



Luiz Alexandre Kosteczka

Caros alunos

Esse ebook é um pdf interativo. Para conseguir acessar todos os seus recursos, é recomendada a utilização do programa *Adobe Reader 11*.

Caso não tenha o programa instalado em seu computador, segue o link para download:

<http://get.adobe.com/br/reader/>

Para conseguir acessar os outros materiais como vídeos e sites, é necessário também a conexão com a internet.

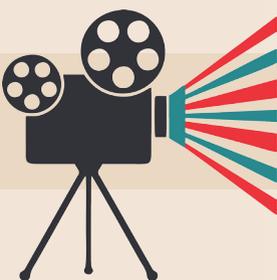
O menu interativo leva-os aos diversos capítulos desse ebook, enquanto a barra superior ou inferior pode lhe redirecionar ao índice ou às páginas anteriores e posteriores.

Nesse pdf, o professor da disciplina, através de textos próprios ou de outros autores, tece comentários, disponibiliza links, vídeos e outros materiais que complementarão o seu estudo.

Para acessar esse material e utilizar o arquivo de maneira completa, explore seus elementos, clicando em botões como flechas, linhas, caixas de texto, círculos, palavras em destaque e descubra, através dessa interação, que o conhecimento está disponível nas mais diversas ferramentas.

Boa leitura!





INTRODUÇÃO

Antes de convidá-los à leitura desse *e-book*, gostaria de prover dois esclarecimentos. Primeiramente, as questões que levantarei se inspiraram na leitura de **História da América: das independências aos desafios do limiar do século XX**. Escrito por um especialista da área de América, foi um dos livros base do Curso de Licenciatura em História - Modalidade a distância da UNICENTRO. Os alunos que não o conhecem deverão ler em sua totalidade, visto que ele será uma leitura obrigatória para essa disciplina. Já os alunos que tiveram contato prévio com esse texto de Raphael Sebrian estão convidados a revisitá-lo.

Encarecidamente peço uma leitura atenta do referido material. Nele encontramos um efetivo diálogo com o amplo tema da formação da América a partir da ruptura do sistema colonial no século XVIII, perpassando o século XIX da formação dos modernos Estados Nacionais e atravessando o longo século XX até a nossa contemporaneidade. Reconhecendo a complexidade e amplitude do tema, o autor optou por elencar os debates historiográficos essenciais para a compreensão dessa longa duração imersa em rupturas e continuidades.

As reflexões provenientes da intelectualidade foram primordiais para a problematização dessa formação, sempre em movimento. Mas é importante ressaltar que o debate em torno de uma ideia da América Latina também se encontra em outras expressões produzidas pelo homem na história.

Assim, quero apresentar a vocês o instigante tema do cinema. Não pretendo obrigá-los a apreciar um dos elementos constituintes do campo das artes. Meu objetivo com esse exercício é fornecer alguns subsídios iniciais de enfrentamento neste universo e romper com a noção de imagem como acessório/ilustração, tão corrente no cotidiano acadêmico do ensino fundamental e médio e, surpreendentemente, também no ensino superior.

Compartilho das preocupações do historiador Ulpiano Meneses. “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas **cautelares**” é um pertinente artigo de sua autoria para o tema das relações da história e da imagem, ainda repletas de lacunas. Para Meneses, os estudos de fontes visuais se encontram sob a égide da “indução estética” (MENESES, 2003, p. 21), servindo apenas de ilustração do social, com o predomínio de análises que sobrepõem uma articulação externa ao objeto. Ou seja, “[...] iluminar as imagens com informação histórica externa a elas, e não produzir conhecimento histórico *novo* a partir dessas mesmas fontes visuais.” (MENESES, 2003, p. 20).

Gostaria de esclarecer que há uma verdadeira contenda a respeito das possíveis metodologias para o estudo do audiovisual dentro da disciplina histórica. Esse imbróglio possivelmente ganhará cada vez mais latitude, tendo em vista o incremento de publicações dedicadas ao tema. O aumento do interesse por objetos de ordem da cultura visual alargou o repertório de possibilidades e, correlatamente, ampliaram-se os problemas. Interessados em pesquisar fontes dessa natureza deverão empreender esforços de diálogo com outras áreas de conhecimento. Sem essa operação metodológica, torna-se impossível o trabalho com o cinema, com a TV, com as mídias digitais, com a música, etc.

A interdisciplinaridade encontra-se na gênese dos estudos fílmicos em todo o mundo. Como o estudioso Dudley Andrew demonstra, os cursos de filme e cinema emergiram da renovação das humanidades no seio das universidades a partir de início da década de 1960 (ANDREW, 1984, p. 4-5). Nesse sentido, os métodos para a análise de filmes e de uma cultura audiovisual e cinematográfica se desenvolveram em consonância com as renovações da teoria literária, da linguística, da sociologia, da antropologia, da filosofia, da historiografia, da história da arte e do estudo da cultura visual. Ou seja, manejar apenas *uma* teoria é impraticável e, da mesma forma, deve-se ser prudente com as propostas que almejam *uma* teoria central para a análise histórica de fontes e objetos dessa ordem.

É necessário reconhecer o *status* do fazer histórico diante da ampla dimensão da imagem. Nessa tarefa, Ulpiano Meneses encontra um problema visceral:

[...] é preciso evitar ilusões: a História, como disciplina, continua à margem dos esforços realizados no campo das demais ciências humanas e sociais, no que se refere não só a fontes visuais, como à problemática básica da visualidade. (MENESES, Op. cit., p. 20).

Diante de questões semelhantes, Mônica Almeida Kornis em **História e Cinema: um debate metodológico** indica que o cinema encontrou a história muito antes que *clio* descobrisse a historicidade do objeto fílmico. Para ela, a invenção do cinema é contemporânea da noção de que ele próprio era testemunha e agente da transformação histórica.

O primeiro trabalho de que se tem notícia relativo ao valor do filme como documento histórico data de 1898, foi escrito pelo câmara polonês Boleslas Matuszewski [...] Matuszewski defendia o valor da imagem cinematográfica, que era por ele entendida como testemunho ocular verídico e infalível, capaz de controlar a tradição oral. (KORNIS, 1992, p. 4).

Reflexão intelectual escrita e a produção fílmica sempre se entrecruzaram. Não é incomum encontrarmos textos, manifestos, livros, matérias redigidas por cineastas, diretores e realizadores. É importante compreender a produção crítica e o fazer artístico como lugares intercambiáveis. Talvez, só seja possível pensar e analisar o cinema acoplado à sua teoria e reflexão crítica. Pode-se, como exemplo, mencionar o caso do historiador Robert Rosenstone, referencial para uma historiografia do cinema, que assessorou algumas produções hollywoodianas.

Não quero prolongar essa breve introdução, na qual mencionei apenas alguns dos pontos que merecem atenção na atividade de compreensão de filmes, novelas, seriados, telejornais e animações. O objetivo central desse *e-book* é proporcionar novos olhares para a América e o Brasil, tendo em vista que nossa relação com as identidades formadoras dessas *comunidades imaginadas* é tensionada pela permanência das inúmeras questões que atravessam o espectro visual e sonoro.

Acredito que muitos de vocês esperam desse breve curso uma viagem pelo chamado “cinema histórico”. Porém, o uso desse termo pode carregar uma série de idiosincrasias. Definir o que

corresponde à categoria histórica é um desafio permanente aos historiadores. Todos os filmes selecionados para análise nessas unidades são, em minha opinião, históricos, pois correspondem a uma realidade de produção. Suas historicidades singulares emergem de um esforço de seleção orientado por pensar três lugares de reflexão fundamentais para América e para o Brasil. Essas questões, produtos de processos e rupturas, percorrem a duração e persistem no contemporâneo, gerando embates nas dimensões políticas, sociais e culturais de nosso presente, para as quais se deve atenção.

Não há como falar em contemporaneidade negando a importância do material visual e sonoro nas sociedades. Inevitavelmente, a emergência de uma análise que tem como objeto o cinema dialoga com a nossa situação presente. O poder da imagem e do som revela inumeráveis tensões sociais, políticas, culturais e econômicas. Perpassando a primeira década desse século, é possível perceber o quanto estamos imersos numa miríade de representações imagéticas. As novas possibilidades tecnológicas ampliaram o acesso à possibilidade de produzir registros gráficos. A popularização das tecnologias digitais atingiu as diversas formas de produção. Ou seja, as nossas relações com a fotografia, com o cinema, com a TV e com a mídia, foram cortadas por novas possibilidades que se encontram, cada vez mais, livres ao acesso de todos.



O PROBLEMA DAS IDENTIDADES DAS AMÉRICAS

Do cinema narrativo clássico ao documentário dos povos indígenas

The Birth of a Nation (O Nascimento de uma Nação, 1915) de D. W. Griffith é um filme que merece atenção por várias razões. Nele se observa a articulação de várias técnicas de *montagem*, *encenação* e *narrativa* que permanecem como cânones até os dias atuais. A exemplar *montagem alternada* tornou-se corrente em diversos gêneros fílmicos. Como parte de nossa unidade de aprendizado, recomenda-se que vocês assistam integralmente ao filme. Dele, seleciono uma longa *montagem alternada* que consegue exemplificar as nuances do estilo de Griffith e enseja um dos momentos mais polêmicos e discutidos do enredo dessa produção.

Primeiramente, deve-se elucidar o significado de *montagem alternada* nesse filme. *Montagem* remete ao termo francês *montage* e seu paralelo em inglês é *editing*. Apesar da possibilidade de entendermos o filme por seu léxico ou na fundação de uma gramática, Jacques Aumont e Michel Marie definem sinteticamente a *montagem* como “[...] colar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filmes, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão.” (AUMONT; MARIE, p. 195-196). Essa atividade resultará na formação dos *planos* que constituirão as *sequências* e *cenários*. Já a palavra *alternada*, no sentido que se apresenta no filme de Griffith, é uma

[...] estrutura bem simples, classicamente utilizada para representar uma perseguição [e outras situações], pode ser complicada, fazendo variar, ao infinito, os dados espaço-temporais dos planos considerados. Assim, a perseguição supõe uma certa continuidade espacial [...] e uma relação temporal de simultaneidade. (AUMONT; MARIE, p. 13).

É a clássica situação em que o protagonista precisa transpor inúmeros obstáculos em espaços distintos para salvar a sua amada sob o risco iminente de morte em outro lugar de *encenação*. Nessa particular seleção de **The Birth of a Nation** observa-se uma cidade sitiada por negros – sim, caro leitor, sitiada por negros vestidos com uniformes semelhantes aos dos soldados federalistas da Guerra da Secessão (1861-1865) – em *planos alternados* vemos a marcha de uma cavalaria com vestimentas brancas da Ku Klux Klan, inclusive com insígnias distintivas desse grupo. Cortes na *montagem* ensejam escaramuças entre os membros do Klan que correm para salvar a cidade dos sitiados que tomam de refém até uma das personagens principais, posteriormente salva. O derradeiro momento é indicado pela seguinte legenda, traduzida livremente para “Desarmando os Negros” (Disarming the Blacks).

Selecionei e sintetizei ao máximo uma sequência de *montagem alternada* primordial para o entendimento dos paradigmas iniciais do cinema. Para Eduardo **Morettin**, “[...] o filme representou a consolidação de um determinado tipo de linguagem, denominado hoje de cinema narrativo clássico”. (MORETTIN, 2011, p. 199). Os inerentes elementos racistas dessa adaptação fílmica do romance **The Clansman** (1905) de Thomas Dixon Jr. sempre saltam aos olhos do espectador com grande força, mas não se deve negligenciar a formação de uma tradição de fazer cinema que emergiu

dos filmes D. W. Griffith. Obviamente, sabe-se das fragilidades dos argumentos racistas e eugênicos que atravessaram uma grande parte do século XX e, infelizmente, perduram nos dias atuais. Porém, compreender a emergência dessa narrativa fílmica e seus desdobramentos na poderosa indústria cinematográfica dos Estados Unidos da América é essencial no debate da raça e identidade das Américas.

Eduardo Morettin se dedica a tratar das relações entre o discurso histórico e o cinematográfico em **The Birth of a Nation** e **Amistad** (Steven Spielberg, 1997). De acordo com às propostas de seu artigo, deve-se lembrar, novamente, das aulas de teoria da história. Conceitos como *autenticação*, “*ver o que aconteceu*”, *memória* e *verdade*, íntimos da historiografia desde seus primórdios na antiguidade, são chaves para a proposta de Morettin nesse escrito.

Ambos os documentos fílmicos abordados por Morettin se alicerçam em uma relação com passado. **The Birth of a Nation** se insere em um contexto de rememoração do fim da Guerra de Secessão. Por meio de depoimentos de Griffith se desvela a noção de história empreendida no filme. A ficção ganha a função de *autenticar* uma determinada visão de passado: “Para ele [Griffith], em uma cinemateca idealizada, as imagens em movimento eliminariam as dúvidas dos alunos/consulentes, pois nos colocariam diante do conhecimento puro, permitindo o ‘see what happened’ (ver o que aconteceu).” (MORETTIN, 2011, p.199). Cruzando a escrita da história e o cinema que Griffith inaugura se apresenta uma noção de verdade a respeito do passado. Isso se faz na própria estética do filme, próximo à fotografia e à pintura denominada de histórica.

É a partir desse pressuposto que Morettin percebe *The Birth of a Nation* como a consolidação no cinema clássico de uma versão memorial para as relações de raça na América:

Dado seu impacto, *Nascimento* atualiza diferentes episódios da história norte-americana, transformando-os em mito. Recorre a eventos amplamente divulgados pela literatura escolar e demais produções literárias, como o próprio assassinato de Lincoln e a fome em Petersburg [...] demonstrando o poder de divulgação do cinema em relação à História, nesse caso contribuindo para construir uma memória racista do fato. (MORETTIN, 2011, p. 203).

Em seu artigo, Morettin ainda tratou de compreender as questões que envolviam **Amistad** de Steven Spielberg, um “cineasta identificado com os mitos historiográficos oficiais norte-americanos” (NAPOLITANO *apud* MORETTIN, 2011, p. 203), mas que ofertou uma versão histórica diversa à de Griffith. O resultado da narrativa tentou retratar os horrores da escravidão e as inflexões do moderno processo de formação americana.

The Birth of a Nation se localiza no cerne de inúmeras questões acerca da formação do Estado e Nação do Estados Unidos da América. Filme posterior à abolição da escravatura e da Guerra da Secessão que preservou em sua narrativa a noção de que a inserção do negro era maléfica à unidade nacional, devendo ser combatida e vencida. Esse filme se alinhou a uma versão particular do passado, distante da participação popular. Assim, é produtivo lembrar uma asserção fundamental de Sebrían para as questões de identidade nos EUA após a afirmação do processo de independência:

Se a América, ao adentrar o período de criação dos Estados e das nações, converteu-se em um laboratório de experimentação política, é preciso ter em mente que nem todos os sujeitos históricos participaram dos experimentos igualmente. (SEBRIAN, 2010, p. 44-45).

Sebrian prossegue, “[...] evidentemente, o ‘povo’ não participaria do novo Estado e da nação formação da mesma maneira que as elites.” (SEBRIAN, 2010, p. 45). Definitivamente, é dever do historiador investigar os caminhos e desvios dos discursos que se iniciaram com as independências e a modernidade. Esclarecer os produtos e efeitos de práticas que se efetivaram por vezes em dissonância aos projetos iniciais.

No esteio das polêmicas que Griffith inaugura é possível refletir acerca das questões que retornam à contemporaneidade em filmes como **12 Years A Slave (12 anos de Escravidão, Steve McQueen, 2013)** ou **Django Unchained (Django Livre, Quentin Tarantino, 2012)**. Se houver aproximação com os estudos a respeito da escravidão, consegue-se ofertar aos alunos panoramas mais complexos das realidades sociais e da relação do tempo presente com a memória e a história.

O panorama torna-se ainda mais complexo ao se considerar novos *pontos-de-vista* para o cinema. Dirigindo o olhar para produções fora do circuito das grandes bilheterias e vendas, ilumina-se diversas paisagens para a questão de formação das identidades nas Américas. Por mais que a estética narrativa do cinema clássico tenha suas raízes em um filme com tons racistas, outros cinemas subverteram essa fórmula e procuraram usar a imagem e o som para denunciar as inflexões dos processos civilizatórios que fomentaram a América moderna.

Reconheço que a formação das identidades americanas também é debitária dos fluxos migratórios da Europa, Ásia e Oceania. Como não há tempo hábil para uma compreensão total que dê conta de todo o cinema proveniente dessa magnitude identitária, gostaria de apresentá-los ao cinema nativo produzido na América do Norte, especificamente o Canadá.

Diante da provável curiosidade diante dessa escolha, justifico a opção por algumas razões. Primeiramente, gostaria de apresentar um cinema ainda pouco debatido no Brasil, circunscrito a poucos artigos, teses e dissertações. Dediquei minha dissertação de **mestrado** a esse tema, pesquisando a documentarista Alanis Obomsawin, aborígene radicada no Canadá e com uma intensa produção iniciada na década de 1970 que chega a nossa contemporaneidade. Constatei óbvios distanciamentos de nossa realidade, mas também identifiquei aproximações importantes. Outra justificativa reside na própria organização da cinematografia canadense, o que contorna alguns problemas de acesso à pesquisa. Por exemplo, alguns dos principais documentários de Obomsawin se encontram disponíveis *on-line* gratuitamente no site da ONF/National Film Board (ONF/**NFB**) – órgão estatal dedicado ao fomento e produção de cinema e audiovisual canadense – permitindo que vocês possam conhecer um pouco da obra dela. Uma vez que os filmes estão em suas línguas originais e não têm legendas em português, assisti-los não é uma tarefa obrigatória da disciplina, mas pode ser um interessante exercício.

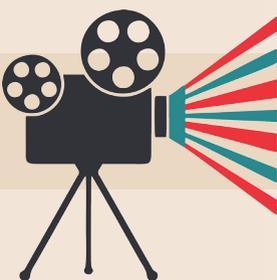
..... **Kanehsatake: 270 Years of Resistance** (1993) é o documentário mais famoso de Alanis Obomsawin. Ele se origina de um violento conflito entre o Estado canadense, na figura de suas forças armadas e policiais, e aborígenes residentes próximo à cidade de Montreal. Ocorrido em 1990, esse evento foi marcante para as relações entre as Primeiras Nações canadenses e as políticas estatais, tendo em vista a visibilidade que alçou em toda mídia nacional na época e, acima de tudo, por forçar a reflexão em torno das identidades canadenses, as quais se encontram em permanente conflito.

O termo identidade deve ser compreendido como um conceito em uso por diversas disciplinas das humanidades, da sociologia e psicologia. Uma efetiva apresentação de seu desenvolvimento e importância para a produção de conhecimento histórico demandaria um longo curso. Ele serve à história para refletir acerca da fluidez e do caráter provisório de *topoi* dantes vistos como lugares incontestes e sólidos. Exercícios de análise fílmica permitem acessar esse componente intrínseco da cultura. No decorrer dessa unidade, procurei indicar a passagem de um discurso afirmativo de *nascimento* e para uma efetiva *problematização* da concepção *nação*, presentes em filmes distintos.

Para além de documentar as vicissitudes do embate violento entre Estado e as populações aborígenes, a documentarista objetivou o reposicionamento do indígena dentro da imagem fílmica, evitando a reafirmação de estereótipos correntes a respeito da representação visual dos nativos em Hollywood. **The Birth of a Nation** estereotipava as populações negras dos EUA e fundou uma sólida tradição fílmica associada ao cinema clássico, a qual também criou representações imagéticas em torno das populações nativas. Resistir a essa construção é um dos objetivos dos cineastas indígenas.

Exemplar disso é **Reel Injun** (Neil Diamond, 2009), famoso documentário que procurou esclarecer visualmente essa construção da imagem aborígine na história do cinema ocidental. Talvez o ato de empunhar uma câmera e lançar olhar para o amplo espectro do real é o elemento mais significativo para uma política das produções fílmicas indígenas.

O Brasil também deve ser pensado nesse fenômeno. O Projeto Vídeo nas **Aldeias** desde meados da década de 1980 possibilita que nativos de diversas etnias construam seus filmes. Assim, não deve ser negligenciada a importância do cinema para o entendimento da construção da América em nossa contemporaneidade, ele é um dos elementos que pode tensionar nossas identidades. Problematizar o *status* de nação é, sem sombra de dúvidas, uma forma para destituirmos discursos racistas e xenófobos, infelizmente, tão em voga em dias atuais.



CINEMA BRASILEIRO E A OUTRA AMÉRICA

Para iniciar essa unidade, deve-se retomar uma das reflexões centrais propostas por Raphael Sebrian:

Raro é o brasileiro não vinculado à área de História (ou a áreas afins) que sabe explicar quais são os critérios utilizados para definir ou não um país como pertencente à América Latina. Mais ainda, seria muito difícil encontrar indivíduos capazes de problematizar a fragilidade desses critérios de pertencimento ou exclusão, a não ser entre os especialistas na história da América. (SEBRIAN, 2010, p.58)

Em vez de aceitar as categorias de *exclusão* e *pertencimento*, Sebrian propõe uma investigação historiográfica dos processos de formulação identitária de nosso vasto continente. Ele privilegia o Brasil como um ator de fundamental importância para a compreensão da formação de uma ideia de América. Dessa forma, refletir a respeito do Brasil e a “outra” América ilumina as tentativas conflituosas de definir as identidades americanas no século XX. Coteja-se as relações políticas que flutuaram entre a aproximação e o afastamento em relação a outros países desse continente. Em outro eixo de análise, de suma importância para a construção argumentativa do autor, apresenta-se as relações do Brasil com o crescente imperialismo do EUA. Para além da política do *big stick* é, de acordo com Sebrian, importante compreender a dimensão cultural desse encadeamento (SEBRIAN, 2010, p. 69).

O cinema é um lugar de observação importante para compreendermos a ideia de pertencimento ou distanciamento do Brasil no contexto americano. Deve-se orientar essa hipótese por meio de duas indagações gerais. Primeiramente, refletir a respeito da forma que nós brasileiros somos representados no suporte audiovisual; concomitante a essa pergunta, é importante considerar a maneira pela qual construímos as representações da América. Essas duas interjeições se complementam e uma não exclui a outra.

É necessário salientar que essa é uma proposta ampla e, por meio de um esforço de seleção, conseguirei elencar apenas um dos elementos constituintes desse amálgama contemporâneo: as possíveis relações entre o cinema cubano pós-revolução de 1959 e o cinema novo brasileiro que se afirmou na década de 1960.

Muitos de vocês devem estar se questionando quanto à razão dessa escolha. Para esclarecer-lhes, retomo as preocupações de Sebrian:

[...] é indispensável que o historiador domine alguns fundamentos interpretativos acerca do movimento cubano, para que não se torne refém do senso comum ou simplesmente repetidor de estereótipos, de generalizações e simplificações. (SEBRIAN, 2010, p. 102).

A fim de aprofundar um pouco mais os debates das relações entre Brasil e América e ampliar o nosso repertório a respeito do caso cubano, gostaria de apresentar os contatos do cineasta brasileiro Glauber Rocha e o cinema cubano.

Utilizarei como auxílio o texto “América Nuestra – Glauber Rocha e o cinema cubano” de Mariana Martins Villaça. Villaça é professora do Departamento de História da Universidade Federal de São Paulo e especialista da América Latina, tendo publicado vários textos a respeito de Cuba, especialmente o Cinema e a Música. Nesse artigo, ela explora as relações de Glauber Rocha e o “Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC)” na figura de Alfredo Guevara.

Glauber Rocha é o cineasta brasileiro mais celebrado e reconhecido mundialmente. Realizações como **Barravento** (1962), **Deus e o Diabo na Terra do Sol** (1964), **Terra em Transe** (1967) e **O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro** (1969) – só para citar as mais centrais – garantem o diretor na história do cinema mundial. Precursor e figura principal do *Cinema Novo* brasileiro, sua obra dialogou com as intervenções estéticas da *Nouvelle Vague* francesa, do *Neo-Realismo* italiano, do *Free Cinema* inglês e do *Nuevo Cine Latinoamericano*.

O ápice do diálogo de Glauber Rocha com a produção cinematográfica de Cuba se deu em um período de permanência na ilha entre 1971 e 1972. Esse intercâmbio repercutiu e permitiu a Villaça investigar a participação dele nas experiências do *Nuevo Cine Latinoamericano*. Villaça se centrou em abordar a relação entre os cineastas e não pretendeu analisar as obras fílmicas, assim, o suporte escrito se tornou objeto principal de sua avaliação. Mas assistir a tais filmes é uma necessidade para qualquer reflexão consubstanciada a respeito do tema. Para tal, por meio de um profundo esforço de seleção, convido-os a assistir ao filme **Terra em Transe** (1967) de Glauber Rocha.

Para Villaça, o filme de Tomás Gutiérrez Alea, **Memorias del Subdesarrollo** (**Memórias do Subdesenvolvimento**, 1968) é muito próximo a essa realização de Glauber Rocha. Ela sustenta esse argumento por meio de uma percepção da construção narrativa e formal do filme, identificando em uma "Notas de trabajo" escrito por Alea em 1967 na Revista **Cine Cubano** a opção por incorporar a linguagem aberta (*lenguaje abierto*) tão característica da estética fílmica do realizador brasileiro. Seguindo os objetivos desse curso, é imperativo que vocês também assistam ao filme de Alea, só assim é possível perceber as aproximações que Villaça menciona.

Logo no nível do enredo do filme já é perceptível uma clara aproximação. Cada uma das realizações conta com protagonista do sexo masculino em clara crise de consciência. No caso de **Terra em Transe**, tem-se o ator Jardel Filho representando o jornalista "Paulo Martins", já em **Memorias del Subdesarrollo** a história se centra em "Sergio". Pode-se ver em ambos as alegorias das classes abastadas. "Paulo Martins" é ligado a um político que também alegoricamente pode-se aferir como representante de setores conservadores e tecnocratas da sociedade, sua epifania se dá na ruptura com esse político e com seu trabalho com outro, de tendências supostamente progressistas. Reconhece-se a posição social de "Sergio" por meio de algumas inferências. Seu modo de se vestir; sua intimidade com restaurantes e bares que lembram os momentos anteriores à revolução e deposição do governo de Fulgêncio Batista; a existência de uma empregada que cuida de seu confortável apartamento recebido de herança. Todos esses elementos formam o personagem e indicam o caráter próximo ao cotidiano burguês.

Para muitos espectadores ainda acostumados com as construções narrativas do cinema clássico hollywoodiano, esses filmes causam, sem sombra de dúvidas, estranhamento. Em **Terra em Transe**, a banda sonora não existe apenas para complementar a dimensão visual, por vezes, ela confunde o espectador por sua desconexão em relação ao visível. As relações entre som e imagem são por vezes dissociativas, confundem o espectador, elas são as experimentações do universo fílmico de Glauber Rocha. Estilística também muito presente no filme de Alea. A *fala* dos personagens, devaneios, o desconcerto das músicas e sons da *trilha sonora*, a *montagem* são elementos da contemporaneidade desses dois filmes e os aproximam um do outro.

Para superar um desconforto da primeira visualização é necessário compreender os processos de emergência de um *cinema moderno* no presente vivido de Glauber Rocha. Os três domínios do universo cinematográfico – o narrativo, o documental e o experimental – foram atingidos por novas formas de se pensar e fazer cinema. A teoria fílmica procurou contabilizar os *novos adventos* ao mesmo tempo que adentrava no universo acadêmico com a criação de cursos dedicados a esse domínio da arte em inúmeras universidades, inclusive no Brasil. O livro **Cinema Brasileiro Moderno**, de Ismail Xavier, é esclarecedor dos aspectos do cinema moderno no Brasil e representa um dos vários esforços no entendimento dessa questão. A partir da leitura desse estudo, o leitor consegue identificar a complexidade e a multiplicidade do caso brasileiro, no qual Glauber Rocha exerce um protagonismo fundamental. Mas o contexto é amplo, assim o panorama só é completo ao considerar que o cinema brasileiro não se circunscreveu somente ao cinema novo.

Muitos dos desígnios de Glauber Rocha para o cinema se manifestaram no suporte escrito, dentre os quais destacam-se a “Eztetyka da Fome”, “Eztetyka do Sonho” e “A Revolução é uma **Eztétyka**”. Mas o leitor atento sempre irá perceber os distanciamentos entre a proposta escrita e a efetivação dentro da obra cinematográfica. Um registro importantíssimo que exemplifica essa complexidade é a participação do próprio realizador no filme **Le vent d’est** (Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, 1970) do Grupo Dziga Vertov, do qual fazia parte Jean-Luc **Godard**. Nesse único *plano geral* de pouco mais de 1 minuto de duração encenado em uma *tomada externa* de uma encruzilhada, Glauber Rocha ensaia um monólogo e aponta o caminho para “cinema do terceiro mundo” “divino e maravilhoso” “revolucionário” para uma personagem que intervém no espaço da *cena*.

De acordo com Villaça, Glauber Rocha, ao lado de Alea, Julio García Espinosa, Littín, Birri e Solanas, objetivou a criação de um cinema latino-americano, ou o *Nuevo Cine Latinoamericano*, alicerçado em conteúdos políticos e sociais (VILLAÇA, 2002, p. 489-490). A noção de Birri da América Latina como a “pátria grande” fomentou a busca por unir propostas originárias de projetos nacionais singulares (VILLAÇA, 2002, p. 491):

Naturalmente, o projeto de dimensões continentais desse Nuevo Cine é perpassado por inúmeros outros projetos e movimentos de caráter nacional, com características próprias bem definidas. Este é o caso do Cinema Novo, no Brasil, emergente no início dos anos sessenta, do Cine Liberación, na Argentina, movimento liderado por Fernando Solanas e Octavio Getino, responsável por inúmeras produções entre 1966 e 1972, com ênfase em documentários voltados ao protesto e à conscientização

política, ou do Cine Rojo, lançado na revista Cine Cubano em julho de 1969 através do manifesto 'Jovens cineastas, a filmar!' Não obstante, a comunicação existente entre esses cineastas e entre os centros de produção cinematográfica vigentes nas grandes cidades latino-americanas (Buenos Aires, Cidade do México, Rio de Janeiro), seja por meio de festivais de cinema, seja através da circulação de artigos em revistas especializadas, produz um debate bastante rico, no qual ideias e conceitos são difundidos e incorporados à formulação de novas propostas. (VILLAÇA, 2002, p. 491).

Villaça, em seu artigo, demonstra como o período de permanência de Glauber Rocha na Ilha cubana estava conectado a esses projetos em torno de um cinema que unisse os países latino-americanos. Como todo processo histórico, esses breves dois anos revelam inúmeros percalços e inflexões. Glauber Rocha foi recebido em Cuba como um intelectual alinhado à revolução e gozou de todo o prestígio em decorrência de sua obra e seu posicionamento político. Muitos cineastas cubanos se aproximavam de suas estéticas e seus filmes reverberavam com intensidade. Mas esses dois pontos que justificaram a viagem para Cuba não devem ser compreendidos como aceitação tácita das propostas fílmicas pelo Estado e nem das políticas do novo regime pelo realizador. Essa tensão é o *locus* do texto de Villaça e uma qualidade para a qual se deve atenção em uma efetiva abordagem do filme em sua latitude política.

É necessário entender a égide do modelo soviético para as artes dos países alinhados, modelo que se chocava com as propostas de Glauber Rocha. Sustenta-se que sua relação pessoal com Guevara permitiu contornar tal imbróglio. Não menos importante,

[...] pode-se afirmar que a força do 'discurso' de Glauber, sempre antiimperialista, efusivo no elogio à Revolução e em seus propósitos emancipadores do cinema latino-americano, suplantou o formalismo existente na estética de sua produção, atravessando a barreira da censura à arte não-convencional. (VILLAÇA, 2002, p. 497).

Villaça conclui essa questão com a seguinte afirmação:

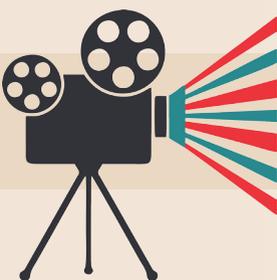
Em Cuba, todas as ousadias estéticas e excessos poderiam ser perdoados ou justificáveis na medida em que o propósito de se defender a Revolução e seus mitos fosse claramente verbalizado. Assim, a ambiguidade ou o estilo apoteótico presentes no discurso e na obra de Glauber eram tolerados em nome da bandeira da 'arte revolucionária' por ele empunhada e recomendada aos cineastas (VILLAÇA, 2002, p. 501).

Mas à medida que Cuba estreitou relações com a União Soviética e se distanciou da esquerda brasileira, iniciou-se o fim da era de Glauber Rocha na ilha. Por um lado, Guevara se desencantou com o diretor brasileiro, por outro, "nosso" mais famoso cineasta havia se desenganado e se desencantado com o governo cubano (VILLAÇA, 2002, p. 503). Seu período em Cuba chega ao fim, sua produção continuou durante a década de 1970 até sua morte em 1981, seus filmes transmutaram-se e adentraram ao domínio do experimentalismo, do filme-ensaio e do documentarismo.

Estudar a obra de Glauber Rocha associa-se à compreensão de um período essencial para o Brasil e a América. Possivelmente, o mais frutífero resultado desse exercício é compreender como um celebrado brasileiro se relacionou com temas essenciais para o entendimento do que constitui

a identidade desse país diante de seus vizinhos e o restante do mundo. Além do mais, esse texto procurou elencar a tentativa de união da América Latina, tendo o cinema como lugar de emancipação. Contribuindo para aquilo que Sebrian chama atenção:

[...] em meio aos debates acerca da construção de uma identidade supranacional – da ideia de América Latina – e das discussões internas a cada país a respeito das suas identidades, o Brasil oscilou entre ser ou não ser latino-americano, bem como os demais latino-americanos relutaram, em alguns momentos, em considerar o Brasil enquanto tal. (SEBRIAN, 2010, p. 60-61).



MEMÓRIA, DITADURAS E O CINEMA

É possível sustentar que o ano de 2014 foi importantíssimo para a historiografia contemporânea brasileira. Cinquenta anos após a madrugada de 31 de março de 1964, na qual forças militares depuseram o Governo de João Goulart e instauraram um regime que perdurou por mais de duas décadas, historiadores foram compelidos a dar respostas quanto ao recente passado brasileiro. Nesse contexto, dois livros merecem destaque e atenção. **1964: História do Regime Militar Brasileiro** de autoria de Marcos Napolitano; e **Ditadura e democracia no Brasil** de Daniel Aarão Reis Filho.

É dever esclarecer que há uma longa trajetória historiográfica a respeito da ditadura civil militar brasileira e latino-americana muito anterior ao ano de 2014. Porém, não é o objetivo desse texto mapeá-la e discuti-la, mas sim apresentar brevemente algumas questões pertinentes ao cinema relacionado a esse momento da história do Brasil.

Raphael Sebrian dedicou as “Considerações Finais” de sua disciplina para pontuar alguns pontos essenciais do contexto dos regimes ditatoriais nas Américas. Primeiramente, ele indicou o descompasso entre a afirmação dos Estados e Nações da América-Latina e irresolução para os problemas latentes ao subdesenvolvimento das sociedades (SEBRIAN, 2010, p. 139). As ditaduras alteraram o curso da história no continente, produzindo sociedades extremamente afetadas por esses momentos da segunda metade do século XX. O exílio, a violência sistemática de agentes do

Estado, o cerceamento do direito democrático e do exercício básico da cidadania foram elementos aglutinadores de realidades diversas (SEBRIAN, 2010, p. 141).

Os outros países da América Latina são “[...] culturas históricas decisivamente afetadas por esta história e as sociedades nem sempre se empenham por minimizar a presença desse passado, como se dá, em certa medida, no Brasil.” (SEBRIAN, 2010, p. 141). A relação inevitável entre presente e passado se coloca como chave para o entendimento da posteridade dos regimes ditatoriais sul-americanos. Nesse sentido, refletir acerca da memória em seu aspecto conceitual, em seus limites e tensões torna-se um movimento contingente para a compreensão do fenômeno das ditaduras que perpassam o contemporâneo.

Quando, infelizmente, depara-se com discursos laudatórios do regime ditatorial brasileiro, o leitor por vezes é impelido a acusar a insuficiência crítica dos produtores dessas falas. Falas que, por vezes, *sublimam* as brutalidades das torturas, a censura sistemática, os antecedentes históricos e o contexto contemporâneo global que permitiu a intervenção estadunidense, revelada posteriormente por meio de farta documentação e do *aftermath* que afundou o Brasil em intensa recessão e crise econômico-social desde o início da década de 1980. Mas a tarefa do historiador pode ser um pouco mais complexa. Como assevera Sebrian:

[...] muitas vezes as opiniões do senso comum se sobrepõem ao conhecimento histórico a respeito desses períodos, o que gera distorções graves, entre elas, a apologia desmedida e sem fundamento a regimes autoritários sob a alegação corriqueira de

que eles representam momentos positivos da história dessas sociedades. Cabe ao historiador entender essas posições, no presente, como construções, trabalhar para desconstruí-las e, obviamente, não reproduzi-las. (SEBRIAN, 2010, p. 141, grifos meus).

Esse breve *e-book* não almeja compreender os mecanismos que produzem, permitem e interditam o *lembrar* e o *esquecer*. Mas pensar o cinema como um dos tensores da memória a respeito da ditadura civil-militar brasileira. Para aqueles ainda pouco íntimos da cinematografia brasileira o Grupo de Pesquisa “História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação”, coordenado por Eduardo Morettin e Marcos Napolitano, levantou o cinema documentário e ficcional a respeito do tema do Regime Militar **Brasileiro** .

De forma que a intenção desse curso de pós-graduação é ofertar perspectivas em ensino, debatarei um filme reconhecido pelo grande público. Dirigido por Bruno Barreto, **O que é isso Companheiro** (1997) é um dos representantes do **cinema da retomada** e alçou reconhecimento por sua indicação na categoria de melhor filme estrangeiro para a premiação do Oscar.

Essa narrativa imagética e sonora construiu uma ficção em torno do conhecido episódio do sequestro do embaixador estadunidense Charles Burke Elbrick em 1969 por membros da ALN (Ação Libertadora Nacional) e do MR8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro). Trata-se também de uma adaptação fílmica baseada no homônimo livro de autoria de Fernando Gabeira, um dos participantes do sequestro e exilado pelo Regime durante quase toda a década de 1970.

Em termos formais, é possível encontrar paralelos com o *cinema clássico hollywoodiano* fundado por Griffith. A *montagem alternada* se apresenta nos ápices dramáticos do filme, como o momento em que o embaixador é libertado após uma intensa perseguição entre forças do Estado e os membros da luta armada. Outra aproximação com o *cinema clássico* é a inserção de conhecidos atores do universo brasileiro, recorrendo à estratégia do *star system*.

O controverso resultado dessa adaptação fílmica – que por vezes heroiciza o *autobiografado*, torna vilão o militante radical e humaniza o discurso do embaixador estadunidense – resultou em polêmicas e debates provenientes, principalmente, do universo acadêmico. Como exemplo, a publicação de **O sequestro da História-versões e ficções**, extenso livro organizado por Daniel Aarão Reis Filho que enfrentou as posturas defendidas por essa narrativa ficcional.

Acredito que abordar e compreender esse embate demanda um amplo conhecimento empírico acerca das ditaduras na América Latina, assim como é imperativo recorrer a questões de teoria da história que extrapolam o objetivo desse texto. Com o auxílio do capítulo “Instruções documentarizantes no filme *O que é isso Companheiro?*” da Tese de Fernando Seliprandy intitulada **Imagens divergentes, “conciliação” histórica: memória, melodrama e documentário nos filmes *O que é isso, companheiro?* e *Hércules*** ⁵⁶, procurarei indicar a complexidade da recepção e expectativa de um filme ficcional que tenciona a memória.

Seliprandy sintetiza as críticas em relação filme como denúncias às distorções promovidas pelas ficções que se contrapunham à verdade fatural do sequestro (SELIPRANDY , 2012, p. 25). Mas de antemão, ele adianta que opta por uma outra via de reflexão dedicada à compreensão dos embates de memória em torno do período ditatorial suscitados pelo filme (SELIPRANDY , 2012, p. 26). O autor se apropria do conceito de *instrução documentarizante* do teórico Roger Odin para compreender as confluências entre o discurso fílmico ficcional e documental. Não é o objetivo de Seliprandy dissolver as fronteiras entre esses dois domínios do cinema, pelo contrário, ele tenta restituir as distinções entre uma intenção assertiva do documental e as características do drama.

O conceito de *Instrução documentarizante* se divide em três categorias – *estilística, intertextuais e temporais* – sendo utilizada por Seliprandy para compreender as constantes inserções de recursos caros à estilística do domínio documental em uma ficção. Para ele, essa opção da direção do filme foi um dos eixos que permitiu as polêmicas em torno da obra (SELIPRANDY , 2012, p. 31). Em síntese, Barreto e sua equipe inseriu recursos caros ao documentário utilizados na ficção, como as fotografias de época provenientes de arquivos que se intercalam a *montagens* em *preto & branco*, disformes e tremidas, proporcionando um “efeito reportagem” (SELIPRANDY , 2012, p. 32). Percebam que algumas outras inserções, tais como uma TV que exhibe o “Repórter Esso” – lendo o manifesto dos sequestradores e posteriormente a chegada do homem à lua – assentam o filme em um lugar temporal. Mas é a imagem fotográfica que constantemente retoma as tentativas de tornar a ficção muito próxima ao discurso documental. A sequência da pose para foto antes de serem encaminhados para o exílio exemplifica esse apelo *documentarizante*:

A reconstituição ficcional dessa 'imagem canônica' (Saliba, 2007) da luta armada, com a qual grande parte dos espectadores estaria familiarizada, é a expressão mais bem elaborada, no filme, do uso da imagem de arquivo (fixa ou em movimento) como instrução documentarizante. (SELIPRANDY , 2012, p. 36).

O pesquisador, aproximando-se da teoria de *asserção pressuposta* de Noël Carrol, pontua que a crítica não reconhece a *intenção ficcional* desse filme de Bruno Barreto, acusando as inconsistências históricas de uma obra que, em tese, não deveria ter compromisso com as convenções do saber histórico. Porém, de acordo Seliprandy, são os aspectos formativos e enunciativos do filme que podem conduzir a essa apreensão e expectativa do público e da crítica:

[As instruções documentarizantes] ancoram o diegético no histórico, orientando a audiência a construir um enunciador concreto que partilha com ela o mundo. E, assim, as imagens de um típico filme 'hollywoodiano' de aventura ficam lastreadas nas evidências que conduzem à documentarização. O télos da ficção mescla-se ao télos histórico, o público mergulha na transparência do cinema e vê o passado 'real'. Sente-se, portanto, autorizado a dirigir àquele que enuncia questionamentos sobre a verdade ou a mentira de seu enunciado (SELIPRANDY , 2012, p. 39).

Seliprandy só obtém essas conclusões considerando as nuances próprias da linguagem cinematográfica.

Em outro nível, é importante considerar a estratégia de Seliprandy para se posicionar diante de um debate. Ele perscruta o entendimento das lógicas que direcionam o argumento do cineasta Bruno

Barreto, mas ao mesmo tempo ele reconhece os caminhos que os espectadores escolhem para tecer sua crítica. Observem, em nenhum momento o pesquisador desautoriza essas vozes dissonantes, ele as compreende e interpreta.

Em momentos finais desse pequeno texto, reforço mais uma vez que para compreender o cinema é primordial o entendimento das lógicas construtivas dessa dimensão da arte. Quando o docente se propõe a exibir um filme em sala de aula ou realizar uma pesquisa que o tenha como objeto, ele deve estar ciente desse imperativo. Caso contrário, a arte visual e sonora só servirá de *ilustração* e não se recuperará o sentido em toda sua potência

Os caminhos de Seliprandy devem ser inspiradores para um momento deveras complicado de nossa atualidade. Por um lado, a Comissão Nacional da **Verdade** entrevistou na nossa memória, recuperou histórias silenciadas por uma controversa anistia. Por outro, observa-se no círculo midiático, nas redes sociais e em nosso cotidiano falas que enaltecem o regime civil-militar e, ainda com mais gravidade, clamam pelo retorno dos “militares ao **poder**”. Sim, é imperativo examinar os antecedentes históricos que tardiamente possibilitaram a criação e efetivação da Comissão Nacional da Verdade; mas é mais urgente tentar compreender os mecanismos que permitem na contemporaneidade a manifestação de expressões autoritárias e de discurso antidemocrático.

O que há entre o *lembrar* e o *esquecer*? O que permite lembrarmos de um passado? O que permite que o esqueçamos? Como superar a amnésia e o trauma relacionados a momentos infames de nossa

história? São questionamentos que historiadores e educadores devem enfrentar em seu cotidiano, afinal, uma das funções sociais do trabalho do historiador reside no apontamento de problemas, só assim se supera o *sensu comum*. Sem sombra de dúvidas, o cinema, para além do espetáculo, contribui para esse enfrentamento dos dilemas do contemporâneo.



BREVES CONCLUSÕES

Uma pergunta que move os historiadores em direção aos campos das artes e do discurso reside na possibilidade, ou não, da representação do passado. Questionamento que remete muitos às aulas de Teoria da História. Ao lançar-se dúvidas quanto às qualidades formais e constitutivas do discurso histórico, voltamo-nos epistemologicamente para os limites do saber do ofício. É desse lugar de saber que se criam questionamentos em relação ao cinema e à dimensão audiovisual. Mas não estaria o conhecimento histórico criando demasiada expectativa de acuidade *histórica* dos filmes ao invés de procurar compreender as condições de emergência dessas representações?

Robert Rosenstone lança questionamento semelhante ao dialogar com a obra **Slaves on Screen: Film and Historical Vision** de Natalie Zemon Davis. Escrito por uma autora reconhecida por sua pesquisa a respeito de Martin Guerre – e a posterior consultoria para a produção fílmica inspirada na história desse personagem do século XVI Francês – esse livro resulta de reflexões acerca da representação da escravidão nas telas do cinema. Rosenstone não coloca em suspeição a qualidade prospectiva e analítica de Zemon Davis, mas indica a busca da autora em encontrar nos filmes “[...] parâmetros de evidência da história acadêmica [...]” (ROSENSTONE, 2010, p. 53). Possivelmente, trata-se de uma dificuldade metodológica que o historiador tem para encontrar o tempo histórico e o discurso próprio de cada filme. Rosenstone postula que

[...] em vez de presumir que o mundo mostrado nos filmes deveria de alguma maneira aderir aos padrões da história escrita, por que não deixar que os filmes criem seus próprios padrões, adequados às possibilidades e práticas da mídia. (ROSENSTONE, 2010, p. 53).

Como tentei salientar durante essas breves páginas, não é função da pesquisa histórica monumentalizar ou desautorizar seu objeto de observação. Deve-se interpretá-lo, compreender a sua condição de existência e a sua constituição.

No caso específico dos filmes o conceito de *precisão histórica* é amplamente problemático, pois, “[...] a exatidão dos fatos dificilmente é a primeira ou a mais importante pergunta a ser feita em relação ao tipo de pensamento histórico que acontece em tela.” (ROSENSTONE, 2010, p. 33). Deve-se recorrer ao estudo da prática histórica *no* interior do filme (ROSENSTONE, 2010, p. 46). Rosenstone busca chamar atenção para a função do historiador diante do suporte fílmico, ainda repleta de problemas. Ou seja, temos duas áreas distintas de saber. A universidade como lugar de formação do historiador, regido por convenções acadêmicas, direcionamentos de grupos de pesquisa, exigências de agências de regulação e fomento. E, em outro polo, o saber do cinema que precisa dar conta de tradições estéticas, padrões de produção e por vezes às necessidades do capital e da indústria. Respeitar essa distinção é produtora para a pesquisa histórica.

Espero que essas breves e sucintas páginas tenham iniciado um olhar mais crítico para o domínio das imagens e dos sons em nossa sociedade. Reconheço que propus um tema geral amplo com

estudos de caso ainda mais complexos, de modo que só me foi possível apenas tecer apontamentos iniciais. Antes de propor que todos comecem a inserir filmes em suas aulas ou pesquisas, almejo que vocês, leitores, tratem objetos dessa ordem com mais prudência e menos gratuidade. Cinema, desde seus primórdios, sempre foi um assunto sério e demandou certa dose de esforço intelectual para sua compreensão.



REFERÊNCIAS

Filmes citados.

12 YEARS A Slave. Direção: Steve McQueen. EUA: Regency Enterprises; River Road Entertainment; Plan B Entertainment; New Regency Pictures; Film4, 2013.

AMISTAD. Direção: Steven Spielberg. EUA: DreamWorks SKG; Home Box Office (HBO), 1997.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Iglu filmes, 1962.

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Glauber Rocha. 1964.

DJANGO Unchained. Direção: Quentin Tarantino. EUA: Weinstein Company; Columbia Pictures, 2012.

KANEHSATAKE: 270 Years of Resistance. Direção: Alanis Obomsawin. Canadá: ONF/NFB, 1993. Disponível em: <http://www.nfb.ca/film/kanehsatake_270_years_of_resistance>. Acesso em: 9 Jan. 2015.

LE VENT d'Est. Direção: Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin. França; Itália; Alemanha: Polifilm; Anouchka Films; Film-Kunst, 1970.

MEMORIAS del Subdesarrollo. Cuba: Cuban State Film; Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC), 1968.

O DRAGÃO da Maldade Contra o Santo Guerreiro. Glauber Rocha. Brasil: Mapa filmes, 1969.

O QUE é isso Companheiro. Direção: Bruno Barreto. Brasil; EUA: Columbia Pictures Television Trading Company (et. Al.), 1997.

REEL Injun Direção: Neil Diamond. Canadá: National Film Board of Canada (NFB); Rezolution Pictures, 2009.

TERRA em Transe. Glauber Rocha. Brasil: Mapa filmes, 1967.

THE BIRTH of a Nation. Direção: D. W. Griffith. EUA. 1915.

Referências Bibliográficas.

AARÃO REIS FILHO, Daniel. (Org.). **O sequestro da História-versões e ficções**. 2. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.

_____. **Ditadura e democracia no Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014. v. 1.

ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism**. New York: Verso, 1991.

ANDREW, Dudley. **Concepts in Film Theory**. Oxford, New York: Oxford University Press, 1984, p.4-5.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2006.

AUTRAN, Arthur. Panorama da historiografia do cinema brasileiro. **ALCEU**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, jan./jun. 2007, p. 17-30. Disponível em: <http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu_n14_Autran.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2015

CARROLL, Noël. "Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual". In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org). **Teoria Contemporânea do Cinema, vol. II**. São Paulo: Senac, 2004.

DAVIS, Natalie Zemon. **Slaves on Screen: Film and Historical Vision**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.

FERREIRA, Ricardo Alexandre. **As Áfricas e o Ensino de História no Brasil: construções de identidades afro-brasileiras durante o escravismo moderno (Obra de caráter didático)**. 1. ed. Guarapuava: Editora UNICENTRO (Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná), 2010.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 237-250. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/106.pdf>>. Acesso em: 13 ago. 2007.

KOSTECZKA, Luiz Alexandre Pinheiro. **Cinema documentário e escrita da história: os filmes do conflito em Oka de Alanis Obomsawin**. Dissertação (Mestrado em História). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis, 2014. Disponível em: <https://www.academia.edu/15452096/CINEMA_DOCUMENT%C3%81RIO_E_ESCRITA_DA_HIST%C3%93RIA_os_filmes_do_conflito_em_Oka_de_Alanis_Obomsawin>. Acesso em: 06 Set. 2015.

MENESES, Ulpiano T. B. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: **REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA**. São Paulo, v. 23, nº 45, 2003, p. 11-36. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2015.

METZ, Christian. "Cinema: Língua ou Linguagem? In: **A Significação no Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MORETTIN, Eduardo. "Ver o que aconteceu : Cinema e História em Griffith e Spielberg". In: **Galáxia**. São Paulo: 2011, p. 196-207. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/6975/6072>>. Acesso em: 30 Ago. 2015.

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (orgs.). **História e documentário**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. 1. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução Marcello Lino, São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SEBRIAN, Raphael N. N. **História Da América: Das Independências Aos Desafios Do Limiar Do Século XXI**. 1. ed. Guarapuava, PR.: UNICENTRO, 2010

SELIPRANDY, Fernando. **Imagens divergentes, "conciliação" histórica: memória, melodrama e documentário nos filmes O que é isso, companheiro e Hércules 56**. 2012. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-30082012-115331/>>. Acesso em: 23 ago. 2015

VILLAÇA, Mariana Martins. "America Nuestra Glauber Rocha e o cinema cubano". In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, 2002. p. 489-510. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v22n44/14009.pdf>>. Acesso em: 30 ago. 2015.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **O Cinema Brasileiro Moderno**. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.