

unesp



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de Marília



**CULTURA
ACADÊMICA**
Editora

As faces o filme

Maria Leandra Bizello

Como citar: BIZELLO, M. L. As faces o filme. In: FUGITA, M. S. L.; GUIMARÃES, J. A. C. **Ensino e Pesquisa em Biblioteconomia no Brasil: a emergência de um novo olhar**. Marília: Ed FUNDEPE, 2008 p.245-254



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-Non Commercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

As faces o filme

Maria Leandra Bizello

O nascimento do cinema foi marcado pela exibição do primeiro filme realizado pelos irmãos Lumière, *La sortie des usines Lumière (Saída da fábrica Lumière)*, na verdade, a exibição dessa película implicou na mostra de vários pequenos filmes reunidos; meses depois a primeira mostra pública dos Lumière mostrava um trem chegando à estação. Esses fragmentos da realidade impressionaram o público, a “impressão da realidade” (BERNARDET, 1985, p.12) levou o susto aos primeiros espectadores das imagens em movimento. A realidade e a impressão da realidade sempre fizeram parte do cinema, a partir dessas duas idéias faremos uma reflexão sobre as faces do filme.

Os primeiros tempos do cinema

O cinema foi antes de tudo uma preocupação da ciência assim como a fotografia. Os irmãos Lumière, Auguste e Louis, faziam experimentos científicos na área da fotoquímica, escreviam muitos artigos para revistas científicas e no *Bulletin de la Société Française de Photographie*, participavam dos congressos das Sociedades e academias de ciência na França e Inglaterra.

Os experimentos que faziam com a fotografia permitiram o invento de outras máquinas de projeção de imagens e no mesmo ano da exibição de *La sortie des usines Lumière*, 1895, o cinematógrafo dos Lumière também mostrou outros filmes caseiros como *Repas du bébé*. As exibições públicas do cinematógrafo atraíram uma multidão. A empresa Lumière reservava-se o direito de explorar o invento, e durante o final do século XIX muitos cinegrafistas da empresa saíram pelo mundo capturando imagens para serem exibidas nos teatros e cinemas da Europa e América, este último, lugar onde os Lumière tentavam implantar sua empresa cinematográfica.

Esse fascínio pela captura de imagens faz da câmera um instrumento importante, mas ela ainda não tinha a mobilidade que adquirirá anos depois constituindo a linguagem cinematográfica mais clássica. A preocupação nesse momento era trazer para os olhos europeus e americanos paisagens que as pessoas não conseguiam ver ao vivo. A fotografia já tinha aberto esse caminho, no entanto, a imagem era fixa, o cinema proporcionava a imagem das paisagens e das pessoas em movimento, era a realidade.

O sucesso do cinematógrafo chamou a atenção de um ilusionista, Georges Méliès, diretor do teatro Robert-Houdin, mas ele não conseguiu adquirir o cinematógrafo e com outra máquina, o bioscópio, iniciou a produção de seus próprios filmes. Os filmes de Méliès têm outra dimensão, estão voltados para o que chamamos hoje de ficção. Como era um ilusionista utilizou o aparelho para potencializar suas apresentações, era o espetáculo. Em *Viagem á lua* (1902), Méliès cria um filme de ficção científica contando a viagem de sábios á lua e o encontro deles com seres que ali habitavam.

Tanto os filmes dos irmãos Lumière como os de Georges Méliès são muito diferentes do que vemos hoje nos cinemas, eram filmes curtos, mostrados em feiras, nos teatros de variedades, nos *vaudevilles*, em meio às apresentações de mágicos, dançarinas, números de cantos, peças dramáticas, enfim não havia ainda um espaço dedicado apenas á mostra de filmes.

A câmera que captava essas imagens também seguia uma tradição teatral: parada, tudo acontecia na sua frente. Os filmes eram constituídos de uma sucessão de quadros, e entre eles havia os letreiros que davam informações sobre as imagens ou os diálogos dos filmes de ficção; entre a tela e o espectador a relação também era teatral, o único ponto de vista era o do espectador, a câmera além de parada parecia estar na poltrona.

Ligado á burguesia industrial, o cinema tornou-se um entretenimento de classes médias apresentado nos cafés, teatros, *vaudevilles* e feiras, mas logo se tornou um entretenimento para as classes de baixo poder aquisitivo.

Nas primeiras décadas do século XX, nos Estados Unidos, apareceram os *nickelodeons*, depósitos e armazéns onde os filmes eram projetados. Esse espaço de diversão barata era freqüentado por operários analfabetos, imigrantes, e camadas mais pobres da população, com um público freqüentador crescente, era um empreendimento lucrativo para os empresários do cinema na época.

Os *nickelodeons*, no entanto, não eram ambientes controlados e disciplinados pelos poderes institucionais; sua expansão obrigou a primeira indústria cinematográfica a se reorganizar tanto na produção como na comercialização dos filmes. Por outro lado foi necessário disciplinar o divertimento e a população que o freqüentava, regulamentando a indústria e o conteúdo dos filmes para que eles pudessem se transformar num divertimento educativo e moral compatível com as idéias da classe média e das instituições que se preocupavam com os ambientes freqüentados pelos trabalhadores e pelas camadas urbanas mais pobres.

Dessa maneira, o final do século XIX e início do século XX foi um momento em que o cinema saiu da esfera de experimento e invento científicos que o marcou em toda a Europa e Estados Unidos para a esfera industrial e comercial. Tal migração também influenciará a linguagem cinematográfica que se constituía e como vimos acima ainda era muito ligada às formas teatrais.

Linguagens para o cinema

A constituição da linguagem cinematográfica caminhava ao mesmo tempo em que o cinema era explorado comercialmente. Ele nasceu como ciência, mas logo se transformou em indústria partiu da idéia da captação da realidade e a reconstruiu. Esse processo não foi curto e nem tão pouco desprovido de conflitos.

Se nos primeiros tempos o cinema usava dos recursos de linguagem do teatro, dentre eles o *vaudeville*, os efeitos especiais como os realizados por Georges Méliès em suas apresentações, a expansão do público com os *nickelodeons* exigiu um afastamento do ponto de vista estético e de linguagem. Muitas vezes as histórias eram confusas, a sucessão de quadros predominava enquanto linguagem para se contar uma história e não a alternância ou a simultaneidade de ações. A necessidade de contar histórias de maneira inteligível para o público fez com que se procurassem formas de solucionar esse problema.

O ponto de vista subjetivo e psicológico dos personagens era explorado com dificuldades pelo primeiro cinema. O processo de mudança de linguagem aconteceu nas primeiras décadas do século XX quando o cineasta norte-americano D.W. Griffith começou a usar a alternância de tempo e espaço, a aproximação da câmera para definir psicologicamente os personagens ou para mostrar a sua subjetividade, desenvolveu a técnica do campo/contracampo. Para a linguagem cinematográfica a mobilidade da câmera foi fundamental, o seu deslocamento permitiu que o espaço fosse explorado e recortado, dessa maneira a câmera toma uma posição em relação ao que ela filma com o objetivo de expressar algo, por exemplo, a câmera baixa pode dar ao personagem um perfil heróico, mas se atrás do nosso personagem heróico houver um edifício maior ainda, o sentido poderá mudar para o de um homem oprimido e sufocado.

Podemos pensar que a câmera analisa enquanto a montagem faz a síntese (BERNARDET, p. 40-41). O filme não é apenas a captação de imagens, mas, sobretudo a seleção e a organização delas numa seqüência de tempo. Voltemos a Griffith, pois foi ele quem desenvolveu o que chamamos de montagem clássica, essa que temos até hoje principalmente nos filmes de Hollywood e nos filmes mais comerciais, tanto dos países do Ocidente como do Oriente.

Na montagem clássica conta-se uma história sem causar estranhamento á impressão de realidade que o filme deve ter. O espectador deve compreender o filme, o enredo e os personagens sem perceber os movimentos da câmara, sem se dar conta dos cortes necessários para a passagem de um plano para outro plano. O ritmo da montagem deve ser o de um fluxo contínuo de imagens sem que as mudanças de planos sejam abruptas levando o choque ao espectador.

O predomínio da montagem clássica não impediu que outros cineastas pensassem a montagem de outra maneira. Os cineastas soviéticos Lev Koulechov e Serguei M. Eisenstein desenvolveram montagens em que a reprodução não era a do real, mas através da justaposição de duas imagens produzia-se uma terceira com uma outra significação; eles estavam preocupados em despertar e produzir idéias através do cinema e não apenas contar histórias. Com esse intuito o cinema soviético foi muito importante durante a Revolução Russa em 1917, e nos seus primeiros anos, pois ele foi utilizado como um importante instrumento de educação e propaganda revolucionária.

Outros movimentos cinematográficos desenvolviam-se nas décadas de 1920 e 1930 como o Expressionismo Alemão e o Surrealismo com preocupações que não estavam centradas na reprodução da realidade, mas na sua distorção, nos sentimentos interiores como é o caso do primeiro, e em provocar a burguesia e sua visão de mundo através de imagens que causassem estranhamento e repulsa como é o caso das imagens oníricas, imagens-choque do cinema surrealista de Luis Buñuel.

Qualquer que seja a linguagem desenvolvida durante os primeiros anos do século XX, o cinema ainda incorporou o som em 1928, a partir do filme *O cantor de jazz*, e na década de 1950, a cor nas películas. Esses dois elementos contribuíram para modificar alguns aspectos da estética do cinema, mas não mudaram de forma substancial os elementos fundamentais da linguagem cinematográfica, ao contrário, o som antes exterior ao filme – mesmo mudo, os filmes exibidos nos teatros eram acompanhados por orquestras e havia um narrador externo que comentava a história, além dos quadros com legendas – é incorporado a ele, está na sua diegese, seja pelos diálogos, seja pela trilha sonora ou ainda pelos ruídos de captação direta ou realizados em estúdios. O desenvolvimento da película colorida apesar do intuito de revelar a realidade não se mostrou natural como podemos ver nos filmes dos anos 1950.

O som e a cor também são marcos históricos do desenvolvimento tecnológico ligado á indústria cinematográfica e á indexação dos filmes em gêneros, como por exemplo: filmes mudos, filmes em branco e preto, filmes coloridos, filmes sonoros. Para, além disso, os cineastas foram desenvolvendo outros gêneros que não estão ligados á questões materiais do filme, mas ao tema a que se dedica, podemos pensar num primeiro momento em dividir os filmes em ficcionais e documentais, dentro do primeiro são desenvolvidos aos poucos: a

comédia, o drama, a ficção científica, o terror, os filmes históricos, os desenhos animados; os documentários também ganham uma série de categorias: científico, institucional, atualidades ou cinejornais, histórico, educativo, ambientalista, biográfico, docudramas.

Nessa divisão, com fronteiras muito tênues, ainda há o elemento norteador do início do cinema: a captação do real. É entendido por ficção tudo aquilo que nos conta uma história, digamos, inventada, algo baseado num romance, num conto, no entanto, se o filme começa com a frase: *essa história conta acontecimentos reais*, ela sai do estatuto de ficção e entra na fronteira do documentário, refere-se a uma realidade que existiu algum dia em algum lugar.

O documentário tem como premissa a realidade e se na ficção o espectador tem uma postura de entendimento de uma história inventada, uma impressão de realidade, ao ver um documentário ele assume a postura de estar na frente da realidade, talvez nua e crua, de ver imagens com pessoas que não foram inventadas por um roteirista ou por um cineasta, mas que a qualquer momento podemos encontrar na rua, um político ou um acontecimento que estudamos na escola ou até mesmo o vivenciamos.

A idéia de real no documentário ou o estatuto de verdade que as imagens documentais têm não são contraditórias á seleção e montagem que fazem parte do sistema de reconstrução do cinema e nem com o conceito da imagem em movimento como representação. Frente á uma câmara as pessoas modificam-se, posam e transformam-se em personagens de si mesmo. O documentário lida ainda com o inesperado na captura da realidade, apesar de existir um roteiro inicial. O documentarista pode ser surpreendido por acontecimentos imprevistos, ele não controla a realidade, tal como o cineasta que tem o roteiro a seguir e grande controle sobre tudo o que acontece no momento da filmagem.

Na montagem o documentarista trabalha justamente com aquilo que pesquisou e esboçou antes da captação das imagens e com as imagens que fez no calor da hora, com o imprevisto; é um momento de tensão em que o documentário pode sair de uma maneira totalmente diferente do que o documentarista concebeu.

Das faces do filme

O filme recentemente foi entendido e aceito como documento para a história. Isso se deu por algumas preocupações dos historiadores: o filme é entretenimento, não ocupa nenhum lugar na academia como ciência, a produção cinematográfica industrial não tem ligação com as responsabilidades científicas além da manipulação a que a imagem é submetida, num filme histórico ou científico as referências não são colocadas ou não se pensou nisso pelo fato de o cientista muitas vezes falar ele mesmo sobre o objeto do filme. Dessa forma, o filme sempre esteve presente de forma marginal na ciência, assim

como a fotografia, usado sobretudo na medicina e nas ciências biológicas como forma de estudar mais atentamente os procedimentos realizados em laboratórios e hospitais.

A crescente inserção do filme na sociedade, o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica que influenciou outros meios de comunicação como a televisão e o videocassete, o uso, no final do século XX, desses meios na escola e no âmbito doméstico, permitiu que historiadores, antropólogos e cientistas sociais começassem a entender o filme numa outra dimensão daquela da social e cultural, mas como documento e instrumento de ciência.

A antropologia foi a ciência que primeiro sistematizou o fazer fílmico como instrumento de exploração da pesquisa de campo e paralelamente a reflexão sobre esse fazer. A antropologia visual ou antropologia fílmica (FRANCE, 1998, p. 7-16) firmou-se como disciplina justamente porque para além da prática que resultava nos filmes etnográficos, os debates em torno dos procedimentos e postura do antropólogo com a câmera no campo, frente ao seu objeto, proliferaram nos congressos e simpósios além de mostras de filmes etnográficos. As décadas de 1970-1980 são responsáveis pela vitalidade da antropologia visual e sua expansão de reflexão.

Se a antropologia discute e pratica o fílmico em sua área como disciplina, a história continuou muito reticente em relação ao entendimento do filme como documento histórico ou a usá-lo como instrumento para fazer história, uma história em imagens. Mesmo quando á partir dos trabalhos de historiadores como Marc Bloch e Lucien Febvre, e anos depois da escola dos Annales, quanto á ampliação do conceito de documento e com o desenvolvimento da Nova História que elevou o filme ao estatuto de documento histórico principalmente com os textos de Marc Ferro, apenas nas últimas décadas do século XX o cinema e o filme foram tomados como campo de reflexão e de fazer histórico.

A resistência do historiador está então relacionada muito mais ao estatuto do cinema como um produto da indústria cultural, objeto de reflexão da sociologia. Mas a cultura visual que se desenvolveu á partir da década de 1950 e permeou todo o século XX e é parte integrante do século XXI fez com que a história se voltasse cada vez mais para o cinema. A reflexão sobre novos objetos e novas fontes possibilitou o entendimento do filme e do cinema como produzidos historicamente ao mesmo tempo em que são produtores de história.

As preocupações dessas duas áreas das ciências humanas, a antropologia e a história, são frutos da inserção da imagem no cotidiano do homem comum, de sua expansão industrial. Por outro lado a imagem foi pensada como uma possibilidade de prova e verdade histórica; logo após as experiências dos irmãos Lumière concebeu-se a idéia de guardar os filmes como prova para a história como entendeu Boleslaw Matuszewski (1898 apud DELAGE, 2006, p. 24-25) no final no século XIX:

Ce simple ruban de celluloïd constitue non seulement un document historique, mais une parcelle d'histoire[...]. Il suffira d'assigner aux épreuves cinématographiques, qui auront un caractère historique, une section de musée, un rayon de bibliothèque, une armoire d'archives. Le dépôt officiel en sera installé soit à la Bibliothèque nationale, ou à celle de l'Institut, sous la garde d'une des Académies qui s'occupent d'histoire, ou aux Archives [...]. Un comité compétent recevra ou écartera les documents proposés après avoir apprécié leur valeur historique.¹

Esse polonês fotógrafo oficial do tsar da Rússia na época pensava o filme como documento histórico, mas não só, percebia a necessidade de guardá-lo em um lugar, uma instituição. Ele salientou o caráter oficial da guarda do filme enquanto documento histórico, mais ainda, o valor histórico a ser dado ao documento fílmico dependeria de um comitê que o apreciase.

O entendimento do filme enquanto prova jurídica surge de uma percepção mais geral em relação à imagem. Em 1901, nos Estados Unidos, a fotografia é aceita enquanto prova de um acontecimento real, ela pode fazer parte de um processo (DELAGE, 2006). Essa imagem-testemunha está carregada das noções de real, neutralidade e objetividade, e havia preferência para que as imagens-prova fossem captadas por um profissional – não obrigatoriamente -. O cinema com um lugar social importante na sociedade norte-americana no começo do século XX amplia a participação oficial do filme, como instrumento jurídico, ele não redonda àquilo que foi dito no processo é algo a mais nele, uma reprodução clara e exata de pessoas e objetos.

Uma outra preocupação que existia paralelamente ao desenvolvimento da indústria cinematográfica e da linguagem fílmica era a de guardar e conservar os filmes. Tomemos dois casos bem diversos de formação das cinematecas, principais instituições responsáveis não apenas pela guarda dos filmes, mas pelo desenvolvimento de pesquisas referentes ao campo cinematográfico.

No final dos anos 1920 e início dos anos 1930 o Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA – criou um grupo entre historiadores da arte, conservadores e mecenas ricos e esclarecidos com o objetivo de “colocar uma ponte entre a arte de vanguarda e o público, e de promover a compreensão e o interesse pelas artes visuais da época moderna” (BANDY, 1992). Seguindo esse propósito em 1935 é criado o Departamento de Cine-

1 BOLESŁAW, Matuszewski. *Une nouvelle source de l'histoire : création d'un dépôt de cinématographie historique*. [Paris] : [s.n.], 1898. p. 8-9.

ma do MoMA, era necessário constituir um arquivo de filmes, pois para Iris Barry, sua conservadora-fundadora, a nova arte do cinema deveria ser conhecida em sua tradição já estabelecida apesar de sua curta história.

Iris Barry, crítica de cinema na Inglaterra, em 1932, foi contratada pela biblioteca do MoMA e de lá iniciou seus trabalhos no Departamento de Cinema que então se iniciara. O papel de Barry como fundadora do Departamento foi fundamental na medida em que, para ela, a coleção de filmes do Museu deveria ser acessível aos estudantes, às escolas e todas as outras instituições educativas. Ela iniciou a coleção internacional de filmes, procurando obter doações de cópias entre as grandes produtoras norte-americanas: a 20th Century Fox, a Warner Bros., a Columbia, a RKO, a Universal; o caminho entre essas produtoras foi difícil, Barry teve que explicar e assegurar que o Museu não tinha intenções de se tornar um concorrente comercial da grande indústria cinematográfica norte-americana.

Com a mesma intenção, Iris Barry viajou à Europa, visitou nas principais cidades européias cineastas, produtoras e instituições na coleta e pesquisa de filmes, participou ainda da fundação em 1938, da Federação Internacional dos Arquivos de Filmes. O propósito do Departamento de Cinema do MoMA foi plenamente realizado quando em 1939 a sala de cinema foi inaugurada com os primeiros ciclos de cinema. As projeções diárias mostravam a preocupação pedagógica de Barry, conquistava aqueles que antes não compreendiam ou duvidavam do papel de uma coleção de filmes em um Museu de Arte Moderna, estabelecia uma outra relação entre o público e o cinema – para além da do entretenimento -, consolidava a pesquisa que Iris Barry havia realizado para constituir aquele acervo.

No Brasil, podemos tomar a década de 1940, e o movimento de expansão de cineclubes, como de reconhecimento e interesse pelo estudo do cinema. Paulo Emílio Salles Gomes foi a figura fundamental do cineclubismo criando o Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia em São Paulo que agregou o grupo formado, dentre outros, por Antônio Cândido e Décio de Almeida Prado. O mesmo grupo fundou a revista *Clima*, lugar em que Paulo Emílio escrevia críticas de cinema.

Esse grupo de intelectuais promovia projeções de filmes e debates sobre cinema, mas logo foi fechado pela ação censora do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo. O fim da segunda guerra mundial e da ditadura de Getúlio Vargas permitiu uma outra iniciativa do crítico B.J. Duarte dentre outros criando o Clube de Cinema de São Paulo. Uma biblioteca de cinema é formada assim como em 1947, Paulo Emílio Salles Gomes, então na Europa filia o Clube de Cinema à Federação Internacional de Cineclubes e adquire para a instituição filmes de Charles Chaplin, Georges Méliès, Carl Dreyer, Jean Cocteau e René Clair.

Com essa coleção de filmes em seu acervo foi criada a Filmoteca do Clube de Cinema de São Paulo. No final dos anos 1940 esse acervo é incorporado ao Museu de Arte

Moderna de São Paulo e deu origem ao Departamento de Cinema do MAM e posteriormente a Cinemateca Brasileira que em 1984 é incorporada ao Ministério da Educação e Cultura e hoje está ligada à Secretaria do Audiovisual.

O interesse e a ação de Paulo Emílio como formador de um público de cinema, suas críticas nos jornais, o debate que empreendeu com cineastas de muitas gerações influenciou a criação de escolas de cinema como a da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e jovens como Glauber Rocha que fundaram movimentos cinematográficos como o Cinema Novo.

Em ambos os casos acima a preocupação pedagógica, isto é, de formação intelectual do público é predominante, havia uma vontade de se entender o filme para além do entretenimento. Isso fica bem claro no caso norte-americano, quando Iris Barry, em Hollywood, ao conversar com os grandes produtores de cinema lhes assegurou o caráter pedagógico do Departamento de Cinema do MoMA.

A criação da Cinemateca Francesa, em 1936, por Henri Langlois também mostra esse caráter. No caso francês a Cinemateca² foi o reduto formador de uma geração fundamental para o cinema mundial, a *Nouvelle Vague* que não apenas influenciou o modo de fazer o cinema em todo o mundo como também descobriu cineastas até então pouco reconhecidos nos Estados Unidos como Alfred Hitchcock.

Em outros países esse princípio formador também foi o fundador dos cineclubes e cinematecas como instituições que se preocupavam com filmes. A necessidade de desenvolver a sua guarda e conservação era secundária, todas essas instituições constituíram acervos importantes muitos deles raros, mas totalmente voltados para a exibição, o debate e o ensino do cinema. No entanto, cuidar da materialidade do filme foi paralelamente uma preocupação cada vez maior assim como seu tratamento documental.

A materialidade do filme envolve uma série de documentos e de contextos, além da película, suporte da imagem, produzidos pelo cineasta e sua equipe: o roteiro, os desenhos da cenografia, os figurinos, as anotações dos continuístas e do próprio cineasta, o trabalho do fotógrafo, a trilha sonora, as prestações de conta aos produtores, os projetos para captação de recursos, os testes e negociações com os atores, o trabalho com os efeitos especiais, a comercialização e exibição do filme, e uma série de outros elementos que também fazem parte do filme e constituem o campo cinematográfico, mas não o da imagem propriamente dita.

A partir do fazer fílmico, a escrita e a linguagem cinematográfica, a sua imagem, a sua história, outros fazeres são possíveis, as relações que o filme estabelece com a sociedade em diversas épocas faz dele um campo múltiplo, e é nessa multiplicidade que

2 Hoje o acervo da Cinemateca Francesa constitui a BIFI – Bibliothèque du Film.

devemos entendê-lo e nos relacionarmos com ele, é como dizia Eisenstein “o cinema é a mais internacional das artes. De suas inesgotáveis reservas, a primeira metade do século extraiu apenas migalhas. Um mundo imenso e complexo abre-se diante dele” (apud TULARD, 1996. p. 209).

Referências

BANDY, Mary Lea. Iris Barry et la fondation du département film du MoMA. Traduit de l'anglais par Jean-Paul Clergeau. *Cinémathèque*, n. 2, p.105-111, nov. 1992.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELAGE, Christian. **La vérité par l'image** : de Nuremberg au procès Milosevic. Paris :Éditions Denoël, 2006.

FRANCE, Claudine de. **Cinema e antropologia**. Tradução Marcius Freire. Campinas: Ed. da Unicamp, 1998.

RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

RITTAUD-HUTINET, Jacques. **Os irmãos Lumière**. Tradução Yara Laranjeira e Luciano Lopreto. São Paulo:Scritta, 1995.

TULARD, Jean. **Dicionário de cinema**: os diretores. Tradução Moacyr Gomes Junior. Atualização de Goida. Porto Alegre: L&PM, 1996.