

# O cinema como objeto de comunicação histórica

Cristiane Freitas Gutfreind<sup>1</sup>

O presente texto propõe uma reflexão sobre a relação entre a história da comunicação e o cinema, enfatizando a função deste em apresentar os acontecimentos, o estilo e a maneira de viver de uma determinada época. Através de diferentes abordagens teóricas, que vão de Kracauer, passando por Ricoeur e Lyotard, pretendemos discutir a história como objeto do cinema e a sua capacidade em recuperar a memória.

Palavras-chave: história da comunicação, cinema, memória.

This text proposes a reflection on the relation between the history of communication and cinema, emphasizing the function of the last as capable of presenting events, style and the manner of living of some period. Using different theoretical approaching, from Kracauer to Ricoeur and Lyotard, we intend to discuss history as an object of the cinema and also its capacity of restoring memory.

Key words: History of communication, cinema, memory.

*Ce texte propose une réflexion sur la relation entre l'histoire de la communication et le cinéma. Notre remarque repose sur la fonction du cinéma de présenter les événements, le style et la façon de vivre d'une époque donnée, à travers des différents approches théoriques comme Kracauer, Ricoeur et Lyotard. Ainsi, on va discuter l'histoire comme objet du cinéma et sa capacité en reprendre la mémoire.*

*Mot clé: histoire de la communication – cinéma – mémoire.*

<sup>1</sup> Professora Doutora. da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Neste texto, tentaremos construir uma reflexão sobre as relações que sustentam a história e o cinema a partir de uma abordagem que trata aquela como objeto deste e em que consideraremos, ainda, a capacidade do cinema de explicitar os acontecimentos, o estilo e a maneira de viver de uma determinada época. Os dados aqui encontrados se referem a uma pesquisa<sup>2</sup> sobre a articulação entre a organização sociocultural e o imaginário que sustentaram a produção cinematográfica brasileira nos anos 1990. Para que o cinema seja objeto da história da comunicação e para que o cineasta a represente, faz-se necessária uma historicidade que ligue um ao outro, e isso acontece a partir da combinação de diferentes histórias com variados sentidos como, por exemplo, a história que se inscreve na memória, parte que também analisaremos aqui.

Assim, a história do cinema nos interessa porque pensa uma época, um estilo e uma produção como realidades mutantes, nunca estáveis, possuindo uma vocação hermenêutica que age em diferentes níveis sobre determinadas conjunturas, estabelecendo, portanto, um diálogo com outras disciplinas, particularmente com a comunicação, a sociologia e a antropologia.

A importância do cinema para a história da comunicação é comprovadamente reconhecida, mas ela foi legitimada somente nos anos 1960, através da *Nouvelle Vague*. Foi esse movimento que conseguiu impor a sétima arte como sendo uma arte igual às outras e, conseqüentemente, sustentar um discurso sobre a história da comunicação, mesmo que, desde a sua origem, o cinema se apresentasse dessa maneira. À exceção da extinta União Soviética, que reconheceu a importância histórica do cinema, sobretudo na pessoa de Eisenstein, nenhum país, até os anos 1960, soube reconhecer na sua época seus grandes mestres.

Comprendemos, então, o cinema como um suporte para a história da comunicação pela sua capacidade de refletir os comportamentos e as orientações de uma determinada sociedade; além disso, representa um fundamental meio de identificação, uma maneira de agir e de pensar. O cinema é apreendido como um espelho, compreendido aqui no sentido lacaniano de unificação do imaginário que age através de uma imagem semelhante, tanto idealizada ou deformada, quanto fiel às aspirações, às crenças e aos valores que sedimentam uma determinada cultura. Além disso, o cinema é também um receptáculo de modelos nos quais podemos nos inspirar, fazendo emergir aspirações reprimidas e

juntando os indivíduos em torno de imagens repletas de simbolizações. Dessa forma, os filmes devem ser compreendidos de maneira analítica, mas, ao mesmo tempo, histórica.

A questão entre cinema e história da comunicação já suscitou muitos debates, sobretudo entre os tradicionais historiadores do cinema, como Georges Sadoul (1947). Podemos identificar algumas limitações no que diz respeito a essa corrente de pensamento, aproveitando a ocasião para ressaltar as inovações que se referem a essa questão central. Uma das limitações dessa corrente de pensamento consiste em monopolizar a atenção somente sobre os filmes. Se o cinema é um sistema complexo, no seio do qual intervêm fatores tecnológicos, econômicos e sociais, não pode ser resumido a suas obras produzidas. Outra limitação dessa mesma corrente de pensamento consiste em sustentar categorias de análise restritas, como as que se atrelam à determinada escola, a determinado movimento ou a determinada época, fundando-se sobre tautologias, segundo as quais, tentamos explicar um autor pela sua obra ou vice-versa.

Nesse sentido, os acontecimentos se organizam de forma mais articulada em que as determinações não são jamais unívocas e diretas. Assim, para compreender um filme ou um realizador, devemos levar em consideração a época em que a obra foi criada, as aspirações do momento e as técnicas disponíveis; em suma, a conjuntura que permitiu ao cineasta conceber o seu filme. Enfim, quando falamos de “nascimento”, de “desenvolvimento” e de “decadência” no cinema, não nos referimos a uma cronologia linear, como na vida humana: os fatos seguem, freqüentemente, desdobramentos controversos e sinuosos.

Ao mesmo tempo, os historiadores da comunicação começaram a descobrir no cinema uma fonte de grande riqueza e utilidade, apreciando sua capacidade para registrar os acontecimentos, mas também revelar as diferentes maneiras como uma sociedade se percebe, assim como a sua capacidade de fazer falar o real, mas também de dar corpo aos desejos e à imaginação, abrir os espaços ao infinito.

Nesse sentido, a troca é dupla: quanto mais nos damos conta de que a história do cinema deve se inscrever dentro da perspectiva da história da comunicação, mais esta vê um território no qual dialogar com aquela. Como diz Arlette Farge, “não convidamos o cinema, vivemos com ele como com tantos outros campos artísticos que organizam nossa maneira de ser no mundo, logo de escrever a história” (Farge, 1998, p. 125).

<sup>2</sup> Essa pesquisa foi elaborada entre 1999 e 2001, como parte da tese de doutorado realizada na Université Paris V (Sorbonne), intitulada “Un cinéma possible: une analyse socio-anthropologique de la production cinématographique brésilienne dans la

Partindo dessa perspectiva, podemos citar o exemplo da maneira particular de contar a história evocada por Paul Virílio, no que diz respeito à utilização de técnicas cinematográficas nas guerras ao longo do século passado (Virílio, 1991). Para o autor, a Primeira Guerra Mundial propiciou a utilização em massa de seqüências fílmicas que possibilitavam o reconhecimento aéreo dos campos de batalha, fazendo com que os exércitos pudessem ter uma representação atualizada dos combates. Essa inovação do olhar faz do cinema um instrumento fascinante para a compreensão de um fenômeno social, assim como preconiza Virílio (1991, p. II):

*Ao lado do tradicional 'serviço cinematográfico dos exércitos', encarregado de assegurar a propaganda às populações civis, também existe 'um serviço militar das imagens' capaz de assumir o conjunto das representações táticas e estratégicas dos conflitos para com o soldado, o piloto de caça ou de avião de combate, mas sobretudo para o oficial superior responsável pelo engajamento das forças.*

Assim, algumas análises apreendem o cinema como representação da socialidade que, de maneira direta ou indireta, através de histórias mais ou menos prováveis, modelam a forma como percebemos o mundo vivido. Segundo Jacques Aumont, a imagem pensa e constitui um instrumento da história devido à sua própria natureza relacional, ou seja, o cinema estabelece vínculos entre a imagem e o homem e entre esse e outros homens, fazendo com que o pensamento da imagem não seja algo estanque e determinado, mas sim da ordem do possível e do provável (Aumont, 1996). Dessa maneira, trata-se das imagens de indivíduos que mostram as suas aspirações, seus medos, seus saberes partilhados; em resumo, a vida específica de uma comunidade.

Essa corrente de pensamento foi lançada por Siegfried Kracauer, em 1947, no seu livro *De Caligari a Hitler*, consagrado ao cinema de Weimar. O autor mostrou a hesitação na qual se encontrava o povo alemão desde a derrota da Primeira Guerra Mundial, fato que preparou o autoritarismo nazista como solução intermediária entre o retorno à tirania e o medo do caos, explicitado, assim, nos filmes da época. Essa abordagem faz do cinema um testemunho que, no campo da história da comunicação, integra as tradições aos dados da mentalidade coletiva.

Marc Ferro (1993) e Pierre Sorlin (1977) retomam esse tipo de abordagem, ampliando-a. O primeiro desloca a temática kraucariana, dando ao cinema o sentido atribuído de testemunho, não por aquilo que ele reflete de uma sociedade, mas pelo papel de indicador de seus impasses, processos mentais, possibilidades dinâmicas respostas

predominantes. Para Ferro, o cinema reflete a realidade em vários níveis, contando histórias que ressaltam alguns aspectos da existência e escondem outros, devido ao uso de uma linguagem que revela a forma como um realizador e seu grupo social abordam temas pertinentes a sua época. No livro *Cinéma et Histoire* (1993), Marc Ferro, partindo de uma análise geral, discorre sobre o filme como um documento em função do que ele diz, e também em função daquilo que o filme cala, assim como de seu estilo, sua escrita, etc. O autor sustenta a sua abordagem a partir da análise de filmes como *O Judeu Süß* (*Der Jude Süß*, Veit Harlan, 1940) e *A Grande Ilusão* (*La Grande Illusion* (Jean Renoir, 1937), mostrando a reconstituição das obsessões nazistas a partir da montagem, no primeiro, e da recepção diferenciada, no segundo, antes e depois da Segunda Guerra Mundial.

Pierre Sorlin (1977) segue a mesma linha de pensamento, mas, para esse autor, o cinema mostra a realidade sem nunca se constituir em uma duplicata, na medida em que o filme seleciona apenas alguns fragmentos, carregando-os de sentido, tornando-os funcionais de maneira a compor uma história. Para Sorlin, o problema não se restringe em saber se o filme se inspira ou não em fatos verdadeiros, mas de que forma o filme é elaborado como narrativa que sustenta uma visão sensível da história. A ficção é criada, partindo da idéia de falso ou verdadeiro, assumindo-se como tal, e é através de sua difusão que ela encontra uma conexão com o real. Dessa maneira, o filme transcreveria o real através de instrumentos que lhe são próprios. Para compreender essa transcrição, devemos levar em consideração o que o autor chama de “construção fílmica” (Sorlin, 1977, p. 270), ou seja, o fato de que a realidade apresentada na tela de cinema integra o aspecto apreendido pelas formas de expressão do momento, a escolha do diretor, as expectativas dos espectadores e a própria noção de cinema.

Para Sorlin, a imagem fílmica é “visível” por uma sociedade quando ela engloba uma determinada forma dada pelo espectador, o que possibilita a este entendê-la, ao mesmo tempo em que o realizador procura criar essa forma para comunicar-se com o público. Os realizadores e os espectadores seriam, então, os grupos sociais imediatamente responsáveis por esse mecanismo e, através deles, toda a sociedade revelaria seus hábitos de percepção, seus esquemas mentais e suas simbolizações míticas. Essa capacidade “visível” permite aos espectadores interpretar o que a imagem oferece do real a partir da forma de fazer e de ver, portanto de apreender e conhecer o mundo; em resumo, consiste em parte de uma “mentalidade” que representa e elabora a realidade.

Podemos constatar, então, que Sorlin se distancia do modelo proposto por Kracauer no sentido de que, para o primeiro, o cinema representa não uma sociedade, mas o

que uma sociedade considera representável, o que, para nós, define a essência do cinema. Dessa maneira, o cinema propõe, através de suas imagens, o que uma sociedade vê dela mesma, distinguindo os não-ditos, os interditos que limitam a percepção de uma determinada época. O cinema revela tudo o que diz respeito à ordem da sensibilidade, as expectativas, os medos, as inquietudes, apresentando diferentes interpretações da sociedade em analogia com o mundo sensível, ou seja, a imagem que a sociedade cria dela mesma (o fictício), mas também a imagem dela mesma.

Assim, a imagem continua sendo um “vetor de comunhão” (Maffesoli, 1990) em que se considera o cinema como fazendo parte de um universo baseado em determinadas regras de produção, de estética e de linguagem, tendo em vista finalidades precisas de ordem econômica e de expressão, por vezes separadas e por vezes entrelaçadas. Daí a complexidade do cinema, associada ao fato de pertencer a uma rede em que são inseridos diferentes valores que reforçam a sua capacidade relacional. Ou seja, o cinema é um prolongamento da realidade, um meio que permite juntar as pessoas para dividir emoções, possibilitando a compreensão da “parte visível” da história. Nesse sentido, a imagem cinematográfica é um suporte privilegiado da memória, servindo à construção da história em suas diferentes formas.

Essa história também se refere ao público, já que os efeitos do filme podem ser de ordem pessoal (que diz respeito a cada espectador) e coletivo (o fato de que cada espectador sente de maneira diferenciada o filme, permitindo uma nova discussão). Dessa maneira, o filme propõe a cada indivíduo que possa viver uma experiência particular em que ele vai reagir de acordo com a sua situação histórica e cultural.

As interações entre o espectador e o filme se desenvolvem de maneira “paradigmática” (Odin, 1990), compreendida, assim, como a forma em que, durante a projeção, o filme dirige a compreensão do espectador. O sentido dado a esse filme, então, é fruto das associações que o espectador efetua como discurso coerente durante a exibição na tela, não podendo existir isoladamente da sua recepção.

O encontro entre o espectador e o filme induz o aparecimento de fenômenos como a analogia e a dissociação. A imagem cinematográfica é, por excelência, analogia do real. É partindo do real que o espectador constrói sua própria percepção do filme de acordo com uma visão “natural” que revela um processo fisiológico, mas, sobretudo, cultural, além de algumas técnicas utilizadas no filme, como a luz e a cor, elementos que são historicamente determinados. Ou seja, a partir desses três processos (fisiológico, cultural e desenvolvimento técnico), é que se opera a percepção analógica no cinema.

O fenômeno de dissociação serve de complemento à analogia; o espírito do espectador não se deixa confundir com a situação do filme; afinal, ele reconhece como se referindo à percepção do seu corpo, ou seja, o espectador sabe que a imagem projetada na tela não é a realidade, mesmo que seja baseada em fatos reais.

Essas considerações nos levam a constatar que os fenômenos que condicionam a relação entre o filme e o seu público são estritamente atrelados à percepção, que, por sua vez, absorve a memória. A compreensão de um filme exige de seu espectador a memorização das ações que se desenvolvem durante a projeção, bem como uma facilidade específica em elaborar as ações memorizadas.

No livro *L'Homme ordinaire du cinema*, Jean-Louis Schefer (1997) atribui ao termo memória um duplo sentido: um, que diz respeito ao instrumento de memória do espectador, que seria aquilo que ele é capaz de assimilar, e outro, que se refere à memória do filme, que seria a relação temporal e estrutural entre os acontecimentos do mesmo. O que existe durante a projeção é um processo que ordena e religa as ações entre elas, permitindo ao espectador elaborar a sua perspectiva.

Essa elaboração por parte do espectador se revela através do processo de socialização. Partindo do conceito de intersubjetividade da fenomenologia husserliana, em que um objeto só pode ser identificado e percebido a partir de uma troca de consciências entre a consciência individual e a consciência comunitária, Ricouer avança a hipótese de que a memória de uma comunidade é formada pela constituição mútua das subjetividades privada e coletiva. Isso significa que a interioridade e a socialidade são constituídas simultaneamente, tendo como ponto de coesão a narração pública. Sobre esse processo, o autor conclui: “é preciso conservar a interioridade da memória como termo de um processo de interiorização estritamente correlativo ao processo de socialização” (Ricouer, 1998, p. 20). Segundo Ricouer, é partindo dessa relação que podemos falar de memória, identidade coletiva e identidade pessoal.

Dessa forma, o cinema é, por excelência, um meio de socialização que tem por função a constituição de uma memória social dividida entre um grande número de indivíduos, constituindo-se também em um fenômeno de memorização de fatos, de personagens e de idéias. Devido a essa característica tão marcante é que se impõe a necessidade de conservação de todos os filmes.

Além de funções como a instauração do imaginário social e o testemunho de uma cultura, a imagem cinematográfica tem um papel preponderante na recuperação da memória. O cinema é a memória viva, pois, ao se reproduzir constantemente, remete-nos sem parar ao passado e ao presente. Para Jean-François Lyotard, o

“trabalho amnésico” (Lyotard, 1991, p. 109) é uma contribuição importante para a memória, pois ele aciona o presente, já que o esquecimento de um fato se passa aqui e agora, enquanto a história restabelece o passado. A história pode encontrar, então, pelo trabalho de associação que se opera através desses dois aspectos, a sua potência cognitiva. Com isso, podemos concluir que a construção da imagem fílmica é baseada no “trabalho amnésico”, porque faz intervir uma escritura sobre o passado, mas que encontra o seu sentido no presente. Por isso, o resultado obtido deve-se à associação dos dois fatores.

A imagem fílmica é sempre ficcional, segundo Aumont (Aumont *et al.*, 1999, p. 70), mesmo que seja percebida individualmente; ela é coletivamente ativa desde que o julgamento pessoal seja substituído pelo afeto coletivo, o que expande ainda mais a sua potência. O cinema não produz uma simples imagem, mas uma imagem que, através da memória, transforma-se em um lugar de exercício desta e, paralelamente, em uma interrogação sobre ela.

Podemos constatar, então, que a imagem é um suporte privilegiado da memória que pode contribuir muito para a construção da história em todas as suas formas. Nesse sentido, o cinema tem a história como objeto em função da sua capacidade de expressar seus acontecimentos, o estilo ou a maneira de viver de uma época.

Faz-se importante ressaltar que toda história é uma história construída, como o são os seus personagens e os seus acontecimentos, resultando na possibilidade de configurar, de uma nova maneira, a história vivida ou mesmo aquela contada por outras pessoas. Hanna Arendt (1983) desenvolveu essa idéia em *Condition de l'homme moderne*, em que ela ressalta que uma história é formada pelas imbricações entre as ações do homem e as circunstâncias que permitem configurar as relações entre eles. Opondo-se à idéia marxista de que “o homem faz a história”, Arendt sustenta que os homens não fazem a história, mas eles a compreendem através de um olhar retrospectivo. Assim, o projeto histórico seria discernido quando a história fosse reescrita e, no caso do cinema, quando uma mesma história fílmica é reproduzida. Como diz Paul Ricoeur, “a situação excepcional da história em relação às outras ciências deve-se ao fato de que escrever a história faz parte da ação de fazer a história” (Ricoeur, 1998, p.26). Podemos constatar, então, que, a partir das diferenças existentes entre as diversas maneiras de contar uma história, podemos delinear uma reflexão epistemológica.

Esse propósito pode ser exemplificado pela abordagem da historiadora Michèle Lagny (1991). A autora defende a idéia de que o cinema apresenta uma característica contraditória no que diz respeito à história, pois a função positiva do filme se

sustenta no fato de que ele forma uma memória social que se expande amplamente. Por outro lado, essa mesma dimensão coletiva favorece a constituição dos diferentes tipos de memória oficial que Lagny pretende denunciar.

Dessa maneira, as diferentes maneiras de contar uma história através do cinema permitem, às vezes, evocar os não ditos, aquilo que é reprimido em uma comunidade, bem como utilizar-se da memória para interrogar a história, além de exercitar a memória propriamente dita. Nesse sentido, o filme ajuda a construir uma “contra-história”, não oficial, tornando-se, ao mesmo tempo, um agente da história, já que ele exhibe relatos de arquivo escrito que são, freqüentemente, a memória institucionalizada. Basta a imagem aparecer na tela, reproduzida, para ser rememorada. Como diz Lagny: “a imagem-filme substitui a lembrança instituindo-se do fluxo da memória, tornando-se, assim, imagem-memória” (Lagny, 1991, p. 73).

Se o cinema é um objeto da história, o cineasta, ao “representar” a história, exhibe suas identificações com a mesma. Dessa maneira, o cinema pode contar vários tipos de história: como prática da memória (aquela que procura ilustrar os fatos do passado), do tempo presente ou ainda a história como intriga ou conjunto de ações. O cinema é, então, um lugar onde diferentes identidades coletivas contam a si mesmas e aos outros a sua própria história. O encontro do cinema com a história permite estabelecer um laço com a memória passada, tornando-se uma ação no presente, constituindo uma maneira de tentar confrontar-nos com antigas dívidas. Em suma, o cinema, mais que um exercício do gosto, excita e provoca um encontro e, como em outros campos artísticos, organiza a nossa maneira de ser no mundo, ou seja, de escrever a história.

O filme histórico, entendido aqui como “um filme de ficção cuja ação se desenvolve em passado recomposto” (Pinel, 2000, p. 120), por motivos óbvios, é o gênero que exemplifica melhor a relação entre memória e cinema. Desde a sua origem, o filme teve por objetivo reviver e reproduzir o passado. A imagem fílmica faz com que voltemos nos séculos, encontremos os heróis, os mitos e as epopéias. Walter Benjamin (1991) e outros membros da Escola de Frankfurt recusaram essa proposição. Para o filósofo alemão, a técnica de reprodução cinematográfica, principalmente aquela que diz respeito aos filmes históricos, é uma maneira de matar a autenticidade da obra original. Podemos dizer, ao contrário de Benjamin, que a reprodução da história não é necessariamente um empobrecimento; ela se constitui, antes de mais nada, em uma forma de recapitulação. Através da magia do movimento fílmico, temos a sensação de ver hoje o que se passou ontem, como se isso acontecesse da mesma maneira. Por exemplo, quando vemos hoje os trabalhadores saindo da usina Lumière, seus

gestos, suas vestimentas, são como se estivéssemos vendo a realidade como era naquela época.

A essência das histórias contadas nos filmes é umbilicalmente ligada à história do país onde elas se realizam. Segundo o atual editor-chefe do *Cahiers du Cinema*, Jean-Michel Frodon, “existe uma solidariedade entre a história das nações e a do cinema” (Frodon, 1998, p. 12). O encontro com os fatos e os personagens do passado nos remete, freqüentemente, a uma reflexão sobre o presente, sobre as relações sociais e políticas de um país e sobre a construção de sua imagem histórica. Apesar de uma certa internacionalização dos fluxos financeiros e uma mobilidade crescente das pessoas que fazem parte do meio cinematográfico, as cinematografias locais, através de seus mecanismos de financiamento e de produção, continuam particulares e diferenciadas umas das outras.

No Brasil, a história do cinema, assim como as histórias contadas por nossos filmes, têm uma relação íntima com a história do País. O cinema brasileiro construiu uma representação do seu Estado que é reconhecida tanto no País quanto no estrangeiro, tendo a necessidade e, às vezes, a possibilidade de produzir uma imagem que permite uma reflexão sobre o Brasil e, dessa maneira, encontrar uma identidade dentro da cinematografia mundial.

Nesse sentido, a história foi apresentada nas telas de diversas formas, entre as quais podemos destacar os filmes

dirigidos pelo Estado, nos quais o caráter ideológico da história foi ocultado, muitas realizações ressaltando as alegorias, ou valorizando personagens míticos ou religiosos, ou apresentando preocupações indianistas de caráter convencional, ou ainda visando a que o público conheça e compreenda um passado marcado por vários anos de repressão política; finalmente os que colocam em cena uma confrontação entre o passado e o presente.

Em suma, o cinema brasileiro mostra os conflitos que pertencem à história do País, conflitos entendidos aqui no sentido dado por Simmel (1999), que nos leva à sua característica de socialização, remetendo-nos a uma unidade, ou seja, um processo que construiu a especificidade do brasileiro, especificidade essa formadora de uma memória nacional.

O cinema surge, então, como um meio de socialização que, através das suas imagens, constitui uma memória social em que podemos reconhecer a especificidade de um país. Além das controvérsias que acabamos de evocar, a função da recuperação da memória persiste no cinema. Como diz Godard, “a memória tem os seus direitos” (Godard, 1998, p. 1) e deve continuar contribuindo para a história, ao contrário dos que pensam que tem, simplesmente, um dever.

Dessa forma, tanto o cinema quanto a história pertencem um ao outro e, juntos, compõem uma história da comunicação e formam uma memória cultural específica capaz de organizar a maneira de viver no mundo.

## Referências

- ARENDR, H. 1983. *La condition de l'homme moderne*. Paris, Gallimard, 404 p.
- AUMONT, J. 1996. *A quoi pensent les films*. Paris, Séguier, 285 p.
- AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M. et VERNET, M. 1999. *L'Esthétique du cinema*. Paris, Nathan, 238 p.
- BENJAMIN, W. 1991. L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. In: W. BENJAMIN, *Écrits Français*. Paris, Gallimard, p. 117-194.
- FARGE, A. 1998. Écriture historique, écriture cinématographique. In: A. DE BAECQUE et C. DELAGE, *De l'Histoire au Cinema*. Paris, Complexe, p.111-125.
- FERRO, M. 1993. *Cinéma et Histoire*. Paris, Gallimard, 287 p.
- FRODON, J.-M. 1998. *La projection nationale*. Paris, Odile Jacob, 248 p.
- GODARD, J.-L. 1998. C'est le cinéma qui raconte l'histoire. Lui seul le pouvait. *Le Monde*. Paris, 8/10, p.1.
- KRACAUER, S. 1947. *De Caligari à Hitler*. Lausanne, L'Age d'Homme.
- LAGNY, M. 1991. L'histoire contre l'image, l'image contre la mémoire. *Revue Hors-Cadre*, 9: 73.
- LYOTARD, J.-F. 1991. Anamnèse. *Revue Hors-Cadre*, 9:109.
- MAFFESOLI, M. 1990. *Au Creux des Apparences*. Paris, Plon, 314 p.
- ODIN, R. 1990. *Cinéma et production de sens*. Paris, Armand Colin, 285 p.
- PINEL, V. 2000. *Écoles, genres et mouvements au cinéma*. Paris, Larousse, 239 p.
- RICOEUR, P. 1998. Histoire et Mémoire. In: A. DE BAECQUE e C. DELAGE, *De l'Histoire au Cinema*. Paris, Complexe, p. 17-28.
- SADOUL, G. 1947. *Histoire Générale du Cinéma*, vol. 1, Paris, Denoël.
- SCHEFER, J.-L. 1997. *L'Homme ordinaire du cinema*. Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 203 p.
- SIMMEL, G. 1999. *Sociologie*. Paris, PUF, 756 p.
- SORLIN, P. 1977. *Sociologie du Cinéma*. Paris, Aubier, 319 p.
- VIRILIO, P. 1991. *Guerre et Cinéma*. Paris, Cahiers du Cinema, 147 p.