



O CINEMA E AS POSSIBILIDADES DE REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA

Fabio Luciano Francener Pinheiro¹

Palavras-chave: cinema, memória, narração

Início evocando o cinema, um dos lugares de ancoragem da memória a partir do final do século XIX, com um trecho do filme *Amador* (*Amator*, 1979), do cineasta polonês Krzysztof Kieslowski. A obra retrata o cotidiano de um jovem operário que compra uma câmera amadora, que funciona com rolos de filmes, para registrar os primeiros passos de sua filha recém-nascida. Ele se empolga com o equipamento e passa a filmar a rotina de seus amigos e vizinhos, até que é convocado para filmar eventos em seu local de trabalho. Certo dia este empolgado cineasta do cotidiano registra uma senhora na janela de seu apartamento. É uma imagem de alguns poucos segundos de duração. Tempos depois esta mulher morre. O cineasta então presenteia o filho dela com uma lata que preserva o pedaço de filme com as preciosas imagens da idosa. Ao receber a lata, o filho emocionado reconhece que aquilo é tudo que ficou da existência de sua mãe.

A força deste momento do filme de Kieslowski inevitavelmente recorda outra relação que a memória imagética estabelece entre mãe e filho. Trata-se da coletânea de reflexões sobre a fotografia do semiólogo francês Roland Barthes. Algumas destas notas preservam um tom profundamente afetivo, misto de ensaio, confissão e processo de luto, enquanto expressam as recordações de Barthes por sua mãe morta, por meio de diversas fotos. Dolorosamente, o escritor chega a se questionar se conseguirá reconhecer a mãe nas imagens. “Não era ela e, todavia, não era nenhuma outra pessoa. Eu a teria reconhecido entre milhares de outras mulheres, e no entanto não a reencontrava.”(1984, p. 99).

¹ Mestre em Ciências da Comunicação (Técnicas e Poéticas da Comunicação) pela Escola de Artes e Comunicações da Universidade de São Paulo, com projeto sobre a relação entre pesquisa histórica e roteiro audiovisual (2010).



Dois filhos diante de imagens de suas mães falecidas. Uma lata com uma sequência de imagens estáticas, que projetadas a uma certa velocidade, reconstituem artificialmente o movimento das coisas vivas. Um álbum de fotos antigas, que congela um instante e o assim o torna eterno, disponível para apreciação futura. Foto e filme como testemunhos de existências, possíveis lugares onde a memória se cristaliza, segundo o historiador Pierre Nora (1985), para quem a memória é vida, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento. Partindo de Kieslowki e Barthes, podemos realmente aceitar que a memória se refugia na imagem, sobretudo da imagem fotográfica e por extensão a cinematográfica, obtida por meios técnicos, precisa, indicial, carregada do peso e força de seu referente? Afinal, ao mesmo tempo em que a fotografia legitima uma escolha, ela promove o esquecimento de outras possibilidades (Cardoso e Mauad, 1997). Seríamos nós que, temerosos de um fim inevitável, carregamos as imagens de afeto e assim desenvolvemos discursos para justificar e reivindicar a imagem técnica como espaço da memória? Restringindo a questão: pode o cinema preservar e restituir a memória, individual ou coletiva?

Qualquer reflexão sobre a memória traz em seu interior alguma consciência de que sua forma misteriosa nos incomoda e nos desafia. Muitos saberes, métodos e abordagens já foram mobilizados para dela dar conta, para tentar explicar como ela funciona: Filosofia (Aristóteles, Santo Agostinho, Spinoza, Nietzsche, Bergson), Literatura (Proust, Borges), Pintura (Dali) Psicologia (Freud e Jung) e a História (Le Goff, Ricouer, Yates). Tanto conhecimento e estudo dedicados à memória apontam para sua importância como definidora da identidade humana. Somos o que conseguimos reter de nós e de nossos passados: é a memória que preserva nossa história de vida pessoal, privada, única no universo, pois cada ser humano cumpre uma trajetória que é apenas sua, com suas dores e alegrias. Ao mesmo tempo, esta mesma memória nos conecta por fios invisíveis à grande memória coletiva da cultura e da sociedade à qual pertencemos, à experiência humana que compartilhamos com os outros. Eis porque a memória desperta tanto fascínio e tanto medo.

Se pensamos nas manifestações da memória como imagem mental, recordação de um instante ou mesmo imaginação deste instante, pensamos no cinema. Desde seu surgimento ao final do século XIX, prolongando e ampliando com o movimento o que a



fotografia indicava, o cinema, em suas vertentes de ficção e não-ficção, vem registrando memórias individuais e coletivas, verdadeiras ou fabricadas. Em sua gênese, tanto a fotografia quanto o cinema carregam a missão – ou maldição – de eternizar o tempo. Se a impressão fotográfica em uma imagem estática “reproduz mecanicamente o que nunca mais vai se repetir existencialmente” (Barthes: 1984) caberá ao cinema aprofundar esta missão acrescentando a dimensão do movimento à fotografia. Missão que os movimentos das vanguardas procuraram combater, na defesa de um cinema da plasticidade, do ritmo, do movimento puro, não-mimético, não-representativo e livre destas incômodas tarefas que os humanos a ele atribuíram de testemunhar seus feitos, moldar imaginários e assim guardar a experiência vivida para a posteridade. Não se interrogou a nova arte que nascia ao final do século XIX se ela pretendia carregar nas costas os feitos dos homens. Por motivos financeiros, industriais, comerciais, o cinema se tornou representativo, figurativo, abraçou a ficção e se impôs ao mundo como arte narrativa. Mais ainda, como lembra o crítico e historiador Antoine Baecque (2012) se tornou o maior acervo visual do século XX e chamou para si a tarefa de dar uma forma à complexidade da realidade.

Em 1917, em um dos primeiros tratados mais sistemáticos sobre o cinema, o psicólogo alemão Hugo Munsterberg evoca a memória como um dos componentes na rede que cria o filme na mente do espectador. A memória, lembra o autor, armazena o que o espectador já viu, permitindo a ele construir o sentido da cadeia de imagens que se articulam diante de seus olhos. O cinema, tal como concebido e praticado do final do século XIX ao final do século XX, o cinema da imagem testemunha cujo peso se imprime por meios mecânicos na película, este cinema do passado, que perde para a tecnologia da imagem digital, já se torna parte da grande trajetória dos registros e das imagens em movimento. Esta técnica que caminha para a extinção se manteve ativa por um século gravando pedaços imóveis da vida, real ou encenada e depois reunindo estes pedaços a uma dada velocidade de projeção, recompondo-os e fazendo-nos crer que estávamos diante do movimento dos seres e das coisas do mundo.

Pensemos mais a fundo na materialidade desta operação: registrar a existência para colocá-la posteriormente em circulação. Mais ainda, captar fragmentos da vida, armazená-los e em algum momento futuro combiná-los, atualizando-os de acordo com uma



necessidade específica. Não são exatamente estas operações que nossa memória executa? Armazenar, selecionar, atualizar? Talvez por isso o crítico André Bazin tenha defendido que o cinema precisava ser inventado pelo homem e que todas as tentativas anteriores de fixar o mundo, desde as imagens nas cavernas de Lascaux ao desenvolvimento da pintura e da fotografia, nada mais fizeram que preparar terreno para o cinema, para o registro realista do mundo. Ouso acrescentar que no fundo a tese baziniana apontava para um meio de registro que pudesse preservar a memória dos homens e ao mesmo tempo criar imagens para alimentar esta memória.

Se o vínculo entre cinema e memória é tão forte, isso se deve certamente ao encontro entre o filme e a narração – o processo de construir a narrativa, seja ela romance, novela, conto, ópera, peça de teatro, história em quadrinhos, graphic novel, telenovela, minisérie, websérie ou mesmo um filme. Independente de sua manifestação, qualquer narrativa pede um encadeamento de eventos em sucessão temporal e espacial. A moderna pesquisa em Psicobiologia e Cognição procura estudar como os seres humanos compreendem e dão sentido às narrativas. Entre os argumentos preferidos está o de que a narrativa facilitou a evolução humana ao colocar conhecimentos preciosos em circulação. O contato com a narrativa, seja para ouvir um enredo mítico em torno de uma fogueira ou para assistir a um filme na televisão de casa, mobiliza nossa atenção, capacidade de responder a eventos complexos e nos ensina a compreender representações.

Mas o maior ganho da narrativa é a transmissão da memória coletiva. Narrar é organizar o conhecimento e a experiência de um grupo e partilhar este patrimônio, explicar a vida pelo poder dos mitos, fazer circular lendas, exemplificar como os homens lidaram com problemas no passado e suas soluções. Narrar é mobilizar um patrimônio cultural e social, complexo e rico, de todas as existências humanas já vividas. Este patrimônio migrou da oralidade para as formas escritas e posteriormente para o cinema, que coloca em circulação os mitos e arquétipos em nosso tempo. A imagem em movimento e o som apenas dão um caráter mais verossímil às narrativas. Assim, a memória encontrou um ponto seguro para se fixar e circular ao final do século XIX.

O cinema não apenas absorve e coleta a memória humana, mas também nos mostra – ou sugere -como funcionaria nossa própria memória. Retorno a Munsterberg, que sobre



este aspecto afirmava que o cinema emula o funcionamento da mente. Um flashback, defendia o teórico, a operação que o filme faz de suspender o fluxo narrativo para inserir imagens do passado da narração ou de um personagem, nada mais seria que a representação pura do mecanismo da lembrança.

O cineasta russo Andrei Tarkovsky usava a câmera como instrumento para refletir sobre o tempo, a lembrança e a memória. Seu filme *Stalker*, de 1979 mostra a busca por uma região chamada de A Zona, onde existe um espaço que permitiria acesso a desejos e memórias ocultas. Para o cineasta, “como ser moral, o homem é dotado de memória, a qual lhe inculca um sentimento de insatisfação, tornando-o vulnerável e sujeito ao sofrimento” (1998, p. 65). Outra obra do cineasta, *O Espelho*, de 1975, nasceu, segundo o próprio Tarkovsky, como um esforço para colocar no papel lembranças que o atormentavam. A intenção era escrever uma novela, inicialmente sobre o instrutor militar de sua escola em sua infância. Diversos tratamentos depois, novas idéias e episódios da infância foram incorporados, até que um fragmento de lembrança evoluiu e tomou a forma do filme que conhecemos. A evolução do processo criativo, descrita em seu livro *Esculpir o Tempo*, é um exemplo de como a memória se transforma em imagem.

Se o cinema, ficção ou não-ficção, mantém esta relação tão forte com a memória, cabe uma breve distinção das formas utilizadas pelo cinema para fazer visível a memória. Em linhas gerais, o cinema narra de modo clássico e moderno. A narração clássica tende a ser linear, com um protagonista orientado para um objetivo. Em sua trajetória ele enfrenta obstáculos e antagonistas. O filme clássico é articulado em sequencias, cenas e planos costurados uns aos outros em relações de causa e efeito. Tudo que começa, termina: ao final, as linhas de causalidade abertas no início serão fechadas (Bordwell, Staiger, Thompson: 1985). A narração clássica organiza os acontecimentos em um fluxo temporal que se apresenta como acessível e claro. Acompanhamos um narrador onisciente e onipotente, que tudo percebe, selecionando, organizando e impondo o que vemos e ouvimos. No filme clássico, a memória assume a forma de uma narrativa articulada, concentrada, lógica e linear.

Ela se revela no fluxo de imagens com recursos bem demarcados, com alguma indicação ao espectador que neste momento ele adentra ao interior do personagem e o que



vemos são suas lembranças. Pode ser uma noite de bebedeira em *Casablanca* (1942) quando Humphrey Bogart recorda os dias felizes em Paris ao lado de Ingrid Bergman antes da cidade ser tomada pelos nazistas e as promessas e fugirem juntos. Um relógio é um recurso comum nos westerns de Sergio Leone: o objeto costura o presente da narrativa ao passado do personagem, articulando a volta a este presente. Trovões, relâmpagos, um movimento de câmera em direção a personagem, uma imagem desfocada: há muitos recursos que o cinema clássico usa como pontuações para nos indicar que saímos do presente e penetramos a memória de um personagem. Estas indicações são ampliadas e se tornam mais evidentes quando inseridas no desenvolvimento da própria narrativa, no caso de estruturas nas quais o filme em si é um grande ato de rememoração filtrado pela mente de um personagem. O filme que assistimos é a própria memória do protagonista, que geralmente comenta e explica o que estamos vendo. O cinema popular é generoso em operar com esta estratégia, dado o apelo de filmes como *Olga* (2004), *Gonzaga – De Pai para Filho* (2012), *Forrest Gump* (1994), *Titanic* (1997), *O Estranho Caso de Benjamin Button* (2008). Cinebiografias ou ficções, nada mais são que relatos pessoais fundados nas memórias de seus protagonistas.

A narrativa do cinema moderno segue um caminho diferente ao lidar com a memória, preferindo jogar com a ambigüidade e a indeterminação. Segundo March Bloch, “a incerteza está portanto em nós, em nossa memória, ou na de nossas testemunhas. Não nas coisas” (2001, p. 117). A memória que o cinema moderno revela é esta, a da incerteza. Armazenamos acontecimentos de toda nossa existência, mas quanto mais velhos somos, mais difícil fica para a nossa memória recuperar fatos distantes, como os primeiros anos de vida por exemplo. Acontecimentos com intervalos de tempo distantes entre si nem sempre são recuperados com objetividade. No momento de recordar um episódio de nosso passado, na ausência da lembrança mais objetiva, tomamos a liberdade de inventar. Não narramos o que nos interessa com a clareza do narrador clássico. Improvisamos, mentimos, criamos, devaneamos, exageramos, suprimimos evidências, mascaramos, falseamos e resgatamos o que nos agrada. Somos seres biologicamente adaptados para narrar, como já exposto, o que jamais quer dizer que narramos com objetividade – está aí toda a reflexão da ciência histórica para problematizar este aspecto.



O cinema moderno apresenta narrações nas quais não temos certeza se estamos diante da narrativa em si, dos sonhos, lembranças ou devaneios do personagem. A força da causalidade é diluída, com causas sem efeito e efeitos sem causas aparentes. Repentinamente, uma cena pode ser invadida por imagens de um passado não identificado ou nomeado. O próprio ato de narrar se torna objeto da narrativa.

Em *Oito e Meio* (1963), o cineasta italiano Federico Fellini faz seu alter ego, Guido Anselmi, o diretor de cinema em crise existencial, recordar seu passado como se as lembranças simplesmente tomassem conta do presente da narrativa. O filme passa de uma situação a outra transitando com extrema liberdade pelos recantos das memórias de seu protagonista. Um dos mais temíveis medos de qualquer artista, o do bloqueio criativo, leva o personagem a evocar seu passado. Vemos suas fantasias eróticas na infância, o castigo imposto pelos padres na escola, presenciamos um diálogo com o pai morto. As memórias são tão fortes que irrompem livremente no filme, fundindo-se ao presente. A narração do filme moderno tende a respeitar mais a complexidade da memória, retratando-a como caótica, espontânea, confusa, descontínua e misteriosa. Assimilando esta percepção da memória, o filme consegue embaralhar presente, lembrança, devaneio, pesadelo, nos levando a considerar a natureza subjetiva da verdade, da narração e da própria memória: afinal, o que realmente lembramos e o que inventamos? Quem senão nós mesmos podemos definir o limite entre a lembrança e a criação?

Um cineasta que tem uma obra muito identificada com a exploração da memória é o francês Alain Resnais. Seu filme *Hiroshima, Meu Amor* (1960), é até hoje exemplar como pequeno tratado da complexidade e do mistério da memória. Trata do encontro entre um arquiteto japonês e uma atriz francesa, na Hiroshima após o fim da Segunda Guerra, com os efeitos trágicos da bomba atômica. Resnais filma longos diálogos do casal, nos quais a atriz conta seu passado ao arquiteto. Imagens e sons se fundem, lembranças traumáticas invadem o presente sem qualquer procedimento de linguagem que demarque esta transição. A voz que conta o passado contradiz o que revelam as imagens. O arquiteto busca extrair a verdade do passado da mulher, mas dela consegue obter apenas flashes de lembranças dolorosas do caso que ela teve com um oficial alemão durante a guerra. Revelam-se e se entrelaçam os lençóis do passado, como bem definiu Deleuze (2007). Lendo o filme de



Resnais com o apoio de Bergson, Deleuze conclui que “a lembrança pura é a cada vez um lençol ou um contínuo que se conserva no tempo” (p. 150). Raros filmes na história do cinema conseguiram ser tão profundos ao problematizar tempo, lembrança e memória e também ao discutir a memória individual e a coletiva. O casal não apenas se enreda neste jogo poético-psicanalítico de lembranças, mas também carrega em seus corpos e mentes o peso terrível da História, do absurdo da guerra e da bomba atômica, de seus passados privados e das tragédias públicas. O filme acaba questionando se a memória, tão importante na definição da identidade individual, poderia operar satisfatoriamente e voluntariamente no sentido oposto, o do esquecimento de eventos traumáticos. Coincidência ou não, a atriz Emanuelle Riva, protagonista deste filme tão essencial sobre a memória afetiva e histórica, dá um desempenho comovente em outro filme sobre a morte e a memória, este mais recente, *Amor*, do austríaco Michael Haneke. Nesta produção, ela é uma idosa que subitamente adoece de Alzheimer e vai lentamente definhando, perdendo justamente aquilo que mais caracteriza um ser, para agonia de seu marido. 42 anos separam os dois filmes, tendo em comum uma atriz, no auge de sua beleza e juventude no filme do passado, terna e fragilizada nesta produção recente.

O cinema é definitivamente a memória viva de qualquer ser humano que em algum momento já tenha sido transformado em imagem por uma câmera. Recordações de infância, tempos de escola, férias, nascimentos, aniversários, formaturas, casamentos, celebrações, festas: toda imagem é um testemunho, seja ficção ou documentário, publicidade ou telenovela, vídeo caseiro ou superprodução de Hollywood. Toda imagem confirma e testemunha a experiência humana no mundo. Portanto, faz todo sentido a defesa de Marc Ferro (1992) para quem o cinema, que se funda na imagem, é sempre história, seja documentário ou ficção.

Mas se o cinema existe como um grande depósito material-imagético da memória humana, individual e coletiva, é preciso considerar também que este mesmo cinema pode armazenar acontecimentos terríveis, de dimensões tão dolorosas que desafiam a compreensão humana. Pensemos no Holocausto, por exemplo e em sua circulação contemporânea através de imagens em programas e documentários exibidos em canais por assinatura, como NatGeo e History Channel. Podem as tristes imagens dos prisioneiros



esqueléticos em campos de concentração fornecer a dimensão exata deste fenômeno? As valas com centenas de mortos, os abajures feitos de pele humana, as pilhas de cabelos cortadas das mulheres vítimas das câmaras de gás: que memória conservam estas imagens? Seriam estas as imagens puras da essência da maldade humana? Haveria alguma narrativa ficcional capaz de reencenar eventos assim para uma câmera? Estamos diante de um impasse: há acontecimentos tão sombrios que não poderiam ser oferecidos em imagens à assimilação da memória?

O cineasta francês Claude Lanzmann acredita que o Holocausto foi um acontecimento tão absurdo que está além de qualquer possibilidade de representação. Por isso, optou pelo formato de entrevista com seu documentário *Shoah*, de 1985, que reúne depoimentos de sobreviventes. Acompanhamos apenas entrevistas e imagens contemporâneas dos locais que foram campos de concentração em várias cidades da Europa. Pela palavra, intercalada às imagens, temos acesso a estas lembranças dolorosas. A memória imagética é enfraquecida diante da força da narração dos acontecimentos: tudo que nos resta, a partir dos depoimentos das testemunhas, é confiar nesta memória aqui mediada pelas palavras e a partir da palavra – lembrança, informação, comentário, explicação – reconhecendo que o cinema pode atingir um certo limite ao tentar ancorar a memória.

Um filme que é todo construído sobre a natureza subjetiva da memória é *Annie Hall* (1978) de Woody Allen. Em português, por alguma infelicidade dos distribuidores, o filme foi lançado como *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, sendo que não há nem noivos nem noivas no filme. É essencialmente um tratado sobre como no ato de narrar nós recriamos e deformamos as nossas memórias. O protagonista é um comediante de *stand-up* que procura compreender seu passado e seus relacionamentos com mulheres com o objetivo de aceitar o fracasso de sua última relação. Como terapeutas do lado de cá da tela em nossas poltronas-divãs, nós acompanhamos seu esforço para extrair alguma pista que explique o presente. O personagem, que narra o filme em primeira pessoa, nos leva à sua infância. Na sala de aula, interage consigo mesmo enquanto criança. Neste mergulho em sua memória, nos tornamos cúmplices à medida que o personagem faz comentários olhando para a câmera, transgredindo assim a regra da quarta parede. E assim o acompanhamos enquanto



ele revê discussões entre seus pais e jantares de família tumultuados. Ao final, presenciamos um breve encontro em um restaurante no qual Alwyn e Annie rompem definitivamente o relacionamento. Bachelard (1978) chamava a memória de teatro do passado, noção que parece orientar o filme, pois pouco adiante vemos esta mesma cena sendo recriada no ensaio de uma peça de teatro, escrita pelo protagonista, só que agora com final mais favorável a ele, com a mulher dizendo que o ama e quer permanecer ao seu lado. Ciente da farsa apresentada, ele mesmo se justifica olhando para câmera e afirmando que as memórias são dele e ele se viu no direito de alterá-las. Podemos, diante de tal franqueza, nos questionar se em algum momento, como indivíduos ou como parte de uma coletividade, tivemos ou teremos acesso com algum grau aceitável de objetividade à memória. Parece ser este o desafio e o estímulo para os historiadores: criar e renovar instrumentos e metodologias que facultem este acesso.

Os filmes – não importa se populares, autorais, lineares ou ambíguos - não se contentam em nos sugerir como funcionariam os processos da memória, mas ainda jogam com possibilidades de implantar, recuperar, recriar ou apagar nossas lembranças. Em *2046*, filme de Wong Kar Wai, de 2004, o título é o número de um quarto de hotel e um lugar aonde as pessoas vão para recuperar memórias perdidas. *Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças* (2004) representa a possibilidade de apagar, por meio de um procedimento de laboratório, lembranças de relacionamentos amorosos. *Amnésia* (Memento, 2000) mostra o desespero de um homem que não consegue lembrar de acontecimentos recentes em sua vida. As duas versões de *Total Recall* (O Vingador do Futuro, 1990 e 2012) apresentam a memória como uma mercadoria que pode ser implantada na vida de pessoas entediadas com suas rotinas. Em *Como se fosse a primeira vez* (2004) a personagem tem um distúrbio que a impede de lembrar do que aconteceu no dia anterior, então a cada dia ela precisa ser relembrada de sua identidade e dos acontecimentos recentes em sua vida.

O cinema recria ainda as lembranças dos mortos. *Crepúsculo dos Deuses* (1950) é a história de um morto, assim como *Beleza Americana* (1999). *Abre los Ojos* (1997) e sua versão americana *Vanilla Sky* (2001), jogam com a premissa de que após a morte seria possível comprar um pacote completo de lembranças. São inúmeros os exemplos como estes. A imagem, seja fotografia, cinema ou ainda televisão, tenta dar uma forma



compreensível ao mistério da memória. Se temos a garantia de que a experiência humana é transporta da dimensão oral para a visual, para que possa ser estudada e organizada (Le Goff, 1990) também temos que admitir que tamanha oferta de suportes de fixação nos tornaram preguiçosos, como alerta Pierre Nora: “Menos a memória é vivida do interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas ” (1993, p. 14).

Comecei esta fala lembrando uma cena de um filme de Kieslowski. Encerro evocando outro filme, *Fabreizeit 451*, de 1960, de François Truffaut. O título é uma referência à temperatura na qual o papel é queimado. Em uma sociedade totalitária do futuro, livros são proibidos e os exemplares encontrados são queimados em público. Ao final do filme, vemos pessoas andando e recitando trechos de obras salvas das fogueiras da repressão policial. Estas pessoas são os homens-livro, responsáveis por reter em suas mentes o conteúdo dos livros, na esperança de um dia eles possam voltar a ser publicados e a circular livremente. Na ficção retratada pelo filme, a memória sobrevive, seja em imagem (permitida) ou em papel e oralmente (reprimida). “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (Le Goff: 1990, p. 476). No fundo o cinema, todo o cinema, nada mais trata que a febre e a angústia da memória.

BIBLIOGRAFIA

- BAECQUE, Antoine. **L'Histoire-caméra**. Paris, Gallimard, 2008.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BLOCH, Marc. **Apologia da História ou O Ofício de Historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BORDWELL, David, STAIGER, Janet e THOMPSON, Kristin. **The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960**. New York: Columbia UP, 1985.
- CARDOSO, Ciro F., VAINFAS, Ronaldo(org.). **Domínios da História – ensaios de Teoria e Metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo cinema 2**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? IN: __. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e terra, 1992, p. 29-115.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- NORA, Pierre. **Entre memória e história a problemática dos lugares**. Projeto História. São Paulo, n. 10, dez. 1993.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.