

Se um filme pode ser comparado simultaneamente a um produto cultural e a uma obra de arte, é porque ele pode suscitar o interesse do historiador e do crítico de arte. Mas o filme é também um produto cultural que é geográfica e culturalmente marcado por múltiplas determinações desde sua fase de produção até seu pólo de recepção. Estas determinações são de ordem comercial, ideológica, estética e lingüística. Assim que um filme precisa ser exibido numa área geográfica e lingüística diferente, surge com força a problemática da transposição dos códigos culturais que ele carrega. A tradução é uma solução paliativa a esta problemática. As conversões lingüísticas que acompanham a exibição de um filme para um público estrangeiro se transformaram num dispositivo de mediação central no pólo de distribuição-recepção das obras cinematográficas sobre qualquer suporte.

A dublagem e a legendagem são as duas principais modalidades de adaptação lingüística dos filmes e dos programas televisivos importados. Elas deixam marcas verbais no discurso fílmico que não emanam diretamente da instância responsável pelo discurso audiovisual. Esta exterioridade do discurso verbal da tradução com relação ao resto do processo fílmico tem servido de argumento para descartá-lo dos objetos de preocupação da teoria da enunciação cinematográfica. Ora, consideramos que as funcionalidades das marcas verbais de tradução concernem mais a outros níveis do processo fílmico. As vozes e as letrinhas de legendas possibilitam um primeiro contato do público com as obras fílmicas importadas. Os hábitos de uso e de consumo das obras audiovisuais de uma parte do público de um país podem, inclusive, ser inteiramente condicionados por uma destas duas técnicas da tradução audiovisual. Um espectador, por exemplo, vai escolher um filme ou um programa televisivo conforme ele é legendado ou dublado. As expectativas espectatoriais com relação às obras audiovisuais podem ser também nitidamente diferentes conforme se trate de um filme legendado (espectadores em situação de recepção caseira) ou de um filme dublado (espectador em sala de cinema). Dependendo do país e da área geográfica¹, podemos notar também que o público de cinema será mais ou menos hostil à

¹ É com base nestas idiossincrasias geográficas que, durante muito tempo se identificou, de um lado, uma Europa dos filmes legendados e uma Europa dos filmes dublados. Mas Yves Gambier matiza esta separação destacando uma multiplicidade de outras modalidades de tradução audiovisual que podem coexistir num mesmo país. Cf. Gambier, Yves, LES ENJEUX DU SOUS-TITRAGE DANS L'AUDIOVISUEL http://premiotraducao.itds.pt/trabalho/seminario2000/yves_gambier.htm

dublagem do que o público de cinema. É, portanto, na prática de tradução audiovisual que o estudioso da recepção cinematográfica e televisiva vai observar dados interessantes sobre as idiosincrasias que caracterizam o comportamento do público de cinema e do telespectador.

Este trabalho busca apreender a tradução audiovisual como uma estratégia de apropriação simbólica e como uma forma de mediação cultural. Partindo deste pressuposto, procuramos discutir o impacto de uma das duas principais modalidades da tradução audiovisual (a dublagem) nas práticas esportivas (no cinema e na televisão) e dentro do gênero fílmico que é o filme de animação e filmes para criança. Sendo assim, a dublagem é compreendida aqui como uma técnica de adaptação lingüística de um produto artístico e cultural importado, mas também como uma prática de apropriação simbólica pela língua oral.

Tradução fílmica como prática de recepção fílmica.

A tradução de um filme se constitui numa prática de recepção cinematográfica. Ela intervém num nível da experiência cinematográfica que poderíamos chamar de “pré-filmofâncios”² onde se costuma encontrar o discurso valorativo proveniente da crítica especializada de cinema ou de uma comissão de seleção de um festival, por exemplo. A leitura prévia que o tradutor faz do filme toma a forma de uma produção de sentido. Ao traduzir um filme ou um programa televisivo, o sujeito tradutor intervém discursivamente sobre o seu objeto. O tradutor busca reformular parte do conteúdo discursivo do filme não de acordo com a sua compreensão e suas expectativas, mas se projetando num espectador modelo. Trata-se de um novo investimento semântico sobre o filme, pois esta operação não concerne apenas aos elementos lingüísticos, mas também leva em conta as relações existentes entre o verbal e o não-verbal em qualquer discurso audiovisual³. É neste exercício de re-enunciação que a tradução audiovisual se torna uma operação de re-significação. Dependendo das opções tradutológicas (silenciamento, transcrição literal, transposição prosódica...), o filme ou parte do filme, por exemplo, poderá tomar um sentido diferente na

² Segundo a terminologia de E. Souriau (1953), o filmofânico se refere a qualquer “fato inerente à apresentação do filme em projeção diante do espectador na sala”

³ Por hábito ou por vício de linguagem fala-se de tradução de filme, isto é, como se fosse o complexo audiovisual do filme que fosse traduzido; e não apenas o diálogo e as falas de filme.

versão legendada ou dublada. As conversões lingüísticas nos filmes e nos programas televisivos operam como mecanismo de mediação entre o texto audiovisual e o público. Trate-se de uma mediação que se realiza de forma discursiva e revela, portanto, toda a centralidade do verbal na comunicação audiovisual.

A tradução audiovisual é ao mesmo tempo verbal e tecnológica. Ela faz intervir parâmetros contextuais físicos que incidem fortemente na recepção fílmica. As técnicas de legendagem e de dublagem possibilitam a comercialização das obras fílmicas junto a um público estrangeiro. No pólo da distribuição, as próprias classificações que apresentam o filme como “versão legendada” ou “versão dublada” funcionam como uma estratégia de interpelação. Elas são lidas pelo espectador como informações que não somente determinam a sua opção de assistir ao filme numa das duas versões, bem como o condicionam a outras expectativas.

Em seguida, elas orientam a percepção do espectador no decorrer da exibição do filme. A tradução para as legendas tem a reputação de potencializar a atenção espetatorial. Mesmo se as indicações (versão original ou dublada) não emanam diretamente do discurso fílmico, elas não deixam de serem interpretadas pelo espectador como um contrato de leitura. São informações extra-fílmicas que têm a mesma função que a crítica lida nos jornais.

Filme legendado/filme dublado e gêneros fílmicos

Com a aceitação e consagração das técnicas de tradução no circuito de distribuição dos produtos audiovisuais, a legendagem e a dublagem não deixaram de impactar nas práticas espetatoriais do usuário de televisão e do freqüentador das salas de cinema. O fenômeno bem conhecido da preferência espetatorial se aplica também a um determinado tipo de tradução audiovisual. O que lembra, por vários aspectos, a preferência pelos gêneros de filme. Como sabemos, a noção de gênero foi estudada e explicada de acordo com a funcionalidade que ela desempenha no complexo técnico-industrial do cinema. No plano da produção fílmica, esta classificação dos filmes (em categorias, grupos e movimentos) corresponde mais a uma lógica de produção comercial do que a preocupações de ordem

estética. Mas, por além desta utilidade ideológica, o gênero pode revelar outras funções que dizem respeito às expectativas e às demandas dos espectadores:

“Os gêneros tiveram o seu período de glória nos anos 1930 e 1950 em que Hollywood triunfava, numa época em que a política dos estúdios americanos reinava sem concorrência. A noção de gênero correspondia a uma organização lógica da produção que permitia uma capitalização dos investimentos nos atores sob contrato, da cenografia, dos figurinos e uma otimização das condições de produção, de lançamento comercial e de difusão. *Para o público, o gênero naquele período satisfazia uma demanda de sentimento, de encantamento, de riso, de emoção e correspondia a uma visão do mundo e de expectativas*⁴”. (PINEL, Vincent, p.5, 2000)

Hoje tendo perdido parte desta funcionalidade que desempenhava no pólo da produção, o gênero parece reduzida à utilidade de fornecer uma referência ao público e à função de condicionar o público. No caso da recepção dos filmes estrangeiros traduzidos, além do próprio gênero destes filmes, o seu caráter legendado ou dublado cria um duplo efeito de “horizonte de espera” para o espectador. Enquanto modos de adaptação e de exibição de uma parte do discurso fílmico, a legendagem e a dublagem revelam a relação implícita do espectador com o filme. Através destas duas técnicas é toda a dimensão comunicativa dos filmes que é revelada. O filme busca falar com o público numa determinada língua. O espectador é interpelado de forma direta pelas menções (L ou D). Não importa que esta interpelação esteja provindo de uma outra fonte de enunciação diferente do filme, isto é, de um suporte de divulgação do filme (jornal, crítica, anúncio, cartaz..). Se o espectador decidir ir ao cinema (ou decide ficar em casa) para ver um determinado gênero de filme, ele o fará depois de se informar, de antemão, sobre a versão em que assistir a este filme. No plano dos julgamentos valorativos produzidos sobre o filme, as técnicas de tradução para legendas ou por dublagem são também objeto de uma avaliação estética ao mesmo título que as demais características do gênero em questão.

Se é verdade que o gênero é a unidade mínima do conteúdo ficcional da comunicação de massa, muitas vezes, convém enfatizar que é pelos gêneros que se manifesta a demanda de mercados por parte do público (e do meio) aos produtores. É, portanto, através das suas preferências pelo filme legendado ou dublado que o espectador de televisão e de cinema impõe, de certa forma, suas exigências aos agentes culturais que atuam no pólo da exibição cinematográfica. As adaptações lingüísticas que sofre um filme

⁴ Grifo nosso

decorrem, em primeiro lugar, das exigências comerciais que estão na base da sua produção e da sua distribuição na escala internacional. Mas o modo como será feita esta adaptação é motivado por fatores de ordem pragmática e contextual. Por um lado, os filmes estrangeiros traduzidos podem ser lidos como gêneros ou categorias de filme por uma parte do público, por outro lado, é bom precisar também que as opções de legendar ou dublar um filme dependem, muitas vezes, do público-alvo bem como do gênero de filme em questão.

Foi assim, como por tradição, que em países como o Brasil, a dublagem acabou se consagrando como o modo de mediação por excelência para a difusão dos filmes estrangeiros na televisão, isto é, destinados à recepção de um público de massa. Enquanto a legendagem é concebida como a técnica de tradução mais apropriada para os filmes que estão em contexto de exibição especificamente cinematográfico. A tradução audiovisual reforçou a linha divisória já existente entre cinema e televisão em termos de condições de recepção fílmica. No Brasil, nota-se que, de um lado, a televisão aberta, com a preocupação de atrair um número maior de espectadores, acabou se consagrando como o refugio dos filmes dublados, enquanto as salas de cinema preferem a exibição legendada dos mesmos filmes. No caso do contexto de recepção televisiva, é a lógica da maioria audiência que parece ditar a norma de exibir os filmes dublados, enquanto no caso do cinema, a prática dominante da legendagem parece obedecer a critérios mais estéticos provenientes de um público mais exigente.

Em quase todos os países do mundo, a dublagem determina sobremaneira os modos de exibição e de recepção dos filmes estrangeiros nas televisões nacionais (mais do a legendagem). As razões desta supremacia da forma de tradução verbal oralizada sobre o discurso escrito da técnica de legendagem devem ser procuradas nas características da recepção e de mediação da comunicação televisiva. Martín Barbeiro (1997), por exemplo, atrela esta predominância do verbal (oral) na televisão aos modos particulares empregados pelas televisões latino-americanas para interpelar, mas também para estruturar a sua “unidade básica de audiência” que permanece a família:

“Durante muito tempo se criticou a predominância do verbal na televisão latino-americana como a melhor prova de seu subdesenvolvimento: era o rádio com imagens. Mas hoje, quando o desenvolvimento técnico e expressivo da televisão em boa parte de nossos países torna impossível essa explicação, começamos a suspeitar de que a predominância do verbal na televisão se inscreve na necessidade de subordinar a lógica visual à lógica do contato, dado que é esta que articula o discurso televisivo sobre o eixo

da relação estreita e a preeminência da palavra em culturas tão fortemente orais”.(p.306,1997)

Não seria esta mesma necessidade de subordinar o visual à lógica do contato que conduz à opção quase natural e sistemática de dublar os filmes? As vozes vivas da dublagem passam a integrar os dispositivos da produção televisiva que dão forma a uma cotidianidade familiar. Como o tom coloquial do apresentador-animador –presente nos noticiários, nos concursos, nos musicais, nos programas culturais-, a voz e o sotaque local de dublagem estruturam e forjam uma forma de interpelação através da qual o filme fala ao telespectador comum na sua língua e por onde ele se apropria o filme.

Ao contrário do que ocorre na Tv, as instâncias responsáveis pela distribuição cinematográfica normalizaram a conversão lingüística escrita na circulação dos filmes estrangeiros no Brasil; a tradução para legendas naturaliza a leitura nas práticas espectatoriais em sala. O espectador assíduo dos filmes distribuídos em versão original não somente incorpora a leitura nos seus hábitos de consumo das obras ficcionais, mas também a sua relação com a escrita que passa a ser parte integrante do seu comportamento cultural. Enquanto o filme dublado exige do espectador uma competência cultural específica, o filme legendado exige dele a mobilização de uma dupla competência: cultural e lingüística.

Esta separação binária nos usos dos espectadores televisivos e cinematográficos pode esconder outras situações intermediárias para as quais a teoria da recepção atenta pouco. É o caso da tradução de determinados gêneros fílmicos. A dublagem de um filme de animação encontrará, por exemplo, uma menor rejeição por parte tanto do público infanto-juvenil quanto adulto em comparação à dublagem de um filme de ficção.

Dublagem de filmes de animação: da adaptação lingüística à apropriação simbólica pela voz

Há mais de duas décadas que a indústria cinematográfica americana voltou a dar uma segunda vida aos *cartoons* ou filmes de animação, transformando-os num de seus principais filões comerciais. Antes concebidos como filmes para crianças e jovens, esta parte da produção cinematográfica americana acabou conquistando rapidamente o interesse dos adultos. São filmes com características formais e estéticas inconfundíveis e em que a

lenda e os animais têm o primeiro papel. Além da questão da inovação tecnológica que não pára de transformar radicalmente a estrutura dos filmes de animação, o recurso quase sistemático a atores famosos em carne e osso vem se constituindo numa das características expressivas dos filmes de animação. Ao intervirem com sua voz, esses autores atuam diretamente na estrutura narrativa destes filmes ao mesmo título que os personagens animais que eles dublam. Quando os filmes de animação americanos são exibidos em outros países cujo idioma não é o inglês, surge, portanto, um duplo problema de adaptação.

Não faltam resenhas, críticas e receitas práticas sobre os modos de produção dos *cartoons*, porém pouca reflexão teórica sobre as conseqüências das modalidades de tradução que podem determinar o seu consumo e recepção pelo público infanto-juvenil a quem eles são prioritariamente destinados.

A existência de um público jovem no espetáculo cinematográfico é apreensível como uma realidade empírica⁵ e, ao mesmo tempo, como entidade que é construída e deduzida hipoteticamente a partir de elementos textuais e paratextuais do filme. Se ainda os estudiosos não são unânimes quanto a uma definição da natureza e as funções daquilo que se pode rotular como um cinema para criança, paradoxalmente, os governos e associações são os primeiros a se preocuparem com a parcela do público cinematográfico cuja faixa etária oscila entre 10 e 14 anos. Trata-se de um segmento dos espectadores cinematográficos e televisivos que tem suas expectativas, seu modo particular de consumo e leitura do discurso fílmico. A indústria cinematográfica não demorou para levar em conta o imaginário e o universo infantil no pólo da produção. No circuito da distribuição dos produtos audiovisuais, filmes classificados para crianças são lançados de forma sazonal. O público infanto-juvenil é um segmento reconhecível pelas prateleiras que lhe são consagradas numa locadora, por exemplo. O consumo caseiro dos filmes ditos para criança cresce junto à constituição de uma videoteca doméstica

Às tentativas de definição de um cinema dito para crianças corresponde uma reconsideração das específicas de um público infanto-juvenil tanto na esfera da produção cinematográfica quanto da distribuição-recepção efetiva dos filmes. Se, por exemplo, a produção dos filmes de animação (cujo universo ficcional é geralmente repleto de crianças e de animais) é pautada no “horizonte de expectativa” do público jovem, o trabalho de

⁵ Número de espectadores numa faixa etária se situa entre 10 e 14 anos e que manifestam uma relação de consumo fílmico em sala de cinema ou pela tv.

adaptação-tradução destes filmes não poderia ser diferente. A relação das crianças e dos adolescentes com o universo da ficção cinematográfica não é uma relação de recepção ingênua ou passiva. A competência e as exigências do público juvenil impõem modos particulares de adaptação dos filmes importados. A competência exigida pela recepção de uma obra de ficção traduzida por legenda, por exemplo, não se encontra de forma equivalente nos segmentos dos públicos adultos e jovens.

Um bom trabalho de adaptação do filme de animação para um público infanto-juvenil começa, portanto, pela escolha do modo de tradução adequada a esta faixa etária. Até agora a dublagem tem sido a modalidade de tradução dos filmes de animação. Como o resto do mundo, o Brasil não podia escapar da enxurrada das superproduções americanas no gênero de filme de animação em 3 D. Quando foram distribuídos e exibidos nas salas de cinema brasileiras, filmes como “Fuga das galinhas” ou “Shrek” passaram por um duplo processo de adaptação para o público brasileiro: a tradução lingüística (inglês-português) e a dublagem da voz dos atores americanos pela voz de atores já consagrados.

Os diferentes cuidados e esmeros que marcam o trabalho de adaptação dos filmes de animação constituem não só um respeito pelas demandas de um público infantil cada vez exigente, bem como constituem uma operação de ancoragem dos filmes estrangeiros no universo cultural e imaginário das crianças. A dublagem, neste, caso, configura-se não apenas como uma técnica de transposição do conteúdo verbal do filme: ela passa a ser vista como traço paratextual proveniente do pólo da distribuição e que informa, ao seu modo, sobre a “instância espectral”.

A dublagem, enquanto estratégia de distribuição e de circulação dos filmes estrangeiros, é também uma estratégia de mediação cultural, pois ao visar um público específico, isto é, o público infantil, a versão original dos filmes de animação estrangeiros (mais do que os outros filmes de gênero) sofre adaptações substanciais de acordo com as particularidades dos espectadores jovens. O primeiro nível de apropriação simbólica e cultural dos filmes de animação estrangeiros se situa na operação de adaptação do título em português. Isso vale para a maioria dos filmes. Mas em comparação com o público adulto, observa-se que poucos são os espectadores infanto-juvenis que se relacionam com os filmes estrangeiros através do seu título original. A tradução do título opera como transgressão lingüística –quando há uma discrepância com o título original, mas também como forma de

reconhecimento e de identificação cultural rápida por parte do público alvo. Ao lado deste primeiro gesto de transgressão lingüística, existem outras formas de naturalização cultural dos filmes de animação estrangeiros que concernem a todos os componentes da sua estrutura lingüística da ficção. Elas estão na operação de adaptação do filme de animação pela dublagem. O gesto de apropriação passa aqui tanto pelo trabalho do tradutor ou tradutores quanto pela atuação de atores locais nos filmes de animação importados. À criatividade do tradutor acrescenta-se o tom local dos atores nacionais que são convidados a dublar as vozes. Os nomes destes atores-dublê são incorporados no cartaz e nos créditos dos filmes. O que constitui uma forma de contrato de leitura, pois muitas vezes a renome dos atores locais funciona como estratégia de marketing para o filme. Assim o público infante-juvenil se interessará pelo filme “Deu Zebra” porque terá reconhecido a “participação” do ator Mussuru, por exemplo.

A estratégia de tradução que consiste em recorrer à voz de atores consagrados tem ajudado muito para a aceitação da dublagem em contexto cinematográfico no Brasil. Uma boa performance dos atores locais faz esquecer o caráter transfigurador da tradução pela dublagem. A percepção do público sobre a atuação dos atores locais nos filmes dublados lembra, por muitos aspectos, a ambigüidade que cercou o papel do comentador nos primeiros espetáculos cinematográfico. Depois de ter sido renegado e criticado como uma prática nociva à constituição de um espetáculo especificamente cinematográfico ainda incipiente, A conferência (ou comentário) acabou se impondo como tática comercial para vender filmes, e como recurso narrativo para estruturar e esclarecer relatos ainda balbuciantes. A partir do momento em que ela era necessária ao desenvolvimento de uma indústria e útil à elaboração de uma prática mais elegante, ela foi requisitada e defendida pelo discurso oficial, pelo menos, aquele que se podia ler nos jornais e que era propalado pelos comentadores consagrados⁶.

Será que os atores que são selecionados por um segmento da própria instituição cinematográfica não desempenham a mesma função de tradutores trans-culturais parecida com a do comentador dos filmes mudos? Ao intervir nos filmes verbalmente nas versões

⁶ Cf os trabalhos de Gaudreault, André e de Germain Lacasse, « Le bonimenteur de vues animées », *Iris*, Revue de théorie de l'image et du son, No 22, Paris/Iowa City, automne 1996.

traduzidas dos filmes de animação estrangeiros, estes atores profissionais não se contentam em ler os intertítulos ou dublar a voz de outros personagens: eles interpretam papéis em todo o sentido da palavra. A dublagem com a voz de atores consagrados se torna não só uma prática institucionalmente reconhecida e incorporadas nas demais práticas de exibição cinematográfica, bem como ela é socialmente admitida e, inclusive, passa a ser objeto de uma avaliação em termo de qualidade por parte da crítica especializada. O caso do filme francês “A marcha dos Pingüins” é sintomático desta mudança de mentalidade com relação à dublagem. A “mise-en-scène” e os personagens do filme pareciam pré-destiná-lo para a categoria do cinema para criança. Mesmo com o interesse do público adulto, as opções tradutológicas no Brasil seguiram as características genéricas do filme. O que fez com que ele fosse exibido em várias salas na versão dublada. Mas os cuidados que rodearam a distribuição do filme e a escolha dos atores na interpretação dos personagens contribuíram para a maior aceitação da dublagem tanto pelo público jovem quanto adulto⁷.

Conclusão

As diferentes formas de tradução audiovisual são constitutivas da “instância espectral” na medida em que intervêm na recepção fílmica como dados paratextuais donde se podem inferir “horizontes de expectativas” e outros comportamentos de consumo, uso e de interpretação por parte de determinados grupos sociais na sua relação com obras fílmicas estrangeiras. Ao operarem como estratégias de mediação entre grupos de espectadores e os filmes estrangeiros, as conversões lingüísticas se configuram também como gestos de apropriação cultural, pois elas contrariam os efeitos de homogeneização do cinema ao imporem particularismos lingüísticos na recepção dos filmes estrangeiros. No plano teórico, o trabalho de aferição da incorporação efetiva e pragmática desta dupla função da tradução na comunicação fílmica e nas práticas espectraliais passa não só por um estudo histórico e comparativo (entre países), bem como passa obrigatoriamente por uma pesquisa empírica e sincrônica sobre os diferentes grupos e subgrupos sociais que compõem a “instância

⁷ Um crítico da Folha de São Paulo terminou sua avaliação do filme, elogiando a justeza do tom de voz de alguns dos tradutores-intérpretes o filme e criticando o sotaque de outros.

espectatorial” num determinado país. Este tipo de indagação deverá conduzir a um primeiro questionamento das variáveis como sexo, faixa etária, perfil sócio-econômico, grau de instrução e de escolarização. Daí que se poderá postular o peso da determinação destas variáveis na aceitação ou não da dublagem ou da legenda como forma de mediação cultural privilegiada com o fato fílmico.

Referências bibliográficas.

DANAN, Martine, « À la recherche d'une stratégie internationale: Hollywood et le marché français des années trente », *Les Transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 1996, pp. 109-130.

DANAN, Martine, « Dubbing as an expression of nationalism”, *META*, XXXVI, 4. 1991

ESQUENAZI, Pierre, « Cinéma et Réception ». In *Reseaux*, Paris : Hermes Science Publications, 2000

GAMBIER, Yves (org.), « La traduction audiovisuelle, un genre nouveau? », *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 1996, pp. 7-12.

GAUDREULT, André, « Des cris du bonimenteur aux chuchotements des intertitres... », *Scrittura e immagine, La didascalìa nel cinema muto*, 1998, Forum, pp. 53-70.

LACASSE, Germain, *Cinéma bonimenté comme dispositif de médiation*. Cinémas, Vol. 8, No 2, Montréal, 1998, p. 43-62

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: editora UFRJ. 2001

ODIN, Roger. “De la fiction”. Bruxelles: Éditions De Boeck Université. 2000

PINEL, Vincent. *Écoles, Genres e t Mouvements au Cinema*. Paris: Larousse-Bordas. 2000

SOURIAU, Etienne: *L'univers filmique*. Paris: Flammarion, 1953