

O estilo barroco na direção de fotografia de cinema: análise de um plano-sequência de *Soberba* de Orson Welles

The Baroque style in cinematography: an analysis of a sequence in Orson Welles's The Magnificent Ambersons

Marcia Regina Carvalho da Silva

É professora da área de comunicação e cinema com doutorado em Multimeios pela UNICAMP e pós-doutorado em Meios e Processos audiovisuais pela ECA-USP. É pesquisadora do Centro de Estudos em Música e Mídia – MusiMid e autora do livro *A canção no cinema brasileiro* (Alameda, FAPESP, 2015).

Submetido em 05 de de Junho de 2019

Aceito em 03 de Abril de 2020

RESUMO

Este artigo pretende apresentar um estudo sobre o estilo barroco na composição do espaço e na plasticidade da imagem no cinema a partir da análise de um plano-sequência do filme *Soberba* (1942) de Orson Welles. Trata-se de uma investigação sobre a importância da direção de arte e cenografia no cinema e de suas relações com o estilo barroco e com técnicas da direção de fotografia.

Palavras-chave: *Análise fílmica; Orson Welles; barroco; direção de arte no cinema; direção de fotografia.*

ABSTRACT

This article intends to present a study on the Baroque style in the composition of space and in the plasticity of the image in cinema through the analysis of a long take in the film *The Magnificent Ambersons* (1942) by Orson Welles. It is an investigation about the importance of the art direction and set design in cinema and its relations with the baroque style and techniques of cinematography.

KEYWORDS: *Film analysis; Orson Welles; Baroque; art direction in cinema; cinematography.*

RÉSUMÉ

Cet article a pour objectif de présenter une étude sur le style baroque dans la composition de l'espace et la plasticité de l'image au cinéma à partir de l'analyse d'une plan-séquence du film *La splendeur des Ambersons* (1942) d'Orson Welles. C'est une enquête sur l'importance du décor et de la scénographie au cinéma et sur ses relations avec le style baroque et les techniques de la direction de la photographie.

Mots-clés: *Analyse de film; Orson Welles; baroque; décor du cinema; direction photographique.*

Introdução

As relações da pintura com o cinema evidenciam um parentesco estético interessante. Elas já foram marcadas pela metáfora do cineasta como pintor dos textos críticos de Jean-Luc Godard, nos anos 1960, a propósito de Sergei Eisenstein, F. W. Murnau e Orson Welles, e analisado em detalhe a partir os anos 1980, na ideia de que o cinema sucede a pintura como dispositivo de tradução simbólica das maneiras de ver e de olhar o mundo (Aumont; Marie, 2003, p. 229). Esta premissa é discutida no livro de Jacques Aumont *O olho interminável – cinema e pintura* (2004), ao questionar valores estéticos e perceptivos na análise das imagens e seus espaços de representação, de Lumière a Godard. Segundo Nelson Brissac Peixoto, “o cinema tem sido relacionado à pintura através do enquadramento, da textura e da composição” (Peixoto, 1996, p. 291).

Sabemos que o termo barroco é utilizado para designar uma arte muito ornamentada, extravagante e com preciosismos. Mas aplicar esta terminologia nas artes não é tarefa simples devido a suas definições e periodizações complexas. Barroco, portanto, não define apenas um período da história da arte e da cultura que floresceu no final do século XVI, mas sim uma atitude e qualidade formal oposta ao clássico. Como já afirmou Ernst Gombrich (2013, p. 42): “a história da arte como um

todo não é uma história de progresso em termos de proficiência técnica, mas de ideias e demandas de transformação”.

Para o teórico e historiador Heinrich Wölfflin, em *Conceitos fundamentais da história da arte* (2000, p. 17), “o barroco não significa nem a decadência nem o aperfeiçoamento do elemento clássico, mas uma arte totalmente diferente”. Por isso, seu livro busca discutir as características estilísticas do clássico e do barroco, a partir da evolução do linear ao pictórico, do plano com profundidade, da forma fechada à forma aberta, da pluralidade para a unidade e a apreensão tátil dos objetos representados na imagem, aporte teórico que será empregado neste artigo.

Além disso, o debate sobre o estilo barroco já invadiu os estudos de cinema no Brasil e promoveu várias análises fílmicas, que desdobram uma investigação sobre o estilo clássico e o cinema moderno e pós-moderno. Tal é o caso de pesquisas sobre o cinema novo de Glauber Rocha realizadas por autores como Ismail Xavier (1993) e Rubens Machado Júnior (1997), ou mesmo o interesse pelo barroquismo multimídia pós-moderno do cineasta Peter Greenaway, pesquisado por Wilton Gancia (1999; 2000) e Márcia Carvalho (2013).

Este texto pretende apresentar um breve estudo sobre a organização do espaço a partir da análise de um plano-sequência do filme *The Magnificent Ambersons* (1942), traduzido no Brasil como *Soberba*, dirigido por Orson Welles. O filme é uma adaptação do romance de Booth Tarkington sobre o esplendor e a decadência de uma família aristocrática no final do século 19. Este estudo tem como objetivo investigar o uso da estética barroca através da composição da imagem, estabelecendo relações conceituais possíveis entre artes plásticas e o cinema. O estudo contempla um entendimento acerca dos conceitos envolvidos na construção da sua visualidade e da sua espacialidade, analisando a composição da imagem a partir da cenografia e de sua relação com a direção de fotografia, realizada por Stanley Cortez, principalmente a partir do estudo da direção de arte do filme que é responsável pela construção do espaço visual do cinema.

Como se sabe, o plano-sequência é um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma sequência. Segundo Aumont e Marie (2003, p. 231-232), do ponto de vista teórico, o plano-sequência sempre foi um objeto incômodo no estudo da montagem, dado que ele obriga a admitir a presença da montagem no interior de um plano, tal como nas análises de Eisenstein e Jean Mitry, e coloca em questão o modelo de segmentação dos filmes a partir da composição da imagem.

O plano-sequência foi defendido e estudado, a propósito de Orson Welles e William Wyler, por André Bazin, que via nele, junto à profundidade de campo, um instrumento de realismo. Os ensaios de André Bazin são considerados os mais importantes da teoria realista do cinema, ao lado dos textos de Eisenstein que são consagrados nas teorias formativas. Segundo J. Dudley Andrew (1989), a exposição teórica do cinema realista de Bazin coincidiu com a ascendência do neorealismo italiano, que ganhou popularidade com seus filmes e influenciou os jovens críticos da revista *Cahiers du cinema*, tais como François Truffaut, Jean-Luc Godard e Eric Rohmer, entre outros. De Rohmer, é impossível não destacar o seu estudo sobre a organização do espaço no filme *Fausto* (1926) de Murnau, ensaio teórico publicado em 1977 que investiga o espaço no cinema a partir da análise fílmica (Rohmer, 2000).

Nesse sentido, o plano-sequência e o uso da profundidade de campo de Welles se revelam objetos intrigantes para análise da composição da imagem e organização do espaço – plástico e diegético – dos seus filmes. O importante aqui é, evidentemente, analisar o papel estético e expressivo do plano-sequência e da profundidade de campo, e não somente explicar estes dados técnicos. Por isso, eles serão aqui analisados com o objetivo de identificar o uso da estética barroca através da composição do espaço e da plasticidade da imagem no cinema.¹

¹ Para a realização desta análise agradeço a leitura e orientação de Rubens Machado Júnior.

O barroquismo na direção de fotografia do filme *Soberba*

Soberba conta a estória de uma família rica de uma pequena cidade do sul dos Estados Unidos em que a supremacia social é aos poucos comprometida com o desenvolvimento industrial. Isabelle Amberson (Dolores Costello) recusa Eugene Morgan (Joseph Cotten) como noivo pois este lhe pareceu ridículo. Vinte anos mais tarde, Morgan regressa viúvo, com sua filha Lucy (Anne Baxter) e como um importante industrial e inventor na construção automobilística. Assim, sua fortuna aumentava enquanto a dos Ambersons diminuía.

Com a viuvez de Isabelle, o romance entre os dois reaparece. Mas George Minafer Amberson (Tim Holt), filho de Isabelle, ao mesmo tempo se apaixona por Lucy e coloca obstáculos diante do romance entre Eugene e Isabelle, por se aferrar ao seu orgulho, a sua arrogância e seu apego às tradições sulistas diante da nova riqueza industrial. Para esta empreitada, George conta com a cumplicidade de sua tia Fanny (Agnes Moorehead), antiga apaixonada sem esperança por Eugene. Dessa maneira, George é o responsável pela infelicidade de todos. E depois da morte de Isabelle, ele se vê diante de sua decadência e é obrigado a trabalhar. Daí, ao regressar do trabalho, num dia qualquer, George é atropelado e levado para o hospital onde Lucy, tocada pela sua infelicidade, se reconcilia com ele.

O trecho a ser analisado é a seqüência da festa na mansão dos Ambersons, a última das grandes festas comentadas por todos, como o próprio Orson Welles anuncia com sua voz em *off* no plano geral da mansão, que antecede o plano-sequência.

Durante a festa, todos os personagens são apresentados com suas tramas através de *plongées* (câmera de cima para baixo) e *contra-plongées* (câmera de baixo para cima) e os *travellings* oblíquos e laterais. A câmera percorre livremente os salões da mansão, de grupo em grupo de personagens, através de um belo plano-sequência (que realiza a conjunção de um único plano e de uma unidade narrativa de lugar e de

ação), enquanto a trilha sonora acrescenta ao movimento certa dimensão ao registrar vários fragmentos de diálogos e uma constante música diegética de fundo, composta por Bernard Hermann, que constrói uma unidade individual para toda a cena.

A festa parece ser a teatralização dos espaços de poder. O esplendor, a tradição e a riqueza dos Ambersons diante daquela cidade são retratados com o passeio da câmera, através da composição do cenário dos salões da mansão com seus arcos, ornamentos, lustres e escadas, além do figurino, com destaque para os vestidos repletos de detalhes e exuberância.

Segundo Marcel Martin, a profundidade de campo, em técnica fotográfica, “é a zona de nitidez que (para um focal e um diafragma dados) se estende à frente e atrás do ponto de foco”, sendo maior quanto mais ampla for a abertura do diafragma e mais curta a distância focal da objetiva (Martin, 2007, p. 165). No entanto, neste plano-sequência, Welles inventa uma profundidade de campo segundo uma diagonal ou uma abertura que atravessa todos os planos, colocando o plano de fundo em comunicação com o primeiro plano, criando uma unidade nova na sintaxe do espaço, valorizando a relação da câmera com os atores (personagens). Como observa André Bazin, no livro *Orson Welles*:

É verossímil pensar, por exemplo, que Welles, como homem de teatro, construa a sua realização a partir do ator. Pode-se imaginar que a intuição do plano-sequência, dessa unidade nova da semântica e da sintaxe do ecrã, nasceu da visão de um realizador habituado a ligar o ator ao cenário e que sentiu a planificação tradicional não como uma facilidade de linguagem mas como uma perda de eficácia, uma mutilação das virtualidades espectaculares da imagem (Bazin, 1981, p. 46).

Assim como no filme *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), Orson Welles trabalha com maestria o estilo da profundidade de campo na construção da imagem. Para André Bazin, o compromisso entre o espectador e a tela foi um efeito da composição em profundidade, quando as justaposições dramáticas são compostas dentro do quadro. Nesse sentido, as composições em diagonal acentuam a movimentação e os

conflitos. Desfazem a simetria característica da Renascença e do cinema clássico privilegiando mais a estética barroca. Ao falarmos da estética barroca estamos levando em conta a predominância deste estilo em relação à composição da imagem, sem nos esquecer que muitos conceitos barrocos incorporam conceitos anteriores e, portanto, encontramos algumas formas relativamente clássicas, mas que quase sempre são recuperadas e reincorporadas aos moldes barrocos.

Ainda sobre *Cidadão Kane*, Laura Mulvey destacou a contribuição do trabalho do fotógrafo Gregg Toland para o filme:

O estilo de foco profundo que tanto impressionou André Bazin quando o filme foi exibido pela primeira vez em Paris depois da guerra foi uma solução lógica para o desejo de Welles de manter a continuidade da ação eliminando ângulos invertidos e intercalação de tomadas constantes (...) *Cidadão Kane* forneceu o impulso para a inestimável pesquisa e análise das relações entre tecnologia, estilo e a estética do cinema (Mulvey, 1996, p. 18).

Desse modo, na direção para o cinema, Welles parece negar o cinema clássico exatamente com as mesmas características que o barroco cria para romper com a arte renascentista. No filme *Soberba* existe certa afinidade entre a forma e o sentido do filme; a narrativa é ancorada na dualidade de George, que ama Lucy e sua mãe, mas ao mesmo tempo constrói a infelicidade de todos através de sua arrogância diante dos novos tempos. Dessa forma, a ambiguidade se faz presente na gestualidade dos personagens e da câmera.

O trecho destacado da sequência da festa na mansão dos Ambersons é rico em detalhes na sua direção de fotografia, desde a composição do plano aos movimentos reais ou simulados pela câmera. A arte da profundidade não se revela numa visão frontal, mas sim com uma visão lateral. O plano-sequência com profundidade de campo marca fortemente os volumes e os relevos, as zonas de sombra de onde saem os corpos e onde tornam a entrar, as oposições e combinações do claro e do escuro. A profundidade de campo expressa a necessidade de percorrer o espaço dramático na medida em que este inclui uma dialética espacial entre indivíduos ou personagens.

O uso da grande angular resulta num desequilíbrio da luz, uma clareza relativa que cria massas de sombras e acentua a beleza da fotografia em preto e branco. Os tetos tornam-se visíveis através da perspectiva, o que contribui principalmente para situar as personagens num universo fechado, que o cenário esmaga de todos os lados, tal como já analisou André Bazin:

É à excepcional abertura desse ângulo de visão que se devem em primeiro lugar os tetos indispensáveis para esconder as estruturas do estúdio, o que complicou os problemas de iluminação, visto que havia necessidade pelos diafragmas muito fechados, de uma luz mais intensa, de onde resultam os fortes contrastes da imagem (Bazin, 1981, p. 48).

A cenografia, ou o espaço da encenação dos atores, ao mesmo tempo em que mostra um espaço fechado com o cenário e o teto, impõe-se de uma forma aberta, extrapolando a si mesma a partir da decoração que se comporta livremente. Segundo Jacques Aumont:

A cenografia foi a apropriação, pelo teatro, de uma técnica pictórica de expressão do espaço a partir de um ponto de vista, a perspectiva; no filme, que possui a perspectiva por construção, a expressão do espaço é um processo sintético em que a atividade cenográfica se desloca, e ele deve preservar a coerência das vistas sucessivas. Entre o teatro clássico e o cinema, está toda a história do espaço da pintura, seu descentramento, sua não-limitação, sua explosão (Aumont, 1993, p. 230).

A cenografia no cinema, portanto, é uma arte de definir as relações entre os personagens e a arquitetura dos lugares. Desse modo, no filme vários centros de interesse parecem atravessar o enquadramento, obrigando-nos a saltar de um para outro, isto é, colocando o espectador numa relação mais próxima do que a que ele mantém com a realidade. Assim, através da profundidade de campo, o diretor coloca o cenário e as personagens num enquadramento mais participativo.

A planificação em profundidade usada neste trecho torna-se mais realista e ao mesmo tempo mais intelectual, pois faz com que o espectador participe na compreensão do sentido do filme, através de um olhar inquieto de busca, de procura

que podemos considerar como um olhar barroco. A narrativa recebe com isso um acréscimo de realismo, tal como a definição de André Bazin:

Realismo de algum modo ontológico, que restitui ao objeto e ao cenário a sua densidade de ser, o seu peso de presença, realismo dramático que se recusa a separar o ator do cenário, o primeiro plano dos planos recuados, realismo psicológico que repõe o espectador nas verdadeiras condições da percepção, a qual nunca é determinada *a priori* (Bazin, 1981, p. 53).

Para entender a análise de Bazin, Ismail Xavier (1993, p. 68) explica que é preciso levar em conta a sua concepção de que o cinema não fornece apenas uma imagem com a aparência do real, mas é capaz de constituir um mundo “à imagem do real”, para repetir a sua expressão católica usual também bastante em sintonia com o estilo barroco.

Diante disso, o espaço no filme não é mais fragmentado e temporalizado; temos que extrair dele estruturas relacionais entre os personagens e sequências causais dos acontecimentos. O uso da grande angular aproxima o ângulo filmado do da visão normal do olho, e através da sintaxe cria-se um novo estilo de linguagem, uma nova forma de criar sentido.

Welles impõe uma nova noção de centro, e resgata as aspirações de movimento e apelos sensoriais da dramatização barroca. Utilizando os conceitos fundamentais que caracterizam os estilos clássico e barroco investigados por Wölfflin (2000), o diretor parece compreender que a evolução do estilo linear ao pictórico significa a passagem de uma apreensão táctil das coisas no espaço em favor da aparência óptica e como a pintura barroca considera a antiga maneira de ver e apresentar as formas: como algo antinatural e impossível de ser imitado, significa algo mais do que o simples desejo de estimular o espectador através do enredamento de sua percepção.

A profundidade interioriza a montagem na cena, o diretor não renuncia à montagem, ele a integra à plástica da *mise-en-scène*, construindo inter-relações dramáticas dentro do enquadramento em vez de entre os enquadramentos. O

esplendor dos Ambersons é registrado na *mise-en-scène* da festa, os valores plásticos do tratamento da imagem levam em conta o seu realismo essencial e transformam o filme num dispositivo, uma armadilha para apanhar o sentido, impondo uma nova relação do filme com o espectador, tornando-o produtor de sentido.

Ainda sobre essa discussão teórica sobre o realismo no cinema, é interessante lembrar que Orson Welles teve como precursor Jean Renoir. E, assim como Renoir, Welles resgata o realismo no cinema, que não busca introduzir mais realidade na obra, mas sim impor uma nova relação com o espectador através da plasticidade do tratamento da imagem, com o uso da profundidade de campo e do espaço *off* com função poética. Nas palavras de André Bazin:

E, com efeito, se procurarmos o precursor de Orson Welles, não será Louis Lumière ou Zecca, mas Jean Renoir. Em Renoir, a busca da composição em profundidade da imagem corresponde efetivamente a uma supressão parcial da montagem, substituída por frequentes panorâmicas e entradas no quadro. Ela supõe o respeito à continuidade do espaço dramático e, naturalmente, de sua duração. É evidente, para quem sabe ver, que os planos-sequência de Welles em *Soberba* não são de modo algum o “registro” passivo de uma ação fotografada num mesmo quadro, mas, ao contrário, que a recusa de cortar o acontecimento, de analisar no tempo a área dramática, é uma operação positiva cujo efeito é superior ao que a decupagem clássica poderia ter produzido. [...] Em outros termos, o plano sequência em profundidade de campo do diretor moderno não renuncia à montagem – como poderia renunciar sem recair num balbúcio primitivo; ele a integra à composição plástica (Bazin, 1991, p. 76).

Segundo Ismail Xavier (1984), trata-se de um realismo estético que se evidencia a partir de um exercício do olhar:

Não importam as diferenças que separam o cinema de estúdio de Orson Welles, o neorealismo, os dramas hollywoodianos de William Wyler e as observações do jogo social em Jean Renoir. O que importa é a manifestação de um estilo de câmera, de uma nova narração, que não se apresenta como discurso construído “tijolo por tijolo” (Kulechov) mas como descoberta de uma realidade virgem, que o olhar vai encontrando e explorando (Xavier, 1984, p. 74).

O estilo de câmera em *Soberba*, portanto, é construído neste plano-sequência pelo movimento de câmera ao explorar as possibilidades de passagem do campo para o fora-de-campo. Seguindo a tipologia de Noel Burch (1992) podemos identificar o uso do fora-de-campo concreto, isto é, um fora-de-campo momentâneo que envolve elementos já vistos e, portanto, que podemos imaginar mais concretamente; e do fora-de-campo imaginário, isto é, aquele que envolve elementos ainda não vistos.

A organização dos movimentos de câmera, principalmente os *travellings* oblíquos e laterais, acompanham as personagens em suas entradas e saídas de campo. Durante o plano-sequência que estamos analisando, a câmera acompanha por bastante tempo George e Lucy atravessando os arcos entre os salões da mansão, subindo e descendo escadas e dançando. E quase sempre podemos acompanhar quase tudo o que acontece através da profundidade de campo que nos possibilita muitas vezes ver o que os outros personagens estão fazendo.

Welles, então, resgata a arquitetura barroca que trabalha com a sugestão de espaços interpenetrantes, usando sempre a trilha sonora como principal elemento unificador, com a música diegética contínua e os diálogos. Além disso, as escadas tornam-se importantes elementos de ligação para as entradas e saídas dos personagens, acrescentando ainda a noção de hierarquia.

Muitas vezes, o movimento tem por finalidade criar um plano fixo, plasticamente falando, em torno de uma ou mais personagens em movimento. Os finais de sequência do filme indicam que a ação continua, como no longo diálogo entre Lucy e George, na noite da festa, que termina com sua entrada na dança ao som de uma música dinâmica.

O fora-de-campo na imagem fixa muitas vezes pode ser imaginável, mas na imagem mutável quase sempre pode ser descoberto através de um reenquadramento. Os convidados da festa parecem brincar com as entradas e saídas de campo, seja usando o espaço atrás da câmera, o espaço atrás do cenário e, principalmente, os espaços contíguos aos limites esquerdo e direito do quadro, além das saídas em

diagonal muito rentes à câmera. A moldura da imagem, ou sua borda, não é totalmente rígida, muitas vezes partes do corpo permanecem no espaço fora-de-campo, o que torna o espaço diegético fora da tela tão importante quanto o espaço da tela.

Dessa maneira, a organização do espaço no filme, com esta elaboração plástica mais elaborada, torna-se mais dinâmica e diferente da decupagem clássica. Welles não busca o fato atacando-o com a câmera, retalhando-o e reconstituindo-o, mas sim valorizando o sentido que fica a cargo do espectador ao buscar desvendar a forma do filme.

Considerações Finais

Buscamos analisar um filme como uma maneira de entender uma obra, compreender sua estrutura e seu sentido. Segundo Vanoye e Goliot-Lété (1994), analisar um filme ou um fragmento é decompô-lo em seus elementos constitutivos. Analisar a composição da imagem no cinema é desmontar sua linguagem e desvendar o seu estilo. Sabemos que os elementos constitutivos da linguagem cinematográfica não têm em si significação predeterminada, pois a significação depende da relação que se estabelece ente os vários elementos da linguagem audiovisual. Com essa perspectiva, essa breve análise aqui apresentada buscou compreender o quadro e a organização do espaço do filme *Soberba* através da desconstrução de um plano-sequência, em busca do pensar sobre o que vemos no filme a partir da descrição da imagem e do desdobramento do comentário e da interpretação necessária à percepção cinematográfica.

Como já afirmou Marcel Martin, “a profundidade de campo é de extrema importância, pois implica uma concepção de direção e até mesmo uma concepção de cinema” (Martin, 2007, p. 165). Logo, o importante aqui não é o debate sobre as técnicas empregadas no filme, mas, evidentemente, o papel estético e expressivo desse dado técnico.

Segundo Ferreira Gullar, “através da história o homem aprendeu a ver, criou modos de ver, desapareceu e criou outros modos. O Barroco é um dos modos de ver a realidade, que surge em determinado momento da história da visualidade” (1988, p. 218). Giulio Argan afirmou ainda que foi o barroco que inventou a modernidade como atributo primeiro e essencial de qualquer produto da cultura (Argan, 2004, p. 7). Nessa perspectiva, a profundidade de campo, o esplendor do plano sequência e as reminiscências da estética barroca na composição plástica da imagem configuram um novo modo de ver e narrar uma história que caracteriza Orson Welles como um precursor do estilo moderno no cinema.

Em *Soberba*, a câmera é dinâmica e os seus movimentos acentuam a mobilidade e a instabilidade da estética barroca ao longo dos imensos planos-sequências do filme. Aqui só podemos constatar que a análise realizada consegue aproximar a estética cinematográfica com a história da pintura através da análise do espaço. Como dito no início deste artigo, trata-se de uma investigação das maneiras de se ver o mundo, e, como no livro de Wölfflin (2000), existe uma mudança das formas de apreender o mundo que pode ser analisada mediante o contraste entre o tipo clássico e o barroco na arte, o que podemos desdobrar para o estilo clássico e moderno no cinema, justamente ao se estudar as possibilidades visuais e de configurações plásticas das imagens.

Orson Welles, portanto, valoriza a construção do espaço na plasticidade da imagem. O diretor fez da forma a sua principal inovação para o cinema moderno, com sua elaboração da *mise-en-scène*, da exploração da profundidade de campo, do plano-sequência e com suas inovações narrativas na composição de imagens visuais e sonoras.

Referências Bibliográficas

- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão. Ensaio sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável (cinema e pintura)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- BAZIN, André. *O Cinema: Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *Orson Welles*. São Paulo: Janine Bazin e Livros Horizonte, 1981.
- BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva (Debates), 1992.
- CARVALHO, Márcia. “A paleta tecno-poética audiovisual de Peter Greenaway”. *Revista FAMECOS – mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, maio/agosto de 2013, p.296-309.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013.
- GULLAR, Ferreira. “Barroco: olhas e vertigem”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- MACHADO JÚNIOR, Rubens. *Estudo sobre a organização do espaço em Terra em Transe*. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- MULVEY, Laura. *Cidadão Kane*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. “Cinema e pintura. A pintura, a fotografia, o cinema e a luz”. In: XAVIER, I. (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- ROHMER, Éric. *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. Paris: Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2000.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. *Ensaio Sobre Análise Fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento* – cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Dossiê **O Pensamento Ecológico** – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 23, n. 2, 2020

DOI: 10.29146/eco-pos.v23i2.25197