

NOÇÕES HÍBRIDAS NO CINEMA DE WALTER SALLES

Veruza de Moraes Ferreira¹, Maria Helena Braga e Vaz da Costa²

¹Graduanda em Artes Visuais pela UFRN, bolsista de Iniciação Científica – PIBIC;

²Professora Orientadora; Departamento de Artes – UFRN.

RESUMO

O presente artigo tem por finalidade discutir analiticamente as relações híbridas na estética filmica de Walter Salles buscando ainda refletir sobre as representações estéticas possibilitadas pelo uso da cor. Para tanto, tomar-se-á como base teórica as técnicas básicas da comunicação visual mencionadas por Donis A. Dondis em seu livro *Sintaxe da linguagem visual* (1997), como também serão considerados os elementos semióticos encontrados na narrativa do filme; neste caso o livro *O que é semiótica* (1983) de autoria de Lúcia Santaella servirá como principal referência.

Palavras-chave: Hibridismo, Estética, Cinema.

ABSTRACT

This article aims to discuss the hybrid relationships within filmmaker Walter Salles' film aesthetics to think about the aesthetics of representation made possible by the use and manipulation of color. Thus, this paper takes as its main theoretical framework the references on visual communication techniques done by Donis A. Dondis' in the book *Syntax of visual language* (1997). The idea of semiotics as analytical form developed in the book *What is semiotics* (1983) by Lúcia Santaella will also be used for the film analysis.

Key-words: Hybridism, Aesthetic, Cinema.

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem por finalidade discutir analiticamente as relações híbridas na estética fílmica de Walter Salles buscando refletir sobre as representações estéticas possibilitadas pelo uso da cor. Para tanto, tomar-se-á como base teórica as técnicas básicas da comunicação visual mencionadas por Donis A. Dondis em seu livro *Sintaxe da linguagem visual* (1997), como também serão considerados os elementos semióticos encontrados na narrativa do filme; neste caso o livro *O que é semiótica* (1983) de autoria de Lúcia Santaella servirá como principal referência.

Inicialmente destacamos que é possível compreender o hibridismo estético não unicamente por meio das novas possibilidades tecnológicas disponíveis aos cineastas na contemporaneidade, mas também através da análise de estéticas e linguagens distintas particulares a cada cineasta.

Quando nos referimos a híbrido ou hibridismo, entendemos que esses conceitos designam algum elemento que ‘surge’ da composição entre vários e distintos elementos. No caso do cinema, aparatos cinematográficos como a luz, a impressão de movimento, e a cor, são tidos como elementos ‘advindos’ e influenciados por outras linguagens como a pintura e a fotografia, o que, no caso do cinema, explica o fato de uma linguagem incorporar outra, e não substituí-la. O hibridismo no cinema advém de procedimentos e linguagens que se misturam e se transformam para atender às novas demandas, ampliando a diversidade linguística.

A possível relação entre o cinema e outras linguagens se constrói na medida em que se percebe a imagem em movimento como uma linguagem complexa, dentro de um processo de significação que trabalha por meio de códigos e convenções. Podendo sofrer alterações e propor novas interpretações possibilitadas pela semiótica da imagem, entendemos que a imagem é um ícone que representa alguma coisa e está sempre ligada a um texto a ser explorado.

Essa relação entre diferentes linguagens no cinema é percebida e explicada por Duarte (2003, p.54) como “forma cinematográfica construída pela imbricação de diferentes linguagens, que em alguns momentos ao longo da produção compartilharam o mesmo código digital, é o que chamamos cinema híbrido.”

Notamos que os filmes de Walter Salles da década de 1990, distinguem-se por serem representações simbólicas explícitas, intencionais ou não. Talvez este seja um dos

motivos que o período conhecido como “da retomada” do cinema brasileiro é caracterizado pelo processo de reconstrução da produção cinematográfica. Para muitos, uma resposta moderna que promoveu não apenas a “retomada” dos investimentos no cinema brasileiro, mas podendo ser também caracterizado como um momento de incentivo à diversidade de propostas estéticas.

O cinema da Retomada foi como ficou conhecida à produção realizada a partir de 1995, no decorrer do governo Fernando Henrique Cardoso, com os recursos que sucederam da nova legislação. Anteriormente ao governo de Fernando Henrique Cardoso, ainda no início da década de 1990, o governo Collor paralisou toda produção nacional provocando o fechamento da Embrafilme com a suspensão dos incentivos e a extinção de outros órgãos financiadores da produção cultural e da produção cinematográfica nacional.

Para muitos autores, o período que ficou conhecido como da “retomada” do cinema brasileiro é caracterizado pelo processo de reconstrução da produção cinematográfica após Collor. Na visão de Strecker (2010), o marco do cinema da retomada foi o filme *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998)¹, por sua resposta moderna ao incentivo de novas propostas estéticas, e não apenas ideológica, diante da renovação dos investimentos dados ao cinema brasileiro.

Ao falarmos de novas propostas estéticas, lembraremos que o uso da cor no cinema sempre esteve relacionado a diversos fatores: à sensação de prazer; às respostas psicológicas; e ao efeito a se produzir, tendo por base todo desenvolvimento tecnológico e a força ideológica da representação realista.

Costa (2011), explica que a cor no cinema surge inicialmente nos anos de 1930, como forma de transmitir mais vivacidade no sentido da fidelidade com a realidade – e não apenas como progresso tecnológico. Levando em consideração todo o desenvolvimento histórico do cinema, de fato a cor esteve sempre ligada à informação, com uma variedade de significados e de associação simbólica com a mesma. A cor pode permitir diferentes efeitos com suas nuances, e diferentes sensações podem ser

¹ Há debates; para alguns, o marco da retomada seria o filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995), já que a diretora foi a primeira a conseguir financiamento da iniciativa privada para realização do filme.

percebidas com um efeito mais dramático, permitido por uma pequena ou maior quantidade de luz, diferenciando a matiz conforme seu nível de saturação.

Parte do trabalho de Walter Salles foi bastante influenciado pelo cinema mundial e seus cineastas, incluindo o alemão *Wim Wenders* e o americano *Francis Ford Coppola*. Entendido como próximo ao Neorrealismo Italiano, ao Cinema Iraniano, à *Nouvelle Vague Française*, ao Cinema Novo, e ao Novo Cinema Alemão, os filmes de Salles compreendem também, apesar das influências citadas, novo formato condizente com o seu tempo, formação e o contexto da década de 1990.

Essa década marcada por uma heterogeneidade confirmada pelo uso de novas tecnologias disponíveis, uma preocupação com a fotografia, e a influência das artes visuais. Em contexto mais amplo, o cinema de Walter Salles é visto também pelos estudiosos como preocupado com noções e representações da arquitetura, e com a referência a gêneros diversos, incorporando uma nova linguagem que possibilita a construção de seus filmes como “opções abertas”. Credita-se ainda à obra de Walter Salles a inspiração no documentário, associando a sua obra humanismo e conhecimento da realidade brasileira. (Ver STRECKER, 2010)

A releitura pós-moderna do cinema significou um enriquecimento, uma oxigenação e uma fertilização do debate estético e criativo, a partir da releitura dos clássicos e de influências estrangeiras. O novo sentido convencional (expresso cinemanovismo), a ruptura e a vanguarda são desconsiderados. Já não é preciso inovar nem ser original; basta reler os clássicos, repetir formas consagradas. (STRECKER, 2010, p.24).

Partindo da reflexão acima, nota-se que é possível encontrar no cinema de Walter Salles – até o momento composto de oito filmes (três em parceria com Daniela Thomas) – uma complexa representação significativa. Para efeito desse artigo discutiremos dois filmes: *O Primeiro Dia* (1999) e *Abril Despedaçado* (2002).

Cor e Híbridismo em *O Primeiro Dia* (1999) e *Abril Despedaçado* (2002)

No filme *O Primeiro Dia* (1997), desde a primeira cena locada no depósito de armas, até as cenas na casa da fonoaudióloga Maria (Fernanda Torres), as imagens são apresentadas em tons de laranja, e essa cor “quente” conforma a sensação de calor e

agressividade relacionada à sequência; opinião compartilhada por Costa (2011, p. 66) no que se refere às cores quentes que “tendem a sugerir violência, agressividade”.

As imagens de uma maneira geral, da paisagem, dos gestos, do figurino e/ou ritos encontrados na representação e na narrativa dos fatos ou personagens, são carregados de significação simbólica numa linguagem que permite compreender todo o sistema de signos que entra em ação.

Esse suposto “calor” constrói uma ponte de comunicação com o mundo exterior, ou seja, fora da prisão, e essas mesmas cenas são contrastadas com as tomadas feitas no corredor do presídio, onde os tons predominantes são na cor verde. Esta por sua vez, associada à sensação de frio – especialmente nas cenas do corredor do presídio em que as extremidades escuras se conformam numa grande “moldura” que representada em plano aberto, representa imagetivamente o ambiente frio e ao mesmo tempo sombrio da prisão acentuada pela cor verde e os contrastes de luz e sombra.

Nesse caso, a cor verde, ao contrário do sustentado por Costa (2011) que as cores ditas “frias” tendem a sugerir tranquilidade e serenidade, na verdade exerce uma função psicológica mórbida e opressora, uma sensação sufocante e nada tranquila de estar naquele lugar (o presídio).

Se considerarmos a noção de “moldura” citada anteriormente, dentro do contexto da noção introduzida por Aumont (2004) sobre cinema e pintura, constatamos que esta “dirige” e praticamente obriga o olhar do espectador a voltar-se para dentro do centro (dentro-do-campo), no espaço representacional interno. Tomadas nas quais a “moldura” surge são apresentadas em plano aberto, e ao mesmo tempo centralizado, onde aos elementos postos no centro é dado um maior enfoque narrativo.

O quadro (moldura), nos diz ele em suma, pode abrir ou fechar a obra; ele pode obrigar o olhar a percorrê-la ou incitar o espírito a vagabundear para além de seus limites. E acrescentarei, por meu lado, que em geral, ele faz os dois. Limite e janela – ou, na terminologia de Bazin, ‘quadro (moldura) x máscara’ – a imagem pictórica e a imagem fílmica jogam com os dois e, no mais das vezes, com os dois juntos. (AUMONT, 2004, p.119)

As nuances de cor presentes no filme, constroem crescentemente uma atmosfera subjetiva e poética. Como exemplo de linguagem poética, podemos citar o próprio nome do filme *O Primeiro Dia*, referência ao primeiro dia do novo milênio, o ano 2000.

A passagem do ano é uma chave poética para um mundo de transição, um rito de passagem tanto no plano pessoal, íntimo, quanto no plano social. Na época, os diretores afirmaram que se inspiraram na denúncia do ‘*apartheid* social’ na cidade, exposto pelo jornalista Zuenir Ventura, em *Cidade Partida*, livro vencedor do Prêmio Jabuti na categoria melhor reportagem, em 1995. Também citaram ‘a incapacidade de ver o outro’, lembrada pelo psicanalista Jurandir Freire Costa. (STRECKER, 2010, p.119)

Em *O Primeiro Dia* (1997), há ainda uma possível relação com as técnicas que favorecem a linguagem visual no que se refere ao contraste de ideias (conceitos opostos) posto por meio dos personagens e seus perfis distintos representando e enfatizando contrastes de ideias. A dinâmica do contraste permite um controle do entendimento da mensagem e do seu significado. Assim, as técnicas visuais favorecem os meios de expressão visual. Por este motivo, quando as cenas iniciais do filme se intercalam apresentando a vida de três personagens distintos, entendemos automaticamente que estes irão vivenciar, em algum momento, experiências semelhantes. Observamos com o desenrolar da narrativa que essas personagens, por mais opostas que suas vidas sejam em muitos sentidos, se configuram dentro de uma analogia dos seus conflitos pessoais (crise psicológica) – Francisco (Matheus Nachtergaele), João (Luiz Carlos Vasconcelos) e Maria (Fernanda Torres). Como posto por Dondis (1997, p.108), “o contraste é uma força de oposição ao estado de equilíbrio. Desequilibra, choca, estimula, chama a atenção.”

Mais uma vez encontramos uma forte relação simbólica no filme. A sequência em que Maria (Fernanda Torres), após o abandono do marido, se encontra num estado de desespero, e esse desespero está diretamente representado pelos livros espalhados por toda sala de estar, constrói uma linguagem representativa de desequilíbrio e total instabilidade. Em conformação com o que coloca Dondis (1997), esse tipo de manifestação visual no filme pode ser percebido pela maneira inquietante e provocadora em que os livros estão dispostos no ambiente – espalhados em total desordem.

Em *Abril Despedaçado* (2002), Tonho (Rodrigo Santoro), debate-se com o seu predestinado final: a morte. No contexto de uma concisa leitura semiótica, podemos afirmar que Tonho carrega uma representatividade mítica do herói, o filho-irmão que está predestinado a vingar a morte de mais um ente familiar. Vingando assim, o sangue derramado representado pela camisa manchada de sangue sustenta-se como índice de que algo aconteceu.

Santaella (1983, p.66) afirma:

Rastros, pegadas, resíduos, remanências são todos índices de alguma coisa que por lá passou deixando suas marcas. Qualquer produto do fazer humano é um índice mais explícito ou menos explícito do modo como foi produzido. Uma obra arquitetônica como produto de um fazer, por exemplo, é um índice dos meios materiais, técnicos, construtivos do seu espaço-tempo, ou melhor, da sua história e do tipo de força produtiva empregada na sua construção.

Voltando a cor no filme, verificamos que a cor vermelha, no aspecto cromático, é uma cor quente que dentro de um significado simbólico sugere agressividade e violência, como também tende a chamar mais atenção do espectador (do olho humano) por ser uma cor quente.

A exposição da camisa suja de sangue é sinônima do relógio que marca o tempo certo para o início da vingança. Esse tempo é premeditado e representado pela mancha vermelha que como o passar do tempo vai modificando sua cor, diminuindo a saturação, até amarelar, determinando assim a hora da vingança. A cor amarela dentro do contexto da narrativa passa a significar vingança, “o amarelo-vingança”.

Desse modo, uma coisa singular funciona como signo porque indica o universo do qual faz parte. Daí que todo existente seja um índice, pois, como existente, apresenta uma conexão de fato com o todo do conjunto de que é parte. (SANTAELLA, 1983, p. 66)

O filme em questão carrega em uma forte representação simbólica por meio da presença de contrastes de elementos, que enfatizam o fato de Tonho estar e se ver entre a vida e a morte, a esperança e o desespero, no contexto de uma morte predestinada, prematura, contrastando com a vivência do amor de Clara (a artistas de circo). Mais uma vez conceitos opostos se destacam, representando o contraste de ideias.

Essa relação da dinâmica do contraste com a expressão dos sentimentos pode ser entendida na medida em que compreendemos o levantado por Dondis (1997, p. 110-111):

Todo o processo nervoso interage com a visão, intensificando nossa capacidade de discriminar. O tato, o paladar, a audição e o olfato contribuem para a nossa compreensão do mundo que nos cerca, aumentando e, às vezes, entrando em contradição com o que nos dizem nossos olhos.

No filme *Abril Despedaçado* (2002), locado em pleno sertão brasileiro de 1910, há uma sequência em que a seca característica a essa área é terminada pela água (após uma chuva forte), tornando a imagem do sertão em um grande “mar” (após a fatalidade

da morte do irmão caçula de Tonho). Dentro de uma representação lírica o menino sem nome, ganha nome de peixe (Pacu) ao ser “batizado” pelo padrinho de Clara (a artista do circo), ideia esta que coincide com o desejo do menino conhecer o mar.

Com a morte precoce de Pacu, uma chuva forte cai inundando o sertão que acaba “virando mar”. Numa representação metafórica o “menino-peixe” morre, e volta para o mar (que sempre sonhou em conhecer). A retórica e metáfora presentes nesta cena em que o menino Pacu morre se configuram na substituição do termo menino por “peixe”, e sertão por “mar” em vista a uma relação de semelhança entre esses elementos.

Considerando que o filme *Abril Despedaçado* (2002), é uma adaptação do romance do escritor albanês Ismail Kadaré, e levando em consideração o que discute Santaella (1983), podemos destacar no filme, por exemplo, uma possível leitura intersemiótica, dentro de um processo de tradução entre o texto dramático (a literatura), e o texto encenado no filme, este marcado por uma ou por mais alterações, com maior liberdade para criar, não tão limitado ao texto escrito. A tradução do texto literário para a linguagem fílmica substitui um elemento por outro que exerce a mesma função, porém dentro de um sistema de signos fílmicos.

O mundo habitado pelos personagens em *Abril Despedaçado* (2002) é envolvido de religiosidade, tradição, códigos de honra e trabalho pesado – tudo conduzido com base na estrutura da família patriarcal constituída por laços morais e religiosos contextualizados em uma estrutura política familiar. Esses símbolos arquetípicos compreendem determinados signos do modelo de família patriarcal tradicional do início do século XX.

Para Santaella (1983), no nível de “terceiridade”, os símbolos (que encontramos no filme) fazem parte do todo, ou seja, não de uma única coisa ou sistema. O que eles representam passa por um processo de interpretação generalizada, pela força da mediação, ou seja, os laços morais e religiosos apresentados no filme *Abril Despedaçado* (2002) configuram características culturais postas como base da família patriarcal moralista.

O filme possui grandes efeitos no que toca o uso das cores incitando sensações psicológicas. Como exemplo tem-se a grande definição de tons representando/confirmando a intensidade de luz e sombra (da obscuridade ou claridade). Em *Abril Despedaçado* a questão dos “meio-tons” são constantes. A presença de

nuances no tom ocre torna o sertão de *Abril Despedaçado* (2002) ainda mais seco. Por esses tons cromáticos serem considerados quentes por sua variação entre o vermelho e o marrom há, assim, representação de calor e energia.

No contexto da noção simbólica da representação das cores, constatamos que sensações psicológicas podem ser observadas nas cenas noturnas de *Abril Despedaçado* (2002), onde a sombra contribui não apenas para representar um ar pesado, mas para firmar a iluminação daquele ambiente, sem energia elétrica - iluminado por velas, já que a estória se passa no sertão brasileiro, início do século XX.

Considerando as colocações acima, observamos que o cinema hoje compreende inúmeras possibilidades linguísticas, e essa relação abrange o que conhecemos por hibridismo. Como produto final, o filme *Abril Despedaçado* se encaixa dentro de um determinado período histórico, aderindo os valores da sociedade do seu momento, dentro de seus aspectos tecnológicos, político, econômico, estéticos e ideológicos. Afinal, os filmes em questão partiram de um marco inicial conhecido como a “Retomada”, dentro de novas propostas estéticas de um tempo marcado pela década de 1990.

Para Costa (2011, p.11):

Uma abordagem divergente enfatiza que o cinema deve ser pensado a partir de uma perspectiva sócio-cultural, isto é, a partir da perspectiva das forças ideológicas que moldam seu desenvolvimento, e, portanto, seria governado entre as relações entre o cinema e a sociedade.

A linguagem cinematográfica engloba um conjunto de possibilidades em planos, ângulos, iluminação, movimentos de câmara, cores, montagem, que caracterizam a particularidade de cada filme. Todas essas possibilidades são manipuladas no sentido de obter uma melhor forma de expressão. A maneira particular de Walter Salles colorir seus filmes carrega ainda mais a estética e a subjetividade da narrativa.

A cor é conhecida por ser um elemento característico da pintura, e os enquadramentos são tidos como elementos-chave da linguagem fotográfica. A princípio no início do século XX, esses elementos se organizavam separadamente em suportes distintos, ou seja, a cor mantinha como suporte a pintura, e os enquadramentos, a fotografia. Com as novas e inúmeras possibilidades técnicas na contemporaneidade, as imagens passaram a ser manipuladas, e/ou transformadas, unindo-se a outras linguagens artísticas.

A presença da ideia de hibridismo na discussão do cinema de Walter Salles pode ser identificada pela inserção da cor como elemento artificial que constrói uma atmosfera emotiva e ao mesmo tempo expressiva como linguagem artística. Esse fato pode ser confirmado nas observações elaboradas anteriormente relacionadas ao filme *O Primeiro Dia* (1997). Nesse caso tons de laranja são usados para transmitir uma maior sensação de calor e agressividade relacionando-a à sequência da narrativa.

Ângulos e enquadramentos distintos são encontrados, por exemplo, na cena em que Clara, a artista de circo, no filme *Abril Despedaçado*, pede para que Tonho (seu namorado) gire a corda na qual ela está pendurada. Nesta cena encontramos uma grande variedade de ângulos - *contra-plongé* (de baixo para cima) e *plongée* (de cima para baixo) - que juntamente como o movimento de câmara (movimento circular), torna viva a sensação de liberdade que sabemos é sentida por Clara, nesse momento distante das “amarras” impostas pelo padrinho.

A cor e a variação de ângulos nos filmes de Walter Salles são elementos expressivos e peculiares às linguagens distintas como a pintura e a fotografia. Hoje, essas manipulações são ainda mais passíveis de manipulação por meio do formato digital, e partindo dessas novas possibilidades é possível inserir efeitos visuais e sonoros em um mesmo aparato – o cinema – o que possibilita novas significações e expressões narrativas e textuais.

A cor como elemento pictórico propõe não apenas uma estética embelezadora, mas, contudo, pode ressaltar intencionalidades expressivas e comunicativas. Ao escolher e combinar cores para sua composição, o pintor dispõe de uma grande variedade em sua paleta, suas opções variam das cores mais claras às mais escuras, dos tons quentes aos frios, ou simplesmente das cores neutras, cada escolha é gerida pelo caráter intencional do pintor, do seu universo particular. Picasso (1881-1973), pintor que ganhou destaque no movimento cubista, apresentou em suas obras duas fases características; a azul e a rosa. Em sua fase azul, identificamos o predomínio da cor azul e seus possíveis tons. A sensação de depressão que as pinturas dessa fase apresentam é ainda mais intensificada pela escolha dos tons, já que as composições dessa fase retratam em comum a solidão e a melancolia. Em outra fase do pintor, a rosa, Picasso não apenas mudou a cor predominante em suas obras, como também os temas que passaram a retratar figuras de circo e mulheres, com erotismo. Nesta fase as obras

ganham vida, abandonando o aspecto melancólico da fase anterior (azul). Através das fases vivenciadas por Picasso, identificamos a cor como elemento pictórico expressivo, causador de sensações e não apenas carregando à função de dar vida e embelezar a obra. Sensações e expressões retratadas em sua maioria por motivos pessoais do pintor.

Quando um filme alcança através do uso da cor, efeitos expressivos e comunicativos no espectador durante o seu desenvolvimento narrativo, determinadas sensações podem provocar atmosferas melancólicas, sombrias, ou de prazer, ou alegria, complementando a representação da linguagem encenada, considerando o exemplo de um filme que encena a violência, cores como o vermelho ou o amarelo, podem carregar ainda mais à expressão das cenas, atingindo o objetivo proposto, o de emocionar, envolver sentimentos, sensações, e prender a atenção do espectador.

O cinema e a pintura não representam o espaço com os mesmos meios, a pintura utiliza a cor, os contrastes e as nuances como meio de transmitir emoções em seu suporte material que pode ser uma tela ou um papel. O cinema transmite emoções através do que é encenado na tela, em um suporte digital (disco rígido ou em forma de arquivo), embora os filmes sejam editados em computador. Autores como Walter Salles ousam fazer isso ou aquilo, trabalhar na arte, renovar, e elementos pictóricos como a cor e as nuances são inseridas com o mesmo propósito que na pintura, o de transmitir emoções e sensações aos espectadores, ao explorar a liberdade artística e criadora do mesmo. Quando qualidades pictóricas são transferidas ao filme, especificamente nesse caso, falando da cor, identificamos que uma linguagem incorpora outra, e a imagem fílmica passa a ter um tratamento pictórico, um cuidado específico no tratamento de cores e nuances, ganhando assim uma qualidade estética híbrida.

Partindo das novas possibilidades tecnológicas, aos filmes, após filmar na película, o cineasta vai diretamente a sua área digital para editá-lo, sendo assim possível inserir efeitos visuais e sonoros em um mesmo aparato, o que possibilita novas significações e expressões narrativas e textuais. O cinema é responsável por promover transformações técnicas que acabaram por favorecer a criação de novas formas de expressão estética nos filmes.

Hoje, a história do cinema é a responsável por mostrar as transformações técnicas favorecidas pela criação de novas formas de expressão, novas linguagens. Essas formas de expressão atuam na estética fílmica podendo modificar a maneira em

que se trabalha com o cognitivo do espectador, aquele que finalmente interage com o filme.

Concluimos que o hibridismo existente na linguagem cinematográfica hoje torna ainda mais forte as pontes encontradas entre o cinema e a arte, com a mesma força que a fotografia influenciou a representação realista das pinturas no século XX - como o pintor impressionista Edgar Degas (1834 -1917), que ao elaborar suas obras, procurava basear-se em ângulos fotográficos, não comuns às pinturas desenvolvidas no início do século XX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. **Cores & Filmes**: Um estudo da cor no cinema. Curitiba: CRV, 2011.

DONDIS, A. Donis. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUARTE, Fábio. **Do átomo ao bit**: cultura em transformação. São Paulo: Annablume, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

STRECKER, Marcos. **Na estrada**: o cinema de Walter Salles. São Paulo: Publifolha, 2010.

Veruza de Moraes Ferreira

Endereço Eletrônico: veruzaferrera12@gmail.com

Grupo de Pesquisa: LINC - Linguagens da Cena: Imagem, Cultura e Representação

Endereço postal: Departamento de Artes, Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, 59078-970, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Campus Universitário, Natal/RN – Brasil