



## **Cinema e Pintura: transtextualidades num diálogo entre Eisenstein e Aumont <sup>1</sup>**

Vanessa Gomes de QUEIROZ <sup>2</sup>

Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

### **Resumo**

Este trabalho tem como objetivo o estudo do Cinema e da Pintura através de uma perspectiva dialética, observando os pontos em que essas artes se aproximam, se afastam e em que aspectos se amalgamam. Foram analisadas características técnicas e semiológicas, baseando-se nos discursos de dois teóricos importantes, de diferentes gerações: Jacques Aumont e Sergei Eisenstein. Foi dada preferência às questões formais relativas às duas artes, traçando paralelos e confrontando posições dos dois autores, sem deixar de contar com o auxílio das considerações de outros.

### **Palavras-chave**

cinema; pintura; transtextualidade; Aumont; Eisenstein.

### **Introdução**

De todas as artes que o mundo viu nascer, o cinema apareceu como a sétima, congregando em sua linguagem diversos elementos, tornando-se uma sublimação de intertextualidade artística. Mesmo nos cinemas ditos mais primitivos, nas primeiras experimentações silenciosas, observamos a presença de diversos elementos que transcendem, inclusive, as imagens em preto e branco privadas de trilha sonoras.

O cinema sempre foi relacionado a vários outros tipos de arte, seja à fotografia, a quem deve sua matéria-prima, seja ao teatro, de quem herdou a ficção, ou de tantas outras com que compartilha semelhanças. A pintura, por sua vez, uma das mais antigas formas de expressão plástica, foi ameaçada várias vezes pelas novas artes, surgidas

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Divisão Temática Comunicação Audiovisual da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 28 a 30 de junho de 2012.

<sup>2</sup> Graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense, email: vanessadequeiroz@gmail.com



principalmente do desenvolvimento tecnológico da humanidade, no entanto, perdurou fortemente, inovando-se na sequência de movimentos artísticos e reinventando-se em novas formas de expressão, como o cinema, por exemplo. Talvez pela constituição bem definida de seus espaços no mundo das artes e por terem conseguido coexistirem legitimamente, o debate sobre as relações entre essas artes seja ainda tão frutífero e atual.

## 1 - O Cinema na Pintura; a Pintura no Cinema

Notável defensor do cinema como forma de arte, Eisenstein foi um dos autores que mais discutiram as aproximações entre a pintura e o cinema, defendendo que muito antes do cinema ser influenciado pela pintura, ele já se encontrava presente nela, desde muito antes de seu oficial nascimento em 1895, com os irmãos Lumière. Grande estudioso de várias formas de arte, viu grande inspiração na obra do espanhol El Greco, chegando a declarar, ele mesmo, sobre trabalhos do pintor: “é interessante notar que a luz ‘a la Rembrandt’ é introduzida nas artes plásticas muito antes de seu próprio nascimento, em 1606, pelo *cinasta* espanhol El Greco” (PALENCIA, Oscar; ILLÁN, Antonio. *El Greco y el cine*)<sup>3</sup>. Eisenstein se referia ao artista espanhol como *cinasta* porque acreditava que ele seria o verdadeiro precursor do princípio da montagem cinematográfica – estabelecida pelo cinema soviético como “o nervo do cinema” (EISENSTEIN, 2002, p.52). Defendendo que a obra de El Greco apresentava além dessa, várias características que depois viriam a ser tomadas pelo cinema, escreveu um longo artigo intitulado ‘El Greco e o cinema’, tecendo considerações sobre composição de plano, cor, enquadramentos e montagem.

Em seu outro texto “Palavra e imagem”, contido no livro “O sentido do filme” (EISENSTEIN, 2002, p.13 – 50), Eisenstein transcreve um trecho de notas de Leonardo Da Vinci, a que ele chamou de *roteiro de filmagem*, devido à clareza com que o autor descrevera a cena do Dilúvio que pretendia pintar. Neste trecho, há uma parte em que é narrado *o progressivo desaparecimento da terra firme sob os pés das pessoas, animais e pássaros, que atinge o auge no ponto em que os pássaros são forçados a pousar nos homens e animais, sem encontrar nenhum pedaço de terra ainda não submerso, ou*

---

<sup>3</sup> Disponível em <<http://www.abc.es/20110924/local-toledo/abci-greco-cine-201109232008.html>>. Acesso em 05 de Novembro de 2011



*desocupado*. Observando na sequência desses acontecimentos narrados semelhanças com a atividade dinâmica exercida no cinema, ele diz:

Esta passagem nos lembra obrigatoriamente que a distribuição de detalhes em um quadro de um só plano também presume movimento – um movimento dos olhos, de um fenômeno para o outro, de acordo com a composição. Aqui, é claro, o movimento é expressão com não menos nitidez do que no cinema, onde o olho não pode discernir a sucessão da sequência de detalhes numa ordem diferente da estabelecida por quem determina a ordem da montagem (EISENSTEIN, 2002, p.28).

É clara a proposta de Eisenstein de aproximar a pintura do cinema através do que para ele é fundamental dentro desta arte: a montagem. Além disso, observamos como a composição funciona em termos de atribuição de dinamismo do olhar dentro do quadro pictórico, concepção compartilhada também pelo francês Jacques Aumont: “uma imagem se olha por meio de um percurso, de uma série de movimentos, rápidos e de fraca amplitude, do globo ocular” (AUMONT, 2004, p.85). O efeito advindo deste percurso é comparado ao causado pela montagem, ambos atribuindo à imagem uma espécie de sentido que vai além do registro do suporte.

Acreditando no princípio da montagem na pintura, Eisenstein explica o efeito de criação de sentido nesta, com base no processo de apreensão fisiológica do movimento da imagem cinematográfica:

Em que consiste o efeito dinâmico de uma pintura? O olho segue a direção de um elemento da pintura. Retém uma impressão visual, que então colide com a impressão derivada do movimento de seguir a direção de um segundo elemento. O conflito dessas direções forma o efeito dinâmico da apreensão do conjunto (EISENSTEIN, 2002b, p.53).

A grande diferença existente entre a maneira como se dá o processo, então, seria que pictoricamente o movimento é apreendido através de imagens *seguidas*, enquanto que cinematograficamente ele é percebido quando as imagens são sobrepostas umas às outras. Munsterberg já sistematizara o fenômeno de apreensão das imagens cinemáticas muito anteriormente, agregando à, então já conhecida, concepção sobre a retenção de estímulos visuais os poderes ativos da mente que literalmente fazem sentido (movimento) devido a estímulos distintos (ANDREW, 2002, p.28). Aumont desmistifica esta teoria, aceita por vários autores ao longo dos anos, e, ao resgatar o



conceito de *efeito-phi*<sup>4</sup>, atribui a percepção da dinâmica das imagens no cinema ao chamado *movimento aparente*.

## 1.1 - As cores

A pintura deixou ao cinema um enorme legado de conhecimento sobre as cores.

O saber que a pintura tem sobre a cor é portanto complexo; ele compreende uma soma de notações empíricas (...) e diversas tentativas para racionalizar tais notações. Essa mistura de “leis naturais” – os contrastes de cores, a ordem das cores, a ordem das cores do prisma etc. – e de velhas reminiscências simbólicas pode dificilmente valer como ciência, mas, provavelmente, Moholy Nagy<sup>5</sup> não estava errado, em relação a um certo sentido da cor, uma certa sensibilidade (AUMONT, 2004, p.183).

As cores, em geral, estão envoltas pelas mais diversas convenções culturais, mas suas funções vão muito além dos significados que lhes são atribuídos. Já Eisenstein não acreditava que elas pudessem ter funções quando descontextualizadas, mas assim como todos os elementos, seu sentido deveria vir das interrelações que pudessem exercer dentro de uma obra. Além disso, apesar de reconhecer que *existem relações puramente físicas entre som e vibrações de cor*, afirmou também que *a arte tem pouquíssimo em comum com tais relações puramente física* (EISENSTEIN, 2002b, p.99). Eisenstein buscou explicar o que Aumont chamou de dimensão sensual no trabalho do sentido, ou seja, a cor poderia ser um fator importante para explicar como um filme poderia servir à produção de sentido, mas sem abdicar do prazer. Aumont o criticou nesse aspecto, pois, para ele, em sua incessante busca pela produção de sentido, Eisenstein não conseguiu explicar objetivamente outros aspectos de ação da cor.

(Eisenstein) exacerba a confusão da herança pictórica, e não é de surpreender que a saída teórica que propõe seja, ela, hiper-rígida, fechada por uma louca racionalidade aparente. (...) Teoria a um só tempo sistemática e capenga, onde a cor é mantida em desequilíbrio, entre a

---

<sup>4</sup> A experiência descrita por Jacques Aumont no livro ‘A Imagem’ evidencia o fenômeno conhecido hoje como *efeito-phi*: “mostram-se a um sujeito dois pontos luminosos pouco afastados no espaço, fazendo variar a distância temporal entre eles. Enquanto o intervalo de tempo entre os dois *flashes* for muito pequeno, eles serão percebidos como simultâneos. Se, ao contrário, for muito elevado, os dois *flashes* serão percebidos como dois acontecimentos distintos e sucessivos. É na zona intermediária – de 30 a 200 milissegundos entre cada *flash* – que surge o movimento aparente.” (AUMONT, 2008, p.49-50)

<sup>5</sup> MoholyNagy foi um designer, fotógrafo e pintor mais conhecido por ter lecionado na Escola Bauhaus. Defendia a integração entre Arte, Indústria e Tecnologia. Acreditava no potencial significativo das cores puras e no sentido que elas próprias podiam integrar na Arte. (HERRERA, Mônica. O filme impossível: o Filme de exibição de luz antes dos deslocamentos do cinema. Em <<http://abrestetica.org.br/deslocamentos/d04.swf>> Acesso em: 12 de Novembro de 2011.



certeza do sentido – o vermelho é o sangue – e as imprevisíveis ressonâncias emocionais, que a música, na orgia de Ivan, o terrível, serve também para embalar” (AUMONT, 2004, p.185).

O fato é que é comum observar como as cores atuam sobre uma obra pictórica atribuindo-lhe não só o dinamismo do movimento, mas também a sensação de som.

Não obstante, as ondas sonoras têm, com as ‘ondas’ luminosas, semelhança apenas longinquamente matemática – quando muito -, e a única base desse paralelo é, no fundo, a experiência psicofisiológica, a convicção de que a música e cor produzem efeitos comparáveis em nossa sensibilidade (AUMONT, 2004, p.182).

Eisenstein sem dúvida compartilhava dessa concepção de paridade entre a cor e a música, visto que utilizou a música muitas vezes para explicar teorias que envolviam outros elementos em sua montagem vertical, descrita no livro ‘O sentido do filme’.

Da mesma maneira que o som pode aparecer em uma obra pictórica sem que esteja efetivamente nela, mas sim através da cor, ele também pode aparecer em obras visuais sem necessariamente constar de uma trilha sonora. A função da cor na pintura, como um elemento não específico, assemelha-se muito à função da movimentação dos atores em quadro, no cinema silencioso, provocando o efeito descrito por Jost como *auricularização interna secundária*<sup>6</sup>.

Há muitas obras em que observamos a atuação da cor como elemento sonoro – e também expressionista (emocional) - a exemplo do quadro “*O Grito*”, de Munch. Este é um exemplo de acordo com o que diz Eisenstein, de que “a inteligibilidade emocional e a função da cor surgirão da ordem natural de apresentação da imagem colorida da obra, coincidente com o processo de moldar o movimento vivo de toda a obra” (EISENSTEIN, 2002, p.100), ou seja, o vermelho do quadro aparece não apenas com função de expressar seus significados condicionados por códigos culturais, mas também, dentro do contexto, funciona como uma representação visual do som do grito a que se refere o título da obra.

## 1.2 – A composição e a montagem

Eisenstein considera o plano como a partícula elementar do processo de criação de dinamismo no cinema, isso porque ele é a menor unidade que possui sentido e

---

<sup>6</sup> GAUDREAU, André; JOST, François. A narrativa cinematográfica. Brasília: Editora UnB, 1990.



significado próprios. Ao levar essa discussão para o campo da pintura, nos deparamos com uma questão: o que seria essa unidade elementar de sentido próprio?

Decompor uma pintura em texturas, matizes ou unidades geométricas seria o mesmo que decompor o cinema em luz ou som, por exemplo, o que, a rigor, não possui nenhum sentido independente. Sendo assim, encontramos a composição dentro do plano pictórico. Se para Eisenstein as sucessivas composições pictóricas apreendidas seguidamente pelo olho em uma pintura seriam equivalentes à montagem cinematográfica, uma composição parece ser equivalente a um plano – ou até mesmo a uma cena – podendo ser considerada como a menor unidade de sentido na pintura, chegando mais uma vez à ideia defendida por Eisenstein de que há princípios do cinema dentro da pintura.

Voltando à questão das menores unidades de sentido das artes, Eisenstein considera que esses elementos que podem interagir dentro de um espaço como vibrações colaterais e através da combinação deles, pode-se conseguir o complexo harmônico-visual do plano (EISENSTEIN, 2002, p.74).

O músico usa uma escala de sons; o pintor uma escala de tons; o escritor uma lista de sons e palavras – e estes são todos tirados, em grau semelhante, da natureza. Mas o imutável fragmento da realidade factual, nesses casos, é mais estreito e mais neutro no significado e, em consequência, mais flexível à combinação. De modo que, quando colocados juntos, os fragmentos perdem todos os sinais visíveis da combinação, aparecendo como unidade orgânica (EISENSTEIN, 2002b, p.16).

Esse chamado fragmento da realidade factual seria a menor unidade de sentido. Observamos aí a defesa da dialética – ou conflito – entre as células constituintes de cada arte, no intuito de gerar novos sentidos. Essas combinações devem funcionar de maneira orgânica, gerando um produto coeso, que comporte bem as pequenas partes e que contenha então uma expressão maior de sentido; e essa seria então a chamada Arte. O sentido que desse corpo homogêneo acarretaria numa espécie de “texto” que seria capaz de explicar o espaço. Aumont explica que esse texto é composto pela interação de elementos presentes dentro da imagem, que se articulam de maneira que gerem as pistas desse texto narrativo.

Todo espaço é, ao menos virtualmente, marcado pelo narrativo. Onde ver tais marcas? Um pouco em toda parte: no uso da profundidade de campo fotográfica, no jogo dos enquadramentos, portanto dos: ângulos e das distâncias, e é claro, no próprio corpo, nos gestos, nos olhares dos figurantes (AUMONT, 2004, p.141).



Entendemos, então, que toda imagem parece ser capaz de transmitir uma ideia de narrativa. Aumont questiona-se sobre *o que seria, com efeito uma narrativa*, respondendo a si mesmo, logo em seguida, que esta seria “essencialmente o emprego das duas noções de acontecimento e de causalidade” (AUMONT, 2004, p.139). A partir dessa afirmação surge uma outra noção importante ao se pensar narrativa: o tempo.

### 1.3 – O tempo e o espaço

O enquadramento tanto do cinema como da pintura, concedem a essas artes a capacidade de isolar uma determinada parte da realidade em um espaço delimitado. No entanto, esse isolamento é baseado em um acontecimento – que tem relação inerente com a causalidade – e é a partir daí que se acentua a problemática do tempo representado no cinema e na pintura.

Aumont compartilha com Eisenstein a noção de que é este elemento que parece afastar de maneira mais determinante o cinema e a pintura, visto que incide de maneiras diferentes sobre vários outros aspectos de construção dessas artes, podendo ser com relação à espectralidade, à narrativa ou à representação. “A narrativa é esse ponto crucial em que a pintura e o cinema parecem irremediavelmente separadas, menos pelo movimento (...) do que pelo tempo” (AUMONT, 2004, p.139). No entanto, para ambos, algo que definitivamente aproxima as duas artes é o espaço.

Eu reclamava para a pintura o direito de ser tratada como uma arte do tempo. Trata-se simplesmente, agora, de considerar o cinema como uma arte do espaço. A postulação não é nova, nós a encontramos em Eisenstein – onde encontramos tudo (...). Ela não deixa de ser uma ideia que vai ainda um pouco de encontro aos lugares-comuns. Ela me interessa aqui menos pelo prazer de transformar os paradoxos em evidências do que pela esperança de descobrir nela um ponto de contato suplementar entre pintura e o cinema (AUMONT, 2004, p.141).

Christian Metz formulou uma tipologia de diversas formas possíveis de ordenamento, que levam em consideração a montagem o espaço e o tempo. Levando em consideração essas variantes, ele definiu oito sintagmas distintos, dentre os quais nos interessa saber o que se refere à cena:

A cena: continuidade espaço-temporal percebida como desprovida de falhas ou rupturas, na qual o significado (a *diegesis* implícita) é contínuo como na cena teatral, mas o significante é fragmentado em diversos planos (METZ apud STAM, 2006, p.136).



Este conceito é aplicado diretamente ao cinema, mas pode ser levado facilmente à pintura, cabendo-lhe devidas adaptações, principalmente no que se refere à questão do tempo.

A cena no cinema corresponde a um contínuo de tempo registrado em um espaço específico. Esse contínuo acontece tanto no momento do registro como no momento da apreciação pelo espectador.

O tempo fílmico foi dado como um tempo concomitantemente sofrido (não há meio para o espectador de acelerar nem de desacelerar o filme, (...)). Não podemos escapar ao tempo que corre na projeção e, entretanto, nós aderimos a ele, o reconhecemos como nosso próprio tempo, o vivemos como tal (AUMONT, 2004, p.66).

Já na pintura não há essa continuidade, mas uma escolha de um tempo específico, mais significativo, a que Aumont chamou de tempo “pregnante”. Sendo assim, diferentemente do cinema, o tempo de registro e o de apreciação são variáveis e não coincidem com o tempo da cena registrada.

O pintor, cujos meios são desenvolvidos no espaço, não precisa se ocupar com o tempo, e sim com a escolha de um *instante*, com a amostragem hábil, no interior do acontecimento que ele quer representar, com o melhor instante, o mais significativo, mais típico, mais pregnante (não esqueçamos que “pregnante” quer dizer “grávido”; não é a toa que, em inglês, *pregnancy* significa “gravidez”) (AUMONT, 2004, p.81).

No entanto, esse seria um artifício da pintura em busca de uma representação mais próxima da realidade, porque, na verdade, esse “instante pregnante” não existe, pois “não se pode juntar a instantaneidade e a pregnância, a autenticidade do acontecimento e sua carga significante senão à custa de uma trapaça”. Assim, o tempo em uma pintura é uma representação fruto da criação deliberada de um artista.

#### **1.4 – A percepção**

A representação imagética narrativa toma forma a partir de um acontecimento, e este compreende um certo espaço em um determinado período de tempo. O espaço é um elemento que encontra grandes semelhanças entre a pintura e o cinema. Além do recorte feito por ambos, através do enquadramento, há também o quesito da bidimensionalidade do suporte. Quando a perspectiva científica e a elaboração das teorias matemáticas da proporção aparecem como princípios estéticos do Renascimento, (BATTISTONI FILHO, 2008) a Pintura se aproxima ainda mais do Cinema – mesmo que este só venha a surgir séculos depois. Isto porque a perspectiva tornou possível à Pintura a



representação tridimensional de uma cena em um suporte bidimensional, característica inata do Cinema, mas uma busca trabalhada ao longo da história da pintura. E assim, “*grosso modo*, isso significa que, no real como *no quadro*, a perspectiva linear (...) permite perceber a profundidade, que ela é até mesmo, em suas diferentes formas, o único fator que permite percebê-la de *modo idêntico* no real e no quadro.” (AUMONT, 2004, p.142). Essa tridimensionalidade representada num suporte bidimensional dá vida ao que Aumont chamou de *dupla realidade*, pois “o olho percebe ao mesmo tempo o espaço plano da superfície da tela e a visão parcial sobre um fragmento de espaço ‘em profundidade’” (AUMONT, 2004, p.144). Em outras palavras, o espectador decide aceitar aquela imagem como uma realidade, embora não deixe de ter consciência do veículo que a contém, ou seja, da própria arte em si.

A construção dessa realidade virtual durante a percepção da obra de arte se dá também através da aplicação de outros processos. Eisenstein defende que o espectador deve ter um papel ativo sobre a construção de sentido diante de uma imagem. Para ele, uma imagem é percebida como um todo, sem necessariamente se fazer esquecer da sequência de elementos conjugados que resultam nesse todo. Essa concepção poderia ser aplicada sobre o processo de percepção de todo tipo de arte.

Apesar de a imagem entrar na consciência e na percepção, através da agregação, cada detalhe é preservado nas sensações e na memória como parte do todo. Isso ocorre seja ela uma imagem – uma sequência rítmica e melódica de sons – ou plástica, visual, que engloba, na forma pictórica, uma série lembrada de elementos isolados (EISENSTEIN, 2002, p.21).

Além da participação ativa do espectador, tanto na apreciação do cinema como da pintura, vemos também semelhanças na disposição em que eles se encontram diante do objeto, ou seja, “com exceção de certos detalhes, significa mais ou menos a mesma coisa, nesse registro ‘geométrico’, olhar um quadro ou um filme” (AUMONT, 2004, p.62). A principal diferenciação para Aumont se dá através da luz, mas não da maneira como ela é percebida e apreendida pelo espectador, mas sim pela maneira como ela aparece na pintura e no cinema. Reservadas as exceções, devidas principalmente a experimentações tecnológicas, é sempre possível “distinguir, sem ambiguidade, a luz projetada que é o filme e a superfície coberta por pigmentos que é o quadro” (AUMONT, 2004, p.63). Além disso, o cinema tem a capacidade de através da própria luz, que é sua matéria-prima, mostrar seus efeitos, enquanto a pintura consegue apenas representá-los, porém não através da própria luz, mas através dos efeitos da cor e texturas sobre a tela. A verdade é que, dependendo da maneira como são trabalhadas em



uma ou na outra arte, vemos claras influências de uma sobre a outra, partindo de um mesmo referente, que seria a luz real.

### **Considerações finais**

A leitura de autores como Jacques Aumont e Eisenstein revelam um universo sincrético de Cinema e Pintura que vai muito além de questões óbvias, apresentando a montagem, a narrativa e tantos outros elementos como peças fundamentais para o estudo desta transtextualidade.

A dialética se desenvolve sob diversos ângulos, utilizando-se de vários elementos que podem atuar de maneiras diferentes e com funções não originárias, o que abre grande espaço não só para a *aisthesis*, mas também para a sinestesia. A exemplo do citado, observamos como alguns recursos, tais quais a cor e o som, se revezam nas artes como transmissores semelhantes de informações, sensações e sentidos, construindo, cada um a sua maneira, um conjunto capaz de transmitir a quem o consome um sentido e uma experiência estética.

Algumas diferenças também foram constatadas, principalmente no que diz respeito ao tempo. Ele afasta o cinema da pintura em diversos aspectos, seja relacionado a sua produção, a sua apreciação, ou a sua narrativa. Mas em sentido contrário vem o espaço, que aproxima essas artes. Afirma Aumont que “todo espaço é, ao menos virtualmente, marcado pelo narrativo.” (AUMONT, 2004, p.141). Identificada facilmente, em especial nos cinema ditos clássico-narrativos, a narrativa não parece tão clara na pintura, talvez por esta não conseguir exprimir um contínuo como o cinema. Mas ela é evidenciada através da cena – construída a partir da composição pictórica ou da montagem cinematográfica – que toma forma dentro do recorte de realidade possível a ambas as artes. E a partir daí observamos a paridade entre a composição e a montagem, defendida por Eisenstein desde muito tempo. A revelação de aspectos cinematográficos em um veículo predecessor ao cinematógrafo ampliou as possibilidades dialéticas entre as artes.

Na maioria das vezes, as relações entre o filme e a pintura não derivam de escolhas intencionais do artista, assim como na maioria dos casos não são também percebidas conscientemente pelos espectadores. O objetivo deste trabalho foi analisar de



que maneira essas analogias aparecem, e como atuam no processo final de apreensão de sentidos e na experiência estética vivida pelo apreciador.

### Referências bibliográficas

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. 13ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2008.

\_\_\_\_\_, Jacques. *O olho interminável. Cinema e Pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BATTISTONI FILHO, Duílio. *Pequena História da Arte*. 17 ed. Campinas: Papirus, 2008.

EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

\_\_\_\_\_, Sergei. *A Forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.

GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora UnB, 1990.

HERRERA, Mônica. *O filme impossível: o Filme de exibição de luz antes dos deslocamentos do cinema*. Em <<http://abrestetica.org.br/deslocamentos/d04.swf>> Acesso em 12 de Novembro de 2011.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.

PALENCIA, Oscar; ILLÁN, Antonio. *El Greco y el cine*. Em <<http://www.abc.es/20110924/local-toledo/abci-greco-cine-201109232008.html>>. Acesso em 05 de Novembro de 2011

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. F. Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2006.

