



III Grão Fino: Semana de Fotografia (Online)
Campina Grande, PB
26 a 30 de Outubro de 2020



A cor e o sentido na pintura e no cinema: análise dos filmes *Coringa* e *Girl* à luz da teoria da cor de Wassily Kandinsky¹

Beatriz Carvalho²

Sarah Brandão³

Aline de Caldas Costa⁴

Universidade Federal do Oeste da Bahia

RESUMO

O estudo observa o uso das cores azul e amarelo na formação de sentido nos filmes *Coringa* (2019) e *Girl* (2018). Tais cores formam o primeiro contraste estudado por Wassily Kandinsky na sua teoria da cor, a qual se aplica às imagens na pintura; neste estudo, constrói-se uma ponte entre pintura e cinema, observando se tal sistematização de conhecimento pode ser aplicada à leitura de imagens do cinema. A questão da formação de sentido na imagem em movimento recebe ênfase sobre as escolhas da direção de fotografia e da direção de arte, expandindo os recursos teóricos da teoria da cor de Kandinsky (2015; 2016) até a linguagem audiovisual. Os resultados apontam consonância entre os usos da cor e da luz para com a teoria da cor do supracitado pintor, apresentando traços psicológicos das personagens protagonistas e antecipando acontecimentos que marcam as transformações da narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: linguagem audiovisual; cor; direção de fotografia; direção de arte

PARA COMEÇO DE CONVERSA, A CONVERSA INICIAL

A linguagem audiovisual carrega consigo os traços da plasticidade, moldabilidade e fácil reconfiguração (MARTIN, 2007). Uma linguagem aberta, criativa, que, embora conte com um número elementar de recursos expressivos

¹ Trabalho apresentado no GT “Direção de fotografia”

² Estudante de Graduação 7º. semestre do Curso de Artes Visuais da UFOB. Membro do Grupo de Pesquisa ICon – Imagens do contemporâneo e do Grupo de estudos Pontes entre pintura, direção de fotografia e direção de arte, e-mail: beatriz.ufob@gmail.com

³ Estudante de Graduação 6º. semestre do Curso de Publicidade e Propaganda da UFOB. Membro do Grupo de Pesquisa ICon – Imagens do contemporâneo e do Grupo de estudos Pontes entre pintura, direção de fotografia e direção de arte, e-mail: sarahjbrandao@gmail.com

⁴ Orientadora do trabalho. Professora dos Cursos de Publicidade e Propaganda e Artes Visuais da UFOB, e-mail: aline.santos@ufob.edu.br Líder do Grupo de Pesquisa ICon – Imagens do contemporâneo e do Grupo de estudos Pontes entre pintura, direção de fotografia e direção de arte



– luz, plano, movimento, cenografia, *mise-in-scene*, por exemplo – nada possui de aleatória em sua organização.

Blain Brown explica que a imagem audiovisual é elaborada a partir da sobreposição de “camadas de significado” (2012, p. 38). Por exemplo, sobre um ator diante de uma câmera, é possível aplicar uma luz suave lateral com a finalidade de produzir volumes sobre seu corpo, afastá-lo do cenário no plano de fundo e produzir a sensação de profundidade de campo visual; um figurino específico pode sugerir uma ambientação de época ou contemporânea.

Tais sobreposições de sentido são conduzidas por equipes de trabalho diversas, com formações variadas. Os profissionais direção de fotografia por exemplo, compreendem sobre a luz e a cor, os tipos de sombras que se deseja produzir e com que efeitos simbólicos; as diversas fontes de iluminação e seus melhores usos, tipos de filtros, tipos de lentes e de câmeras, somente citando alguns dos conhecimentos básicos que a equipe de fotografia costuma mobilizar quando entra em ação. Mas o labor da fotografia vai além da técnica. Nas palavras de Nestor Almendros: “É importante descobrir uma atmosfera visual diferente e original para cada filme, e ainda para cada sequência tratar de conseguir variedade, riqueza e textura na luz, sem renunciar por isso, certas técnicas atuais” (1992, pg. 15-16).

A luz tem um papel fundamental na construção de uma atmosfera, não só no cinema, mas bem antes, no desenho e na pintura. A iluminação no cinema vai além de só iluminar os personagens, também cria ambientes diversos e carrega uma tonalidade ou uma temperatura específica para dentro da narrativa.

A temperatura da iluminação é medida a partir da escala Kelvin. Essa escala além de utilizada para representar as cores, se utiliza para medir quaisquer temperaturas, associando cor e temperatura. Sendo assim, quanto mais alta a temperatura da cor, mais clara é a tonalidade da luz, e quando pensamos em luz quente e luz fria, não é levado em consideração o calor físico da lâmpada, e sim a tonalidade de cor que ela irradia para o ambiente.



Além da escala, também temos ferramentas como o white balance, presente nas câmeras, e as gelatinas de cor ou gelatinas de correção, que podem criar uma ambientação específica quando utilizadas. A temperatura e a combinação dos tons vão determinar a paleta de cores do filme.

Do mesmo modo, há uma equipe que cuida da ambientação – figurinos, cenários, maquiagens, paletas de cor – e sabe quais recursos deve escolher em cada projeto narrativo. Para exercer a função de direção de arte, esses profissionais necessitam conhecer bem os movimentos e escolas de arte e arquitetura, a história da arte, propriamente dita. Sua atuação junto à equipe é fundamental na construção de sentido com ênfase na “corporalidade e na “visualidade” (HAMBURGER, 2014, p. 17) da experiência fílmica.

De um modo geral, o projeto visual do filme é resultado dos diálogos estabelecidos entre a direção geral, a direção de fotografia e a direção de arte. Após a leitura do roteiro, o diretor explica a imagem geral que deseja imprimir à narrativa; a direção de fotografia e a direção de arte elaboram a estratégia do projeto visual do filme. Ainda que essa estratégia possa não ser claramente identificável pelo espectador com objetivos de entretenimento, ela estará presente na curva dramática das personagens principais, marcando diferentes intensidades narrativas ao longo do filme.

O que se busca neste trabalho é compreender os usos da cor como sobreposição de sentido na imagem em movimento a partir da relação entre direção de fotografia e direção de arte, mas também na relação entre cinema e pintura. Para isso, mobilizamos a teoria da cor de Wassily Kandinsky. Kandinsky se posicionou contrário ao que chamou de “arte pela arte” (KANDINSKY, 2015, p. 30), uma produção bela, mas assentada na vida material, imediata. Essa arte material é escassa de sentimentos que espelham uma época. Kandinsky é a favor do “espiritual na arte”: o impulso rumo à experiência estética que expressa uma “necessidade interior” (KANDINSKY, 2015, p. 51) do artista, impulsionando a humanidade ao futuro.

É com fundamento nesse olhar “espiritual” – que nada tem de sobrenatural, mas que se refere à ressonância interior artística em favor de um sentido mais



III Grão Fino: Semana de Fotografia (Online)
Campina Grande, PB
26 a 30 de Outubro de 2020



profundo e cultural na obra de arte – que esse estudo traça o objetivo de analisar imagens do filme *Coringa* (2019), com direção geral de Todd Phillips, direção de fotografia de Lawrence Sher e direção de arte de Mark Friedberg e Kris Morane; e *Girl* (2018), dirigido por Lukas Dhont, com direção de fotografia por Frank van den Eeden e direção de arte assinadas por Philippe Bertin.

A escolha pelos filmes se baseou no critério da presença de diferentes intensidades narrativas ao longo do filme, o que consiste na elaboração de diferentes características visuais para cada fase da narrativa fílmica. O uso de diferentes intensidades narrativas demanda das equipes referidas diferentes esforços para compor camadas de sentido que ajudem o espectador a compreender as personagens e as tramas através da imagem. São filmes contemporâneos nos quais a presença do primeiro contraste estudado por Kandinsky se faz presente, ora em total consonância com o que o pintor sistematizou em suas reflexões teóricas, ora surpreendendo pela combinação com as reflexões sobre a forma de maneira paralela.

A COR, A FORMA, O SENTIDO: O AZUL E O AMARELO EM CORINGA

Na obra audiovisual, a cor provoca sensações no espectador; mesmo que de forma silenciosa, ela cria uma atmosfera e passa a gerar emoções. A forma conduz o olhar do espectador por diferentes trechos da superfície do plano, explorando os elementos visíveis e suas relações de forças no quadro, cooperando como camada de sentido para o sentido maior que se deseja imprimir na imagem.

Em seu livro “Do espiritual na arte”, Kandinsky fala sobre a cor e sua ação sobre o público. “Do ponto de vista estritamente físico, o olho sente a cor. Experimenta suas propriedades, é fascinado por sua beleza. A alegria penetra na alma do espectador, que a saboreia como um gourmet, uma iguaria” (KANDINSKY, 2015, p.65, grifo do autor). A ação da cor não se limita à percepção visual, uma vez que Kandinsky parte do princípio de que a arte é sinestésica, portanto, alcança o espectador agindo sobre diferentes órgãos dos

sentidos. Dentre as sensações possíveis estão o calor ou o frio, a sonoridade calma ou agitada, a elasticidade ou a redução de dimensões espaciais, diferentes pesos físicos e visuais.

Kandinsky também trabalha as cores através de relações entre si, analisando-as por meio de contrastes. O primeiro contraste destacado pelo pintor é entre o azul e o amarelo, o qual será recorte deste trabalho. Ambas as cores produzem sensação de movimentos horizontais, todavia, o amarelo o faz em sentido à esquerda do observador enquanto o azul segue para a direita. O amarelo tende ao corporal; o azul, ao espiritual. O amarelo é excêntrico; o azul, concêntrico (KANDINSKY, 2015, p. 89).

Na primeira etapa do filme, em que o protagonista é apresentado, destacamos na cena de abertura a presença do amarelo no espelho e no reflexo que o mesmo produz. Já o ambiente e a personagem (de costas para o espectador) são apresentados imersos em tons escuros e azulados. A luz do dia, em contraluz, também caracterizada como azul na tabela Kelvin, se faz presente.



Figura 01: Artur se prepara para atuar como palhaço
Fonte: prints do filme Coringa (2019)

O contraste azul e amarelo nessa cena é bastante coerente com as reflexões de Kandinsky, uma vez que o personagem Arthur, envolto em azul, é introspectivo, submisso à mãe, inseguro; o palhaço refletido no espelho, todavia, será símbolo de transgressão e rebeldia. As duas personalidades estão presentes, cada uma produzindo um movimento emocional diferente:



III Grão Fino: Semana de Fotografia (Online)
Campina Grande, PB
26 a 30 de Outubro de 2020



Arthur é fechado em si, tímido, dono apenas de uma personalidade alvo de muitas violências e está envolto em azuis escuros, cor da introspecção; Coringa é expansivo, comediante que vai à TV e que ilustrará um contramovimento cultural; ele está iluminado pelo amarelo, cor da extroversão. A câmera também realiza *zoom in*, fechando o enquadramento sobre o reflexo do Coringa no espelho, preenchendo o quadro com amarelos. Esse movimento é para a direita do espectador, lado do quadro que configura um rumo à “liberdade”, à “flexibilidade” KANDINSKY, 1970, p. 117).

Ainda na fase de apresentação de Arthur, a personagem volta para casa em completa frustração. O dia de trabalho começou com um episódio de violência urbana que resultou impune. Pouco depois, Arthur descobre que ficará desguarnecido pelo serviço de assistência social pública e, no transporte, de volta para casa, ele tem uma crise de riso, o que é informado à personagem coadjuvante que se trata de uma manifestação de sua doença mental. A cena em destaque é a que ele sobe lentamente uma escadaria, cabisbaixo; o corpo pesado, pende para os lados. Na cena, os amarelos estão na periferia do quadro, fluindo dos lampiões, muito distantes da personagem, enquanto o azul esverdeado do cair da noite o envolve em melancolia. No contracampo, ele aparece quase que enterrado na parte baixa do plano.





Figuras 02 e 03: Arthur volta para casa ao final do dia
Fonte: prints do filme Coringa (2019)

Quando Arthur é envolto nos azuis, bastante predominantes no plano, seu estado emocional é de fragilidade e autocentramento. Ele não interage com o ambiente, não observa nada ao seu redor, não cumprimenta passantes. Ele se encontra solitário. A câmera está em contra-plongée, colocando o ambiente em posição agigantada em relação à personagem.

Quanto à forma, no livro “Ponto, linha, plano” (1970), Kandinsky destaca diferentes relações de forças e sentidos a serem exploradas no plano quando da disposição dos elementos no quadro. Na cena, o protagonista ocupa o lado de baixo do quadro, o qual, para Kandinsky, provoca sensações de “densidade, peso, limitação. A ‘liberdade’ do movimento é contrariada cada vez mais. *O constrangimento atinge o máximo* [tensão interior]” (KANDINSKY, 1970, p. 115, grifo do autor).

A personagem encontra-se desalentada em seu quadro de saúde, impotente, isolado socialmente. Os azuis ajudam a destacar a introspecção de Arthur e, em alguma medida, antecipam a decadência daquela persona.

Os tons azuis voltam a contrastar com os amarelos quando Arthur furta o prontuário do hospital psiquiátrico e descobre se tratar de filho adotivo e, ainda, conhece toda a sorte de violências a que fora exposto na primeira infância.



Figuras 04, 05 e 06: Jogo de câmera na cena de descobertas sobre passado

Fonte: prints do filme Coringa (2019)

Trata-se da etapa de completa crise para Arthur. A decadência chega ao ápice, pois toda a narrativa de si a que fora apresentado pela mãe ao longo da vida cai por terra. A dor emocional atinge níveis intensos.



Os amarelos estão no cenário, na parte baixa do quadro, a parte do constrangimento e da limitação (KANDINSKY, 1970, p. 116), e ali representam a euforia da descoberta de tão degradante passado. Os azuis estão na parte superior, compondo plano de fundo para a cabeça baixa da personagem que lê impactada o documento de sua história. Os azuis aparecem na cena como plano de fundo do atendente do setor no hospital - o mesmo que se passava na ocasião da assistente social - como contraluz, a luz mais desconfortante. Arthur toma conhecimento de informações que seu inconsciente arquivou dele próprio. O jogo de câmera entre ângulos *plongée* e contra *plongée* ora o coloca “no fundo do poço”, encurralado na parte baixa e escura da escadaria; ora ele parece ser colocado acima da situação, pois as informações, apesar de dolorosas, oferecem poder ao sujeito sobre a própria vida.

Compreendendo que não seria amado pela família, que não teria uma relação afetiva convencional com a vizinha, que não poderia ser comediante usando sua história real, Arthur não tem mais nada a perder. De posse de sua história, Arthur, o homem submisso e introspectivo perde espaço para Coringa, a personagem vingadora e expansiva.

A cena de plenitude do Coringa acontece na mesma escadaria da frustração de Arthur: mas Coringa desce radiante de felicidade, dançando e comemorando. Poderíamos abordar aqui o contraste entre o verde (cabelos tingidos) e o vermelho (terno e calça), também descrito por Kandinsky como o contraste da tranquilidade exterior e da explosão de energia interior, mas permaneceremos com o amarelo e o azul que se mostram na contraluz sobre os cabelos e no colete, assim como na pintura facial sobre os olhos, respectivamente.





III Grão Fino: Semana de Fotografia (Online)
Campina Grande, PB
26 a 30 de Outubro de 2020



Figura 07: Arthur vestido de Coringa sai às ruas radiante de felicidade
Fonte: prints do filme Coringa (2019)

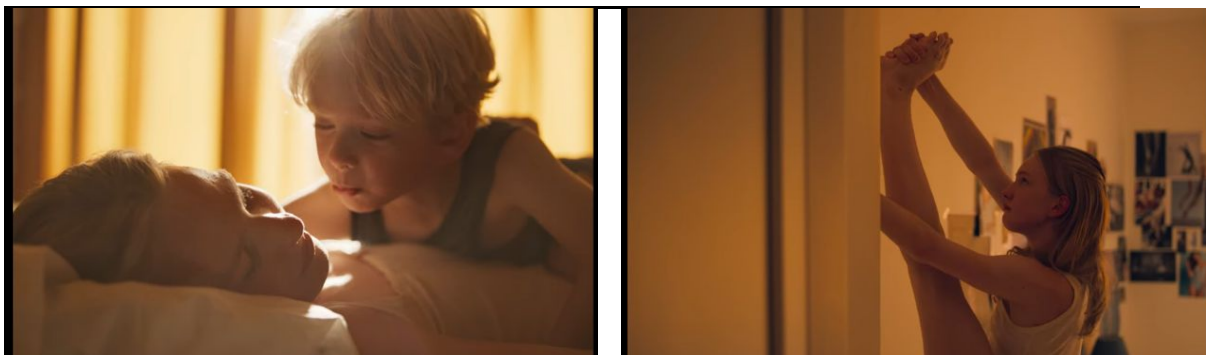
A maquiagem o livrará da perseguição policial e o permitirá se dirigir ao programa de TV onde denunciará que sua imagem foi exposta ao ridículo em rede nacional; que há indiferença política e social para com o doente mental; e cometerá mais um assassinato, ao vivo.

Nesta cena da escada, Coringa vibra um estado emocional completamente oposto aos anteriores: não há medo ou culpa. Ele está relaxado em meio ao caos social: quanto menos ordem, mais prazer e expansão. O azul está na maquiagem, apenas nos olhos, mas também está na luz do dia, marcando principalmente o plano de fundo, o inacessível. O amarelo marca o centro de seu corpo, sua vestimenta, mas também marca a expansão do ego, do eu protagonista. A composição central passa a ser predominante, demarcando uma intensidade narrativa de poder e domínio, força e impulso ao prazer pessoal através da vingança violenta à sociedade que naturaliza a violência.

No filme é notável a presença dos tons azulados, na cena de abertura, como luz vinda da janela, nas cenas em que ele volta pra casa no fim de tarde, e aí o ambiente ele vai estar completamente submerso em tons azulados e as cenas de quando Arthur rouba o prontuário da mãe, em um contraluz também azul vindo das janelas da escadaria, nessa cena é possível notar a presença de tons amarelados na pele do personagem, o que pode ter sido causado pelo white balance feito na câmera e assim obtendo a variação da escala entre 3000 a 5000 k e as demais cenas variando entre 5000 a 8000 k.

A LUZ, O SENTIR, O SILÊNCIO: O AMARELO E O AZUL EM GIRL

Em *Girl* (2018), a abertura é com longo *fade out* enquanto ouvimos um menino sussurrar repetidamente “Lara”, tentando acordar a protagonista. Quando a imagem aparece, tudo é intensamente embebido em amarelos: personagens loiros, cortinas amarelas, contraluz com a luz dourada matinal.



Figuras 08 e 09: Cenas de apresentação da protagonista
Fonte: prints do filme *Girl* (2018)

Lara se alonga intensivamente, forçando por alcançar completa abertura de pernas, anunciando se tratar de uma doce e dedicada bailarina. Para Kandinsky, o amarelo possui uma força de expansividade, porém, não se trata de uma cor voltada ao feminino; o azul, sim, é feminino (BARROS, 2011, p. 173). Mais uma vez, a cor antecipa traços sobre a trajetória psicológica da personagem: apesar de todos os esforços para expressar feminilidade, Lara habita um corpo masculino.

Girl narra a história da transição de Victor a Lara. Ela recebe apoio do pai, tem acompanhamento psicológico e faz terapia hormonal com vistas à realização de uma vaginoplastia. Mas tanto no ballet, quanto nas relações afetivas e na transição de gênero, Lara se encontra sempre à prova, esforçando-se de maneira sobrehumana pela aprovação. E a todo momento ela tem que conviver com negativas - ela foi reprovada como estudante do grau profissional na escola de ballet; vive profundos constrangimentos na escola e na tentativa de ter uma relação amorosa; e tem muitas dificuldades para convencer a equipe médica de que está apta ao aumento das doses de hormônios femininos e à realização da cirurgia.

Lara foi reprovada na avaliação para ser bailarina profissional (*collant* preto), mas recebeu a oportunidade de treinar durante um ano na escola ainda no nível intermediário (*collant* azul). Devido ao tamanho dos pés e à forma como treinava, até a exaustão, ela pode não se adequar às exigências da carreira.

Ela age sempre docemente, tentando esconder a ansiedade pela mudança completa, buscando parecer bem, mesmo com toda a cobrança pela perfeição no ballet e com os constantes constrangimentos na nova escola, entre colegas e professores.

As cenas em que Lara força os pés reflete também o esforço empenhado em caber no personagem adaptado às regras para a cirurgia: viver como uma mulher ainda no corpo masculino; relacionar-se afetivamente no presente e não apenas no futuro, após a mudança completa de corpo; ter amizades que respeitem sua condição.

Porém, a realidade é que Lara maltrata ao corpo buscando completar-se na forma feminina. Ela cobre a genitália masculina com esparadrapos que levam à dor; perder peso; não dorme bem por conta de choros noturnos, aos quais responsabiliza aos hormônios. A predominância de planos americanos do busto para cima dão a sensação de que não se pode ver a genitália, ou que não se deve vê-la.

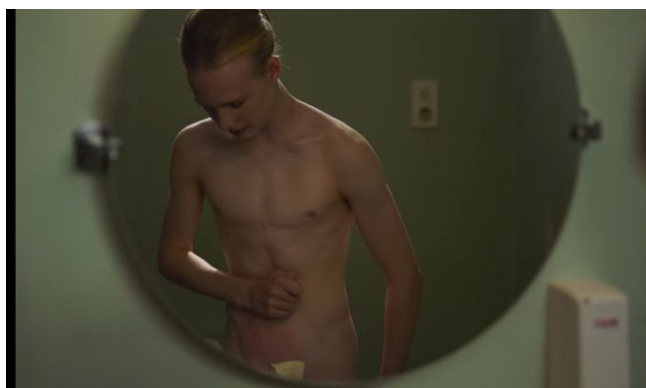


Figura 10: Lara sofre para retirar os esparadrapos da genitália após o treino
Fonte: print do filme Girl (2018)

Os amarelos nos cenários, luzes, roupas e até no contraluz que recorta a personagem do ambiente, reforçam a desconfortante presença do masculino e a verdadeira sensação íntima de Lara - a inadequação. “O amarelo atormenta o homem, espicaça-o e excita-o, impõe-se a ele como uma coerção” (KANDINSKY, 2015, pp 91-92).

O uso do plano americano para esconder a genitália masculina também acontece em uma cena de bastante pressão psicológica. Lara está em uma

atividade fora da escola, algo semelhante a um acampamento. No quarto feminino, as colegas fazem brincadeiras que obrigam umas às outras a exporem algo íntimo; quando chega a vez de Lara, ela é forçada a mostrar o pênis. Embora resista bastante, ela acaba cedendo. Ao baixar a parte de baixo da sua roupa, o espectador não pode ver o objeto de curiosidade das colegas de Lara. Ao contrário, o espectador só vê o rosto constrangido da protagonista, circundada pelo contraluz amarelo que atravessa uma cortina laranja.



Figura 11: Lara é obrigada pelas colegas a mostrar o pênis
Fonte: print do filme Girl (2018)

Há, no entanto, um momento especial em que Lara se sente adaptada e feliz. Ainda na atividade escolar fora do ambiente estudantil.



Figuras 12 e 13: Lara feliz em meio a muitos tons de azul
Fonte: prints do filme Girl (2018)

Lara veste um maiô azul e as cenas submersas a colocam em um universo dessa coloração, a qual Kandinsky considera feminina. “A cor esconde uma força ainda mal conhecida, mas real, evidente, e que age sobre todo o corpo



III Grão Fino: Semana de Fotografia (Online)
Campina Grande, PB
26 a 30 de Outubro de 2020



humano” (KANDINSKY, 1912, p.68). Lara nada em total entrosamento com as colegas, mergulhadas no azul, cor em que o espiritual soa mais importante do que o corpóreo. É o momento mais feminino da segunda fase da narrativa.

Em *girl*, temos a presença de tons mais amarelados e em cenas específicas é possível notar o azul vindo da luz. Mas em cenas como: a cena de abertura, em que a personagem é apresentada com um contraluz vindo da janela em um tom dourado, a cena em que a personagem retira os esparadrapos e que é recortada com um contraluz também em tons amarelos e a cena em que ela é confrontada pelas colegas a tirar a roupa, onde uma luz amarela entra pela janela que está com as cortinas laranjas, é possível perceber a temperatura que na escala kelvin é considerada como uma temperatura mais baixa, variando de 1000 a 4000k.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos dois filmes analisados, encontramos protagonistas que lidam com duas personalidades distintas, antecipadas pela direção de arte e de fotografia pelo uso da cor e do enquadramento.

Em *Coringa* (2019), o personagem Arthur tenta entender quem ele é em meio a problemas pessoais - pobreza, dependência da assistência social para tratar problemas psiquiátricos, distanciamento afetivo da mãe - e a problemas sociais de uma sociedade individualista, cruel e competitiva.

Em *Girl* (2018), temos Victor em busca de completar-se em Lara. Ela não consegue se sentir adequada sem o aumento dos hormônios femininos e a retirada do pênis, mas finge estar bem para adaptar-se às exigências para a cirurgia que completaria a transição. A todo momento, ela age com doçura e silêncio para parecer adaptada, mas os amarelos masculinos exteriores denunciam que nada está bem em seu interior.

Para além das narrativas e dos personagens que cada protagonista inventa para atravessar os desafios íntimos ou públicos, fica evidente o sentido que a



III Grão Fino: Semana de Fotografia (Online)
Campina Grande, PB
26 a 30 de Outubro de 2020



cor cria para ambos os filmes, deixando a produção audiovisual mais sensível aos olhos de quem assiste, criando assim, um clima e um tempo.

Os dois filmes apresentam intensa presença do primeiro contraste estudado por Kandinsky. Em *Coringa*, esse contraste demarca a introspecção de Arthur e a expansão/extroversão de Coringa. Em *Girl*, o contraste antecipa a feminilidade de Lara no corpo masculino de Victor.

Sendo assim, é através das cores que conseguimos identificar o universo do personagem e é a partir dela também, que vai se dar o desenvolvimento da narrativa.

REFERÊNCIAS

ALMENDROS, Néstor. **Días de una cámara**. Barcelona: Seix Barral, 1992

BARROS, Lilian Ried Miller. **A cor no processo criativo**: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe. São Paulo: Senac, 2011

BROWN, Blain. **Cinematografia** – teoria e prática: produção de imagens para cineastas e diretores. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012

HAMBURGER, Vera Imperio. **O desenho do espaço cênico**: da experiência vivencial à forma. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: ECA/USP, 2014

KANDINSKY, Wassily. **Ponto, linha, plano**: contribuição para análise dos elementos picturais. Lisboa: Edições 70, 1970

_____. **Do espiritual na arte** – e na pintura em particular. São Paulo: Martins Fontes, 2015

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007