

## **O LUGAR DA COR NO CINEMA: AZUIS ENTRE REGISTRO E CRIAÇÃO**

**Wanderley Anchieta<sup>1</sup>**

### **Resumo:**

Este trabalho procura estabelecer relações entre os proeminentes azuis de *A História da Eternidade* e de *Abril Despedaçado* com uma análise fílmica e textual de seu *status*. Ambos os filmes tratam do desejo de fuga do árido sertão do Brasil, apresentado com paletas em tons arenosos e, eventualmente, cinzentos. O mar surge como elemento de disrupção com seu azul insinuante. Bambas entre arte e indústria/tecnologia ficam as escolhas cromáticas dos filmes. Dessa tensão surge a incisiva crítica de Jacques Aumont de que a cor no cinema é vítima de sua própria tecnicidade. Em suma, as cores dos filmes funcionariam como uma propriedade natural dos elementos representados – um mero registro. Não seria tal ideia simplificadora das potencialidades da imagem cinematográfica?

**Palavras-chave:** cinema. cores. realismo. estética. imagem.

### **Introdução**

*Abril Despedaçado* (2001, dir.: Walter Salles) é um filme sobre o tempo. Sobre o tempo que se repete incessantemente. Sobre o peso que esse tempo maçante impõe na psique daqueles personagens que, presos num círculo, não enxergam mais possibilidades – dentre elas, por exemplo, a de buscar qualquer átimo de felicidade que seja. *A História da Eternidade* (2014, dir.: Camilo Cavalcante) divide com *Abril Despedaçado* algumas similaridades: ambos se passam no sertão do país, em cidades pequenas; ambos possuem personagens detidos em situações adversas aos seus desejos; ambos apresentam ao menos um personagem que sonha com o mar azul como símbolo que se contrapõe à aspereza do universo arenoso e cinzento em que vive. *Abril Despedaçado* trata da feroz disputa entre duas famílias – Breve e Ferreira, que lançam seus membros em duelos mortais. À família ‘perdedora’ resta o luto, por um tempo curto, e a vingança. O filme se desenrola a partir do ponto de vista da família dos Breves, dos filhos restantes, Tonho (Rodrigo Santoro) e do menino Pacu (Ravi Ramos Lacerda). Tonho deve vingar a morte do irmão mais velho para manter a honra da família. Durante esse luto/trégua, Tonho conhece Clara, uma jovem circense, se apaixona por ela e começa a questionar seu lugar no mundo. Ademais, Tonho começa a perceber as aspirações de Pacu, o sonhador que quer outra vida para si e para o

---

<sup>1</sup> Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. E-mail: wya@outlook.com.

próprio Tonho, uma vida alheia ao ódio e as disputas das quais ambos são (indevidos) herdeiros. Em *A História da Eternidade*, do diretor pernambucano Camilo Cavalcante, três narrativas atravessam o dia a dia de um minúsculo vilarejo no sertão do Nordeste. A primeira é entre Dona das Dores (Zezita Matos), uma avó viúva e solitária que recebe seu neto Geraldo (Maxwell Nascimento), recém-chegado de São Paulo. A segunda se estabelece entre Querência (Marcélia Cartaxo), em luto pela morte do único filho, e o cego Aderaldo (Leonardo França), que busca consolá-la. A terceira, e principal, trata da vida de Alfonsina (Débora Ingrid), filha de um sertanejo duro e violento em seus modos, Nataniel (Claudio Jaborandy). Alfonsina tem um tio, João (Iranthir Santos), artista incompreendido, que vive da caridade de Nataniel, que lhe fornece abrigo e comida. *A História da Eternidade* é também um filme sobre o tempo: como o tempo do sertão é outro, em relação ao tempo frenético da cidade grande. Sobre como esse tempo parece se curvar sobre si mesmo, num *loop* infinito, aparentemente inquebrantável. Tanto no primeiro quanto no segundo filme, porém, o desejo de libertação dos personagens lhes faz escapar dessa força centrípeta e circular, por uma tangente que se provará tanto cheia de novas possibilidades de vida quanto de amargor e penitências.

### **Cor e mimetismo, cor e realismo**

O cineasta britânico Peter Greenway afirmou numa entrevista, em 2013: “Não precisamos de um cinema de texto e mimetismo, que é o que temos hoje. Precisamos de um cinema de recriação intensa. E uso a palavra duas vezes: recriação e re-criação. Ainda não temos isso”<sup>2</sup>. Sua fala aponta para uma das mais infames querelas da tradição dos estudos cinematográficos, aquela que se impõe entre os realistas e os formalistas. Jacques Aumont estabelece o tom da discussão:

É na relação com a luz que se percebe melhor o paradoxo plástico do cinema: *vítima de sua tecnicidade*, ele apreende bem demais a luz, sem trabalho, para saber, de saída, trabalhá-la. Fazer da luz um material plástico é, em pintura, uma necessidade: o pintor mais naturalista não pode esgotar seu tratamento da luz em efeitos de realidade; é, no filme, uma decisão deliberada e difícil (2004, p. 179-81, grifo nosso).

A fala do teórico francês aponta para o fato de que o cinema está, em geral, fadado a registrar a luz que adentra na câmera, uma luz que é registrada de forma automática, ‘sem a

---

<sup>2</sup> Disponível em <https://goo.gl/RoJ8wY>. Acesso em: 01 ago. 15.

mão do homem’, ou seja, sem intencionalidade. É um caminho similar ao apontado por Susan Sontag:

Enquanto uma pintura, mesmo quando se equipara aos padrões fotográficos de semelhança, nunca é mais do que a manifestação de uma interpretação, uma foto nunca é menos do que o registro de uma emanção (ondas de luz refletidas pelos objetos) — um vestígio material de seu tema, de um modo que nenhuma pintura pode ser (2004, p. 281).

Ambos os autores estabelecem que, i) a fotografia registra, numa ideia de fidedignidade, vestígio, traço do real e ii) que a pintura é incapaz de registrar, ao contrário, que ela está – principalmente em Aumont – no panteão da criação artística pura, donde o pintor inventa e interpreta. Como requer Greenway, o pintor é aquele capaz de “recriar e recriar” o mundo ao seu redor. A chegada da fotografia, no século XIX, fez emergir uma nova rodada de debates acerca da questão primordial –‘o que é a arte?’. László Moholy-Nagy, *designer*, pintor e professor, afirma categoricamente que a criação “só tem valor quando ela produz relações novas entre as coisas, relações essas que eram previamente desconhecidas” (1969, p. 30, tradução nossa). Nessa linha de raciocínio, o pintor é o criador por excelência. O inventor de mundos de cores e linhas que expressam sua visão pessoal. O cinema, fotografia em movimento, ficaria a cargo do registro das coisas: “[...] o fugidio é enfim fixado, e sem labor. [...] (o cinematógrafo) substitui, com efeito, as centenas de folhas duramente pintadas, uma por uma, em um Théodore Rousseau, pelo aparecimento imediato de todas as folhas. E, além do mais, elas se mexem...” (AUMONT, 2004, p. 36).

A fotografia, da qual o cinema herdou sua característica principal: o hiper-realismo de detalhes, registrados de maneira instantânea. Quando Daguerre lançou a fotografia, a falta de dois elementos – cor e movimento – ainda a afastava da forma “como o olho vê”. Essa noção, base do pensamento científico, tornou-se obstinação dos fisiologistas que procuravam “expor as idiosincrasias do olho “normal” [...] (numa) complexa reconstrução do indivíduo, como observador, em algo calculável e padronizável, e da visão humana em algo comensurável [...]” (CRARY, 2012, p. 25). Os estudos sobre a visão e seu funcionamento alavancaram a engenharia de máquinas que pudessem recriar a experiência da visão de forma perfeita, ou preferencialmente, mais perfeita: a fotografia, a fotografia a cores, o cinema, o cinema sonoro, o cinema sonoro a cores, o cinema 3D, o cinema em alta definição (HD), etc. A indústria não para e para ela, o *high definition* (HD) já não basta. Nos dias atuais, existem as tecnologias do

2K, 4K e até 8K<sup>3</sup>. A última, desenvolvida e patrocinada pela empresa japonesa NHK, possui 7.680 x 4.320 linhas de resolução, ou seja, é capaz de criar imagens tão nítidas que nelas é “possível distinguir as folhas individuais das árvores no plano de fundo”<sup>4</sup>, de acordo com a equipe da revista americana *Filmmaker’s Magazine* que esteve presente numa demonstração da NHK no Festival Internacional de Cinema de Tóquio. O relato ainda acrescenta que “as cores eram magníficas. Os brancos e os pretos eram atordoantes”. Portanto, o maravilhamento proporcionado pela tecnologia nos dias atuais ecoa o mesmo deslumbramento das primeiras décadas do século passado, quando uma empresa inglesa chamada Kinemacolor patenteou e lançou um sistema de cores ditas naturais, cores fotográficas para o cinema. Na época, o discurso de *marketing* do Kinemacolor, promovido por seu presidente e fundador George Albert Smith, era o de que havia um “fundamento científico” para seu produto, que sua tecnologia *reproduzia* tão bem o mundo visível que “seus produtos não eram imagens, mas *realidades*” (HANSSSEN, 2006, p. 43-4, tradução nossa, grifo do autor).

De fato, a fotografia e o cinema são considerados como os lacaios maçantes da verdadeira arte. Com o advento destes meios, as belas artes foram liberadas do incômodo e oneroso trabalho da representação. Por exemplo, Auguste Renoir achava que os artistas deveriam agradecer à Daguerre por tê-los libertados da chata tarefa de pintar retratos. [...] Implícita nesta hipótese, é claro, está a noção de que o cinema e a fotografia são meios inferiores (CARROLL, 1988, p. 24).

André Rouillé inicia uma contraofensiva: a “fotografia toda não está incluída no funcionamento mínimo de seu dispositivo técnico, assim como a pintura toda não se resume ao par pincel-tela” (2009, p. 196-7). Com essa fala, Rouillé aponta para o fato das críticas de pensadores realistas, como Jacques Aumont, estarem centradas – quase que inteiramente – no dispositivo do cinema (principalmente a câmera). Outro francês, Jean-Louis Baudry, concorda com Rouillé: “O mundo já não é somente ‘horizonte aberto e indeterminado’. Posto no interior do enquadramento, visado, mantido a uma boa distância, o mundo libera um objeto dotado de sentido, um objeto intencional, implicado pela ação e implicando a ação do ‘sujeito’ que o visa” (1983, p. 392). Portanto, o ato de enquadrar, de definir aquilo que está na frente da câmera, de selecionar, de editar as imagens, de processar suas cores de uma forma ou de outra, são todos atos deliberados que afetam o resultado final. Nessa outra linha de

---

<sup>3</sup> Cf. LUCA (2009). HD se refere a uma resolução de 1920 x 1080 linhas. É pouco menor que 2K. Diversos filmes estão sendo gravados em 4K (resolução de 4.096 x 2.160 linhas) e as salas de exibição estão comprando equipamentos digitais capazes de exibi-los nessa altíssima resolução.

<sup>4</sup> Disponível em <http://goo.gl/vU9uBV>. Acesso em: 20 jul. 15.

raciocínio, o cinema sempre será criação. Demais, “técnicas de montagem permitem o controle da imagem a ser exibida e, por sua vez, a manipulação emocional da realidade” (JUSSAN, 2005, p. 15-6). O fotógrafo de cinema Edgar Moura explica que o mais importante para o planejamento da direção de fotografia num filme é a definição de uma unidade coesa e lógica, uma ideia central que balize toda a obra (2001, p. 256). Essa luz unificada é colocada em plano ao lado do conceito visual estabelecido pelo diretor de arte, cujo trabalho parte de intensa pesquisa que se desdobrará em imagens “centrais que providenciam coerência e continuidade ao filme. (Essas imagens) são a cola estética que fazem a amarração óptica de todas as partes do filme [...]” (RIZZO, 2005, p. 53, tradução nossa).

Assim, numa resposta a László Moholy-Nagy, artistas são aqueles que reordenam as coisas do mundo, seja através de linhas e cores numa pintura ou de um enquadramento específico, feito com uma lente específica numa fotografia ou num filme. Afinal, “um poema nada mais é que palavras no papel; uma música, somente vibrações acústicas; um filme, meros padrões de luz e sombras numa tela. Os objetos não fazem nada por si. É evidente, então, que a obra de arte e a pessoa que a experimenta dependem uma da outra” (BORDWELL; THOMPSON, 2010, p. 229, tradução nossa). Em outras palavras, os criadores do filme, como evidenciam Edgar Moura e Michael Rizzo, tem um objetivo – uma intenção –, seja ela mais ou menos explícita na obra. Sua intenção é codificada em ‘padrões de luz e sombras’ que dependem de um espectador para decodificá-la. Tal decodificação parte, para David Bordwell e Kristin Thompson, da união dos elementos narrativos e estilísticos do filme. Os autores citam o caso do *O Mágico de Oz* (dir.: Victor Fleming, 1939), onde, por exemplo, as cores “identificam pontos de referência proeminentes, como Kansas (em preto e branco) ou o a Estrada de Tijolos Amarelos. [...] E as músicas servem para descrever certos personagens e situações” (ibid., p. 232). Assim, todos os elementos da linguagem culminam na criação de uma atmosfera fílmica. Nas palavras do mítico diretor de fotografia Henri Alekan, é a atmosfera que “dá o tom à obra. É através dela que o visual relembra à nossa memória – que acumulou as nossas experiências vividas [...] (sensações) que se traduzem por desconforto, tristeza, mistério, medo, angústia, felicidade, alegria, etc.” (apud MARTINS, 2010, p. 3). Tanto em *Abril Despedaçado* quanto em *A História da Eternidade*, ocorrem diversas instâncias de pequenas intrusões de azul no quadro. O azul que o pintor Israel Pedrosa descreve como “a mais profunda das cores, o olhar a penetra, sem encontrar

obstáculo e se perde no infinito. É a própria cor do infinito e dos mistérios da alma” (2006, p. 126). O azul mira no infinito, nas possibilidades extraordinárias, no além daqueles lugares. Posto que o sertão é áspero e seco por natureza, o azul do mar se contrapõe como esperança de renovação para aqueles personagens sofridos. Assim, a narratividade atrelada ao azul nesses filmes decorre de sua dosagem e colocação em momentos estratégicos. Por exemplo: quando cego Aderaldo tenta se aproximar, pela primeira vez, de Querência, ele está todo vestido de azul. Com uma camisa azul-claro e calça azul-escuro. Esse azul funciona como prenúncio da chegada de mudanças nas vidas de ambos, antes marcadas somente pelos cinzas e pretos (Querência está de luto pela morte do filho).



Figura 01. Cego Aderaldo (Leonardo França) e Querência (Marcélia Cartaxo)

### **Análise Fílmica**

O cineasta Derek Jarman concorda com Pedrosa e acrescenta que o azul “e o dourado estão unidos eternamente. Ambos tem afinidade com a eternidade” (1994, p. 104, tradução nossa). Ainda que “os japoneses costumavam dormir sob um mosquiteiro azul para ter a ilusão de paz e tranquilidade” (ibid., p. 106). A aparente tranquilidade do azul do mar contrasta com a sequeidão do sertão brasileiro. Esta que mata os bois de sede<sup>5</sup>, que impede o crescimento das lavouras, que torna a vida do homem do interior ainda mais ríspida. Esta vida

---

<sup>5</sup> Notícia veiculada em 2012 explica que apesar dos sertanejos terem dividido sua própria água com os animais, tal gesto não foi o suficiente para evitar que eles morressem de sede. Disponível em <http://goo.gl/7OEhuS>. Acesso em: 31 jul. 15.

de trabalho duro está representada em *Abril Despedaçado* na figura da bolandeira<sup>6</sup>. Instrumento de uso comum no século XIX, a bolandeira era utilizada para moer a cana de açúcar com o empuxo providenciado pela força dos bois.

Num simbolismo que remete ao movimento cíclico do tempo e o poder coercitivo da tradição – onde todos da família estão presos – a bolandeira também anuncia mudanças. Quando os bois começam a andar sem comandos e um deles não suporta o trabalho e para – o objeto expressa que o tempo está pedindo uma suspensão. E é logo após que Tonho cria coragem e vai viver seus últimos dias seguindo a dupla circense. Ainda que apaixonado, Tonho, pela honra da família, volta para cumprir sua sina. Sua volta coincide com o trabalho da família na bolandeira e Tonho assume seu lugar no círculo, até então, inquebrantável. “A gente parece boi. Roda, roda, roda e não sai do canto”, grifa o Menino Pacu (FERRAZ, 2011).

A trágica morte de Pacu, que é confundido com Tonho pelo assassino da família rival, é a faísca que completa o ciclo de transformações que levam Tonho a se livrar da tradição e do tempo circular, marcado no filme sempre com tons sombrios de cor e sombras escuras e densas. A paixão por Clara faz Tonho tomar consciência da brevidade da vida, e Pacu lhe indica a importância dos sonhos – os sonhos de Pacu, com o mar azul, a sereia e a liberdade, pouco a pouco são incutidas em Tonho.



Figura 02. À esquerda plano da desolação de Tonho e sua mãe após a morte de Pacu (com a bolandeira ao fundo). À direita, Tonho chega ao mar.

*Abril Despedaçado* tem roteiro adaptado da obra do albanês Ismail Kandaré, cujo romance original homônimo conta a história do “Kanun – matança entre famílias, imposta pelo código moral albanês – e seus ritos sangrentos” (MAGNO, 2005, p. 234). O Kanun do norte da Albânia foi transposto para a vendeta no nordeste brasileiro pelo roteirista Karim Aïnouz. A noção de realismo torna a se insinuar, posto que para efetivar a translação da história para o Brasil do início do século XIX, Walter Salles e seu irmão, João Moreira Salles – que também assina o roteiro, realizaram ampla pesquisa a fim de comprovar que existiu, de

<sup>6</sup> De acordo com o dicionário Houaiss: “nos engenhos de açúcar, grande roda dentada que gira sobre a moenda movimentando as mós” (HOUAISS, 2001, p. 480).

fato, a prática da vendeta no Nordeste (PEREIRA, 2011, p. 66). O realismo não se finca somente em nível histórico uma vez que Walter Salles adota uma abordagem em tom naturalista “para retratar a dura realidade do sertão, com o objetivo de realçar o isolamento e as precárias condições de vida dos protagonistas da história. Essa realidade, (é) aceita e percebida como ‘natural’ pelos membros da família Breves [...]” (MASSAROLO, 2011, p. 4-5). Dessa maneira, a luz de ataque<sup>7</sup> colorida acaba sendo proscrita de um grande número de produções, pois a mesma:

oferece um obstáculo para o efeito de realidade no cinema narrativo posto que é obviamente artificial. A luz branca ambiente é invisível; a luz colorida ambiente não é – ela aparece como uma presença diegética chamativa. [...] A menos que nossos olhos possam ser enganados para acreditar que uma fonte não-diegética de luz seja de fato diegética (por exemplo, que a luz vinda de um *grid* de iluminação na verdade venha de uma lâmpada do teto em uma sala de estar), a luz colorida chama a atenção para o meio de produção de um filme (MISEK, 2010, p. 8, tradução nossa).

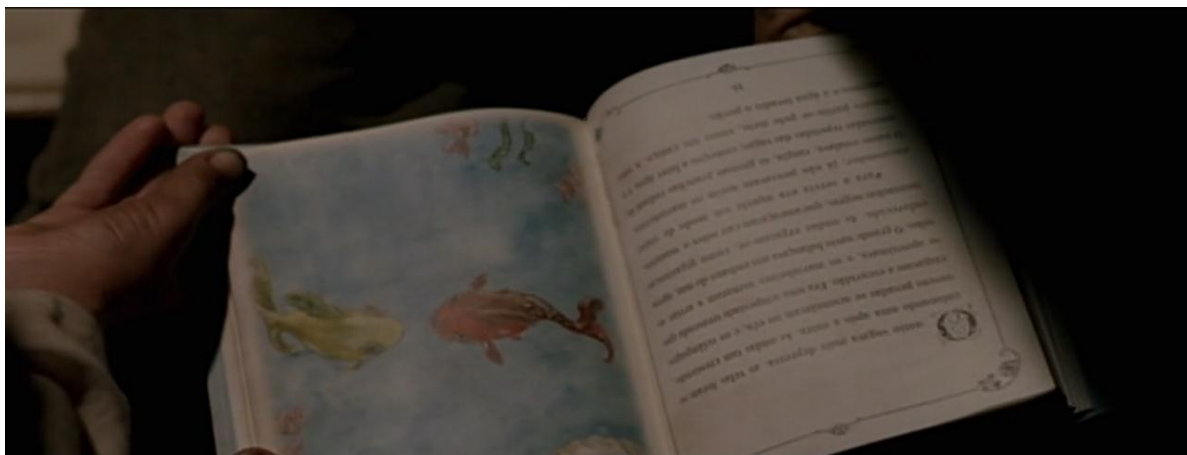


Figura 03. O menino Pacu, analfabeto, diz estar “lendo” as figuras do livro que segura de ponta-cabeça.

Em outras palavras, ao passo que coíbe uma colorização muito intensa, o regime realista/naturalista não oferece resistência à criatividade, ao contrário, ele permite que o realizador trabalhe com *pequenas intrusões significativas* de cor. Por exemplo, na figura 03 (acima), Pacu e Tonho conversam à meia-luz num quarto de paredes barrosas, sob uma fraca luz de ataque branca. O azul se faz presente no livro de Pacu e se refere a um duplo externo: assim como o livro (e a leitura em si) não fazem parte da vida ordinária dos personagens, também o mar é o elemento distante, aquele faltante, dos sonhos, para onde se quer ir. Assim esse azul pode aludir, igualmente, ao desejo de Dorothy de se livrar de seu Kansas

<sup>7</sup> A luz principal, mais forte, que ilumina tanto locações quanto estúdios de filmagem. Cf. MOURA (2001).



descolorido<sup>8</sup>. Torna-se necessário problematizar a questão do realismo, entretanto. O próprio Aumont argumenta que todo filme reproduz com fidedignidade aquilo que ocorreu nas filmagens (2004, p. 156). Ou seja, é importante considerar que as filmagens se dão a partir de uma construção guiada por pesquisas, essas que culminam num conceito visual e numa unidade coerente de luz/fotografia, que por sua vez, rememorando Henri Alekan, estabelecem uma atmosfera específica, um tom para o filme. E que essa atmosfera pode ser realista, ser intencionalmente direcionada para criar uma impressão de realidade, de vida real.



Figura 04. Plano geral da cidade em *A História da Eternidade*. Local marcado pela aridez e sua cor-de-areia típica.

Alfonsina, em *A História da Eternidade*, nutre secretamente não só um amor pelo mar azul. Ela também é apaixonada por seu tio, João, vivido com brilhantismo por Irandhir Santos. O núcleo familiar é mantido coeso por Nataniel, vivido por Claudio Jaborandy. Sertanejo enrijecido pela dureza da vida seca, Nataniel provê o sustento de sua família – os filhos homens e Alfonsina, ademais do irmão. Sua posição é de austeridade quase absoluta. Por essa razão, Alfonsina não encontra espaços para se expressar, vivendo submetida à função análoga a de uma empregada doméstica em sua própria residência. Sua personagem pode ser comparada à Giuliana do *Deserto Vermelho* (dir.: Michelangelo Antonioni, 1964). Angela Della Vacche comenta que Giuliana (Monica Vitti) é apresentada no filme de Antonioni com uma “aura de impotência” perante aos personagens homens, sendo incapaz de tomar decisões ou até mesmo de “utilizar o telefone para organizar seu próprio negócio” (1996, p. 57, tradução nossa). Ao mesmo tempo, Vacche comenta que Giuliana é a única personagem

---

<sup>8</sup> Em referência ao filme *O Mágico de Oz* (dir.: Victor Fleming, 1939).

competente para utilizar as cores de forma não convencional no filme (id.). Aos homens, portanto, resta a função de ordenar, o “fardo” de carregar excesso de razão e lógica. Às mulheres, a tragédia dos efeitos da dominação masculina<sup>9</sup>. Trata-se da ideia de que a cor está relacionada primordialmente ao corpo (e este, ao sexo). David Batchelor comenta que “quando o sexo aparece na história, a cor tende a surgir também, e quando a cor ocorre, o sexo geralmente não está muito longe” (2000, p. 63, tradução nossa).

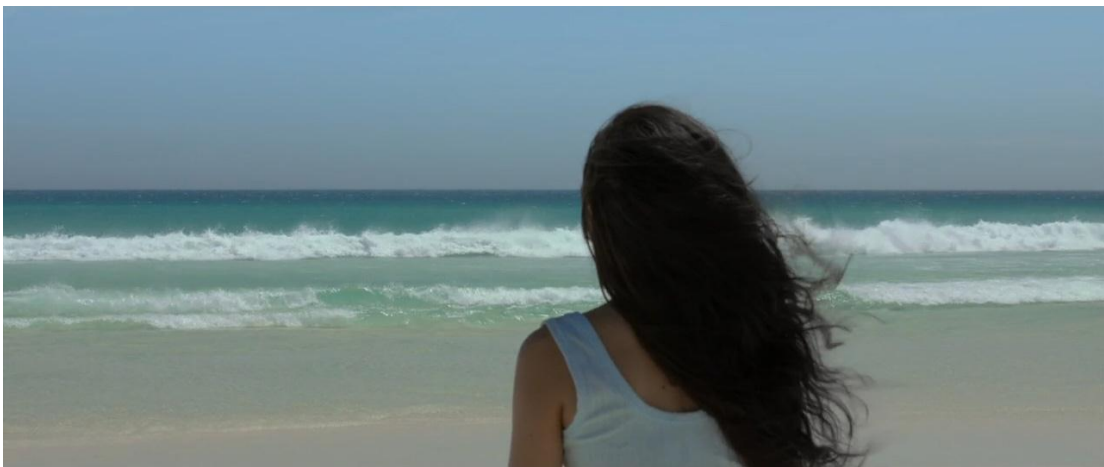


Figura 05. O mar sereno, como idealizado por Alfonsina por alguns segundos. Este é o único plano do filme que escapa totalmente da paleta arenosa e/ou cinzenta. Não por outra razão, esta imagem surge como um sonho dentro da narrativa.

Em *A História da Eternidade*, todo o desejo – este, geralmente, de fundo sexual – é marcado pelas pequenas intrusões significativas de cor nos planos. Seja o azul do cego Aderaldo ou de Alfonsina, ou uma miríade de pontos coloridos da arte que João apresenta para a cidade na sequência em que interpreta a música *Fala*, imortalizada por Ney Matogrosso. Ao finalizar seu argumento sobre a incapacidade de Giuliana no *Deserto Vermelho*, Della Vacche diz que a “falta de articulação linguística de Giuliana funciona como um zero positivo, um silêncio aberto à produção de novas imagens” (1996, p. 77, tradução nossa). Os azuis que adentram as narrativas, advindos da criatividade e inocência de Alfonsina e Pacu, da mesma forma, funcionam como um zero positivo. Eles penetram a monotonia e trazem novos questionamentos, possibilidades e imagens à tona. Eles não são realistas *per se*, posto que são fruto da atmosfera da fotografia e arte de seus filmes. Todavia, o azul dos filmes não é surreal ou impressionista. Ele se enquadra dentro dos tons de azul

---

<sup>9</sup> Cf. BORDIEU (2002).

“realistas”, no sentido do senso comum, do mar. Ao mesmo tempo, trata-se de um azul dosado que é inserido em momentos-chave, enquadrado, editado e pós-processado pelas equipes de produção. Assim, o regime realista aponta para a noção de código, no sentido de convenção e criação, mais do que para uma ideia de verdade ontológica desvelada (registro).

## Referências

- AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BATCHELOR, David. **Chromophobia**. Londres: Reaktion, 2000.
- BORDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film art**: an introduction. Nova Iorque: McGraw-Hil, 2010. Versão Kindle (epub).
- CARROL, Noel. **Philosophical Problems of Classical Film Theory**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do Observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- FERRAZ, Ana Flávia de Andrade. Simbolismo e tradição em Abril Despedaçado. **Imagofagia**, Buenos Aires, n. 3, 2011. Disponível em < <http://goo.gl/yeKJ22> >. Acesso em: 15 jun. 2015.
- HANSEN, Eirik. **Early Discourses on Colour and Cinema**: origins, functions, meanings. Estocolmo: Almqvist & Wiksell, 2006.
- JARMAN, Derek. **Chroma**: a book of color. Nova Iorque: The Overlook Press, 1994.
- JUSSAN, Claudia. **Design Cinematográfico**: A concepção visual do imaginário fantástico. Dissertação de Mestrado, UFMG, 2005. Disponível em < <http://goo.gl/uAzZam> >. Acesso em 01.02.15.
- LUCA, Luiz Gonzaga Assis de. **A Hora do Cinema Digital**: democratização e globalização do audiovisual. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- MAGNO, Maria Ignês Carlos. Interdisciplinaridade nas possibilidades de leitura de Abril Despedaçado. **Comunicação & Educação**, ano X, n. 2, 2005. Disponível em < <http://goo.gl/LbCMYd> >. Acesso em: 31 jul. 15.
- MARTINS, India Mara. O design visual na criação de atmosferas no filme Fallen Angels. **Anais do 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**, 2010. Disponível em < <http://goo.gl/rzC6Iy> >. Acesso em: 10 dez. 14.
- MASSAROLO, João Carlos. Abril Despedaçado: mundo ficcional e condições de produção do discurso. **Anais do III Encontro Internacional de Estudos da Linguagem**, 2011. Disponível em < <http://goo.gl/gnRFGK> >. Acesso em: 01 jul. 15.

MISEK, Richard. The Invisible Ideology of White Light. **New Review of Film and Television Studies**, 8 (2), 2010. Disponível em < <https://goo.gl/rn6spJ> >. Acesso em: 04 fev. 14.

MOURA, Edgar. **50 Anos Luz, Câmera e Ação**. São Paulo: SENAC, 2001.

NAGY-MOHOLY, László. **Painting Photography Film**. Londres: Lund Humphries, 1969.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: SENAC, 2009.

PEREIRA, Miguel. Abril despedaçado: a saga do santo inocente. **ALCEU**, v. 12, n. 23, 2011. Disponível em < <http://goo.gl/m4aHMn> >. Acesso em: 15 jul. 15.

RIZZO, Michael. **The art direction handbook for film**. Oxford: Focal Press, 2005.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Versão Kindle (epub).

VACCHE, Angela Della. **Cinema and painting**: how art is used in film. Austin: University of Texas Press, 1996.