



**CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

TAYLLA MARIA MACHADO SIRINO

INTERMIDIALIDADE, CINEMA E PINTURA NA TRILOGIA *O PODEROSO CHEFÃO*, DE FRANCIS FORD COPPOLA

**CASCVEL - PR
2023**



unioeste

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

**CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

TAYLLA MARIA MACHADO SIRINO

INTERMIDIALIDADE, CINEMA E PINTURA NA TRILOGIA *O PODEROSO CHEFÃO*, DE FRANCIS FORD COPPOLA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – nível de Mestrado – área de concentração Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE –, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva.

CASCADEL - PR
2023

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas daUnioeste.

Sirino, Taylla
INTERMIDIALIDADE, CINEMA E PINTURA NA TRILOGIA
O PODEROSO
CHEFÃO, DE FRANCIS FORD COPPOLA / Taylla Sirino;
orientador Acir Dias da Silva. -- Cascavel, 2023.
69 p.

Dissertação (Mestrado Acadêmico - Campus de Cascavel) --
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Educação,
Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

1. Intermidialidade. 2. Cinema e pintura. I. Dias daSilva,
Acir, orient. II. Título.

SUMÁRIO

RESUMO.....	4
INTRODUÇÃO.....	6
CAPÍTULO I – INTERMIDIALIDADE EM TELAS: DA TINTA AO FOTOGRAMA	14
1.1 A sagrada família: para além da similaridade visual dos quadros fílmicos com a pintura	19
1.2 O plano cinematográfico como espelho intermediático da pintura	26
CAPÍTULO II – O <i>CHIAROSCURO</i> COMO REPRESENTAÇÃO DO NATURALISMO NA PINTURA E NO CINEMA	36
2.1 O expressionismo alemão e o cinema <i>noir</i> como precursores do <i>chiaroscuro</i> no cinema	38
2.2 O jogo de xadrez alegorizado por meio da estética <i>chiaroscuro</i> em <i>O poderoso chefão</i> parte II	43
CAPÍTULO III – A <i>MISE EN SCÈNE</i> E A PALETA DE CORES NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA DA TRILOGIA <i>O PODEROSO CHEFÃO</i>, DE FRANCIS FORD COPOLLA	50
3.1 As cores de uma narrativa	51
3.2 A ascensão das sombras e a chegada do inverno	54
3.3. O sangue e a sina	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
REFERÊNCIAS.....	68

AGRADECIMENTOS

Ao Prof Dr. Acir Dias da Silva, pela paciência, orientação atenciosa, generosidade em partilhar sua sabedoria, por saber direcionar a pesquisa e trazer novas referências bibliográficas ao trabalho.

À UNIOESTE, à coordenação de Pós Graduação de Letras, representada pela Profa, Dra. Dantielli Garcia, à equipe docente e em especial à secretária da Pós Graduação, Magaly Lindbeck Guimarães, por toda a ajuda, paciência e contribuições durante o percurso, a Magaly com certeza tornou o processo mais agradável.

À CAPES, pela bolsa de mestrado concedida, que contribuiu e facilitou a pesquisa deste trabalho.

Aos meus pais, pela vida, à vó Maria Aparecida Sirino, pelo apoio, por permitir que eu permanecesse em sua residência em Cascavel durante o período do mestrado e por todo o amor que sempre me deu.

Aos amigos Vanessa Luiza de Wallau, Cleber da Silva Luz, Marcela Cassol, Hermínia da Mota, Eduardo Machado e Kelly Moreira.

À Profa. Dra Solange Straub Stecz e ao Prof. Dr. Antônio Donizeti, pela leitura da dissertação e maravilhosas sugestões e observações durante a qualificação.

RESUMO

Sob a perspectiva dos estudos da intermedialidade, nesta pesquisa, objetivamos analisar a influência dos pintores barrocos precursores do tenebrismo na composição da fotografia fílmica de *O poderoso chefão*, do cineasta Francis Ford Coppola, partes I, II e III, filmadas, respectivamente, em 1972, 1974 e 1990. A ênfase desta análise pauta-se no trabalho realizado pelo diretor de fotografia destes filmes, Gordon Willis, conhecido como *prince of darkness*, por sua opção estética da iluminação escura e repleta de contrastes tonais que remetem a técnica renascentista de pintura denominada *chiaroscuro*. Esta técnica foi transposta para a mídia cinematográfica e já havia influenciado o cinema *noir* e o expressionismo alemão, e foi primordial para construir a visualidade pictórica na fotografia fílmica da trilogia *O poderoso chefão*, de Francis Ford Coppola. Em seguida, analisaremos fotogramas como exemplos de transposição intermediária da pintura para o cinema, por meio dos preceitos sobre intermedialidade postulados por Rajewski (2015). No contexto da composição da fotografia fílmica, como âncora teórica, são relevantes para este estudo: *A estética do filme* (1994), de Jacques Aumont *et. al.*; *O Cinema* (1991), de André Bazin; *O olho interminável: cinema e pintura* (2004), de Jacques Aumont. Tomamos, ainda, como fundamentação para a análise comparativa proposta: os pressupostos teóricos de Walter Moser (2006), para quem a pintura é uma arte ancestral do cinema; entrevistas cedidas pelo diretor de fotografia Gordon Willis; *frames* dos filmes *O poderoso chefão*, partes I, II e III; pinturas de Michelangelo Merisi da Caravaggio, Jacobo Tintoretto, Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Jacques-Louis David e Gerard van Honthorst.

PALAVRAS-CHAVE: Intermedialidade. Pintura e Cinema. *O poderoso chefão*.

ABSTRACT

Under the perspective of intermediality studies, this research aims to analyze the influence of Baroque painters who were precursors of Tenebrism on the composition of the film photography in "The Godfather," directed by filmmaker Francis Ford Coppola, parts I, II, and III, filmed in 1972, 1974, and 1990, respectively. The emphasis of this analysis is based on the work of the cinematographer for these films, Gordon Willis, renowned as the "prince of darkness" for his aesthetic choice of dark and tonally contrasting lighting reminiscent of the Renaissance painting technique known as chiaroscuro. This technique was transposed into cinematography and had previously influenced film noir and German expressionism, proving essential in constructing pictorial visuality in the film photography of "The Godfather" trilogy by Francis Ford Coppola. Subsequently, we will analyze frames as examples of intermedial transposition from painting to cinema, following the principles of intermediality postulated by Rajewski (2015). In the context of film photography composition, relevant theoretical anchors for this study include "A Estética do Filme" (1994) by Jacques Aumont et al., "O Cinema" (1991) by André Bazin, and "O Olho Interminável: Cinema e Pintura" (2004) by Jacques Aumont. Additionally, we draw on Walter Moser's theoretical assumptions (2006), who considers painting as an ancestral art of cinema, and interviews with the cinematographer Gordon Willis. Film frames from "The Godfather," parts I, II, and III, as well as paintings by Michelangelo Merisi da Caravaggio, Jacobo Tintoretto, Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Jacques-Louis David, and Gerard van Honthorst, serve as foundational elements for the proposed comparative analysis.

KEY-WORDS: Intermediality. Painting and Cinema. *The Godfather*.

“O cinema não é senão a instância mais evoluída do realismo plástico, que principiou com o Renascimento e alcançou a sua expressão limite na pintura barroca”.

André Malraux

1. INTRODUÇÃO

I may have gone too far a couple of times. I think there's a scene between Al and his mother, who was played by Morgana King in part two. I did one scene I went too far. I think Rembrant went too far a couple of times. Gordon Willis¹

Neste estudo, buscaremos evidenciar a influência intermediática dos pintores, transposta na composição fílmica de *O poderoso chefão*, partes I, II e III, de Francis Ford Coppola, com ênfase no trabalho realizado pelo diretor de fotografia Gordon Willis, conhecido como *prince of darkness*. Para tanto, partiremos do pressuposto de que a pintura é uma arte ancestral do cinema, com base nos estudos de Moser (2006) e Aumont (2004), em entrevistas com Gordon Willis e nas obras pictóricas e fílmicas. Apresentaremos as características decorrentes da técnica *chiaroscuro*, tanto na pintura quanto no cinema, para salientar que por meio das distintas materialidades de cada mídia, ambas compartilham o mesmo efeito visual com finalidades semelhantes, isto é, retratar a realidade em obras artísticas por um viés naturalista e abordando dicotomias morais, como o bem e o mal, o certo e o errado e o sagrado e o profano.

Destarte, determinados fotogramas fílmicos da trilogia *O poderoso chefão* poderiam ser espelho intermediático da pintura?

Para enfatizar a hipótese de que os quadros fílmicos podem ser espelho intermediático da pintura, utilizaremos *frames* dos filmes *O poderoso chefão*, partes I, II e III em paralelo às pinturas de Michelangelo Merisi da Caravaggio, Jacobo Tintoretto, Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Jacques-Louis David e Gerard van Honthorst.

Por fim, buscaremos exemplificar por meio das análises comparativas entre cinema e pintura, bem como por meio de entrevistas cedidas pelo diretor de fotografia da trilogia *O poderoso chefão*, Gordon Willis, similaridades visuais e dramáticas dessa transcrição artística. Ao pressupormos que o Cinema é uma arte intermediática que une elementos das artes teatrais,

¹ Entrevista de Gordon Willis, Diretor de Fotografia da trilogia do filme *O Poderoso Chefão*, dirigido por Francis Ford Coppola. “Talvez eu tenha ido longe demais algumas vezes. Acho que há uma cena entre Al (Pacino) e sua mãe, interpretada por Morgana King na parte dois. Eu fiz uma cena na qual fui longe demais. Eu acho que o Rembrandt foi longe demais algumas vezes” Tradução da autora.

Disponível no link:

<https://www.youtube.com/watch?v=AbchmWS5jIU&list=PLEe9x1iM6ZPj7GxiZuvu98zTCikfH-01H&index=2>

pitorescas, literárias, musicais, entre outras, é de praxe que encontremos pontos de ligação entre o cinema e outras artes. Rajewski (2015) categoriza o cinema como uma arte historicamente multimidiática, por ser uma mídia que emergiu de uma constelação intermediática, isto é, de uma combinação de mídias pré-existentes.

O foco deste trabalho é exemplificar as diferentes formas que a pintura influenciou a fotografia e a narrativa cinematográfica, seja pela paleta de cores, ou pela semelhança visual entre cenas fílmicas e pinturas, pelas composições visuais similares cujo o foco era criar dramaticidade narrativa. As fronteiras entre as artes e suas relações intermediáticas, como é afirmado por Rajewski, são porosas, e, por isso, há diferenciações terminológicas nos estudos intermediáticos a depender da abordagem escolhida. Neste estudo, utilizaremos os termos postulados por Rajewski como intermedialidade, multimidialidade e transmidialidade. Estas definições serão referidas a seguir juntamente com a análise de obras – que defenderemos ser – intermediáticas.

O elo entre o cinema e a pintura pode ser notado desde a criação do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, como aponta Jacques Aumont (2004) que considera Lumière como “o último pintor impressionista” pela proximidade de seus filmes com pinturas impressionistas, esta semelhança entre a fotografia fílmica de Lumière com o impressionismo não estava na semelhança visual, mas por sua aproximação: “da conjunção ideal dos três momentos maiores dessa invenção: imaginar uma técnica, conceber o dispositivo no qual ele será eficaz, perceber o objetivo em vista do qual essa eficácia se exerce.” (AUMONT, 2004, p.30).

Para representar a referência de um elemento pictórico dentro do cinema, estudaremos o tenebrismo, tendência pictórica que surgiu com a pintura barroca, através do uso do *chiaroscuro*, técnica de pintura a óleo desenvolvida na renascença italiana, caracterizada pelos fortes contrastes tonais, imitando os efeitos que a luz produz para representar volumes para criar a impressão de tridimensionalidade

Tais elementos pictóricos foram adaptados para a mídia cinematográfica pelo diretor de fotografia Gordon Willis, conhecido como *prince of darkness*, pela intensa utilização da técnica *chiaroscuro* na fotografia da trilogia *O poderoso chefão*, de Francis Ford Coppola, sendo por isso, uma possível transposição midiática da tendência pictórica *tenebrosi*.

O estilo de iluminação de Gordon Willis, que chamaremos aqui de *tenebrosi*, termo derivado da pintura italiana produzida entre os séculos XVI e XVII, cujos precursores mais notórios são Ticiano e Caravaggio, que representavam em quadros predominantemente escuros,

a luz de forma direcionada e realista, a luminosidade criada na tela não iluminava completamente os personagens, assim como a luz cinematográfica de *O poderoso chefão* não iluminava completamente os atores, gerando um contraste de sombra e luz e, muitas vezes, criando propositalmente silhuetas dos atores nas cenas, como o próprio diretor de fotografia disse em entrevista:

I'm not a great believer that you have to see the actors all the time on the screen. I believe that the scene has to be played properly, but sometimes it's better not to see what is going on until a given point on the scene. Then you see something.
Gordon Willis²

Ou seja, era necessário um propósito cênico para que um ator estivesse evidencialmente iluminado, tanto a luz quanto a construção de sombras tinham significados dentro da trilogia e são constituintes a construção narrativa. Notamos que há uma intencionalidade para a composição da técnica *chiaroscuro* na iluminação cinematográfica, pois com base nos argumentos de Gordon Willis, no livro de Biskind (2009):

O desenho de luz veio da justaposição da festa de casamento no jardim, ensolarada e alegre, e a sombra do que se passava naquela casa escura. Usei a iluminação vinda de cima porque Don Corleone era a personificação do mal e eu não queria que a plateia pudesse ver os olhos dele, ver o que ele estava pensando, queria mantê-lo nas sombras. (BISKIND, 2009, p. 160).

A visão de Gordon Willis, em utilizar a fotografia cinematográfica como forma de representação da realidade e não como forma de recriá-la, é similar ao pensamento de pintores barrocos, tais como Rembrandt e Caravaggio, de representar o real em suas pinturas. O Renascimento trouxe perspectiva e simetria realista para a pintura, o que influenciou o barroco a intensificar o naturalismo por meio do contraste entre claro e escuro que criava representações realistas de luz e sombra, e o aprimoramento do *trompe l'oeil*.

² Entrevista de Gordon Willis, Diretor de Fotografia da trilogia do filme *O Poderoso Chefão*, dirigido por Francis Ford Coppola. “Eu não acredito muito que você precisa ver os atores a todo momento em cena. Eu acredito que a cena precisa acontecer apropriadamente, mas as vezes é melhor não ver o que está acontecendo até determinado ponto da cena. Aí você vê algo.” (Tradução dos autores)

Disponível no link:
<https://www.youtube.com/watch?v=a0KYFuvgNPY&list=PLEe9x1iM6ZPj7GxiZuvu98zTCikfH-01H>

O realismo plástico atingiu seu máximo com o barroco, tendência pictórica que mais se aproxima da fotografia, com isso, mais que uma influência entre diferentes artes, há uma relação direta de ancestralidade entre pintura barroca e fotografia fílmica, pois a estética barroca buscava justamente o realismo plástico nas telas, e com o surgimento da fotografia e do cinematógrafo, transferiu-se para estas a função de representação visual da realidade, como postula André Bazin (1991):

A fotografia vem a ser, pois, o acontecimento mais importante da história das artes plásticas. Ao mesmo tempo sua libertação e manifestação plena, a fotografia permitiu à pintura ocidental desembaraçar-se definitivamente da obsessão realista e reencontrar a sua autonomia estética. O “realismo” impressionista, sob seus álibis científicos, é o oposto do *trompe l’oeil*. A cor, aliás, só pôde devorar a forma porque esta não mais possuía importância imitativa. E quando, com Cézanne, a forma se reapossar da tela, já não será, em todo caso, segundo a geometria ilusionista da perspectiva. A imagem mecânica, ao opor à pintura uma concorrência que atingia, mais que a semelhança barroca, a identidade do modelo, por sua vez obrigou-a a se converter em seu próprio objeto. (BAZIN, 1991, p.25).

Ou seja, a fotografia e o cinema são descendentes da pintura, principalmente da pintura barroca e renascentista e com o surgimento destes, a pintura ocidental libertou-se da estética realista e pôde caminhar rumo a abstração. O realismo barroco se assemelha à fotografia, pois era constituído pelo contraste de luz e sombra que construía imagens mais verossímeis para a pintura e trazendo a impressão de tridimensionalidade para as telas. No barroco a representação da luz e o contraste com cores escuras representando sombras tinha como intuito a composição de uma perspectiva naturalista da arte. O realismo plástico era, essencialmente, uma escolha estética para representar o real de uma forma fidedigna. Já no cinema e na fotografia este realismo existe de forma mais orgânica e intrínseca a materialidade destas artes, Bazin propõe que “as virtudes da fotografia residem na revelação do real” (BAZIN, 1991).

A pintura barroca buscou no teatro a dramaticidade das expressões faciais dos atores em cena para expressar emoções humanas de forma exorbitante. Essa evidente dramaticidade teatral no barroco faz com que este possa ser visto como exemplo de arte intermediária. Os pintores barrocos conseguiram, com isso, representar a realidade de uma forma mais fidedigna que o renascimento. Sobre a visão naturalista dos autorretratos de Rembrandt, E. H. Gombrich argumenta:

Parece-nos conhecer Rembrandt talvez melhor, mais intimamente, do que qualquer desses grandes mestres, porque ele nos legou um espantoso legado de sua própria vida em uma série de autorretratos que vão desde os tempos da juventude, quando era um mestre vitorioso e mesmo muito em voga, até a velhice inquebrantável de um homem realmente grande cuja face refletia a tragédia da bancarrota.

[...] Não era um belo rosto, Rembrandt nunca tentou, supomos, esconder sua fealdade. Observou-se num espelho absolutamente sincero. E por causa dessa sinceridade depressa esquecemos as indagações sobre beleza ou feiura. Temos diante de nós o rosto de um ser humano real. (GOMBRICH, 2019, p. 420).

O holandês Rembrandt pintou sessenta e quatro autorretratos ao longo de sua vida artística. Da juventude à velhice seus autorretratos se constituem como uma autobiografia, desvelando o olhar de si, buscando uma transposição realista, já o diretor de fotografia, Gordon Willis representou o naturalismo barroco por meio da iluminação cênica. Este diretor de fotografia utilizava a iluminação dos adereços cênicos, tais como luminárias e demais fontes de luz compostas pela direção de arte, assim como o posicionamento de iluminação acima dos personagens, representando a luz de uma lâmpada comum de uma casa, sendo que convencionalmente era usado em *hollywood*, até então, refletores direcionados nas faces dos personagens na altura dos olhos ou um pouco acima. Segundo Aumont (2002), cena é, inclusive, o elo intermediário entre teatro, pintura e cinema.

É evidentemente absurdo fazer coincidir a história da pintura com a do teatro e a do cinema. É sugerida aqui uma certa convergência dessas três histórias entre o Renascimento e a invenção do cinema, em torno de uma noção central, a cena. [...] Nas artes figurativas, a cena é, no fundo, a própria figura da representação do espaço, materializando bem, com a instituição do fora-de-campo (dos bastidores do teatro), o comprometimento entre abertura e fechamento do espaço, que é o de toda a representação ocidental moderna – ao mesmo tempo que significa a não existência de representação do espaço sem representação de uma ação, sem diegese. Sobretudo, no cinema e na pintura como no teatro, a noção de cena veicula a própria ideia de unidade dramática que está no fundamento dessa representação. (AUMONT, 2002, p. 228).

Ou seja, a cena está presente nessas três diferentes mídias: teatro, cinema e pintura. Neste estudo analisaremos a *mise en scène*, composta pela iluminação *tenebrosi* da trilogia *O poderoso chefão* por meio da criação de cenas pouco iluminadas que criavam uma ambientação sombria, a partir da articulação dos aspectos relacionados à direção de arte – espaço, adereços, características de figurino das personagens – e à direção de fotografia – enquadramentos/angulação da câmera e

iluminação –, composta pelo diretor do filme, com vistas à construção de uma narrativa fílmica, que desvela a subjetividade sombria, inerente ao universo do submundo do crime.

A fotografia do filme *O poderoso chefão* também compartilha uma paleta de cores parecida com a pintura barroca, composta, majoritariamente, com preto, branco, cinza, vermelho envelhecido, tons terrosos e acastanhados. Com isso, fica evidente a ancestralidade da pintura em relação ao cinema postulada por Moser (2006), já que os filmes em questão compartilham com os pintores barrocos a paleta de cores, os efeitos de iluminação e a câmera, predominantemente, estática, para assemelhar-se a pintura.

A plano sequência que inicia *O poderoso chefão*, parte I, uma das mais célebres cenas de abertura do cinema hollywoodiano, utiliza uma técnica visual tão similar ao *chiaroscuro* pictórico, que pauta a defesa de nossa hipótese de haver transposição intermediática, definida por Rajewski (2015):

Transposição intermediática/mudança de mídia, por exemplo, adaptações cinematográficas de textos literários ou outras formas de adaptações intermediáticas: a qualidade do intermediático se relaciona aqui ao processo de *transformação* de um “texto” fonte ou de um substrato “textual” ancorado em uma mídia específica dentro de uma outra mídia. (RAJEWSKI, 2015, p. 74).

Ou seja, a similaridade visual entre cenas do filme *O poderoso chefão* com as pinturas barrocas é tão evidente que a conexão intermediática transcende a relação de ancestralidade da pintura ao cinema e, neste contexto, o *chiaroscuro* é utilizado como substrato, transposto da pintura para o cinema.

Neste diapasão, no primeiro capítulo deste estudo abordaremos sobre a relação intermediática entre o cinema e a pintura por meio da comparação entre estas duas artes e a possível reconstrução alegóricas de pinturas transpostas para telas cinematográficas. Fotogramas e telas que compartilham composições visuais, paleta de cores, posicionamento dos personagens e, adentrando a superfície visual de pinturas e enquadramentos cinematográficos, percebemos que a plasticidade age como simbologia para compor a narrativa e a carga dramática.

Sob a perspectiva intermediática, questionaremos se *O poderoso chefão* pode ser visto como *neo* barroco e analisaremos como a estética barroca não influencia apenas a plasticidade fílmica, mas também a diegese cinematográfica. Ou seja, semelhança visual entre cinema e

pinturas barrocas revela a influência do barroco na narrativa, sendo assim, o *chiaroscuro* não está presente apenas na forma de iluminação, mas nas dicotomias morais, no exagero passional e no obscurantismo do discurso cinematográfico.

A arte barroca é repleta de contrastes que se complementam, ela surgiu na época que o teocentrismo havia sido substituído pelo antropocentrismo, muitas vezes as representações de bem e mal, céu e inferno estavam postos na mesma obra. A fronteira barroca entre sagrado e profano é porosa, questionando assim, através da arte, o maniqueísmo vigente na sociedade ocidental antes da ascensão da idade moderna, do surgimento do renascimento e mais para adiante, da eclosão de ideias iluministas. O maniqueísmo pode ser questionado na estética barroca através da ideia de que há bem dentro do mal e vice-versa, assim como o símbolo chinês *yin yang*, que postula que há escuridão dentro da luz e luz dentro da escuridão, constituindo assim o antagonismo complementar de ideias opostas.

Paradoxalmente, o barroco é a arte da contrarreforma, uma época que a igreja católica fora estremecida pelo luteranismo e precisou reestabelecer antigos dogmas para atrair de volta fiéis que estavam afastados. Para tanto, o clero muitas vezes utilizou a arte como mecanismo de reaproximar o povo para a fé cristã e isso foi feito, muitas vezes, através da emoção. O cientificismo renascentista deu lugar a dramaticidade barroca. E, por mais paradoxo que possa parecer a arte barroca servir como propaganda da contrarreforma explorando tanto o profano em suas obras, como algo que parecia tão transgressor poderia servir também de estratégia para atrair fiéis de volta para a igreja católica? É curioso que, num outro contexto, Hilda Hilst, debatendo sobre sua nova produção literária, parece responder a indagação sobre a função que o profano pode exercer como recepção da arte “A verdadeira natureza do obsceno é a vontade de converter, o Henry Miller dizia ‘eu quero luz e castidade’ porque, de uma certa forma, se você for consideravelmente repugnante, você faz com que o outro comece a querer a nostalgia da santidade” (Hilda Hilst, entrevista 1990).

No primeiro capítulo, *Intermedialidade em telas: da tinta ao fotograma*, alegaremos a proximidade de cenas fílmicas com algumas pinturas, que podem ser estudadas tanto como referências intermediáticas, quanto como transposição intermediática, porque parece haver transposição de pinturas para fotogramas num processo de adaptação intermediática. Evidenciaremos a possível referência intermediática entre cinema e pintura no filme *O poderoso chefão* e defenderemos que há pinturas que foram transpostas para esta obra fílmica, por meio de

análises comparativas entre imagens representadas para evidenciar que a composição de quadros fílmicos da trilogia *O poderoso chefão*, de Francis Ford Coppola, são referências intermediáticas de determinadas pinturas.

No segundo capítulo, intitulado *O chiaroscuro como representação do naturalismo na pintura e no cinema*, estudaremos: os efeitos de sombra e luz na pintura e no cinema; e como o *chiaroscuro* é representado em cada uma dessas mídias. Para tanto, analisaremos a escolha da paleta de cores, composição cenográfica, como cada mídia constrói o efeito de sombra e luz e função da iluminação escura para a narrativa. Defenderemos que a escolha de cores tinha um propósito cênico e diegético. Para tal análise, utilizaremos os pressupostos teóricos de Jacques Aumont (2002), Walter Moser (2006), Irina Rajewski (2015) e André Bazin (1991).

Em sequência, no terceiro e último capítulo, intitulado *A mise en scène e a paleta de cores na construção narrativa da trilogia O poderoso chefão, de Francis Ford Coppola*, realizaremos uma análise comparativa com base nos pressupostos teóricos de Jacques Aumont (2002) e Oliveira Junior (2010), sobre o ponto de convergência entre teatro, cinema e pintura: a cena. Analisaremos a relação intermediática e a composição cênica do filme *O poderoso chefão*. Com base nos estudos intermediáticos, postulados por Irina Rajewski (2015), estudaremos como a materialização do espaço, através da cena, constitui a representação dramática da narrativa.

CAPÍTULO I – INTERMIDIALIDADE EM TELAS: DA TINTA AO FOTOGRAMA

No presente capítulo, no contexto da intermidialidade, por meio de análises comparativas entre imagens representadas em pinturas, predominantemente, barrocas, pretende-se evidenciar que a composição de quadros fílmicos da trilogia *O poderoso chefão*, de Francis Ford Coppola, demonstra que a escolha estética deste cineasta, materializada por meio do trabalho da direção de fotografia, realizada por Gordon Willis, são espelhos de determinadas pinturas, por meio de referências intermidiáticas. Para tanto, faz-se relevante, a abordagem de (RAJEWSKI, 2015).

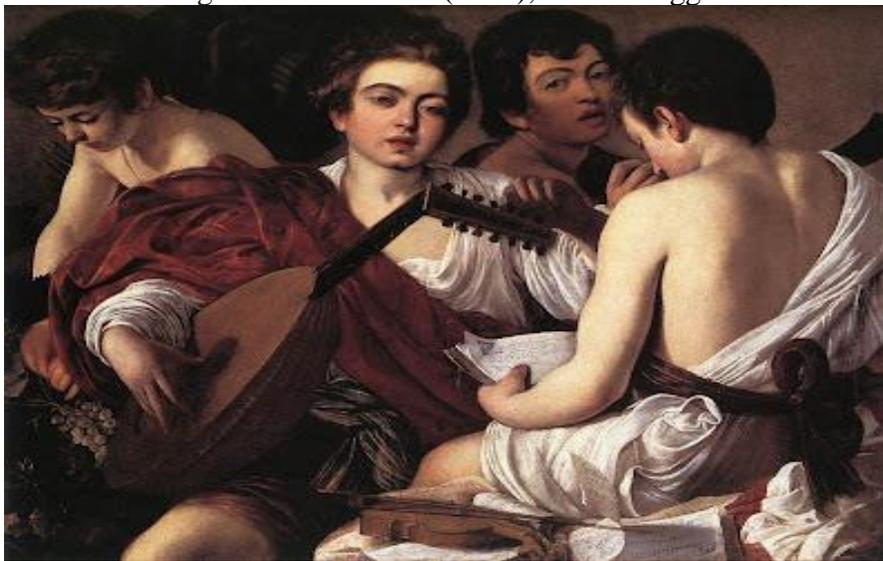
Referências intermidiáticas: são consideradas nessa categoria as referências individuais (por exemplo, a referência de um dado texto a um determinado filme) e/ou as referências a um sistema (por exemplo, a referência de um texto a um gênero cinematográfico ou ao cinema como tal), que, com os meios e uns instrumentos de uma dada configuração midiática (texto, filme, pintura etc.), são estabelecidas em uma mídia considerada convencionalmente como distinta. As referências intermidiáticas implicam, então, diferentemente das relações intertextuais ou de relações intramidiáticas, uma superação das fronteiras midiáticas: pertencem a essa categoria fenômenos como a escrita cinematográfica, a musicalização da literatura, ou as referências fílmicas à fotografia, à pintura e ao teatro etc., assim como a *écfrase* ou a *transposition d'art* (transposição de arte), os quadros vivos, a pintura fotorrealista etc. (RAJEWSKI, 2015, p. 74-75).

Com base na abordagem de Rajewski (2015), que visa identificar referências que superam as fronteiras entre as diferentes mídias, analisaremos, a seguir, referências pictóricas no cinema e a transposição intermidiática de quadros vivos presentes na mídia cinematográfica, *O poderoso chefão*. Os pressupostos teóricos de Bazin (1991) sobre o processo da composição da fotografia e sua abordagem sobre teatro e cinema e sobre pintura e cinema, também são relevantes para esta pesquisa.

Os limites da tela não são, como o vocabulário técnico daria por vezes a entender, a moldura da imagem, mas a *máscara* que só pode desmascarar uma parte da realidade. A moldura polariza o espaço para dentro, tudo que a tela nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente ao universo. A moldura é centrípeta, a tela centrífuga. Conseqüentemente, se invertendo o processo pictural, a tela é inserida na moldura, o espaço do quadro perde a sua orientação e seus limites para impor-se a nossa imaginação como indefinido. Sem perder as outras características plásticas da arte, o quadro se encontra afetado pelas propriedades espaciais do cinema, ele participa de um universo virtual que resvala de todos os lados. (BAZIN, 1991, p. 173).

Essas comparações de Bazin (1991), entre a moldura centrípeta e tela centrífuga, são importantes para delinear as características próprias de cada mídia tanto na sua composição quanto na fruição destas. Para tanto, os estudos sobre pintura e cinema de Bazin (1991), fundamentam as análises comparativas propostas no presente trabalho, que objetiva encontrar a similaridade entre pinturas e fotogramas, mesmo que a moldura pictórica seja centrípeta e a tela, centrífuga. Esta similaridade será exemplificada por meio da comparação de pinturas à fotogramas presentes na trilogia *O poderoso chefão*, dirigido por Francis Ford Coppola. A influência da pintura na mencionada trilogia, também pode ser vista através da similaridade de determinados fotogramas, a exemplo da pintura *Os músicos* (1595), de Caravaggio, no qual as figuras humanas estão justapostas de forma curva, posicionadas em diferentes planos, que parece denotar intimidade entre os personagens da pintura.

Figura 2: *Os músicos* (1595), de Caravaggio



Fonte: <http://caravaggio22a2.blogspot.com/2011/09/os-musicos.html>

A intimidade, e até mesmo eroticidade, do quadro acima, é analisada por Simon Schama que descreve a atmosfera cênica como “pintura de contato”, a proximidade dos personagens no quadro é feita de forma proposital:

A atmosfera de os músicos (1595-6, p. 38) é sufocantemente erótica, inequivocamente carregada de expectativa: quatro rapazes em trajes mínimos se apinham num exíguo espaço pictórico. Já se disse que o amontoamento demonstra

que Caravaggio não dominava a composição, colocando figuras demais num quadro que originalmente continha outra pintura. Mas é claro que ele sabe muito bem o que faz. Se quiser dar mais espaço e profundidade às figuras, só terá de reduzir suas dimensões. O que lhe interessa é justamente a estranha proximidade física. É pintura de contato: coxas, mãos, braços fazendo alguma coisa, afinando o instrumento, pegando uvas e, no caso do próprio Caravaggio, segurando a trompa, no fundo. As asas de Cupido no garoto à esquerda são pouco mais que uma alusão à alegoria, um recurso claramente inconvincente para despistar cenhos franzidos. (SCHAMA, 2010, p. 37-39).

Paralelamente, na linguagem fílmica, *frames* selecionados de *O poderoso chefão*, partes I e II, parecem transposições intermediáticas do quadro de Caravaggio. Sempre em cenas familiares, o que demonstra a mesma familiaridade e intimidade da pintura acima. Contudo, a intimidade dos *frames* retirados das cenas d'*O poderoso chefão*, é uma intimidade familiar que evidencia a cumplicidade entre os membros da família. Os personagens Vito, interpretada no primeiro filme de Coppola, pelo ator Marlon Brando, e Michael Corleone, interpretada pelo ator Al Pacino, estão postas de forma similar as duas figuras humanas que estão em segundo plano na pintura *Os músicos* (1595), o cupido e o que olha diretamente nos olhos do espectador, como pode ser percebida na cena a seguir:

Figura 3: *O poderoso chefão* (1972), parte I, de Francis Ford Coppola



Fonte: <https://www.premiere.fr/Cinema/Le-Parrain-l-histoire-secrete-de-la-scene-du-jardin-entre-Vito-et-Michael-Corleone>

No *frame* acima, Vito Corleone está conversando com seu filho Michael para que este assuma a liderança da família e, por conseguinte, da máfia. Percebemos a utilização do

chiaroscuro por meio dos personagens que, mesmo em ambiente externo, não estão completamente iluminados, suas faces estão repletas de sombras e com a incidência de luz em poucas áreas do rosto. O contraste claro e escuro está visualmente presente para representar a ambiguidade moral da família Corleone. Vito tem as costas iluminadas e a face imersa nas sombras, pois foi este o caminho escolhido pelo personagem ao longo da trama. Vito Corleone escolheu construir sua fortuna com uma organização criminosa e nela incluiu sua própria família.

Já no *frame* a seguir, a posição no quadro fílmico de Vito e Michael, parece similar as duas figuras humanas que se encontram no primeiro plano da pintura *Os músicos* (1595), construindo assim, as quatro figuras humanas do quadro, em dois planos diferentes:

Figura 4: *O poderoso chefão* (1972), parte I, de Francis Ford Coppola



Fonte: <http://unfunnynerdtangent.com/2018/09/40-for-40-21-the-godfather/>

Esse posicionamento dos atores, conforme o *frame* acima, refere-se á uma cena na qual pai e filho conversam de forma franca e afetuosa. Vito fala que não era este destino que queria para Michael, o de sucessor de chefe da máfia. Tanto Vito quanto Michael não queriam que este seguisse a história de seu progenitor, contudo a trama é construída de uma forma que faz com que Michael acabe assumindo a liderança da família de forma quase determinista.

Assim como no *frame* a seguir, pertencente ao segundo filme, o qual relata a ascensão de Michael Corleone na máfia, paralelamente, é mostrada a trajetória de seu pai, Vito Corleone,

desde sua infância na Sicília até o início de sua vida como chefe da máfia do bairro *little Italy*, Manhattan, NY. Após matar Don Fanucci, antigo chefe do bairro, Vito senta numa escadaria com sua esposa e seus filhos durante a festa de San Rocco.

Figura 5: *O poderoso chefão* (1974), parte II, de Francis Ford Coppola



Fonte: Paramount plus. In: Amazon prime video – www.amazon.com.br

O fotograma acima parece ter sido inspirado, mesmo que indiretamente, na pintura *Os músicos* (1595), de Caravaggio, pela posição das personagens e a presença de um instrumento musical próximo a eles. Vemos aqui, a intimidade e o afeto de um retrato familiar de quando Vito tentou trabalhar honestamente, mas o meio no qual estava inserido fez com que ele fosse adentrando cada vez mais na criminalidade local para conseguir sustentar a sua família.

Porém, a maior influência intermediária que as cenas da família Corleone recebeu, possivelmente, veio das pinturas de Rembrandt: *A sagrada família com anjos*, (1645) e *A sagrada família à noite* (1642-48), que analisaremos a seguir.

1.1 A sagrada família: para além da similaridade visual dos quadros fílmicos com a pintura

Abordaremos a seguir, por meio da análise comparativa entre pintura e cinema, as representações análogas a narrativas bíblicas e pictóricas da sagrada família e referências à outras famílias bíblicas, tal como Adão e Eva e Abel e Caim. Tal análise se ancora nos pressupostos teóricos de Walter Moser (2006), que caracteriza a pintura como ancestral do cinema:

Considerando-se que a pintura, enquanto arte visual, pode genealógicamente ser considerada como um ancestral do cinema, não é surpreendente que a referência à pintura, bem como sua inclusão em filmes, acompanhe toda a história do cinema. Na verdade, em seu dispositivo técnico de base, o filme é rigorosamente feito de um grande número de quadros fixos (pictures), cuja seqüência de 24 por segundo cria a ilusão de movimento (moving pictures). (MOSER, 2006, p. 54-55).

Para Moser (2006), sendo o filme em essência, o movimento de vinte e quatro quadros por segundo, logo, a pintura, pode ser considerada, genealógicamente, ancestral ao cinema. Essa similaridade ultrapassa questões da forma, já que em termos de conteúdo, por exemplo, as relações entre temas sagrados vistos em pinturas barrocas encontram-se referenciadas na fotografia fílmica e na construção narrativa.

Em *O poderoso chefão*, a romantização da criminalidade é construída pela referência alegórica às pinturas barrocas com temas bíblicos. A narrativa cria laços cada vez mais estreitos entre a família Corleone e a igreja católica, isto muitas vezes é mostrado como crítica à hipocrisia da igreja católica, na qual, muitas vezes seus fiéis têm atitudes opostas às que pregam na igreja. A perspectiva maniqueísta que a igreja cristã propaga para a sociedade é posta em xeque por meio da narrativa paradoxal e dicotômica presentes, tanto no romance, quanto no filme *O poderoso chefão*, por meio do trabalho do diretor Coppola e do diretor de fotografia Willis na transposição estética da narrativa literária para a estética audiovisual.

Contudo, para além de uma visão crítica à igreja, esta proximidade com a religião, parece formar uma aura de sacralidade na família Corleone. A narrativa que conta a história da ascensão de Michael Corleone dentro da máfia ítalo-americana, é elaborada com uma perspectiva quase determinista, na qual ele não tem outra saída a não ser ficar cada vez mais imerso na máfia, como se sua vida dependesse disso e, paradoxalmente, quanto mais ele imerge no crime para proteger sua família e a si mesmo, mais estes correm perigo e quanto mais Michael Corleone se envolve

nos negócios da família, mais conflitos familiares são criados. A sina da família Corleone, está em consonância com o conceito barroco de história-destino, que não está apenas relacionado a um personagem da trama, mas à humanidade em geral. Esta sina humana está diretamente relacionada à morte, pois, segundo Rouanet (1984):

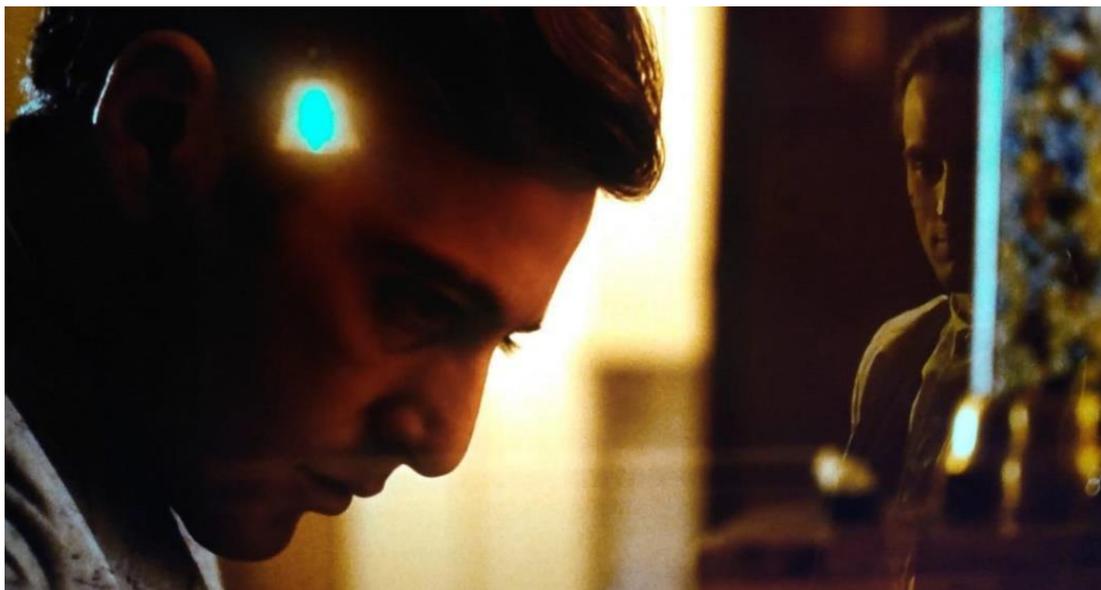
[...] a concepção da história-destino ordena-se em torno da figura da morte. Ela é a verdade última da vida, o ponto extremo em que o homem sucumbe à sua condição de criatura. Ora, a alegoria significa a morte, e se organiza através da morte. A morte é o conteúdo mais geral da alegoria barroca. (ROUANET, 1984, p. 38).

Rouanet (1984) aborda sobre a concepção da história-destino enfatizando que esta, em obras artísticas, são organizadas em torno da figura da morte. O autor também evidencia a ênfase que a alegoria da morte representa na arte barroca. Sendo assim, esta abordagem de Rouanet (1984), sobre a morte, se faz pertinente para a análise proposta da trilogia *O poderoso chefão*, tanto pelos aspectos estéticos da narrativa fílmica que remetem ao barroco, quanto pela possibilidade de aproximação da materialização da morte no filme à concepção história-destino. Vemos, então, que a alusão visual ao barroco, tinha como pressuposto referenciar a história-destino, na qual a narrativa mostra que o destino de toda família Corleone estava a serviço dos patriarcas da família, Vito e Michael. Suas ações determinaram a sina de seus familiares e esta sina está intrinsecamente relacionada a catástrofes e à morte. A própria paleta de cores escolhida para o filme, ambientes pouco iluminados e com cores escuras e figurinos escuros, faz referência ao universo fúnebre, construindo assim a alegoria barroca da morte. A narrativa é centrada nos personagens Vito e Michael Corleone e os outros membros da família funcionam como peças de xadrez e que servem para movimentar o jogo, mas, muitas vezes, não têm autonomia e quando tentam tomar decisões adversas às vontades de Vito e Michael, são punidos.

O primeiro Corleone é Vito, que se chamava Vito Andolini e teve sua família morta pelo chefe da máfia, na cidade siciliana Corleone, e teve que fugir para nova York, nos EUA, para sobreviver. Ao mudar de país, teve seu sobrenome, Andolini, mudado para Corleone, fazendo referência a sua cidade natal. O que o torna o primeiro membro da família Corleone e o primeiro de sua família a se tornar chefe da máfia ítalo-americana em Nova York. O segundo filme possui duas temporalidades distintas entrelaçadas, uma conta a história de Vito e outra de seu filho

Michael, construindo uma justaposição na narrativa que é representada nas telas por meio da sobreposição das imagens na mudança de uma cena para outra, como percebemos nas imagens a seguir:

Figura 6: *O poderoso chefão* (1974), parte II, de Francis Ford Coppola



Fonte: Paramount plus. In: Amazon prime video – www.amazon.com.br

A sobreposição de duas cenas que pertencem a épocas narrativas distintas no mesmo *frame*, busca aproximar a trajetória de pai e filho. Nas duas cenas, os dois estão cuidando de um filho que está doente. Vito Corleone, conhecido como padrinho, vê o crime como possibilidade de ascender socialmente e dar a sua família uma melhor qualidade de vida.

O *padrinho* assassinou dois líderes criminosos, um em Nova York, para ocupar seu lugar de liderança e outro na Sicília, pois este aniquilou seus pais e seu irmão. Desta forma, notamos que a perversidade de Michael em lidar com seus adversários foi herdada de seu pai e a sobreposição visual vista de uma cena para a outra evidencia o elo entre estes dois personagens, os quais no *frame* a seguir repetem o mesmo posicionamento.

Figura 7: *O poderoso chefão* (1974), parte II, de Francis Ford Coppola



Fonte: Paramount plus. In: Amazon prime video – www.amazon.com.br

Notamos que ambos estão com as mãos posicionadas da mesma forma, utilizam penteados parecidos e suas expressões faciais apontam o sentimento de preocupação. A repetição dos gestos de seu pai coloca em quadro a similitude entre os patriarcas da família Corleone e isto está em evidência na escolha estética da edição do longa-metragem na qual uma cena transpassa até desaparecer na outra. Nos dois *frames* acima, percebemos que apenas o filho está olhando para baixo, o que sugere obediência e submissão às vontades de seu pai. As fronteiras entre as escolhas de vida entre pai e filho são porosas e indissociáveis a suas relações com o crime, constituindo, assim, a trindade ítalo-americana: Pai, filho e a máfia em contraponto ao espírito santo.

Entrar no crime trouxe muita prosperidade para os Corleone, mas também muitas tragédias. Ao mesmo tempo que romantiza o crime, a narrativa fílmica retrata uma espécie de justiça divina que pune os familiares de Vito e Michael por seus crimes, e sob uma perspectiva religiosa, por seus pecados. O julgamento de Michael Corleone o absolve de seus crimes, mas seu destino não o absolve de seus pecados.

No início da vida adulta, Michael Corleone se alistou para servir à marinha estadunidense e não pensava em seguir os passos de seu pai e seus irmãos, o que desagradou a sua família. Ele

começou a se envolver com a máfia quando seu pai sofreu uma tentativa de assassinato por chefes de outras gangues, e tentou recomeçar a vida na Sicília, até que sua esposa, Apollonia Vitelli Corleone, e seu irmão e atual sucessor como chefe da máfia, Santino Corleone, foram assassinados. Essa sucessão de eventos fez com que a personalidade e as atitudes do protagonista se remoldassem se adaptando ao meio que sua família estava inserida.

Primeiramente, Michael é apresentado como um homem honesto, justo, que não costumava mentir e era amável a pessoas próximas a ele e, ao longo da narrativa, vai se tornando cada vez mais perverso, agressivo, frio e não media esforços para manter-se no poder, mesmo que isto custasse a vida de outras pessoas. Não havia negociação com seus opositores e outros chefes de organizações criminosas, Michael Corleone assassinava quem ele via como inimigo e sua perversidade chegou ao ápice quando começou a cometer agressões com sua família, como quando bateu em sua atual esposa, Kay Adams Corleone, após descobrir que ela abortou um filho seu e quando matou seu próprio irmão, Fredo Corleone. Vito Corleone, como precursor e pioneiro da família, poderia ser aproximado alegoricamente de Adão, como precursor da humanidade na mitologia judaico-cristã e por seus descendentes, Michael e Fredo repetirem a sina de Caim e Abel, filhos de Adão.

Porém a referência bíblica mais notória de *O poderoso chefão* e sua possível relação com a sagrada família, pode ser percebida pela similaridade plástica entre quadros fílmicos e pinturas com temas bíblicos, como é o exemplo da “A sagrada família” de Rembrandt, que analisaremos a seguir.

O diretor de fotografia, Gordon Willis, citou diretamente o pintor barroco Rembrandt, ao abordar sobre a fotografia escura do filme *O poderoso chefão*, obra que atribuiu a Willis o apelido de príncipe das trevas. Em entrevista³, Willis relembra que pode ter ido longe demais com a iluminação escura: “I may have gone too far a couple of times. I think there’s a scene between Al and his mother, who was played by Morgana King in part two. I did one scene I went too far. I think Rembrandt went too far a couple of times”. No livro *Como a geração sexo, drogas e rock’n’roll salvou hollywood*, (2009), de Peter Biskind, Willis argumenta sobre a relação entre

³ Entrevista de Gordon Willis, Diretor de Fotografia da trilogia do filme *O poderoso chefão*, dirigido por Francis Ford Coppola, disponível no link:

<https://www.youtube.com/watch?v=AbchmWS5jIU&list=PLEe9x1iM6ZPj7GxiZuvu98zTCikfH-01H&index=2>

cinema e pintura, contrastes de sombra e luz e a utilização da luz cinematográfica como a materialidade utilizada para a transposição midiática entre pintura e cinema:

Era uma forma de fazer cinema como pintura, com os atores entrando e saindo do quadro, muito simples. A ideia era que tivesse o clima de um filme de época. Conversamos sobre o contraste entre o bem e o mal, luz e sombra, como iríamos partir de uma folha de papel preto e pintá-lo com luz. A câmera jamais se moveria, a não ser que as pessoas se movessem. (BISKIND, 2009, p. 160).

Um dos exemplos que tomaremos para demonstrar a influência de Rembrandt na fotografia de *O poderoso chefão* será a citada por Willis, presente no segundo filme da trilogia, na qual Michael Corleone conversa com sua mãe num cômodo da casa da família.

Figura 8: *A sagrada família à noite* (1642-48), de Rembrandt



Fonte: <https://fineartamerica.com/featured/the-holy-family-at-night-rembrandt-van-rijn.html>

A pintura de Rembrandt, como muitas outras durante o barroco, humaniza figuras sagradas. As feições envelhecidas de Maria e José traz naturalismo para o quadro, aproximando o público da época através de uma relação de identificação do público consumidor de arte do século XVII, para com a sagrada família.

Para Huygens, o gênio de Rembrandt consistia precisamente em sua capacidade de juntar natureza rasteira e drama sublime. Era indiscutível seu talento para reproduzir a superfície e a textura do mundo material. Nenhum de seus contemporâneos se comparava a ele, quando se tratava de captar o reflexo da luz num peitoral de aço, o brilho de um brinco de pérola ou a trama de um jabô de renda. Mas Rembrandt também sabia, como ninguém, traduzir as paixões humanas nas expressivas linguagens do corpo e do rosto. Em seu pincel ou em seu buril, cada vinco podia exprimir consternação; cada fio de cabelo na cabeça de um ancião podia transmitir sofrimento. (SCHAMA, 2010, p. 137-138).

A similaridade visual entre o *frame* fílmico e a pintura de Rembrandt, que trazem retratos familiares e a relação afetuosa entre mãe e filho, é construída para que o espectador não veja apenas a perversidade de Michael Corleone, a alegoria construída por meio da semelhança visual, faz com que a recepção do público transcenda a visão maniqueísta, rompendo às fronteiras entre bem e mal. Tal situação, embasa no presente estudo, a análise comparativa entre a pintura e narrativa fílmica, de modo a evidenciar a similaridade estética entre uma mídia e outra, por meio da utilização de luz e sombra e posição das personagens em determinado espaço.

Figura 9: *O poderoso chefão* (1974), parte II, de Francis Ford Coppola



Fonte: Paramount plus. In: Amazon prime video – www.amazon.com.br

Tanto na pintura *A sagrada família à noite* (1642-48), de Rembrandt, quanto na imagem fílmica de *O poderoso chefão II* (1974), o quadro é escuro, com iluminação mais intensa entre as figuras humanas e as escadas localizadas à esquerda, ambas representam a relação entre mãe e filho. Na pintura de Rembrandt, Jesus, maior representante humano da religião cristã está com

sua mãe, Maria. No filme vemos Don Michael Corleone, maior representante da máfia Ítalo-americana de sua época, com sua mãe. Esta visita de Don Corleone para sua mãe é feita durante o julgamento que ele enfrenta na corte estadunidense, que será analisada no próximo subcapítulo.

1.2 O plano cinematográfico como espelho intermediático da pintura

A seguinte análise pauta-se na hipótese de que alguns *frames* da trilogia *O poderoso chefão* (1972, 1974 e 1990) são espelhos intermediáticos de determinadas pinturas por conta da semelhança visual entre obras pictóricas e cinematográficas. Discorreremos, brevemente, sobre o contexto narrativo das cenas as quais os *frames* pertencem, quais elementos visuais os aproximam de determinadas pinturas, bem como a história por trás de cada pintura e, analisaremos se o propósito narrativo das pinturas se assemelha à narrativa cinematográfica a qual os *frames* estão inseridos. Para tanto, nos ancoraremos nos pressupostos teóricos de Simon Schama (2010) sobre o poder da arte, no qual o autor analisa vida e obra de renomados pintores, como Caravaggio, Rembrandt e David.

Iniciaremos a análise comparando o julgamento de Michael Corleone em *O poderoso chefão II* (1974) com *A última ceia*, de Tintoretto (1594). Na mesa de julgamento, há Patrick Geary, um senador de Nevada que decide se colocar contra a família Corleone após Michael se recusar a aumentar a propina em troca do silêncio do político. Geary é um ex aliado do protagonista. Se compararmos a cena representada pelo *frame* a seguir à pintura de Tintoretto, o senador Geary simboliza Judas, o apóstolo que traiu Jesus Cristo. Este julgamento só foi possível porque Fredo, o irmão de Michael, revelou informações sigilosas para outros chefes de máfias nos EUA.

No Plano Conjunto (PC)⁴, a seguir, vemos a composição de uma sala e as personagens, em sua maioria, enquadradas em Plano Médio (PM), sentadas à mesa posta de forma diagonal à câmera. Este exemplo de transposição midiática, como postula Moser (2006): “anima-se o quadro, que recebe uma espécie de vida narrativa, os personagens do quadro se tornam então os personagens do filme e são dotados de vida própria” (MOSER, 2006, p. 56).

⁴ Plano Conjunto (PC): Apresenta a personagem e/ou grupo de pessoas no cenário, permite reconhecer os atores e a movimentação de cena. Tem função descritiva e narrativa.

Figura 10: *O poderoso chefão* (1974), parte II, de Francis Ford Coppola



Fonte: Paramount plus. In: Amazon prime video – www.amazon.com.br

Portanto, por meio da análise de imagens do filme *O poderoso chefão* percebemos, por meio do trabalho do Diretor de Fotografia Gordon Willis, em consonância com as escolhas estéticas definidas pelo cineasta Francis Ford Coppola, na relação intrínseca entre o quadro fílmico escolhido para a cena e a composição cenográfica, o tom sombrio e escuro que remete à pintura *A última ceia* (1594), de Tintoretto, como podemos ver a seguir:

Figura 11: *A última ceia* (1594), de Tintoretto



Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Jacopo_Tintoretto_-_The_Last_Supper_-_WGA22649.jpg

Desse modo, vemos que além do efeito visual similar que cada mídia com sua distinta materialidade constrói, alguns planos formam referências possivelmente diretas a pinturas específicas, como *A última ceia*, de Tintoretto, já que, segundo a crença judaico-cristã, havia a presença dos doze apóstolos de Jesus Cristo e um deles havia lhe traído e o entregado para o governo vigente da época. *A última ceia* é, sobretudo, uma representação de traição a um líder. A traição em *O poderoso chefão II* (1974) se configura tanto nas ações do senador Patrick Geary, ex aliado de Michael, que estava presente na mesa do julgamento, quanto nas cenas de seu irmão Fredo.

Outra referência à sagrada família está no nome escolhido para a filha de Michael Corleone, Mary Corleone, ou seja, sua filha compartilha o mesmo nome com a mãe de Jesus. O protagonista sempre fez de tudo para manter-se no poder e preservar a sua vida, e até o final de *O poderoso chefão III* (1990) Michael Corleone consegue evitar a prisão e sua própria morte, mas não a de sua filha. No final do terceiro filme da trilogia, Michael Corleone segura em seus braços o corpo baleado de sua filha Mary, momento em que evidencia o desespero de ter perdido a filha, sabendo que a bala que a atingiu era destinada a ele.

Figura 12: *O poderoso chefão* (1990), parte III, de Francis Ford Coppola



Fonte: Paramount plus. In: Amazon prime video – www.amazon.com.br

Em *O poderoso chefão* (1990), parte III, o protagonista estava determinado a reestabelecer um bom relacionamento com sua família e se afastar do crime, porém, quanto mais tentava, mais ficava envolvido e, ao final, o roteiro parece sugerir que é Mary Corleone quem paga o preço pelos crimes do pai. A expressão facial de Michael Corleone, no enquadramento em Primeiro Plano (PP)⁵, conforme imagem acima, parece ser similar a face dramática expressa por Caravaggio, no quadro *Medusa* (1598). Medusa é uma figura da mitologia grega, castigada por Atena por ter se deitado com Poseidon, o deus dos mares. Atena substituiu os cabelos de Medusa por serpentes e a deu o poder de petrificar todos que a olhassem diretamente nos olhos, para quebrar com esta maldição, o semideus Perseu cortou a cabeça de Medusa e por isso Caravaggio a representa decapitada. Simon Schama (2010) analisa a dualidade entre morte e vida ilustrada na *Medusa* (1598-9) de Caravaggio da seguinte forma:

Sua Cabeça de Medusa (1598-9) não é apenas mais uma exibição de virtuosismo ilusionista. Tornou-se um complexo e brilhante depoimento sobre a força das imagens. Um olhar pode matar, o retrato nos diz. Esse matou, com certeza. O gênio teatral de Caravaggio, o virtuose ímpar do choque-horror, trata de nos fazer sentir a surpresa letal, pois, quando olhamos para o quadro, vemos exatamente o que a Medusa viu: a autoimagem como sentença de morte. Temos o primeiro calafrio. Mas conseguimos sobreviver para admirar os artifícios ópticos do artista. Pois, embora tivesse usado como suporte um escudo de madeira convexo e circular, Caravaggio utilizou sombras profundas para fazê-lo parecer o contrário: um recipiente côncavo e fundo do qual a cabeça fantasmagórica da Medusa emerge com maior violência. (SCHAMA, 2010, p. 40).

Sob o prisma da análise de Schama, notamos que mesmo que numa imagem estática, esta pintura evidencia expressões humanas que transmitem a ideia de movimento e os lábios abertos sugerem um grito silencioso que traz teatralidade e alusão ao som à obra pictórica. O que corrobora nossa tese de que a pintura barroca fora a que mais se aproximou do Cinema, tornando-se assim arte ancestral à mídia cinematográfica.

O rosto está inchado quase a ponto de explodir, a testa franzida numa expressão de incredulidade, os olhos saltando das órbitas (como os nossos se sentem ao vê-lo), as faces distendidas e o orifício de dentes cortantes como navalha (cenário previsível de pesadelos masculinos) escancarado, a língua encostada nos dentes

⁵ Primeiro Plano (PP): Enquadra a personagem na altura do busto; possibilita a percepção da emoção da personagem; e tem função mais psicológica do que narrativa.

brilhantes, a boca imobilizada para sempre em seu grito silencioso. (SCHAMA, 2010, p. 40).

A seguir analisaremos como a *Medusa* (1598-9), de Caravaggio, parece se assemelhar a figura de Michael Corleone no final de *O poderoso chefão III*, por meio da análise comparativa de ambos.

Figura 13: *Medusa* (1598), de Caravaggio



Fonte: https://istoe.com.br/205446_A+VIAGEM+DE+CARAVAGGIO/

A dicotomia morte e vida pode ser percebida tanto na obra de Caravaggio quanto na obra de Coppola, por meio das imagens acima. No *frame* d'*O poderoso chefão III*, Michael Corleone se desespera por segurar o corpo de sua filha, Mary Corleone, depois de ser atingida por uma bala destinada a ele, ou seja, ele sobrevive à tentativa de assassinato, contudo, tem que lidar com a morte de sua filha. Já em Caravaggio, percebemos que a imagem da Medusa foi recentemente decapitada, pois sua face ainda exprime vivacidade, ainda há a expressão facial e as cobras ao redor de sua cabeça parecem estar em movimento, dando a ideia de que, ainda, estão vivas. Com isso notamos que há resquícios de vida na figura da morte.

A imagem é repulsivamente morta e viva, ao mesmo tempo. Pois mostra a Medusa no momento exato da morte, a pele ainda rosada, cheia de vida. E, embora o

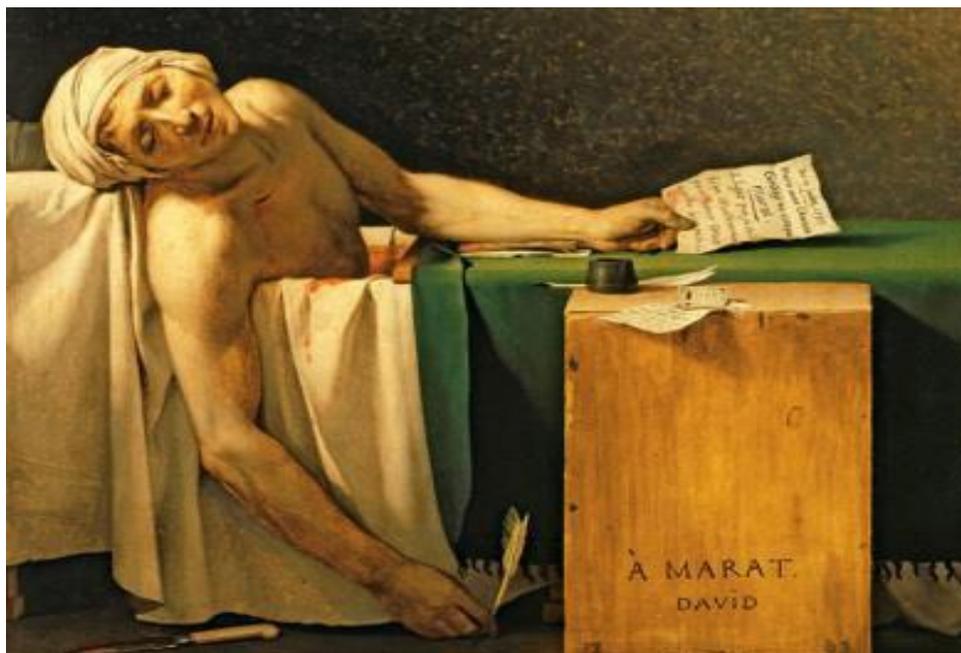
monstro se tenha petrificado, sua infernal cabeleira de serpentes continua se enrolando, fervilhando de desafiadora vitalidade, ainda que esteja morta a cabeça da qual brotam as víboras. Dessa vez, Caravaggio realmente se diverte. Os corpos reluzentes e segmentados, a pele escamosa das serpentes são destacados para melhor expressar a contorção interminável — cabeças voltando-se para um lado e outro, línguas bipartidas cintilando contra a luz. Depois, há o jorro de sangue curiosamente estalactítico que pende como uma gola do pescoço cortado. Para um pintor que sabia como ninguém representar as propriedades exatas de cada substância, líquida ou sólida, o detalhe parece, à primeira vista, estranhamente irreal ou perversamente estilizado. (SCHAMA, 2010, p. 40).

Conforme a análise comparativa das imagens acima, torna-se possível a percepção de que se trata de uma possível adaptação intermediária, já que para além da semelhança visual entre as duas imagens, nas quais a face dramática que simula desolação está presente tanto na pintura *Medusa* quanto no *frame* do filme *O poderoso chefão*, com semelhanças na narrativa, pois, Caravaggio e Coppola representam personagens cujas histórias de vida as transformam em figuras perversas e estão desesperadas frente à presença da morte. Assim chega ao fim tanto a história de Medusa, quanto a de Michael Corleone.

Outra notória influência pictórica na fotografia e cenografia de *O poderoso chefão* está no quadro francês neoclássico *A morte de Marat* (1793), de Jacques-Louis David. O quadro ilustrado a seguir representa idealizadamente a morte do líder Jacobino Jean-Paul Marat com a tentativa de transformar-lhe em mártir. Marat é representado numa banheira coberta de tecidos e com um pano amarrado na testa. Era de conhecimento público que ele tinha uma alergia na pele que se agravava com o calor, ele utilizava a banheira cheia de água e tecidos envoltos para aliviar as dores que sentia na pele. No verão francês de 1793, Jean-Paul Marat foi encontrado morto na banheira de sua casa.

A morte de Marat foi ilustrada pelo pintor Jacques-Louis David, que fez algumas alterações na representação da cena do assassinato, embelezando a figura de Jean-Paul Marat e modificando um pouco o cenário para que a figura do líder jacobino o transformasse em mártir para os seguidores jacobinos durante a revolução francesa. O pintor “Tinha de consolar e confortar, mas também excitar e inspirar. Sua primeira obrigação consistia em transformar Marat - logo ele - num herói neoclássico quase bíblico” (SCHAMA, 2010. P.231). Ou seja, a obra tinha como intuito ser monumental e documental ao mesmo tempo.

Figura 14: *A morte de Marat* (1793), de Jacques-Louis David



Fonte: <https://maisqueartes.weebly.com/>

A representação da figura de Jean-Paul Marat criada pelo pintor Jacques-Louis David, tinha o propósito desafiador de unir o registro de um fato político, que impactou a sociedade francesa do final do século XVIII, com a tentativa de elevar a figura de Marat em um herói idealizado, reconciliando assim, segundo Schama (2010), a função da arte.

Ao juntar a representação de uma ideia e o registro de um fato, David estava reciclando *O juramento do jogo da série*. Também estava tentando reconciliar duas posições opostas sobre a *função* da arte: registrar o real e inspirar através do ideal. A melhor arte revolucionária, a melhor política revolucionária devia ser esta: atender à realidade do povo e, ao mesmo tempo, guiá-lo rumo aos ideais sublimes da virtude republicana: liberdade, igualdade, fraternidade. (SCHAMA, 2010, p. 233).

Ao conciliar as funções da arte de registro do real e inspirar através do ideal, a pintura de David transcende seu contexto histórico, o pintor retirou da cena original elementos específicos da França, como a bandeira do país, ou acessórios que tirariam de Marat a sua “sacralidade”, necessária para constituir-lo como herói, como as pistolas que estavam penduradas na sua casa. A escolha estética do pintor de retirar alguns elementos da cena a ser representada, excluiu parte do

regionalismo da pintura, universalizando a identificação do público com o Marat e ampliando a recepção da arte.

Sem perder suas particularidades, a história tinha de parecer um momento eterno, carregando em si não apenas o destino da França, mas de toda a humanidade. Os acessórios tinham de ser eliminados. Portanto, nada de mapa da França, nem de pistolas cruzadas, e muito menos da palavra MORTE na parede! Para pintar o fundo, David usou sua técnica mais rudimentar (pois, como Rembrandt, sabia ser delicado e leve, mas também duro e tosco), aplicando a tinta com uma displicência tal que a própria parede parece se dissolver e, em vez de conter o espaço, abre-o para a posteridade, para todo o sempre, para o tempo ao qual Marat-Mártir agora pertence. (SCHAMA, 2010, p. 234).

Marat é representado morto, com um braço pendendo para fora numa banheira ensanguentada na pintura de David, tal qual Francis Ford Coppola representa o personagem Frank Pentangeli, interpretado pelo ator Michael V. Gazzo, no final do segundo filme da trilogia *O poderoso chefão*. Frank Pentangeli é um antigo membro da “família Corleone”, ele trabalhava para Vito Corleone, mas começou a ter problemas dentro da máfia quando esta passou a ser liderada por Michael Corleone, a ponto de estar disposto a denunciá-lo em seu julgamento, contudo, voltou atrás quando Dom Corleone trouxe o irmão de Pentangeli da Sicília, para coagi-lo a não depor contra Michael Corleone.

Figura 15: *O poderoso chefão* (1974), parte II, de Francis Ford Coppola



Fonte: Paramount plus. In: Amazon prime video – www.amazon.com.br

Conforme imagem acima de *O poderoso chefão*, o ator está posicionado no quadro fílmico de forma semelhante à pintura de David, ambos estão sendo representados mortos em uma banheira, com o braço pendendo para fora e sangrando. A representação da morte destes personagens, tanto na pintura quanto no cinema, considerando o devido distanciamento em termos políticos, torna-se possível a leitura de que ambos podem ser vistos como mártir por seus respectivos públicos, Marat morreu pela pátria, Pentangeli morreu em nome da família.

A morte de Frank Pentangeli é um acordo entre ele e Tom Hagen, irmão adotivo de Michael Corleone, eles combinam que Pentangeli cometerá suicídio em troca da segurança de sua família, logo Frank Pentangeli, de alguma forma, também morreu por um ideal, o de proteger sua família, assim como Marat morreu lutando pela liberdade da França.

Diante das análises realizadas no presente capítulo, o primeiro exemplo escolhido de transposição intermediática trata-se do *frame* da cena do julgamento de Michael Corleone no filme *O poderoso chefão II* (1974) e *A última ceia* (1594) do Tintoretto que, demonstrando, que além da similaridade visual, em ambas as telas há a figura de um personagem traidor, já que na pintura de Tintoretto, o traidor é simbolizado por Judas, um dos doze apóstolos de Jesus, presentes na última ceia, enquanto que no quadro fílmico, o traidor é o senador Patrick Geary, que deixou de apoiar o protagonista, Michael Corleone, após este se recusar a aumentar a propina destinada ao senador em troca de seu silêncio sobre a máfia.

O segundo exemplo de transposição intermediática deu-se através da comparação entre a *Medusa* (1598), de Caravaggio e um *frame* de *O poderoso chefão III* (1990), de Francis Ford Coppola, nos quais a expressão facial evidencia desespero e dor perante a morte. Enquanto a Medusa está diante da própria morte, Michael Corleone encara a morte da sua própria filha em seus braços.

Por último, foi estabelecido o paralelo fílmico entre a morte do personagem Frank Pentangelli no final da segunda parte de *O poderoso chefão II*, com a pintura *A morte de Marat* (1793), de Jacques-Louis David. O elo entre o *frame* fílmico e a pintura neoclássica ocorre pela interpretação da tentativa de transformar em mártir o personagem em questão. Marat é simbolizado como mártir da liberdade do povo francês, Pentangelli se martiriza em nome de sua família.

Neste capítulo, portanto, articulamos à análise das obras *A última ceia* (1594) do Tintoretto, *Medusa* (1595) do Caravaggio e *A morte de Marat* (1793) do Jacques Louis David,

com o intuito de elucidar, não somente a semelhança visual entre estas pinturas e certos *frames* da trilogia *O poderoso chefão*, mas também evidenciar a possível proximidade narrativa por trás das imagens através das referências e transposições intermidiáticas entre pintura e cinema, ancorando tal análise nos pressupostos teóricos de Aumont (2004), Rajewski (2015) e Schama (2010). Para tanto, num primeiro momento, foi apresentada uma breve contextualização teórica dos estudos intermidiáticos e a relação de ancestralidade entre pintura e cinema.

CAPÍTULO II - O *CHIAROSCURO* COMO REPRESENTAÇÃO DO NATURALISMO NA PINTURA E NO CINEMA

Analisaremos a seguir como a técnica *chiaroscuro*, aplicada ao cinema, não busca apenas uma similaridade meramente visual com as pinturas barrocas, mas também remete a semelhança temática, ou seja, o que representava os contrastes visuais para as obras. As dicotomias barrocas, tais como fé e razão, sagrado e profano, o bem e o mal, costumam estar presentes nas narrativas cinematográficas nas quais a técnica de iluminação *chiaroscuro* é mais proeminente.

Questionaremos qual é o simbolismo representado pela iluminação escura, discorreremos sobre o *tenebrismo*, tendência pictórica que surgiu com a pintura barroca, através do uso do *chiaroscuro*, técnica de pintura a óleo desenvolvida na renascença italiana, caracterizada pelos fortes contrastes tonais, imitando os efeitos que a luz produz para representar volumes para criar a impressão de tridimensionalidade. Essa técnica foi intensificada no século XVII por pintores barrocos que representavam o intenso uso de sombra e elementos pouco iluminados que, por vezes, criavam silhuetas humanas.

A trilogia *O poderoso chefão* (1972, 1974 e 1990) resgata um gênero fílmico popular nos anos 30, os filmes de gângster, que tiveram como substrato narrativo a lei seca estabelecida pelo congresso dos EUA, em 1919, que proibia a venda e o consumo de álcool em território nacional, o que abriu espaço para a comercialização ilegal administrada por gangues. Três filmes da década de 1930 foram fundamentais para a consolidação dos elementos narrativos de tal gênero, segundo Ronald Bergan.

Os filmes de gangster tiveram ápice na época da lei seca de 1920, quando o crime organizado emergiu nos Estados Unidos. O advento do som definiu as regras básicas do gênero, que evoluiu ao longo dos anos, permitindo aos cineastas utilizarem suas convenções para comentar questões sociais, políticas e etnográficas. O filme de gangster como gênero surgiu com o advento do som e de um ciclo da Warner Bros iniciado com *Alma no lodo* (1930), de Mervyn LeRoy, *Inimigo público* (1931) de William Wellman, e *Scarface, a vergonha de uma nação* (1932), de Howard Hawks. Os três filmes definiram um padrão para a indústria. Embora a perspectiva moral tenha se alterado ao longo dos anos, os elementos iconográficos (o ambiente urbano, a violência, a ascensão e queda de um matador ambicioso, a prostituta, o jornalista investigador, o advogado inescrupuloso, os clubes noturnos, as perseguições de carro) permaneceram mais ou menos intactos. (BERGAN, 2010, p. 44).

Com o fim da lei seca no início da década de 1930, o advento da segunda guerra mundial, o empobrecimento das nações e a modernização das sociedades no período pós guerra, fizeram com que, com o passar das décadas, a trama dos filmes de gangster sofresse algumas modificações, desconstruindo, assim, o maniqueísmo que colocava os anti-heróis precursores do gênero como psicopatas sanguinários, os substituindo por personagens esféricos e complexos. O mesmo personagem que arriscava a vida pela família, é capaz de tirar a vida do próprio irmão:

Em Hollywood, o Gangsterismo ficou mais ambíguo depois de *Uma rajada de balas* (1967), de Arthur Penn, com sua visão amoral sobre o gangster, interpretado sob a ótica da psicologia social moderna. Abriu caminho para a trilogia *O poderoso chefão* (1972, 1974 e 1990), de Francis Ford Coppola, e vários títulos de Martin Scorsese. O toque de pós modernidade foi dado por Quentin Tarantino, que, em *Cães de aluguel* (1992) e *Pulp fiction: tempo de violência* (1994), divorciou o banditismo do mundo exterior ao cinema. (BERGAN, 2010, p. 45).

A ênfase nos personagens ambíguos que colocavam em xeque as dicotomias morais impostas pela sociedade cristã ocidental, trazia novas nuances para a narrativa criminal e nada melhor do que importar das artes pictóricas a técnica barroca *chiaroscuro*, para representar a obscuridade da mente humana. A técnica mencionada se popularizou no cinema, principalmente com os filmes *noir*, no contexto pós segunda guerra, os quais receberam influência direta do expressionismo alemão da década de 1920.

Nos anos 1940, Hollywood criou densos filmes de crime, em preto e branco. A estética fez sucesso na França, que só teve acesso às produções após a Segunda Guerra. Os críticos franceses definiram como *noir* o gênero que, para eles, refletia a ansiedade e o cinismo do pós-guerra. O Cinema Noir deriva, em parte, do Expressionismo da década de 1920, “importado” da Alemanha para os Estados Unidos por cineastas como Billy Wilder, Otto Preminger, Robert Siodmak e Fritz Lang. No entanto, há influência ainda mais direta, na cenografia e na atmosfera, do romance policial americano de Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain e Cornell Woolrich. Os filmes evocavam o brutal mundo do crime e da corrupção, num estilo que enfatizava aspectos da decadência urbana. Os protagonistas, com frequência detetives particulares, são cínicos solitários que transitam por becos mal iluminados, hotéis degradados e bares melancólicos. (BERGAN, 2010, p. 76 e 77).

Nota-se assim, que a escolha estética por tal técnica de iluminação cinematográfica fora dada para representar o lado obscuro da sociedade e da mente humana. O *chiaroscuro* dos filmes *noir* surgira como uma ramificação do naturalismo e realismo iniciado na literatura e transposto

para a mídia cinematográfica. As narrativas literárias e fílmicas do início do século XX se desprenderam da visão idealizada e maniqueísta do indivíduo e estavam cada vez mais aprofundadas na perplexidade da psiquê humana.

2.1 O expressionismo alemão e o cinema *noir* como precursores do *chiaroscuro* no cinema

O expressionismo alemão pode ser visto como uma corrente artística intermediária, já que “atingiu o teatro, a arquitetura, a música, a pintura e o cinema. Os filmes estilizados e simbólicos influenciaram o cinema *noir* e as obras de terror”, Ronald Bergan (2010, p. 26). Podemos argumentar então, que o *chiaroscuro* emergiu no cinema como tendência estética nos filmes expressionistas alemães, nos quais a iluminação escura e os contrastes tonais serviam de aparato diegético da direção de fotografia e da cenografia para expressar visualmente o roteiro cinematográfico e, construindo assim, uma unicidade narrativa cinematográfica.

[...] filmes expressionistas como *Nosferatu* (1922), de F.W. Murnau, usaram locações reais. O uso de sombras exageradas, iluminação de alto contraste e ângulos de câmeras oblíquos buscava um certo mal-estar, na tentativa de traduzir o estado psicológico retratado em cena. Os argumentos dos filmes muitas vezes tratavam de loucura, insanidade e traição. [...] Murnau usou a iluminação *chiaroscuro* em *Nosferatu* para estabelecer contrastes entre luz e trevas, natural e sobrenatural, racional e irracional. No centro de tudo, a figura espectral do ator Max Schreck (o primeiro Drácula das telas, rebatizado como Orlok para evitar problemas com direitos autorais), uma das mais bizarras figuras da história do cinema. (BERGAN, 2010, p. 26-27).

O uso de iluminação contrastante, sombras exageradas e ângulo de câmera oblíquo, que eram considerados novidades no cinema da época, eram uma referência intermediária da pintura barroca do século XVII, iniciada com Caravaggio no final do século XVI. Com o advento do renascimento, as artes estavam vivenciando um período de aprimoramento da perspectiva, geometria e cientificidade, em seguida, o barroco trouxe dramaticidade e experimentalismo para as técnicas desenvolvidas no renascimento. A simetria e a racionalidade renascentista deram lugar à passionalidade e ao exagero teatral. O intuito de muitas obras barrocas era o de causar um incômodo no público receptor.

Caravaggio com frequência dava o melhor de si quando contrariava o óbvio. Em vez de tentar solucionar o problema com figuras menores e ilusões de

profundidade, fez justamente o contrário: colocou suas figuras enormes e pesadas bem na borda do quadro, dando-nos a assustadora impressão de que estão prestes a cair em nosso próprio espaço pessoal. Joga-nos na cara um casco de cavalo, um traseiro robusto, a borda afiada de uma pá, um cotovelo áspero. Ao invés de alívio e profundidade, oferece-nos santa claustrofobia. (SCHAMA, 2010, p. 23).

Uma das origens da palavra *barroco*, é *barrueco*, pérola imperfeita com formas irregulares. Por muito tempo, os críticos de arte e até o público consumidor via o barroco como feio e imperfeito, se distanciando da perfeição renascentista, contudo, o que os pintores queriam era buscar o naturalismo, isto é, pinturas realistas que impactassem por meio da representação de questões ocultas a sociedade vigente. O uso exagerado de sombras, a escuridão dos quadros, as figuras humanas representadas com pés sujos, rugas, feridas expostas e expressões faciais dramáticas, colocava em cena, o que costumava ser deixado nos bastidores. Talvez um dos maiores contrastes barrocos seja o fato de que, por meio dos quadros cheios de sombras, a pintura barroca deu luz ao que estava oculto na sociedade.

É instigante perceber que, apesar de todas as diferenças e evoluções que o *chiaroscuro* recebeu tanto no cinema, quanto na pintura, a essência permaneceu parecida: os contrastes tonais e a baixa utilização de luz representam o que costuma estar oculto na sociedade, as dores, sofrimento humano e a ilegalidade. Nota-se então que a técnica, iniciada na pintura barroca do século XVII, permeia tanto o cinema quanto a pintura em diferentes épocas. Ou seja, o *chiaroscuro*, nascido da tendência pictórica *tenebrosi*, ou tenebrismo, no final do século XVI, atingindo seu apogeu no século XVII, foi reformulado e adaptado para a estética cinematográfica com o expressionismo alemão e o cinema *noir*, e influenciou também a nova Hollywood, período que teve início na metade dos anos 1960 e foi até o início da década de 1980 e trouxe filmes que revolucionaram o mercado cinematográfico estadunidense da época. Os dois primeiros filmes da trilogia *O poderoso chefão* fazem parte da nova Hollywood e, graças ao trabalho do diretor Francis Ford Coppola e do diretor de fotografia, Gordon Willis, a iluminação escura dos filmes policiais da década de 1930 voltaram as telas. Segundo entrevistas, Willis propositalmente não iluminava completamente os atores, gerando um contraste de sombra e luz e, muitas vezes, criando silhuetas dos atores nas cenas, pois conforme Willis:

I'm not a great believer that you have to see the actors all the time on the screen. I believe that the scene has to be played properly, but sometimes it's better not

to see what is going on until a given point on the scene. Then you see something.
Gordon Willis⁶

Então era necessário um propósito cênico para que um ator estivesse evidencialmente iluminado, tanto a luz, quanto a construção de sombras da trilogia objetivam a construção de significados na narrativa. Essa justaposição entre elementos claros e escuros, característica típica da pintura barroca, também é vista na trilogia do filme *O poderoso chefão*, por meio da evolução do personagem Michael Corleone, interpretado por Al Pacino. As primeiras cenas com Michael Corleone em *O poderoso chefão*, parte I, eram bem iluminadas e se tornam mais escuras e sombrias à medida em que o protagonista se tornava mais perverso e poderoso dentro da máfia, chegando no ápice em *O poderoso chefão*, parte II.

A visão de Gordon Willis, em utilizar a fotografia cinematográfica como forma de representação da realidade e não como forma de recriá-la, é similar ao pensamento de pintores barrocos, tais como Rembrandt e Caravaggio, de representar o real em suas pinturas. A perspectiva que caracteriza as pinturas barrocas como grotescas e profanas está vinculada a uma comparação a simetria e “perfeição” da pintura renascentista. O que os pintores barrocos queriam era representar a realidade de uma forma mais fidedigna que o renascimento.

Willis representou o naturalismo barroco por meio da iluminação cênica. Ele utilizava a iluminação dos adereços cênicos, tais como luminárias e demais fontes de luz compostas pela direção de arte, assim como o posicionamento de iluminação acima dos personagens, representando a luz de uma lâmpada comum de uma casa, sendo que convencionalmente era usado em hollywood, até então, refletores direcionados nas faces dos personagens na altura dos olhos ou um pouco acima. O plano-sequência que inicia *O poderoso chefão*, parte I, uma das mais célebres cenas de abertura do cinema hollywoodiano, é um modelo da fotografia naturalista transposta para a mídia cinematográfica:

⁶ Entrevista de Gordon Willis, Diretor de Fotografia da trilogia do filme *O Poderoso Chefão*, dirigido por Francis Ford Coppola. “Eu não acredito muito que você precisa ver os atores a todo momento em cena. Eu acredito que a cena precisa acontecer apropriadamente, mas as vezes é melhor não ver o que está acontecendo até determinado ponto da cena. Aí você vê algo.” (Tradução dos autores)

Disponível no link:

<https://www.youtube.com/watch?v=a0KYFuvgNPY&list=PLEe9x1iM6ZPj7GxiZuvu98zTCikfH-01H>

Figura 1: *O poderoso chefão* (1972), parte I, de Francis Ford Coppola



Fonte: <https://filmmakermagazine.com/67638-festival-cinematography-notes-at-berlin-back-to-black/godfather-opening-shot/#.YWmZkRrMLIU>

Além da utilização da técnica *chiaroscuro*, a fotografia do filme *O poderoso chefão* também compartilha uma paleta de cores parecida com a pintura barroca, composta, majoritariamente, com preto, branco, cinza, vermelho envelhecido, tons terrosos e acastanhados. Com isso, fica evidente a ancestralidade da pintura em relação ao cinema postulada por Moser (2006), já que os filmes em questão compartilham com os pintores barrocos a paleta de cores, os efeitos de iluminação e a câmera, predominantemente, estática, para assemelhar-se a pintura.

Além do expressionismo alemão, o *chiaroscuro* também está presente no cinema *noir*. Assim como outras correntes artísticas, o *noir* como gênero cinematográfico foi categorizado a posteriori por críticos franceses que analisaram o cinema hollywoodiano do contexto pós-guerra e reuniram obras cuja fórmula era parecida, composto por filmes, sobretudo, policiais da década de 1940, com a presença de uma loira fatal, luz expressionista, um detetive, narração em *off* e muita violência.

Foram os franceses os seus criadores, e não os americanos (em se tratando de *noir*, “confusão é condição”). Corria o pós-guerra. Privados de cinema hollywoodiano durante a ocupação, os franceses viram-se diante de uma nova leva de filmes que incluía *Relíquia macabra* (John Huston, 1941), *Laura* (Otto Preminger, 1944), *Até a vista, querida* (Edward Dmytryk, 1943), *Pacto de sangue* (Billy Wilder, 1944) e *Um retrato de mulher* (Fritz Lang, 1944). E logo depois outra, composta com *Alma torturada* (Frank Tuttle, 1942), *Assassinos* (Robert Siodmak, 1946), *A dama*

do lago (Robert Montgomery, 1947), *Gilda* (Charles Vidor, 1946) e *Á beira do abismo* (Howard Hawks, 1946). (MARCARELLO, 2006, p. 178 e 179).

A definição de filme *noir* como gênero cinematográfico é tida como arbitrária para muitos críticos, por considerarem o termo vago e porque sua nomenclatura não foi estabelecida contemporaneamente às produções ditas *noir*, mas sim posteriormente. E se os primeiros filmes *noir* não tinham o intuito de serem intitulados como tal, os pertencentes ao *neo-noir* tinham consciência das referências que estavam fazendo aos filmes da década de 1940.

[...] o conceito imediatamente ultrapassou os limites da crítica e da academia, popularizando-se no meio cinéfilo e tornando-se objeto de culto. Preparava-se deste modo a ambivalência para o *revival noir* que irromperia em meados dos anos 1970. Em resposta à recepção crítica e cinéfila ao termo, os grandes estúdios dele se apropriaram para produzir filmes como *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), *Um lance no escuro* (Arthur Penn, 1975) e *Taxi driver* (Martin Scorsese, 1976), aos quais se seguiram, uma vez consolidado genericamente esse “neo-noir”. (MARCARELLO, 2006, p. 179-180).

Na tentativa de estabelecer uma terceira via entre os que veem em o *noir* como gênero cinematográfico e os que são céticos em relação ao termo, Fernando Mascarello (1985) cita a definição do crítico de cinema Raymond Durnat, o qual considera o *noir* uma “atmosfera”, já Frank Krutnik define como “fenômeno noir”. Tais definições podem permitir que os filmes da década de 1940, considerados exemplos clássicos de filme *noir*, não estejam completamente presos a este rótulo, ao mesmo tempo que abrange o termo. Isto é, a atmosfera *noir* pode estar presente em filmes que possuem alguns aspectos típicos da estética *noir*, porém com a abstenção de outras características. E é através desta perspectiva que a atmosfera *noir* pode ser vista no filme *O poderoso chefão*, já que este possui apenas algumas similitudes com tal categoria. Não há a existência da loira fatal, nem da narração em *off*, mas estão presentes a luz expressionista, o gênero policial e a violência.

Percebemos, também, que o fenômeno *noir* acrescentou um elemento na iluminação *chiaroscuro* no cinema, a violência. Tal elemento raramente se dissociou desta estética desde então, como podemos ver tanto pelos clássicos do cinema *noir*, quanto pelos filmes considerados *neo-noir*. O cinema *noir*, tanto clássico quanto o seu *revival*, é a junção intermediária entre o cinema expressionista alemão com os romances policiais.

O elemento central é o tema do crime, entendido pelos comentadores como campo simbólico para a problematização do mal-estar americano do pós-guerra (resultado da crise econômica e da inevitável necessidade de reordamento social ao fim do esforço militar). Segundo esses autores, o *noir* prestou-se a denúncia da corrupção dos valores éticos *cimentadores* do corpo social, bem como da brutalidade e hipocrisia das relações entre indivíduos, classes e instituições. (MARCARELLO, 2006, p. 181).

Assim sendo, tendo em vista que o crime é o elemento central dos roteiros influenciados pela literatura policial, percebemos que a utilização da iluminação escura corrobora para a construção diegética na medida em que agrega elementos visuais por meio da construção da fotografia cinematográfica e a *mise en scène* nas quais a iluminação sombria funciona como alegoria do que não é revelado perante a sociedade, simbolizando o submundo do crime. Ou seja, a iluminação *chiaroscuro*, muito além de uma característica meramente visual, torna-se constituinte da narrativa cinematográfica *noir*.

2.2 O jogo de xadrez alegorizado por meio da estética *chiaroscuro* em *O poderoso chefão*

O xadrez é um jogo de tabuleiro originário da Índia e suas cores brancas e pretas representam luz e sombra, *yin* e *yang* – duas energias opostas e complementares do universo. As peças têm valores hierárquicos distintos, diferentes funções e opções de mobilidade. No filme *O poderoso chefão*, parte II, cada membro da família também tem diferentes funções e poderes hierárquicos, tendo como objetivo proteger os chefes de cada organização criminosa, equivalentes aos reis, no tabuleiro do xadrez.

Cada peça do jogo tem mobilidade diferente, algumas com opções de movimento limitadas, embora todas as peças influenciem no resultado do jogo. No filme, tanto Vito, quanto seu filho, Michael, utilizam figurinos cada vez mais escuros, à medida que se consolidam como chefes e, curiosamente, seus adversários do submundo do crime, se apresentam com figurinos mais claros, criando um jogo dicotômico e estabelecendo, visualmente, a relação antagônica entre os patriarcas da família Corleone e seus adversários.

Ou seja, tanto a análise das cores brancas e pretas utilizadas no figurino das personagens e nos elementos cênicos, quanto o conceito de *yin* e *yang*, como luz e sombra, podem ser aproximados da estética *chiaroscuro* presentes nesta narrativa ficcional, cuja temática representa

o universo *gangster*. Neste sentido, esta narrativa teria a possível alusão ao tabuleiro de xadrez pois, assim como no jogo, também não há espaço para os dois reis – vence quem eliminar o adversário. Para exemplificar estes argumentos, utilizamos a cena de *O poderoso chefão*, parte II:

Figura 16: *O poderoso chefão* (1974), parte II, de Francis Ford Coppola



Fonte: Paramount plus. In: Amazon prime video – www.amazon.com.br

No *frame* acima, Vito Corleone jovem, interpretado por Robert De Niro, conversa com Don Fanucci (Gastone Moschin), que até então era chefe da família do bairro *Little Italy* em Nova York. Vito está se encontrando com o atual chefe da máfia, pois os moradores desse bairro são obrigados, por meio de ameaças, a dar parte de seus salários para Don Fanucci.

Os atores estão sentados à mesa de café. Vazio e pouco iluminado, Vito Corleone está vestido de preto e Don Fanucci, de branco. As cores contrastantes de seus figurinos dão indícios de que são adversários. Ao final dessa cena, Don Fanucci veste um sobretudo preto e sua silhueta é vista na porta de saída. Ele é quem sai do jogo: o xeque-mate será dado por Vito Corleone.

Se analisarmos a cenografia como um tabuleiro de xadrez, e Fanucci como o rei das peças brancas, temos Vito como o rei das peças pretas, esta cor como representação de poder. Assim, é Fanucci que se retira do tabuleiro. Metaforicamente, o rei preto do xadrez é quem venceu esta

partida, portanto, a cor preta, representa o poder. Este figurino escuro de Vito também era comum entre os outros homens da família que acabavam ocupando um cargo importante dentro da máfia. A composição do trabalho da direção de fotografia, por meio da definição de planos cinematográficos e iluminação destes, está diretamente relacionada à composição da direção de arte do filme, que, dentre outros aspectos, é responsável pela cenografia e pelo figurino e adereços utilizados pelos personagens. Neste aspecto, a interpretação dos atores somada à utilização do conceito de cores e os elementos de luz e sombra articulados por meio do trabalho conjunto entre a direção de fotografia e direção de arte do filme, foram pensadas por Coppola para a construção de significados narrativos, permeados pelo contraste entre claro e escuro inspirados na estética barroca. Embora a justaposição destas cenas alegoriza a coexistência de bem e mal, importante frisar, que isto se dá no submundo do crime. Michael Corleone e seu pai, Vito Corleone, nesta ficção, são caracterizados como anti-heróis, transcendendo, portanto, a dicotomia católica entre bem e mal, para além de que suas ações no campo da maldade, por vezes, seja em defesa da manutenção da família.

Figura 17: *O poderoso chefão* (1974), parte II, de Francis Ford Coppola



Fonte: Paramount plus. In: Amazon prime video – www.amazon.com.br

Fredo Corleone, contudo, filho de Vito e irmão de Michael, dispõe de um poder limitado dentro dos negócios da família. Por isso, começa a negociar com os adversários de seu irmão Michael (as peças brancas), para tentar aumentar seu poder familiar dentro do jogo. Para mostrar a proximidade de Fredo com os adversários de seu irmão Michael, seus figurinos do filme *O poderoso chefão*, parte II são claros:

Figura 18: *O poderoso chefão* (1974), parte II, de Francis Ford Coppola



<https://quadcinema.com/film/the-godfather-part-ii/>

Este contraste entre claro e escuro evidenciado pelo figurino, revela visualmente a traição de Fredo contra seu irmão. A família Corleone representa as peças pretas, seus adversários, as brancas. Em Cuba, o capanga de Michael Corleone era um dos poucos a usar figurino preto em meio aos outros personagens de roupas claras. Michael Corleone também costumava usar roupas claras, pois estava camuflado, queria deixar parecer que ele era um aliado.

O figurino claro de Michael Corleone em Cuba era um disfarce, uma das frases mais conhecidas do poderoso chefe, dita por Michael Corleone, é *“keep your friends close, and your enemies closer”*, esta frase exemplifica bem o disfarce de Michael Corleone. É evidente o contraste entre o figurino completamente preto do capanga pertencente à família Corleone, em relação aos figurinos dos outros personagens. Em certa cena, estão sentados, gerando uma composição cenográfica em que predominam cores claras. Não coincidentemente, o personagem que se veste de preto tenta matar um dos adversários de Michael Corleone.

Figura 19: *O poderoso chefe* (1974), parte II, de Francis Ford Coppola



<http://www.tasteofcinema.com/2017/6-reasons-why-the-godfather-part-ii-is-the-best-movie-in-the-trilogy/>

Na figura 19, Dom Corleone está com o figurino claro pois está disfarçado, ele está investigando os outros chefes de máfia para descobrir quem tentou assassiná-lo, esta cena possui uma paleta de cores mais frias que as vistas no primeiro filme da trilogia, com uma maior presença de azul e cinza em sua composição. A escolha pela fotografia mais fria, dialoga com a evolução

do protagonista na história, a fotografia do segundo filme da trilogia se torna mais fria na medida em que Michael Corleone se torna mais frio e perverso.

No *frame* a seguir, Michael volta a vestir um figurino preto, o disfarce de Michael não dura muito tempo, durante sua viagem a Cuba, pois à medida que chega perto do momento de mandar assassinar seu adversário, o protagonista volta a utilizar roupas pretas, as que trazem poder e mistério ao protagonista. Torna-se visível nesta cena os contrastes tonais entre a roupa de um personagem e outro.

Figura 20: *O poderoso chefão* (1974), parte II, de Francis Ford Coppola



<https://www.jewishnews.co.uk/father-figure/>

A partir das análises das imagens acima, demonstramos que além do cenário, dos objetos de cena, dos sons incidentais, da música-tema, dos diálogos, o figurino também é responsável por boa parte da narrativa, esta escolha estética é utilizada para demonstrar as características da personagem. Em outras palavras, o figurino não está lá tão somente para “vestir” os personagens, de acordo com seu papel em cena, mas também para indicar informações objetivas, como quando

identifica um policial pelo uniforme, como também informações subjetivas (ou sutis), como quando usa cores específicas para informar o espectador sobre o destino do personagem na trama.

A fotografia da trilogia *O poderoso chefão* utilizou-se do *chiaroscuro* renascentista/barroco, não apenas para compor cenas com essa ambientação dramática, mas a estendeu para o figurino dos personagens, de modo a reforçar a opção estilística do *chiaroscuro* do renascimento e barroco italianos.

A seguir, vamos analisar como a composição da *mise en scène* e a escolha da paleta de cores contribuem para a construção da narrativa de *O poderoso chefão*, de Francis Ford Coppola, analisando separadamente cada filme da trilogia.

CAPÍTULO III – A *MISE EN SCÈNE* E A PALETA DE CORES NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA DA TRILOGIA *O PODEROSO CHEFÃO*

Mise en scène, termo francês que significa “posto em cena” teve origem no teatro e posteriormente também passou a fazer parte do vocabulário cinematográfico. **No teatro, esse termo, as escolhas estéticas do diretor em relação aos cenários, figurinos, iluminação, movimentos de atores e encenação, posicionamento da plateia e outros aspectos que contribuem para a realização da peça.** No cinema, o termo foi adotado para descrever o conjunto de escolhas estéticas e técnicas feitas pelo diretor para criar a composição visual de um filme. Isso inclui a seleção de locações, design de produção, figurinos, maquiagem, iluminação, movimentos de câmera, enquadramentos, posicionamento de atores e outros elementos que compõem a imagem e a atmosfera do filme além do diretor.

Ou seja, diferentes elementos aparecem em frente a câmera, não como fatores separados, mas como partes que coexistem de maneira harmoniosa para contar uma história. A *mise en scène* cinematográfica, ou *mise en film*, não é resultado apenas do trabalho do diretor de cinema, mas sim resultante de um trabalho coletivo, como define Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Júnior.

Rapidamente percebeu-se que, diferentemente da escrita ou da pintura, a arte da *mise en film* implicava um grande número de atividades pertencentes a registros bem distintos uns dos outros, e portanto envolvia diversos colaboradores. Quem então responderia pela feição da obra? Canudo, em seu famoso ensaio escrito em 1911²⁹, já diz desejar que o cinematógrafo permita à “idéia diretriz superior” se manifestar e se tornar essa instância que teria a preocupação de elevar o cinematógrafo ao panteão das artes. Trata-se de tentar provar não só que a cinematografia seria uma arte, mas que o autor do filme, aquele que preparou a cena, que agenciou os personagens, que ordenou o cenário, seria um artista. Entra em pauta a intencionalidade do filmador de organizar o mostrado e agir sobre a representação, intencionalidade necessária, ao que tudo indica, para o filme se legitimar como obra de arte. (OLIVEIRA JUNIOR, 2010, p. 14-15).

Ou seja, diversos colaboradores são necessários para compor a *mise en scène* cinematográfica, ou *mise em film*. A intencionalidade do operador de câmera e do diretor de fotografia também fazem parte da composição, mas sobretudo, o fator decisivo para *mise en scène* é a cena, e, para tal, passa-se pelo processo de montagem fílmica, já que todos os *takes*

escolhidos e o corte final do filme também demandam escolhas estéticas que compõem a *mise en scène* que chega ao público final.

Outra precondição da *mise en scène* seria a seguinte: “Se há *mise en scène*, é porque deve haver uma cena em algum lugar, sobre a qual alguma coisa é posta, posicionada, trazida. Como o cinema – arte da reconstituição a posteriori (a montagem) – se presta a dar o sentimento de uma unidade, de uma coerência, de uma homogeneidade, todas as qualidades que fazem a cena – que são a cena?”³³. *A mise en scène, aqui, estaria inextricavelmente vinculada a seu núcleo nominal, a cena. “Pois a mise en scène, seu nome o indica, partiu ligada antes de tudo à cena”*³⁴ (OLIVEIRA JUNIOR, 2010, p. 16-17).

Ou seja, são vários processos artísticos para chegar à cena final, incluindo a montagem. Contudo, apesar da *mise en scene* cinematográfica ser um trabalho coletivo que demanda algumas etapas até chegar ao resultado final apresentado ao público, a *mise en scène* pode ser vista como uma unidade que dá coesão ao filme. Analisaremos a seguir de que forma a *mise en scène* e a escolha da paleta de cores na trilogia fílmica *O poderoso chefão*, dirigida por Francis Ford Coppola, constroem significados narrativos através de sua visualidade.

3. 1 As cores de uma narrativa

Analisaremos a seguir a paleta de cores da trilogia cinematográfica *O poderoso chefão I, II e III* (1972, 1974 e 1990), dirigido por Francis Ford Copolla, e, para pautar tal análise, verificaremos quais elementos da *mise en scène* foram utilizados para compor as cores e averiguar o propósito narrativo por trás de tais escolhas.

O poderoso chefão I (1972) possui cenas muito escuras que contrastam com cenas muito claras e, em ambas, há a presença expressiva do vermelho, seja no figurino, ou em adereços cênicos. O vermelho é o elemento comum das cenas claras e escuras. No primeiro filme da trilogia, há um equilíbrio de três cores, preto, branco e vermelho, no segundo filme as cenas escuras são mais numerosas e a paleta de cores acompanha as mudanças da personalidade e das atitudes do protagonista. Já o terceiro filme da trilogia é onde o vermelho é mais evidente, principalmente por meio do figurino.

O contraste entre claro e escuro retoma as dicotomias católicas difundidas durante o período barroco, a justaposição destas cenas alegoriza a coexistência de bem e mal, sagrado e

profano. Já o vermelho, simboliza o sangue, tanto no sentido de laço sanguíneo dos membros da família, quanto o sangue derramado nos crimes cometidos por eles. Os protagonistas, Michael Corleone e seu pai, Vito Corleone, são exemplos fictícios de anti-heróis que transcendem as fronteiras maniqueístas. Isso acontece porque todas as coisas perversas que esses personagens realizam no filme são, na verdade, atitudes tomadas em nome da proteção da sua própria família. As cenas iniciais do primeiro filme evidencia a paleta de cores que será o pilar da trilogia. Quando os integrantes da máfia se reúnem, há sempre predominância de preto, como analisaremos no *frame* a seguir.

Figura 21: *O poderoso chefão* (1972), de Francis Ford Coppola



<https://br.pinterest.com/pin/color-palette-cinema-on-instagram-the-godfather-1972-directed-by-francis-ford-coppola-cinematography-gordon-willis--308989224440738951/>

A cena do *frame* acima representa a paleta de cores de quase todas as cenas no escritório da família Corleone, que é onde se reúnem para falar sobre os assuntos da máfia. As luzes quentes e os tons acastanhados, resultam numa tez dourada dos atores na tela, o ambiente sempre mal iluminado deixa o cenário envolto pela penumbra, a baixa luz esconde quase toda a cenografia,

deixando em evidência apenas os atores que, frequentemente, vestem figurinos pretos com detalhes brancos. Vito Corleone, interpretado por Marlon Brando, carrega no lado esquerdo do peito uma rosa vermelha como acessório em seu terno. Esta flor simboliza vida, amor e sangue, sendo assim, podemos interpretar que os crimes cometidos por Vito e o sangue derramado por este nos assassinatos cometidos por, ou a mando dele, foram em nome do amor a sua família.

Mesmo nas cenas bem iluminadas, podemos verificar uma paleta de cores com tons em comum, há a presença de preto, branco e vermelho, contudo, estas cores são colocadas na tela de forma distinta.

Figura 22: *O poderoso chefão* (1972), de Francis Ford Coppola



<https://theseventies.berkeley.edu/godfather/2018/06/06/a-family-in-celebration-and-in-transition-the-godfathers-opening-wedding-scene/>

O *frame* acima é da cena do casamento de Constanza Corleone, a Connie. É uma cena externa, diurna, bem iluminada, mas também conseguimos evidenciar a presença massiva de preto, branco, vermelho e também a cor rosa, que é uma cor resultante da mistura de vermelho e branco. O figurino dos atores é o responsável por evidenciar visualmente a dicotomia de claro e escuro. As mulheres vestem tons claros, os homens desta família patriarcal, vestem preto, e, na cultura ocidental, esta cor representa simbolicamente poder, luto e mistério. São os homens da família que escolheram a ilegalidade e cometem os crimes. Já no início do filme é perceptível por meio dos figurinos como os papéis de gênero serão exercidos pela família ao longo da narrativa.

No segundo filme da trilogia, as cenas ficarão cada vez mais escuras e frias, acompanhando o estado psicológico de Michael Corleone, bem como o clima onde serão ambientadas, que também funcionará como elemento narrativo.

3. 2 A ascensão das sombras e a chegada do inverno

N'*O poderoso chefão II* (1974), temos duas temporalidades diferentes, o presente, que acompanha as escolhas e a trajetória de Michael Corleone, e *flashbacks* da infância e início da vida adulta de seu pai, Vito Corleone, assim como a iniciação deste na máfia ítalo-americana. Essas duas histórias são contadas de forma paralela e intercalada e cada uma possui uma paleta de cores diferentes.

A história de Vito Corleone é apresentada ao público com uma paleta de cores quentes, escuras, com a presença de sépia, amarelo, dourado, vermelho e preto. Esta escolha de cores proporciona ao espectador aconchego e nostalgia. É o início do império Corleone, quando tudo prosperava e a família era unida.

Figura 23: *O poderoso chefão* (1974), parte II, de Francis Ford Coppola.



<https://fragmenten.blog/tag/the-godfather-part-ii/>

A cena acima tem a iluminação típica da trilogia, ou seja, quente e escura e a paleta de cores é muito próxima das pinturas barrocas, graças a ambientação pouco iluminada, há a presença expressiva de preto, tanto nos figurinos, quanto na composição cenográfica. Na parede vemos uma imagem religiosa da virgem Maria segurando Jesus, esta figura está posicionada de forma nitidamente torta e oblíqua. Esta imagem contribui para a construção da dicotomia barroca de sagrado e profano na narrativa. A família Corleone simboliza tanto a sacralidade, quanto o profano por conta do seu envolvimento com crimes.

Já no presente da trama, no qual o foco da história é Michael Corleone, as características mais evidentes são as cenas ainda mais escuras e pouco iluminadas, e diferentemente das cenas que trazem a trajetória de seu pai, Vito Corleone, a temperatura das cores das cenas agora é fria. Esta nova paleta de cores simboliza uma nova fase na família, com um chefe mais perverso e frio. O *frame* a seguir é um exemplo de como a *mise en scène* foi realizada pensando na construção narrativa, assim como a escolha da paleta de cores que é fria, composta principalmente por branco, cinza azulado, preto, marrom frio e verde oliva.

Figura 24: *O poderoso chefão* (1974), parte II, de Francis Ford Coppola.



<https://www.youtube.com/watch?v=N0Os0Q9SA2k>

Vemos os personagens mal iluminados, ambos na sombra. As plantas que compõem o cenário não são de um verde vívido, ao contrário, são verde oliva, essa tonalidade apagada das plantas que simboliza que estão na idade adulta, em seus últimos estágios de vida e os vasos de plantas que estão centralizados no *frame* não dão vitalidade à composição cênica.

É notório que no filme *O poderoso chefão II* (1974), o protagonista se torna cada vez mais frio e perverso e a fotografia acompanha a sua frieza, a iluminação quente e aconchegante dá lugar a uma ambientação com as cores cada vez mais pálidas e acinzentadas. Nesta cena, Michael Corleone conversa com seu irmão Fredo, após descobrir que este o traiu. Os dois irmãos nunca estiveram tão emocionalmente distantes até este momento.

A cena é interna, mas as janelas de vidros evidenciam o cenário gélido presente na área externa, a casa da família Corleone está envolta pela neve e os atores estão mal iluminados, quase formando silhuetas em alguns momentos. A mudança de clima e a chegada do inverno na narrativa, dialogam com a evolução do protagonista na trama, a *mise en scène* também acompanha as mudanças do personagem e assim como o clima, a frieza de Michael Corleone, afeta diretamente todos a sua volta.

Os membros da família e da máfia funcionam como peças de um jogo liderado por D. Corleone e que não conseguem existir na narrativa de forma independente. O protagonista chega ao final do segundo filme, frio, impiedoso, cruel, controlador, mentiroso, decidindo a vida e a morte de cada pessoa a sua volta, sendo capaz de tirar a vida de seu próprio irmão Fredo Corleone.

Vemos ao final de *O poderoso chefão II* (1974) que a passionalidade que o protagonista tinha no início da narrativa deu lugar a uma personalidade fria e perversa. Na cena a seguir, as águas estão calmas, mas as nuvens carregadas revelam a tensão interior do personagem. Michael Corleone torna-se incontrolável como o clima, ele tem soberania dentro da família e da máfia, suas vontades estavam acima de qualquer outra pessoa, inclusive de seu irmão.

A imagem a seguir, trata-se de uma cena externa, que representa a propriedade do protagonista, e, além do inverno, há outro elemento climático importante para a construção narrativa nesta cena, o céu carregado de nuvens escuras que indicam a vinda de uma tempestade. Para analisar o clima como elemento narrativo que dialoga com o estado de espírito do protagonista. O *frame* acima exhibe um rio calmo e o céu carregado de nuvens.

Figura 25: *O poderoso chefão* (1974), parte II, de Francis Ford Coppola.



<https://cinemaedebate.com/2009/09/02/o-poderoso-chefao-%E2%80%93-parte-ii-1974/>

Portanto, mesmo que os dois primeiros filmes da trilogia sejam caracterizados pela fotografia escura das cenas, no primeiro filme, *O poderoso chefão I* (1972), a temperatura da luz na maioria das cenas escuras, é quente. O que dialoga com a proximidade e a intimidade que os membros da família tinham entre si, já que mesmo com os desentendimentos, a família Corleone era muito unida.

Já no segundo filme, *O poderoso chefão II* (1974), quando acompanhamos a trajetória de Michael Corleone como chefe da máfia, a relação com a sua família fica cada vez mais estremecida. Vemos que na trama, a família e a organização criminosa estão entrelaçadas, sendo impossível dissociar uma da outra e a medida em que Corleone fica mais perverso e impiedoso com seus adversários, este comportamento também reflete na forma que ele trata a sua família, o que impacta na mudança da fotografia fílmica, assim, a ambientação quente dá lugar a iluminação escura e fria no final do segundo filme, para simbolizar a frieza do protagonista.

3.3 O sangue e a sina

O poderoso chefão III (1990) é repleto de figurinos e adereços cênicos vermelhos, os figurinos rubros vestidos pelos principais membros da máfia dentro da família Corleone simbolizam todo o sangue derramado durante a trama, assim como os laços familiares que, muitas vezes, determinam a sina dos descendentes da família. No terceiro filme da trilogia, são introduzidos novos membros da família, a exemplo do Vicente Corleone, filho de Santino Corleone, irmão de Michael que foi assassinado no primeiro filme. No início da parte III d'*O poderoso chefão*, Vicente aparece em uma cena vestindo um robe completamente vermelho.

O vermelho faz parte do figurino dos chefes da família desde Vito Corleone, que usava uma rosa vermelha em seu terno como acessório. E sob a hipótese de que o vermelho simbolizava morte e violência, os trajes rubros de Michael e seu sobrinho Vicente, que está sendo preparado para ser o novo Dom, representam alegoricamente as mortes violentas que pesam na família Corleone. A violência introduzida por Vito, manchou seus descendentes com sangue e cada geração da família se torna mais violenta. A geração de Vicente está manchada com o sangue derramado pelos seus ancestrais.

Analisando a árvore genealógica da família Corleone dentro da máfia, tudo começou com o patriarca Vito Andolini que saiu da cidade Corleone, na Sicília, quando era criança e se mudou para Nova York e, chegando nos EUA, foi registrado como Vito Corleone. Quando ele era um jovem adulto, iniciou a vida no crime para dar uma vida melhor para sua família. Vito teve quatro filhos e, a princípio, Santino seria seu sucessor, porém este foi assassinado por gangues rivais, Michael não tinha interesse de se envolver com a máfia, mas uma série de eventos fez com que ele ficasse cada vez mais enredado com os negócios da família, até o momento em que se torna o novo padrinho e sucessor de seu pai. No terceiro filme da trilogia vemos que o filho de Michael decidiu ser cantor de ópera e não seguir o legado da família, a filha Mary que demonstrou interesse, sempre foi impedida de se envolver na máfia, então Michael decide preparar seu sobrinho Vicente para assumir a chefia. Na parte III desta trilogia, Michael Corleone, embora seja ele o alvo de seus inimigos, acaba tendo a filha Mary baleada.

Figura 26: *O poderoso chefão* (1990), parte III, de Francis Ford Coppola.



<https://www.insider.com/andy-garcia-interview-making-godfather-3-2020-12>

No *frame* acima pertencente a uma cena cuja paleta de cores tem exponencialmente a presença de preto e vermelho, Vicente se protege de uma tentativa de homicídio e mata a sangue frio o figurante que tentou cometer o assassinato. Esta cena mostra como a violência já está naturalizada entre os membros da família, matar não significa nada para o neto de Vito Corleone. Vicente se torna fundamental para a perpetuação da família no crime, pois Michael está ficando doente e cansado. Michael não é mais o homem frio e irredutível do filme anterior.

Agora o personagem está cansado, tendo que lidar com o diabetes e está arrependido de ter feito escolhas que o separaram de sua família e de seus filhos. Ele também se arrepende de ter matado seu irmão Fredo e suas enfermidades parecem ser resultado das decisões que tomou na sua juventude. Se Michael não pagou judicialmente por seus crimes, a vida lhe proporcionou, através de dores intensas, a punição por seus atos. Neste filme, estamos diante de um protagonista enfermo, cansado e arrependido, sua tez nos revela que está abatido.

Figura 27: *O poderoso chefão* (1990), parte III, de Francis Ford Coppola.



<https://whysoblu.com/the-godfather-part-iii-blu-ray-review/>

Michael, assim como Vicente, também veste um robe vermelho, mas num tom mais escuro. As cores escolhidas para o figurino dos protagonistas deste filme simbolizam quão violenta e sanguinária pode ser essa família, e bem como o clima e a estação representavam a personalidade de Michael Corleone, no último filme da trilogia, o figurino se transforma em protagonista como elemento narrativo.

Por meio de uma análise comparativa, percebemos a semelhança da paleta de cores da cena presente no início do primeiro filme da trilogia, referenciado na figura 21 no item 3.1, com a figura 28, a seguir, *frame* retirado do final do último filme da trilogia, nas quais predominam as cores preto, branco e vermelho. Estas três cores estão presentes, inclusive, no figurino dos protagonistas. Vito Corleone n' *O poderoso chefão I* (1972) veste um terno preto e branco com uma rosa vermelha no bolso do paletó, e Michael Corleone n' *O poderoso chefão III* (1990), também está vestindo um terno preto e branco, com a diferença de que o detalhe vermelho em sua roupa, é o sangue de sua própria filha, que morreu em seus braços.

Figura 28: *O poderoso chefão* (1990), parte III, de Francis Ford Coppola.



<https://www.youtube.com/watch?v=-bRwVgloZ74>

Conforme análises das imagens acima, torna-se possível a constatação de que os figurinos vermelhos que Michael e Vicente Corleone vestem no terceiro filme da trilogia simbolizam, metaforicamente, o quanto a família Corleone está manchada com o sangue das pessoas assassinadas a mando da família. Porém, no *frame* da figura 28, o sangue não está representado de forma alegórica pela cor, mas sim presente em sua materialidade, é o sangue real de uma vítima que está ali em decorrência das escolhas feitas pelos patriarcas da família.

A morte de Mary Corleone serve para refletir sobre o papel que as mulheres possuem nesta história. Muitas vezes, elas têm suas vidas influenciadas pelas escolhas dos homens e funcionam como um acessório que serve para impactar a vida dos homens na narrativa. A Apolonia, que curiosamente é apresentada no primeiro filme com um figurino avermelhado, é morta num acidente como um recado para a família Corleone. Michael agride Kay Adams, sua segunda esposa e mãe dos seus filhos, depois de descobrir que ela abortou um filho do casal e a impede de ter contato com seus filhos. O protagonista também tem controle sobre a vida e as escolhas de sua irmã Constanza, decidindo quando ela deve se casar ou não. Dom Corleone sofre quando perde sua filha, entretanto o que Mary perde, em contrapartida é a própria vida.

Figura 29: *O poderoso chefão* (1990), parte III, de Francis Ford Coppola.



<https://www.estilogangster.com.br/corleone-mafia-tour-visitas-aos-locais-do-poderoso-chefao/>

No *frame* acima, além da representação do sangue que escorre no figurino de Mary Corleone, há a presença de vermelho no cenário, retratado pela escada e pela iluminação avermelhada escolhida para esta cena. O peso dos desastres que ocorrem durante a narrativa costuma ser maior e mais cruel com as mulheres, pois enquanto os irmãos Santino e Fredo, que foram assassinados durante a narrativa, estavam envolvidos com a máfia, as personagens femininas nunca estiveram relacionadas a nenhuma escolha criminosa efetuada pela família. As mulheres da família pagam por crimes que não cometeram. Ao final da trilogia, a sina da família Corleone é destinada a Mary, que tem seu sangue derramado no lugar de seu pai.

Assim, por meio destas análises comparativas, constatamos a relevância das cores para a construção narrativa da trilogia. A presença do preto, branco e vermelho no primeiro filme se perpetua até o final do terceiro filme, mudando apenas algumas nuances à medida que ocorrem mudanças na narrativa. Como foi analisado anteriormente, no primeiro filme, *O poderoso chefão I* (1972), temos a reconstrução do *chiaroscuro* barroco na mídia audiovisual através do contraste bem evidente entre cenas escuras e cenas claras e em ambas, a presença do vermelho,

principalmente por meio do figurino. No segundo filme, *O poderoso chefão II* (1974), há o diálogo da fotografia e da paleta de cores com a evolução do protagonista, Michael Corleone, no qual a frieza do personagem é acompanhada pela paleta de cores frias. Por último, o terceiro filme, *O poderoso chefão III* (1990), é o que mais tem a presença da cor vermelha, sobretudo nos figurinos dos personagens. Tal cor simboliza a morte, a tragédia e a paixão dentro da narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio desta pesquisa, concluímos que a influência intermediática dos pintores barrocos precursores do *tenebrismo* está presente na composição fílmica da trilogia *O poderoso chefão*, dirigido por Francis Ford Coppola, especialmente por meio do trabalho do diretor de fotografia Gordon Willis, também chamado de *Prince of Darkness*. Ao partir do pressuposto de que a pintura é uma arte ancestral do cinema, embasado nos estudos de Moser (2006) e Aumont (2004), juntamente com as entrevistas com Gordon Willis e a análise das obras pictóricas e fílmicas, destacamos a técnica do *chiaroscuro* como elemento central que ambas mídias compartilham. Essa técnica, presente tanto na pintura quanto no cinema, desempenha um papel significativo na representação da realidade nas obras artísticas, explorando dicotomias morais, como o bem e o mal, o certo e o errado, e o sagrado e o profano.

O primeiro capítulo da pesquisa, *Intermedialidade em telas: da tinta ao fotograma*, revela a proximidade entre cenas fílmicas e pinturas, demonstrando que algumas dessas cenas podem ser consideradas referências intermediáticas ou até mesmo transposições intermediáticas, evidenciando o processo de adaptação e influência mútua entre as duas formas de expressão artística. Esta pesquisa demonstrou a relação entre pintura e cinema, através da fotografia e da composição cênica da trilogia *O poderoso chefão* e sua conexão com pinturas emblemáticas, como as de Rembrandt, Caravaggio e Jacques-Louis David.

Ao analisarmos *frames* específicos dos filmes, pudemos identificar transposições intermediáticas, onde as obras pictóricas influenciaram a estética e a narrativa cinematográfica. O primeiro exemplo destacado foi a cena do julgamento de Michael Corleone, que remete à pintura *A última ceia* (1594), do Tintoretto, ambos retratando a presença de um personagem traidor, representado por Judas na pintura de Tintoretto e pelo senador Patrick Geary, no filme de Coppola. Essa conexão visual e simbólica ressalta como a pintura histórica se fez presente na construção da cena cinematográfica.

O segundo exemplo foi a comparação entre a obra *Medusa* (1598) de Caravaggio e um *frame* de *O poderoso chefão III* (1990), enfatizando a expressão de desespero e dor diante da morte. Nesta análise, as similaridades demonstram como o poder das pinturas clássicas atravessou o tempo e se imprimiu nas emoções retratadas na trilogia fílmica.

Por fim, estabeleceu-se o paralelo entre a morte do personagem Frank Pentangelli, n' *O poderoso chefão II* (1974), e a pintura *A morte de Marat* (1793), de Jacques-Louis David. Ambos destacam a tentativa de transformar personagens em mártires, evocando temas de sacrifício e redenção.

Portanto, a pesquisa proporcionou uma análise comparativa revelando as relações entre certos *frames* dos filmes e as obras pictóricas mencionadas. Além de evidenciar as semelhanças visuais, também sugeriu uma possível proximidade narrativa subjacente às imagens, mostrando como o cinema de Francis Ford Coppola dialoga com a história da arte, refletindo influências que transcendem as fronteiras das mídias e períodos históricos.

Já no segundo capítulo intitulado *O chiaroscuro como representação do naturalismo na pintura e no cinema*, foi evidenciado aspectos relativos aos significados construídos por meio dos efeitos de sombra e luz na pintura e no cinema, e como a técnica do *chiaroscuro* é aplicada em ambas as mídias. Através da análise da paleta de cores, da composição cenográfica e da construção de efeitos de sombra e luz, pudemos compreender como o *chiaroscuro* desempenha um papel crucial na narrativa, servindo tanto propósitos cênicos como diegéticos.

Por meio da utilização dos pressupostos teóricos de Jacques Aumont, Walter Moser, Irina Rajewski, André Bazin, Ronald Bergan e Fernando Mascarello, a pesquisa demonstrou como a técnica do *chiaroscuro* no cinema não busca apenas uma similaridade visual com as pinturas barrocas, mas também estabelece uma conexão temática, representando os contrastes visuais das obras. As dicotomias barrocas, como fé e razão, sagrado e profano, e o bem e o mal, foram identificadas nas narrativas cinematográficas em que a iluminação *chiaroscuro* se torna mais proeminente.

A pesquisa revelou que o Cinema *noir* e o expressionismo alemão foram pioneiros na utilização do *chiaroscuro* no cinema. O expressionismo, uma forma de arte intermediária presente em diferentes manifestações artísticas, exerceu influência sobre o cinema *noir* e os filmes de gângsteres da década de 1940 em Hollywood. Além disso, foi destacada a importância das escolhas de cores para representar o *chiaroscuro* e como essas escolhas alegorizam o jogo de xadrez na narrativa. Essa simbologia reforça o jogo de poder e estratégia presente em muitas obras cinematográficas, que se assemelha à dinâmica dos movimentos no xadrez.

Assim, com base nessas análises, concluímos que o *chiaroscuro* é uma técnica que vai além da estética visual, possuindo uma carga temática e narrativa. Sua presença tanto na pintura

barroca quanto no cinema contemporâneo, como observado na trilogia *O poderoso chefão*, de Francis Ford Coppola, permite uma compreensão interligada entre essas formas de expressão artística. Através da análise comparativa entre os conceitos teóricos e as obras estudadas, foi possível elucidar como o *chiaroscuro* contribui para a representação do naturalismo e a exploração das dicotomias humanas e temáticas nas obras de arte, transcendendo fronteiras temporais.

Através da análise comparativa realizada no terceiro e último capítulo, intitulado *A mise en scène e a paleta de cores na construção narrativa da trilogia O poderoso chefão, de Francis Ford Coppola*, pudemos identificar o ponto de convergência entre teatro, cinema e pintura: a cena. Embasados nos pressupostos teóricos de Jacques Aumont (2004) e Oliveira Junior (2010), exploramos a relação intermediária e a composição cênica presente nos filmes da trilogia. Ao estudarmos a materialização do espaço através da cena, compreendemos como ela constitui a representação dramática da narrativa cinematográfica. A análise da escolha da paleta de cores em cada filme revelou a importância das tonalidades utilizadas para transmitir mensagens visuais e estabelecer atmosferas distintas.

No primeiro filme, *O poderoso chefão* (1972), predominavam as cores preto, vermelho e branco, com uma fotografia quente e escura, reforçando a ambientação sombria e intensa da trama. No segundo filme, *O poderoso chefão* (1974), a fotografia escura continuou presente, mas com o uso de luz fria, destacando-se como um elemento narrativo. Essa escolha de paleta de cores frias se conecta com a evolução da personalidade do protagonista, Michael Corleone, que se torna cada vez mais frio. Por fim, no terceiro filme da trilogia, *O poderoso chefão* (1990), a presença expressiva da cor vermelha na construção da *mise en scène*, especialmente no figurino, faz alusão aos crimes violentos cometidos pela família Corleone, além de evocar elementos como paixão e tragédia.

Dessa forma, podemos concluir que a análise da *mise en scène* nos filmes da trilogia *O poderoso chefão* permitiu a compreensão das escolhas visuais e cênicas feitas por Francis Ford Coppola. A relação intermediária entre teatro, cinema e pintura se manifesta na construção dramática das cenas, onde a escolha da paleta de cores desempenha um papel crucial na transmissão de significados e emoções aos espectadores.

A trilogia utiliza diversos elementos artísticos para contar sua história complexa e cativante, e a análise da *mise en scène* nos permitiu demonstrar o rigor estético de Coppola na

construção da narrativa destes filmes, estabelecendo conexões entre os elementos visuais e aprofundando a experiência do espectador. Tal análise, propiciou para esta pesquisa, a possibilidade de demonstrar como a linguagem cinematográfica pode ser enriquecida por influências de outras formas de arte, como a pintura, e como a intertextualidade e a intermedialidade são recursos relevantes para criar significados e conexões entre obras de diferentes épocas e expressões artísticas.

A trilogia fílmica *O poderoso chefão*, lançados nos anos de 1972, 1974 e 1990, é amplamente conhecida por seu impacto na cinematografia hollywoodiana e mundial. Tais obras cinematográficas se, por um lado, são fontes inesgotáveis de análises e reflexões, por outro lado, se tornam, para pesquisadores, em desafio no momento de escolha de temas específicos para estudo, considerando a complexidade das escolhas estéticas da direção do filme e do diretor de fotografia para a construção destas narrativas, o que implicou no reconhecimento da crítica e do público que tornam estes filmes como marcos do cinema mundial. A narrativa desta trilogia explora temas universais de poder, família, lealdade, vingança e redenção. *O poderoso chefão* não apenas revolucionou o gênero dos filmes de máfia, mas também introduziu novos padrões para a narrativa cinematográfica. Sua influência perdura através dos tempos, impactando gerações sucessivas de espectadores e artistas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AUMONT, Jaques. **O olho interminável**: pintura e cinema. 2004.

BAZIN, André. **O cinema ensaios**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERGAN, Ronald. **Ismos**: para entender o cinema. São Paulo: Globo, 2010.

BISKIND, Peter. **Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood**: Easy Riders, Raging Bulls / Peter Biskind; tradução Ana Maria Bahiana. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2019.

GONÇALVES DE OLIVEIRA JUNIOR, L.C. **O cinema de fluxo e a mise en scène**. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, p. 162. 2010.

MASCARELLO, Fernando (org.) **História do cinema mundial**. Campinas, SP. Papyrus, 2006. - (Coleção Campo Imagético)

MOSER, Walter. **As relações entre as artes**: por uma arqueologia da intermidialidade. Minas Gerais: Aletria/UFMG. 2006 MASCARELLO, Fernando (org.) História do cinema mundial. Campinas, SP. Papyrus, 2006. - (Coleção Campo Imagético)

RAJEWSKI, Irina. **O termo intermidialidade como ebulição**: 25 anos de ebulição. Tradução Anna Luiza Ramazzina Ghirardi. Paris, 2015.

SCHAMA, Simon. **O poder da arte**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FÍLMICAS:

O poderoso chefão, parte I. Diretor Francis Ford Coppola. Diretor de Fotografia Gordon Willis. Produção: Paramount. 1972.

O poderoso chefão, parte II. Diretor Francis Ford Coppola. Diretor de Fotografia Gordon Willis. Produção: Paramount. 1974.

O poderoso chefão, parte III. Diretor Francis Ford Coppola. Diretor de Fotografia Gordon Willis. Produção: Paramount. 1990.

ENTREVISTAS:

Gordon Willis, Diretor de Fotografia da trilogia do filme *O Poderoso Chefão*, dirigido por Francis Ford Coppola

Cinematography style: Gordon Willis, disponível no link:
<https://www.youtube.com/watch?v=a0KYFuvgNPY&list=PLEe9x1iM6ZPj7GxiZuvu98zTCikfH-01H&index=1> 33

Cinematographer Gordon Willis talks about Godfather, disponível no link:
<https://www.youtube.com/watch?v=AbchmWS5jIU&list=PLEe9x1iM6ZPj7GxiZuvu98zTCikfH-01H&index=2>