



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

## **MEMÓRIA E EXPRESSÃO IMAGÉTICA NA FOTOGRAFIA CINEMATOGRÁFICA DE GABRIEL FIGUEROA**

Rogério Luiz Silva de Oliveira\*  
(UESB)

Edson Silva de Farias\*\*  
(UESB)

### **RESUMO**

O artigo discute o modo como a memória participa do processo de composição de imagens produzidas pelo diretor de fotografia no cinema. O texto se baseia na filosofia de Henri Bergson, na tentativa de compreender as relações entre memória e processo criativo. Outro objetivo é compreender de que forma a constituição do gosto tem relação com os padrões imagéticos elaborados na produção audiovisual. É utilizada como objeto da discussão a obra fotográfica do diretor de fotografia mexicano Gabriel Figueroa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Memória. Criação. Cinematografia.

### **INTRODUÇÃO**

No ano do centenário do cinema, a 19ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo homenageou o diretor de fotografia mexicano Gabriel Figueroa. Naquele ano de 1995, o fotógrafo<sup>549</sup> vinha pela primeira vez ao Brasil. Antecedente à vinda dele ao país, um dos organizadores da Mostra, Leon Cakoff, foi ao encontro dele no

---

\* Rogério Luiz Silva de Oliveira. Mestre e Doutorando em Memória: Linguagem e Sociedade, pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB. Professor do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas – DFCH/UESB. Integrante do grupo de pesquisa “Cultura, Memória e Desenvolvimento” – CMD/CNPq. E-mail: rogerioluizso@gmail.com.

\*\*Edson Silva de Farias. Mestre e Doutor em Sociologia, pela Universidade Estadual de Campinas- Unicamp. Professor do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília – SOL/UnB. Líder do grupo de pesquisa “Cultura, Memória e Desenvolvimento” – CMD/CNPq. E-mail: nilos@uol.com.br.

549 Na Língua Portuguesa costuma-se chamar de fotógrafo o diretor de fotografia cinematográfico. Este segundo termo não é tão comum. Em Língua Espanhola, diz-se cinefotógrafo.



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

México, onde realizara uma entrevista posteriormente publicada nas Edições da Mostra.

Nesta referida entrevista, revelam-se detalhes de uma trajetória distinta: Gabriel Figueroa ficou conhecido em todo o mundo da cinematografia como um dos maiores fotógrafos do cinema. Gabriel Figueroa nasceu em 24 de abril de 1907, na Cidade do México. Filho de família abastada recebeu boa educação artística. Ao perder toda a herança e cair subitamente na miséria, ao lado de um irmão, foi sobreviver fotografando grupos de estudantes. Inicia a sua trajetória fazendo *still*<sup>550</sup> artístico de estudantes de Direito, Medicina, etc., que compravam as suas fotos. De saída emergencial para sobreviver, esta relação se tornaria muito mais profissional e afetiva. Mais que uma profissão, utilizaria a fotografia para manifestar suas inquietações artísticas.

O caminho de Figueroa no cinema se inicia em 1932, quando trabalhou como fotógrafo de cena (*still*) do filme *Revolución – a sombra de Panchho Villa*<sup>551</sup>, de Miguel Contreras Torres, um dos pioneiros do cinema mexicano. Até 1983, trabalhou em diversas produções audiovisuais, acumulando prêmios em festivais notáveis, e construindo uma carreira como diretor de fotografia. Neste ano, fotografou seu último filme, *À Sombra do Vulcão*<sup>552</sup>, de John Huston, ao lado de quem havia sido premiado com *A Noite do Iguana*, em 1963, com o *Oscar* de melhor fotografia.

Por muitos destes feitos, Gabriel Figueroa seria considerado um dos mais notáveis diretores de fotografia do cinema latino-americano. Críticos, admiradores, pesquisadores dirão, assim, que o cinema latino-americano deve muito da sua estética ao seu olhar. Ao modo de ver de Leon Cakoff, Figueroa observou, antes mesmo de assumir o controle de uma câmera de cinema, que os céus do seu país

---

<sup>550</sup> Chama-se de *still* a fotografia de bastidores de *sets* de filmagem, bem como de ensaios fotográficos comerciais, de moda etc. Poderíamos enquadrar nesta categoria os retratos de pessoas ou as fotos de paisagens.

<sup>551</sup> *Revolución – a sombra de Panchho Villa*. Direção: Miguel Contreras Torres. México. 1932.

<sup>552</sup> *À sombra do vulcão*. Direção: John Huston. EUA/México. 1984.



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

eram muito generosos para a fotografia. E nisso encontramos importante elemento para trazermos à discussão. Não à toa, o modo como fotografou o céu mexicano, recorrente em muitos dos seus filmes, em enquadramentos com acentuada utilização de perspectiva de baixo para cima, ficou conhecido e até denominou uma espécie de “estilo”: “os céus de Figueroa”.

Perguntado por Leon Cakoff sobre as tais “Nuvens de Figueroa”, o fotógrafo respondera: “Estudei isso porque li um tratado de Leonardo Da Vinci que dizia ser muito importante levar em conta ‘a cor da atmosfera’. Se ninguém a vê, ninguém a via no momento da filmagem, eu sim tinha que vê-la no visor da câmera antes de todos” (CAKOFF, 1995, p. 13).

Esta entrevista ainda é reveladora da ordem de prioridades estabelecidas por ele no momento de compor os quadros. Por ordem de importância, ele relaciona três elementos: perspectiva, composição e iluminação. Em observação ao seu trabalho, é como se as duas últimas viessem em complementação à primeira. Primeiro pensava o ponto de vista de onde se olharia. Depois se preocuparia com os elementos de composição e de iluminação. O pesquisador Rudolf Arnheim chamará a atenção para o elemento composição, de onde extraímos diretrizes para lançar nosso olhar sobre a fotografia de Figueroa<sup>553</sup>:

É claro que o equilíbrio não requer simetria. Simetria, na qual, por exemplo, as duas partes de uma composição são iguais, é a maneira mais elementar de criar equilíbrio. Na maioria das vezes o artista trabalha com algum tipo de desigualdade (ARNHEIM, 2012, p. 14).

Aparentemente, há uma desproporcionalidade em muitas das imagens clássicas produzidas por Figueroa. Isso se analisarmos do ponto de vista da simetria. Muitas vezes, um quadro tomado, em sua maior parte, por céu e nuvens,

---

<sup>553</sup>No site oficial sobre Gabriel Figueroa, são disponibilizados fotogramas de muitos filmes que se tornaram clássicos. Na aba Obra Restaurada, por exemplo, encontramos mostra de sua obra, subdivida em temáticas: paisajes, composiciones, perspectivas, escorzos, retratos, Dolores del Río, María Félix, clarosucos, barcas, caballos, magueyes. O site pode ser acessado no endereço: <http://www.gabrielfigueroa.net/>.



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

reservando pequenos espaços para pessoas, cavaleiros, etc. Ainda inspirado nas definições propostas por Arnheim, localizaremos entendimentos do autor que possibilitam continuar pensando este tema da composição das imagens de Figueroa. Em segunda análise poderemos compreender como a falta de simetria, ocasionada por perspectivas arrojadas, apresentam-se de modo tão harmônico. Nas palavras do autor, alguns elementos são assim explicados:

(...) simplicidade de configuração, agrupamento ordenado, sobreposição clara, distinção de figura e fundo, uso de iluminação e perspectiva para interpretar valores espaciais. É necessário precisão de forma para comunicar as características visuais de um objeto (ARNHEIM, 2012, p. 146).

As imagens em movimento do cinema possibilitarão uma contemplação ainda mais intensa dos “céus de Figueroa”. Não somente os quadros são harmônicos, como ainda têm movimento. Ao extremo, diríamos que são fotografias fixas por si mesmas ganhando vida, dinamismo. Delimitada em suas bordas por um retângulo, porém com objetos em movimento. São nuvens passando ao fundo, nitidamente visíveis graças a um recurso técnico fotográfico: a profundidade de campo<sup>554</sup>.

Com ela, vem a possibilidade de maior aproveitamento do espaço. Por meio deste recurso é possível a valorização das nuvens. As nuvens de Figueroa caminham pela tela, configurando-se como um plano de fundo móvel e ao mesmo tempo descolado dos objetos em primeiro plano.

Na apresentação à entrevista que seguirá no livro, Leon Cakoff fala de algo interessante que pode ser direcionado para a carga de sentidos trazida pela fotografia de Gabriel Figueroa: “Aquela linha do horizonte em que o campo visual é preenchido por uns setenta por cento de céu e uns trinta por cento de terra é uma estética marcante de Figueroa. E foi assim que ele influenciou a perspectiva dos ‘westerns’ americanos” (CAKOFF, 1995, p. 12).

---

<sup>554</sup>“Em técnica fotográfica, a definição da profundidade de campo é a seguinte: é a zona de nitidez que (para uma focal e um diafragma dados) se estende à frente e atrás do ponto de foco” (MARTIN, 2011, p. 185).



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

Mesmo afirmando não ter um estilo, o fotógrafo deixa a sua marca autoral nos trabalhos que fotografa. Fazendo uso de um aporte filosófico para pensar o processo de criação de Figueroa, recorreremos à ideia do escocês David Hume que, em seu Tratado da Natureza Humana, propõe uma diferenciação entre memória e imaginação. Assim, diremos que diante de seu processo de composição de imagens, o fotógrafo tem ao seu dispor uma estrutura de memória, sobre a qual imagina, expressando-se com imagens criativas. Aquilo que ele aprende é incorporado em prática cinematográfica, porém havendo a possibilidade de imaginar e criar novos padrões. Caberá lembrar que Figueroa traz em seu corpo presente, as lembranças adquiridas ao longo da trajetória. Aprendizados como os que teve com seu mestre Gregg Toland<sup>555</sup>, referência sempre presente em sua fala. Estas lembranças, distantes de seu foco originário, e fluidas que são, são reforçadas no presente conforme as vivências presentes. A entrevista que aqui serve de referência também revelará outras relações interessantes entre os elementos/instrumentos técnicos e o processo criativo de Gabriel Figueroa.

A capacidade criativa de Gabriel Figueroa está justamente na capacidade de uso das condições técnicas que a cinematografia<sup>556</sup> coloca à sua disposição. O fotógrafo dispõe de condições cada vez mais propícias para desenvolvimento de sua capacidade criativa. A condição de participação como co-autor do trabalho audiovisual está também nisso. Trata-se de um fator importante para o cumprimento deste papel fabulador do diretor de fotografia. Fabulação esta que consiste na criação de novos padrões imagéticos, a partir de tipos de imagens já do seu domínio. Reforçamos assim a ênfase na ideia de papel criador da câmera. Refletindo sobre esta questão junto com o autor Marcel Martin, é possível ir além

---

<sup>555</sup>Diretor de fotografia de Cidadão Kane.

<sup>556</sup> Chama-se cinematografia o conjunto de práticas e equipamentos que estão à disposição da equipe responsável pela captura e registro das imagens de um filme. Não será estranho ouvir alguém se referir ao diretor de fotografia como cinematógrafo. Constituem a cinematografia: câmeras, fotômetros (medidores de luz), equipamentos de iluminação, de movimento de câmera (gruas, carrinhos, trilhos etc.).



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

para examinar o papel da câmera enquanto agente ativo do registro de realidade material e de criação da realidade fílmica.

Retornando à ideia do enquadramento, por exemplo, discutido na primeira sessão, diremos ele é um fator muito elementar de criação. Martin dirá que sobre os enquadramentos: “Eles constituem o primeiro aspecto da participação criadora da câmera no registro que faz da realidade exterior para transformá-la em matéria artística (...) A escolha da matéria filmada é o estágio elementar do trabalho criador em cinema” (MARTIN, 2011, p. 38).

Sem perder de vista a entrevista de Figueroa ao caderno da Mostra brasileira, recorreremos a uma passagem curiosa nela descrita. A distinção alcançada pelo fotógrafo mexicano passa necessariamente pela questão técnica. Relata o fotógrafo que certa vez Merian C. Cooper, sócio do cineasta John Ford, visitou o México para ver Figueroa trabalhando. A pedido de Ford, o seu sócio visitaria o fotógrafo em momento de atuação profissional. Àquela altura, estavam em busca de um diretor de fotografia para “The Fugitive”. Cooper ao retornar aos Estados Unidos, disse a John Ford: “Ele faz a composição de tudo, o filme segue sempre o seu ‘ponto de vista’, coloca a câmera onde bem quer, sem nenhuma interferência do diretor” (CAKOFF, 1995, p. 22).

Esta mesma autonomia marcaria a relação entre Ford e Figueroa. Este último assinaria a fotografia de *The Fugitive* que, nas suas palavras, é o trabalho pelo qual tem mais carinho:

Inegavelmente, é por “Domínio dos Bárbaros” (The Fugitive). Por todas as suas qualidades, pelos contrastes de luz em interiores e nas externas, o jogo de sombras, pelas nuvens, a liberdade de criação que tive com Ford... porque Ford me deixou fazer o que quisesse com a câmera, trabalhando com liberdade. Esta é a que gosto mais” (CACOFF, 1995, p. 41).

Interessante notar a condição em que se desenvolve a distinção do trabalho de Figueroa: numa atividade coletiva. Em *A Estética do Filme*, O autor Marc Vernet



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

apresenta um conceito pertinente à discussão aqui realizada. Ao tratar da forma narrativa como se constrói um filme, apresentará uma conceituação de dois termos:

Narrador e instância narrativa: nessas condições, é possível falar, em cinema, de *um* narrador, quando o filme sempre é a obra de uma equipe e exige várias séries de opções assumidas por muitos técnicos (produtor, roteirista, fotógrafo, iluminador, montador)? Parece-nos preferível falar de *instância narrativa*, a propósito de um filme, para designar o lugar abstrato em que se elaboram as escolhas para a conduta da narrativa e da história, de onde trabalham ou são trabalhados os códigos e de onde se definem os parâmetros de produção da narrativa fílmica (AUMONT et al., 2007, p. 111).

O fotógrafo, nestes termos, ocupa uma das *instâncias narrativas* das quais é constituída a estrutura produtiva de um filme. Ele está localizado num espaço dotado de autonomia criativa em alguma medida. Como num quebra-cabeça em que cada pessoa é responsável pela montagem de uma determinada parte da imagem a ser obtida ao final. Avançando para além desta metáfora, em se tratando de registro imagético, a captura de imagens com um equipamento colocará uma condição: esta interferência se dá sobre um dado real. A relação da câmera com os objetos consiste sempre na criação de uma nova realidade. A natureza do enquadramento, já trabalhado anteriormente, já demonstra isso, na medida em que por si só já se trata de um recorte.

Há, contudo, a possibilidade de um manuseio do processo técnico com certo grau de domínio. É justamente esta a impressão a que chegamos ao considerar declarações como a do próprio Gabriel Figueroa sobre a utilização consciente de uma das funções do equipamento:

E, entre parênteses, porque eu, para 'sacar' (fotografar) as nuvens no México em preto-e-branco, usava filtros infravermelhos, que se usam para a noite, em pleno dia. Nada mais. Porque são muitos



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

pesadas as exposições de luz no horizonte mexicano. Era, por exemplo, completamente aberta a lente, em F2, em Acapulco, com a luz que é muito intensa, muito forte. Então tive que fazer combinações de filtros vermelhos e verdes, para poder diafragmar um pouco, não? (CACOFF, 1995, pág. 14).

Com esta breve passagem, podemos compreender o intenso diálogo entre o repertório técnico e a participação criativa do fotógrafo na construção fílmica. Nesta aparente relação que objetiva uma dada reprodução de realidade, na verdade resulta numa interpretação. Em outros termos, situada naquilo que temos chamado de *instância criativa* ocupada pelo fotógrafo, a sua contribuição será expressamente notável, pois resulta em imagens, um procedimento que não tem controle nem do fotógrafo, o que dirá do diretor.

Trazendo ao debate o autor Vilém Flusser, em seu livro *Filosofia da Caixa Preta*, citamos a passagem que diz que ao fazermos imagens temos ao nosso dispor “um celeiro de informações” (FLUSSER, 2002, 5). Este um ponto de partida importante para o debate acerca do modo como são compostas as imagens, do ponto de vista intelectual. Nesta perspectiva, o autor nos apresenta uma noção de memória associada à ideia de arquivo, um entendimento que pode ir além se considerarmos o contexto atual de estudos dedicados ao conceito de memória.

E no desenvolvimento da definição de memória, devemos avançar levando em consideração que o produtor de imagens tem à sua disposição um conglomerado de dados que serão, evidentemente, selecionados. Afinal de contas, a memória é uma faculdade composta de lembranças, mas também de esquecimentos. E apenas para não perder de vista a obra de Figueroa, devemos sublinhar uma espécie de dica dada pelo mexicano, a pedido do entrevistador, àqueles que estão começam a carreira:

O que possa aconselhar aos estudantes, digamos, é que sigam muito a pintura através dos livros. Que estudem a Vermeer... e a Rembrant. A Vermeer porque segue a luz com uma precisão





ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

impressionante. Não é melhor que Rembrandt, mas, para um estudante, a luz de Vermeer é mais reveladora. Que sigam depois Velásquez com sua perspectiva. A Goya, com seus caprichos... Isso devem estudar, principalmente. Os demais não, porque são os pintores mexicanos que eu segui. Estes eu não aconselho porque seria uma questão mexicana. Para os estudantes recomendo mesmo os flamencos. Depois vêm os elementos criativos. Tudo que faço é pensar muito rápido. Quando me perguntam para onde vou, digo que é preciso definir primeiro a perspectiva, depois a composição e por fim a iluminação. Assim, nesta ordem. Mas na hora que estou pensando nesta ordem vêm os elementos criativos. E a criatividade não tem fórmulas para definir (CACOFF, 1995, 74).

Brevemente, o fotógrafo revela as suas principais e mais translúcidas referências. O que não significa todas. Ele faz uma escolha no interior de seu repertório. E finaliza afirmando que neste processo de busca em seu “celeiro de informações”, muito lhe escapa. Implacavelmente, desta forma, onde habita o esquecimento, há espaço para as investidas da imaginação.

A partir daí, seguindo os passos do filósofo escocês David Hume, encontraremos uma comparação entre memória e imaginação. Ele considera o homem como detentor do poder de imaginar. E neste caso, consideraremos a imaginação como um dos caminhos de preenchimento das lacunas naturais à memória.

Ao registrar uma imagem os fotógrafos estão impregnados de outras referências imagéticas que guardam paulatinamente na memória. O que justifica, em certa medida, a relação de referência estabelecida por Figueroa em relação àquele que chama de mestre, Gregg Tolland. Os padrões imagéticos deste fotógrafo que trabalhou com Orson Welles estão impressos no cabedal de informações do mexicano. Abro um parêntese com palavras de Gabriel Figueroa:

Não sei se tenho um estilo. O que tenho são estudos. Primeiro estudei o expressionismo alemão dos anos 20, depois Eisenstein, depois Gregg Toland, depois os pintores mexicanos e os



MUSEU PEDAGÓGICO

ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

gravadores mexicanos, depois os muralistas. De todos eles saiu o meu estilo (CACOFF, 1995, p. 31).

Aprende-se a fazer imagem de determinado modo, posicionando-se o equipamento de determinada forma, em determinadas condições de luz, recorrendo a determinados acessórios, a partir da experiência de aprendizado. E estas práticas são sempre atualizadas o presente. Eis porque é possível colocar David Hume em diálogo com o filósofo francês Henri Bergson. Ora, não apenas imaginamos, mas acrescentamos o nosso corpo nesta atualização. Figueroa seria, assim, um acúmulo de tudo aquilo que viveu, viu e aprendeu (tecnicamente aqui falando) e expressa estas memórias no presente.

Uma leitura sobre a obra de Henri Bergson, pelo Professor Amauri Ferreira, dará contribuições para a nossa investigação:

Evidentemente, Bergson não nega que o passado seja conservado. O nosso passado inteiro, diz ele, nos acompanha virtualmente, de modo impotente e, somente através da sua atualização em imagem (imagem-lembrança), ele se torna consciente para nós, passando a ter existência psicológica. Isto quer dizer que o passado não deixou de existir, ele apenas deixou de ser útil (a lembrança que não atende às necessidades da ação não deixou de existir...) (FERREIRA, 2012, p. 10).

Todo este caminho nos leva em direção a um conceito presente na continuidade do estudo da filosofia bergsoniana. Será possível dizer que no processo de concepção de imagens, como no caso do diretor de fotografia, há em jogo uma fabulação baseada na memória. E estamos alicerçados aqui no depoimento de Figueroa, ao afirmar que quando está escolhendo a ordem de prioridades para compor uma imagem, vêm à tona os elementos criativos. Sendo a criatividade uma habilidade indefinível neste sentido da composição da imagem. Neste exercício aqui proposto partimos de uma ideia: fabula-se diante da memória, num processo de ação criadora. E nestes termos, ancoramos nosso raciocínio num conceito fundamental: *a função fabuladora*, que é uma forma de imaginação. Assim,



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

há um retorno ao pensamento de David Hume. Dando continuidade às reflexões humeanas, a função fabuladora é justamente possibilitada por uma imaginação fértil.

Contido na obra *As duas fontes da moral e da religião*, este conceito aparece aplicado ao modo como as pessoas, diante da religião, lidam com os deuses, divindades, ou mesmo com a esfera espiritual. Propondo um deslocamento conceitual colocamos este termo em diálogo com a dinâmica do processo criativo do fotógrafo cinematográfico. Baseado-se nisso, e no percurso filosófico apresentado até aqui, o fotógrafo ocupando uma das instâncias criativas da cadeia criativa audiovisual faz uso de uma capacidade fabuladora. Da junção de conhecimento técnico, técnicas corporais, história da pintura (como é o caso de Figueroa), alcança o fotógrafo uma autonomia que se expressa por meio da fabulação. Tomando por base o conceito bergsoniano original, tal como uma sociedade que cultua um deus próprio - inventado conforme as suas tradições, necessidades e urgências - o fotógrafo se vê diante das possibilidades técnicas com condições de fabular, logo criar.

Por fim, e vislumbrando um longo caminho a ser percorrido a partir do tema deste breve exercício<sup>557</sup>, concluiremos com a ideia de que a fabulação do diretor de fotografia se cumpre no fato de que toda reprodução é uma interpretação visual. Mesmo com o conceito elaborado do roteiro do filme, ele estará vulnerável à contribuição criativa dos setores envolvidos, dentre eles o da cinematografia.

---

<sup>557</sup> Este artigo é o primeiro passo no sentido de mobilização do *corpus* e referencial teórico-metodológico da pesquisa intitulada "Memória e fabulação na direção de fotografia cinematográfica", desenvolvida no Doutorado do Programa de Pós-graduação em Memória: linguagem e sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB, sob a orientação do Professor Edson Silva de Farias.



ISSN: 2175-5493

X COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

28 a 30 de agosto de 2013

## REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf. **Arte & Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora: Nova Versão**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

\_\_\_\_\_. **A arte do cinema**. Lisboa – Portugal: Editorial Aster, 1938.

ARONOVICH, Ricardo. **Expor uma história: a fotografia do cinema**. Rio de Janeiro: Gryphus; São Paulo: ABC, 2004.

AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. São Paulo: Papirus, 2007.

BERGSON, Henri. **As duas fontes da moral e da religião**. Coimbra: Almedina, 2005.

\_\_\_\_\_. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Coleção Tópicos. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CAKOFF, Leon. **Gabriel Figueroa: o mestre do olhar**. São Paulo: Edições da Mostra, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

\_\_\_\_\_. **Proust e os Signos**. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

EBERT, Carlos. **Mestres da Luz II - Gabriel Figueroa**. Disponível em: <http://www.abcine.org.br/artigos/?id=138&/mestres-da-luz-ii-gabriel-figueroa>. Acesso em: 25 de abril de 2013. Sessão “Artigos” da Associação Brasileira de Cinematografia.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Relume Dumará: Rio de Janeiro, 2002. Conexões.

HUME, David. **Tratado da Natureza Humana**. Fundação Calouste Gulbenkian, Tradução Serafim da Silva Fontes.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MASCELLI, Joseph V. **Os Cinco Cs da Cinematografia: técnicas de filmagem**. São Paulo: Summus Editorial, 2010.

MONCLAR, Jorge. **O diretor de fotografia**. Rio de Janeiro: Solutions Comunicações, 1999. Vol. I. Coletânea Audiovisual Profissões do milênio – Manual técnico de cinema.

MOURA, Edgar. **50 Anos luz, câmera e ação**. São Paulo; Editora SENAC São Paulo, 1999.

STEPHENSON, Ralph e DEBRIX, J. R. **O cinema como arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

Site:

<http://www.gabrielfigueroa.net/>