Direção Fotográfica no Cinema – Análise de *Lavoura Arcaica*[1]

Kívia OLIVEIRA[2]
Maurício CALEIRO[3]
Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, MG

RESUMO

O artigo pretende compreender e divulgar as nuances da fotografia no cinema como constituinte da narrativa e fundamental na composição da personagem. Para tal far-se-á uma análise de leitura, interpretação e síntese considerando as técnicas utilizadas, o conteúdo e o valor artístico do trabalho realizado pelo cineasta Walter Carvalho no longa metragem *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho (2001).

PALAVRAS-CHAVE: direção fotográfica no cinema; *Lavoura Arcaica*; Walter Carvalho; cinema brasileiro.

Introdução

A imagem, como se sabe, é uma das mais antigas formas de relacionamento com o mundo. Desde os desenhos nas cavernas, o homem já demonstrava sua natural necessidade de comunicação e atribuição de sentidos através de estímulos visuais. Ao longo dos anos, surgiram produtos comunicacionais que compreendem mensagem através da imagem, como a pintura, a fotografia, o cinema, a televisão e - mais recentemente - conteúdos multimídia e realidade aumentada.

Ao definir a imagem como objeto de estudo, tem-se a necessidade primeira de se determinar seu espaço. Nessa categorização, segundo Iluska Coutinho em *Leitura e Análise da Imagem* temos três grupos pertinentes: a imagem como documento, a análise da imagem como narrativa e a realização do "Exercício do Ver".

No primeiro item, encontramos a relação de imagem e memória/registro de realidade, ou um recorte dela, na qual a fotografia se figura como protagonista. No

[1] Trabalho apresentado no DT 04 – Comunicação Audiovisual do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 12 a 14 de maio de 2011.

[2] Estudante de Graduação do 7º. semestre do Curso de Comunicação Social/ Jornalismo da UFV, email: kivia.santos@ufv.br

[3] Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social/ Jornalismo da UFV, email: mauricio.caleiro@ufv.br

segundo ponto, temos a imagem em movimento construindo narrativas onde se encontram a televisão e, principalmente, o cinema. Em relação à terceira classificação, surge o conceito do pesquisador em comunicação e cultura, Jesús Martín-Barbero, sobre o "exercício do ver". Tal remete à reflexão sobre o esvaziamento de sentido submetido à lógica de mercadoria e ao advento das novas tecnologias que mudaram não só os valores e sentidos dos registros visuais, mas, sobretudo, fizeram nascer uma nova forma de olhar sobre seus objetos.

Definido o lugar, o segundo passo é percorrer a metodologia analítica da imagem. Ainda de acordo com COUTINHO há três procedimentos: *leitura*, *interpretação* e *síntese*.

A leitura é baseada na transposição dos códigos visuais em códigos lingüísticos. Aqui se conta a percepção da produção registrada nas reações visuais como a luz, por exemplo: as imagens são claras ou escuras? Como se deu sua distribuição no espaço? Qual é sua intensidade? Como compõe as cores?

Já na interpretação, usa-se a leitura e as percepções para alcançar a compreensão das mensagens visuais. Há o esforço de contextualização da obra e também uma carga subjetiva sob os signos experimentados na busca da síntese, que é a adição das conclusões de leitura e interpretação das imagens.

Ao final, é necessário um direcionamento do olhar analítico, deve-se passar por três categorias: análise técnica; de conteúdo ou de significação; e de valores artísticos. Esta está relacionada à estética, a segunda à mensagem e a primeira aos elementos de composição presentes nas imagens.

Seguindo essa lógica, este ensaio se propõe analisar a imagem fotográfica do filme *Lavoura Arcaica*. Lendo, interpretando, sintetizando e obedecendo aos passos indicados. Observando a obra como forma de narrativa e seu valor estético no "exercício do ver". Essa estética, como bloco de emoções provocas, aliada à narrativa, por meio da *photo-grafia*, escrevendo com luz para se ler, na imagem, um belo de algo que se diz.

2 A Luz

De acordo com as leis da óptica, a imagem depende diretamente de processos de reflexão, refração ou absorção de luz, assim podemos dizer que imagem é luz. A luz é o

alto ponto do estímulo de percepção humana e mister da expressão da linguagem visual tanto no nível perceptivo quanto na construção de sentido simbólico, principalmente nas artes.

Segundo Henrique António Muga (2008), a luz passou por três paradigmas ao longo da história: a *luz atributo* – luz venerada, a *luz efeito* – luz domesticada, e a *luz causa* – luz instrumentalizada.

No primeiro momento, pré-Renascimento, como observou R. Arnheim (1974), os artistas usavam a luz para moldar volume e as sombras marcavam as formas circulares. Na pintura os objetos eram claros por si, o brilho era atributo simbólico do divino e a iluminação era inerente.

Com a chegada do Renascimento e o vigor dos positivistas, a luz torna-se objeto de estudo. É a luz efeito – luz domesticada. A câmara-obscura trás o realismo da natureza para as artes e permite o nascimento da fotografia pelas mãos de Niépce e Daguerre. Leonardo da Vinci desenvolveu o método claro-escuro e a técnica do *sfumato*, proporcionando a ideia de tridimensionalidade e profundidade. Surgem o movimento Impressionista, estudos acerca do globo ocular e teorias cientificas sobre a percepção da cor.

A seguir, a luz ganha novas atribuições e passa a ser instrumento. É o lápis da fotografia e toma o topo da hierarquia dos sentidos. Aparece a arte conceitual. Marcel Duchamp usa sua *arte retinal* e Georges Bataille destaca a *fetichização* modernista da visão na qual vai se desenvolver uma supervalorização da estética.

Ainda segundo MUGA (2008) existe uma decadência da luz após essa elevação. Não cabe aqui tal discussão sobre o patamar da luz atualmente, e fiquemos com os três paradigmas que podemos perceber e identificar no cinema. Cabe aqui usarmos a luz venerada, domesticada e, sobretudo a instrumentalizada. É a luz o objeto e instrumento da análise neste ensaio.

3 Do Papel para a Tela

> Primeiro eu li o *Lavoura*... e visualizei o filme pronto, quando eu cheguei no final eu já sabia o filme – eu tinha visto um filme, não tinha lido um livro. (CARVALHO, 2001, p.35)

Lavoura Arcaica (2001) é sucesso de crítica e destaque na cinematografia brasileira. Considerada uma das obras-primas do século, o filme é um drama baseado no livro homônimo de Raduan Nassar (1975), dirigido pelo cineasta Luiz Fernando Carvalho. Vencedor de 25 prêmios de diversas categorias nos mais conceituados festivais e mostras de cinema nacionais – Grande Prêmio BR de Cinema (2002) – e internacionais – Festival de Montreal (2001) – que contemplaram direção, atuação, trilha sonora e fotografia – Festival e Cartagena (2001), ABC Trophy (2002) e Festival de Buenos Aires de Cinema Independente (2002) – o filme se tornou referência em produção e estética.

Narrado em primeira pessoa e com o texto fiel ao original do livro, *Lavoura Arcaica* é a versão avessa da parábola do filho pródigo. André (Selton Mello), sufocado pela tradição patriarcal da família resolve fugir de casa e, seu irmão, Pedro (Leonardo Medeiros), recebe da mãe a missão de trazê-lo de volta. Ao encontrá-lo em uma pensão, Pedro conhece as aflições de André, que através de fluxos de consciência viaja pela infância e revela seu romance incestuoso com sua irmã Ana (Simone Spoladore). Deste ponto em diante a narração incomum, as atuações arrebatadoras e as imagens hipnotizadoras convocam os espectadores a se colocarem como protagonistas e mergulharem numa experiência nada menos que sensorial.

> Porque aquela poética é de uma riqueza visual impressionante, então eu entendi a escolha daquelas palavras que, para além dos seus significados, me propiciavam um resgate, respondiam à minha necessidade de elevar a palavra à novas possibilidades, alçando novos significados, novas imagens. Tentei criar um diálogo entre as imagens das palavras com as imagens do filme. Palavras enquanto imagens. Mas que imagens seriam estas? Que história teriam estas imagens? Tinha uma única intenção desde o início: não trabalhar com o clichê da cultura mediterrânica. (CARVALHO, 2001, pp. 35-6)

Sem roteiro e com as palavras saltando do livro, Luiz Fernando Carvalho fez da sua fidelidade ao texto, que seriam amarras, a essência excepcional do filme. Semente de uma crise em relação aos seus trabalhos na TV, que de certa forma limitavam seus valores artísticos, e em busca de uma nova forma de fazer arte no cinema, seu primeiro e único longa-metragem surpreendeu com a qualidade estética e trouxe novas possibilidades para o cinema brasileiro.

> A linguagem, ao meu ver, tem que ser algo invisível, pertencer ao mistério, ao jogo sensório. A minha compreensão do livro passa pelo compreensão da arte como uma obra espiritual, que depende das tuas vísceras, da tua alma, das tuas antenas. Isso faz com que você penetre em zonas mais sutis. Não fui só eu, mas todo elenco e equipe mexeram com a alma daquelas palavras. Todos nós vivenciamos o que seja a criação de uma linguagem... ... e as palavras do *Lavoura*... tinham alma, constituindo assim uma nova camada de imagens. (CARVALHO, 2001, p. 38)

Todo o elenco e produção, até mesmo Raduan Nassar, participaram de uma longa preparação antes das gravações.

Na primeira etapa, os atores conviveram com uma família libanesa. O laboratório foi fonte de experiência e fez frutificar um clima de total sintonia para as personagens, que em suas psiques fizeram o espectador sentir o vigor das palavras e até mesmo o grito do silêncio, por exemplo, nas cenas de Simone Spoladore, que sem falas, enche a imagem de mensagens simbólicas na sua performace.

> Trata-se, portanto, de um exemplo em que a montagem, além de proporcionar o silêncio, fez com que a linguagem cinematográfica de fato transmitisse uma mensagem. Os cortes e planos do mesmo personagem adulto e criança, de Ana e a pomba em situações equivalentes, além de puramente visuais e de dispensarem qualquer explicação, remetem ao próprio método empregado por Raduan no texto original... (CARVALHO, 2001, p. 39)

Luiz Fernando Carvalho usou do estímulo visual para provocar as emoções das palavras. A seleção dos planos e a sua montagem revelam seu objetivo de provocar o espectador ao ponto de eleger a subjetividade como companheira indispensável na fruição do filme.

> No percurso da montagem acabei por acreditar que, eliminando ao máximo os planos de André, talvez pudesse alcançar este sentido de subjetividade, como se o próprio filme oferecesse o lugar do personagem ao espectador, assim como na leitura de um livro, o leitor sendo capaz de vestir a máscara do personagem, imaginando-se ali. (CARVALHO, 2001, p.39)

Trata-se, portanto, de uma obra onde as imagens falam por si e falam de uma forma que o espectador não consegue ficar imune às interpelações do enredo. Na

construção das imagens, para que chegasse a esse nível de palavra e mensagem visual, houve especial cuidado com a escolha dos cenários, dos figurinos, e principalmente da fotografia, pensada e executada de maneira única e original por Walter Carvalho.

4 A Luz de Walter Carvalho

"Não pinto com as mãos. Pinto com a cabeça", disse Picasso. "O diretor de Fotografia é o pintor do quadro dos outros" professou Antônio Luiz Mendes.

Mas será assim que se dá a completude da profissão?

Se for muito abstrato, a definição técnica, não tão glamurosa, de Edgar Moura resolve: "O diretor de fotografia é quem lida com luz e câmera".

Luz e câmera juntos. É quem pensa como o lápis vai desenhar as palavras na imagem. É quem pensa na cor do lápis, se a ponta vai ser grossa ou fina, se os traços serão marcados ou leves, se os contornos serão fortes ou fracos.

Para ser diretor de fotografia é necessário que se eduque os olhos para perceber o efeito da luz sobre seus objetos. Pode-se aprender em escolas, praticar em estágios, experimentar, não obstante, o mais sábio dos caminhos é observar pintores como Vermeer, Hopper, Degas, e estudar fotógrafos como Cartier-Bresson, Rodchenko e Salgado.

Aos mestres busca-se o segredo dos olhos, da luz e da câmera. É no empirista visual Leonardo Da Vinci que se tem a máxima do saber ver. É na sutileza do impressionismo de Monet que se percebe o gosto do não mostrar mais incitar ter.

Daí que se acredita que sai a água do diretor de fotografia. Segundo Walter Carvalho no adicional que acompanha o filme, suas referências para o *Lavoura Arcaica* são pintores como Rembrandt, Munch, El Greco, Millet, Cézanne, Van Gogh e outros.

De acordo com o observado por Osório Schaeffer, em *Lavoura Arcaica*, Walter Carvalho tirou de Rembrandt o clima tenso e a escuridão da pensão; de Munch a referência de melancolia, desequilíbrio e medo; e de Degas as cenas mais iluminadas relacionadas à leveza da infância de André.

Percebe-se que a não formação de Walter Carvalho em escolas de cinema não tira seus méritos, pelo contrário, ressalta-os. Nascido em João Pessoa, Paraíba, manifesta seu desejo pela fotografia ainda quando criança e passa a enveredar nesse

caminho quando começou o curso de Desenho Industrial em 1968, no Rio de Janeiro. No meio cinematográfico inicia-se por influência do irmão cineasta Vladimir Carvalho, seguindo desde então uma carreira de sucessos. Seu primeiro contato com Luiz Fernando Carvalho se deu na realização de um trabalho conjunto na novela *Renascer* onde a parceria se firmou prosperando em *Lavoura Arcaica*.

Walter Carvalho já dirigiu mais de 70 filmes os quais destacam: *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, de fotografia monocromática inicialmente, que vai tomando as cores da terra e ao longo da narrativa ganha ares mais vivos e saturados, produção que lhe rendeu o Golden Frog do CameraImage na Polônia; *Filme de Amor* (2004) de Julio Bressane, de fotografia com estética forte condizente com o roteiro que o levou a conquistar o prêmio de Melhor Fotografia no 36º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro no mesmo ano; e *Madame Satã* (2002), de Karim Ainouz, onde inovou a fotográfica com cores, contraste e saturação exagerados.

Para pensar a luz do filme, Walter Carvalho seguiu a lógica do não roteiro, explorando o livro e seguindo as discussões com Luiz Fernando Carvalho e Raduan Nassar.

> Só realizamos um filme quando o vivemos plenamente. Fazer e viver são a mesma coisa. *Lavoura Arcaica*, no entanto, foi mais do que fazer um filme, quase uma purificação. Por muitas vezes no curso desse trabalho me senti assim. Estas fotos derivam desse estado de espírito, e nasceram de um impulso. (CARVALHO, 2003, p.40)

5 *Fiat Lux* em *Lavoura Arcaica*

Sabida a existência de ímpares análises sobre a fotografia de *Lavoura Arcaica* por nomes respeitados dentro da academia, cuidei para que este ensaio não se diminuísse a uma reprodução sem contribuições, assim, esvaziando este trabalho. Proponho, então, uma análise mais subjetiva, aos meus olhos, mas de toda dedicação, atenção e observação.

Tomemos aqui seqüências as quais foram escolhidas para exploração através de critérios técnicos enrolados na narrativa cinematográfica e também por preferência estética. Aos passos seguidos com leitura, interpretação e síntese, a análise se discorre com elementos teóricos, perceptivos e, sobretudo, instintivos.

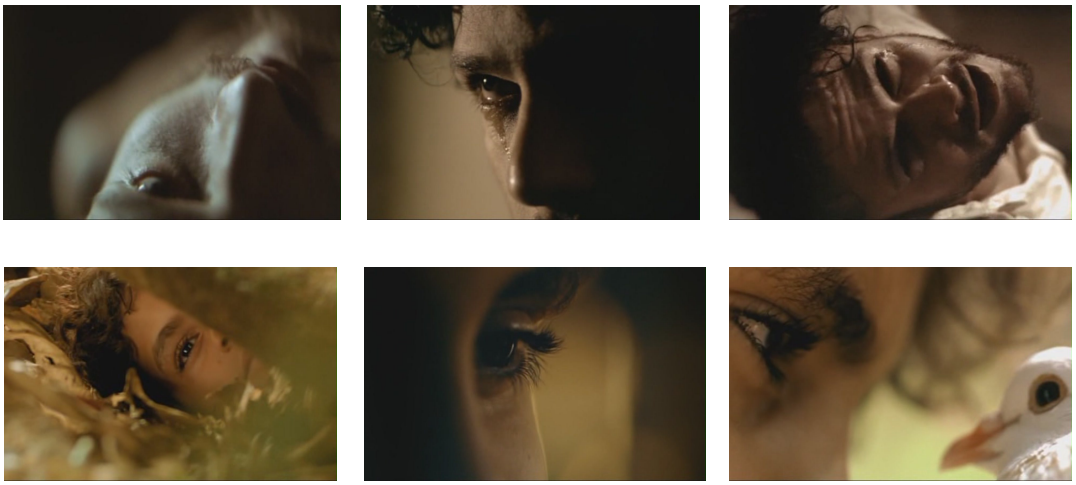
Lembrando que as imagens não são seqüenciais posto que foi necessária a junção de imagens coerentes aos pontos discutidos. As legendas são passagens do texto também selecionadas de acordo com a análise.

Lavoura Arcaica tem duas fotografias: uma do pai e outra do filho, que como as suas personagens, são opostas. Uma é a luz boa, de memória, da infância, de André, o filho. A outra é tenebrosa, do pai, do presente, do escuro da fazenda onde aparecem os fantasmas, dos sermões repressores iluminados pelo lampião. Mesmo concorrentes, o conjunto fotográfico duela para servir à narrativa de forma fiel e impecável.

De maneira geral, a Walter Carvalho usou diversos elementos na composição visual como: quadro dentro de quadro, variações de profundidade por difusão, por nível de detalhe, distorção de formas, separação tonal de cores e contraste, sobreposições, diferenciação por foco, afinidade tonal e espaço ambíguo.

Observemos a técnica utilizada e sua justificativa, pela narrativa, e pelas intenções do diretor.

A variação entre claro e escuro dos olhos de André criança e André adulto remetem às dualidades emocionais experenciadas pela personagem em momentos distintos de sua vivência. A iluminação ressalta a pureza dos olhos do menino ao passo que os olhos escuros, vezes indefinidos, já na fase adulta, referem-se à sua condição impura e desesperada, condicionada pela oposição ao pai.

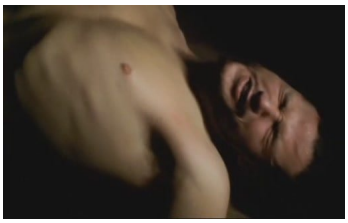


"E me lembrei que sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo e se eles eram bons é porque o corpo tinha luz e se os olhos não eram limpos, é que eles revelavam um corpo tenebroso."

Continuando na dualidade, nota-se a diferença da intensidade da luz, enquanto clarão, ou luz estourada. A claridade de André criança é viva, com foco e formas definidas enquanto a claridade que incomoda André adulto é opaca e difusa. Parece-me que essa última luz é lavada e compõe a imagem da personagem que perdeu a luz no simbologismo de perda da inocência, da ingenuidade de quando menino, pois esta era sinônimo de espiritualidade, de religião, de fé, do Deus que tinha. Encontramos aqui o conceito da luz venerada.

"A claridade da nossa casa... que parecia sempre mais clara quando a gente voltava lá da vila! Essa claridade que mais tarde passou a me perturbar me pondo mudo e estranho no mundo..."

As distorções e desproporcionalidades da cena inicial e, posteriormente, na cena do delírio de André expõem seu desequilíbrio. A falta de foco e de planos definidos são utilizados para descrever o estado emocional da personagem. Espaço ambíguo, como é denominado esse conjunto de estratégias, foi usado de maneira que o enlace das falas, da montagem e do ritmo, transmitisse exatamente a sensação de confusão e de desespero essenciais à trama.



"epilético... convulso... traz o demônio no corpo... sangue... crime... chamas... vexame... desgraça... abandonou..."

A imagem de Ana também traz contraposições. Enquanto dança é alegre, é descomposta, feliz. A pouca profundidade por difusão da cena mostra seus gestos claros, definidos e com alto nível de detalhes, mesmo com os movimentos de câmera. Há também um conceito simbólico de volúpia e tragédia nos tons avermelhados só estão presentes nesses momentos. A flor e o vinho representam o desejo e o pecado de André.

"Ficava imaginando de longe a pele fresca do seu rosto cheirando à alfazema, a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara... e minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida."

As cenas da parábola contada pelo pai representam uma ficção imagética da mente de André e, para propiciar o clima de criação imaginária foi rodada em preto e branco. A seqüência tem separação de profundidade por contraste e pouca iluminação, elementos usados para criar tensão, medo, horror. Esses elementos pertencem com maestria aos filmes de terror. Aqui funcionou da mesma forma, pela situação dramática e pelas emoções exageradas de André que ao fim ganha olhos demoníacos. Aqui se faz o ápice da luz tenebrosa do pai.

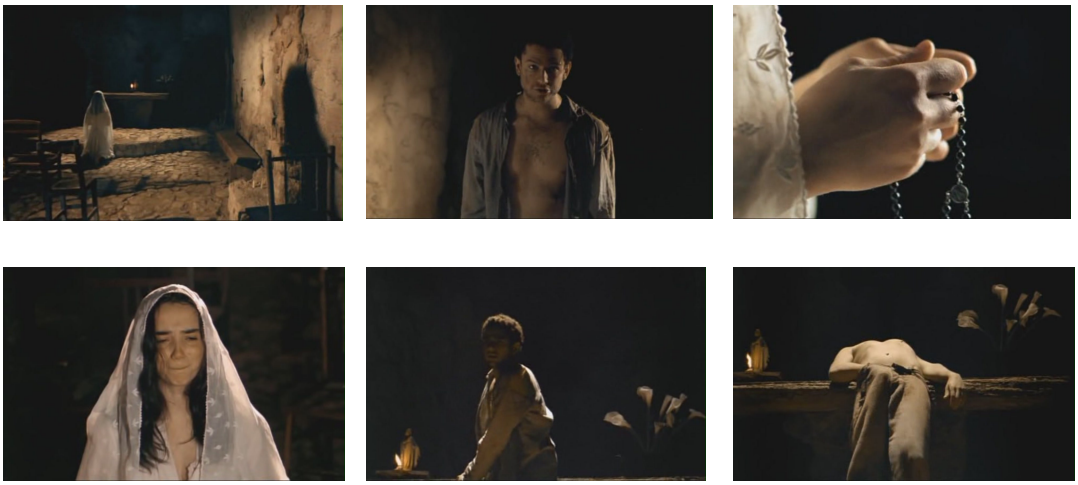
"Meus olhos estavam mais escuros do que mais alguma vez estiveram..."

O cenário da casa da fazenda valoriza a luz natural das janelas. Essa luz é responsável não só pela mística dos bons momentos de criança, mas também para a marcação de tempo transcorrido na narrativa. Os corredores, portas e móveis, com a técnica do quadro dentro de quadro, servem como molduras que guiam o olhar do espectador e a afinidade tonal contribui significativamente pela sensação de harmonia ou vazio da cena.

"Sinto uma luz nova sobre essa mesa..."

A seqüência da Capela é uma aula de luz ataque e contraluz. Usando o ataque frontal forte e a contraluz, produziu-se sombras longas que incitam presença sem que André precise aparecer na cena, inicialmente.

A quase ausência total de luz incidente nele no começo e o destaque do ataque em Ana remetem a uma hierarquia de dependência, dele pra ela, e ressalta o outro lado de Ana, o angelical. O detalhe no rosto dela, no terço nas mãos e a pouca luz no altar elevam-na à santidade. Enquanto a escuridão no rosto dele, a expressividade vigorosa de seus gestos e discurso denotam o oposto, ou seja, o mal, o errado, o impuro, o pecado. O ataque fica claro quando ele se ilumina no ato promiscuo sobre o altar da Capela. A altura das luzes e suas intensidades provocam a emoção delicada de Ana e a perdição de André nos seus apelos.



"Sou incapaz de dar um passo nessa escuridão..."

Na esperada conversa de André com o pai sente-se o clima duro com a escuridão que cerca as personagens. A tomada é o palco das duas fotografias do filme. De início há a superioridade do pai e a rebeldia de André. A composição da cena com *closes* e foco central nos dois atores provoca a sensação de combate que ao longo da cena vai se desfazendo com o discurso emocionado do pai e com a redenção de André sobre o seu comportamento arredio. No final da conversa, a luz forte que incide sobre André dá a ele uma áurea clara como se fosse agora bom, liberto de pecado e santificado.

"Pela primeira vez na vida eu falo como um santo!"

> À noite, depois de reler as seqüências filmadas, padecia de um sono agoniado pela incerteza de ter ou não encontrado aquelas imagens... fruto de uma experiência emocionada, fecunda e inesquecível – e que jamais poderá ser repetida por original e única que foi. (CARVALHO, 2003)

Certo está Walter Carvalho sobre seu trabalho, sobretudo, original. A sua luz desenhou imagens que proclamou palavras, incitou emoções e arrancou sinestesia de

uma tela de maneira peculiar e realmente inesquecível. A fotografia de *Lavoura Arcaica* merece todos os méritos pela arte conceitual e estética que nos empurrou pelos olhos. Sem dúvida a fotografia de Walter Carvalho foi eficiente e trouxe pro cinema brasileiro uma nova forma de fazer luz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O diretor de fotografia tem sua essência na imagem. Uma boa imagem vem do trabalho de observação do seu objeto, de reflexão de suas representações ao longo dos tempos. Assim, a fotografia no cinema requer conhecimento sobre arte, filosofia e cultura antes da técnica. Esse é o diferencial que destaca Walter Carvalho que fez um trabalho excepcional em *Lavoura Arcaica* ao traduzir das palavras a luz sensível e perfeita para composição de cada cena, para fotografar cada imagem. Sua obra é autoral e substancial, valendo os mais de 40 prêmios nacionais e internacionais os quais, o maior número contemplam a fotografia de *Lavoura Arcaica*.

Durante o processo de pesquisa, análise e interpretação expostas aqui, pôde-se perceber como a fotografia serve à narrativa e como é fundamental para a construção e representação das personagens no cinema e questiona-se, então, o motivo pelo qual muitas vezes é marginalizada.

Muitas pessoas ainda têm dúvida do que é a fotografia de um filme. A crítica, em sua maioria, trata o tema com superficialidade ou mesmo não trata. Talvez por esta lacuna, talvez pela sensibilidade que requer na sua percepção e entendimento, a fotografia no cinema ainda não seja conhecida e valorizada como se deveria. Pode ser, então, uma boa oportunidade para abrir debate acerca de suas potencialidades e valor artístico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENTES, Ivana. Romantismo, messianismo e marxismo no cinema de Glauber. Socine. In: _____ Rubens Machado Jr. (Org.). **Estudo de Cinema Socine.** São Paulo: Annablume; Socine, 2006, p. 173-152.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Sobre o filme Lavoura Arcaica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CARVALHO, Walter. **A Fotografia de um Filme – Lavoura Arcaica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

COUTINHO, Iluska. Leitura e análise da imagem In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (Org.) **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

COSTA, Cláudio. A imagem dissimétrica. In: _____ Rubens Machado Jr. (Org.). **Estudo de Cinema Socine.** São Paulo: Annablume; Socine, 2006, p. 91-100.

FATORELLI, Antônio. A fotografia e o virtual. In: _____ Rubens Machado Jr. (Org.). **Estudo de Cinema Socine.** São Paulo: Annablume; Socine, 2006, p. 73-90.

KESKE, Humberto Ivan. O índice da narrativa: a inversão do modelo estrutural de Barthes no filme Tolerância. In: _____ Mariarosaria Fabris, et al. (Orgs.). **Estudo de Cinema Socine.** São Paulo: Annablume; Socine, 2003, p. 148-154.

MARTIN, Marcel. "Introdução" e "1. Os caracteres fundamentais da imagem". In: _____ **A linguagem cinematográfica**. Trad. Lauro António; Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005, pp. 17-35.

MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. Trad. Teresa Machado. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1985, pp. 375-80.

MOURA, Edgar Moura. **50 Anos - Luz, câmera, ação.** São Paulo: Senac, 1999.

MUGA, Henrique António. **Paradigmas da Luz na Percepção e na Arte**. In: _____ CONFERÊNCIA SOBRE A LUZ, 2008, Atelier da Luz, ESAP. Junho de 2008. Diponível em: <http://www.psicologia.com.pt/artigos/textos/A0504.pdf> Acesso em: 15 nov. 2010.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Cia. das letras, 1989.

SCHAEFFER, Osório. **Cinematografia no Brasil:** um estudo de caso do diretor Walter Carvalho no filme Lavoura Arcaica. 2009. **Monografia** (Graduação em Biblioteconomia e Comunicação) – UFRGS. Porto Alegre, 2009.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. "Introdução" e "1. Reflexões preliminares". In: _____ **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994, pp. 9-59.

VERNETT *et al*. "3. Cinema e narração". In: AUMONT, Jacques *et al* (orgs.). **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1995, pp. 89-152.

FILMOGRAFIA

CARVALHO, Luiz Fernando. *Lavoura Arcaica*. Brasil: Europa filmes, Agosto/2007.

color/171 minutos; cópia em DVD, Videolar, 2007.