



A LINGUAGEM POÉTICA DE WALTER CARVALHO: UMA RELAÇÃO ENTRE FOTOGRAFIA CINEMATOGRÁFICA E ARTES PLÁSTICAS

Ana Carolina Roure
UnB

Resumo

A fotografia é um dos elementos fundamentais para a constituição de um cinema como expressão poética. Este trabalho se propõe a investigar as possíveis relações entre cinema e artes plásticas, a partir de recorrências estéticas reveladoras desse diálogo na fotografia cinematográfica de Walter Carvalho. A poesia emerge em sua obra por meio da experimentação com a linguagem cinematográfica que pretende obliterar uma fotografia naturalista. Para investigar o que se propõe optou-se por duas obras que contaram com a direção de fotografia de Walter Carvalho. São elas: *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001) e *Veneno da madrugada* (GUERRA, 2004).

Palavras-chave: cinema, fotografia cinematográfica, artes plásticas, expressão poética.

Abstract

The photograph is a fundamental element for the formation of a film as poetic expression. This work aims to investigate the possible relationship between cinema and visual arts, from film photography by Walter Carvalho. Poetry emerges through experimentation with film language that aims to subvert naturalistic photography, questioning the production of representations that seek to represent the reality as it is. To investigate what it claims we chose two films which had the cinematographer Walter Carvalho. They are: *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001) and *Veneno da madrugada* (GUERRA, 2004).

Keywords: cinema, photograph, visual arts, poetic expression.

315

1 Introdução

Nesta pesquisa, parte-se do pressuposto de que o cinema como expressão poética só é possível a partir do ato criador de um artista. É sua participação na realização de uma obra, com a sua subjetividade, que lhe permite se utilizar de procedimentos em favor do processo artístico da expressão, concedendo ao filme o caráter de obra de arte e ao espectador a possibilidade de se deparar com uma visão singular acerca da realidade.

A fotografia é um dos meios pelo qual a expressão poética pode emergir em um filme e o fotógrafo, a partir de seu ato criador, um dos grandes responsáveis por transformar o universo cinematográfico em poesia imagética. E foi por refletir sobre a importância do papel da fotografia na constituição de um cinema como expressão poética que se definiu como critério fundamental para a composição do *corpus* fílmico dessa pesquisa a escolha de obras cinematográficas que contassem com a direção de fotografia de Walter Carvalho: um artista que apresenta um trabalho marcado pela criação, em que a sua percepção, a sua visão de mundo e a sua experiência como fotógrafo se manifestam na escolha de dispositivos estéticos e no modo como se apropria deles.



Dada a importância do fotógrafo na criação de um cinema como expressão poética, esta pesquisa procura investigar, nas experimentações realizadas por Walter Carvalho, o diálogo com as artes plásticas. Para averiguar o que se propõe, optou-se por um corpus fílmico constituído por duas obras que contaram com a direção de fotografia de Walter Carvalho. São elas: *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001) e *Veneno da madrugada* (GUERRA, 2004).

2 Reflexões sobre a poesia no cinema: uma inter-relação entre linguagem poética e o cinema como forma de arte

Parte-se do pressuposto de que o cinema como arte está diretamente vinculado à relação entre linguagem cinematográfica e a poesia. Uma obra fílmica será poética se for fruto do ato criador de um artista que recria a realidade de acordo com a sua subjetividade, somente assim o cinema pode ser considerado expressão da sétima arte. É justamente por perceber o objeto de modo absolutamente individual que, ao representá-lo, o artista lança mão de formalizações próprias que concedem a ele um modo peculiar de ser apresentado. Para Faustino (1977, p. 49), o artista dispõe de uma competência peculiar:

Refiro-me à capacidade que tem o artista, em geral, e em especial o poeta, de perceber seu objeto, cada objeto, em sua quase absoluta individualidade e não como simples ideia representativa de uma coleção de objetos semelhantes. Lembra-te, decerto, do exemplo clássico em psicologia: geralmente quando um homem comum percebe uma laranja não está percebendo “uma” laranja individualmente e, sim, apenas, a representação de toda a classe “laranja”. O artista, o poeta, percebe e é especialmente capaz de expressar uma laranja, esta e não aquela. A aptidão, aliás, de apresentar o objeto de maneira inconfundível é uma das qualidades indispensáveis à boa arte.

A noção de poesia nessa pesquisa é entendida como criação. Recuperando o nexo com *poien*, ou seja, com o “fazer” e o “produzir”, a poesia, então, está relacionada ao ato de fazer, ao ato de produzir, ao ato de criar, ao ato criador do artista, o que significa dizer que todas as produções artísticas são poesias e os seus criadores poetas (REALLE, 2004).

É nessa mesma direção que poesia e criação encontram-se associadas, nas reflexões de Pasolini e Buñuel sobre o cinema que tencionavam ver e realizar. A poesia entendida no âmbito da criação, do ato de criar torna-se elemento fundamental para a concepção de um cinema como manifestação artística. Assim, tanto o cinema proposto por Pasolini quanto o defendido por Buñuel podem ser considerados arte, já que se referem à



manifestação da poesia como um modo de recriação da linguagem clássica, reconhecida como convencional por ser exaustivamente utilizada nas produções fílmicas.

Esses dois cineastas defendiam que as potencialidades desse meio estavam sendo subaproveitadas por grande parte dos realizadores que preferiam realizar produções para o grande público e acabavam por trabalhar em favor de uma representação naturalista própria a uma narrativa clássica, ao invés de explorar as inúmeras possibilidades de representação que a linguagem cinematográfica permite.

Luis Buñuel (2008, pp. 333-334) pensava o cinema

como um instrumento de poesia, com todas as possíveis implicações desta palavra no sentido libertador, de subversão da realidade, de limiar do mundo maravilhoso do subconsciente, de inconformismo com a estreita sociedade que nos cerca.

Ele o concebia como uma arte de inúmeras possibilidades de expressão, que não eram aproveitadas em grande parte das produções. Segundo ele, a maioria dos filmes são carentes de mistério, aspecto fundamental a toda obra de arte. “Autores, diretores e produtores evitam cuidadosamente perturbar nossa tranquilidade abrindo a janela maravilhosa da tela ao mundo libertador da poesia” (BUÑUEL, 2008, p. 335). É a poesia que possibilita o mistério, sem ela as produções não passam de “um prolongamento de nossas vidas comuns” (BUÑUEL, 2008b, p. 335).

A potencialidade do cinema de recriar a realidade, a partir da subjetividade do cineasta, tornando visível aquilo que não se pode ver no cotidiano, pode elevá-lo à categoria de arte. Como afirma Klee (2001, p.43) “A arte não reproduz o visível, mas torna visível”. Assim, ao se utilizar da imagem em movimento para representar a sua percepção sobre algo misterioso no cotidiano, o cineasta cumpre a sua função de artista de reinventar a realidade e transformar o cinema em expressão artística. “Porque as obras de arte não só reproduzem com vivacidade o que é visto, mas também tornam visível o que é vislumbrado em segredo” (KLEE, 2001, p. 23).

Essas reflexões de Klee são sobre a arte moderna, ou seja, não apontam para uma arte figurativa, de reprodução do visível e, portanto, de rápida decodificação, elas fazem referência, sobretudo, à arte pós-ruptura com as técnicas naturalistas e realistas de representação. Por isso ilustram perfeitamente a proposta do cinema como instrumento de poesia, já que este também rompe com as formas tradicionais de representação, ao propor a transgressão da linguagem cinematográfica clássica, para alcançar uma narrativa autoexpressiva do cineasta que não oferece ao espectador um prolongamento da vida real, mas uma visão singular acerca da realidade.




A ruptura com a narrativa convencional proposta por Buñuel não se dá na escolha por temas fantásticos – já que a prioridade não é o conteúdo – ela ocorre no âmbito da forma. Entretanto, o cinema como instrumento de poesia não nega por completo a linguagem naturalista, já que se utiliza de elementos próprios a ela para subvertê-la. Ao transpor os seus limites, a linguagem poética é alcançada, sendo o resultado de um equilíbrio entre a representação clássica e o formalismo (SAVERNINI, 2004).

De todo modo, o espectador só pode compreender a ruptura proposta pelo Surrealismo de Buñuel, se tiver sido alfabetizado no código da narrativa clássica considerada padrão da produção fílmica mundial, ou seja, o sujeito deve conhecer os dispositivos estéticos próprios à linguagem cinematográfica naturalista, já que a ruptura proposta pelo cineasta é justamente a transgressão dessas estratégias consideradas convencionais no cinema (SAVERNINI, 2004).

Essas reflexões permitem compreender como a proposta de Buñuel “aponta para uma maior interação entre autor, obra, espectador” (SAVERNINI, 2004, p. 64), o que corrobora a afirmação de Paz (2012, p. 33) quando diz: “Há um traço comum a todos os poemas, sem o qual eles nunca seriam poesia: a participação”. Contudo, essa perspectiva sobre o cinema não só pressupõe a participação do sujeito, como precisa dela, já que é a experiência do espectador com o filme que irá complementar o ato criador e fazer da obra fílmica/poema, acima de tudo poesia.

Pasolini (1981) em um ensaio intitulado “Cinema de Poesia” enuncia as estratégias estilísticas daquilo que denominou “língua da poesia cinematográfica”. O artista se preocupava com o cinema que se manifestava como arte e acreditava que ao se explorar os limites da narrativa clássica era possível alcançar a realização da arte cinematográfica. A intenção, portanto, não era simplesmente negar a narrativa naturalista, e sim reestruturá-la, de modo a continuar dialogando com a tradição, porém subvertendo-a. Sobre a “língua de poesia cinematográfica”, Pasolini (1981, p. 151) tece as seguintes considerações:

A câmara torna-se, pois, sensível por boas razões: a alternância de diversas objectivas, 25 ou 300 para o mesmo rosto, o emprego pródigo do zoom, com as suas objectivas muito alongadas, que se colam às coisas dilatando-as como se fossem pães levedados em excesso, os contraluzes contínuos e fingidamente acidentais, com os seus reflexos na câmara, os movimentos manuais da câmara, os travellings exasperantes, as montagens falseadas por razões de expressão, os raccords irritantes, as intermináveis paragens sobre uma mesma imagem, etc., etc – todo este código técnico nasceu quase por insatisfação com as regras, pela necessidade de uma liberdade irregular e provocatória, por um gosto de anarquia, diferentemente



autêntico ou delicioso: mas tudo isso se tornou também depressa cânone, patrimônio linguístico e prosódico, que interessa simultaneamente todas as cinematografias mundiais.

De acordo com as próprias reflexões estabelecidas por Pasolini, observa-se que a definição de critérios para se obter um “cinema de poesia” pode ser algo bastante complexo a ser realizado, visto que ele próprio manifestava certa preocupação com o fato de se reduzi-lo a uma mera fórmula. Segundo ele, institucionalizar estratégias estilísticas para alcançar esse cinema contraria o propósito de sua existência. A proposta de Pasolini era a reinvenção da linguagem cinematográfica convencional, a partir do seu equilíbrio com o formalismo, e não criar uma nova receita de apropriação dos elementos cinematográficos, para que logo se tornasse uma linguagem convencional. A preocupação de Pasolini corrobora o pensamento de Paz (2012, p. 25) sobre o Poema:

Cada poema é um objeto único, criado por uma “técnica” que morre no momento exato da criação. A chamada “técnica poética” não é transmissível porque não é composta de receitas, e sim de invenções que só servem ao seu criador. [...] Quando um poeta adquire um estilo, um jeito, deixa de ser poeta e se transforma em construtor de artefatos literários.

Portanto, a manifestação poética de uma obra cinematográfica não deve ser mero resultado de uma receita preestabelecida que se enquadre nas características delineadas por Buñuel, Pasolini ou qualquer outro cineasta. O poeta projeta sobre a criação a sua experiência sensível, o que torna tal processo absolutamente singular, portanto não existe possibilidade de engessar essa linguagem poética, para que ela possa ser repetida por outros, uma vez que cada artista vivencia um processo criativo peculiar.

O próprio Pasolini quando teceu considerações sobre o cinema de poesia, deixou claro que se tratava de uma tendência em configuração e, portanto, procurou salientar que seus princípios poderiam se renovar com o passar do tempo e poderiam ganhar novos significados dependendo dos diferentes contextos históricos, econômicos e culturais. Portanto, é necessário cautela ao estabelecer reflexões sobre o cinema de poesia, pois se forem consideradas apenas as características propostas por Buñuel e Pasolini, em seu sentido estrito, as novas configurações poéticas estabelecidas ao longo de todos esses anos e manifestadas por tantos artistas em diversificados contextos podem não ser percebidas.

Isso porque se o poeta é “aquele que faz o novo, aquele que acrescenta continuamente novas experiências à experiência ancestral” (FAUSTINO, 1977) ao



realizar uma obra ele com certeza não irá se apropriar da linguagem poética de um outro artista sem recriá-la, sem reinventá-la de acordo com a sua própria subjetividade. Uma produção só é obra de arte se for poética e só é poética se for expressão da visão de mundo única e pessoal do artista.

3 Análise do corpus fílmico

Neste trabalho, discute-se que a linguagem poética só pode ser alcançada se for tomada de modo singular, fruto da condição sensível de um artista, daquele que é capaz de se utilizar de uma técnica para transgredi-la, transformando a linguagem convencional, em algo que está para além dela. De acordo com Massaud Moisés (1973, p. 50), “o poeta dirige-se para dentro de seu mundo interior, numa introflexão que procura aquilo que o revela, enquanto artista, diferenciado, dessemelhante das demais criaturas”.

Walter Carvalho é um poeta da imagem. A sua fotografia parece manter a unidade e coerência com o conceito visual proposto pelos diretores dos filmes que fotografa, ao mesmo tempo em que desenvolve, a partir de seu ato criador, uma linguagem poética própria a cada filme.

É claro que existem elementos recorrentes em sua obra como a utilização de iluminação contrastada, desfoque, o plano detalhe, o plano-sequência, o uso desrealizante da cor, mas são dispositivos estéticos que a cada narrativa são trabalhados de maneiras diferentes de modo a criar um universo peculiar, o que nos permite afirmar a presença em seu trabalho de uma dimensão autoral. Um exemplo é o uso da luz nas obras *Lavoura arcaica* (Luiz Fernando Carvalho, 2001) e *O veneno da madrugada* (Ruy Guerra, 2004), como será abordado adiante. Ambas as narrativas apresentam iluminação contrastada, porém essa formalização é trabalhada de modo diverso nas duas narrativas.

Para cada filme, Walter Carvalho vivencia um processo criativo diferente que resulta no desenvolvimento de uma linguagem própria àquele universo fílmico. Segundo ele, “a fotografia de um filme está no roteiro. Está contida naquelas páginas uma fotografia que cabe a você descobrir onde está” (CARVALHO, 2010). Por isso, apesar de optar pelo uso recorrente de determinados procedimentos, o fotógrafo apresenta diferentes soluções estéticas que não são simplesmente transpostas de um filme para o outro, e sim criadas ou recriadas a cada filme.



Assim, ao invés de transformar em fórmula a linguagem poética que desenvolve em determinados filmes, prefere desenvolver a cada trabalho novos modos de apropriação dos elementos cinematográficos, criando um conceito visual novo para as diferentes narrativas. Até mesmo porque reproduzir estratégias estilísticas em uma fórmula a ser repetida é contrário à própria essência de poesia como criação, tão peculiar a sua fotografia. Esse processo nos permite pensar na proposta de Buñuel e Pasolini com o cinema de poesia, uma vez que esta propõe uma reinvenção da linguagem cinematográfica convencional, a partir do seu equilíbrio com o formalismo.

3.1 Iluminação contrastada: O Barroco em *Lavoura Arcaica*

Lavoura arcaica é uma narrativa baseada no romance homônimo de Raduan Nassar, publicado em 1975. A obra fílmica nacional, dirigida por Luiz Fernando Carvalho, foi lançada em 2001. A narrativa conta a história de André, um jovem que resolve ir embora da fazenda que morava com sua família, em busca de se libertar dos discursos impositivos do pai, pautados na doutrina cristã, e esquecer a paixão por sua irmã Ana, que tanto o angustia.

A iluminação claro-escuro com profusão de sombras tão presente na fotografia do filme parece dialogar com a técnica utilizada por Caravaggio em suas obras. Esse artista barroco, também mencionado por Walter Carvalho em suas entrevistas, ficou conhecido justamente por inventar uma nova técnica de pintura conhecida por alguns como Luminismo, e também denominada por outros como Tenebrismo. Essa técnica consistia em explorar o recurso da luz lateral para produzir uma iluminação fortemente contrastada.

O Tenebrismo de Caravaggio consistia “no uso da luz em termos emocionais” (TREVISAN, 2003, p. 240). Essa técnica de iluminação “[...] dotou a Arte Barroca de seu recurso estilístico por excelência: o contraste. Efetivamente, o eros barroco é um eros de antítese, de oposições estridentes, de sentimentos conflituosos. É uma arte de movimentos que se contrariam” (TREVISAN, 2003, p. 241).

A iluminação contrastada em *Lavoura Arcaica* dialoga com o Tenebrismo de Caravaggio uma vez que sua composição/narrativa é marcada pelos fortes contrastes humanos e o uso exacerbado de luz e sombra, na fotografia, metaforiza essas oposições. Walter Carvalho também trabalhou a luz em termos emocionais.

Segundo Trevisan (2003, p. 241), “a arte barroca, em geral, preferiu trilhar os rumos da sensibilidade mórbida: [...] Exacerbou quase sempre os sofrimentos



de seus mártires; ou conferiu aos seus confesores uma interioridade sombria”, que eram metaforizados pelos fortes contrastes de luz e sombra. Em *Lavoura arcaica*, a interioridade sombria de André, a sua personalidade ambígua, o seu sofrimento também são metaforizados pela fotografia marcada pelo uso intenso de claro-escuro alcançado pelo trabalho realizado com a iluminação que dialoga com o Tenebrismo de Caravaggio.

Na sequência em que Pedro, o irmão mais velho, conversa demoradamente com André. Pedro é o representante da Lei e da intransigência paterna em contraposição ao desejo e afeto exagerado da mãe. Nesse diálogo, o que está em questão é o retorno e uma necessária submissão a essa Lei que estrutura e sustenta uma certa composição e ordenamento familiar. Nessa estrutura, o desejo aparece de modo marginal e com uma dimensão mortífera.

A fotografia dessa cena apresenta enquadramentos, predominantemente, em primeiro plano, e uma luz lateral (a luz tenebrista) responsável pelo forte contraste de luz e sombra. Essa ambiguidade alcançada pela iluminação parece revelar o estado interior dos personagens.

A fotografia contrastada expressa o universo ambíguo de André e dos demais personagens. Ela está voltada mais para dentro do que para fora, não pretendendo expressar a história de uma família tal como se vê na realidade cotidiana e sim mesclar-se ao estado de angústia e de sofrimento a que seus membros se encontram aprisionados. Sabe-se que será com o retorno de André que a dimensão mortífera de uma Lei transgredida comparecerá.

É nesse sentido que Walter Carvalho trabalha a fotografia em favor da narrativa. Sua busca é por alcançar a imagem perfeita para expressar determinada ideia. A beleza da imagem deve ser consequência e não a sua finalidade primeira.

3.2 Oswald Goeldi e Käthe Kollwitz: Expressionistas em diálogo com Veneno da Madrugada

Walter Carvalho buscou nas artes plásticas fonte de inspiração para fotografar *O veneno da madrugada*, de Ruy Guerra. A partir da leitura e do estudo do roteiro, o artista encontrou nas obras dos artistas Käthe Kollwitz e Oswald Goeldi uma possível referência estética a partir da qual poderia trabalhar o conceito da fotografia deste filme (CARVALHO, 2010).

A fotografia do filme é um diálogo com a estética das xilogravuras de Oswald Goeldi e Käthe Kollwitz, principalmente no que diz respeito ao trabalho com a



iluminação e os seus efeitos de contraste como meio de expressão fundamental na construção da narrativa. Mas se nesse trabalho, partimos da afirmação realizada pelo diretor de fotografia, nossas perguntas no decorrer das análises incidiram sobre como, de fato, esse dialogo ocorreu, ou seja, a partir de quais elementos estéticos pode-se observar esta transposição/releitura do trabalho desses dois artistas para uma linguagem cinematográfica e de que modo algo da ordem de um ato criador/poético pode aí se dar.

O veneno da madrugada (Guerra, 2004) é um filme baseado no romance *La mala hora* (2006), de Gabriel Garcia Marques. É uma narrativa aberta, ambígua como também são todos os seus personagens e como é o conceito de verdade apresentado no decorrer do filme. Todos apresentam personalidades complexas e a duplicidade rege a vida e a atitude de todos.

A fotografia antinaturalista de Walter Carvalho consegue expressar a atmosfera tensa, sombria e obscura da narrativa. A iluminação contrastada com profusão de sombras contribui para um tom expressionista que perpassa toda a história. Os fortes contrastes claro-escuro não só metaforizam o universo interior ambíguo do personagem principal, o Alcaide, como também expressam a duplicidade de outros personagens da história, bem como o próprio universo duplo do povoado, mergulhado em dúvidas e verdades relativas.

4 Considerações finais

A fotografia de Walter Carvalho excede os aspectos objetivos e denotativos, produzindo, em vez disso, expressividade emocional e abstração formal. Sua poética visual é o resultado de uma preocupação com a linguagem, desenvolvida em favor do processo artístico da expressão. O artista busca na própria linguagem cinematográfica meios para subvertê-la, transgredi-la e transformá-la em algo que está além da linguagem cinematográfica: a linguagem poética.

Em um momento em que o cinema nacional parece seguir um modelo naturalista de representação, predominante na cinematografia hollywoodiana, o trabalho deste fotógrafo adquire importância singular, pois reafirma, com sua fotografia, a possibilidade de um cinema como expressão poética. As marcas presentes em sua obra são o resultado de uma certa formalização estética, ou seja, de um trabalho de experimentação com a linguagem que incluem dispositivos como a iluminação, os movimentos de câmera, o enquadramento, os ângulos de filmagem, a utilização de



lentes e filtros, o trabalho com o foco, com as cores e tonalidades, com o instante, além de uma forte influência da história das artes plásticas.

Investiga-se, de um modo geral, a expressão de uma sensibilidade poética na fotografia cinematográfica deste artista, buscando averiguar de que modo ele atualiza e/ou recria esses princípios, próprios a um cinema de poesia, e o que propõe de novo, a partir de formalizações estéticas que constituem a sua própria linguagem poética, expressão da sua subjetividade, da sua forma de conceber o mundo.

Walter Carvalho é capaz de compreender o exato papel da fotografia a serviço de uma narrativa. Segundo Sandra Wernek (2013, p. 41), o fotógrafo “está sempre procurando o formato, a luz, a imagem que ajudem na construção da narrativa”. Os dispositivos estéticos utilizados por ele, que subvertem a forma naturalista de representação no cinema, são elementos estruturantes que se tornam essenciais e imprescindíveis na constituição da narrativa, pois influenciam, complementam e fortalecem o próprio conteúdo, seja na constituição das personagens, seja na própria construção da atmosfera do filme. Por isso, para Walter Carvalho a fotografia deve servir à narrativa e não o contrário.

Esse artista é responsável pela criação de experimentações estéticas que estabelecem diálogo com as artes plásticas. Diálogo este que se constitui como um dos responsáveis pela obtenção de uma imagem poética e se mostra como uma marca estilística que dá a sua fotografia uma dimensão autoral.

Referências Bibliográficas

BUÑUEL, Luís. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 2008, p. 333-337.

FAUSTINO, Mario. **Poesia-Experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1977.


KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **O veneno da madrugada**. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo hereje**. 2. ed. Lisboa: Assírio e Alvin, 1981.



PAZ, Octávio. **O Arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

REALLE, Giovanni. **Para uma nova interpretação de Platão**. São Paulo: Loyola, 2004.

SAVERNINI, Érika. **Índices de um cinema de poesia**: p'ier paolo pasolini, luís buñuel e krzysztof kieslowski. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TREVISAN, Armino. **O rosto de Cristo**: a formação do imaginário e da arte cristã. Porto Alegre: AGE, 2003.

WERNECK, Sandra. Iluminado. In: CAIXA CULTURAL, **Catálogo da mostra A Luz (imagem) de Walter Carvalho**, Caixa Cultural, Rio de Janeiro, 2013.

Documentos Eletrônicos

CARVALHO, Walter. 2010. **Entrevista com Walter Carvalho**. Portal Tela Brasil. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=rXo2E9Zly2M>. Acesso em: 13/04/2014.

Filmografia

Lavoura Arcaica. 2001. De Luiz Fernando Carvalho. Brasil: Europa Filmes. DVD.

Veneno da Madrugada. 2004. De Ruy Guerra. Brasil: Universal. DVD.

Minicurrículo

Ana Carolina possui graduação em Letras (português/inglês), pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (2007), especialização em Filosofia da Arte, pelo Instituto de Filosofia e Teologia do Estado de Goiás (2008) e Mestrado em Comunicação Social, na linha Imagem e Som, na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (2014). Tem experiência na área de Educação, onde atuou como professora de língua portuguesa e língua inglesa na Educação Infantil, Ensino Fundamental e Médio, e Educação de Jovens e Adultos. Atuou como revisora de texto, em uma Editora. Atuou como tutora a distância nos cursos de Letras e Educação Física, oferecidos pela UAB/UnB. Atualmente é professora da disciplina Comunicação, Expressão e Estudos Acadêmicos na UAB/UnB, e das disciplinas Língua Portuguesa e Metodologia Científica, na Faculdade Mauá.