

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESIGN INDUSTRIAL
NARRATIVAS VISUAIS**

JANINE BELLO

**EDIÇÃO FOTOGRÁFICA COMO UM PROCESSO DE
CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS VISUAIS**

CURITIBA

2018

JANINE BELLO

**EDIÇÃO FOTOGRÁFICA COMO UM PROCESSO DE CONSTRUÇÃO
DE NARRATIVAS VISUAIS**

Monografia apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Narrativas Visuais, do Departamento Acadêmico de Design Industrial, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Orientadora
Prof. Dr^a. Anuschka Reichmann Lemos

CURITIBA

2018



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Campus Curitiba
DADIN - Departamento Acadêmico de Desenho
Industrial
Especialização em Narrativas Visuais



TERMO DE APROVAÇÃO

EDIÇÃO FOTOGRÁFICA COMO UM PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS VISUAIS por Janine Bello

Esta monografia foi apresentado em 05 de junho de 2018 como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Narrativas Visuais, pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho aprovado.

**Prof^a. Dr^a. Anuschka Reichmann
Lemos**
(UTFPR)
Orientadora

Prof. Dr. Rogerio Caetano de Almeida
(UTFPR)

Prof. Rodrigo André da Costa Graça
(UTFPR)

**A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso.*

RESUMO

SILVA, Janine Bello da. **Edição Fotográfica como um processo de construção de narrativas visuais**. 2018. 25 folhas. Monografia (Especialização em Narrativas Visuais) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2018.

Uma das caracterizações mais comuns para esta época é a quantidade de imagens produzidas a cada minuto e, no meio a tudo isto, aquelas imagens produzidas de forma mais expressiva, cuidadosa, acabam se perdendo. Devido a isto, vale refletir sobre o que as tornam únicas, o tal do eternizar da fotografia. A partir deste viés, a edição fotográfica adentra e assume seu papel, caminhando lado a lado com teorias de cinema a fim de embasar a leitura imagética e delinear o processo construtivo de uma narrativa visual fotográfica. Assim, a atual pesquisa apresenta e aplica as teorias com base em projetos de dois fotógrafos brasileiros, Pedro David e Gilvan Barreto.

Palavras-chave: Edição Fotográfica. Narrativas Visuais. Leitura imagética. Processo construtivo visual.

ABSTRACT

SILVA, Janine Bello da. **Photographic Edition as a construction process of visual narratives**. 2018. 25 pages. Monography (Specialization in visual narratives) - Federal Technology University - Parana. Curitiba, 2018.

One of the most common characterizations for this time is the quantity of images produced every minute and, in the middle of all this, those images produced in a more expressive, careful way, are lost. Because of this, it is worth reflecting on what makes them unique, which makes it an eternal image. From this point of view, the photographic edition enters and assumes its role, walking side by side with cinema theories in order to base the image reading and delineate the constructive process of a visual photographic narrative. So, the present research presents and applies the theories based on the projects of two Brazilian photographers, Pedro David and Gilvan Barreto.

Keywords: Photo edition. Visual narratives. Image reading. Visual constructive process.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	04
2 PODER NARRATIVO DA IMAGEM - NARRATIVA VISUAL FOTOGRÁFICA	06
2.1 LEITURA IMAGÉTICA E PROCESSO CONSTRUTIVO VISUAL	07
3 FOTÓGRAFOS	15
3.1 GILVAN BARRETO	16
3.2 PEDRO DAVID	22
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	28
REFERÊNCIAS	30

1 INTRODUÇÃO

Tendo em vista a potencialidade da fotografia como um veículo de comunicação capaz de narrar e contar uma história, tais atos permeiam e apresentam a necessidade de rever a importância da apresentação das imagens, com base em suas escolhas e seleção. A forma que elas são editadas podem, em muitos casos, favorecer ou arruinar um projeto.

Esta necessidade foi identificada a partir de experiências pessoais da autora, em festivais de fotografia, onde o público varia entre entusiastas, estudantes, e profissionais em seus variados níveis de conhecimento. Dentre eles, a dificuldade era a mesma: a seleção e organização das imagens de forma coerente, também conhecida como edição fotográfica.

Ao pesquisar sobre edição fotográfica pode-se observar a vinculação do “editar” com softwares de tratamento de imagem, o que reduz a amplitude que o termo possui. A atual pesquisa pretende discorrer sobre o conceito de edição, sua aplicação na fotografia e na composição de narrativas visuais, reforçando a importância de uma linearidade discursiva, por meio da edição/montagem, visando tanto àqueles que estão iniciando sua jornada fotográfica, quanto os que estão a trilhando há um tempo.

São poucos os estudos que adentram profundamente em edição fotográfica, portanto, como embasamento teórico, Barthes será utilizado como guias na parte de leitura imagética/pensamento fotográfico, em paralelo com Chiodetto e Castilho na parte de edição e Nobre na parte de narrativa visual fotográfica. Porém, a maior base se dá pela literatura do cinema, vindo desde Eisenstein e Kavin, na parte de edição e métodos de montagem.

Vale a pena mencionar sobre ambos teóricos do cinema, para complementar o porquê de tais escolhas. Sergei Eisenstein nasceu em Riga, capital da Letônia em 1898, cineasta e pensador cinematográfico, em 1917 mudou-se para a Rússia, em época de revolução. Seu intuito era de mostrar que a arte também era uma arma. Bruce Kavin nasceu em Los Angeles, na Califórnia, em 1945, especialista em análise crítica fílmica e escrita criativa, tendo em sua vertente de estudo uma ligação forte com a literatura moderna, teoria narrativa e história do cinema, mudou-se para Boulder, Colorado e desde 1975 atua como escritor e professor universitário.

Como o cinema e a fotografia percorrem caminhos que vão ao encontro do outro em vários momentos, a união destes teóricos proporciona uma ligação de grande relevância nos estudos teóricos fotográficos, com seus discursos atemporais e tão a frente do tempo que estavam situados. Além da profundidade dos estudos direcionados a questões de edição. Logo, ao utilizar o cinema como um aliado, fortifica e aprofunda a linguagem de edição fotográfica.

No que diz respeito à estrutura, a pesquisa inicia-se com uma abordagem sobre o poder narrativo da imagem, discorre sobre sua estrutura no viés fotográfico, elencando os elementos que compõem o processo construtivo, fundamentais na leitura e construção de uma narrativa visual fotográfica. Seguido de uma apresentação de conceitos cinematográficos aplicados na contextualização de edição fotográfica, dos quais servem como uma ponte para o vislumbramento teórico por meio de projetos/ensaios de dois fotógrafos brasileiros selecionados para fundamentar a pesquisa.

Para que a aplicação seja efetiva, torna-se necessário conhecer um pouco da história do fotógrafo, no sentido de contextualizar e auxiliar o estudo do material proposto. Portanto, inicia-se com uma contextualização sobre o fotógrafo Gilvan Barreto, seguido de Pedro David, partindo para uma introdução e aprofundamento do tema, considerando alguns trabalhos apresentados no site de ambos, através de teorias mencionadas no desenrolar da pesquisa.

2 PODER NARRATIVO DA IMAGEM – NARRATIVA VISUAL FOTOGRÁFICA

No dicionário Michaelis (2017), o termo narrar está apresentado pela exposição de fatos reais ou fictícios, utilizando escrita, fala ou imagens.

Considerando a possibilidade imagética de narrar, ao utilizar a fotografia como meio narrativo, deve-se distanciar da perspectiva comum de relacioná-la com uma transcrição do real. Segundo Nobre (2003, p.74) não é uma transcrição do real porque a fotografia não se replica fielmente com suas dimensões e volumes, mas, é uma forma de expor um ponto de vista sobre algo ou alguém, quer seja mostrando algo já conhecido ou servindo como uma ponte para instigar a descobrir algo mais sobre o que aparentemente está ali.

O autor ainda esclarece que com o ato de fotografar, narra-se um momento da vida através da imagem, eternizando-o historicamente, como um escritor o faria utilizando as palavras. (2003, p.70) Da mesma forma que as palavras são selecionadas para enfatizar, explicar ou esclarecer, as imagens também. Porém, a quantidade de imagens produzidas a cada minuto é exorbitante, levando em conta as que são produzidas de forma mais expressiva, vale refletir sobre o que as tornam únicas e o que as fazem ter destaque no meio desta massificação.

E é a partir deste ponto que o termo narrativa visual fotográfica se aplica com mais exatidão. O eternizar da fotografia se dá pela edição, em dois momentos diferentes, seja no clique fotográfico, como na pós-produção. A escolha do enquadramento, o que e onde será fotografado, a escolha de uma sequência ou grupo de imagens, até mesmo o espaço entre elas, tudo isto faz parte da edição fotográfica. Mas, como todo suporte de leitura trabalha em uma via de mão dupla, tendo sempre um emissor e um receptor da mensagem, no caso, o fotógrafo e o leitor visual. O entendimento só se dará quando o leitor, com base em seu repertório, preencher as lacunas deixadas pelo fotógrafo. “O espaço entre as imagens trata de encaminhar o leitor em um percurso previamente definido, mas deixa brechas para que a leitura possa ser construída com atividade e prazer” (SENE, 2017).

Portanto, edição é um pontapé importante de um processo narrativo visual, do qual fomenta as formas singulares de contar cada história, desenrolar um conceito, etc. O processo como um todo, desde a preconcepção, somado ao

discurso, torna cada narrativa única.

Até mesmo quando um fotógrafo revisita seus materiais e forma um conjunto de imagens, está praticando uma etapa de edição, porém, é o modo como as imagens serão conduzidas que contarão uma história, e este, é um ponto gerador de dificuldade para vários fotógrafos.

Por vezes, o artista orbita em torno de seu centro de criação de forma tão intensa que pode se tornar uma empreitada difícil trazer à tona sua subjetividade, seus debates interiores a fim de expor o trabalho. Expor, publicar, tornar-se público, implica necessariamente em uma tradução de si mesmo para o outro. (CHIODETTO, 2013, p.12)

Para explorar o encadeamento de uma produção fotográfica, serão apresentados adiante alguns exemplos e conceitos, a fim de auxiliar no processo construtivo como um todo para encontrar uma unidade visual, assim como facilitar a leitura de imagens.

2.1 LEITURA IMAGÉTICA E PROCESSO CONSTRUTIVO VISUAL

Para compreender o processo construtivo de uma narrativa visual fotográfica, deve-se pensar como potencializar ou identificar (em alguns casos) a mensagem a ser transmitida a partir de um grupo de imagens. Grupo este, equivalente a um conjunto/série¹, que pode ser aplicado em uma reestruturação/elaboração de um portfólio².

Em ambos os casos, por tratar-se de um grupo, a busca pela unidade geral é um fator de interesse inicial, portanto, em um primeiro momento é necessário identificar e absorver o eixo, o “fio condutor” do grupo, mencionado por Castillo (2008), o termo equivale ao conceito de “linha de força” apresentado por Eder Chiodetto (2013, p.24), que reforça que ao identificar uma linha de força em um conjunto de imagens, forma-se um pequeno núcleo que, ao serem reunidas, cria-se

¹ Conjunto/série: Agrupamento de fotografias que apresentam uma característica comum, mesma finalidade ou temática.

² Portfólio: Coleção com vários conjuntos/séries de fotografias ou até mesmo fotos sortidas, com o propósito de divulgar os trabalhos já feitos ou em andamento.

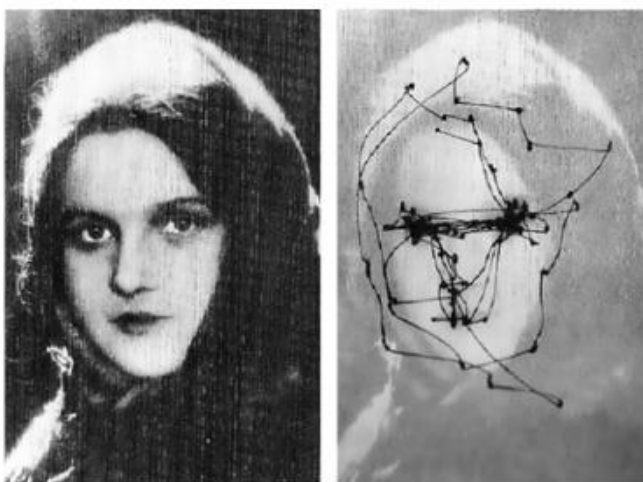
uma lógica interna. Núcleo este, denominado pelo pesquisador por “núcleo duro”.

Ao identificar a lógica interna do núcleo, pode-se elaborar estratégias que potencializem a proposta do fotógrafo. A partir deste viés torna-se necessário explorar as fotografias por meio do olhar, buscando uma compreensão superior. Esta linha de pensamento permite adentrar aos estudos de Flusser, dos quais contribuem na leitura imagética e na amplificação de conceitos.

Flusser (1985, p.7) afirma que as imagens são superfícies que pretendem representar algo, no qual a abstração torna-se necessária para compreensão. O autor complementa que a imaginação codifica as dimensões em símbolos³ e a partir daí mostra-se a capacidade de fazer e decifrar imagens.

O fator decisivo no deciframento de imagens é tratar-se de planos. O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captado por um golpe de vista. No entanto, tal método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem. Quem quiser “aprofundar” o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem. (FLUSSER, 1985, p.7)

O vaguear pela superfície, pode ser relacionado com o movimento ocular chamado de *saccade*⁴, onde um elemento é visto após o outro, estabelecendo conexões e relações temporais entre os elementos da imagem.



Caminho do escaneamento, (YARBUS, 1967, p. 115)

³ Símbolos: São representações de algo e podem ser individuais ou coletivos. A relação é feita através do repertório de cada um. (Exemplo: pomba, símbolo da paz.) A pessoa tenta buscar símbolos conhecidos ao se deparar com o desconhecido.

⁴ Saccade: Um movimento rápido do olho entre os pontos de fixação.

Disponível em: <http://www.scholarpedia.org/article/Human_saccadic_eye_movements>

O processo de *saccade* serve como elemento facilitador de leitura imagética, de certo modo faz com que o olhar circule e navegue pela imagem a fim de percebê-la com maior profundidade. Nobre (2003, p.70) aponta os conceitos de Barthes e afirma que a fotografia é um produto da informação visual armazenada, tendo sido uma representação mental antes de ser visual.

As informações contidas na fotografia surgem, para nós, entre aquilo que já conhecemos e o que imaginamos ver a partir do *studium* e do *punctum* (BARTHES, 1984). É o que nos leva a decifrar os códigos visuais, o que nos narra alguma coisa e nos impressiona, o que nos faz crer que aquilo esteve ali e ficará sempre. (NOBRE, 2003, p.70)

Studium e *Punctum* são dois conceitos elaborados por Barthes. Ronaldo Entler (2006) menciona que *Studium* se refere a uma leitura com critérios e objetivos definidos, algo que tem mais a ver com uma metodologia para a abordagem da imagem. Já o *Punctum* é algo que parece fluir da própria imagem, algo que lhe toca independentemente daquilo que seu olhar busca. Por ser ligado ao afeto, torna-se algo difícil de comunicar e, sobretudo, compartilhar.

Tanto *saccade*, como *punctum/studium*, são desdobramentos teóricos capazes de auxiliar na identificação/percepção da linha de força e lógica interna de seu núcleo.

A partir disto, se dão as primeiras perguntas ao se deparar com um grupo de imagens: O que eles representam e qual imagem pretendem transmitir?

Para adentrar e aprofundar os questionamentos anteriores torna-se necessário uma pesquisa para que haja um distanciamento com a obra a fim de compreender e ampliar sua subjetividade.

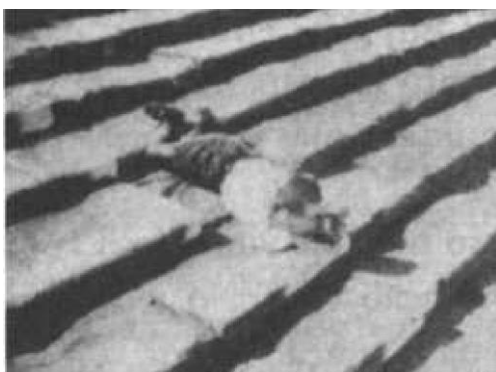
Após o escaneamento no material bruto, seguido de um questionamento, pesquisa e reflexão, o próximo passo é esquematizar, juntar visualmente as obras para possibilitar a identificação do núcleo interno mencionado anteriormente.

A “junção”, de forma mais simplificada, se dá através da montagem, conceito de Eisenstein (2002, p.36). O autor escreveu sobre o tema em 1949 e apresenta a montagem como uma combinação, junção de imagens, isoladas em um significado comum. Por outro viés, complementar a este, Kawin (1992, p.549) classifica a montagem como um modo de edição dinâmica da imagem e pontua que quando

uma imagem não segue fluída para a próxima, a justaposição tem um significado dinâmico.

Eisenstein relaciona o dinamismo com o exemplo de células, que ao serem unidas ou separadas, formam uma nova célula e, isto se dá devido à colisão/conflito. (EISENSTEIN, 2002, p.42) Pode-se dizer então que, montagem/edição se dá através da colisão. A interação entre as partes unidas produz e/ou determina o dinamismo, não apenas no aspecto físico, como no campo do pensamento também. (EISENSTEIN, 2002, p. 50)

Existem algumas formas de identificar a colisão em um conjunto, porém o enfoque ficará em planos, dos quais podem se opor devido ao conflito de direções gráficas (linhas); volumes; massas (volumes preenchidos com várias intensidades de luzes); profundidades. (EISENSTEIN, 2002, p. 43) Alguns exemplos abaixo:



Conflito gráfico, (EISENSTEIN, 2002, p. 56)



Conflito de planos, (EISENSTEIN, 2002, p. 56)



Conflito de volumes, (EISENSTEIN, 2002, p. 56)



Conflito espacial, (EISENSTEIN, 2002, p. 56)

Walter Murch (2004, p.20) pontua que há um problema logístico em juntar tudo ao mesmo tempo, além da dificuldade em fazer com que tudo “funcione”. Porém, a falta de descontinuidade/funcionamento também nos permite a escolher o melhor ângulo/momento da história, provocando um impacto crescente na edição,

devido à colisão na linha de narrativa. Segundo Eisenstein (2002, p. 86) quando há uma quebra de descontinuidade, a quantidade de intervalo determinará a pressão do conflito. Por vezes, a pressão é tão grande que gera uma pausa, logo, também é um fator que dita o ritmo da montagem.

Para facilitar a compreensão da relação dos conflitos/colisões com a lógica interna, entraremos nos métodos de montagem de Eisenstein, que os classificou em cinco categorias, cada uma aborda uma variação espacial da outra:

- a) **Métrica:** O conteúdo fica em segundo plano e o enfoque será na extensão e duração de cada um dos fragmentos. Ao encurtá-los o tempo de absorção de informação é diminuído. Este método aumenta a tensão devido ao uso de planos próximos, dos quais provocam uma sequência mais intensa. Basicamente Eisenstein determina a montagem métrica como uma repetição de compassos. (EISENSTEIN, 2002, p.80)
- b) **Rítmica:** O conteúdo corresponde igualmente à duração do plano. Eisenstein (2002, p.80) aponta que neste método é bastante possível encontrar casos de total identidade métrica com base em suas medidas rítmicas, isto acontece através da combinação dos fragmentos com seu conteúdo. E reforça que na montagem rítmica é o movimento dentro do quadro que estimula e intensifica o movimento da montagem de um quadro a outro. Movimentos estes, podem ser dos objetos em movimento, ou do olho do espectador circulando as linhas de um algum objeto imóvel. (EISENSTEIN, 2002, p.81)
- c) **Tonal:** Neste caso o movimento também é percebido, porém num sentido mais amplo, reflete às sensações do fragmento da montagem, podendo ser encontrado nele o tom geral do fragmento. Assim como a intensidade de designação também altera o tom, Eisenstein exemplifica mencionando o tom "sombrio" no qual para chegar a esta finalidade é preciso que ocorra uma *tonalidade de luz* para intensificar o propósito. Mas, também há a variação de angulação dos elementos dentro de um quadro, como derivação de uma *tonalidade gráfica*, a fim de organizar os elementos com combinações de variados graus de suavidade de foco ou graus de "agudeza", combinando-os com o tom emocional. (EISENSTEIN, 2002,

p.82)

- d) **Atonal:** A montagem atonal trata-se de um desdobramento superior da montagem tonal, engloba, de forma acentuada, a soma de fragmentos, conteúdo e linha de força, manipulando o tempo do plano, ideias e emoções. (EISENSTEIN, 2002, p.84)
- e) **Intelectual:** Princípio intelectual de interpretação, que engloba características ou é construído por conceito, significados a partir de justaposições e composições intelectuais. (PENKALA, 2008, p.02)

Bruce Kawin complementa os conceitos apresentados de Eisenstein, classificando quatro variações mais comuns de montagem:

- a) **Corte rápido:** Várias imagens seguidas em um curto período de tempo, enfatizando um ritmo e intensidade. Em alguns casos pode parecer uma avalanche de imagens. (KAWIN, 1992, p.99) Este conceito é similar ao método de Eisenstein, montagem métrica, mencionada anteriormente.
- b) **Edição de ligação:** Imagens individuais fragmentadas e unidas para apresentar um todo, ligadas a um sistema. (Também conhecida como *edição construtiva*, como se cada imagem fosse um tijolo.) A edição de ligação tem sua base mais fragmentada e dinâmica do que um corte de continuidade normal, porque as imagens individuais, até certo ponto, mantêm sua integridade como unidades autônomas, enquanto na edição de continuidade tende a fluir juntos. (KAWIN, 1992, p.100) Este conceito complementa o método atonal apresentado por Eisenstein.
- c) **Montagem Dialética:** As imagens se encaixam umas com as outras, como peças de um quebra-cabeças. Porém o encaixe não acontece facilmente, de certo modo parecem estar em conflito e o leitor fica com a deixa de descobrir o que uma coisa tem a ver com a outra. (KAWIN, 1992, p.101) Este conceito é complementar ao método de Eisenstein, montagem Intelectual, mencionada anteriormente.
- d) **Montagem de Hollywood:** Este método é aplicado mais em vídeos, onde as imagens se sobrepõem ao desenrolar. Nas três categorias anteriores, as imagens são separadas por cortes diretos, uma imagem

termina e a próxima começa. Já na montagem de Hollywood, as transições são suavizadas através de duplas exposições ou algo similar, normalmente acompanhadas de música, sem falas, para passar uma impressão de um evento ou uma visão de transição entre cenas. (KAWIN, 1992, p.101) Neste caso, a teoria encaixa no estudo por apresentar o cuidado do entre imagens, o intervalo de uma imagem à outra.

Para Eisenstein (2002, p.84), dentro de um esquema de relações entre os métodos, em que em algumas existem atrações mútuas e conflitos, elas se movem a um tipo de montagem mais forte, cada uma crescendo organicamente a partir da outra. "Cada peça de montagem não mais existe como algo não relacionado, mas se torna uma representação particular do tema geral que, em igual medida, penetra em todas as peças do plano." (EISENSTEIN, 1942, p.11) Já Andrew (2002, p. 57) define "tema" como o que faz um organismo inclinar-se a ser do modo que é e, parece exigir que, no processo criativo, façam-se determinadas escolhas em vez de outras. Logo, em uma determinada altura do processo construtivo o desenrolar do mesmo pode não se adequar ao tema estipulado, seja por uma falha durante a pesquisa executada no início do processo ou até mesmo pelo processo começar a falar por si só, devido à força de lógica interna, ficando como solução o ato da escolha, da edição do que faz sentido naquele momento. Portanto torna-se necessário compreender o tema profundamente para saber quais medidas tomar na hora da edição e o que irá abrir mão. Em vista disto, vale retomar e reforçar a importância da identificação da linha de força/eixo, potencializando as possibilidades de compreensão.

Segundo Chiodetto (2013, p.25), para não ocorrer desvios ao fotografar e editar um ensaio, simultaneamente, é preciso ter o senso de edição bem estabelecido. Isto equivale a estabelecer e fixar muito claramente o eixo conceitual do trabalho.

Como o eixo conceitual é definido por uma soma de escolhas e estruturas, vale salientar que os métodos apresentados não são formas de seguir a risca, mas, uma apresentação de possibilidades que podem acrescentar e fazer com que se aproxime do objetivo. Acima de tudo, são modos para ampliar o olhar e o pensar. Eisenstein (2002, p. 91) afirma que nada brota se for muito pré-concebido, o

espectador completa os buracos deixados, faz parte do último estágio de percepção. Já Andrew (2002, p.64) reforça que quando o espectador se depara com um projeto/ensaio, recria o tema em sua mente com base nas atrações originadas pelos planos, portanto as conexões entre as células atingem o espectador. Trata-se não de um produto, mas sim de um processo, em que o espectador participa tanto emocionalmente quanto intelectualmente e é tão importante quanto o fotógrafo.

Estas teorias trabalham juntas, pois, enquanto um apresenta possibilidades de caminhos o outro reforça e aponta para pensar no outro, em como o espectador ou leitor são importantes no processo construtivo. A temática necessita ser transpassada com clareza para chegar à última etapa do processo, de recepção do espectador/leitor.

Os leitores decifram as imagens, por isto a importância do conhecimento de técnicas que auxiliem na leitura. Da mesma forma que o próprio fotógrafo faz a leitura de seus próprios materiais, também é apto a fazer de outros e, quanto mais conhecimento se tem sobre, mais rica se torna a leitura como um todo.

A seguir serão exemplificadas as teorias citadas acima, utilizando trabalhos de dois fotógrafos para embasar e facilitar a compreensão da atual pesquisa.

3 FOTÓGRAFOS

Este capítulo será abordado em três momentos: apresentação do fotógrafo e de um projeto fotográfico, aplicação das teorias apresentadas na pesquisa, relação com outras áreas dentro de narrativa visual. Na primeira, é importante o conhecimento da história do fotógrafo para contribuir na compreensão do seu processo de construção, sejam por conexões históricas, estéticas, pelo questionamento gerado a partir da edição/montagem, etc.

Segundo Nobre (2003, p.69), muitas vezes a fotografia é abordada apenas como uma linguagem complementar e ilustrativa, o que de certo modo acaba limitando os horizontes.

A fotografia pode ultrapassar esses limites e permitir ao imaginário transpor códigos lineares, penetrar a polissemia da narrativa visual, sendo um signo cuja indicialidade representa, de forma mais próxima, as particularidades do seu referente. Através da fotografia, podemos perceber a singularidade de uma representação que nos indica informações referentes ao meio sociocultural onde foi concebida. Permite-nos, portanto, compreender certas dinâmicas e momentos históricos, sem necessariamente lhes ter pertencido ou convivido com aquilo ou aquele que foi eternizado pelo leve clique do fotógrafo. (NOBRE, 2003, p.70)

Com isso Nobre reforça a amplitude da fotografia como um artifício importante dentro do campo de narrativas visuais, que, mesmo sem palavras carrega informações do próprio fotógrafo. Portanto, além da apresentação e contextualização de dois fotógrafos, algumas imagens de seus trabalhos serão utilizadas como objetos de estudo, através de uma pesquisa exploratória, que segundo GIL (2008, p.27) tem como finalidade desenvolver, esclarecer conceitos e ideias, tendo em vista problemas ou hipóteses pesquisáveis para estudos posteriores. Este tipo de pesquisa tem o objetivo de proporcionar uma visão geral, de tipo aproximativo, sobre determinado fato. E, em muitos casos é utilizado quando o tema escolhido é pouco explorado, que é o caso da atual pesquisa.

O enfoque, mesmo que de modo resumido, será realizado a partir da apresentação das imagens no site dos fotógrafos e, o embasamento teórico utilizado se apoiará nos métodos de montagem de Eisenstein e Kawin, citados anteriormente, devido à importância de seus conceitos no ramo cinematográfico, que caminham

paralelamente com o ramo fotográfico e com a linha de estudo em narrativas visuais.

O terceiro momento, de relação com outras áreas, se dará através de uma linha tênue com o anterior, portanto pode aparecer em alguns casos simultaneamente com o segundo momento para enfatizar e fortalecer a magnitude que a relação com outras áreas podem acrescentar em uma narrativa.

3.1 GILVAN BARRETO

O primeiro fotógrafo selecionado foi Gilvan Barreto, pernambucano, com suas raízes no fotojornalismo, seu trabalho possui enfoque em questões políticas, sociais e na relação do homem com a natureza. Segundo Cordeiro (2015, p.41) mesmo na época que trabalhava em jornal, Barreto elaborava pautas, conversava com os repórteres a fim de deixar seu trabalho mais completo aliando texto e fotografia. Além de sempre buscar um olhar mais autoral, com base em seu repertório.

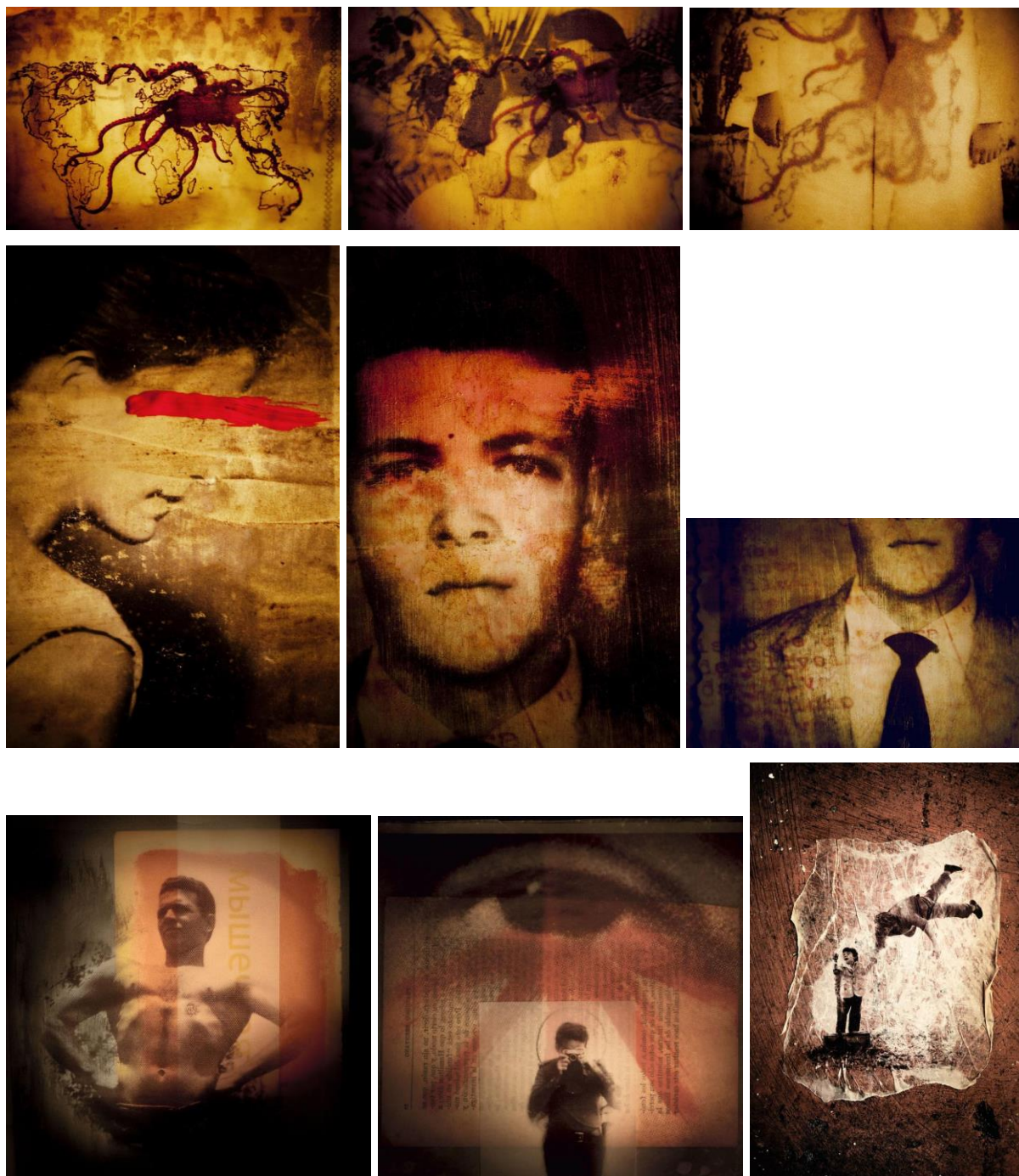
Cordeiro (2015, p.44), baseado nas ideias Chalhub, define no que diz respeito à noção de repertório, tudo aquilo que um emissor ou receptor forem capazes de organizar, relacionar, criar ou perceber enquanto novas formas de combinação e de sentido. Portanto, o que acrescentar sentido, agregar algum valor que amplie o olhar e a forma como as coisas são percebidas, faz parte do repertório pessoal. Ainda nas ideias de Chalhub citada por Cordeiro (2015, p.44) esta noção é fundamental porque determina a postura quando se depara com algum objeto, conteúdo, etc.

Então a carreira como fotojornalista, somado com as vivências, conhecimentos e afinidades fazem com que seu trabalho reforce a intenção de mostrar um pouco de si. Segundo Cordeiro (2015, p.30) a intencionalidade artística pode ser a força motriz de um fotojornalista e que nestes casos uma fotografia indicativa (ou documental) pode conter traços “artísticos” que facilitem o deslizamento entre canais. Logo, torna-se híbrido em sua essência.

A partir deste viés seguirão as fotografias de Gilvan Barreto da época em que começaram os deslizamentos em seu trabalho, o que fortaleceu sua narrativa. Esse processo de amadurecimento ocorreu na produção de *Moscouzinho*, “onde Gilvan passou a entender o que era mais importante para ele, viveu a perda dos pais

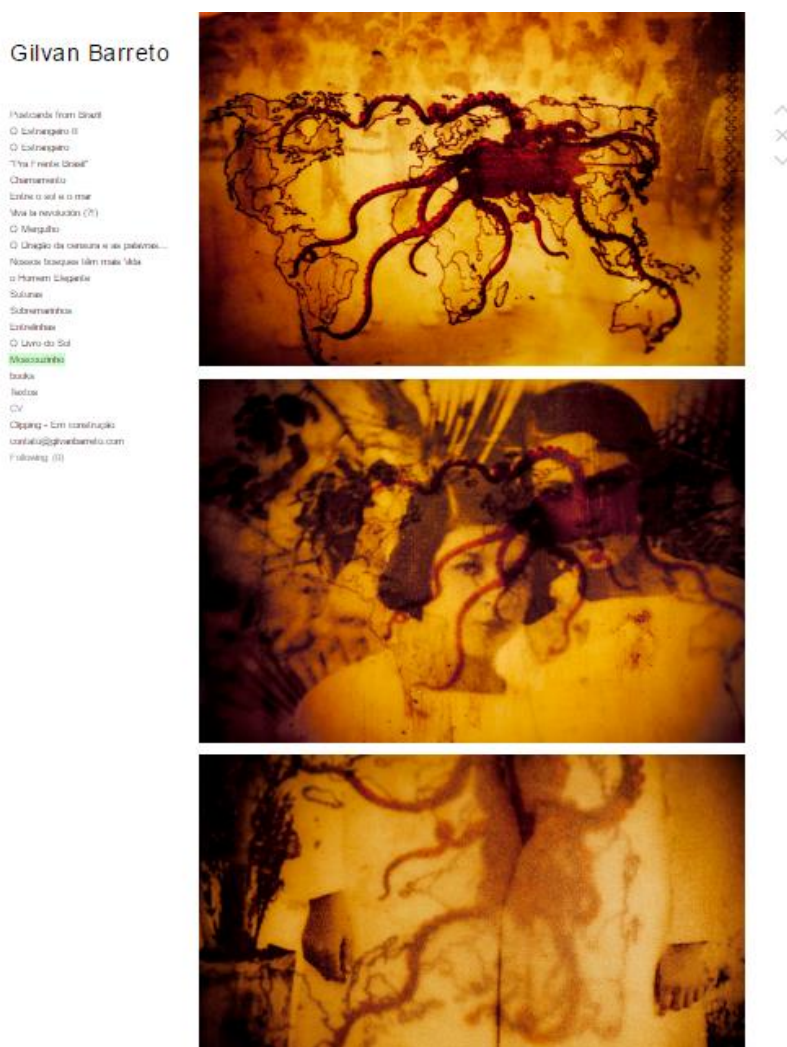
e a chegada dos filhos. Passou a perceber quem ele realmente era e o que tinha de jogar de lado.” (CORDEIRO, 2015, p.43)

Abaixo o projeto Moscouzinho será apresentado através de fotografias retiradas do site do fotógrafo, preservando apenas a sequência definida pela edição do Gilvan, colocadas aqui enfileiradas por colunas e lado a lado.



Ao colocar as mesmas imagens baseando-se na sequência e no modo que

foram inseridas originalmente no site (enfileiradas por linhas), o sentido pode ser alterado, conforme se vê posteriormente neste trabalho (quando colocado por coluna):



<<http://www.gilvanbarreto.com/Moscouzinho>> acesso em 22/02/2017.

Moscouzinho (Tempo D'Imagem, 2012), trata-se de uma narrativa poética sobre seu estado natal, Pernambuco, uma reinvenção de uma Rússia tropical e nordestina. Segundo Cordeiro (2015, p.58), para a produção das imagens, Gilvan utilizou antigos álbuns familiares e arquivos. Inspirado na poesia soviética e na literatura de Graciliano Ramos, produziu fotografias e foto colagens que representam esse campo afetivo.

Com base em seu repertório e no viés híbrido, pode-se relacionar com outras áreas de modo que complementem e fortifiquem sua linguagem. Devido ao conteúdo familiar e de autoconhecimento, nas palavras de Cordeiro (2015, p.81),

Gilvan pensava que só poderia representar esta história através da literatura, por aumentar a capacidade de ir e voltar no tempo, recriando o que a fotografia muitas vezes não era capaz de fazer. Até que percebeu que a fotografia que o limitava era aquela clássica, que foi sua escola, mas que não daria mais conta do que ele tinha em mente. Iniciou pela palavra, processo em que a poesia foi sua base, passou para filmes de autores russos até chegar à pintura surrealista.

Segundo Cordeiro (2015, p.63) a referência ao cinema se explica por dois pontos. Com a denominação da *fotografia encenada*, “*staged photography* - pensada, produzida e encenada para ser fotografada, rotina que se aproxima do fazer cinematográfico.” (CORDEIRO, 2015, p.63) E ainda nas ideias da autora, também pela ligação das imagens, que se unem não somente por cor ou luz, mas são amarradas dentro da lógica cinematográfica, como se recortássemos quadro a quadro as imagens de um filme e os uníssemos.

Além disso, Gilvan utilizou do processo de transpor a palavra em imagem, enquadrando no conceito de *transcrição*⁵, que corresponde à forma de transpor levando em conta a liberdade poética do tradutor.

A tradução poética ou não literal permite não perder a poesia, na redução e perda de sentido natural de uma língua para outra se feita ao pé da letra. Tradução mais criação ou recriação, com o intuito de ser mais fiel ao autor e permitindo que a criação da obra se dê duas vezes, pelo autor e pelo tradutor, também poeta. (CORDEIRO, 2015, p.82)

Portanto, tendo em vista a criação ou recriação de alguma poética, para Andrew (2002, p.68) o artista não começa com uma visão total, mas chega a algo indescritível que instiga a optar por determinadas representações e a combiná-las de modo que enfatizem determinadas relações.

Considerando as imagens apresentadas anteriormente, em duas disposições espaciais diferentes, pode-se reparar que as imagens estarem dispostas uma abaixo da outra, no site, fez com que elas se auto completassem, juntas formaram um outro elemento, outro nível de conceito, mesmo sendo o mesmo ensaio.

⁵ Termo apresentado por Haroldo de Campos, em 2010.

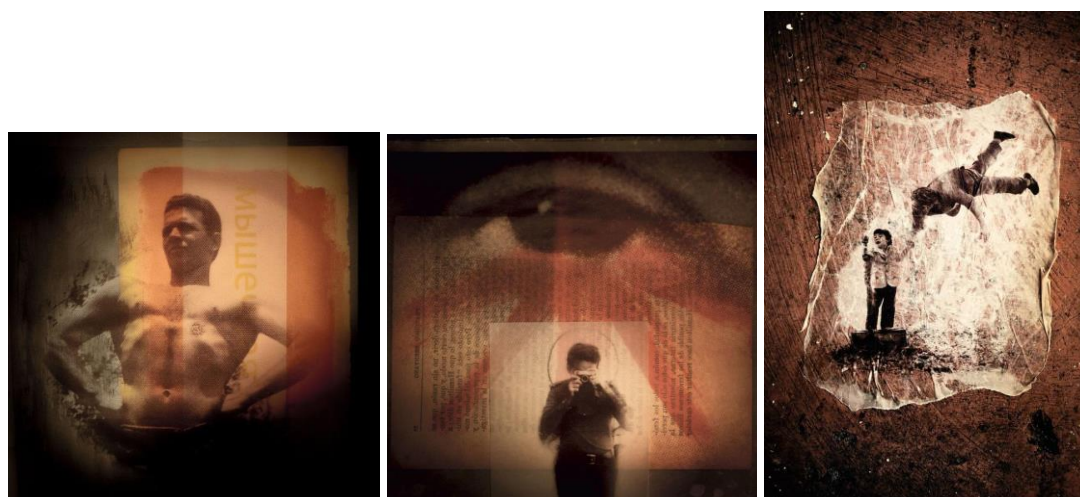
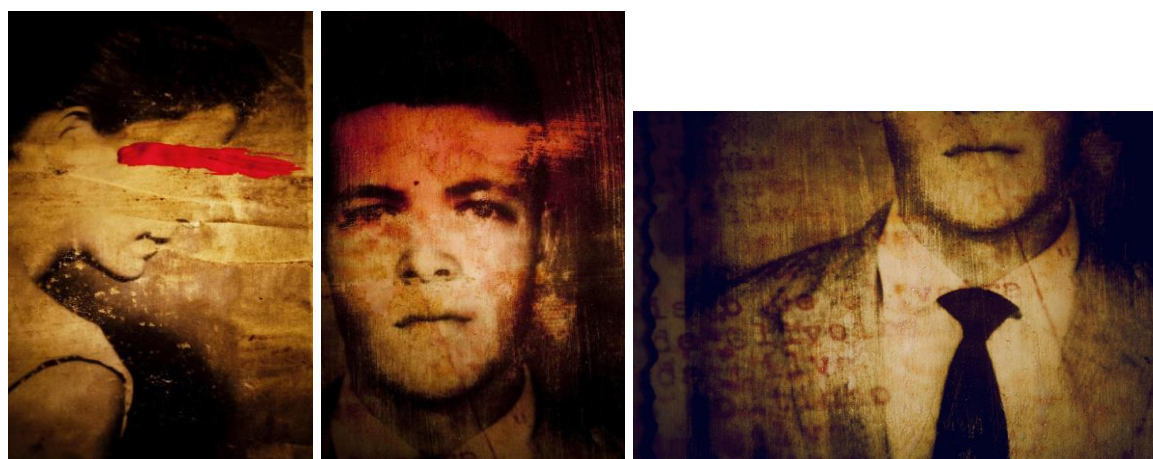


Nesta primeira parte, considerando a níveis estéticos, estas três imagens juntas tem uma unidade, tanto pelas cores, textura, repetição de elementos e aproximação de planos, correspondendo ao método métrico, mas, ao mesmo tempo, relacionam-se com o método rítmico, devido à combinação dos fragmentos com seu conteúdo, fazendo com o que o olhar circule e acompanhe os tentáculos. Quando unidas para formar uma imagem única, como tijolos enfileirados por coluna, remetem ao conceito de edição de ligação.

Segundo Cordeiro (2015, p. 78) a primeira imagem é um polvo que encobre um mapa do mundo, repousando seu corpo sobre a Europa, mais precisamente sobre a Rússia, mas seus tentáculos alcançam outros continentes. “Observando atentamente a foto vamos descobrindo que noutra camada, em borrões claros e escuros emerge a imagem de pessoas, uma sobreposição, e o palimpsesto se mostra presente ali e nas imagens seguintes” (CORDEIRO, 2015, p.78).

Passando esta etapa parte-se para o primeiro conflito, uma quebra de ritmo, para reforçar a entrada no método atonal, ressaltando a linha de força do conjunto, de forma mais subterrânea, a partir de reincidências nas fotografias, “seja por questões formais relativas ao enquadramento, luminosidade, uso da sombra, ou, mais revelador, por um conjunto de imagens que por suas características internas parecem acessar questões ligadas ao inconsciente.” (CHIODETTO, 2013, p.24).

Neste caso, as reincidências já aconteciam sutilmente pelo tom avermelhado, porém obtiveram força após o aparecimento da fotografia da mãe de Gilvan com uma pincelada de tinta vermelha no rosto, seguido do pai, trabalhando o mesmo tom com uma carga diferente. O sentido é interferido por ter conhecimento da potência simbólica e familiar do trabalho como um todo. Como podem ser visualizadas abaixo:



Nestas imagens as várias camadas são percebidas simultaneamente, por transparência. Segundo Cordeiro (2015, p.88), seja a folha de um livro, cujas palavras aparecem ao contrário; a fotografia de um grande olho; uma camada de papel vegetal com a imagem de um homem fotografando, somados com um tom avermelhado, todas essas camadas, juntas, somam-se umas às outras, dividindo nossa atenção. Este pensamento enquadra-se no método de montagem dialético, pois há um encaixe como um todo e um determinado conflito entre elas.

Percebe-se que a cada tríptico apresentado as cores conversam entre si, equivalendo a uma tonalidade gráfica presente no método tonal. E mesmo quando são colocadas lado a lado ou enfileiradas, as nove imagens, juntas, são percebidas como camadas, desdobramentos da anterior e com algum vínculo para a posterior. Neste viés, partem para um nível mais profundo de compreensão do método atonal, que, como citado anteriormente, diz respeito ao tom geral do fragmento a fim de

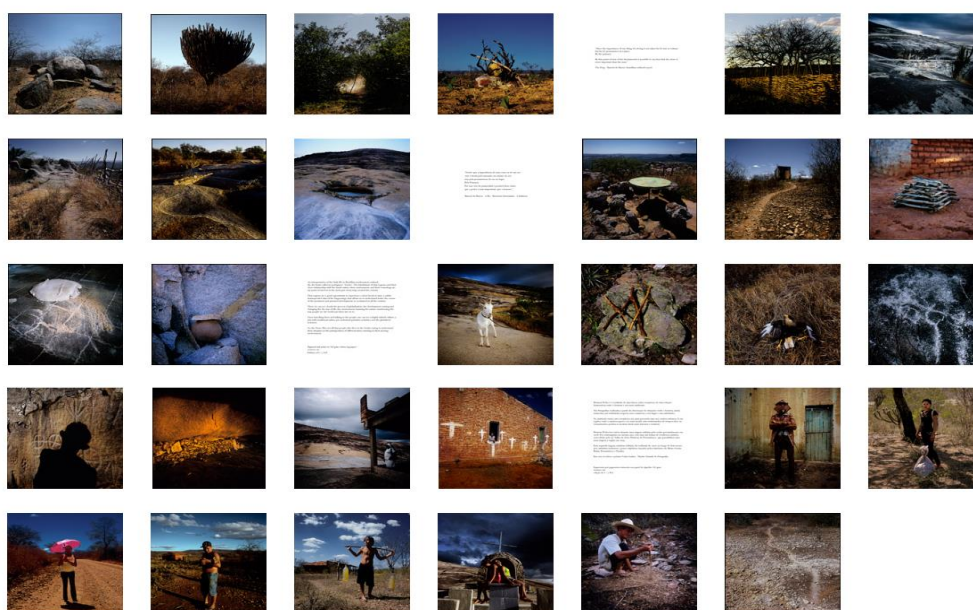
organizar os elementos e combiná-los com o tom emocional. Portanto, conforme o método intelectual é inserido, colocando-as justapostas, editadas de forma mais acentuada para reforçar o sentido e conceito, é quando realmente acontece o aprofundamento, pois a cada vaguear do olhar, uma nova camada é absorvida, ao fim da visualização do conjunto é que se tem uma noção completa do contexto como um todo e é quando o conceito apresentado é validado na prática, “deixa de ser só movimento e passa para uma vibração emotiva de uma ordem mais alta.” (EISENSTEIN, 2002, p.85)

3.2 PEDRO DAVID

O próximo fotógrafo selecionado é Pedro David, mineiro. Suas raízes partem do jornalismo para as artes plásticas e contemporaneidade. Sua linha de estudo permeia diversas vertentes da fotografia com base nas relações do homem e seu ambiente.

Dentre os diversos trabalhos apresentados no site de Pedro, *Homem Pedra* chama a inicialmente pela sua disposição na página, o ritmo não linear devido à quebra para inserção textual ou espaços em branco para respiro.

Homem Pedra | Stone Men
2008/09



pedro@pedro david.com

<<http://pedro david.com/homempedra>> acesso em 27/02/2017.

Porém, antes de adentrar na análise, torna-se necessário conhecer a temática, como o fotógrafo chegou até ela e seu referencial. Em uma entrevista para o blog *Olha, Vê* (2009), Pedro David comentou sobre a sua afinidade com os sertões e supõe que a adoração teve início em sua infância, devido ao repertório formado pelas histórias que ouvia enquanto criança.

Para Georgia Quintas (2011), em *Homem Pedra*, apesar da certeza de que o ensaio foi capturado no sertão pernambucano, a maneira que o ensaio expressa a relação entre o homem e natureza, se confronta devido às escolhas estéticas utilizadas, das quais são trabalhadas de formas não tão evidentes a fim de reforçar a subjetividade do tema. “O lugar em si é o que menos importa para meu trabalho. O que está sempre em voga é o mundo contemporâneo, a relação do homem com seu meio ambiente” (DAVID, 2013)

Ao deparar-se com o ensaio e com a temática relacionada aos sertões, Georgia pontua que sai do convencional, “aprendemos a ver de novo, entramos em um labirinto que sugere e recua através da fina linha que entrelaça o que vemos e o que se representa.” (QUINTAS, 2011).

Assim como Gilvan, Pedro David também possui em suas bases a relação com a literatura. E, segundo o fotógrafo (2009), seu contato com a temática começou logo na adolescência quando se deparou com os livros “Grande Sertão: Veredas”, de Guimarães Rosa e “Marcha para o Oeste”, dos irmãos Vilas Boas.

A partir deste viés torna-se relevante reforçar como o conceito de edição pode ser encontrado em outras áreas. Eisenstein teoriza utilizando exemplos da literatura e relaciona a montagem com a poesia, conforme imagem abaixo:

Corvo solitário
 Em galho desfolhado,
 Amanhecer de outono
 BASHŌ

Lua resplandecente!
 Lança a sombra dos galhos de pinheiro
 Sobre as esteiras
 KIKAKU

(EISENSTEIN, 2002, p. 38)

Para Eisenstein (2002, p.38), cada frase é como cada fotografia, são frases de montagem e a simples combinação de duas ou três partes delas cria uma nova representação, um novo conceito. Portanto, assim como a literatura, a fotografia pede um olhar cuidadoso, com calma para absorver suas peculiaridades, apreciar, questionar e tentar compreender suas partes conexas ou desconexas.

Pedro David vê a fotografia como um instrumento de expressão pessoal e comenta que a mesma traz “em si uma escolha, uma seleção muito pequena que seu autor fez para guardar, para mostrar. E isto pode dizer muito sobre sua situação, sobre seu mundo.” (DAVID, 2013).

Considerando e retornando ao ponto de partida, o projeto *Homem Pedra*, apresentado no site de Pedro, não possui uma unidade linear, visando o todo, em miniaturas. Porém, ao visualizá-las como imagens individuais, percebe-se a ligação e a passagem de tempo. Inicia-se de um concreto puro, pedras, aparentemente sem interferência humana, misturando-se ao vaguear com uma leve variação de tonalidade gráfica presente no método tonal de Eisenstein, a natureza ganha força aos poucos, até ocorrer uma quebra rítmica onde o primeiro textual aparece:

“Sendo que a importância de uma coisa ou de um ser
não é tirada pelo tamanho ou volume do ser,
mas pela permanência do ser no lugar.
Pela Primazia.
Por esse viés do primordial é possível dizer então
que a pedra é mais importante que o homem.”

Manoel de Barros - A Rã - Memórias Inventadas - A Infância

O textual enaltece a presença da pedra e as imagens o acompanham, pois, a pedra começa a ocupar um pedaço maior dos planos, se antes a passagem do homem não tinha demarcação, a partir deste momento pode-se reparar resquícios da relação harmoniosa do homem com a natureza.

Neste caso, o conteúdo está atrelado ao fragmento, correspondendo ao método tonal de Eisenstein, trabalhando em conjunto com a linha de força a fim de fortificar o conceito emocional. Os métodos agem “dentro de um esquema de relações mútuas, ecoando e conflitando umas com as outras, elas se movem em

direção a um tipo de montagem cada vez mais fortemente definido, cada uma crescendo organicamente a partir da outra.” (EISENSTEIN, 2002, p.84)

Durante o desenrolar da pesquisa, Pedro alterou a forma de apresentação dos trabalhos, em seu site, *Homem Pedra* atualmente está disposto da seguinte forma:

Pedro David



Sobre Livros Contato

Homem Pedra
2008/09



Homem Pedra é o resultado de uma busca sobre resquícios de uma relação harmoniosa entre o homem e seu meio ambiente.

São fotografias realizadas a partir da observação de situações onde o homem negocia com a natureza seu tempo, seu lugar e suas atividades.

No ambiente rural, estes resquícios são mais presentes que nos centros urbanos. E em regiões onde a natureza parece ser mais hostil, estes testemunhos de tempos idos, ou romantizados, podem se mostrar ainda mais intensos e notáveis.

A relação do homem com a natureza e com seu meio ambiente é um dos principais fios condutores de minha abordagem em trabalhos como Rota: Raiz e o coletivo Paisagem Submersa, ambos realizados no sertão mineiro.

Homem Pedra é um projeto sem fim, que teve início durante uma viagem solitária pelo sertão pernambucano em 2008. Foi contemplado, no mesmo ano, com uma das bolsas de residência artística concedidas pelo 47º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, que possibilitou uma nova viagem à região em 2009.

<<http://pedro david.com/homem-pedra>> acesso em 25/03/2018.

Partiu de uma avalanche de imagens, que remetiam ao método de corte rápido, para um método métrico, onde cada imagem é vista após a outra, numa certa repetição. Esta mudança facilita o enfoque em cada imagem do projeto.

Pedro David (2009) afirma que as fotografias deste projeto, vem de ideias pré-concebidas, imagens que cria ao pensar no tema, depois de ler e anotar passagens de livros que de alguma forma têm ligação direta ou conceitual com o tema, passa a procurar aquelas imagens por onde passa. Esta associação da reflexão, estudo e aprofundamento do tema, tornam a edição mais densa e objetiva.

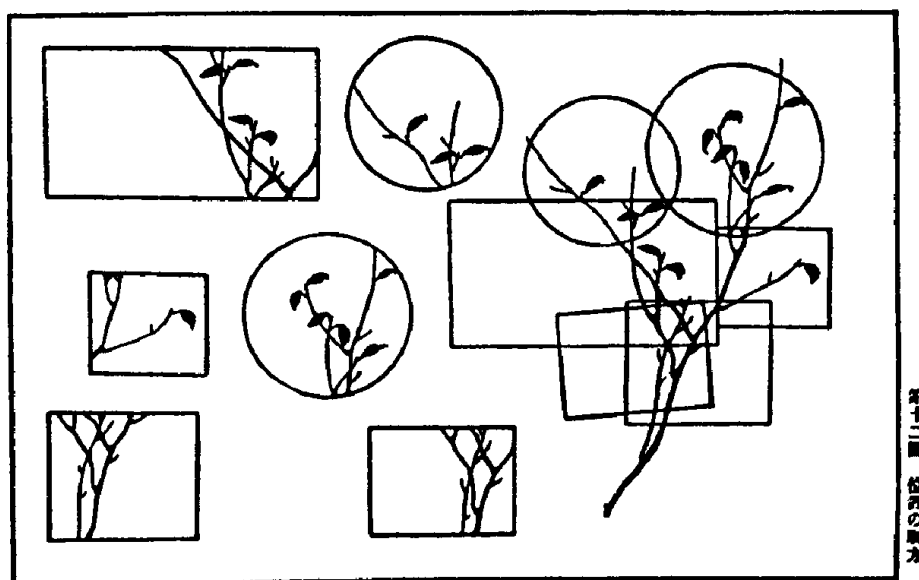
Com base na disposição das fotografias, neste outro projeto de Pedro Davi, intitulado como *Cartografia do Infinito*, 2009:



Trata-se de um políptico, uma única imagem, como resultado da soma de várias outras imagens. Como neste caso o políptico é o resultado, pode-se dizer que Pedro David optou para que cada foto ficasse posicionada onde está, mesmo que olhando pelo viés de Eisenstein, há alguns conflitos gráficos de linhas, dos quais dinamizam e correspondem ao método métrico, devido à repetição de compassos, que determinam o ritmo. O olhar acompanha as linhas e o vaguear faz com que circule até se deparar com um símbolo do infinito em seu interior, onde encontra-se sua linha de força.

Cartografia do Infinito além de ter várias características do método métrico, também se enquadra em método dialético, pelo encaixe proposital; em método intelectual, pois compartilham mesmo conceito e tempo; e em método hollywood pois o espaço entre imagens foi importante para a coerência e gancho de uma imagem à outra.

Outro exemplo similar foi dado por Eisenstein (2002, p.45), onde apresentou um método de ensino de desenho nas escolas japonesas: Parte-se de um galho de uma cerejeira e o aluno separa deste conjunto, com um quadrado, um círculo e um retângulo:



(EISENSTEIN, 2002, p. 45)

Para Eisenstein (2002, p.45), ao separar em fragmentos, o aluno enquadra um plano, são unidades de composição. Destacando a importância da organização e escolha através da câmera, não só a seleção do produto final. É a edição presente

no processo construtivo antes mesmo da construção em si.

E, este exemplo foi inserido neste momento para embasar o ponto de vista de Pedro David em *Cartografia do Infinito*, onde a composição fotográfica forma um desenho e a sequencia é fundamental, qualquer alteração de disposição afetaria o trabalho como um todo.

*“Na natureza, nunca vemos nada isolado, mas tudo em conexão com alguma
outra coisa que está adiante, ao lado, sob e sobre ela.”
(GOETHE citado por EISENSTEIN, 2002, p.49)*

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando a importância da fotografia como um instrumento de disseminação do conhecimento, Nobre (2003, p.67) pontua que o uso da fotografia como uma fonte de revelação de conteúdo, ocupou um lugar de reflexão, e, a cada vez mais se torna necessário o questionamento e debate sobre esta temática.

Por isso, o enfoque da pesquisa se desenrolou através de teorias, em boa parte cinematográficas, para gerar uma reflexão sobre o modo que os fotógrafos dispõem e organizam seus próprios materiais. Um processo que acontece antes e após fotografar e, quanto mais os fotógrafos se familiarizarem com este tipo de conteúdo, melhores embasamentos e criações de conteúdo virão por aí.

Segundo Nobre (2003, p.73), quando os fotógrafos têm oportunidade de rever seus próprios materiais a fim de interpretá-los, a fotografia auxilia na leitura de seu ambiente e desenvolve uma visão mais observadora de si mesmo, ao ver-se em outro plano.

A partir deste viés de leitura de si e do outro, os fotógrafos Gilvan Barreto e Pedro Davi foram selecionados para compor esta pesquisa. Ambos foram inicialmente escolhidos por afinidade a nível pessoal, da autora, sem pesar as semelhanças entre eles, das quais foram encontradas durante o desenrolar da pesquisa, tais como: relação do homem e natureza, perspectiva bem forte no trabalho de cada um; relação de conteúdo com a literatura, ambos a têm como algo inerente ao processo criativo; relação da carga simbólica com o repertório pessoal, os dois potencializam a importância da revisitação de memórias no ato de criar; relação direta da edição com a narrativa visual, ambos parecem saber muito bem os porquês para desenrolar seus projetos do modo que estão dispostos, seja por conteúdo ou por apresentação estética.

A pesquisa iniciou-se de um levantamento bibliográfico teórico, onde ficou evidente a escassez de conteúdo relacionado à edição fotográfica, devido a isso a busca direcionou-se na vertente do cinema, na qual apresentava um conceito complementar, intitulado de montagem. Para Kawin (1992, p.98), montagem é uma forma de dinamizar a edição. Logo, trabalham juntamente na composição e criação de uma narrativa.

Com base nas teorias apresentadas no desenrolar da pesquisa, pode-se

perceber a importância do processo construtivo na criação de uma narrativa visual fotográfica. Partindo de uma reflexão e pesquisa, seguindo de uma edição e junção dos planos, partindo para um desdobramento superior, onde o enfoque se mantém na junção das fotografias em modo sequencial para compor um todo orgânico, de modo que ocorra um dinamismo/interação, seja das fotos entre si e/ou com o leitor. Assim como mencionado anteriormente por Andrew (2002, p.64), quando o leitor se depara com um projeto/ensaio, recria o tema em sua mente com base nas atrações originadas pelos planos. Reforçando ainda mais a importância da edição em um trabalho, pois, interfere diretamente na percepção do espectador. “O agenciamento dos elementos de maneira discursiva é que encaminhará o espectador a perceber e/ou refletir sobre novos significados.” (MOURÃO, 2006, p.246)

Vale reforçar que os métodos de montagem são modos de dinamizar a edição, não modelos a serem seguidos à risca, o conhecimento deles enriquece o processo construtivo e amplia o olhar. Segundo Mourão (2006, p.245) Eisenstein criou os métodos em uma época turbulenta de formalismo russo, com o enfoque de conferir ao cinema o estatuto da arte, a fim de ampliar o alcance artístico além da questão política da época. Assim, fez paralelo com outras áreas dentro da arte e com as ciências, na procura de elementos que pudessem ser transportados para o cinema. Constituindo então, sua linguagem cinematográfica, através de um diálogo com teatro, artes plásticas, literatura, psicologia, música, entre outros.

Este tipo de diálogo torna-se fundamental não só para o cinema, como para fotografia e outras áreas, e principalmente, na ampliação de repertório pessoal que reflete no modo de percepção e em suas criações.

Portanto, esta pesquisa visa gerar reflexões interiores a fim de rever seus próprios processos para atingir o objetivo. É apenas um começo.

REFERÊNCIAS

ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CASTILLO, S. S. Del. **Cenário da arquitetura da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CHIODETTO, E. **Curadoria em fotografia [livro eletrônico]**: da pesquisa à exposição / Eder Chiodetto. -- São Paulo: Prata Design, 2013.

CORDEIRO, C. D. **Preparando o salto**: processo criativo de Gilvan Barreto do fotojornalismo à arte. Recife: O Autor, 2015. p.30-88.

DAVID, P. **Processo de Criação**: Pedro David. In: Blog Olha Vê, 2009. Disponível em: <<http://olhave.com.br/2009/06/processo-de-criacao-pedro-david/>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

DAVID, P. **Entrevista: Pedro David**. In: Blog Olha Vê, 2011. Disponível em: <<http://olhave.com.br/2013/11/pedro-david-2>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1942. p.11.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002. p.36-91.

ENTLER, R. **Para reler A Câmara Clara**. In: Textos, 2006. Disponível em: <<http://www.entler.com.br/textos/barthes.html>>. Acesso em: 13 mar. 2017.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta** – São Paulo: Hucitec, 1985. p.7.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008. p.27.

KAWIN, B. F. **How movies work**. Los Angeles: University of California Press, 1992.

MURCH, W. **Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre.** Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2004. p.20.

MOURÃO, M. D. G. **A montagem cinematográfica como ato criativo.** Significação: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo: v. 33, n. 25, p. 245-246, junho 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/viewFile/65628/68243>>. Acesso em: 24 fev. 2017.

NARRAR. In: MICHAELIS. **Dicionário da língua portuguesa.** São Paulo: Melhoramentos, 2017. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=NARRAR>>. Acesso em: 22 fev. 2017.

NOBRE, I. M. **A fotografia como narrativa visual: Sinopse de dissertação.** Revista Inter-Legere, n. 5 – UFRN, Natal/RN, 2003. p.70-74

PENKALA, A. P. **EISENSTEIN E OS IDEOGRAMAS JAPONESES:** Analisando a montagem intelectual em Outubro. BOCC. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, p.02, 2008. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penkala-ana-paula-eisenstein-ideogramas-chineses.pdf>>. Acesso em: 09 jan. 2017.

QUINTAS, G. **A Imaginação Ampliada.** In: Blog Olha Vê, 2011. Disponível em: <<http://olhave.com.br/2011/07/a-imaginacao-ampliada>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

SENE, J. L. L. **A fotografia na era de sua reprodutibilidade digital.** Jornal USP, São Paulo: fevereiro, 2017. Disponível em: <<http://jornal.usp.br/artigos/a-fotografia-na-era-de-sua-reprodutibilidade-digital/>>. Acesso em: 25 mar. 2018.

SILVA, E. L. da. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação** / Edna Lúcia da Silva, Estera Muszkat Menezes. – 4. ed. rev. atual. – Florianópolis: UFSC, 2005.

FINDLAY, J.; WALKER, R. **Human saccadic eye movements.** In: Scholarpedia, 2012. Disponível em: <http://www.scholarpedia.org/article/Human_saccadic_eye_movements>

YARBUS, A. **Movimentos oculares e visão.** Nova Iorque: Plenum Press, 1967.