

N. CLASS. M 770
CUTTER P328f
ANO/EDIÇÃO 2014

CENTRO UNIVERSITÁRIO DO SUL DE MINAS
PUBLICIDADE E PROPAGANDA
ROSILENE APARECIDA FERRONI PAULINO

**FOTO DOCUMENTÁRIO: junção da linguagem audiovisual do documentário e
a fotográfica na organização de uma série fotográfica**

Varginha
2014

FEPESMIG

ROSILENE APARECIDA FERRONI PAULINO

**FOTO DOCUMENTÁRIO: junção da linguagem audiovisual do documentário e
a fotográfica na organização de uma série fotográfica**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao curso de Comunicação
Social com Habilitação em Publicidade e
Propaganda do Centro Universitário do
Sul de Minas Gerais - UNIS/MG como
pré-requisito para obtenção do grau de
bacharel, sob orientação do Prof. Dr.
Romilson Marco.

**Varginha
2014**

ROSILENE APARECIDA FERRONI PAULINO

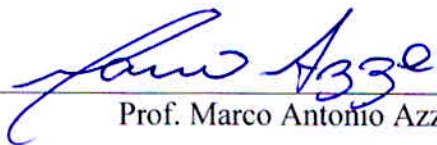
**FOTO DOCUMENTÁRIO: junção da linguagem audiovisual do documentário e
a fotográfica na organização de uma série fotográfica**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao curso de Comunicação
Social com Habilitação em Publicidade e
Propaganda do Centro Universitário do
Sul de Minas – UNIS/MG como pré-
requisito para obtenção do grau de
bacharel, sob orientação do Prof. Dr.
Romilson Marco.

Aprovado em / /



Prof. Dr. Romilson Marco.



Prof. Marco Antonio Azze

Prof.

Nada se cria se não houver antes um sonho imaginado, independente da área. Pessoas sonhadoras nos inspiram a sempre seguir em frente, por isso dedico este trabalho, resultado de esforço e sonho, a uma sonhadora que me inspira e me apoia todos os dias, minha irmã Ruvânia Ferroni e a todos que se esforçam para realizar o que almejam.

AGRADECIMENTO

Sozinhos não construímos nada, e devo o resultado deste trabalho e aos anos cursados na faculdade à minha família e aos meus amigos.

Pessoas as quais este trabalho não seria realizado, Lucas Reis que abriu sua vida com toda boa vontade e se deixou fotografar; a Andreza Lima, Renata Mitidiere e Ruvânia Ferroni pelo suporte e apoio; ao meu orientador e amigo Prof. Dr. Romilson Marco pela sua sensibilidade e grande ajuda, não apenas na realização deste trabalho, mas nas mudanças pessoais na minha vida durante esses anos.

Aos meus amigos que estiveram por perto nestes anos e que contribuíram de alguma forma para o meu crescimento pessoal: Dominique Chagas, Robérica Oliveira, Amanda Venâncio, Lucas Camarcio e Luan Fonseca. .

"E aqueles que foram vistos dançando foram julgados insanos por aqueles que não podiam escutar a música." Friedrich Nietzsche

RESUMO

Através deste estudo pretende-se analisar as linguagens do documentário audiovisual e da fotografia, bem como avaliar uma possível junção entre elas. Para isso será preciso discorrer sobre estas linguagens separadamente, desmembrando suas principais características. Contudo, anterior ao estudo da linguagem, faz-se necessário o estudo histórico da fotografia e do documentário audiovisual para a possível compreensão do desenvolvimento e evolução destas técnicas de captura e organização das imagens ao longo dos anos, para a possível elaboração de um produto digital. Com este estudo, relacionar as linguagens de maneira a analisar os pontos de paridade e divergências entre elas, a fusão destas linguagens terá como resultado uma série fotográfica organizada em suporte digital, para isso será utilizada de pesquisa do tipo descritiva e da técnica de coleta de dados qualitativa.

Palavras-chave: Fotografia. Documentário. Audiovisual. Imagem. Linguagem.

ABSTRACT

Hereby these studies , We'd intend to analyze the language of audiovisual and documentary photography in addition to assess a possible grouping between them. In support of this we will need to discuss these languages disconnected, dismembering their main characteristics. However, before the studies of language, it is necessary to study the history of photography and audiovisual documentary for potential understanding of the development and evolution of these techniques for capturing and organizing of images over the years, toward the possible development of a digital product. With this study, relating the language in order to analyze the points of equivalence and differences amid , the combination of these languages will result in a photographic series organized in digital form, so it will be used for descriptive research and the collection technique qualitative data.

Keywords: *Photography. Documentary. Audiovisual. Image. Language.*

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Regra dos terços	20
Figura 02 - Proporção Áurea.....	20
Figura 03 - Panning	21
Figura 04 - LightPaint	21
Figura 05 - Capa	46
Figura 06 - Casa - Dupla exposição	46
Figura 07 - Casa 01	47
Figura 08 - Casa 02	47
Figura 09 - Casa 03	47
Figura 10 - Casa 04	48
Figura 11 - Casa 05	48
Figura 12 - Casa 06	48
Figura 13 - Casa 07	49
Figura 14 - Casa 08	49
Figura 15 - Dupla exposição - Trabalho	49
Figura 16 - Apiário 01	50
Figura 17 - Apiário 02	50
Figura 18 - Apiário 03	50
Figura 19 - Apiário 04	51
Figura 20 - Apiário 05	51
Figura 21 - Apiário 06	51
Figura 22 - Apiário 07	52
Figura 23 - Loja 01	52
Figura 24 - Loja 02	52
Figura 25 - Loja 03	53
Figura 26 - Loja 04	53
Figura 27 - Dupla Exposição - Dança	54
Figura 28 - Dança 01	54
Figura 29 - Dança 02	54
Figura 30 - Dança 03	55
Figura 31 - Dança 04	55
Figura 32 - Dança 05	55

Figura 33 - Dança 06	56
Figura 34 - Dança 07	56
Figura 35 - Dança 08	56
Figura 36 - Dança 09	57
Figura 37 - Dança 10	57

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	FOTOGRAFIA	13
2.1	Processo histórico	15
2.2	Fotografia digital	17
2.3	O Aparelho	18
2.4	Técnicas mais conhecidas	19
2.5	O Caçador	22
2.6	Paradigmas da Fotografia	23
2.6.1	Pré-Fotográfico	23
2.6.2	Fotográfico	24
2.6.3	Pós-Fotográfico	24
3	DOCUMENTÁRIO	26
3.1	Breve história	26
3.2	Vídeo Documentário	27
3.4	Personagens	28
3.5	Etapas de produção	30
3.5.1	Pré-produção	30
3.5.2	Filmagem	33
3.5.3	Pós-Produção	34
3.6	Tipos de documentários	35
3.6.1	Poético	35
3.6.2	Expositivo.....	35
3.6.3	Observativo	35
3.6.4	Participativo.....	36
3.6.5	Reflexivo.....	36
3.6.6	Performático	36
4	MATERIAL E MÉTODO.....	37

5	JUNÇÃO DAS LINGUAGENS E RESULTADO.....	38
5.1	Atores/modelos sociais	38
5.2	Etapas de produção.....	39
5.2.1	Planos e enquadramento	40
5.3	Estilos e Subgêneros	40
5.4	Som	40
5.5	Resolução do projeto	41
5.5.1	Tema e Pesquisa	41
5.5.2	Sinopse	43
5.5.3	Estilo escolhido	43
5.5.4	Roteiro/programação	43
5.5.5	Edição e montagem	44
5.6	Resultado	46
6	CONCLUSÃO	58
	REFERÊNCIAS	59
	APÊNDICE A - AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM 01	61
	APÊNDICE B - AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM 02	62
	APÊNDICE C - AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM 03	63
	APÊNDICE D - AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM 04	64

1 INTRODUÇÃO

Estamos cercados por imagens, estáticas ou em movimento, pois desde sempre o homem quis reproduzir sua vida e o que está ao seu redor, de documentar o que vivenciou e conhecer outras realidades que não estão acessíveis a ele. Esta vontade aliada à tecnologia permitiu técnicas capazes de captar, armazenar, reproduzir e distribuir imagens, cada dia vê-se novos aparelhos, melhores, mais portáteis e acessíveis.

As imagens em seus diversos suportes foram com o tempo sendo subdivididas, como tratadas neste trabalho: a fotografia e o vídeo. Cada uma possui características próprias e usos diferentes. Este trabalho pretende analisar as linguagens fotográficas e a do gênero audiovisual do vídeo documentário, avaliar se apesar de serem linguagens diferentes, possam ter pontos para se interligar. Através de análise detectar possíveis semelhanças e nas diferenças escolher os pontos que acrescentariam para um melhor resultado.

Para isso será necessário: estudar as duas linguagens através de pesquisa bibliográfica; verificar os pontos de paridade e diferenças entre elas; organizar um projeto para uma série fotográfica com base no resultado obtido da análise das linguagens. A série terá como tema a dança e para ser produzida necessitará do uso de pesquisa descritiva, coletando os dados com a técnica qualitativa, através de entrevista e observação e por fim organizar estas imagens em um suporte digital.

2 FOTOGRAFIA

Neste capítulo serão apresentados conceitos relacionados à fotografia, assim como a evolução dos processos e técnicas.

Fotografias são conceitos representados em uma superfície. Elas têm como objetivo inicial orientar o homem no mundo "[...] a intenção é a de eternizar seus conceitos em forma de imagens acessíveis a outros, a fim de eternizar nos outros" (FLUSSER, 2011, p. 62).

A fotografia é o primeiro objeto pós-industrial, o primeiro suporte imagético capaz de ser reproduzido. A imagem é gravada em um filme que é revelado e fixado em uma superfície. Podendo com um negativo ser fixado em inúmeras superfícies iguais ao original. Mas antes na arte, como na pintura, existia o valor de propriedade sob o objeto, objeto este que foi pensado e pintado por seu autor como uma emanção de sua imaginação, a forma como interpreta o mundo sobre uma tela única. Para Flusser (2011) a fotografia como objeto não tem valor, pois ela é multiplicável, um único negativo (ou arquivo) pode ser reproduzido incansavelmente, o valor da fotografia está na informação que ela transmite. O valor que antes na arte estava no objeto na fotografia foi transferido na informação contida no objeto.

O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma única vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais vai poder se repetir existencialmente. Nela o acontecimento jamais se ultrapassa rumo a outra coisa: ela sempre remete o *corpus* de que preciso ao corpo que estou vendo; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e como boba, o *Tal* (tal foto e não a Foto), em suma, *Tuché*, a Oportunidade, o Encontro, o Real em sua expressão infatigável. (BARTHES, 1980 apud DUBOIS, 2012, p. 72, grifo do autor)

Dubois (2012) diz que o documento fotográfico presta contas ao mundo com fidelidade, que para a fotografia, foi lhe atribuído um peso singular do real.

É essencialmente por aí que se explica um bom número de usos e de valores do meio – valores e usos mais ou menos pessoais, íntimos, sentimentais, amorosos, nostálgicos, mortíferos etc. -, usos sempre adotados nos jogos do desejo e da morte e que rendem todos a atribuir à foto uma força particular, algo que faça dela um verdadeiro *objeto de crença*, além de qualquer racionalidade, de qualquer princípio de realidade ou de qualquer estetismo. A foto, literalmente, como *objeto parcial* (no sentido freudiano), oscilando entre a *reliquia* e o *fetiche*, levando a '*Revolução*' até o milagre. (DUBOIS, 2012, p. 79, grifo do autor)

Isto porque, as imagens registradas que eram para ser o fim, hoje, pelo peso que lhe foi atribuído dentro da sociedade se tornaram o motivo da ação. "O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens" (FLUSSER, 2011, p.

23). As imagens originalmente serviam para orientar o homem no mundo, hoje este papel ficou inverso o homem vive em função destas imagens que se tornaram onipresente.

Seu poder de credibilidade é tão alto que as imagens técnicas (imagens criadas a partir de aparelhos) tem o papel de substituir a realidade, porém o que se vê é conceitos relativos há realidade. "O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que a critica), não faz enquanto imagens, mas enquanto visões de mundo" (FLUSSER, 2011, p. 30).

Porém, a fotografia é um produto pós-industrial, sua superfície possui elementos que só são capazes de serem entendidas por quem pertence a uma cultura onde a fotografia exerce poder de influência, por pessoas que previamente aprendem os códigos fotográficos. Para uma criança ou um índio, sem contato com a sociedade, a fotografia são apenas um pedaço de papel, independente do que nela estejam representados.

Mais de um etnógrafo relatou que experiência de mostrar uma fotografia clara de uma casa, de um pessoa, de uma paisagem familiar a pessoas vivendo numa cultura que desconhece a fotografia, e dessas pessoas observarem a fotografia de todos os ângulos possíveis, ou de virarem-na do lado contrário para inspeção das suas costas brancas, a fim de interpretar esse arranjo, para elas, sem sentido de tons variados de cinza em um pedaço de papel. (HERSKOVITS, 1948 apud SANTAELLA; NÖTH, 2013, p. 110)

A imagem como emanção do seu referente transforma uma cena tridimensional em bidimensional, excluindo nela a profundidade, o movimento e o áudio. Recortando em um espaço delimitando elementos que pretendem significar algo.

(a) a *figura* se distingue de sua *base* como uma forma relativamente fechada; (b) na percepção encontramos a tendência de interpretarmos a forma aberta antes da fechada ou de preencher a interrupção por linhas (lei da continuidade); (c) segundo o princípio da menor distância, os elementos visuais são vistos conjuntamente como grupos ou figuras (lei da proximidade); (d) elementos iguais são interpretados mais facilmente do que grupos (lei da igualdade); (e) a simetria fortalece a impressão da qualidade formal. (SANTAELLA; NÖTH, 2013, p.47-48, grifo do autor)

Para decifrar uma fotografia é necessário primeiramente reconhecer os símbolos neles representados, do contrário a fotografia não significará nada. "Todos os homens não são iguais diante da fotografia, [...]" (DUBOIS, 2012, p. 42).

É por isso que fotografar é também um modo de redimir o simples, o banal e o modesto, pois 'a fotografia é uma espécie de ênfase, uma cópula heroica com o mundo material'. Ao mesmo tempo em que imobilizam e aprisionam, as fotografias também ampliam 'uma realidade considerada rebelde e inacessível'. (SONTAG, 1986 apud SANTAELLA; NÖTH, 2013, p. 130)

Para Flusser (2011), as imagens podem ser percebidas apenas em um olhar, porém de maneira superficial, para um deciframento mais aprofundado, capaz de restituir os planos captados naquela superfície, é preciso deixar o olhar vagar pela superfície, seguindo tanto a estrutura da imagem quanto aos impulsos íntimos de quem observa. Este método é chamado de *scanning*, e terá como resultado a síntese das intenções do emissor e do receptor.

Ao vagar pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O vagar do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o 'antes' se torna 'depois', e o 'depois' se torna o 'antes'. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronidade imaginística por ciclos. (FLUSSER, 2011, p. 7)

A fotografia é, portanto, uma superfície de leitura não linear, não há como saber como o receptor irá "ler" a fotografia, não se controla o que o receptor irá interpretar e qual direcionamento irá seguir para decifrar uma imagem.

2.1 Processo histórico

Desde as pinturas rupestres o homem busca formas de fixar imagens, que fazem parte de sua realidade em superfícies. "[...] réplicas do visível, do imaginado e até mesmo do invisível" (SANTAELLA; NÖTH, 2013, p. 133).

Para ficarmos sós no universo das representações bidimensionais, antes dela havia os desenhos na pedra, cerâmica, couro, papel, tecido etc.; havia as pinturas e gravuras. Depois dela vieram o cinema, as impressões gráficas industriais, a televisão, o vídeo, a holografia e, hoje, a computação gráfica. (SANTAELLA; NÖTH, 2013, p. 133)

As obras picturais começaram a perder seu espaço com o surgimento da fotografia, as pinturas reproduziam a natureza e pessoas na tentativa de representar a realidade, mas apesar do esforço não são tão fiéis ao objeto igual à fotografia. Sempre se buscou a captura da realidade do "ver para crer" o que na fotografia foi enfim satisfeita. (DUBOIS, 2012)

Os retratos que antes eram feitos pelos pintores foram sendo substituídos pelos fotógrafos, alguns autores não consideravam a fotografia como arte, pois uma mesma imagem poderia ser reproduzida várias vezes. "Para Baudelaire, uma obra não pode ser ao mesmo

tempo artística e documental, pois a arte é definida como aquilo mesmo que permite escapar do real” (DUBOIS, 2012, p. 30).

A fotografia é criada com o uso de um aparelho para a captação de imagens, através da exposição luminosa, deixando em evidência um recorte da realidade escolhido por quem o manuseia. Este aparelho partiu do princípio da câmara escura. Não se sabe ao certo quem e quando foi inventada, mas há registros em Constantinopla no ano 1038, citada na Grécia antiga por Aristóteles e por Leonardo Da Vinci na Itália. Da Vinci ao estudar a estrutura do olho humano tentou em um dos seus experimentos recriar a pirâmide visual, onde os feixes de raios convergem de um ponto a outro (KEMP, 2005). Basicamente, a câmara escura é a imagem refletida de maneira invertida quando a luz passa por um orifício dentro de uma caixa fechada e escura. Esta invenção era utilizada pelos pintores como base das pinturas, só depois das descobertas da química que se utilizou na fotografia.

Com os avanços na química começaram as primeiras tentativas de gravar a imagem captada em uma superfície fixa. Thomaz Wedgood em 1800 sensibilizou o papel exposto com nitrato de prata em transparências de pinturas e objetos planos sob a ação da luz. Wedgood falhou na tentativa de fixar a imagem.

Josepf Nicéphore Niepce em 1826, já obteve mais sucesso ao expor por oito horas uma chapa com asfalto usando fixador ácido e urina. Jaques Mandé Daguerre desenvolveu através da utilização do vapor de mercúrio um processo mais rápido de revelação que foi chamado de daguerreotipia.

Apesar das grandes descobertas ainda havia uma grande dificuldade ao se fazer um retrato, o tempo de exposição era muito grande e os modelos precisavam permanecer imóveis cerca de 30 a 45 minutos. Este problema só foi resolvido em meados 1941 com as descobertas de substâncias aceleradoras. (HARREL, 1995; SANTOS, 2003)

O processo de Daguerre continuou a ser usado por muito tempo, por possuir patente a fotografia era algo para poucos. William Henry Fox-Talbot para fugir desta patente, estudava novas formas de impressionar quimicamente o papel.

No ano de 1835, Talbot construiu uma pequena câmara de madeira, com somente 6,30 cm², que sua esposa chamava de 'ratoeira'. A câmara foi carregada com papel de cloreto de prata e, de acordo com a objetiva utilizada, era necessária de meia à uma hora de exposição. A imagem negativa era fixada em sal de cozinha e submetida a um contato com outro papel sensível. Desse modo, a cópia apresentava-se positiva, sem a inversão lateral. A mais conhecida nos mostra a janela da biblioteca da abadia de Locock Abbey, considerada a primeira fotografia obtida pelo processo negativo/positivo. (KODAK, [2000?], p. 5)

Mais tarde os componentes químicos foram trocados por iodeto de prata e revelado com ácido gálico, este processo ficou conhecido como Calotipia. A utilização do negativo/positivo proporcionou pela primeira vez que a mesma imagem fosse reproduzida várias vezes.

O equipamento fotográfico era muito pesado e possuía muitos itens, George Eastman fundador da Kodak, buscava facilitar e popularizar a fotografia, para isso estudava formas mais simplificadas para seus produtos. As chapas de vidro eram grandes e tinham que ser sensibilizadas na hora, Eastman começou assim a procurar algo que substituísse essas chapas, sua primeira tentativa foi a criação de porta rolos, porém o uso de papel como filme granulava a foto ao ser revelada. Até que, cobrindo o papel com camadas de gelatina solúvel e em seguida insolúvel, sensível a luz obteve sucesso. Os porta rolos foram evoluindo até a forma mais comercializada que são os filmes em carretéis. (KODAK, [2000?])

2.2 Fotografia digital

No final do século XX, os avanços tecnológicos mudaram os sistemas fotográficos de analógico para digital. Isto fez com que os equipamentos se popularizassem, uma vez que os custos das câmeras se baratearam. A forma de armazenamento também mudou, não é mais necessário revelá-las podendo armazená-las em mídias digitais. (HARRELL, 1995)

A câmera digital possui os mesmos dispositivos que a analógica, o que a difere é a forma de armazenamento, no lugar do filme é utilizado um sensor chamado CCD - *Charge Coupled Device*.

Este dispositivo é responsável por interpretar os impulsos luminosos da imagem quanto à sua intensidade (luminância) e coloração (crominância). Estas informações são codificadas de forma digital e armazenadas numa memória temporária (buffer memory) e posteriormente enviadas para um dispositivo de armazenamento (memory stick, disquete, icodrive, hard disk, ou outro) ou enviadas diretamente para um computador ou fita magnética por meio de um cabo de transferência de dados USB ou *firewire*. (HARRELL, 1995, p. 90)

A qualidade de uma fotografia digital está relacionada com a qualidade e tamanho do CCD e a quantidade de pixel que uma imagem possui.

Os pixels são contados aos milhões (1megapixel= 1.000.000 de pixels), mas ao contrário do filme, onde quanto mais grãos de haleto de prata melhor será a definição ou nitidez da imagem, mais pixels não significam necessariamente mais nitidez. Deve se levar em consideração o tamanho e a qualidade do sensor de CCD ou de CMOS, o que determina se a câmera é *full-frame*, ou seja, se seu sensor é do

mesmo tamanho de um filme de 35mm, ou não, a qualidade do conjunto ótico (principalmente no caso das câmeras *full-frame*), as condições de luz e finalmente o contraste do assunto sendo fotografado. (BATISTA, 2011, p. 9)

O que muda radicalmente é que a fotografia como arquivo digital, fica facilmente manipulável, através da utilização de softwares em computadores e em dispositivos móveis. Pode-se tirar ou colocar elementos, mudar as cores de objetos, texturas e tamanhos de forma a ficar imperceptível tais alterações. Sendo assim possível criar uma fotografia juntando elementos que não foram tirados juntos, a fotografia assim perde toda a credibilidade de que lhe foram atribuídas como registro da realidade.

2.3 O Aparelho

[...] embora o fotógrafo possa aparentemente registrar qualquer coisa, ele, na verdade, só pode fotografar dentro dos limites daquilo que o aparelho permite. Dependendo, por exemplo, do tipo de objetiva escolhida, normal, grande angular, teleobjetiva ou uma panorâmica olho-de-peixe, em cada uma delas tem-se um modo de transcrição do espaço radicalmente diferente. Enfim, aquilo que é registrado pela foto necessariamente obedece a leis de codificação da visualização que estão já inscritas na câmera. Isso sem mencionarmos os pontos de vista do fotógrafo, que são sempre histórica e culturalmente convencionados. (SANTAELLA; NÖTH, 2013, p. 128-129)

Já foi citado o princípio de como uma imagem é capturada e armazenada em dispositivos, porém, o aparelho possui outros mecanismos que o fotógrafo manipula.

A objetiva é o sistema de uma ou mais lentes convergentes, através desse sistema que a imagem será formada para ser registrada no filme ou sistema de armazenamento eletrônico. Elas também são responsáveis pelo ângulo e a distância focal sob a cena em questão. As objetivas grande angular possuem um maior ângulo, mas, uma distância focal menor, e as tele objetivas uma maior distância focal com menor ângulo.

O diafragma é o dispositivo encontrado nas objetivas que permite o fotógrafo controlar a quantidade de luz que passa pela objetiva, é medida através da letra "f" + número. Quanto menor o número maior a abertura, resultando em maior entrada de luz, quanto maior o número menor a abertura do orifício resultando em menos entrada de luz.

O diafragma também influencia na profundidade de campo, quanto maior a abertura menor será a profundidade de campo. Técnica muito utilizada em retratos onde o rosto fica nítido e o fundo desfocado.

Outro mecanismo importante encontrado atrás da objetiva é o obturador que serve para controlar o tempo que a fotografia será exposta a luz. O mais comum é o que tem o formato

de íris conhecido como obturador central. Existe também o obturador cortina e o de guilhotina que atingem uma velocidade maior por causa do seu formato, um desliza horizontalmente enquanto o outro se fecha de cima para baixo respectivamente. O obturador interfere também na nitidez da imagem, velocidade mais baixa faz com que objetos em movimento virem rastros e velocidade muito alta é imagens em movimentos são congeladas.

Deve ser considerado também a sensibilidade ISO do sensor ou do filme ao capturar a luz.

Um filme de elevada sensibilidade, por exemplo, requer menor quantidade de luz para imprimir uma imagem, mas ele não produz uma imagem com as mesmas características de um filme de sensibilidade média ou baixa. A maior desvantagem de filmes hipersensíveis é que eles produzem maior granulação e menor saturação de cores. Por outro lado os filmes menos sensíveis tem maior saturação de cor e grão mais fino, mas somente funcionam com maiores níveis de luz. (HARRELL, 1995, p. 70)

A vantagem das câmeras digitais é que é possível escolher a sensibilidade do ISO na programação da câmera o que na analógica seria preciso trocar o filme utilizado.

2.4 Técnicas mais conhecidas

A fotografia não é apenas apertar o botão, dentre as configurações do aparelho o fotógrafo tenta acabar com as possibilidades possíveis. "As fotografias 'melhores' seriam aquelas que evidenciam a vitória da intenção do fotógrafo sobre o aparelho: a vitória do homem sobre o aparelho" (FLUSSER, 2011, p. 64). A escolha do enquadramento e combinações das configurações deu origem a algumas técnicas. As técnicas relacionadas a composição seriam o equilíbrio dos elementos, cores e texturas dos objetos em cena. Usa-se observar as linhas que a cena possui, deixando simétricas e equilibradas.

A regra dos terços, uma das técnicas de composição mais famosas que consiste em dividir a imagem em nove quadros, traçando duas linhas horizontais e duas linhas verticais imaginárias. Os quatro pontos de interseção são as áreas de maior interesse do olhar e é onde o fotógrafo coloca os assuntos principais da foto.

Figura 01 – Regra dos terços



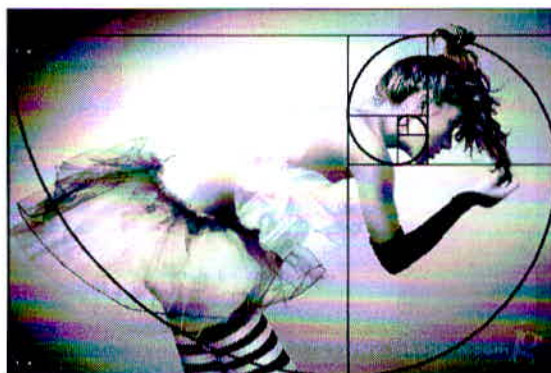
Fonte: (COMPOSIÇÃO ... [20--])

Uma técnica que não é tão conhecida por ser mais complexa vem do matemático Leonardo Fibonacci, que ficou conhecido como o descobridor da sequência de Fibonacci, conhecido também como proporção áurea.

Esta 'marca' vista na proporção áurea é proveniente da Série ou Frequência de Fibonacci. Nesta sucessão matemática cada número é obtido somando os dois últimos dígitos, ou seja, 1, 1 (1+1) 2, (2+1) 3, (3+2) 5, (5+3) 8, (8+5) 13, (13+8) 21 [...] continuando em uma sequência infinita. Utilizando-se deste sistema numérico para construir um retângulo com dois números interligados desta sequência, forma-se o chamado Retângulo de Ouro, que é considerado o formato retangular mais belo e apropriado de todos. E o Retângulo de Ouro quando é dividido por quadrados proporcionais à Sequência de Fibonacci, ele alarga o seu conjunto consoante à sucessão de Fibonacci. Construindo este quadrado e desenhando um arco, este padrão começa construir formas, que são denominadas como a Espiral de Fibonacci. (TANURE, 2014, p. 1)

O Espiral de Fibonacci é considerado a proporção perfeita contida na natureza, utilizada nas obras de artes e também na fotografia. Colocar o assunto principal no miolo do círculo ou compor a cena seguindo o espiral.

Figura 02 – Proporção Áurea



Fonte: (COMPOSIÇÃO ... [20--])

Outra técnica é utilizar o Triângulo Dourado.

Técnica muito usada em fotografias de retrato e paisagem onde as linhas diagonais prevalecem, o triângulo dourado consiste em traçar uma linha em diagonal de uma extremidade a outra do enquadramento e, com uma segunda linha, achar o ponto de interesse da imagem. A linha diagonal representa o dinamismo da imagem e, ao se encontrar com a segunda linha, o ponto de interesse está formado. (COMPOSIÇÃO..., [20--], p. 98)

As técnicas escolhidas pelo fotógrafo dependem da intenção que quer passar com a imagem, o uso de longa exposição, deixando preferencialmente a câmera em um tripé para não tremer e obturador aberto por um tempo mais elevado é utilizada para fotografias noturnas e para técnicas como o *panning*. O *panning* consiste em fotografar um objeto em movimento como, por exemplo, um carro, porém ao clicar acompanhar com a câmera sua trajetória, o efeito faz com que o carro fique nítido e o fundo borrado, dando a intenção de movimento.

Figura 03 - Panning.



Fonte: (ANDRESS, 2012)

Utilizando luzes de lanternas, fogo etc. é possível desenhar com a luz, esta técnica que também utiliza a baixa velocidade é chamada de *LightPaint*.

Figura 04 – LightPaint



Fonte: (VIEGAS, 2012)

Há diversas outras técnicas, funcionando como um jogo entre o fotógrafo e a máquina. O aparelho funciona em função a intenção do fotógrafo, mas sua intenção é limitada pelas categorias existentes no aparelho (FLUSSER, 2011).

2.5 O Caçador

Alguns autores comparam o fotógrafo com um caçador, mas no caso do fotógrafo sua "presa" são objetos que procura incansavelmente prender no interior do aparelho. Flusser coloca que:

Quem observar os movimentos de um fotógrafo munido de aparelho (ou de um aparelho munido de fotógrafo) estará observando um movimento de caça. O antiquíssimo gesto do caçador paleolítico que persegue a caça na tundra. Com diferença de que o fotógrafo não se movimenta em pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura. (FLUSSER, 2011, p. 49)

Assim como Omar descreve que:

Há uma compulsão de tomar a câmera entre as mãos, uma compulsão de praticar o ato (aparentemente inconfessável). [...] Qualquer repórter fotográfico já experimentou esse pequeno estar fora de si, esse pequeno êxtase, quando a pulsão fotográfica o transforma numa espécie de caçador feroz e puramente instintivo, um animal fótico, um predador visual de coisas diáfanas, com todo o seu ser em estado de total eriçamento, um Rambo das sensações delicadas. As narinas latejam e ele avança com sua ativíssima, especialíssima e secreta passividade. Não se trata de captar a realidade. É apenas o ato que está circulando em suas veias. A fotografia: o esvair-se. O fotógrafo nada recebe, ao contrário, é como se, através do obturador aberto, ele se permitisse um voo cego, um mergulho de se expor. Clic! (OMAR, 1988 apud SANTAELLA; NÖTH, 2013, p. 118)

A compulsão do fotógrafo a procura do clique perfeito o coloca como observador da cena, invisível, esperando o momento ideal, uma busca contínua. Ele busca esgotar as possibilidades do aparelho. "[...]; o mundo é entendido como território de caça fotográfica que se divide em dois grupos, observadores e observados. Controlar as imagens se converte, assim, em uma forma potencial de poder" (ZUNZUNEGUI, 1992 apud SANTAELLA; NÖTH, 2013, p. 118).

O fotógrafo interpreta o que vê de maneira que escolhe o ângulo, a luz e o recorte, com a intenção de traduzir uma cena em apenas uma imagem. Para tal interpretação é necessário uma visão do real e não das intenções já pré-programadas.

A selva consiste de objetos culturais, portanto de objetos que contêm intenções determinadas. Tais objetos intencionalmente produzidos vedam ao fotógrafo a visão de caça. E cada fotógrafo é vedado à sua maneira. Os caminhos tortuosos dos

fotógrafos visam driblar as intenções escondidas nos objetos. (FLUSSER, 2011, p. 49)

O canal que a foto se destina, altera a categoria e a intenção da fotografia. O fotógrafo escolhe o momento que o aparelho irá codificar, pensando previamente na categoria que ela será usada (jornalística, científica, artística etc.). "A cada vez que troca de canal, a fotografia muda de significado: de científica passa a ser política, artística, privativa. A divisão das fotografias em canais de distribuição não é operação meramente mecânica: trata-se de operação de transcodificação" (FLUSSER, 2011, p. 73).

O fotógrafo nunca age inocentemente ao tirar uma foto, ele tira pensando previamente os conceitos que quer registrar e isto está diretamente relacionado com o canal a que se destina. "A nova magia é ritualização de programas, visando programar seus receptores para um comportamento mágico programado" (FLUSSER, 2011, p. 33).

[...] enquanto objetos, as fotografias não têm valor; este reside na informação que guardam superficialmente; são, portanto, objetos pós-industriais: o interesse se desvia para a informação e não para o objeto que se abandona; antes de serem distribuídas, as fotografias são transcodificadas pelo aparelho de distribuição, a fim de serem subdivididas em canais diferentes; somente dentro do canal, do *medium*, adquirem seu último significado; nessa transcodificação, cooperam tanto o fotógrafo quanto o aparelho. Este fato é silenciado pela maior parte da crítica, o que torna os aparelhos de distribuição invisíveis para os receptores das fotografias. Graças a tal crítica 'funcional', o receptor da fotografia vai recebê-la de modo não-crítico. E será assim que os aparelhos de distribuição poderão programar o receptor para um comportamento mágico que sirva de *feed-back* para seus aparelhos. (FLUSSER, 2011, p. 75-76)

2.6 Paradigmas da Fotografia

2.6.1 Pré-fotográfico

O período pré-fotográfico seria o que antecedeu a fotografia, são os desenhos, pinturas e gravuras. Este processo é artesanal, faz-se necessário o uso de suportes (superfície em branco) e instrumentos (tintas, pincéis etc.). Estes instrumentos funcionam como extensão de algum membro do corpo, no caso da pintura, o pincel utilizado seria a extensão dos dedos. O que torna o gesto das mãos do pintor sobre a tela um ato autêntico e o objeto único. O autor constrói a obra a partir da sua interpretação do mundo, figuração da imaginação.

A tela a ser pintada só pode receber progressivamente a imagem que vem lentamente nela se construir, toque por toque e linha por linha, com paradas, movimentos de recuo e aproximação, no controle centímetro por centímetro da superfície, com

esboços, rascunhos, correções, retomadas, retoques, em suma com a possibilidade de o pintor modificar a cada instante o processo de inscrição da imagem. (DUBOIS, 1994 apud SANTAELLA, 2013)

Por ser artesanal a obra pode não ter um fechamento, ou o objeto retratado na tela ficar inacabado, pois ela retrata o mundo a partir da visão e no ritmo do autor. O suporte de armazenamento é algo perecível, com o tempo sofrerá com erosões e se deteriorar. A relação do receptor com a obra é de contemplação, por ser um objeto único o receptor necessita ir ao local onde a peça se encontra, lugar este apropriado para contemplação (museu, templos e galerias).

2.6.2 Fotográfico

O aperfeiçoamento da câmara obscura com o auxílio da química e da ótica proporcionou o desenvolvimento das técnicas necessárias para dar início ao paradigma fotográfico onde “a imagem é o resultado do registro sobre um suporte químico ou eletromagnético (cristais de prata da foto ou a modulação eletrônica do vídeo) do impacto dos raios luminosos emitidos pelo objeto ao passar pela objetiva” (SANTAELLA, 2013, p. 168).

O aparelho fotográfico funciona como uma prótese dos olhos, que não cria uma imagem, igual ao período pré-fotográfico, mas sim capta a realidade “o ato fotográfico não é senão fruto de cortes. O enquadramento recorta o real sob um certo ponto de vista, o obturador guilhotina a duração, o fluxo, a continuidade do tempo” (SANTAELLA, 2013, p. 170) e se fixa no negativo para sempre, diferente da obra de arte que é uma imagem sempre inacabada, passível de alterações, a fotografia do contrário é imediata.

O paradigma sobre suporte das imagens fotográficas não está na foto revelada, mas no negativo, sendo que se torna um suporte mais duradouro funcionando como uma matriz reprodutora capaz de dar origem a infinitas cópias.

2.6.3 Pós-fotográfico

O paradigma pós-fotográfico está diretamente ligado à transformação do suporte utilizado, que antes era matérico e passou a utilizar o computador e uma tela de vídeo. A imagem se transformou em cálculos numéricos controlados por um programador. “Não mais quem possui tem o poder, mas sim quem programa informações e as distribui.” (FLUSSER, 2011, p. 71, grifo do autor). A imagem é formada visualmente na tela de vídeo composta por

pixel “valores numéricos que permitem ao computador dar a eles uma posição precisa no espaço bidimensional da tela no interior de um sistema de coordenadas geralmente cartesianas. A essas coordenadas se juntam coordenadas cromáticas” (SANTAEELA, 2013, p. 171).

A matriz da imagem pós-fotográfica são, portanto estes conjuntos de valores números. A imagem se torna desta maneira disponível para ser retrabalhada, modificada a qualquer momento.

O armazenamento das imagens pós-fotográfica se dá de maneira abstrata dentro da memória do computador, de maneira que se torna visível a qualquer momento tornando este tipo de suporte praticamente imperecível.

3 DOCUMENTÁRIO

3.1 Breve história

O cinema nasceu com a paixão dos cineastas de registrar o mundo e sua imaginação, dentre as possibilidades que os cineastas exploravam deste gênero com o passar do tempo foram naturalmente segmentando o cinema em subgêneros, sendo um deles o do documentário.

“As pessoas nunca tinham visto imagens tão fiéis a seus temas nem testemunhado movimento aparente que transmitisse sensação tão convincente de movimento real” (NICHOLS, 2012, p. 117), não houve uma pretensão de segmentar o cinema para o surgimento do documentário, ele foi ganhando mais estrutura com o tempo e até hoje, saber se uma obra é ou não documental é assunto para discussão.

As experiências em relação à projeção de imagens vieram a partir dos princípios da ótica da fotografia. A câmara escura de Da Vinci no século XV, projetava a imagem invertida em uma superfície externa a câmara, mais tarde no século XVII, Athanasius Kirchner projetou desenhos em uma lâmina de vidro utilizando um cilindro iluminado à vela. (LINDOMAR, [20--?])

No século XIX, muitas variações e experimentos foram surgindo, a fim de aprimorar os aparelhos projetores. Joseph-Antoine Plateau, com seu experimento chamado de Fenacístoscópio, projetava diferentes posições de uma mesma pessoa, desenhada em um disco, quando girava passavam a impressão de movimento. O francês Charles Émile Reunaud responsável pelo Praxinoscópio, usou um tambor giratório com desenhos na superfície interior com espelhos no centro onde se via os desenhos refletidos se unindo formando um movimento. O Cinetoscópio, máquina criada por Thomas A. Edison, onde o filme era projetado dentro de uma máquina, só podia ser usada por uma pessoa de cada vez e vista através de uma lente de aumento. Em 1895 na França, os irmãos Lumière criaram o Cinematógrafo, capaz de filmar, copiar e projetar (LINDOMAR, [20--?]). Considerados os inventores do cinema eles, registraram utilizando apenas um plano, filmes curtos de poucos segundos ou minutos Lumière, o primeiro foi “Saída dos trabalhadores das fábricas Lumière”, que é considerado por muitos o primeiro filme documentário.

Em 1920, Grierson na Inglaterra impulsionou o patrocínio governamental voltado para a produção de documentários, o que fez com que fosse conhecida como cinema documentário.

Temos, então, duas histórias: 1) a capacidade incomum das imagens cinematográficas e das fotografias de exibir uma cópia física daquilo que registram com precisão fotomecânica sobre uma emulsão fotográfica, graças à passagem de luz através de lentes, combinada com 2) a compulsão gerada nos pioneiros do cinema pela exploração dessa capacidade. Para alguns, essas histórias formam a base do desenvolvimento do documentário. A combinação da paixão pelo registro do real com um instrumento capaz de grande fidelidade atingiu uma pureza de expressão no ato da filmagem documental. (NICHOLS, 2012, p. 118)

Quanto mais os aparelhos obtinham avanços na tecnologia, mais fiel a imagem era do objeto, mas isso sem contar as intenções do diretor e forma expressiva que ele coloca no filme.

3.2 Vídeo Documentário

Nichols (2012) define que todo filme é um documentário, porém em duas divisões, documentários de satisfação de desejos, que é conhecido como os filmes de ficção. Estes filmes expressam desejos, pesadelos e sonhos, constroem novos mundos ou mostra novas possibilidades dentro do mundo que nos cerca. E os documentários de representação social, chamados de não ficção ou apenas documentário, este torna visível aspectos do mundo em que ocupamos para que melhor compreendamos e exploremos.

Os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam de apenas um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos. Nem todos os documentários exibem um conjunto único de características comuns. A prática do documentário é uma arena onde as coisas mudam. (NICHOLS, 2012, p. 48)

Há uma dificuldade para definir o que faz um filme ser ou não considerado documentário, mas para tentar classificar este gênero há algumas questões há serem observadas. Precisa-se avaliar algumas características como desde a estrutura e contexto do filme até a percepção da mente do espectador, Nichols sugere que atentemos em ver qual canal ou qual instituição o filme foi produzido, estas instituições que financiam os projetos geralmente impõe limites e criam expectativa sobre o resultado. A outra é comparar o filme que já é classificado como documentário, a partir de características encontradas.

Há normas e convenções que entrem em ação, no caso dos documentários, para ajudar a distingui-los: o uso de comentário voz de Deus, as entrevistas, a gravação de com direto, os cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada numa cena e o uso de atores sociais, ou de pessoas em suas atividades e papéis cotidianos, como personagens principais do filme. Todas estão

entre as normas e convenções comuns a muitos documentários. (NICHOLS, 2012, p. 54)

O documentário é uma nova maneira de apresentar um argumento, o público espera acreditar na relação que está representada no filme, não espera uma cópia fiel da realidade e sim uma nova perspectiva da situação. "Para o cineasta, gerar confiança, levar-nos a afastar a dúvida ou a incredulidade, pela transmissão de uma impressão de realidade, e, portanto de autenticidade, corresponde mais prioridades da retórica do que as exigências da ciência" (NICHOLS, 2012, p. 120).

A voz do documentário transmite a posição do cineasta referente a um assunto, pode ser através de uma narração chamada de voz over ou voz de Deus, onde o cineasta fala diretamente para o espectador ou pode ser através do arranjo de imagens e sons. Mas sempre mesmo que de forma acrítica o documentário nos mostra uma opinião sobre o mundo.

Com isso, há de se atentar sobre como tratar do tema. "A câmera é definitivamente um instrumento de poder que pertence a quem filma, dirige e monta. É possível prejudicar uma pessoa com um simples enquadramento ou manipular na montagem o que é dito" (LINS, 2004, p. 24). Frequentemente se lida com os desejos do cineasta de fazer um bom filme e a questão de o quanto o seu tema vai ser exposto e sua privacidade violada. Há de se pensar as consequências para o tema e para o espectador diante do filme.

Num documentário, só olhe as pessoas. Esqueça o quadro, a composição e a arte. Concentre-se nas pessoas e preste toda a atenção do mundo ao que elas estão dizendo; você está lá para isso: ver, ouvir e reagir ao que estiver acontecendo de verdade. (MOURA, 1999 apud PUCCINI, 2012 p. 80)

3.3 Personagens

Todo documentário possui personagens, estes não precisam necessariamente serem pessoas, "Podem se estender a entidades abstratas, forças da natureza, espécies biológicas, como no caso dos documentários naturais" (PUCCINI, 2012, p. 38). Os personagens, podem quando necessário, serem atores de ficção ou atores sociais.

Os atores sociais ou atores não profissionais, são pessoas que não estão habituadas a ficar em frente a uma câmera e que geralmente o diretor precisa que este tente agir naturalmente diante da filmagem o que muitas vezes pode ser um grande desafio.

O importante dos personagens é que eles realizem alguma ação, em um determinado local e tempo. Se usa muito para prender a atenção do público mostrar os personagens em situação de conflito, tentando cumprir uma meta, ou em um momento de superação.

[...] documentários de sucesso normalmente incorporam:

- personagens interessantes que estão tentando obter algo;
- uma boa e bem situada exposição das informações necessárias, não muitas e apresentadas não muito cedo;
- tensão e conflito entre forças oponentes;
- suspense dramático - não exatamente do tipo em que pessoas ficam dependuradas em penhascos, mas situações que intriguem o espectador e o façam julgar, antecipar-se, conjeturar, comparar;
- bom desenvolvimento de pelo menos um personagem ou ação principal;
- confrontação entre as forças ou elementos principais;
- um clímax de forças ou elementos opostos;
- uma resolução. (RABIGER, 1998 apud PUCCINI, 2012, p. 39)

Uma das características mais fortes do documentário seria a entrevista como sustentação do filme. Cada diretor tem seu modo de conduzir essa relação diretor/ator, mesmo em documentários onde esta relação não transparece, que fique como figura oculta no vídeo, o entrevistador vira um personagem implícito no filme. "*Grosso modo, poderíamos dizer que a entrevista está para o documentário assim como a encenação está para o filme de ficção*" (PUCCINI, 2012, p. 42 grifo do autor).

A construção do personagem depende dos critérios do diretor. Eduardo Coutinho foca em suas obras esta relação entre diretor/ator, ele prioriza o momento presente e as ações dos personagens.

Não interessa a verdade do que se diz, mas a expressão do momento, aquilo que só ocorre ali, em situação de filmagem. Alessandra, personagem de *Edifício Master* (2002), exemplifica bem esse interesse de Coutinho pelas 'verdades' que são construídas na hora, mesmo que tudo o que é dito não passe de pequenas 'mentiras' ou 'mentiras verdadeiras', para usar expressão da própria personagem. (PUCCINI, 2012, p. 43, grifo do autor)

Coutinho se preocupa de não interferir na *mise-en-scène* dos personagens, os deixando mostrarem para a câmera o que desejarem, sem forçar uma reação ou atitude específica. "O que interessa é a visão de mundo do personagem, o ponto de vista específico que ele tem sobre o mundo e sobre si." (LINS, 24, p. 24).

Cada diretor segue a linha que combina mais com seus projetos, muitos escolhem a encenação de cenas cotidianas dos personagens para deixar o documentário mais dinâmico, muito usado para exemplificar, por exemplo, uma entrevista, não deixando a cena todo o tempo no entrevistado falando. Há outros que preferem seguir com a câmera o ator, em qualquer situação, mas isso implica em um acordo com o ator, para uma preservação de sua privacidade. Mesmo em cenas que o ator realiza diariamente podem ficar diferentes com a presença da câmera. "Esse 'incômodo' torna-se mais delicado quando levamos em conta que o documentário lida preferencialmente com atores, sociais ou não profissionais, nem sempre habituados a se deixarem fotografar ou filmar" (PUCCINI, 2012, p. 45).

Assunto do documentário, sua tensão dramática; Quem? Os personagens (atores de ficção ou personagens sociais); Quando? O tempo histórico do evento; Onde? Locações; Como? Estrutura discursiva, como o assunto será tratado; Por quê? Justifica a realização do documentário (PUCCINI, 2012).

Após este período, entra-se na etapa de pesquisa, seguindo a linha descrita na proposta, a qualidade do filme é influenciada pela qualidade da pesquisa que é feita, alguns tipos de fontes são:

Material de arquivo: Este tipo de material serve para ilustrar eventos passados. Pode ser de acervo particular, bibliotecas, museus, arquivos digitais, emissoras de TVs.

Pré-entrevista: Seria o primeiro contato com os possíveis personagens do filme, serve para analisar sua desenvoltura diante da câmera, coletar dados mais aprofundados.

Pesquisa de campo: A visita as possíveis locações feita pelo documentarista e sua equipe, faz com que eles se familiarizem com o ambiente e façam uma avaliação de imprevistos, luz, som para a escolha certa de equipamentos e equipe.

Passando para a etapa da sinopse, é preciso resumir a ideia toda do projeto, com começo, meio e fim em poucas linhas. "Na sinopse/argumento, ficam estabelecidos personagens principais, ação dramática, tempo e lugar da ação e os eventos principais que irão compor a história" (PUCCINI, 2012, p. 36). O tratamento/ escaleta já exige do roteirista a ordem e quais as cenas que o documentário precisará para cumprir seu objetivo. Seria um roteiro aberto que pode ou não ser escrito no padrão do roteiro de cinema, ele deixa lacunas para serem preenchidas durante o processo de filmagem. A etapa seguinte seria o roteiro com o detalhamento das cenas, que seria o movimento dos personagens, diálogos e ações.

A cena seria a menor parte de um filme, conforme a mudança de espaço e tempo a cena termina. A descrição das cenas é feita diante a "[...] um cabeçalho que indica à localização cenográfica e o período do dia que será realizada a filmagem" (PUCCINI, 2012, p. 22) logo abaixo do cabeçalho viria descrita das ações que cada personagem realizará. Utilizando o padrão como no modelo abaixo:

Cena 2 - terreno baldio - exterior/dia

André sai do supermercado, caminha pela calçada até um terreno baldio ao lado do supermercado. Ele olha para os lados, abre a mochila, revelando uma grande quantidade de dinheiro, notas de 100 e 50. Despeja o dinheiro no chão. Derrama álcool sobre o dinheiro e acende um fósforo. O dinheiro queima. (PUCCINI, 2012, p. 22-23)

Mas no documentário nem sempre se utiliza apenas de captações de cenas originais, ele se utiliza também de materiais de arquivo já existentes, recursos gráficos (animações, ilustração de dados técnicos, informação textual inscritas na tela etc.) e o som, que pode ser o obtido durante a filmagem, de arquivo, trilha musical, efeitos sonoros e a *voz over*.

Puccini (2012) também aponta que, apesar de muitos documentários valorizarem as situações imprevistas e alguns até dependerem disto, se faz necessário a pré-produção para que o documentário não seja um tiro no escuro.

A percepção de tempo no filme de ficção é uma simulação do presente, para dar ao espectador a sensação de estar vendo algo pela primeira vez, o documentário capta um tempo histórico, um presente que não pode ser totalmente controlado, que não possui muitas vezes o planejamento dos planos que serão utilizados como ocorre em estúdios. "O registro de um instante único, de um instante presente que ocorreu e que não mais ser repetirá traz a marca de uma verdade do mundo [...]" (PUCCINI, 2012, p. 47). O documentário também costuma utilizar *flashbacks*, utilizando material de arquivo para recuar o tempo.

O diretor também precisa montar a estrutura do documentário, como o assunto escolhido vai ser tratado e o material (imagem e som) vão contribuir para o discurso do filme. Dwight Swain (1976) citado por Puccini (2012) lista cinco tipos de sequências: sequências para expressar conceitos, para cobrir uma ação, que introduzem um ambiente, que apresentam um personagem e que servem para criar um clima para o documentário.

Um documentário normalmente não possui a estrutura em três atos típicos dos roteiros de filmes de ficção, com seus pontos de virada, obstáculos e outros elementos estruturais utilizados para avançar a trama. Mas o documentário também enfrenta a mesma necessidade estrutural, que é a de despertar e manter o interesse do espectador desde o início, passando pelo longo desenvolvimento do meio até a resolução e encerramento do fim. (HAMPE, 1997 apud PUCCINI, 2012, p. 51)

O início é essencial para prender a atenção do público, e é preciso apresentar logo no começo do que se trata a história, quem é o personagem principal e informações que serão essenciais para o entendimento do filme de forma concisa e breve. O desenvolvimento do filme dependerá do estilo escolhido, mas é preciso responder ao que foi falado no início de maneira que continue a prender a atenção do espectador. O desfecho do documentário ao contrário do filme de ficção, onde os conflitos trabalhados têm uma resolução, muitas vezes não conclui o problema mostrado. "Documentários tratam de assuntos que são maiores do que o filme, de conflitos que não serão resolvidos pelo filme" (PUCCINI, 2012, p. 56)

3.4.2 Filmagem

A filmagem dependerá das decisões tomadas no momento de pré-produção, se será guiado por um roteiro fechado ou pelos comandos do diretor em uma situação que não cabe o roteiro fechado.

Na filmagem há a diferença entre plano e tomada, tomada é quando se inicia a câmera até o momento em que a desliga, o plano seria o intervalo entre um corte e outro na cena filmada.

Tipos de enquadramento dos planos: Plano Geral, ele é mais abrangente, deixa evidente a referência geográfica que o assunto principal se encontra; Plano Americano, enquadra o personagem do joelho até a cabeça; Plano Médio, enquadra da cintura para cima; Primeiro Plano do tórax até a cabeça; *Close* do queixo até a testa; Plano Detalhe evidencia um objeto ou uma parte do personagem, como dedos, boca etc. (A LINGUAGEM..., [20--?])

Filmagem de entrevistas segue duas linhas, uma quando a entrevista é agendada, usa-se o tripé para maior estabilidade e outra quando é do tipo "o povo fala" usa-se a câmera na mão.

Normalmente, a filmagem se inicia com um plano aberto: plano inteiro ou plano médio. Com o avançar da entrevista, principalmente em seus momentos mais delicados ou intimistas, é comum a adoção de planos mais próximos, que se fecham no rosto do entrevistado. (PUCCINI, 2012, p. 68)

No documentário, cabem, quando necessário, cenas encenadas, elas são utilizadas para dar uma dinâmica visual ao filme, com mais variações de planos previstos previamente no roteiro e na decupagem. Cenas encenadas tem maior controle pela equipe do projeto diferente das cenas filmadas sem roteiro. Quando se filmar um evento, o conteúdo da cena é mais importante mesmo que sua parte técnica não fique impecável, nestes casos não tem como prever antecipadamente as condições da cena, pois não se utiliza cenário e sim um espaço real.

A realidade é sempre maior do que você. Se você acha que ela se esgotou, ela dá uma reviravolta e te surpreende. Ela, a realidade, por mais que você se prepare de todas as formas, através do conhecimento do que você vai filmar, através dos equipamentos que você vai utilizar, é sempre surpreendente; e quando você chega para captar [a realidade], ela dá a volta por cima, é maior do que você imaginava, e você não tinha previsto aquilo. O que é imprevisto no documentário é tão importante quanto o previsto, porque você nunca sabe o que o imprevisto pode trazer. (CARVALHO, 2005 apud PUCCINI, 2012, p. 81)

O cinegrafista do documentário, dependendo do projeto, tem forte influência no resultado final, pois é a sua visão da cena e suas escolhas de planos que ficarão registradas no projeto, por isso, em muitos documentários ele exerce o papel de coautor.

Frequentemente o diretor assume a função de 'coordenador' ou 'produtor' (na televisão inglesa, o diretor é, de fato, intitulado produtor). As imagens que o fotógrafo produz, com sua própria 'visão' (tempo, duração, ângulo, aproximação ou distância, movimento e, sobretudo, seleção do que é importante), são, essencialmente, o conteúdo do filme. (COOPER, 2005 apud PUCCINI, 2012, p. 88)

3.4.3 Pós-produção

Pós-produção é a parte da montagem do filme, nela é essencial um roteiro para definir as sequências, o som e o texto do filme. Nesta hora o tempo dos planos é ajustado, dando ritmo certo para que a tenha uma lógica na narrativa. Dando vida ao documentário.

Na prática, não existe filme sem roteiro e esse roteiro pode ser manifesto de formas diversas. Quando Glauber Rocha dizia: 'Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça', tem-se nessa reflexão dois momentos claros: a câmera que remete à realização, e a ideia ao roteiro. (LEONE, 2005 apud PUCCINI, 2012, p. 93)

A montagem do documentário possui uma liberdade maior que em filme de ficção. Em filmes de ficção é preciso seguir uma lógica narrativa já no documentário as regras de continuidade podem ser subvertidas, possuindo o ritmo que combinar mais com o projeto. O filme não precisa estar preso na trilha sonora, deixando o diretor com mais espaço para brincar com novas formas de montagem sonora e interpretação.

O corte do plano, seria a quebra da continuidade, com isso se pode na hora da montagem eliminar tudo o que o diretor não achar necessário, transformar o tempo da ação. Pode também manipular o ponto de vista, simulando mais pontos de vista.

Para mim, o filme perfeito é aquele que se desenrola como que por trás dos seus olhos, como se os seus olhos o projetassem e você estivesse vendo o que quer ver. Filme é como pensamento. De todas as artes, é a mais próxima do processo de pensar. Olhe para aquela lâmpada ali. Agora, olhe para mim de novo. Viu o que você fez? Você piscou. Isso são cortes. Depois de ver uma primeira vez, você sabe que não precisa fazer um movimento contínuo entre mim e a lâmpada, porque já sabe o que tem no meio. A sua mente corta a cena. Primeiro você olha a lâmpada. Corta. Depois olha para mim. (HUSTON, [19--?] apud PUCCINI, 2012, p. 100)

3.5 Tipos de documentários

Cada documentário possui uma voz de estilo próprio, atestando a individualidade do diretor, cineastas ou as decisões do patrocinador. Porém, existem algumas características dominantes nos filmes, Nichols, (2012) explica que no filme documentário podemos identificar seis modos de representação (subgêneros). Estes subgêneros são: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático.

3.5.1 Poético

O modo poético tem como característica dominante a fragmentação e a ambiguidade, esta forma de representar a realidade em fragmentações, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas vem da sua associação com o modernismo. Como exemplo temos "*Um cão andaluz*" de Luis Buñuel e Salvador Dalí, filme que possui mudanças de tempo e espaço abruptas, e sem muitas respostas para as questões abordadas.

3.5.2 Expositivo

O modo expositivo mostra um argumento ou recontam uma história, serve para aumentar o conhecimento sobre o assunto. Utilizam de vozes ou legendas para se dirigir ao espectador. As imagens neste modo têm uma função secundária, na montagem pode sacrificar a continuidade espacial, as imagens possuem como objetivo ilustrar, esclarecer e contrapor o que é dito.

3.5.3 Observativo

O modo observativo, seria uma vertente do documentário aonde não há muita intervenção do cineasta na cena, podendo não utilizar legendas, sons e entrevistas, sendo este apenas a observação de um evento. Isto só foi possível, com as tecnologias que deram suporte de equipamentos menores de gravação.

3.5.4 Participativo

Na antropologia "O pesquisador vai para campo, participa da vida de outras pessoas, habitua-se, corporal ou visceralmente, à forma de viver em um determinado contexto e, então, reflete sobre essa experiência, usando os métodos e instrumentos da antropologia ou da sociologia" (NICHOLS, 2012, p. 152). Parte dos filmes participativos nos dá a noção de como é estar em determinada situação, através da experiência do cineasta que se torna um ator social no filme. A qualidade deste tipo de modo depende da qualidade da experiência do ator com situação.

As entrevistas também fazem parte deste modo, o cineasta tem uma atitude algumas vezes investigativa diante de seu tema e ocorre uma troca entre diretor e entrevistado.

3.5.5 Reflexivo

No modo reflexivo o cineasta fala para o espectador, diferente do participativo que o cineasta fala com o personagem, este modo possui uma característica realista. O filme reflexivo tem como objetivo aumentar a consciência sobre determinado assunto. "Alcançar uma forma mais elevada de consciência envolve uma mudança nos graus de percepção. O documentário reflexivo tenta reajustar as suposições e expectativas de seu público e não acrescentar conhecimento novo a categorias existentes" (NICHOLS, 2012, p. 166)

3.5.6 Performático

O modo performático segue uma linha de representação mais subjetiva e afetiva, se afastando da objetividade. "A sensibilidade do cineasta busca estimular a nossa. Envolvemo-nos em sua representação do mundo histórico, mas fazemos isso de maneira indireta, por intermédio da carga afetiva aplicada ao filme e que o cineasta procura tornar nossa" (NICHOLS, 2012, p. 171).

4 MATERIAL E MÉTODO

Não existe trabalho científico sem pesquisa, a pesquisa científica tem como objetivo resolver o problema proposto pelo projeto com embasamento teórico. Após a pesquisa bibliográfica sobre as linguagens do documentário e da fotografia será necessário para realizar a produção da série fotográfica documental um método de pesquisa do tipo descritiva e a forma de coleta de dados qualitativa.

"A pesquisa descritiva exige do investigador uma série de informações sobre o que esteja pesquisando. Esse tipo de estudo pretende descrever os fatos e fenômenos de determinada realidade." (TRIVIÑOS, 1987 apud GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 35). Algumas técnicas podem ser através de: entrevista, análise documental, estudo de caso, entre outros.

A pesquisa qualitativa se preocupa com a compreensão de um grupo social ou uma pessoa em relação a suas práticas sociais, não prende a valores numéricos. "[...] a pesquisa qualitativa tende a salientar os aspectos dinâmicos, holísticos e individuais da experiência humana, para apreender a totalidade no contexto daqueles que estão vivenciando o fenômeno." (POLIT, BECKER, HUNGLER, 2004 apud GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 33)

A pesquisa qualitativa será realizada com um bailarino residente de Varginha/MG, será feita através de entrevista e prática de observação durante as ações realizadas ao longo do dia.

5 JUNÇÃO DAS LINGUAGENS E RESULTADO

Neste capítulo irá discorrer sobre como transformar as linguagens fotográficas e a do vídeo documentário em uma série fotográfica documental.

Ambas possuem um papel de representar a realidade através da interpretação de quem manipula o aparelho, elas opinam sobre o mundo mesmo quando o seu interesse é apenas retratá-lo como ele é. O documentarista se expressa através do: seu estilo, escolha de cena, personagens, narração etc. O fotógrafo recorta, deixando de lado elementos que podem ou não mudar a opinião do espectador diante de uma fotografia.

As linguagens deixam em evidência uma realidade que às vezes pode passar despercebidas para uma grande parcela de pessoas, deixando em foco, assuntos polêmicos ou apenas registrando um evento.

5.1 Atores/modelos Sociais

No documentário como já dito anteriormente usa-se muito os atores do tipo sociais, que exerce uma ação dentro do filme, são pessoas comuns ou atores não profissionais retratadas em situações cotidianas, captadas no momento da ação ou encenadas simulando a cena.

Qualquer um pode ser fotografado, para algumas categorias da fotografia se usa modelos profissionais que atendam as exigências de um projeto específico, há também outros que retratam pessoas em situações comuns ou em um determinado evento transformando-os em modelos, não necessariamente posando para a fotografia, pode ser através de momentos espontâneos, onde o modelo, apesar da câmera presente, continua a realizar uma ação como, por exemplo, no fotojornalismo ou cobertura de eventos.

Observamos então, que um ator social também pode exercer a função de modelo, partindo da proposta prévia do projeto. Precisando se atentar as mesmas preocupações ao se filmar um ator social, limite do diretor/fotógrafo ao expor sua vida e como ela será possivelmente interpretada pelo espectador, respeitando seus direitos e não difamando sua imagem.

5.2 Etapas de produção

O documentário assim como projetos audiovisuais em geral, possui a necessidades das etapas descritas anteriormente, de pré-produção, filmagem e pós-produção. Na fotografia não se vê o uso destas etapas na maioria dos casos. Existe sim, uma preparação e organização prévia, mas de maneira superficial.

Para um projeto de fotografia documental pode-se usar e adequar estas etapas, como: o uso da pesquisa mais aprofundada sobre o tema, em material de arquivo caso haja, fazer um pré-entrevista que poderia ser uma conversa entre fotógrafo/modelo ou mesmo uma sessão prévia, a visita antecipada das locações. Outro ponto seria a sinopse, resumindo o tema e justificando.

Para se decifrar uma fotografia na sua totalidade, faz necessário saber o contexto na qual ela foi tirada, uma série é capaz de mostrar e contextualizar mais sobre o assunto tratado do que uma única fotografia.

Não existe um roteiro para trabalhos fotográficos, o fotógrafo age na cena a partir de certo nível de improviso e experiência para administrar eventos imprevistos, com isso pode ocorrer de perder cenas importantes por não saber exatamente o melhor lugar, horário e equipamento para cumprir seu objetivo.

Para montar uma série fotográfica documental é preciso que a história contada tenha começo, meio e fim, assim como qualquer obra vídeo documental, ter como objetivo prender a atenção do espectador em cada fotografia mostrada, já que diferentemente do vídeo, as fotografias podem ter uma sugestão de ordem especificada pelo autor, mas não necessariamente o receptor irá seguir.

Deixando claro que, assim como os documentários em vídeo, o fim não terá necessariamente um desfecho, já que a ordem de alguns estilos de documentário não tem a intenção de resolver os problemas e sim mostrá-los para reflexão, o assunto mostrado não termina quando o documentário acaba, pois muitas vezes trata de história de pessoas ainda vivas, com problemas/conflitos reais.

5.2.1 Planos e enquadramento

Na fotografia não se tem o som, o fotógrafo se preocupa exclusivamente com a forma visual que irá captar, por isso o enquadramento é de extrema importância. Na fotografia não

se usa tanto o tripé como no vídeo documentário, o fotógrafo tem assim mais liberdade para procurar um posicionamento que atenda ao seu propósito.

No vídeo se identifica os planos, pensado para contar uma narrativa ou ilustrar um diálogo/narração de forma linear ou não linear. Cada plano tem uma justificativa dentro do projeto audiovisual. Planos mais abertos dão a ideia geográfica do personagem e fechados expressão mais detalhes de expressão ou objetos. Estes planos usados com as técnicas de enquadramentos fotográficos ajudariam a dar mais riqueza visual e fotos com mais embasamento na hora da montagem.

5.3 Estilos e Subgêneros

Cada diretor possui um estilo próprio de abordagem, captação e montagem, a partir das características dominantes e comuns a muitos outros projetos temos os subgêneros do documentário apresentados anteriormente (poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático), pode acontecer do mesmo projeto ter mais de um estilo, porém, há sempre um que acaba predominando.

Na fotografia existem várias categorias como a fotografia publicitária, amador, fotojornalismo, científica dentre outras, assim como no documentário cada uma destas categorias pode conter traços de outras categorias. Cada fotógrafo impõe estilo próprio nas imagens, desde a forma de como a captura, equipamento usado e edição, tudo isso influencia para que uma mesma cena tenha várias versões se captadas por vários fotógrafos.

Dentre a proposta deste trabalho que é a junção das linguagens observa-se que a categoria fotográfica que mais se encaixa neste projeto seria o fotojornalismo, que possui a mesma função do vídeo documentário, que é a de passar uma informação e/ou contar uma história.

Os subgêneros do documentário influenciam na postura e estilo do projeto ao captar as cenas e algumas características podem ser transferidas para a fotografia.

5.4 Som

Em um documentário pode conter diferentes tipos de sons, como por exemplo: O áudio de um narrador o chamado voz de Deus, que é o cineasta se expressando ou descrevendo a situação; a voz do entrevistado; os sons do ambiente que dependendo do estilo do cineasta é ocultada na edição ou incluída como paisagem sonora compondo mais a

realidade do local filmado; a utilização de trilha sonora ditando o cunho dramático do filme. Independente disso, em um projeto audiovisual, o som é tão importante quanto a imagem.

Na fotografia ela é feita apenas de imagens, isso porque ela é vista como apenas superfícies mudas, expressa em sua origem apenas em suporte físico, impressa em folhas, porém com o período da pós-fotografia onde a imagem vira um arquivo digital esta visão pode ser subvertida através da escolha do suporte midiático da imagem. Sendo assim, proposto pela junção das linguagens, o uso de um suporte digital que suporte a inclusão de sons ou trilha para a viabilidade do projeto.

5.5 Resolução do projeto

5.5.1 Tema e Pesquisa

O documentário denominado "A arte de viver pela arte. A dança como essência na vida" apresenta uma versão do mundo através das escolhas do cineasta, a escolha do tema deste estudo foi a dança refletida em um cidadão do interior, enfatizando não só o momento em que ele pratica, mas principalmente o que está por trás, os momentos em que não está dançando.

O *ballet* um gênero da dança que exige técnica e interpretação, conhecido por sua delicadeza, disciplina e beleza, no Brasil é popularmente praticado por jovens mulheres, isto porque os homens que se interessam sofrem, em boa parte dos casos, preconceito por escolher uma arte aparentemente delicada. Outros países tratam os bailarinos como algo comum, o que difere no Brasil é o machismo, Annalice Del Vecchio (2011) em uma matéria reúne alguns pontos de vista de academias de dança no Brasil, no *ballet* é recomendável que se inicie a prática quando criança, mas ainda há poucos meninos que procuram nesta idade. Muitos professores relatam que existe um grande preconceito dos pais que não apoiam a ideia, desmotivando a prática. Esses pais veem a atividade sendo como de "mulherzinha" e acreditam que influenciam na orientação sexual dos homens que a praticam. Algumas dessas crianças quando crescem costumam voltar a praticar *ballet*, quando se desvinculam um pouco mais da família ou quando sua personalidade já formada. Uma das únicas exceções seria a escola do Teatro Bolshoi onde quase metade dos alunos são homens.

A escassez de bailarinos é tamanha que muitas academias dão bolsas para os homens como incentivo da prática. O *ballet* ao contrário do que muitas pessoas pensam exige uma grande força dos homens, que atuam como pilar para movimentos das bailarinas.

Outra vertente está no fato de que não se vê pessoas mais velhas praticando alguns gêneros da dança, estamos acostumados a ver jovens dançando em academias e quando envelhecem perdem seus lugares e são obrigados ou a mudar de profissão ou virarem professores/técnicos. Mas a arte não tem idade para ser praticada, basta apenas a disposição do dançarino.

O ator social que inspirasse a realização do projeto que mais se adequou, foi um bailarino e artista de 52 anos, residente de Varginha/MG, chamado Lucas Tadeu Reis.

A coleta de informações foi à partir de pesquisa descritiva qualitativa através de entrevista com o modelo em questão, onde relatou sua história e prática de observação. O ator sempre gostou de dança e quando mais novo fazia aulas escondidas de sua família. Aos 23 anos, durante uma visita a Belo Horizonte/MG, viu o primeiro espetáculo de dança cujo o tema era a vida de um importante bailarino. Ele relata que prestou atenção em cada detalhe do bailarino que via, e foi este espetáculo o motivou a deixar Varginha para tentar seu sonho em Belo Horizonte. Como na época o preconceito do homem bailarino era grande, as academias davam bolsas aos homens interessados. Lucas permaneceu na cidade estudando e realizando apresentações por 5 anos, até que as dificuldades financeiras e o preconceito o fez desistir e voltar a residir em Varginha. Ele não tem nenhum registro em arquivos da época, pois escolheu queimar os arquivos que tinha.

Após anos ele retomou a dança e a outras atividades artísticas por meio de oficinas e projetos realizados em uma instituição social da cidade. Como artista já realizou algumas peças teatrais, esculturas, tem interesse no aprendizado do canto e em alguns instrumentos. No momento está ensaiando para um coral da cidade chamado "Cantus Coral Cênico" que tem como projeto um musical que estreia no final de novembro de 2014. Os ensaios acontecem durante o período noturno.

Sua rotina consiste também em manter um apiário que se localiza em um sítio próximo a cidade. A arte da colheita de mel, exige conhecimento e experiência, e é feita de maneira artesanal necessitando de muito cuidado e delicadeza no manuseio. As atividades que mais gosta de realizar são as artísticas, principalmente a dança e o apiário, porém nenhuma das duas lhe dá renda suficiente para se sustentar, sendo assim necessário um emprego de vendedor em uma loja da cidade.

Tem como prática diária levar conceitos aprendidos na dança como a disciplina, a preocupação com a ordem e a estética, o respeito e a postura em qualquer ação diária, a dança é sua verdadeira vocação e ele tem claro em sua mente.

Ao observar nota-se pequenos detalhes e vestígio do bailarino em sua prática diária, postura sempre reta e queixo elevado como praticado no *ballet* clássico, os braços em movimentos alongados, mas nunca completamente retos, lembra posições base da dança.

Escolhido o modelo/ator foi feito uma sessão teste em um dos ensaios, uma forma de o ator de acostumar com a presença da câmera e de reconhecimento sobre a prática e coleta de dados.

5.5.2 Sinopse

Existe um preconceito na sociedade em que depois de certa idade a pessoa não está mais apta a praticar dança, a não ser se for dança de salão ou dança do ventre. O projeto tem como objetivo acompanhar o dia a dia de um bailarino e artista já em idade madura, e observar como a presença da arte ainda está presente em sua vida.

5.5.3 Estilo escolhido

Dentre os tipos de vídeo documentário as características que mais se adéquam ao tema proposto seria o modo poético, pois se usa fragmentos como impressões subjetivas e ambiguidade na sua estrutura. Neste projeto a captação será feita em momentos do dia a dia nos principais lugares da sua rotina. Procurar capturar sutilezas das suas ações e gestos, a forma como se relaciona na sua prática social.

O estilo usado pelo fotojornalismo, que observa a cena sem interferir muito na ação, na tentativa de mostrar uma realidade. Captando fotografias em que o modelo não estará posando para câmera, procurando capturar sutilezas das suas ações e gestos, observando como funciona a prática social do modelo em questão e captar momentos em que chega a quase se esquecer da presença da câmera.

Captação do áudio do ensaio, a ser utilizado na montagem como trilha para as fotografias de maneira individual, com o objetivo de passar mais realidade e abrindo através do som à imaginação do receptor, o transportando para cena.

5.5.4 Roteiro/programação

Cena 01: Casa/ manhã
Data: 15/11/2014 Local: Casa do Lucas, no bairro Bela Vista. Horário: 7h
Equipamento: Câmera Canon T3i, lente 18-55mm, cartão de memória, bateria extra e Flash Speedlite 600EX-RT RT (caso necessário).
Captar cenas de ações diárias como: café da manhã, quarto, objetos pessoais que o represente.

Cena 01: Casa/ manhã
Data: 15/11/2014 Local: Apiário dos Reis. Horário: 10h
Equipamento: Câmera Canon T3i, lente 18-55mm, cartão de memória, bateria extra e Flash Speedlite 600EX-RT (caso necessário).
Captar cenas de ações do momento em que ele chega no apiário, assim como em momentos em que manuseia as caixas.

Cena02: Trabalho / tarde
Data: 29/10/2014 Local: Loja Pirangueiro. Horário: À partir das 15h
Equipamento: Câmera Canon T3i, lente 18-55mm, cartão de memória, bateria extra.
Captar cenas abertas da loja, práticas habituais do personagem.

Cena 03: Ensaio Geral / noite
Data: 27/10/2014 Local: Clube dos operários. Horário: 19h
Equipe: Ruvânia Ferroni (Captação de áudio)
Equipamento: Câmera Canon T3i, lente 18-55mm, cartão de memória, bateria extra e Flash Speedlite 600EX-RT.
Ensaio geral com o coral e bailarinos, irão repassar ao menos três músicas, captar fotos em planos abertos, médio e close. Captar áudio das músicas e de instruções faladas pelos professores.

5.5.5 Edição e montagem

A montagem requer uma apuração do material captado, no caso deste projeto a escolha das fotografias que serão usadas no produto final. A escolha de cerca de 20 a 30 fotografias que passaram para a edição.

Esta edição consiste em ajuste de cor, contraste, saturação e filtro de nitidez caso necessite. A escolha do autor é a utilização de fotos com alto contraste e a utilização do preto e branco em todas as imagens, isto porque o preto e branco tem como objetivo fazer com que o receptor preste mais atenção na cena e não em algum objeto de cor vibrante, que pode chamar mais a atenção do que o personagem, claro que está é apenas uma técnica para facilitar a leitura da imagem. A escolha por manter possíveis "sujeiras" na imagem para não tirar a intenção de retratar o real e não de manipular a realidade.

O programa a ser utilizado para a edição das imagens será o *Photoshop* e o *Lightroom*, a única técnica de manipulação escolhida foi a da dupla exposição, pois é a que mais se adequa ao estilo poético. A dupla exposição é usada desde a época do filme, onde ele era exposto mais de uma vez obtendo imagens sobrepostas, hoje esta técnica pode ser feita através de programas de manipulação que neste trabalho foi o *Photoshop*. As imagens sobrepostas neste trabalho são para expressar a ambiguidade ou reforçar uma ideia.

O áudio também passará por uma apuração e selecionado no mesmo número de arquivos fotográficos, estes áudios terão em média de 10sec, a 20sec. cada. A trilha sonora escolhida é "As quatro estações" de Vivaldi, as estações serão divididas no trabalho da seguinte maneira:

Os trechos referentes ao outono serão utilizados nas fotos tiradas dentro da casa, o outono é uma estação onde as árvores trocam as folhas e se renovam, costuma ter um clima mais ameno. Os trechos da estação na obra de Vivaldi são movimentos mais lentos que os da primavera e em um tom menos estridente dando uma sensação de mais conforto.

Os trechos da estação primavera serão utilizadas nas fotos referentes ao apiário. Este momento da obra possui um andamento rápido e alegre, os sons do violino lembram algumas vezes o zumbidos das abelhas, a primavera possui uma relação mais próxima com a natureza.

Os trechos da estação referente ao inverno serão utilizados nas fotos tiradas na loja. A loja é um lugar que dá uma sensação mais fria e séria. Na obra de Vivaldi estes trechos são rápidos e com um ar dramático.

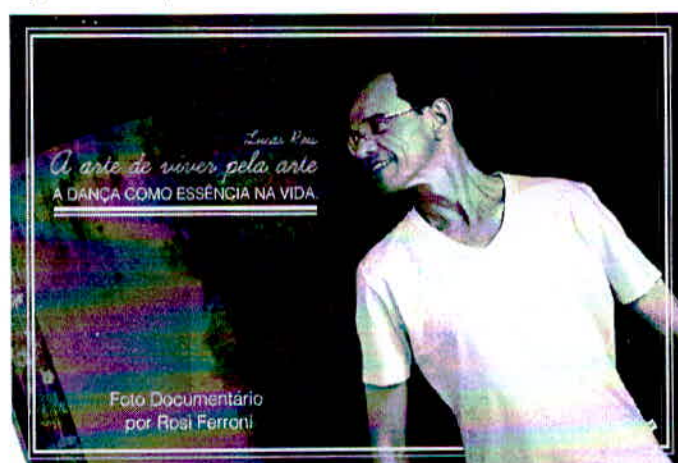
Os trechos escolhidos para as fotos dos ensaios serão as da estação do verão. Estação que representa a energia e tem como representação o sol que brilha. Na obra possui trechos rápidos.

Tanto os trechos citados acima de Vivaldi quanto aos captados nos ensaios serão mesclados dentro da série de fotos escolhidas.

O suporte utilizado será a plataforma online "Prezi", nela pode sugerir uma ordem para a visualização das fotos sugeridas pelo autor e também caso o espectador queira, pode visualizar as fotos na ordem que lhe for mais interessante, apenas clicando na foto desejada. A trilha contida em cada imagem faz com que a fotografia seja uma peça única apesar de fazer parte de um todo.

5.6 Resultado

Figura 05 - Capa



Fonte: O autor

Figura 06 - Casa - Dupla exposição



Fonte: O autor

Figura 07 - Casa 01



Fonte: O autor

Figura 08 - Casa 02



Fonte: O autor

Figura 09 - Casa 03



Fonte: O autor

Figura 10 - Casa 04



Fonte: O autor

Figura 11 - Casa 05



Fonte: O autor

Figura 12 - Casa 06



Fonte: O autor

Figura 13 - Casa 07



Fonte: O autor

Figura 14 - Casa 08



Fonte: O autor

Figura 15 - Dupla exposição - Trabalho



Fonte: O autor

Figura 16 - Apiário 01



Fonte: O autor

Figura 17 - Apiário 02



Fonte: O autor

Figura 18 - Apiário 03



Fonte: O autor

Figura 19 - Apiário 04



Fonte: O autor

Figura 20 - Apiário 05



Fonte: O autor

Figura 21 - Apiário 06



Fonte: O autor

Figura 22 - Apiário 07



Fonte: O autor

Figura 23 - Loja 01



Fonte: O autor

Figura 24 - Loja 02



Fonte: O autor

Figura 25 - Loja 03



Fonte: O autor

Figura 26 - Loja 04



Fonte: O autor

Figura 27 - Dupla Exposição - Dança



Fonte: O autor

Figura 28 - Dança 01



Fonte: O autor

Figura 29 - Dança 02



Fonte: O autor

Figura 30 - Dança 03



Fonte: O autor

Figura 31 - Dança 04



Fonte: O autor

Figura 32 - Dança 05



Fonte: O autor

Figura 33 - Dança 06



Fonte: O autor

Figura 34 - Dança 07



Fonte: O autor

Figura 35 - Dança 08



Fonte: O autor

Figura 36 - Dança 09



Fonte: O autor

Figura 37 - Dança 10



Fonte: O autor

6 CONCLUSÃO

Após análise das linguagens fotográficas e do gênero audiovisual do vídeo documentário, pode-se perceber que os vídeos são formados essencialmente por fotografias, que, em sequência e com o desenvolvimento da tecnologia, dão a impressão de movimento através de aparelhos específicos. O que mudou foi a prática do ato em si, com desenvolvimento diverso das técnicas de captação de cada um.

Vemos que, apesar de serem linguagens diferentes, elas possuem alguns pontos de paridade: os enquadramentos, a iluminação e os personagens são alguns que podemos citar. O gênero do fotojornalismo é um dos únicos que usam algum tipo de pesquisa ou roteiro para dar uma sequência lógica e inteligível de um fato pré-determinado. Os documentários, em geral, também apresentam uma pesquisa prévia e uma roteirização para indicar um sentido a ser captado pelo espectador.

Através do estudo bibliográfico, da pesquisa descritiva e de coleta de dados qualitativa percebemos a possibilidade de uma terceira linguagem, embasada nesses dois modelos de captura e organização de imagens: o foto documentário. O trabalho procurou aproveitar ao máximo as características do documentário incorporando novas etapas para a série fotográfica. Como as etapas pós-produção, filmagem (no caso a captação das fotos), a pós-produção e, principalmente, a inclusão do uso de áudio na montagem da sequência do foto documentário. Isto só foi possível devido à plataforma escolhida para a apresentação; o meio digital, que enriqueceu de forma sensível a passagem das fotos e a inteligibilidade da sequência apresentada nele.

Assim, concluímos que a fotografia, com o passar dos anos, passou por grandes transformações tanto no que diz respeito a conceitos, equipamentos e suporte. Dentre estas transformações, a evolução da imagem estática para a imagem em movimento, utilizado nos vídeo-documentários. E, através da evolução do suporte, surgiu a possibilidade de elaboração do produto final deste trabalho, denominado "A arte de viver pela arte", um foto documentário que se utiliza de técnicas do fotojornalismo, já bem difundidas, com o estilo de documentário poético, que produz uma linearidade que leva o espectador à síntese desejada no momento da concepção do produto, o que o transforma em um instrumento inteligível.

Como o produto é fruto deste primeiro projeto sobre o assunto, pretendemos, futuramente, dar a ele continuidade para o seu aprimoramento.

REFERÊNCIAS

- A LINGUAGEM cinematográfica de planos e movimentos. [S.l. : s. n.], [20--?]. Disponível em: < http://educom.fundhas.org.br/pdf/enquadramentos_movimentos_de_camera.pdf>. Acesso em: 22 out. 2014.
- ANDRESS, Stephany. **Panning**. 2012. Disponível em: < <http://sapfotograficas.blogspot.com.br/2012/02/painning.html> >. Acesso em: 29 set. 2014.
- ARAÚJO, Carlos Alberto A pesquisa noite-americana In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (Org.). **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis: Vozes, 2001. cap. 1, p. 119-130. (Parte II).
- BATISTA, Marcos Hiram de Tarso. **A transição da fotografia analógica à fotografia digital**. Itu: Centro Universitário Nossa Senhora do Patrocínio, 2011.
- COMPOSIÇÃO fotográfica: regras de composição fotográfica. [20--?]. Disponível em: < <http://arte-digital.org/fotografia/composicao.pdf>>. Acesso em: 08 set. 2014.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução Marina Appenzeller. 14. ed. Campinas: Papirus, 2012.
- FLUSSER, Vilem. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.
- FOTOGRAFIA. [S.l. : s. n.], [2014?]. Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Fotografia>>. Acesso em: 27 maio 2014.
- GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (Org.). **Métodos de Pesquisa**. Porto Alegre: UFRGS editora, 2009. cap. 2, p. 31-35. Disponível em: < <http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf>>. Acesso em: 31 out. 2014.
- HARRELL, Thomaz. **Manual de fotografia**. [S.l. : s. n.], 1995. Disponível em: < <http://www.tharrell.prof.ufu.br/default2.htm>>. Acesso em: 26 maio 2014.
- KEMP, Martin. **Leonardo da Vinci**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda. 2005. Cap.2, p. 55-56. Disponível em: < http://books.google.com.br/books/about/LEONARDO_DA_VINCI.html?id=CYj6W5a-lg8C>. Acesso em: 15 set. 2014.
- KODAK. **Produtos de consumo**. [2000?]. Disponível em: < http://wwwbr.kodak.com/BR/pt/consumer/fotografia_digital_classica/para_uma_boa_foto/historia_fotografia/historia_da_fotografia.shtml?primeiro=1>. Acesso em: 08 set. 2014.
- LINDOMAR. **História do cinema**. [20--?]. Disponível em: < <http://www.infoescola.com/cinema/historia-do-cinema/> >. Acesso em: 08 set. 2014.
- LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda. 2004.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2012.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção**. Campinas: Papyrus, 2012.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção Primeiros Passos).

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2013. p. 15-54; 109-144.

SANTOS, Luciana Pereira dos. **Natureza comunicacional da fotografia**. [S.l. : s. n.], 2003. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/1o-encontro-2003-1/natureza%20comunicacional%20da%20fotografia.doc>>. Acesso em: 27 maio 2014.

TANURE, Antônio Carlos. **Proporção áurea e a sequência de Fibonacci**. 2014. Disponível em: <<http://pegasus.portal.nom.br/proporcao-aurea-e-sequencia-de-fibonacci>>. Acesso em: 08 set. 2014.

VECCHIO, Annalice Del. **Bailarinos homens ainda sofrem com discriminação**. 2011. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=1112079>>. Acesso em 18 nov. 2014.

VIEGAS, Eme. **Light paint de Picasso em 1949**. 2012. Disponível em: <<http://www.hypeness.com.br/2012/01/light-paint-de-picasso-em-1949/>>. Acesso em: 29 set. 2014.

APÊNDICE A - AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM 01

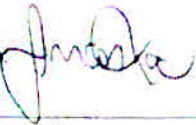
TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ E CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS E CONEXOS

Pelo presente instrumento, eu, abaixo firmado e identificado, autorizo a estudante Rosilene Ap^{ta} Ferroni Paulino, residente da Praça Santa Cruz, 22, Centro - Varginha, Estado de Minas Gerais, inscrita no CPF 086846106-79, a utilizar minha imagem e o som da minha voz no trabalho de conclusão de curso do Centro Universitário do Sul de Minas - UNIS e possíveis meios digitais.

A presente autorização, incluindo minha imagem e voz, poderá ser exibida total ou parcialmente, não cabendo a mim qualquer direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título.

Varginha, ____ de _____ de 2014.

Assinatura:



OBS.: NÃO DIVULGAR EM MÍDIAS SOCIAIS

Nome Completo:

DOUGLAS MARCEHINO COSTA

Endereço:

R. JOSE PAULINO DA SILVA 929

CPF:

011832346-60

RG:

MG - 101.320

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ E CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS E CONEXOS

Pelo presente instrumento, eu, abaixo firmado e identificado, autorizo a estudante Rosilene Ap^{ta} Ferroni Paulino, residente da Praça Santa Cruz, 22, Centro - Varginha, Estado de Minas Gerais, inscrita no CPF 086846106-79, a utilizar minha imagem e o som da minha voz no trabalho de conclusão de curso do Centro Universitário do Sul de Minas - UNIS e possíveis meios digitais.

A presente autorização, incluindo minha imagem e voz, poderá ser exibida total ou parcialmente, não cabendo a mim qualquer direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título.

Varginha, ____ de _____ de 2014.

Assinatura:



Alexandro Dias

Nome Completo:

Alexandro Dias @gibao.com.br.

Endereço:

R. Amintino Pereira 68 - Hip 4

CPF:

RG:

MG - 951.591

APÊNDICE B - AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM 02

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ E CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS E CONEXOS

Pelo presente instrumento, eu, abaixo firmado e identificado, autorizo a estudante Rosilene Ap^{ta} Ferroni Paulino, residente da Praça Santa Cruz, 22, Centro - Varginha, Estado de Minas Gerais, inscrita no CPF 086846106-79, a utilizar minha imagem e o som da minha voz no trabalho de conclusão de curso do Centro Universitário do Sul de Minas - UNIS e possíveis meios digitais.

A presente autorização, incluindo minha imagem e voz, poderá ser exibida total ou parcialmente, não cabendo a mim qualquer direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título.

Varginha, 27 de outubro de 2014.

Assinatura:

Nome Completo:

Lucas Tadeu Pereira dos Reis

Endereço:

R. José Paulino da Silva - 820

CPF:

RG:

472.517.516-15

M62716981

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ E CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS E CONEXOS

Pelo presente instrumento, eu, abaixo firmado e identificado, autorizo a estudante Rosilene Ap^{ta} Ferroni Paulino, residente da Praça Santa Cruz, 22, Centro - Varginha, Estado de Minas Gerais, inscrita no CPF 086846106-79, a utilizar minha imagem e o som da minha voz no trabalho de conclusão de curso do Centro Universitário do Sul de Minas - UNIS e possíveis meios digitais.

A presente autorização, incluindo minha imagem e voz, poderá ser exibida total ou parcialmente, não cabendo a mim qualquer direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título.

Varginha, 27 de outubro de 2014.

Assinatura:

Nome Completo:

Luciana Lopes Cambotti de Almeida

Endereço:

AL DOS FAISÓIS - 340 - CIDADE NOVA - VARGINHA/MG

CPF:

RG:

695477266-68

M-4.656.255

3821116

APÊNDICE C - AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM 03

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ E CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS E CONEXOS

Pelo presente instrumento, eu, abaixo assinado e identificado, autorizo a estudante Rosilene Ap^{ta} Ferroni Paulino, residente da Praça Santa Cruz, 22, Centro - Varginha, Estado de Minas Gerais, inscrita no CPF 086846106-79, a utilizar minha imagem e o som da minha voz no trabalho de conclusão de curso do Centro Universitário do Sul de Minas - UNIS e possíveis meios digitais.

A presente autorização, incluindo minha imagem e voz, poderá ser exibida total ou parcialmente, não cabendo a mim qualquer direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título.

Varginha, 27 de outubro de 2014.

Assinatura: Quintão Camargo

Quintão Camargo
Nome Completo:

Rua Celso Pereira, 167A - Vila Florida
Endereço:

CPF:

RG:

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ E CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS E CONEXOS

Pelo presente instrumento, eu, abaixo assinado e identificado, autorizo a estudante Rosilene Ap^{ta} Ferroni Paulino, residente da Praça Santa Cruz, 22, Centro - Varginha, Estado de Minas Gerais, inscrita no CPF 086846106-79, a utilizar minha imagem e o som da minha voz no trabalho de conclusão de curso do Centro Universitário do Sul de Minas - UNIS e possíveis meios digitais.

A presente autorização, incluindo minha imagem e voz, poderá ser exibida total ou parcialmente, não cabendo a mim qualquer direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título.

Varginha, 27 de outubro de 2014.

Assinatura: Maria Inês Barros

Maria Inês Amarante Bastos de Barros
Nome Completo:

Rua Dr. José Marcos, 46 - Bem Pastor
Endereço:

447 039 610 - 87

CPF:

RG:

4 1699 132 SSP-16

APÊNDICE D - AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM 04

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ E CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS E CONEXOS

Pelo presente instrumento, eu, abaixo firmado e identificado, autorizo a estudante Rosilene Ap^l Ferroni Paulino, residente da Praça Santa Cruz, 22, Centro - Varginha, Estado de Minas Gerais, inscrita no CPF 086846106-79, a utilizar minha imagem e o som da minha voz no trabalho de conclusão de curso do Centro Universitário do Sul de Minas - UNIS e possíveis meios digitais.

A presente autorização, incluindo minha imagem e voz, poderá ser exibida total ou parcialmente, não cabendo a mim qualquer direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título.

Varginha, ____ de _____ de 2014.

Assinatura:

Denir Carlos Cocardi

Nome Completo:

Denir Carlos Cocardi

Endereço:

Rua Rui Barbosa 143 Apt 302

CPF:

516 877 636 13

RG:

73416078 55449