# A Montagem Cinematográfica Emprestada aos Fotolivros: Uma Análise do Fluxo Narrativo nos Álbuns de Fotografia Feitos com *Templates*[1]

Lolita Fernanda MAGNI[2]
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

**Resumo**

Este artigo pretende analisar de que forma os conceitos de montagem cinematográfica podem ser utilizados nas narrativas visuais de fotolivros feitos em softwares de *templates*. Para esta análise são observadas especificamente as articulações dos quadros e das imagens, buscando-se entender como as sugestões dos *templates* atuam na construção dos discursos nestes álbuns, e em que nível o usuário precisa interferir para qualificar o ritmo narrativo.

**Palavras-chave:** Fotografia**;** montagem; fotolivros; narrativas visuais; *templates*.

## Introdução

As formas de discurso tradicionais se reconfiguraram significantemente a partir do modernismo com o surgimento da fotografia e do cinema, quando a imagem ganhou força junto às narrativas verbais para constituir novas formas de contar histórias. Com a popularização da fotografia no final do século XIX, popularizam-se também os álbuns fotográficos, como forma de armazenar as imagens produzidas nos círculos sociais e familiares.

Primordialmente, os álbuns de fotografias eram extremamente artesanais e apresentavam uma dinâmica de *scrapbook*[3], onde o arranjo das imagens podia ser feito através de colagens de fotografias combinadas com outros elementos visuais. Entretanto, com a explosão da indústria fotográfica, os álbuns se transformaram em produtos padronizados, condicionados às formas convencionais das fotografias reveladas em laboratórios populares. Neste momento, os álbuns fotográficos caracterizavam-se pelo seu

[1] Trabalho apresentado na Divisão Temática 4, de Comunicação Audiovisual, no GP Fotografia, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

[2] Acadêmica de Mestrado do Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS – Bolsista Capes. Orientador: Prof. Dr. Roberto Tietzmann. E-mail: lolitamagni@gmail.com.

[3] *Scrapbook* é uma terminologia em inglês para definir um livro com recortes: é uma técnica de personalizar álbuns de fotografias ou agendas através de colagens, com recortes de fotos, convites, e qualquer outro material que possa ser colado e guardado no interior de um livro.

formato de *template*[4], em que cada página contava com espaços pré-estabelecidos onde as imagens podiam ser acomodadas. Desta forma, as narrativas presentes nestes ambientes estavam condicionadas unicamente às mensagens contidas nas imagens, ou à disposição cronológica destas imagens dentro do álbum.

> O fotógrafo produz símbolos, manipula-os e os armazena. Escritores, pintores, contadores, sempre fizeram o mesmo. O resultado deste tipo de atividade são mensagens: livros, quadros, contas, projetos. Não servem para ser consumidos, mas para informar: ser lidos, contemplados, analisados e levados em conta. (FLUSSER, 2002, pg. 22)

Nos últimos anos, o advento da fotografia digital e os avanços tecnológicos reconfiguraram a maneira como as pessoas armazenam as suas recordações, e o antigo álbum de fotos abriu espaço para o fotolivro: um livro de fotografias produzido através de processos digitais. Reis (2011, p. 18) define estes livros como "álbuns de fotografias em formato de livro cujas páginas podem combinar sobreposição, fusão ou agrupamento de imagens por meio do sistema digital."

Os fotolivros são construídos a partir de softwares específicos, muitas vezes oferecidos pelas próprias encadernadoras, com a condição de serem impressos pelas mesmas. Estes softwares permitem a construção dos álbuns a partir de *templates*: modelos de páginas e composições pré-estabelecidas pelo programa, podendo o usuário interferir de maneira limitada na organização da narrativa. É importante entendermos aqui a diferença entre o *template* analógico e digital nos álbuns de fotografia. Nos primeiros álbuns fotográficos, falamos de *templates* geralmente fixos, que consistiam em bolsos de papel ou de plástico colados na página, onde as fotos deveriam ser encaixadas. Nos softwares digitais, os *templates* são quadros editáveis e vazios, distribuídos livremente nas páginas, à espera de imagens.

Para tanto, este artigo pretende analisar de que forma os conceitos de montagem cinematográfica podem ser emprestados às narrativas construídas para os fotolivros através das imagens, e como a narrativa condicionada à forma do *template* se desencadeia através dos quadros, dos cortes e das montagens organizadas em colaboração do software com o usuário.

## A construção da narrativa e as possibilidades de montagem nos fotolivros

[4] A palavra *template* define uma espécie de modelo de documento, ou seja, um ambiente estabelecido como modelo, permitindo criar conteúdos de forma rápida.

Na gênese da fotografia e do cinema, as novas formas de representação inseridas pelas imagens técnicas pressupunham uma verdade irrefutável: a imagem é a representação inequívoca da realidade.

As narrativas presentes neste momento através dos planos em sequência serviram para reforçar a ideia de que a realidade estava sendo apenas reproduzida, como no caso do filme *L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat*[5], dos irmãos Lumière. Este filme de 1895 que tem apenas 50 segundos de duração foi um dos primeiros a ser exibido publicamente, e causou pânico nos espectadores presentes no cinema devido à imagem de um trem que vinha em direção à câmera. O público, não acostumado ainda às convenções da linguagem cinematográfica, teria suposto que o trem vinha de fato em sua direção e atravessaria a tela do cinema.

Este exemplo ilustra a crença nas imagens técnicas neste período, assim como o reforço da realidade construído através da *forma* narrativa dos planos em sequência.

> Não mais vivenciamos, conhecemos e valorizamos o mundo graças a linhas escritas, mas agora graças a superfícies imaginadas. Como a estrutura da mediação influi sobre a mensagem, há mutação na nossa vivência, nosso conhecimento e nossos valores. (FLUSSER, 2008, p. 13)

As linguagens da fotografia e do cinema se reinventaram incessantemente a partir deste momento. Para o cinema, as categorias de montagem preconizadas por Eisenstein[6] apontaram para uma nova gramática visual, onde a dialética não linear até então explorada somente nas obras literárias ganha lugar com as imagens. Desta maneira, a montagem configura-se como o resultado da combinação de pedaços/imagens fílmicos, que arranjados lado a lado criam um novo conceito discursivo. Eisenstein (2002, p. 14) assegura que essa combinação vai além da mera soma de imagens e planos: "ela resulta em algo novo, uma nova forma narrativa que vá além da simples coesão discursiva, mas que contenha o máximo de emoção e vigor estimulantes".

Aparentemente os conceitos de montagem cinematográfica podem ser emprestados para outros tipos de narrativas visuais, como os fotolivros e os quadrinhos. Para Leone & Mourão (1993, p. 9) a montagem, inclusive a cinematográfica, não é alguma coisa específica do cinema, "se tomada sob o ponto de vista articulatório, verificaremos que ela pertence a todo o universo da arte".

[5] Em português: A Chegada do Trem na Estação.

[6] Sergei Eisenstein (1898-1948) foi um cineasta e teórico russo, que introduziu ao cinema o conceito de montagem.

Nos fotolivros, as narrativas são construídas a partir de um acervo de imagens, que precisam ser organizadas a fim de contar uma história. Segundo Leone (2005, p. 51), no cinema, a narrativa já está presente em fases anteriores ao processo da montagem, como no argumento e no roteiro. No caso dos fotolivros, geralmente não existe uma construção prévia e roteirizada para estas imagens: elas existem antes do álbum e seus discursos são independentes até a sua justaposição na montagem do fotolivro. Compilar estas imagens em espaços pré-modelados configura-se uma tarefa difícil, uma vez que a história depende de uma boa composição espaço-temporal.

> Uma sequência de fotografias sobre um mesmo evento conta a história do fato registrado, quando é percebida em seu conjunto. Na medida em que apresentam uma sequencialidade lógica, mostrando a transformação de um fato desde o estágio inicial até o final, as imagens introduzem a possibilidade de recuperar a ocorrência que a elas subjaz. Como narrativa e veículo potencializador da memória, a sequência fotográfica possibilita resgatar o passado. (RONNA, 2003, p. 173)

Um conjunto de fotografias destinadas a um álbum normalmente carrega consigo um conceito, um tema, ou mensagens individuais que precisam ser *costuradas,* com o intuito de construir uma narrativa com ritmo e fluxo interessantes.

Alguns softwares de *templates* permitem mais ou menos manipulações por parte do usuário, podendo este interferir nos tamanhos das páginas, dos quadros, das molduras, ou inserindo elementos textuais e gráficos que servem de suporte para a elaboração da narrativa.

Em função de que cada usuário pode utilizar-se de uma combinação numerosa de elementos visuais para a construção das suas narrativas, e que todos estes elementos influenciam no sentido discursivo das imagens, analisaremos neste artigo especificamente as montagens e os cortes realizados através da manipulação e organização dos quadros no software D-Book®, da empresa Digipix[7]. Na figura abaixo podemos ver a interface do software com uma página de *templates* prontos para receber imagens:

[7] A Digipix é pioneira no Brasil no mercado de fotolivros personalizados, lançando seu primeiro software colaborativo no ano de 2002. O D-Book® foi escolhido para análise em função de oferecer maior liberdade de manipulação por parte do usuário.

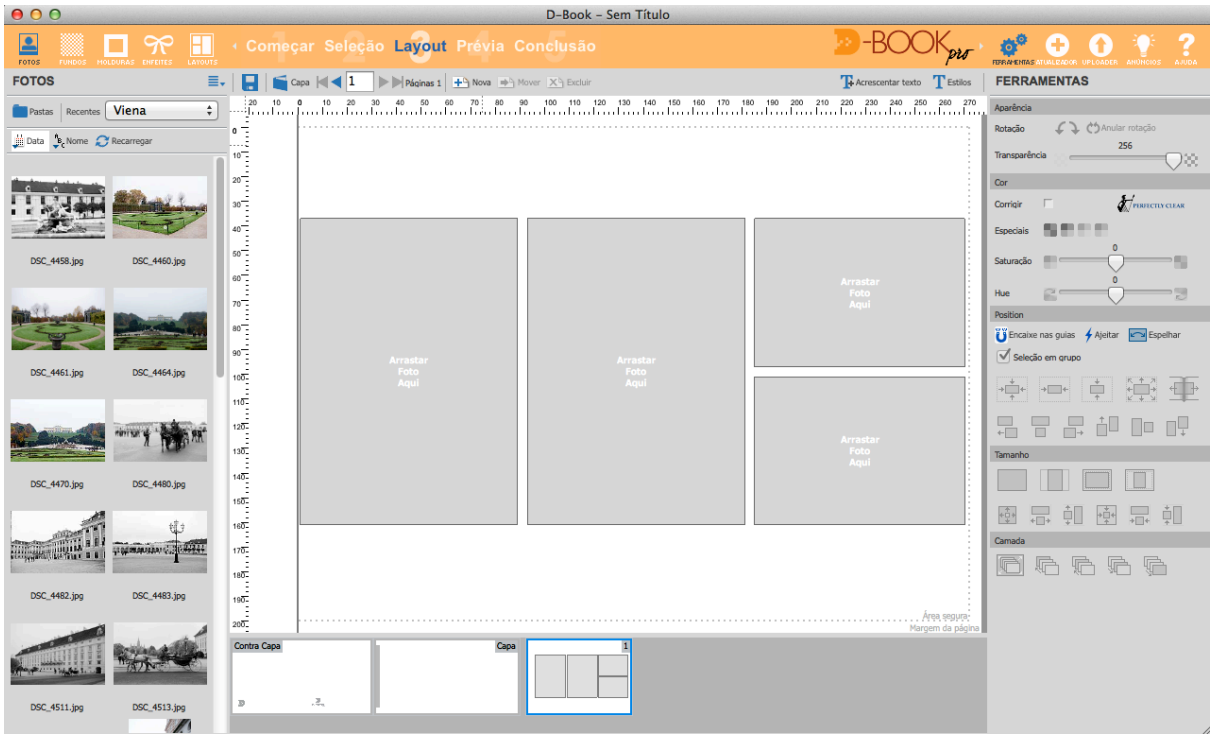


Figura 1: Interface do software D-Book®

No caso deste software, o usuário pode contar com a ajuda ou não do programa para a composição das páginas, ficando a critério do fotógrafo/designer o seu nível de autonomia na construção do álbum, de forma que os quadros mostrados na página acima podem ser editados ou deletados se assim o usuário desejar. Na maioria dos casos, as imagens destinadas a um álbum obedecem a uma ordem lógica de sequencialidade cronológica ou temática, e em geral esta ordem é pouco subvertida nestes objetos.

Diferentemente do cinema onde as imagens são dinâmicas e o movimento é um recurso ontológico, nos fotolivros as ideias de tempo, ritmo e duração precisam ser *simuladas* através da manipulação dos quadros. No caso das narrativas feitas com imagens estáticas, as convenções da linguagem cinematográfica não se aplicam diretamente, uma vez que os cortes, enquadramentos e os recursos de som tão utilizados pelas técnicas de montagem não estão disponíveis na construção dos discursos. O que é possível, no caso dos fotolivros, é a construção engendrada das histórias através das imagens e dos quadros, na tentativa de desenvolver um ritmo narrativo instigante para o *leitor*. Sobre isso, Cirne (1970, p. 35) afirma que "não é a magia formal de um plano isolado, fora de seu contexto, que faz a força de uma história: é a relação crítica, o desencadeamento de estruturas, entre todos eles."

Segundo Machado (2011, p. 29), existem dois tipos de montagens convencionadas

pela linguagem cinematográfica: a narrativa e a expressiva. A montagem narrativa[8] seria mais simples e factual, construída através de uma sequência lógica ou cronológica de planos, que contribuem para que a ação progrida dramática e psicologicamente. Já a montagem expressiva seria aquela baseada na justaposição de planos, com objetivo de produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens.

> Neste caso, a montagem busca exprimir por si mesma um sentimento ou uma ideia; já não é mais um meio, mas um fim; longe de ter como ideal apagar-se diante da continuidade, facilitando ao máximo as ligações de um plano a outro, procura, ao contrário, produzir constantemente efeitos de ruptura no pensamento do espectador. (MACHADO, 2011, p. 29)

No caso dos *templates* de fotolivros, estas rupturas nem sempre são possíveis sem uma articulação criteriosa das imagens com os quadros, e para isso, a atuação do usuário é fundamental. O software pode ser convocado a sugerir automaticamente uma disposição de página durante o processo de construção do álbum, mas nem sempre a sugestão do programa mostra-se uma alternativa acertada. Uma página com quadros vazios pré-delimitados pode não fazer sentido quando recebe as imagens destinadas a ela. Uma fotografia que represente o clímax de um evento (o beijo dos noivos ou a hora do parabéns em um aniversário) pode ser automaticamente destinada a um quadro de tamanho pequeno, ficando hierarquicamente enfraquecida dentro da narrativa. Desta maneira, o *clímax,* que no cinema conta com uma infinidade de recursos de reforço, no fotolivro pode ficar enfraquecido narrativamente, no momento em que o *choque* entre as imagens perde-se na homogeneidade espaço-temporal.

> O filme, enquanto discurso, tem como característica fundamental sua natureza heterogênea. Ele se constrói pela incidência de várias texturas, cujas unidades, previamente selecionadas, vão-se concatenando através da montagem e abrindo espaço para a manifestação da narrativa. (LEONE & MOURÃO, 1993, p. 13)

Os critérios que o software utiliza para a distribuição das imagens são meramente cronológicos, não sendo este capaz de julgar as melhores alternativas para uma construção articulada das fotografias dentro dos quadros. Segundo Ronna (2003, p. 174), "o acontecimento projetado nas imagens é representação que resulta da seleção de um

[8] Embora a autora utilize a palavra *narrativa* para referir-se a um tipo específico de montagem, é fundamental compreender que narrativa é um conceito *macro,* presente em todas os gêneros discursivos e dialéticos. Talvez esta classificação tenha sido definida a partir da ideia do narrador cinematográfico, que tem a função específica de descrever as ações de uma trama.

fotógrafo. Este revela, pelas marcas deixadas nas fotografias, as escolhas feitas, instituindo a presença de um enunciador."

Nas figuras abaixo podemos observar duas situações diferentes. A primeira imagem traz a escolha automática feita pelo software para organização das imagens, a segunda traz a página manipulada pelo diagramador:

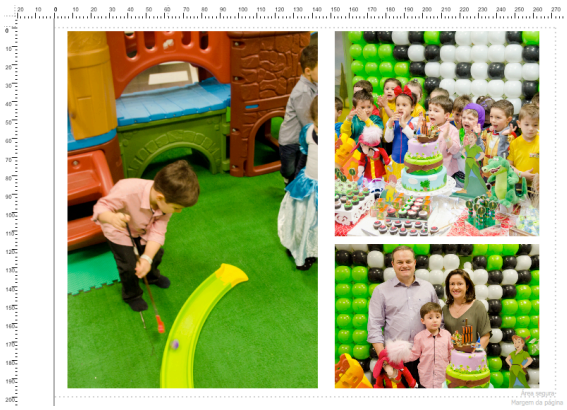

Figura 3

Figura 4

Na Figura 3, o software prioriza uma imagem menos importante para a narrativa do evento, além de aplicar cortes que extraem elementos fundamentais para a história, a fim de adaptar as imagens aos quadros. Na Figura 4, o momento mais importante é destacado pela ação do usuário, e os cortes são corrigidos a fim de que nenhuma informação relevante fique de fora do quadro.

Embora o fotógrafo seja protagonista na construção do discurso pelas imagens nos fotolivros, a *forma* do álbum inscreve uma certa limitação à montagem narrativa. Toda a construção fica atrelada a uma série de elementos que enquadram as possibilidades discursivas: o tamanho da página, o formato das fotografias (retrato, paisagem, quadradas), o mínimo e o máximo de páginas a serem preenchidas, etc. Todas estas definições influenciam no desenvolvimento das histórias, assim como o cinema também obedece à algumas regras em função da sua forma.

A inexistência do movimento nos álbuns de fotografia pode configurar montagens menos ousadas e mais dependentes da sequencialidade, uma vez que a narrativa depende das concatenações espaciais, basicamente. Segundo Leone (2005, p. 53), "na sequência, a relação de coerência interna é o conjunto de associações contíguas onde prepondera o espaço, enquanto no filme é o conjunto de sequências, onde prepondera o tempo."

No cinema, as imagens são projetadas em sobreposição em uma mesma tela, com

duração e temporalidades que podem ser arquitetáveis. Já nos fotolivros, as fotografias são organizadas em sequências espaciais, e o tempo é simulado através dos intervalos entre os quadros, ou das composições gráficas dos mesmos. Uma página com um grande número de imagens, próximas umas das outras, é capaz de representar um tempo mais acelerado do que uma página que contenha uma única fotografia.

Figura 5

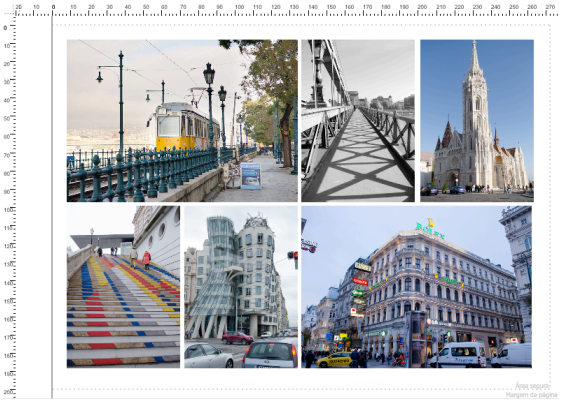

Figura 6

Na Figura 5 vemos uma página que apresenta menor número de fotografias e com espaçamentos maiores, o que confere à narrativa uma ideia de tempo mais estável e duradouro. Na figura 6, a aproximação dos quadros, além da maior quantidade de imagens inscreve uma representação de tempo mais dinâmica e acelerada. Outra questão importante entre estes dois exemplos são as próprias mensagens contidas nas imagens: na Figura 6 as fotografias já trazem consigo a representação do movimento, através dos automóveis e do bonde. Na Figura 5, as imagens são mais estáticas e contemplativas, o que prolonga a representação da duração temporal.

No caso de temas relacionados a eventos como casamentos e aniversários, em que os rituais estão bem convencionados no imaginário social, a planificação das imagens em espaços justapostos impõe uma narratividade marcada pela ordenação, não sendo comum o uso de grandes elipses narrativas, típicas do cinema, da televisão e dos quadrinhos.

> A elipse é um *buraco* temporal na trama. Acompanhamos a ação até determinado momento e, no plano seguinte, nos deslocamos para o futuro. Esse *buraco* pode ter cinco minutos, uma hora, um dia, alguns meses, alguns anos, alguns séculos, ou até alguns milênios. (GERBASE, 2014, p. 41)

Percebe-se assim que a ausência de elementos de apoio como textos e sons implica numa maior dependência da imagem, como elemento construtor de sentido. A transgressão

da sequência temporal não é simples de ser utilizada nos fotolivros, como no cinema moderno, pois lhe faltam elementos fundamentais que em conjunto ajudariam a construir a complexidade narrativa. Entretanto, uma construção muito repetitiva através de imagens e quadros muito semelhantes configura uma narrativa marcada pela redundância, sendo necessária uma montagem que valorize os momentos mais relevantes, ao invés de apresentar repetições tediosas, que comprometeriam o ritmo narrativo.

Desta maneira, por tratar em geral de histórias de vida e não de ficção, os fotolivros apresentam narrativas que estejam de acordo com o imaginário construído em torno de determinados eventos, e isso inclui sua sequência temporal, uma hierarquização dos momentos mais relevantes, bem como dos protagonistas nas imagens. O software sozinho não é capaz de identificar estes elementos complexos, ficando a critério do diagramador a articulação destes fatores.

Entretanto, independente do tema da narrativa, a simples ação de posicionar duas imagens em sequência ou aproximá-las em um espaço planificado impõe uma relação a ser construída pelo leitor. Segundo Eisenstein (2002, p. 17), na montagem de um filme, a junção de dois fragmentos inevitavelmente torna-os correlatos, independente de estarem ou não relacionados entre si.

> O que esta compreensão da montagem implica essencialmente? Neste caso, cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não-relacionado, mas como uma dada representação particular do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas. (EISENSTEIN, 2005, p. 17)

Ao transpormos isso para os fotolivros, percebemos que a sequencialidade das imagens pode ser desprendida da questão cronológica, que ainda assim implicará em algum nível de sentido a partir da justaposição de duas imagens. Entretanto, ao pensarmos em *níveis de sentido,* podemos entender que no caso dos fotolivros, a cronologia dos acontecimentos nas imagens inscreve um certo conforto sensório-cognitivo por parte do leitor.

No instante em que essa sequencialidade é subvertida pelo software (aleatoriamente pelo processo de distribuição), ou pelo usuário (intencionalmente pelo processo de montagem), faz-se necessário um maior esforço de compreensão e preenchimento das lacunas ou vieses impostos pela narrativa. Neste caso, todo o processo narrativo transfigura-se em função dos arranjos dos quadros, redesenhando o ritmo e o fluxo que seriam *comuns* para dar lugar a uma narrativa mais complexa e mais conectada com o leitor. Não sendo

possível utilizar-se de recursos de montagem que quebrem o fluxo temporal de maneiras muito abruptas, é possível utilizar-se da organização criativa dos quadros, como auxiliares de uma narrativa mais instigante.

O jogo de montagem comum nas obras cinematográficas, como os *flashbacks* e *flashforwards*[9], que servem para informar o leitor acerca do que existe dentro das elipses não parece funcionar com a mesma eficácia nos álbuns de fotografia, uma vez que as articulações em torno destes deslocamentos de tempo são mais difíceis de representar. Segundo Gerbase (2014, p. 42), "ao contrário de um *flashforward*, que nos proporciona uma breve antevisão do futuro, após a qual voltamos para o presente narrativo, a elipse nos leva ao futuro e não permite um retorno tão rápido." Desta maneira, um salto temporal muito longo na sequência dos fatos em um álbum pode acabar por romper o fluxo narrativo, de forma que seja inviável preencher os *buracos* temporais, comprometendo o sentido discursivo.

Esta lógica perde força no caso de fotolivros que apresentam unicamente imagens de paisagens, pois estas não implicam uma ideia de *ação contínua*. No momento em que um personagem é inserido nas imagens, pressupõem-se que deste surgirão ações que serão narradas pelas fotografias. Quando as imagens apresentam apenas cenários, a ideia de *ação* se enfraquece, deixando para as imagens uma função puramente contemplativa. Ainda assim, o tempo pode ser representado de várias maneiras, como vimos anteriormente nas figuras 5 e 6. Entretanto, a presença de um elemento *vivo* nas fotografias implica uma maior demanda de sentido em suas ações, bem como uma organização espaço-temporal mais coesa com a realidade.

## Considerações finais

Os conceitos de montagem, comuns principalmente no cinema moderno, são de extrema importância para uma construção mais apurada das narrativas visuais. Neste estudo pudemos perceber a necessidade de uma participação atuante dos usuários na elaboração das narrativas, nestes fotolivros feitos em softwares de *templates*.

Embora o software seja capaz de engendrar uma história através das imagens, a construção de sentido fica comprometida a partir do momento em que esta distribuição é meramente cronológica.

[9] *Flashback* é a interrupção de uma sequência cronológica narrativa pela interpolação de eventos ocorridos anteriormente, enquanto o *Flashforward* antecipa fatos ocorridos posteriormente. São portanto, recursos para apresentar ao telespectador um momento passado ou futuro ao que está na corrente apresentação da história.

As diferenças presentes nos processos de construção destas narrativas visuais implicam uma dinâmica diferente também na organização destas histórias. A ausência de um roteiro prévio no caso dos fotolivros configura uma articulação unicamente posterior à criação das imagens, limitando os recursos de elaboração das narrativas. Enquanto no cinema e nos quadrinhos o roteiro estipula uma construção planejada das sequências das imagens, nos fotolivros geralmente estes planejamentos não existem, implicando em narrativas menos ousadas e mais lineares.

A estas narrativas também faltam os recursos clássicos de montagem do cinema e dos quadrinhos, como os planos diferenciados, o apoio verbal ou textual como elemento narrativo, as onomatopeias, entre outros. A falta destes recursos implica uma construção mais óbvia por parte das fotografias, de forma que a autonomia destas imagens seja capaz de transmitir as mensagens necessárias.

Em relação às duas possibilidades de montagem apresentadas por Machado (2011), constata-se uma maior tendência à *montagem narrativa* nos fotolivros feitos nas ferramentas de *templates*, sendo necessária uma interferência considerável por parte do usuário a fim de caminhar rumo a uma *montagem expressiva*. Conforme afirmado por Eisenstein (2002), a simples ação de justapor uma imagem ao lado da outra pode resultar em uma nova relação de sentido, mas a complexidade desta mensagem é que surge das manipulações conscientes dos diagramadores. Sendo assim, a ação do usuário mostra-se fundamental para a construção de uma narrativa rica em ritmo e sentido, tornando estes fotolivros objetos que despertem o desejo de serem revisitados.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, J. **A imagem.** Campinas: Papirus, 2007.
_____ **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** São Paulo: Papirus, 2003.

BARTHES, R. (Org.) **Análise estrutural da narrativa.** Petrópolis: Vozes, 2011.

BREMOND, Claude. A lógica dos possíveis narrativos. In: BARTHES, R. (Org.) **Análise estrutural da narrativa.** Petrópolis: Vozes, 2011. P. 114-141.

CANABRAVA, V.L.G. O Intervalo em Bergson e Vertov. In: XXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM, 2000, Manaus, p. 38-43.

CIRNE, M. **Para ler os quadrinhos**: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____ **A explosão criativa dos quadrinhos**. Petrópolis: Vozes, 1970.

EISENSTEIN, Sergei. Palavra e Imagem. In: EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme.** São Paulo: Zahar, 2002, p. 13-50.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
_____ **O Universo das Imagens Técnicas:** elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

GERBASE, Carlos. A elipse como estratégia narrativa nos seriados de TV. *Significação-Revista de Cultura Audiovisual*, v. 41, p. 10-25, 2014.

JIMENEZ, J.G. **La imagen narrativa.** Madrid: Paraninfo, 1995.

LEONE, Eduardo. **Reflexões sobre a montagem cinematográfica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

LEONE, E.; MOURÃO, M.D. **Cinema e montagem**. São Paulo: Editora Ática, 1993.

MACHADO, L.A. **Design e linguagem cinematográfica:** narrativa visual e projeto. São Paulo: Blucher, 2011.

MCCLOUD, S. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: M. Books, 2005.

REIS, G.A. O design e a fotografia no álbum de casamento. Dissertação de Mestrado, São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, 2011.

RONNA, G.N. A Narrativa Inscrita em Luz. In: SARAIVA, J.A. (Org.) **Narrativas Verbais e Visuais**: leituras refletidas. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.