Ponto Zero da Fotografia

Caderno com 101 atividades para o ensino da fotografia

Marcelo Reis

Aos que deram suas vidas pela educação

ESTRATÉGIAS PARA O ENSINO DA FOTOGRAFIA

MARCELO REIS
2021

Copyright © 2021 Marcelo Reis

Direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19.2.1998. É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização, por escrito, do autor.

1ª ed. 2021

Dados internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livros, SP, Brasil)

Reis, Renato Marcelo.
Ponto zero da Fotografia, estratégias para a ensino da Fotografia / Marcelo Reis. – Salvador, 2021

Bibliografia:
Livro fisco ISBN: 978-65-00-14513-7
Livro digital ISBN: 978-65-00-23349-0

1. Arte Educação 2. Fotografia – Ensino 3. Fotografia – Metodologia 4. Fotografia - História
I. Título.

07-118 CDD-770.9

Índices para catálogo sistemático:
1. Fotografia: Ensino 770.9

CAPA: Fotografia Marcelo Reis, Itaparica, Bahia. Sala de aulas com dois estudantes.

Os desenhos apresentados neste Livro Estratégias para o ensino da Fotografia foram produzidos pelo artista baiano Denisena Fóssil.

AGRADECIMENTOS

Esta obra Estratégias para o ensino da fotografia é um dos frutos do estudo de Mestrado no *Programa de Gestão e Tecnologia para a Educação*, o Gestec, da *Universidade do Estado da Bahia*, UNEB, finalizado em 2021. Em virtude disso, faz-se inteiramente indispensável os seguintes agradecimentos:

Meu muitíssimo obrigado à minha orientadora Professora Dra. **Josemeire Machado Dias**, pelo acolhimento ainda no início de minha trajetória na UNEB, momento em que chegamos com mais incertezas do que certezas, e em seu nome desdobro meus agradecimentos a todas as professoras e professores do GESTEC, bem como à amiga e Professora Dra. **Juciara Nogueira Barbosa**, da *Universidade Federal do Recôncavo da Bahia*, pelas colaborações na construção dos pensamentos que permeiam esta obra.

Agradeço às professoras das disciplinas de Artes do ensino básico municipal da cidade de Boquira, na Bahia: **Aparecida Souza Pôrto, Berenice Santos de Sousa, Maria Eliene Sousa Mudesto de Oliveira, Silvania Souza Silva de Jesus, Sirlene Sousa Neves Porto.** Apesar da distância geográfica, elas me receberam bem para revelar suas maneiras de utilização da fotografia e seus desejos por uma melhor maneira de uso da mesma, o que possibilitou a construção das 101 estratégias que compõem este Caderno de Atividades. Nesse contexto das conexões, agradeço também à professora Dra. **Verbena Mourão**, coordenadora do curso de Licenciatura em Artes Visuais da UNEB no Campus de Brumado, Bahia, que se fez ponte entre este estudo e as Professoras já citadas.

Ao professor Dr. **Boris Kossoy** por prefaciar este trabalho, contribuindo para o entendimento da adoção da Fotografia no campo da Educação. Também registro meus agradecimentos ao amigo e jornalista **Lício Ferreira** pela minuciosa leitura deste estudo apontando as devidas revisões. E ao amigo designer **Tiago Nery** pela competente e elegante linha gráfica no desenho deste Caderno de Atividade. E por fim, meus agradecimentos ao artista visual **Denissena Fóssil** pela generosa cessão dos direitos para uso dos desenhos em estilo de xilogravuras dos temas fotográficos que ilustram esta obra.

Figura 1 - Evgen Bavcar, autoretrato

Fonte:https://artepensamento.ims.com.br/autor/evgen-bavcar/

Não podemos conceber uma arqueologia da luz sem considerar a escuridão, e sem elucidar o fato de que a imagem não é apenas alguma coisa da ordem do visual, mas pressupõe, igualmente, a imagem de obscuridade ou das trevas. É este espaço das trevas que nós encontramos na primeira manhã do mundo, pois Deus povoou estes lugares antes de se dar conta de que a luz era boa, como nos diz o texto do Gênesis. Os anjos revoltados e, desse modo, caídos, regressam às trevas e se tornam em consequência os lucíferes, isto é, os portadores da luz; satãs são exilados nas origens, pois eles não quiseram compreender a bondade da luz. Paradoxalmente, essa danação transforma-se no retorno às primeiras fontes da clareira do mundo, seu berço, situado no obscuro das origens.

Evgen Bavcar (1946), A luz e o cego.

O *Ponto zero da Fotografia*
CADERNO DE ATIVIDADES para o ensino da fotografia

Cara Professora,
Caro Professor,

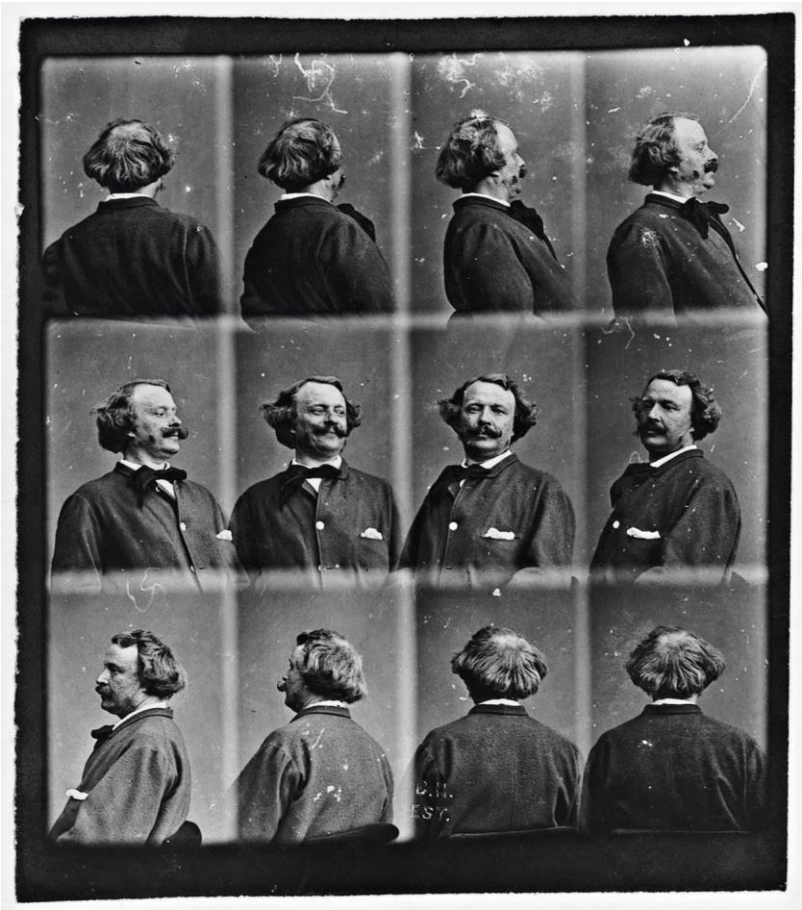
O *Ponto zero da Fotografia*, na perspectiva de um *Caderno de Atividades*, tal como aqui apresentado, é resultado da minha pesquisa de mestrado desenvolvida entre os anos de 2019 e 2021, sob os severos efeitos de uma pandemia, e objetivou produzir estratégias educacionais para o ensino da Fotografia. Uma obra que também é fruto do investimento de uma universidade pública e baiana, a Universidade do Estado da Bahia - UNEB, em seu Mestrado Profissional em Gestão e Tecnologia Aplicadas à Educação - GESTEC. É também resultado de anos de aprendizados acumulados por mim como professor de fotografia e que ao se somar com as experiências das professoras colaboradoras desta pesquisa, também no campo da fotografia, possibilitou a construção das **101 estratégias** aqui apresentadas para **o ensino da Fotografia**. O *livro* propõe atividades práticas e conceituais, adaptáveis a diferentes perfis de estudantes em quaisquer que seja seu nível escolar, do básico ao universitário, utilizando os materiais e equipamentos disponíveis na escola, ou de fácil acesso, a exemplo de seus *smartphones*, levantando reflexões sobre produções artísticas que estejam relacionadas aos temas da Fotografia na contemporaneidade. Destacamos a importância de *avaliar* as atividades propostas de acordo com seus objetivos e interesses pedagógicos. A avaliação deve ser desenvolvida ao longo do processo, quando o professor pode analisar a participação dos/das estudantes na realização de cada etapa das atividades propostas. A professora e o professor poderão observar o interesse dos/das estudantes por conceitos mais aprofundados da fotografia, por seu valor e suas múltiplas possibilidades de interação com a mesma, como se deu a recepção das atividades e se os/as estudantes se sentiram estimulados a saber mais sobre as possibilidades de uso. Portanto, um dos resultados esperados é uma maior **produção de conhecimento** a partir da fotografia, de modo a estimular mudança nas relações dos/das estudantes com o seu meio. Em nosso *Caderno de Atividades* você encontrará discussões sobre História, estilos, linguagens, referências e glossários. Lembramos que as vivências e as experiências das professoras e dos professores serão essenciais para estimular o envolvimento de alunos e alunas nas estratégias aqui apresentadas! Espero possibilitar novas experiências, olhares e sensações em torno da fotografia, e que façam bom uso deste material bem como divulgue para toda a comunidade da imensa língua portuguesa.

Boa aula!

Observamos e compreendemos o objeto na vida real, e sua imagem, no plano do retângulo, a partir do nosso imaginário, da nossa experiência. A interpretação das coisas do mundo e do mundo das imagens se faz diferentemente em cada um de nós.

Boris Kossoy

Figura 2 - **Felix Nadar 1820-1910 - Autorretrato**



Fonte: https://artmight.com

A teoria da fotografia se ensina em uma hora, as primeiras noções da prática em um dia. O que não se ensina é o sentimento da luz – é a apreciação artística dos efeitos produzidos pelos dias diferentes e combinados, é a aplicação de tais ou tais efeitos segundo a natureza das fisionomias que como artista você deve produzir. O que se ensina ainda menos, é a inteligência moral do seu tema, – é esse tato que coloca você em comunicação com o modelo, que faz julgar e dirigir na direção de seus hábitos, de suas ideias, segundo seu caráter e permite a você de dar, não banalmente e ao acaso, uma indiferente reprodução plástica ao alcance do último servente de laboratório, mas a semelhança mais familiar e a mais favorável, à semelhança íntima.

Félix Nadar (1820 – 1910)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13

ESTRATÉGIAS TEÓRICAS para o ensino da Fotografia a partir de uma Abordagem Triangular e das estruturas formais da fenomenologia: *contextualização* 21

Cronologia da história da Fotografia no mundo 23

Cronologia da história da Fotografia no Brasil 38

1. FOTOGRAFIA 57

1.1 60

1.2 Relatos da fotografia no Brasil 68

1.3 Relatos da fotografia na Bahia 73

1.4 Olho e olhar, ou como pensam as imagens 78

1.5 81

1.6 Fotografia, uma *tecnologia intelectual* 86

2. ENSINO DA ARTE 94

2.1 Breve percurso do Ensino das Artes no Brasil 96

2.2 Arte em tempos de cólera 101

2.3 Arte como experiência 105

3. ESTRATÉGIAS DE ENSINO 112

3.1 Estratégias para o ensino da fotografia 114

3.2. Abordagem Triangular como estratégia para o ensino da fotografia 119

4. 101 ESTRATÉGIAS PRÁTICAS para o ensino da Fotografia a partir da Abordagem Triangular e das estruturas formais da fenomenologia *a leitura e o fazer* 128

Posfácio 149

Lista de abreviaturas e siglas 155

GLOSSÁRIO para uma futura filosofia da fotografia 156

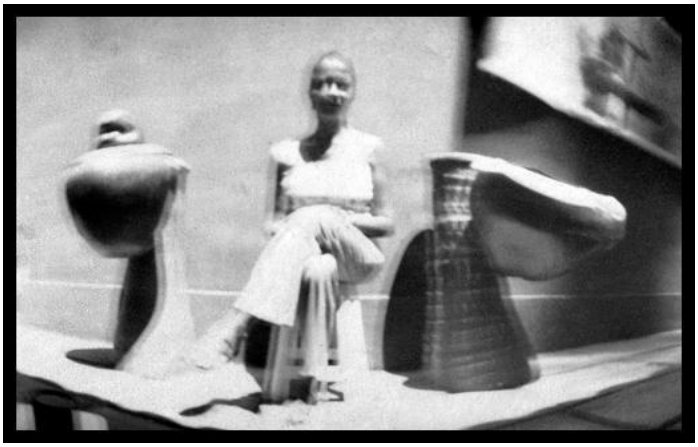
REFERÊNCIAS 158

1. INTRODUÇÃO

O caleidoscópio e a câmara, duas caixas pretas. A primeira é o nosso equipamento eterno, nosso próprio ser, nosso eterno cérebro e coração, [...]. A segunda, ainda mantém o mesmo princípio da câmara obscura do passado, apesar de sua contínua sofisticação tecnológica; é o instrumento por meio do qual registramos e/ou reinventamos os cenários do mundo.

Boris Kossoy

Figura 3 - Fotografia Pinhole



Fonte: Acervo do autor, 2004[1]

O Ministério da Educação do Brasil destaca no Índice de Desenvolvimento da Educação Básica - IDEB, 2017, (MEC 2018), a queda dos resultados das metas do Estado da Bahia para a Educação no ensino médio. O desafio diante dessa realidade é desenvolver métodos e estratégias para garantir a presença ativa e produtiva da/do estudante em sala de aula e com bons rendimentos escolares. Pensar atividades novas e desafiadoras é o que move pesquisadores, professores e todo um corpo funcional para tornar o ambiente escolar cada dia mais encantador e próspero de conhecimento, tornando a sala de aula uma ágora de discussões. É nesse contexto que se assenta este livro.

[1] Olhar a cidade/comunidade com outros olhos. Esta foi a proposta da experiência educacional com a linguagem da fotografia dentro do projeto Câmera lata, em 2004. Uma das bem-sucedidas dentre os experimentos educacionais, a proposta, envolveu adolescentes estimulando-os a buscar ângulos e sentidos novos para a paisagem cotidiana em que convivem. O projeto "Um Olhar sobre o Outro" surgiu da necessidade e da vontade do Instituto Casa da Photographia de implementar programas socioeducativos para adolescentes de comunidades periféricas da Cidade de Salvador. O projeto teve como objetivo desenvolver pesquisas cujo eixo central é a relação entre a Antropologia e a Fotografia.

Estimular o pensamento crítico do indivíduo é um dos principais objetivos profissionais de muitos educadores. A arte deve ser a base da educação (READ, 2000) e ela é um campo fértil para a produção do pensamento crítico. Nos dias atuais as tecnologias digitais têm oferecido ferramentas interessantes para o fortalecimento do campo Arte-Educação, conectando inclusive pensamentos em redes de saber, redes de distintas interações sociais. O uso pelos estudantes dos aplicativos disponíveis nos aparelhos de *smartphones* é um exemplo disso, é possível observar essa realidade não só nas escolas como em distintas pesquisas. Para Santaella (2007, p. 197) "As tecnologias quando de pequenos portes, são feitas para atender à necessidade mais segmentada e personalizada de recepção de signos de origens diversas, de estratos culturais variados".

Assim, o smartphone tem sido o caminho mais curto entre a tecnologia disponível (*web*, redes sociais, plataformas de ensino, por exemplo), o estudante e o educador. Para Almeida (2013), a *web* e as redes sociais – uma subcategoria de tecnologia – já são partes integrantes da grade curricular da sala de aula e serão uma das formas de organização do currículo. Assim, a *web*, como o conjunto de bens culturais, organiza, disponibiliza, gera novas redes de relações entre pessoas que permitem novas formas de produção e interpretação do conhecimento. Ainda nesta relação entre o sujeito e seus aspectos técnicos, Heidegger (2020, p.19) nos diz que:

> o que é verdadeiramente inquietante não é que o mundo vem se transformando num lugar dominado por completo pela técnica. Muito mais inquietante é que o homem não é em nada preparado para essa radical transformação do mundo. Muito mais inquietante é que não somos ainda capazes de alcançar, a partir de um pensamento, uma confrontação adequada com o que está realmente acontecendo em nossa época.

A pesquisa foi desenvolvida graças à colaboração de nove professoras licenciadas em Artes Visuais pela Programa Nacional de Formação de Professores oferecido pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) através da Plataforma Freire-CAPES[2] . Este grupo fez parte de uma turma

[2]A Plataforma Capes de Educação Básica é um sistema disponibilizado pela Capes com a finalidade de constituir uma base de dados que: abrigue o currículo dos/as professores/as da educação básica, de docentes e de estudantes de cursos de licenciatura, pesquisadores/as e estudantes de programas de pós-graduação que atuam com educação básica e com a formação de professores para esse nível de ensino, dos/as gestores/as e de outros/as profissionais que atuam na escola básica, dos/as secretários/as de educação das redes de ensino ou órgão equivalente, entre outros/as profissionais que desenvolvam ou participem de programas, atividades, estudos e pesquisas relacionados à missão institucional da Capes de subsidiar o Ministério da Educação na formulação de políticas e no desenvolvimento de atividades de suporte à formação de profissionais de magistério para a educação básica; e realizar a indução, o fomento e o acompanhamento de programas e ações destinados à formação inicial e

do Programa realizado em parceria com a UNEB. Nesta pesquisa elas serão identificadas por nomes de flores escolhidos por elas. Então as professoras[3] Begônia, Clevia, Flor do deserto, Girassol e Margarida serão assim identificadas.

No campo do método da pesquisa, a opção pela abordagem fenomenológica fez toda diferença na construção do corpo e *anima* na geração de conhecimento. Como Pereira (2019), compreendo que a abordagem fenomenológica possui:

> os aspectos qualitativos da investigação pautando as análises numa interação aberta e polissêmica a partir do emprego de instrumentos que melhor captam a subjetividade dos contextos sociais, culturais, educativos, políticos, dando preferência por categorias e conceitos *a posteriores* (grifo do autor). (PEREIRA, 2019, p. 117).

É nesse sentido que este trabalho se pauta na pesquisa colaborativa com metodologia fenomenológica de intervenção em educação. Alinha-se a essa compreensão a contribuição de Pereira (2019, p. 91), que realça a "importância da reflexão crítica que trazem de suas identidades profissionais, em se pensar no universo artístico que coabita no campo profissional deste professor colaborador".

O método sinaliza o melhor caminho a ser percorrido nesta busca que constituiu o objetivo principal desta pesquisa, entendendo, como a Fotografia é utilizada por professores da disciplina de Artes, para propor estratégias de ensino para o uso desta linguagem e técnica. As professoras, com base em suas dinâmicas escolares, colaboraram com relatos das suas experiências, analisaram como passaram a ver arte como disciplina de ensino e refletiram o modo como a disciplina era atravessada ou não pela Fotografia e por quê.

Não obstante, ainda segundo Pereira (2019), o colaborador nem sempre participará de todas as etapas e momentos da investigação, mas seu estatuto de co-produtor pode ser preservado, o que não garante autoria na divulgação dos resultados. Portanto, ainda que seguindo o caminho de modo solitário a partir de um dado momento da pesquisa, o produto final preserva o seu sentido colaborativo de seu percurso, sobretudo porque insiste em destacar os possíveis desdobramentos do

---

continuada dos profissionais de magistério, bem como de estudos e pesquisas para a educação básica. Disponível em: https://freire.capes.gov.br/portal/sobre-a-plataforma.html . Acesso em 10 de abril de 2021.

[3]Cada uma das cinco professoras participantes desta pesquisa foram entrevistadas remotamente. Cada uma escolheu um nome de uma flor para serem identificadas durante a escrita deste estudo, e assim preservar sua identidade. A escolha do nome, preservando o olhar artístico, está relacionado às suas experiências individuais com cada flor escolhida.

uso da fotografia em sala de aula e na importância da reflexão crítica quando do seu uso.

A coleta das informações foram feitas em dois momentos distintos: o primeiro a aplicação de um questionário estruturado[4], mas aberto às adaptações e contribuições no ato da entrevista com as nove professoras colaboradoras; o segundo foi realização de uma entrevista em profundidade com cinco professoras selecionadas entre as nove. O formulário aplicado indicou a necessidade de aprofundamento de coleta de informações da experiência de cinco entre as nove professoras inicialmente entrevistadas. A pergunta de fundo de todo o trabalho foi: a fotografia era utilizada como ferramenta pedagógica e como? O desafio posto era pensar ou repensar a função da fotografia no campo da produção do saber e formação escolar.

Tomando como base os aprendizados da metodologia colaborativa, as professoras cooperaram com os relatos de suas experiências com a disciplina de Artes em sala de aula atravessadas pela fotografia. Nesse sentido, essas experiências e o produto do trabalho disponibilizado aqui poderão ser aproveitados por qualquer professor ou professora que deseje usar da fotografia na Disciplina de Artes como uma arte que está para além de um mero elemento técnico do plano cênico.

A fotografia, eu diria, permite alargar o uso das imagens produzidas por alunos e alunas em sala de aula e fora dela, não se restringindo à função de ilustrar as abordagens de determinados assuntos apresentados. Essa pesquisa reforça a função da fotografia dentro do campo escolar através da ampliação dos debates do pensamento acerca do sujeito em formação: o aluno.

Assim, proponho dialogar com a fotografia como uma arte geradora de estímulos que contribuem para a reflexão crítica de alunas e alunos, inclusive dentro do atual cenário da difusão da cultura digital. Nesta perspectiva, caberá ao professor ou professora buscar as melhores ferramentas de interação em sala de aula, tentando entender seu alunado para melhor interagir com ele. Segundo Dias et al. (2013, p.43), o professor tem com um de seus desafios

> [...] deixar de ser o centro do processo de ensino e aprendizagem, e socializar suas experiências e conhecer as experiências dos alunos, de valorizar sua história de vida e a história e vida dos seus alunos. Esse ato de demandar, entender e incorporar o processo formativo dos sujeitos da escola, como

[4] O questionário está disponível como apêndice deste trabalho.

> germinador nos espaços e nos lugares da escola e da sociedade, emaranhados à cultura digital.

Sabemos que a natureza se transforma continuamente pela ação humana e, transformando a natureza, o ser humano transforma a si mesmo. Esse ciclo é contínuo: a natureza e a natureza humana transformam-se mutuamente desde o início da humanidade. É na transformação da natureza humana que se pauta esta proposta de trabalho desenvolvida a partir da observação do uso da fotografia como ferramenta complementar ao ensino nos programas da disciplina de Artes. Acredito, portanto, na possibilidade didática de utilização da fotografia para a formação sensível e crítica do ser humano.

Segundo Santaella (2007, p.166) “os sentidos são modos de exploração, investigação e orientação, modos de atenção a tudo o que é constante na estimulação mutável, capazes de isolar a informação pertinente”. Considerando esse pensamento, defendo que a fotografia pode ser um vetor que permite florescer o saber, o conhecimento e a aprendizagem no fluxo diário da sala de aula. Acreditar nesse potencial é oportunizar o uso das distintas tecnologias de construção do saber, colocando-as ao alcance dos sujeitos das escolas, sejam eles professores ou alunos.

Por mais que distintas tecnologias estejam cada dia mais presentes em nossas rotinas de vida e se tornando um elemento indissociável na sociedade, existe um debate importante sobre o uso desse sistema. Ramos (2013), por exemplo, discute sobre a utilidade ou não das tecnologias móveis e outras tecnologias na escola. Desse lugar, é importante enfatizar as oportunidades e potencialidades do uso das tecnologias no campo educativo, apesar das dificuldades decorrentes das fronteiras entre os mundos fora dos muros das escolas e as tecnologias dentro de determinados espaços e territórios escolares.

Sendo assim, apresento a fotografia, enquanto linguagem artística e técnica, como dispositivo de instrumentação pedagógica e didática dentro da Disciplina de Artes. Ou seja, a fotografia se mostra como uma lupa que pode aproximar os alunos e suas realidades das atividades cotidianas em sala de aula.

A elaboração da dissertação de mestrado e este livro foram norteadas, principalmente, pelos escritos e legados de distintas pesquisas no campo da Fotografia de pesquisadores como: Kossoy (2002) com as contribuições no campo das realidades e ficções nas tramas e nos tempos da fotografia; da ensaísta

americana Sontag (2008), cujos trabalhos me auxiliaram numa melhor compreensão de como se constituem as relações humanas pelas imagens (mundo-imagem); do professor Flusser (2018), com produção crítica sobre a relação entre o homem e a máquina; das pesquisas de Gonçalves (2013) que conjugam fotografia, educação e artes, dentre outros de igual relevância.

No contexto do Ensino de Artes me debrucei também sobre o legado do professor Teixeira (2000) e suas provocações sobre a educação e a cultura, bem como sobre estudos na área de Arte Educação no Brasil. Destaco ainda as leituras de subsolo de Barbosa (2002) e os processos da arte enquanto experiências artísticas do filósofo e educador americano Dewey (2010). Para cimentar este percurso e busca por outras estratégias de ensino, bebi da fonte dos estudos realizados por Pereira, Miranda e Behrens (2018), referências importantes no campo da pesquisa em Educação e Arte.

Os pressupostos teóricos e metodológicos que sustentam esta pesquisa foram desenhados a partir de determinadas categorias. Nesse sentido, entendo categoria como a manifestação de relações numa sociedade e num processo histórico, de modo que esta pesquisa se ampara em três pilares: *Fotografia*, *Ensino de Artes* e *Estratégias de Ensino*.

A abordagem da **FOTOGRAFIA** no primeiro capítulo é feita para apresentar a linguagem artística norteadora desta investigação. Segui principalmente com o aporte teórico do professor e pesquisador Kossoy (2006) que tem importante contribuições para a história da Fotografia que vão desde o campo acadêmico até o campo artístico, com diversos livros publicados entre os quais *Hercule Florence: A descoberta isolada da fotografia no Brasil* (2006). Kossoy trabalha com a reflexão e criação sobre a fotografia com destaque necessário para a noção de potencialidade da fotografia enquanto linguagem. Neste capítulo apresento uma breve história da fotografia onde trago o marco desta tecnologia híbrida, onde o humano e o aparelho estão tão próximos que não é possível, muitas vezes, perceber seus limites, colaborando assim, na modificação de modos de interpretação de suas realidades.

Discorro também sobre fotografia não mais no campo histórico ou técnico, mas como ela se relaciona com esses dois campos em nosso espaço e tempo contemporâneo. Nos dias atuais destaco a relação entre a fotografia e o uso dos *smartphones* como uma tecnologia educacional. A fotografia é aqui pensada de maneira lúdica e acessível e como ela propicia a construção do pensamento crítico e artístico no campo escolar, ao mesmo tempo que é um dispositivo de registro de algo em imagem.

Muitos autores ao retornarem à gênese da fotografia são unânimes em descrever o seu

surgimento na França em 1826, como resultado da combinação de duas invenções preliminares e distintas. Sendo a primeira "[...] puramente *ótica* 'dispositivo de *captação* da imagem'; a outra, essencialmente *química*, é a descoberta da sensibilização à luz de certas substâncias à base de sais de prata 'dispositivo de *inscrição* automática' [...]."

O momento histórico de surgimento da fotografia foi abordado para delimitar o seu espaço/tempo na sociedade pós-industrial e reunir pensamentos nesse longo espaço de tempo que colocam a fotografia como tecnologia viável de ser aplicada no campo da educação. Segundo Benjamin em seu trabalho *Pequena História da Fotografia* (1996, p. 91), o "analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar". De certa maneira, essa provocação chama a nossa atenção para a relevância simbólica da imagem e da necessidade de compreender o espaço ocupado pela imagem nos dias atuais. A maneira como a fotografia é utilizada hoje em todo o mundo, sobretudo em consequência dos aparelhos celulares smartphones e outros, demonstra o peso dessa afirmação feita por Benjamin.

Partindo da realidade atual do uso da fotografia por um maior número de pessoas, é pertinente se questionar se esse uso estaria ou não refletindo uma produção significativa de imagens. O sentido por trás dessa produção acaba sendo uma questão contingenciada.

Sabe-se que a busca pelo efêmero tem sido observada desde a década dos anos de 1970, Archer (2013) reflete essa realidade a partir do discurso de Andy Warhol quando aludia que todos teriam seus 15 minutos de fama. Partindo dessa observação, podemos dizer que o futuro vaticinado pelo pesquisador chegou. Assim, em que medida o uso do dispositivo fotográfico traduz o domínio do operador sobre o aparelho? O que quer dizer a quantidade de fotografias que são produzidas diariamente nos dias de hoje? Essas são questões possíveis de serem colocadas numa discussão que se dedica à leitura de imagens fotográficas. Sobre esse aspecto Lima destaca que:

> "[...] Para a fotografia, que representa uma parcela considerável das imagens vistas, os conhecimentos sobre suas características são ainda menores. Em uma sociedade nova como a nossa, de bases nitidamente visuais (grande parte da população da América Latina é analfabeta em escrita) é imprescindível que os intelectuais, educadores, cientistas e público especializado em geral, comecem a tomar conhecimento sobre as características dessa linguagem, que ao contrário da escrita, todos podem interpretar segundo seu saber pessoal." (LIMA, 1988, p. 13)

A fotografia, auxiliada pelas novas tecnologias, pode oferecer uma oportunidade a mais de leitura e interpretação do mundo ao nosso redor, ou como escrito por Barros (2015, p.108, grifo do autor), "experimentar o gozo de criar", o despertar para o mundo a partir da experiência artística. Neste breve percurso considerasse a necessidade de inovar ou mesmo agregar ferramentas de fortalecimento ao ensino das Artes. Ao se fazer uso da fotografia

como tecnologia facilitadora, com uso de equipamentos portáteis, com vistas a ativar a criatividade dos alunos, objetiva-se oferecer uma oportunidade a mais de leitura de seus mundos, e como descrito por Barros (2015, p.108), “experimentar o gozo de criar”, o despertar para o mundo como uma experiência artística.

A abordagem privilegiada no segundo capítulo é voltada para o **ENSINO DA ARTE** e reflete sobre Arte-Educação a partir do entendimento do que é arte abordando o que ela traz, o que é fazer, e para que serve a arte. Questões que norteiam a própria condição de uma melhor apropriação artística do pensamento sobre o uso da Fotografia.

Pensar a arte como ferramenta capaz de fortalecer o processo educativo e de aprendizagem me levou a refletir sobre as diversas condições às quais estamos submetidos: políticas, sociais, culturais, bem como a subjetividade de cada um de nós. extrapolando para o objeto de interesse deste livro identifico como condições integrantes da estrutura intelectual que constitui a natureza do Ensino da Arte. Barreira (2000) destaca as consequências do processo de formação do povo brasileiro e seus processos históricos, onde séculos de colonização portuguesa resultaram no florescimento de uma vida nacional complexa e profundamente desigual no Brasil.

Considerando essa realidade, a arte é apresentada como uma possibilidade de despertar do sujeito para questões políticas e sociais que estão presentes em nossa sociedade como racismo, discriminação de gênero, desigualdade sociais, formação da identidade, disputas por narrativas e luta por direitos, entre outros. Por isso o mote deste trabalho é refletir sobre o valor estratégico da fotografia na produção de conhecimento e florescimento do sujeito em sala de aula, seja qual for o formato que ela assumir: a céu aberto, através de uma tela ou mesmo em uma tradicional sala.

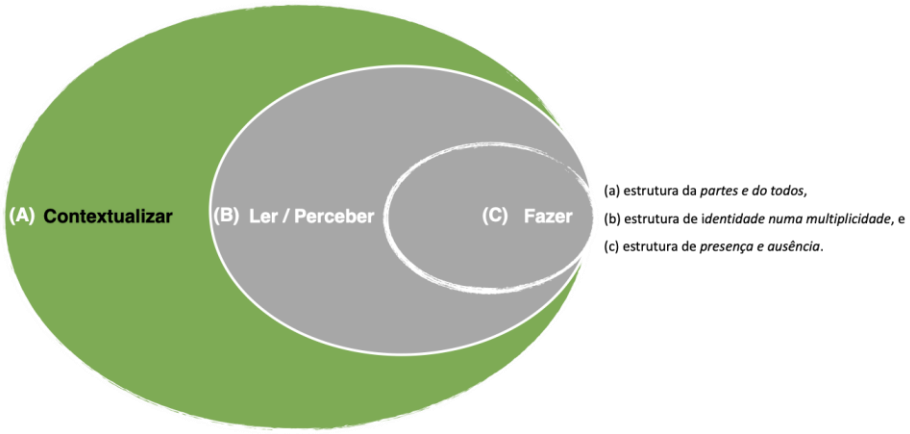
Por fim o terceiro capítulo intitulado **ESTRATÉGIAS DE ENSINO**, apresento o resultado da pesquisa que antecedeu este livro no trabalho de mestrado: o caderno de atividades contendo estratégias de ensino com base nas entrevistas realizadas com as professoras mencionadas anteriormente. O material foi disponibilizado, via Repositório Institucional SABERABERTO, pela Universidade do Estado da Bahia, através do endereço eletrônico http://www.saberaberto.uneb.br

O trabalho *Estratégia de Ensino* traz consigo um desafio bem colocado por Diaz (2015, p. 41) “[...] aprender é uma atividade que acontece no aluno e que é realizada pelo aluno. Ninguém pode aprender pelo outro. O professor não pode obrigar o aluno a aprender. *Ensinar*

não é o mesmo que apreender." Aí reside então os desafios das estratégias aqui propostas: a construção de sentidos, de geração de prazer no fazer do aluno, do despertar o interesse e desejo do aluno pela descoberta do novo atrás de novas ou velhas imagens.

Para apresentar as **ESTRATÉGIAS TEÓRICAS** para o ensino da Fotografia a partir de uma Abordagem Triangular e das estruturas formais da fenomenologia é importante, antes de mais nada, fazer uma *contextualização.*

Figura 4 - Desenho de uma figura orgânica, não formal, do processo de elaboração da fotografia baseado na Abordagem Triangular de Barbosa (2014)



Fonte: adaptação do autor desta pesquisa, baseado na Abordagem Triangular de Barbosa (2014)

As 101 estratégias para o ensino da fotografia que compõem este Caderno de Atividades são influenciadas por dois estudos principais apresentados aqui. Primeiro a abordagem triangular de Ana Mae Barbosa (2014). A autora investiu em anos de pesquisas e estudos sobre o uso da imagem no contexto do ensino da arte e assim propôs a abordagem triangular que, estruturada como um organismo, deve ser observada a partir da articulação, interação e interdependência entre a leitura crítica, a contextualização e a produção que acontecem no diálogo entre o/a professor/a e o/a aluno/a (BARBOSA, 2010).

A Abordagem Triangular emergiu no panorama educativo no Brasil como uma trama bastante definida, mas seriam as circunstâncias e a própria experiência em sala de aula que permitiriam o uso dessa abordagem numa perspectiva metodológica por parte da professora ou do professor Portanto, sustentado em um tripé, considero que a Abordagem Triangular tem na

Contextualização, na *Leitura* e no *Fazer* ferramentas suficientes para potencializar o ensino das artes no âmbito das disciplinas de Artes.

Nesta primeira parte deste Caderno de Atividades o professor e a professora terão como subsídios informações que os ajudarão na *contextualização* das 101 estratégias apresentadas. As estratégias apresentadas neste trabalho têm o intuito de se somar às contribuições das práticas de cada professora e professor para ampliar a compreensão das/dos estudantes, bem servir como instrumento de complemento de avaliação de resultados obtidos em sala de aula com o ensino da fotografia. Desse modo acredito ser possível criar uma ecologia de saberes, de modo a contribuir com a construção de uma olhar mais crítico e ativo de cada estudante.

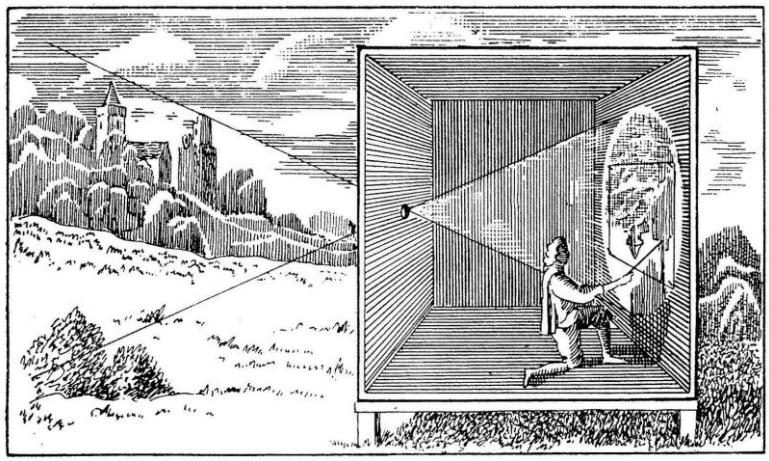
O segundo estudo que influenciou este Caderno de Atividades tem como premissa as estruturas formais da fenomenologia definidas por Sokolowski, 2014. Segundo o autor, essas premissas são definidas a partir da relação sujeito x realidade e são compreendidas na interação com o cotidiano da seguinte forma: da interação das *partes e todos*, da *identidade numa multiplicidade* e por fim, da *presença e da ausência*. Nesse contexto, sustentado também por um tripé, a fenomenologia encontra seu campo de observação nas práticas e comportamentos dos sujeitos. No que se refere a este estudo, por exemplo, é importante compreender que cada estrutura, quando observada em pares, poderá oferecer possibilidades metodológicas de maior retorno para as propostas desenvolvidas em sala de aula. Assim, a estrutura das *partes e todos* poderia complementar a etapa da *contextualização*, por exemplo.

Estamos em constante processo de aprendizado. Compreendo cada estudante como parte do todo; é como uma folha que ao se desprender de sua árvore não deve ser vista como algo que passou a pertencer a uma outra lei da natureza. Uma folha que cai da árvore continuará a ser compreendida pelas conexões iniciais que lhe fez viva. Cada estudante é *parte* de uma sociedade e de uma estrutura sociopolítica, mesmo que eventualmente desconectado de seu *todo* mantém suas propriedades preservadas e é essa experiência que nos dá embasamento para guiar, formular e estimular a produção de conhecimento, sobre si e sobre o mundo que nos rodeia.

Cronologia da história da Fotografia no mundo

Dividida em duas partes, essa cronologia tem o intuito de oferecer ao professor um repertório detalhado em torno da *contextualização (Barbosa, 2014)* que auxilie na aplicação de estratégias voltadas ao ensino da fotografia. A primeira parte traz os fatos que marcaram o aparecimento da Fotografia a partir de uma perspectiva internacional. Numa segunda sessão, dedico atenção à fotografia produzida no Brasil e suas principais implicações, com maior relevo para a fotografia produzida na Bahia.

Figura 5 - *Câmara obscura*



Fonte: *https://www.infoescola.com/fotografia/camara-escura*

350 anos a.C. – Uma das primeiras descobertas importantes para a *photographia* foi a "câmara escura". Convencionalmente, se atribui as origens do conhecimento dos princípios óticos a **Aristóteles** (cerca de 350 anos antes de Cristo). Aristóteles observou a imagem do sol durante um eclipse parcial projetando-se no solo em forma de meia lua quando seus raios passavam por um pequeno orifício entre as folhas. Observou também que quanto menor fosse o orifício, mais nítida era a imagem.

1515 - O italiano **Leonardo da Vinci** descreveu cientificamente a câmera obscura. Precursora das câmeras fotográficas atuais, consistiu em uma sala totalmente escura com um pequeno orifício em uma das paredes através do qual a luz adentrava, projetando imagens invertidas dos objetos externos na parede oposta à abertura.

1558 - Giovanni Baptista Della Porta, cientista napolitano, publicou uma descrição detalhada da câmara e de seus usos. Esta câmara era um quarto estanque à luz, possuía um orifício de um lado e a parede à sua frente pintada de branco do outro. Quando um objeto era posto

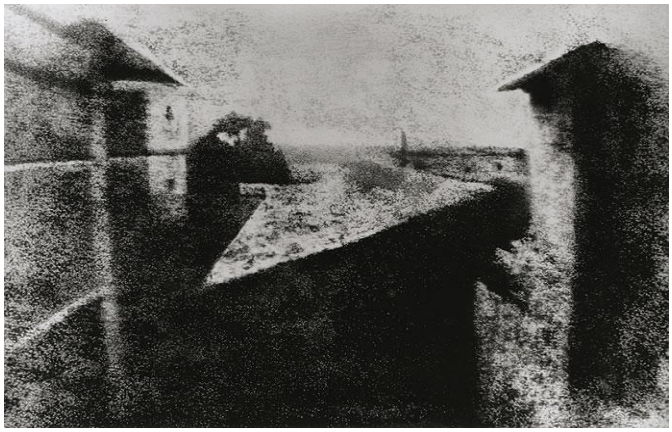
diante do orifício, do lado de fora do compartimento sua imagem era projetada invertida sobre a parede branca. Na tentativa de melhorar a qualidade da imagem projetada, alguns artistas diminuíam o tamanho do orifício, mas a imagem escurecia proporcionalmente tornando-se quase impossível ao artista identificá-la.

1568 - Danielo Brabaro, em no seu livro "*A prática da perspectiva*" mencionava que variando o diâmetro de um orifício era possível melhorar a nitidez da imagem a partir de uma câmera obscura. Assim, outro aprimoramento na câmara escura apareceu: foi instalado um sistema, junto com a lente que permitia aumentar e diminuir o orifício. Este foi o primeiro "*diaphragma*"

1727 - O professor alemão **Johann Heinrich Schulze** constata que a luz provoca o escurecimento de sais de prata. Essa descoberta, em conjunto com a câmera escura, forneceu a tecnologia básica para o posterior desenvolvimento da fotografia.
1816 - Em 9 de maio de usando uma caixa de madeira, o francês Joseph Nicéphore Niepce conseguiu, pela primeira vez na história, gravar uma imagem numa folha de papel sensibilizado quimicamente.

1826 - O físico francês **Joseph Nicéphore Niépce** conseguiu fixar a primeira imagem fotográfica conhecida, uma paisagem campestre vista da janela de sua casa. Ele colocou uma placa sensibilizada quimicamente dentro de uma câmara escura com orifício para exposição à luz, processo que na época demorou oito horas.

Figura 6 - Joseph Nicéphore Niépce conseguiu fixar a primeira imagem



Fonte: *https://www.dw.com/pt-br*

1835 - O pintor francês **Louis Daguerre** descobriu que placas de cobre cobertas com sais de prata conseguem captar imagens que podem se ficar visíveis ao ser expostas ao vapor de

mercúrio. Isso o levou a desenvolver, em 1939, o daguerreótipo, aparelho capaz de fixar a imagem com um tempo menor de exposição (em geral 30 minutos), isso possibilitou fazer fotografias em um tempo mais curto, embora ainda não fosse possível fazer cópias da mesma.

1839-1840 - O físico britânico **William Henry Fox Talbot** criou uma base de papel emulsionada com sais de prata que registrava uma matriz em negativo a partir da qual era possível fazer cópias positivas. Esse processo foi chamado de calótipo e patenteado em 1841, sendo mais barato do que o de Daguerre, tornando a fotografia mais acessível e mais presente na vida das pessoas.

1840 - O norte-americano **Alexander Wolcott** abre o primeiro estúdio fotográfico do mundo em Nova York (EUA), onde realizou pequenos retratos com um daguerreótipo. No ano seguinte, começou a funcionar o primeiro estúdio europeu, em Londres (Reino Unido), dirigido pelo fotógrafo britânico **Richard Beard**.

1844 - William **Henry Fox Talbot** publicou *The Pencil of Nature*, o primeiro livro ilustrado fazendo uso de imagens fotográficas.

1851 - O escultor britânico **Frederick Scott Archer** desenvolveu o processo chamado de colódio úmido, negativo feito sobre placas de vidro sensibilizadas com uma solução de nitrocelulose com álcool e éter. O fotógrafo deveria sensibilizar a placa imediatamente antes da exposição e revelar a imagem logo depois. Esse processo era 20 vezes mais rápido do que os anteriores e os negativos apresentavam uma riqueza de detalhes semelhante à do daguerreótipo, com a vantagem de permitir a produção de várias cópias.

1854-1910 - Nesse período se desenvolveu o movimento denominado *pictorialismo*, caracterizado pela tentativa de aproximação entre a fotografia e a pintura. Para isso, os fotógrafos retocavam e pintavam as fotos, riscavam os negativos ou embaçavam as imagens. Também empregavam em suas obras composições e assuntos característicos da pintura. Seus temas eram, em geral, paisagens, natureza-morta e retrato.

1855 - O britânico **Roger Fenton** fotografou durante quatro meses a Guerra da Crimeia (1853-1856). Para fazer seu trabalho, transformou uma carruagem puxada por cavalos em um quarto escuro onde revelava as chapas. Ao todo ele produziu 360 fotografias. Realizou assim a primeira grande documentação de uma guerra, dando início ao fotojornalismo.

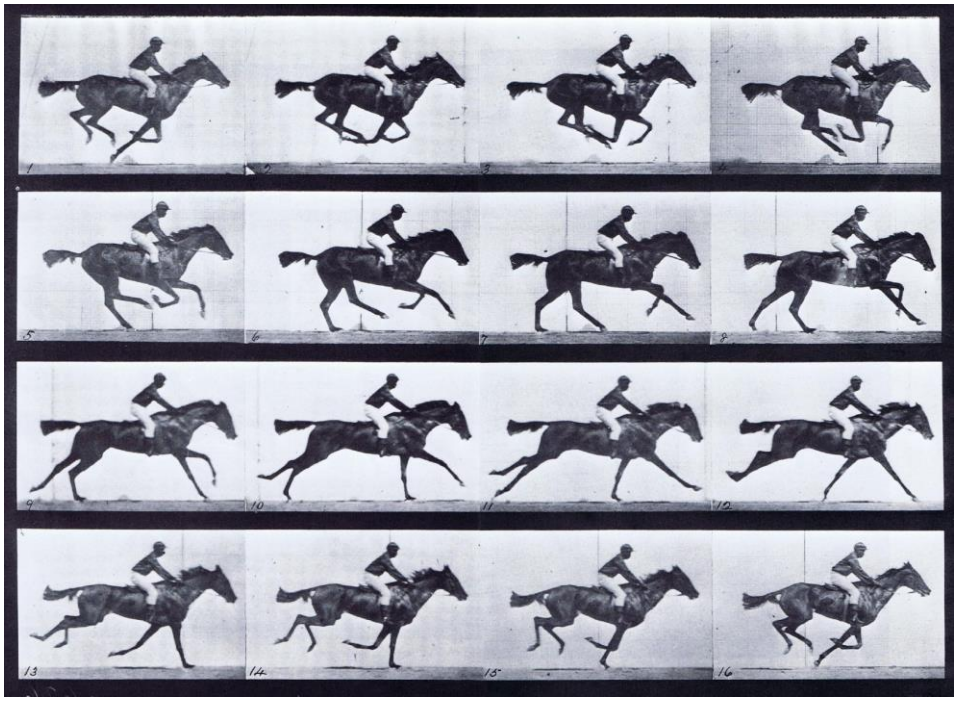
1858 - Entre os grandes fotógrafos dessa fase está o francês **Félix Nadar**, o primeiro a realizar fotos aéreas a partir de um balão. Apesar do preconceito de alguns pintores em relação à fotografia, vários basearam-se em fotos para pintar, como os franceses Ingres e Delacroix e muitos impressionistas.

1861-1865 - O norte-americano **Mathew Brady** fez a cobertura da Guerra Civil Americana e tornou-se um dos primeiros fotojornalistas do mundo.

1871 - O médico britânico **Richard Maddox** criou as chapas secas de gelatina com sais de prata em substituição ao colódio úmido. Fabricadas em larga escala a partir de 1878, marcaram o início da fotografia moderna. A grande vantagem em relação ao colódio úmido era que os fotógrafos podiam comprar as chapas já sensibilizadas quimicamente em vez de prepará-las antes da exposição.

1878 - O inglês **Edward Muybridge** reproduziu em fotografia o movimento de um cavalo galopando.

Figura 7 - O inglês Edward Muybridge reproduz em fotografia o movimento de um cavalo galopando.



Fonte: https://www.fotografia-dg.com/horse-in-motion-muybridge

1880 - Publicação pela imprensa da primeira fotografia na capa do jornal *Daily Herald*, de Nova York (EUA). Mas somente no início do século XX que o uso de fotografias em jornais e revistas tornou-se comum.

1882 - O francês **Aphonse Bertillon** inventou o sistema de identificação de criminosos por meio da ampliação fotográfica das impressões digitais.

1888 - O norte-americano **George Eastman** desenvolveu a primeira câmera portátil, a *Kodak*, vendida com um filme em rolo de papel suficiente para tirar cem fotografias. Terminado o rolo, o cliente mandava a câmera inteira para a empresa Eastman, que revelava o filme e fazia as cópias das fotografias, devolvendo ao cliente o aparelho com um novo rolo de filme. O lema da Eastman era "*Você aperta o botão, nós fazemos o resto*". A simplicidade da câmera Kodak foi responsável pela popularização da fotografia amadora. No ano seguinte, Eastman substitui o filme de papel por um de plástico transparente à base de nitrocelulose.

Figura 8 - George Eastman (1854 – 1932)

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/George Eastman

1902 - O norte-americano **Alfred Stieglitz** fundou o movimento fotossecessão, no qual a foto passou a ser valorizada como expressão artística própria, diferente das demais artes. Os fotossecessionistas, em reação ao pictorialismo, defendiam a fotografia sem retoques ou manipulação nos negativos e nas cópias. A fotografia se aproximava do abstracionismo, com ênfase na forma e não no objeto em si. O trabalho dos fotossecessionistas foi divulgado pela revista *Camera Work*, fundada por Stieglitz e publicada entre 1903 e 1917. Edward Steichen, Alvin Langdon Coburn e Paul Strand estão entre os principais nomes do movimento.

Figura 9 - Untitled de Alfred Stieglitz

Fonte: https://www.widewalls.ch/artists/alfred-stieglitz

1907 - Os franceses **Auguste Lumière** e **Louis Lumière** introduziram o autochrome, o primeiro processo fotográfico colorido. Consistia de uma placa de vidro coberta com grãos de amido tingidos (que agiam como filtros para as cores primárias) e de poeira preta (que bloqueavam a luz não filtrada pelo amido). Sobre essa placa preparada era colocada uma fina camada de emulsão pancromática (sensível a todas as cores), obtendo-se uma transparência colorida positiva.

1908 – A Universidade do Texas, em Austin (EUA), foi a pioneira no ensino universitário de fotojornalismo.

1915 - Com o aperfeiçoamento dos processos de impressão, os jornais diários, em substituição ao desenho, começaram a utilizar a fotografia com mais frequência para ilustrar as reportagens. A presença de fotos na imprensa firmou-se com os jornais *Daily Mirror*, de Londres (Reino Unido), e *Ilustrated Daily News*, de Nova York (EUA).

1919-1938 - Ao final da I Guerra Mundial, a fotografia ligou-se aos movimentos artísticos de vanguarda como o cubismo e o surrealismo. Fotógrafos como o norte-americano **Man Ray** e o húngaro László Moholy-Nagy trabalharam em estreita ligação com pintores e outros artistas.

As técnicas de fotomontagem (manipulação de negativos) e fotograma (imagem direta sobre o papel fotográfico, sem o uso do negativo e da câmera foram amplamente usadas.

1923 - O norte-americano **Edward Weston** introduziu a fotografia pura, sem retoques ou manipulações. Ele adotou o uso mais realista e direto da câmera, com certa ênfase na forma abstrata, porém sem impedir a identificação do objeto fotografado.

1925 - Na Alemanha surgiu um estilo realista conhecido como Nova Objetividade, que propôs uma fotografia puramente objetiva em oposição ao pictorialismo. Seu maior representante foi **Albert Renger-Patzsch**, autor de fotografias que se caracterizavam por linhas fortes, documentação factual e grande realismo. Outro expoente do movimento foi August Sander.

1925 - A empresa alemã Leitz começou a comercializar a primeira câmera fotográfica 35 mm, a *Leica*, inventada pelo engenheiro **Oskar Barnack**. Ela deu um grande impulso ao fotojornalismo por ser silenciosa, rápida, portátil e por ter disponíveis diversos tipos de lentes e acessórios.

1928-1929 - O fotojornalismo desenvolveu-se também na Alemanha nas revistas *Berliner Illustrierte* e *Münchner Illustrierte* Presse. Os principais nomes dessa época são o alemão Erich Salomon e o britânico Felix Man.

1929 - As fotografias começaram a ocupar grande espaço na publicidade, considerada um dos principais processos de criação artística nesse período. Vários profissionais importantes na época como **Cecil Beaton**, **Man Ray, Moholy-Nagy** e **Edward Steichen**, fizeram fotografias publicitárias paralelamente ao seu trabalho artístico pessoal.

1932 - O francês **Henri Cartier-Bresson** começou sua carreira como fotojornalista, desenvolvendo um estilo definido por ele como a busca pelo "momento decisivo", isto é, pelo instante fugaz em que uma imagem se forma completamente em frente à câmera. Por isso, não realizava nenhum tipo de retoque ou manipulação das imagens. Cartier-Bresson tornou-se o mais influente fotojornalista de sua época. Entre os seguidores de seu estilo estão Robert Doisneau, Willy Ronis e Edouard Boubat.

1932 – Foi fundado nos Estados Unidos o *Grupo f64* pelos fotógrafos **Ansel Adams**, Edward Weston e seu filho Brett, Willard Van Dyke, Imogen Cunningham e Sonia Noskowiak. O nome

referia-se à mínima abertura das lentes (diafragma), que permitia a máxima profundidade de campo com o máximo de nitidez, a principal proposta do grupo.

1933 - O norte-americano **Harold Edgerton** desenvolveu o flash eletrônico.

1935 - Os norte-americanos **Leopold Godowsky Jr.** e **Leopold Mannes** inventaram o filme Kodachrome, que permitia a obtenção de transparências (slides) coloridas com grande riqueza de detalhes e de tons, próprias para reprodução ou projeção.

1935-1943 - A *Farm Security* Administration, entidade criada pelo presidente norte-americano Franklin Roosevelt para estudar e diminuir os problemas da população rural dos Estados Unidos durante a Grande Depressão, recorreu à fotografia para registrar suas atividades, dando impulso à fotografia documental e de denúncia social. Destacam-se os trabalhos dos fotógrafos Walker Evans, **Dorothea Lange**, Margaret Bourke-White, Ben Shahn, Arthur Rothstein e **Gordon Parks**.

1936 - O norte-americano **Henry Luce**, um dos criadores da revista *Time*, fundou a revista *Life*, nos Estados Unidos com o objetivo de substituir a fotografia acidental, improvisada por uma edição de fotografia planejada. Os fotógrafos a serviço da revista, um marco da fotorreportagem mundial, eram pautados para cada matéria e encorajados a produzir uma grande quantidade de imagens para aumentar as possibilidades de escolha dos editores. Vários dos principais nomes do fotojornalismo mundial trabalharam para a *Life,* entre eles Robert Capa, que cobriu várias guerras ao redor do mundo por vinte anos até morrer no Vietnã, ao pisar em uma mina terrestre. Entre suas fotos mais famosas estão *Morte de um Soldado Legalista* (soldado sendo alvejado na Guerra Civil Espanhola, entre 1936 e 1939) e a série de imagens feitas durante o desembarque das tropas aliadas na Normandia, em 1944, durante a II Guerra Mundial.

1940 - Morreu **Walter Benjamin** (1892-1940), um filósofo, ensaísta, crítico literário e tradutor alemão. Deixou vasta obra literária, além de ter contribuído para a teoria estética, o pensamento político, a filosofia e a história. No dia 26 de setembro chegou ao porto de fronteira, mas os espanhóis recusaram dar-lhe passagem. Se vendo ameaçado de cair em mãos dos nazistas, cometeu suicídio com uma dose letal de morfina que levava consigo, isso ocorreu um dia antes das fronteiras que o levaria para a Itália de maneira segura serem abertas.

1942 - A *Kodak* introduziu o filme Kodacolor, negativo colorido que permitia a confecção de cópias em cores. Em 20 anos o Kodacolor tornou-se o filme mais popular entre os fotógrafos amadores. A empresa alemã Agfa, que havia desenvolvido o processo negativo-positivo colorido Agfacolor em 1936, começou a comercializá-lo apenas em 1949, devido à eclosão da II Guerra Mundial.

1945 - A empresa austríaca *Voigtländer* desenvolveu as lentes zoom que permitiam fotografar objetos situados a grande distância da câmera.

1947 - Os fotógrafos **Robert Capa**, **Daniel Seymour**, **Henri Cartier-Bresson** e **George Rodger** fundaram nos Estados Unidos a agência cooperativa *Magnum*. Nela trabalharam os principais nomes do fotojornalismo mundial, entre eles o norte-americano Eugene Smith, o suíço Werner Bischof e o brasileiro Sebastião Salgado.

1948 - O norte-americano **Edwin Land** desenvolveu a câmera Polaroid para fotos instantâneas em preto-e-branco.

Figura 10 - Edwin Land e sua câmera Polaroid

Fonte: https://www.hypeness.com.br/2020/10/edwin-land-o-inventor-da-polaroid-a-historia-de-um-menino-fascinado-pela-luz

Década de 50 - Após a II Guerra Mundial a fotografia passa por uma fase abstracionista e deixa de ter o compromisso de registrar a realidade. Adota-se o uso expressivo e emocional das imagens; nessa linha se destacou o trabalho do norte-americano Minor White. Para ele,

a fotografia deveria ser transformada para que o espectador percebesse a mensagem interior da imagem, não visível na superfície. Outros representantes dessa corrente são **Aaron Siskind, Harry Callahan** e **Bill Brandt**. No fotojornalismo a cobertura fotográfica dos acontecimentos no pós-guerra ganhou fôlego em páginas de revistas como *Time* e *Newsweek*, nos Estados Unidos; Paris Match, na França; e Der Spiegel e Stern, na Alemanha.

1955 - O fotógrafo norte-americano **Edward Steichen** organizou no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) a exposição *The Family of Man*, uma seleção de cerca de 500 fotos tiradas em 68 países que registravam todas as fases da vida humana - do nascimento à morte. A exposição, que teve grande repercussão mundial e se tornou um marco da fotografia documental, foi levada a vários países e deu origem a um livro com diversas edições posteriores.

1959 - Lançamento do livro *The Americans*, do fotógrafo norte-americano **Robert Frank**, com registro fotográfico da viagem que ele fez pelos EUA com o poeta beat Jack Kerouac. Frank rompeu com a tradição da fotografia documental, imparcial e distante, dando às suas imagens um caráter subjetivo.

Década de 60 - Nesse período se desenvolveu um grande intercâmbio entre o trabalho de fotógrafos e artistas plásticos. Muitos fotógrafos usaram técnicas manuais de manipulação de imagens como retoques e pinturas de negativos e de cópias. Os pintores, por sua vez, imitavam a visão fotográfica (figurativa) e introduziram fotos em suas obras por meio de colagem ou reprodução em *silkscreen*, como ocorreu na *pop art* nos trabalhos dos norte-americanos Andy Warhol e James Rosenquist. A fotografia também foi bastante utilizada pela arte conceitual, como meio para a expressão de um conceito.

1962 - Os norte-americanos Emmett Leith e Juris Upatnieks e o soviético Yuri Denisyuk desenvolveram simultaneamente a holografia, fotografia em três dimensões obtida por meio da exposição de um filme ou chapa à luz de raio laser refletida em um objeto.

Década de 70 - As fotografias ganharam maior importância como obras de arte. Começaram a ser produzidas com mais frequência em formato de livro, sendo exibidas em galerias e museus e compradas por colecionadores. A fotografia passou também a ser objeto de estudo acadêmico como arte que deve ser compreendida e estudada, a exemplo das demais manifestações artísticas (pintura, música, literatura, entre outras). A fotografia documental

continuou a ser desenvolvida apesar de ter perdido espaço para a televisão e o cinema. Aumentou o uso da cor, em especial na fotografia de moda e de publicidade.

Década de 80 - Nesse período foi reforçada a visão da fotografia como obra capaz de transmitir informação e prazer, mas também como meio de comunicar mensagens políticas e sociais. Cresceu a importância da imagem fotográfica como instrumento da publicidade. Um dos principais nomes da fotografia publicitária era do italiano **Oliviero Toscani**, que causava polêmica com as campanhas da grife *Benetton*, iniciadas em 1982, ao tratar de questões como violência e racismo em seus trabalhos. Técnicas antigas de reprodução voltaram a ser utilizadas para a produção de imagens mais elaboradas e verificou-se uma tendência a reduzir o número de cópias de uma fotografia.

1980 – Roland Barthes (1915-1980) foi escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês. Formado em Letras Clássicas (1939) e Gramática e Filosofia (1943) pela Universidade de Paris, fez parte da escola estruturalista e foi influenciado pelo linguista Ferdinand de Saussure. Entre suas obras mais importantes estão *A Câmara Clara,* publicado dias antes de sua morte, vítima de um atropelamento.

1981 - O brasileiro **Sebastião Salgado** tornou-se mundialmente conhecido por ser o único fotógrafo a registrar a tentativa de assassinato do presidente norte-americano Ronald Reagan. Representante da fotografia documental, Salgado se destacou nos anos 1980 e 1990 por suas fotorreportagens de denúncia social publicadas em livros como Sahel: *l'Homme en Détresse* (1986), Trabalhadores (1993) e Terra (1997).

Figura 11 - Êxodos: mostra sobre luta dos imigrantes, de Sebastião Salgado

Fonte: https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/exodos-mostra-sobre-luta-dos-imigrantes-de-sebastiao-salgado-chega-a-salvador

Década de 90 - Intensifica-se o uso das câmeras digitais, principalmente no fotojornalismo e na publicidade. Nas câmeras da época, o filme era substituído por um disco ou cartão de memória no qual as imagens eram armazenadas digitalmente. As imagens podiam ser transmitidas por meio de linha telefônica para um computador em qualquer lugar do mundo de forma extremamente rápida, já que o processo digital eliminou a necessidade de revelação e ampliação.

1993 - *Glass Tears*, de **Man Ray**, tornou-se a fotografia mais cara do mundo por ter sido vendida por 65 mil dólares. A peça foi criada logo após o término do relacionamento afetivo do artista com seu assistente e amante, Lee Miller. Ray criou vários trabalhos na tentativa de "separá-la" como uma vingança contra o amante que o deixou (semelhante ao Objeto Indestrutível). A modelo não era uma mulher, mas um manequim de moda com lágrimas de vidro nas bochechas. Ali, novamente, Man Ray estava explorando seu interesse no real e irreal, desafiando o significado da fotografia da vida morta.

Figura 12 - *Glass Tears – 1932* Man Ray

Fonte: https://www.whatelsemag.com/fotografo-dadaista-man-ray

1997 - A *Maison Européenne de la Photographie* (França) realizou a exposição *Des Européens* com apresentação de 20 fotos inéditas de Henri Cartier-Bresson. A mostra reuniu ainda outras 160 imagens realizadas pelo fotógrafo francês entre os anos 30 e 70.

2000 - **Sebastião Salgado** expôs seu trabalho mais recente, Êxodos, em diversas cidades do mundo, como Nova York, Paris, São Paulo, Barcelona, Lisboa, Roma, Madri, Londres e Berlim. O acervo reúne 350 fotos, além de textos de sua autoria. Êxodos é uma continuação do projeto anterior, Trabalhadores, e procura mostrar o drama da migração humana provocada por guerras, pobreza ou questões religiosas e políticas. O projeto Êxodos durou pelo menos sete anos para sua conclusão e Salgado fotografou em mais de 47 países.

2000 - Os funcionários da agência *Sygma*, em Paris (França), entraram em greve em protesto contra a decisão dos proprietários de reformular os contratos dos fotógrafos que se tornariam, a partir de então, os únicos responsáveis por seus gastos em viagens de trabalho, segundo um regime de f*reelancer.*

2001 - A exposição "*Shifting Tides: Cuban Photography After the Revolution*", na *Grey Art Gallery* da *New York University*, obteve grande repercussão por reunir três gerações de fotógrafos cubanos. Profissionais como José A. Figueroa, Rogelio López Marín (Gory) e José Manuela Fors. A exposição apresentou mais de 100 fotografias que retratavam cidadãos comuns de Cuba nos dias atuais e imagens da Revolução Cubana. No mesmo ano, o fotógrafo norte-americano Richard Drew, da agência *Associated Press,* tirou 215 fotografias nas proximidades do *World Trade Cente*r logo após o atentado terrorista de 11 de setembro de 2001 em Nova York (EUA); uma que registrava o salto suicida de um homem não identificado foi publicada em todo o mundo, recebeu um prêmio da *World Press Photo* e provocou debate sobre os limites éticos da publicação de fotos de tragédias.

2002 - Montreal e Toronto (Canadá) sediaram, em 2002, a exposição anual da *World Press Photo*, o maior evento fotográfico do mundo, criado em 1955. Foram inscritas cerca de 49 mil fotos de 4.171 fotógrafos de 123 países. Pela primeira vez na história da exposição, mais da metade das fotografias apresentadas foi tirada em suporte digital. Boa parte das cerca de 200 fotos selecionadas tratava em alguma medida dos atentados terroristas de 11 de setembro de 2001 e de suas conseqüências. A exposição percorreu outros 35 países.

2002 - O *Museu de Arte de Cincinnati* exibiu uma retrospectiva de Weegee, pseudônimo do norte-americano **Arthur Fellig** (1899-1968), lendário fotógrafo de crimes e um dos mais

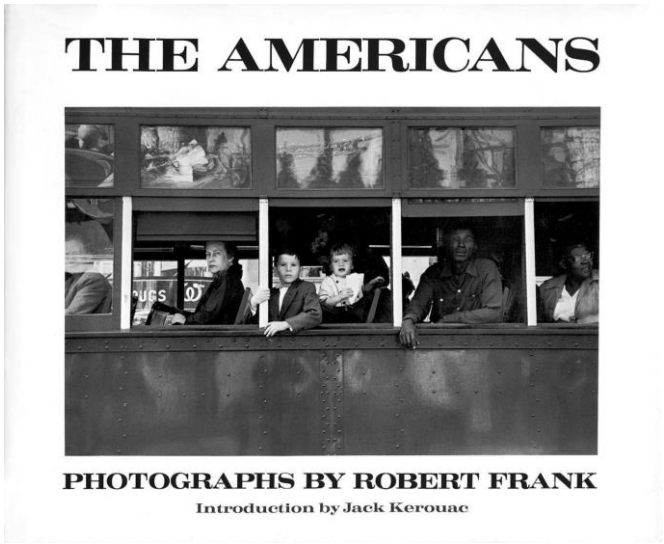
influentes profissionais do fotojornalismo que trabalhou durante a primeira metade do século XX na cobertura policial e humana de notícias em Nova York (EUA). A *Andrea Rosen Gallery* de Nova York (EUA) e *Galerie du Jour de Paris* (França) expuseram a obra do norte-americano Ryan McGinley, jovem formado pela *Parson's School of Design* de Nova York e saudado como um dos principais fenômenos da fotografia nos últimos anos. A matéria-prima das fotos é seu próprio cotidiano.

2003 - O trabalho do fotógrafo francês, **Henri Cartier-Bresson**, 94 anos, referência mundial em fotografia, foi apresentado em retrospectiva na Biblioteca Nacional da França, em Paris. Na mostra, o fotógrafo, que não gostava de se expor, apresentou alguns de seus retratos pessoais. Foi inaugurada a Fundação Cartier-Bresson com o objetivo de promover os trabalhos de outros fotógrafos e as criações de pintores, escultores, desenhistas, cineastas e arquitetos. Além disso, lançou o Prêmio Internacional Henri Cartier-Bresson no valor de 30 mil euros, a ser concedido a cada dois anos como forma de incentivo à criação na área de fotografia. A Galeria Henri Cartier-Bresson abriu as portas com uma mostra de 90 fotos escolhidas por ele de fotógrafos de todo o mundo. O trabalho do brasileiro Sebastião Salgado estava no grupo com uma foto de Serra Pelada. A primeira foto da história, intitulada "Vista da Janela em *Le Gras*", foi exibida em Austin, nos Estados Unidos. A foto foi feita da janela de uma fazenda na França, em 1826, por Joseph Nicephore Niepce. A galeria *Whitechapel,* em Londres, expôs duas séries do fotógrafo norte-americano Philip-Lorca diCorcia: "*A Storybook Life*", que reúne 70 imagens feitas ao longo de duas décadas e "*Two Hours*", que reúne fotos tiradas de um mesmo ponto de vista, numa esquina de Havana, ao longo de duas horas, sem o conhecimento prévio das pessoas fotografadas. A iluminação torna essas cenas tão artificiais quanto retratos posados, embora sua matéria-prima seja o imprevisto e o acaso.

2004 – Em Houston, a *FotoFest 2004* confirmou sua importância entre os eventos do gênero com o tema "Os desafios e os problemas com a água no novo milênio". Em Londres, a *Hayward Gallery* expôs uma longa retrospectiva com obras do francês Jacques Henri Lartigue (1894-1986). O Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) surpreendeu com uma mostra de fotografias de moda – F*ashioning Fiction in Photography since 1990* – onde o trabalho artístico e comercial se cruzam. Em novembro de 2004 foi organizado o primeiro Mês Europeu da Fotografia. Em Paris, Berlim e Viena vários museus, galerias e salas abrigaram diversas exposições simultâneas que iam das origens da fotografia à produção contemporânea. Pierre Verger e Mario Cravo Neto são contemplados em Berlim.

2019 – Robert Frank (1924 –2019) foi um fotógrafo e diretor americano de origem suíça. Seu trabalho mais famoso é o livro “Os Americanos” publicado em 1958. Ele também é conhecido por seus documentários e filmes, bem como por suas manipulações fotográficas e outras fotomontagens.

Figura 13: The Americans . Robert Frank



Fonte: reprodução do autor

Cronologia da história da Fotografia no Brasil

A Fotografia brasileira ganhou destaque principalmente após os resultados das pesquisas feitas pelo professor **Boris Kossoy** (1980) ao revelar a *descoberta isolada da Fotografia no Brasil*, fato este que colaborou para expansão da cultura fotográfica por todo o país. Numa perspectiva de contribuir com o debate acerca dos fatos que marcaram a história da Fotografia na Bahia, a seção *Fotografia no Brasil* deu destaque aos acontecimentos desta história a partir do contexto do território Baiano[5].

Figura 13 - Foto de Voltaire Fraga (1911-2006)

Fonte: catálogo Festival A Gosto da Fotografia, 2010, acervo do autor

1832 – O francês **Hercules Florence**, residente na cidade de Campinas (SP), realizou as primeiras imagens fotográficas no país. Cientista e desenhista, participou da expedição *Langsdorff* que percorreu os estados de São Paulo, Mato Grosso e Grão-Pará. Desde então, empenhou-se em buscar o registro de imagens. Embora não conhecesse o trabalho de **Nicéphore Niépce** (1765-1833), que fixou a primeira fotografia em 1826, Hercules Florence

[5] Parte destas informações constantes neste compêndio foram resgatadas da pesquisa presente no livro *A Fotografia na Bahia, 1839 – 2006*, lançado em 2006 sob coordenação do fotógrafo **Aristides Alves**.

pesquisou a gravação de imagens pela ação da luz. O processo desenvolvido por ele baseia-se no mesmo princípio estabelecido pelo inglês **William Henri Fox Talbot**: a reprodutibilidade das chapas (negativo/positivo), fundamento da fotografia até hoje. Ele chamava o processo pelo nome de *photographie,* seis anos antes do britânico **John Herschel**, considerado o primeiro a fazer menção à palavra.

1839 – Ao sair de Paris pouco depois da liberação do sistema de Daguerre, feita por Arago em agosto deste mesmo ano, na Academia Francesa, e orientado pelo próprio Daguerre, o abade francês **Louis Compte** abordo do navio-escola *L`Orientale ficou* na Bahia entre os dias 13 e 17 de dezembro de 1839. Mesmo sem registro do feito, como o localizado no Rio de Janeiro, existem fortes indícios do Compte ter produzido daguerreótipos em Salvador.

1840 – O abade francês **Louis Compte**, de passagem pelo Rio de Janeiro, realizou três daguerreótipos (imagens obtidas com um aparelho capaz de fixá-las em placas de cobre cobertas com sais de prata). Foi a primeira demonstração comprovada do funcionamento do processo no Brasil e na América Latina. No mesmo ano, o fotógrafo **Augustus Morand** produziu as primeiras fotos da família real brasileira e do Palácio São Cristóvão.

O imperador **Pedro II** compra uma câmera de daguerreótipo e começa a produzir imagens, tornando-se o primeiro brasileiro nato a dedicar-se à fotografia.

1851 – Dom Pedro II atribuiu o título de "Photographo da Casa Imperial" aos retratistas Buvelot e Prat. Foi a primeira vez que um soberano concedeu uma honraria desse gênero a um fotógrafo. Posteriormente, o imperador brasileiro outorgou o título a mais 21 profissionais da época.

1853 – Começa a funcionar no Rio de Janeiro a primeira oficina de calótipo do país; foi dirigida por C. Guimet. Esse processo permite que se obtenha cópias das fotografias.

1858 – O fotógrafo inglês **Benjamim R. Mulock** trabalhou na Bahia na documentação da construção da Ferro na Bahia, de 1858 a 1861, suas fotografias podem ser vistas em coleções na *Biblioteca Nacional do Brasil*, na *Fundação Bosch de Stuttgart* e na coleção particular da família de Gilberto Ferrez.

1859 – Foi lançado o livro *Brasil Pittoresco*, em 1º de julho de 1859, com fotografias (litografadas) de **Victor Frond** (1821-1888), no qual constava fotografias do interior fluminense tocando Minas e regiões canavieiras e da Bahia de São salvador.

1860-1900 – Imigrantes europeus trouxeram novas tecnologias fotográficas ao Brasil, como o colódio úmido (negativo feito sobre placas de vidro sensibilizadas com uma solução química). Proliferaram estúdios de retratistas nas principais cidades brasileiras. O alemão Alberto Henschel abriu escritórios em Recife, Salvador, Rio de Janeiro e em São Paulo e transformou-se no primeiro grande empresário da fotografia brasileira. Nessa época também se destacaram Walter Hunnewell, que fez a primeira documentação fotográfica da Amazônia, Marc Ferrez, que produzia imagens panorâmicas de paisagens brasileiras, e Militão Azevedo, o primeiro a retratar sistematicamente a transformação urbana da cidade de São Paulo.

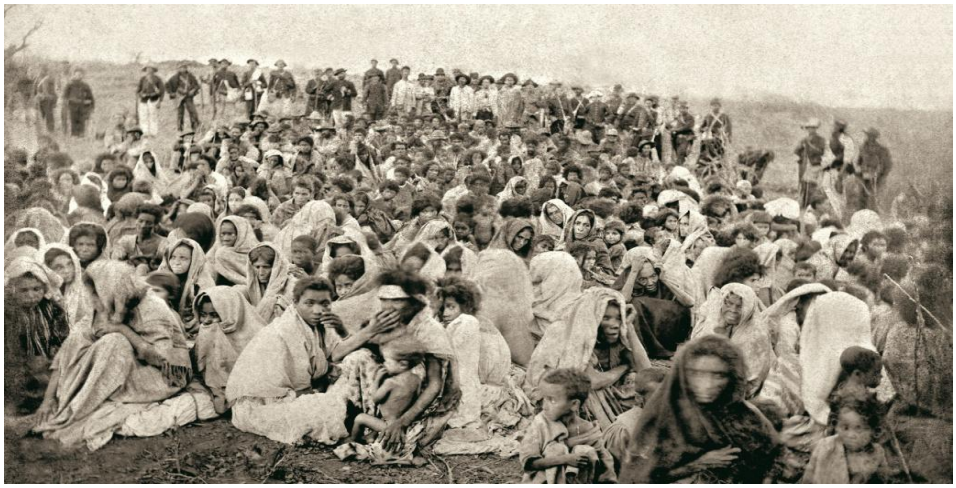
1871 - Instalou-se na Bahia a primeira agência de telégrafo por cabo submarino do Brasil, a *The Western Telegraph.*

1873 – Foi inaugurado em Salvador o primeiro elevador público e com ligação entre duas partes de uma mesma cidade, o Elevador Lacerda, em 8 de dezembro de 1873, atualmente um ícone turístico da cidade de Salvador.

1875 - Chegou a Bahia o fotógrafo paisagista **Marc Ferrez** com a *Comissão Geológica do Brasil*. Sua participação na expedição de **Charles Frederick Hartt** se deu por indicação do Imperador, tornando-o assim o único fotógrafo entre 1875 e 1876 a produzir fotografia de vistas da Bahia.

1897 – Flávio de Barros deslocou-se para a cidade de Canudos na Bahia para a cobertura da Guerra de Canudos, (1896-1897), a Guerra provocou abalos em toda a sociedade e principalmente na economia da Bahia.

Figura 14 - Os 400 jagunços prisioneiros, fotografia de Flavio de Barros no final da Guerra de Canudos, 02 de outubro de 1897 . IMS



Fonte: Instituto Moreira Salles

1900 – Foram publicadas as primeiras fotos da imprensa brasileira na Revista da Semana. Nos anos seguintes, outros jornais e revistas intensificaram o uso de fotografias, entre eles O Malho, Kosmos, A Vida Moderna, Fon-Fon, Careta e Paratodos.

1901 – O fotógrafo **Castro Moura** introduziu no país o cartão-postal.

1904 – Valério Vieira realizou pesquisas de montagens fotográficas com vários negativos desde o início do século XX. Seu autorretrato “Os 30 Valérios” recebeu medalha de prata na Feira Internacional de Saint Louis (EUA). Em 1922, Vieira ganhou medalha de ouro na mesma feira pela maior impressão fotográfica do mundo, uma panorâmica da cidade de São Paulo, medindo 16 m x 1,4 m.

Figura 15 - Os Trinta Valérios, 1901, Valério Vieira, Fotomontagem

Fonte: Acervo Museu Paulista / USP

1910 – O Dr. **Pedro Mello** criou em Salvador o *Serviço do Gabinete de Identificação e Estatística do Estado da Bahia*, cujo objetivo era viabilizar a identificação civil e criminal a partir do *Atelier Photographico*, *Secção de Edificação Criminal, Secção de Identificação dos delinquistes e contraventores, Secção do Archivo das Individualidades Dactyloscópicas*.

1911 – Primeiro fotógrafo oficial da prefeitura do Rio de Janeiro, Augusto Malta, registra cenas do Carnaval carioca, dando início ao fotojornalismo no Brasil.

1911 – O fotógrafo **Voltaire Fraga** nasceu em Salvador em 18 de junho de 1911. Ele trabalhou como publicitário do jornal *Diários de Notícias,* para diversos órgãos governamentais, além de produzir fotografias de cunho pessoal. Embora grande parte de seu acervo tenha sido perdido por conta de alagamento em sua residência, e uma parte de seus trabalhos tenha ficado com esses órgãos, o que ficou de materialidade de sua obra é de grande valor histórico e patrimonial.

1928 – O engenheiro químico **Conrado Wessel** fundou, em São Paulo, a primeira fábrica de papel fotográfico da América Latina. Posteriormente ela foi comprada pela Eastman Kodak, quando a empresa norte-americana se instalou no Brasil. A atividade de Wessel contribuiu para a difusão da fotografia no país entre as décadas de 30 e 50.

1935 – Foi fundada a Revista São Paulo, publicação com projeto gráfico arrojado que valorizava o fotojornalismo e a fotomontagem, na qual se destacam os trabalhos de Benedito Junqueira Duarte e de Theodor Preissing.

1935 - Foi publicado o livro Jubiabá do escritor baiano Jorge Amado, quando o autor tinha apenas 23 anos. Jubiabá constituiu-se como um romance de formação e tratava de um dos temas mais caros ao escritor - a força da cultura afro-baiana contra a opressão política e as injustiças sociais, atestando o vigor narrativo de Jorge Amado e de seu talento para a criação de personagens vívidos e inesquecíveis. A edição francesa de Jubiabá acabou motivando a vinda ao Brasil de franceses ilustres como o fotógrafo e etnólogo Pierre Verger, o escritor Albert Camus e o fotógrafo Marcel Gautherot. Qualificado de "magnífico" por Camus, o romance foi adaptado para o cinema (por Nelson Pereira dos Santos), o teatro, o rádio, a televisão e os quadrinhos.

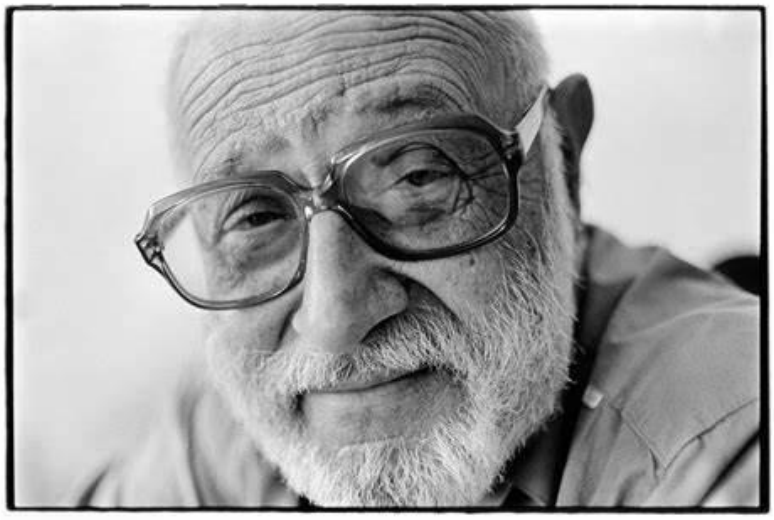
1939 – Fotógrafos de origem alemã migraram para o Brasil trazendo influências do movimento *Bauhaus*, como a ênfase nas formas e no grafismo e o uso de recursos como ampliação, montagem, dupla exposição, solarização, entre outros. Destacam-se os trabalhos de Hildegard Rosenthal, Hans Gunter Flieg, Fredi Kleeman e Alice Brill.

1939 – Chegou ao Brasil o fotógrafo francês **Marcel Gautherot** (1910 – 1996) cativado pela leitura do livro Jubiabá, de Jorge Amado, partiu para o Brasil com a ideia de subir o Rio Amazonas e concluir viagem no Rio de Janeiro, em pleno carnaval. Viajou pelo Recife, Belém e interior do Amapá. Entrou na floresta rumo à foz do rio Paru e fotografou a Amazônia. Em 1940 retornou ao Brasil e estabeleceu-se definitivamente no Rio de Janeiro, onde logo aproximou-se de artistas e intelectuais modernistas da época.

Década de 40 – Auge do fotoclubismo, movimento que reunia profissionais de diferentes áreas interessados na prática da fotografia como uma forma de expressão artística. Os primeiros fotoclubes surgiram no início do século XX, mas é a partir dos anos 1930 que passaram a cumprir papel de destaque na formação e no aperfeiçoamento técnico dos fotógrafos brasileiros. Os principais fotoclubes foram *Photo Club* Brasileiro, fundado no Rio de Janeiro em 1923 e o Foto Cine Clube Bandeirante, criado em São Paulo em 1939, cuja atuação foi fundamental para o desenvolvimento da fotografia de autor no país. Entre os expoentes do fotoclubismo estão Thomas Farkas, José Oiticica Filho, Eduardo Salvatore, Chico Albuquerque, José Yalenti, Grigóri Varchávchik, Hermínia de Mello Nogueira Borges, Geraldo de Barros e Gaspar Gasparian.

1940 – Vilém Flusser, filósofo checo-brasileiro. Autodidata, durante a Segunda Guerra Mundial, fugindo do nazismo, mudou-se para o Brasil, estabelecendo-se em São Paulo, onde atuou por cerca de 20 anos como professor de filosofia, jornalista, conferencista e escritor. Suas obras foram traduzidas para diversos idiomas. Seu trabalho inicial foi marcado pela discussão do pensamento de *Martin Heidegger* e pela influência do existencialismo e da fenomenologia. A fenomenologia teve um papel importante na transição de seu trabalho, quando ele voltou a sua atenção para a filosofia da comunicação e para a produção artística. Ele contribuiu para a reflexão dicotômica que envolvia o período de adoração da imagem e o período de adoração do texto, cujos desvios resultaram na idolatria e na "textolatria". Flusser é um dos filósofos brasileiros mais estudados internacionalmente.

Figura 16 - Vilém Flusser



Fonte: www.flusserbrasil.com

1946 – Chega a Bahia **Pierre Edouard Léopold Verger** (1902-1996), fotógrafo, etnólogo, antropólogo e pesquisador francês que viveu grande parte da sua vida na cidade de Salvador, capital do estado da Bahia, no Brasil. Ele realizou um trabalho fotográfico de grande importância e baseado no cotidiano e nas culturas populares dos cinco continentes. Além disso, escreveu um trabalho, hoje referência na área, sobre as culturas afro-baianas e diaspóricas com foco nos aspectos religiosos do candomblé, principal objeto de interesse.

1946 – **Geraldo de Barros** e **José Oiticica Filho** impulsionaram a fotografia de autor, onde o retrato da realidade cede lugar à busca por novas formas de expressão artística. Eles rompem com a tradição pictorialista predominante até os anos 40 e disseminada pelos fotoclubes.

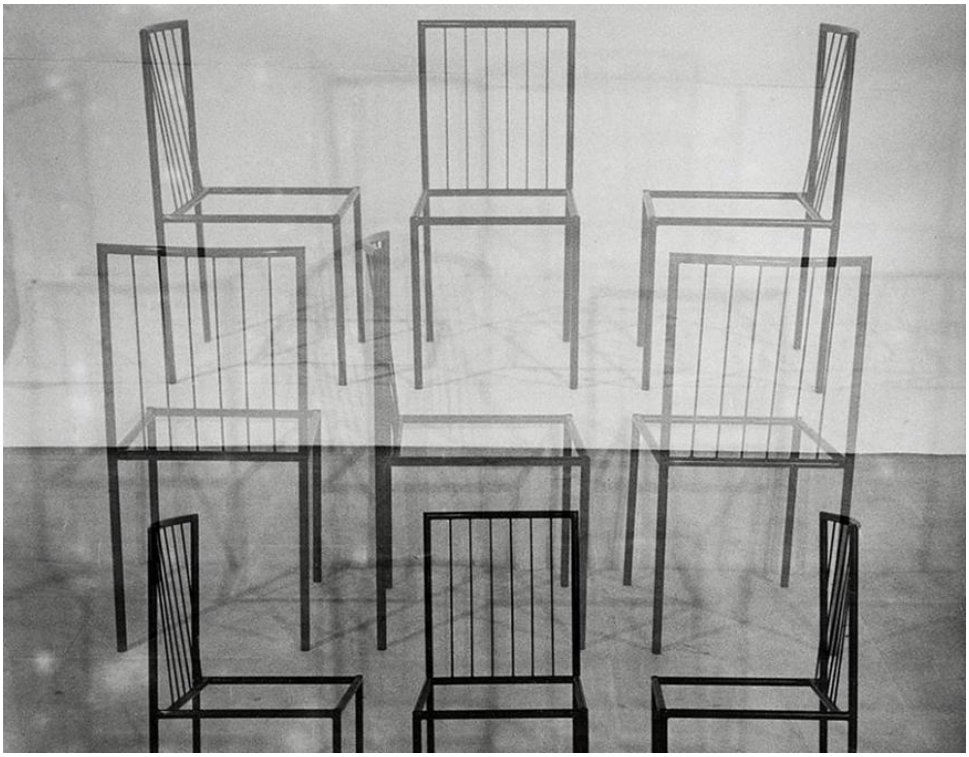
1947 – Lançamento da revista Iris, a mais antiga publicação brasileira especializada em fotografia e ainda em circulação.

1948 – O fotógrafo **Chico Albuquerque** fez a primeira campanha publicitária fotográfica no país.

1948-1950 – O *Museu de Arte de São Paulo (MASP)* realizou as primeiras exposições de fotografia em museus brasileiros com os trabalhos de **Thomas Farkas** (1948- 2010) e de **Geraldo de Barros** (1923 – 1998). Nesse período, os dois criaram no MASP um laboratório

fotográfico e um programa de cursos de fotografia que contribuíram para a formação de diversos profissionais nos anos seguintes.

Figura 17 - Imagem de Geraldo de Barros



Fonte: Itaú Cultural

Década de 50 – A revista *O Cruzeiro* e o *Jornal do Brasil* dão grande impulso ao fotojornalismo brasileiro ao destinar um espaço destacado nas reportagens para as fotografias, até então usadas como acessórios no texto. Entre os principais nomes desse período estão Jean Manzon (que formou dupla histórica com o repórter David Nasser), Luiz Carlos Barreto (que mais tarde se tornaria diretor de fotografia e produtor de cinema), Indalécio Wanderley, Ed Keffel, Luciano Carneiro, José Medeiros, Peter Scheier, Flávio Damm e Marcel Gautherot.

1952 – Lançamento da revista Manchete que buscou estabelecer em suas reportagens uma narrativa visual independente do texto.

1955 – Chegou ao Brasil a fotógrafa **Claudia Andujar,** nascida na Suíça em 1931, mudou-se para Oradea, na fronteira entre a Romênia e a Hungria, onde vivia sua família paterna, de origem judaica. Em 1944, com a perseguição aos judeus durante a Segunda Guerra Mundial, ela fugiu com a mãe para a Suíça e depois migrou para os Estados Unidos, onde foi morar com um tio. Em 1955 ela veio para o Brasil para

reencontrar a mãe e decidiu estabelecer-se no país, onde deu início à carreira de fotógrafa. Ao longo das décadas seguintes, ela percorreu o Brasil e colaborou com revistas nacionais e internacionais como *Life*, *Aperture*, *Look*, *Claudia, Quatro Rodas* e *Setenta*. A partir de 1966 ela começou a trabalhar como freelancer para a revista *Realidade*. Recebeu bolsa da Fundação Guggenheim (1971 e 1977) e participou de inúmeras exposições no Brasil e no exterior, com destaque para a 27ª Bienal de São Paulo e para a exposição *Yanomami*, na Fundação Cartier de Arte Contemporânea (Paris, 2002).

Década de 60 – Com o surgimento das revistas *Realidade* (1966) e *Veja* (1968) e do *Jornal da Tarde* (1966) foi considerado período de auge da fotorreportagem no país. Profissionais como **Maureen Bisilliat**, David Drew Zingg, Claudia Andujar, Luigi Mamprin, George Love e Walter Firmo faziam imagens informativas e de grande qualidade estética. Destaca-se ainda o trabalho de Luís Humberto que realizava fotos irônicas sobre a situação do Brasil sob regime militar, apesar do controle da censura.

Figura 18 - João Guimarães Rosa Maureen Bisilliat

Fonte: Acervo Itaú Cultural

1965 – A Fundação Bienal de São Paulo introduz a fotografia em suas exposições oficiais.

Década de 70 – Surgem inúmeras oficinas e escolas de fotografia no país, como a Enfoco e a Imagem e Ação em São Paulo, contribuindo para impulsionar a fotografia de autor. A falta de lugares especializados para exposições levou à criação de diversas galerias (como a Fotóptica e a Álbum) e ao aparecimento de grupos como o Photogaleria, com atuação no Rio de Janeiro e em São Paulo, e com o intuito de inserir a fotografia no mercado de arte do país.

1970-1975 – Claudia Andujar e George Love realizaram um *workshop* de fotografia no Museu de Arte de São Paulo (MASP), isso influenciou a produção de dezenas de fotógrafos paulistas nas décadas seguintes.

1976 – O historiador brasileiro Boris Kossoy divulgou publicamente as experiências de Hércules Florence no III Simpósio Internacional de Fotografia da *Photographic Historical Society of Rochester* (EUA), comprovando seu pioneirismo.

1978 – Surgiu em Salvador o *FotoBahia*, grupo de fotógrafos que criaram o mais importante movimento fotográfico na cidade, colaborando com a fotografia para além das fronteiras da Bahia. Fez parte desse grupo os fotógrafos **Aristides Alves, Adenor Gondim, Isabel Gouvea, Célia Aguiar, Rino Marcones, Iraildes Mascarenhas** dentre outros.

Figura 19 - Imagem de Adenor Gondim. Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, Cachoeira, BA, 1993. Gelatina e prata

Fonte: Acervo do autor

1979 – Criação do Instituto Nacional de Fotografia da Funarte (Fundação Nacional de Arte), órgão do extinto Ministério da Cultura. A iniciativa marcou o começo de uma política oficial para a área, o que possibilitou o mapeamento da produção fotográfica da época.

1979 – Surge A *União dos fotógrafos do Estado de São Paulo*, em um período bem peculiar da história brasileira. A organização foi pensada por fotógrafos de São Paulo para promover o resgate, o reconhecimento e valorização da profissão – e em parte inspirada pela criação da União dos Fotógrafos de Brasília, UFB no ano de 1978.

Década de 80 – A partir da introdução do sistema digital de transmissão de imagens, que permite o envio através da linha telefônica, a imprensa intensificou o uso de fotos. A fotografia brasileira tornou-se conhecida no exterior por meio da participação do trabalho de fotógrafos brasileiros em exposições internacionais e da publicação em revistas estrangeiras. Entre os principais nomes do período estão Sebastião Salgado, Cristiano Mascaro, Miguel Rio Branco, Luiz Carlos Felizardo, Hugo Denizart, Cláudio Edinger, Mario Cravo Neto, Arnaldo Pappalardo, Kenji Ota e Marcos Santilli.

1980 - Publicado pela primeira vez no Brasil, o livro *A câmara clara* inovou na abordagem da linguagem fotográfica e se tornou uma das maiores referências no assunto até hoje. O clássico de **Roland Barthes** não é um tratado sobre a fotografia como arte, nem uma história sobre o tema. Como em muitos de seus trabalhos, o escritor francês rejeitou os caminhos mais percorridos e se lançou à tarefa de decifrar o signo expressivo, o objeto artístico, a "obra" entendida como mecanismo produtor de sentido.

1981 – Sebastião Salgado foi o único profissional a documentar a tentativa de assassinato do presidente norte-americano Ronald Reagan, o que lhe garantiu destaque internacional. Radicado na França, Salgado é reconhecido mundialmente como um dos mestres da fotografia documental contemporânea. Nos anos 1980 e 1990 publicou grandes fotorreportagens de denúncia social em livros como *Sahel: l'Homme en Détresse* (1986), Trabalhadores (1993) e Terra (1997).

1984 – A *FUNART* do Rio de Janeiro realizou o *1º FotoNordeste* a partir de uma convocatória que contou com 472 obras submetidas apenas da região Nordeste. De 118 fotógrafos, 51 foram selecionados participando com 93 fotografias. Entre os quais estavam **Adenor Gondim**, **Célia Aguiar**, **Juraci Dórea,** dentre outros.

1986 – O fotógrafo baiano **Voltaire Fraga** (1911-2006) foi homenageado na exposição *Fotógrafos em 20 anos*, realizada em 1999, organizada por **Maria Sampaio** e **Celia Aguiar**, ambas fotógrafas baianas. Elas também organizaram uma mostra de suas obras na *Galeria Pierre Verger,* primeira e única mostra individual em vida.

1988 - *Foi criada a Galeria Pierre Verger* pela *Fundação Cultural do Estado da Bahia*, dirigida inicialmente pela fotógrafa **Célia Aguiar.** A primeira galeria de fotografia da Bahia foi inaugurada com as fotografias inéditas de Pierre Verger.

1988 – Foi criada em Salvador a *Fundação Pierre Verger*, instituída como Pessoa Jurídica de direito privado e sem fins lucrativos. A Fundação funciona na mesma casa em que Pierre Verger viveu durante anos em Salvador, na Ladeira da Vila América. Os principais objetivos da Fundação são preservar, organizar, pesquisar e divulgar a obra de Pierre Verger, bem como estabelecer e manter intercâmbios culturais, humanos e científicos entre o Brasil e a África e, principalmente, entre a Bahia e o Golfo do Benin; além de servir como centro de informações e pesquisas cumprindo função social de maneira prática integrando a comunidade local e adjacências.

Década de 1990 – A fotografia deixa de ser utilizada apenas como imagem bidimensional e objetiva e passa a fazer parte de instalações, representando elementos abstratos como sensações, sentimentos e emoções. São seguidores dessa linha Rosângela Rennó, Eustáquio Neves, Rubens Mano e Cássio Vasconcellos. Na fotografia documental destacam-se os trabalhos de Luiz Braga, Elza Lima, Tiago Santana, Gal Oppido, Ed Viggiani e Eduardo Simões, entre outros.

1990 - Lázaro Roberto, Ademar Marques e Raimundo Monteiro, três jovens negros das periferias de Salvador criaram ZUMVI, um coletivo de fotógrafos negros, com o objetivo de fazer imagens da cultura afrobrasileira. Atualmente, o *Arquivo Fotográfico Zumvi* guarda um acervo de cerca de 30 mil fotogramas no bairro da Fazenda Grande do Retiro, em Salvador. O Arquivo Fotográfico Zumvi surgiu da vontade de dar maior visibilidade aos fotógrafos e fotógrafas ligados aos movimentos de valorização da cultura negra. Segundo informações no site da instituição (https://www.zumvi.com.br/acervo/), “o nome ‘Zumvi é uma palavra fotográfica criada a partir de “Zum”, da lente, e “VI”, do olho; ‘É a capacidade da lente Zum de buscar a realidade que está longe, para perto’”.

1992 – Foi criado o *Instituto Moreira Salles (IMS)* com foco em quatro áreas: Fotografia, a maior de todas, Música, Literatura e Iconografia. Notabilizou-se também por promover exposições de artes plásticas de artistas brasileiros e estrangeiros e mostra de Cinema. O IMS, além de catálogos de exposições, livros de fotografia, literatura e música, publica regularmente as revistas *ZUM*, sobre fotografia contemporânea do Brasil e do mundo e *Serrote*, de ensaios e ideias.

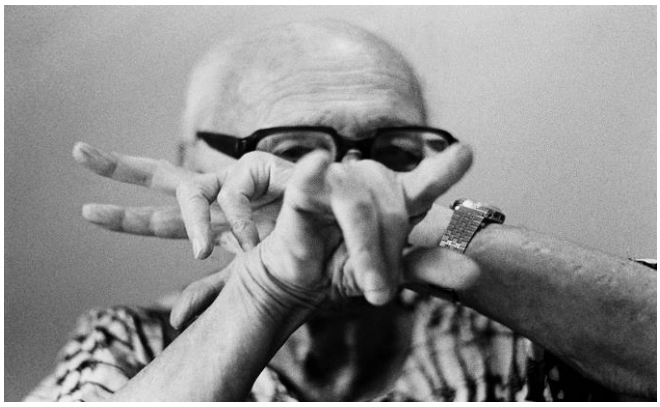
1996 – O *Centro de Comunicações e Artes* do Senac de São Paulo iniciou acordo de cooperação internacional com o *Rochester Institute of Technology*, nos Estados Unidos, o que permitiu um intercâmbio maior entre fotógrafos dos dois países.

1996 - É realizada a 1ª *Bienal Internacional de Fotografia* de Curitiba (PR), o único evento do gênero no Brasil, com 31 exposições, 17 workshops e seis conferências. Outras duas edições foram realizadas em 1998 e 2000.

1996 – Morre no Rio de Janeiro o fotógrafo francês **Marcel Gautherot,** nascido em Paris em 1910 e radicado no Rio de Janeiro desde fins de 1940, Gautherot dedicou seu olhar a motivos tão variados quanto folclore, arquitetura, natureza e paisagem humana em diversas regiões do país. A sobriedade documental, marca de sua geração, fundia-se ao apurado senso estético de quem se formou como arquiteto de interiores na École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs. Em todos esses campos ele manteve um excepcional padrão de qualidade e uma rara consciência de “obra” que nos últimos anos de vida o levou a dedicar-se exclusivamente à organização de seu monumental arquivo.

1996 – Morre em Salvador **Pierre Edouard Leopold Verger** (1902-1996) fotógrafo e etnólogo autodidata franco-brasileiro. Assumiu o nome religioso Fatumbi. Foi também um babalaô que dedicou a maior parte de sua vida ao estudo da diáspora africana, ao comércio de escravizados, às religiões de matriz africana e aos fluxos culturais e econômicos resultando de e para a África.

Figura 20 - Pierre Verger por Arlete Soares



Fonte: Acervo Arlete Soares

1997 – Foi criado em Salvador o Instituto *Casa da Photographia, espaço* de educação privada que produz diversos eventos e projetos de difusão da fotografia a partir da Bahia.

1997 – O *Instituto Cultural Itaú* inaugurou o setor "Fotografia no Brasil" no Banco de Dados Culturais/Informatizado. O banco fornece, além de nomes de profissionais brasileiros ou estrangeiros que trabalham no país, textos sobre técnicas fotográficas, críticas de exposições e fotografias digitalizadas dos mais diversos temas.

1998 – Foi inaugurado, na programação da 2ª *Bienal Internacional de Fotografia*, o Museu da Fotografia Cidade de Curitiba, primeiro do gênero no país e na América do Sul, com acervo inicial de cerca de 3 mil obras que traçam um painel da fotografia no Brasil.

1999 – O *Senac* de São Paulo inaugurou o primeiro curso superior de fotografia do Brasil.

2000 – O Instituto Casa da Photographia promoveu em Salvador o *Mês Internacional da Fotografia Bahia*, com exposições e atividades teóricas em torno da fotografia.

2000 – Foi inaugurada a exposição fotográfica *O Ponto Zero da Fotografia*, do fotógrafo iugoslavo **Evgen Bavcar** (1948), realizada no Rio de Janeiro.

2000 - **Sebastião Salgado** lançou o projeto Êxodos com 350 fotos em preto-e-branco, cujo tema é o drama da migração provocada por guerra, pobreza, questões políticas ou religiosas. O trabalho durou mais de sete anos para ser finalizado onde Salgado forografou em mais de 47 países, foi apresentado em forma de álbum e de uma exposição que percorreu várias cidades brasileiras, como São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba e Porto Alegre. O projeto tem uma sequência intitulada Retratos de Crianças do Êxodo com 83 fotografias de crianças

refugiadas. Pedro Martinelli expôs 50 fotos em preto-e-branco de seu novo trabalho, Amazônia – O Povo das Águas, e lançou o livro de mesmo nome no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo. O fotógrafo, que permaneceu na Amazônia por seis anos e registrou cerca de 35 mil imagens, enfatiza as questões ecológicas e sociais da região.

2001 - O *Senac* de São Paulo fez uma retrospectiva do trabalho de Cristiano Mascaro. As fotografias são em preto-e-branco e uma boa parte das imagens é de São Paulo.

2002 - O *Prêmio Cultural Sérgio* Motta realizou em São Paulo o Fórum "Fomento e deslocamento na produção de arte e novas mídias", com o objetivo de debater a fotografia contemporânea no Brasil e no mundo. Participaram fotógrafos e artistas multimídia de projeção internacional, como Rosângela Rennó e Lucas Bambozzi.

2002 - A fotógrafa **Claudia Jaguaribe** lançou em São Paulo exposição com as fotos do livro Aeroportos. A obra registra, segundo a autora, cenários de "uma existência marcada pela transitoriedade, pela fragilidade dos relacionamentos anônimos e pela total dependência da tecnologia". Aeroportos refletiriam "uma sociedade que, à medida que avança tecnologicamente, menos liberdade tem, mas, por outro lado, cria mais possibilidades de combinações de acesso e interação".

2002 – Foi publicado no Brasil, em São Paulo, pelo *Instituto Moreira Salles*, o *Dicionário Histórico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)* de autoria do professor **Boris Kossoy**.

2002 - A *Fundação Pierre Verger* realizou exposições e debates em diversas cidades do país em homenagem ao centenário de nascimento do fotógrafo e etnógrafo francês **Pierre Fatumbi Verger** (1902-1996), pesquisador radicado no Brasil desde 1946 e que se dedicou à pesquisa e registro das tradições afro-brasileira.

2002 – Foi instituído pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, através de sua Fundação Cultural, o *Prêmio Nacional de Fotografia Pierre Verger*.

2003 – **Walter Carvalho**, um dos mais renomados diretores de fotografia do cinema brasileiro, expôs seus trabalhos de fotografia no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. A exposição reuniu 70 fotos feitas nos últimos 30 anos e raramente mostradas ao público.

2003 - Dois fotógrafos, de duas vertentes da fotografia contemporânea, ganharam espaço no *Centro Cultural Banco do Brasil*, no Rio: a mineira **Rosângela Rennó** e o baiano **Mario Cravo Neto**. A exposição de Rennó, participante da *Bienal de Veneza de 2003*, foi a maior mostra já realizada pela fotógrafa no país e incluiu a série "Corpo da Alma", com fotos retiradas de jornais. A mostra de Mario Cravo Neto foi baseada em trabalho de cinco anos em cerimônias do candomblé e apresentou registros coloridos desses rituais mesclados a outras imagens.

2003 - O Centro da Cultura Judaica, em São Paulo, exibiu a mostra "Thomaz Farkas: 60 Anos de Fotografia". As 50 imagens escolhidas por Farkas para a mostra foram realizadas, na maioria, entre os anos 40 e 50 nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Pedro Martinelli lançou o livro Mulheres da Amazônia, terceiro volume do fotógrafo sobre a região. Seu trabalho de documentação sobre o modo de vida das populações amazônicas começou em 1971. O ano também é marcado pela inauguração de novos espaços voltados exclusivamente para a fotografia. Em São Paulo foram inauguradas a Vila Fotosite e a Galeria Casa 9. Em Salvador foi inaugurada a Galeria do Olhar, e em Belo Horizonte, a Primeira Fotogaleria.

2004 – Dois brasileiros reuniram em livros produções distintas daquelas que os fizeram conhecidos: Bob Wolfenson – retratista de celebridades – publicou Antifachadas, livro em que registra edifícios degradados de São Paulo; Araquém Alcântara – o mais importante fotógrafo das paisagens naturais brasileiras – lançou o livro Brasileiros, resultado de 30 anos de viagens pelo país em que registrou as várias etnias e expressões culturais das regiões do país.

2004 – A *FotoArte Brasília: Capital da Fotografia* exibiu diversas exposições fotográficas, entre os vários brasileiros, Cássio Vasconcellos, José Bassit e Rosângela Renó.

2006 – Quando **Voltaire Fraga** morreu, no dia 20 março de 2006, aos 94 anos, levou consigo o que tinha visto e amado durante toda a sua vida, em Salvador: a abundante cidade que está em sua obra no que há de mais profundo nas suas cenas da vida cotidiana, no seu diálogo entre arte e religiosidade. Levou também o desconforto de nunca ter sido reconhecido em sua terra natal, dessemelhante Bahia.

Figura 21 - Voltaire Fraga dormindo no Poço de Itapagipe, Salvador

Fonte: Acervo A Gosto da Fotografia, Festival

2006 – Foi lançado em Salvador o livro *A fotografia na Bahia (1839-2006),* coordenado e editado pelo fotógrafo mineiro radicado na Bahia, **Aristides Alves**, com textos de Maria Sampaio, Gustavo Falcón, Rubens Fernandes Júnior, dentre outros. O livro é o primeiro a resgatar de maneira sistemática a história da Fotografia desde os seus primórdios até os anos de 2006.

2009 – Morreu em Salvador o fotógrafo baiano **Mário Cravo**. Nascido em 1947, foi um importante artista do campo da fotografia com obras publicadas em vários países e uma vasta produção fotográfica em torno da cultura afrobrasileira a partir da cidade de Salvador.

2009 - Foi constituída a *Rede de Produtores Culturais da Fotografia do Brasil,* REDE, fruto dos movimentos que se iniciaram no final da década de 1970 e início da década de 1980, quando entidades como a *União dos Fotógrafos de Brasília*, UFB, e a *União dos Fotógrafos do Estado de São Paulo*, UFESP, surgiram. O principal objetivo da REDE é a participação no cenário político brasileiro a favor da manutenção da fotografia.

2009 – Foi realizado em Salvador a exposição *A procura de um Olhar, fotógrafos franceses e brasileiros revelam o Brasil*, com curadoria de **Diógenes Moura**, como parte da programação da 5ª edição do *A Gosto da Fotografia*, integrando o projeto Franca.Br 2009 – *Ano da França do Brasil* organizado no Brasil pelo Comissariado geral brasileiro.

2010 – Foi realizada em Salvador, no Museu de Arte Moderna da Bahia, a exposição do fotógrafo **Thomas Farkas** *O Tempo Dissolvido*, no âmbito da 6ª edição do A *Gosto da Fotografia,* com curadoria de Diógenes Moura e direção de Marcelo Reis do Instituto Casa da Photographia.

2010 – O festival *A Gosto da Fotografia*, 6ª edição, realizou a exposição do fotógrafo **Boris Kossoy,** *O Caleidoscópio e a Câmara*, no Museu de Arte da Bahia, MAB.

2011 - Foi publicado em Salvador o livro *Ciganos*, do fotógrafo baiano **Rogério Ferrari**.

2013 – Morreu a fotógrafa alemã Alice Brill que trouxe a fotografia na bagagem quando veio da Alemanha para o Brasil, fugindo do nazismo. Alice tinha 14 anos quando a família aqui desembarcou em 1934 para encontrar a mãe, que viera na frente. Sua mãe trazia na bagagem "uma minicâmera Agfa, tipo caixão", que fazia fotos 3 x 4 e com a qual registrou suas impressões da viagem pela Espanha e Itália, viagem que precedeu a aprovação dos papéis de imigração. A câmera era presente do pai, Erich Brill, um pintor viajante e artista plástico que, dois anos depois, não tendo se firmado em São Paulo, voltou à Alemanha e morreu em 1942, num campo de concentração. Alice seguiu seus passos profissionais com firmeza, fazendo-se artista plástica, gravadora e ensaísta, além de fotógrafa.

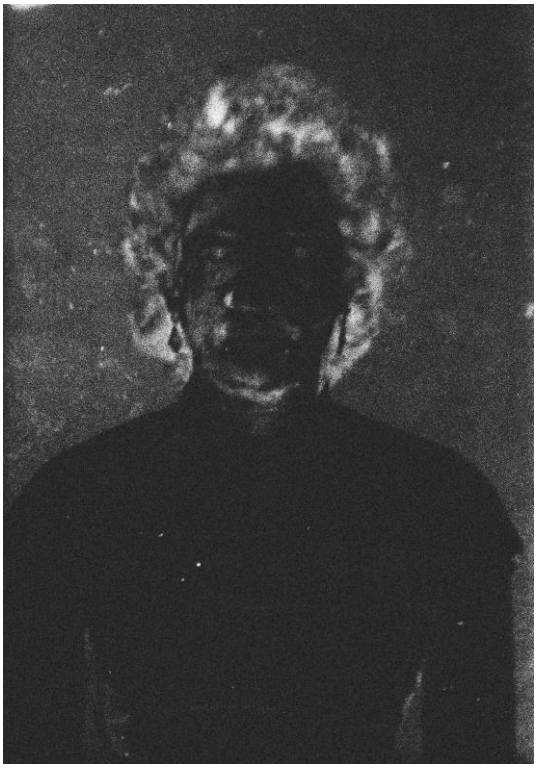
2016 - O antropólogo e fotógrafo Pierre Verger foi o homenageado pelo espaço cultural dedicado à fotografia baiana, o *Espaço Pierre Verger da Fotografia Baiana, inaugurado* no Forte Santa Maria, em Salvador. O acervo é formado por mais de quatro mil fotografias de profissionais baianos a partir da obra de Verger, mostrando o que se faz na Bahia desde os anos 1940 até os dias atuais.

2017 - Foi criado em Salvador o *Instituto Mário Cravo* por Christian Cravo, filho do fotógrafo. O Instituto preserva o acervo do fotógrafo baiano **Mário Cravo Neto**, que morreu em 2009, e busca difundir a obra do artista, bem como a fotografia baiana.

2019 – Foi publicado no Brasil, pela editora Companhia das Letras, o livro *Sontag, Vida e obra*, de autoria do norte-americano **Benjamim Moser.** Trata-se da biografia da ensaísta americana Susan Sontag**.**

2020 - Foi iniciada na Bahia, a partir do *Instituto Casa da Photographia*, de Salvador, durante a pandemia de 2020 e 2021, a pesquisa *Panorama da Fotografia na Bahia* conduzida pelo fotógrafo **Marcelo Reis**. O Panorama, como chamado pelo artista, visava mapear a nova produção da fotografia na Bahia, denominada por ele de 3ª geração da Fotografia na Bahia.

Figura 22 - Patricia Martis: Panorama da Fotografia na Bahia



Fonte: Acervo Panorama da Fotografia na Bahia, Marcelo Reis

1. FOTOGRAFIA

“Essa maneira de ver, que agora tem uma longa história, molda aquilo que procuramos perceber e estamos habituados a distinguir nas fotografias."

Susan Sontag

FOTOGRAFIA
S.f.(a). Etm. Foto (luz) + grafia (escrita) = fotografia.
1.Processo de fixar numa superfície sensível, por meio da luz a imagem dos objetos.

Origem da palavra fotografia

Do grego *phosgraphein*, que significa literalmente “marcar a luz”, “registrar a luz” ou “desenhar na luz”.

A palavra grega é formada a partir da junção de dois elementos: *phos* ou photo, que significa “luz”, e *graphein*, que quer dizer “marcar”, “desenhar” ou “registrar”.

Em 1915 a morte de um civil inocente, em solo esloveno, por um militar italiano, na Europa Central, teria sido para Bavcar (2014) o verdadeiro início da Primeira Guerra Mundial. Em 1957, Evgen Bavcar, uma criança de 12 anos de idade, sofreu um grave acidente que lhe tirou a visão dos dois olhos. Os olhos do seu corpo físico tinham se fechado para nunca mais se abrir, com isso os olhos do espírito se abriram para mostrar-lhe uma outra face da vida.

Graças às suas experiências, Evgen Bavcar passou a perceber o mundo guiado pelos outros sentidos do corpo que não a visão. Para ele, os ventos, o calor do sol, os sons das ruas passaram a lhe mostrar os corpos das coisas. Bavcar formou-se em Estética e Filosofia pela Universidade de Paris I, onde também estudou fotografia. Ele publicou vários livros, entre os quais a importante obra Memória do Brasil. Provavelmente Bavcar é um dos primeiros fotógrafos cegos da história moderna da fotografia.

Bavcar expôs seu trabalho no Rio de Janeiro com curadoria das pesquisadoras cariocas Ângela Magalhães e Nadja Peregrino (Bavcar 2000). No ensaio escrito para a exposição foi traduzido a experiência de Evgen Bavcar, ali Labaki (Bavcar 2000, p.52) escreveu sobre a necessidade de “voltar às trevas, à sombra, para achar as verdadeiras imagens. É o mundo invisível que me interessa”. Também no ensaio O ponto zero da fotografia, Bavcar demonstrou o poder da transformação vivenciado para dar conta de suas descobertas em mundos percebidos, o mundo do pensamento. Bavcar publicou um livro de mesmo nome, *O ponto zero da fotografia (2003).*

Em Lima (2014, p.111) encontramos o que vem a ser uma referência ontológica neste sentido onde “a natureza própria do corpo é a extensão, consciência perceptiva não é uma interioridade absoluta, mas uma presença corporal no mundo. Assim, o sujeito perceptivo é essencialmente um sujeito mundano ”.

Ao nomear esta pesquisa, tomando como referência a produção de fotografias por um artista com deficiência visual, *Ponto zero da fotografia: estratégia de ensino para a fotografia nas disciplinas de artes* buscou-se relacionar o situado entre o filósofo e fotógrafo, que ao perder a visão passou a utilizar da memória e dos sentidos para criar novos significados para sua vida. Dessa maneira, buscou-se provocar com esta pesquisa a ver para além do que já foi conhecido pelos olhos. A proposta pretende com a fotografia, parte instrumento parte sentido, oferecer possibilidades de construção de outra relação a ser descoberta e estabelecida entre o sujeito e o objeto, de modo que esse processo de produção de imagens possa resultar em melhor uso da fotografia enquanto linguagem artística nas salas de aulas.

Como dito por Bavcar (2000), o sujeito é alimentado por muitas imagens, o que acaba por cegá-los, de modo que se faz necessário, não só ao profissional do campo da fotografia, mas aos professores de Artes e seus alunos e suas alunas, repensar suas produções simbólicas e buscar novas estratégias, abrindo possibilidades de geração de sentidos e interação social.

A fotografia é um dos últimos inventos da Revolução Industrial que, em sua primeira fase, se estendeu até a década de 1840. No Brasil, e depois na França, surgiu o que veio a ser uma das mais sedutoras das descobertas tecnológicas da humanidade: a materialização do tempo, da memória e do olhar através de uma máquina fotográfica. Essa nova “máquina” possibilitou, naquela ocasião, o passado se tornar parte integrante e permanente do presente e ponte para o futuro.

Neste momento foi possível vislumbrar o desenvolvimento de uma nova escrita. A partir daquele momento uma nova linguagem foi estabelecida; a linguagem visual dotando a humanidade de uma nova maneira de se comunicar através da imagem. Presente desde os tempos das cavernas, as imagens se tornaram nos tempos atuais, mais do que nunca, uma estratégia predominante de interação social.

Diversos são os domínios que passam a se relacionar com as imagens como elemento determinante em sua rede de relações, sejam elas pessoais, comerciais ou mesmo nos setores educacionais. Não obstante, pensar a imagem como parte integrante do cotidiano social é um dilema ainda a ser vencido por muitos, pois se de um lado a imagem é capaz de estabelecer relações entres sujeitos; por outro lado, o domínio deste mesmo fenômeno, o olhar/imagem, ainda é pouco praticado, sobretudo no campo do ensino.

A constante utilização da fotografia de maneira livre, seja no campo pessoal ou mesmo acadêmico, cobra de quem trabalha com ensino em seus diferentes campos de conhecimento, principalmente na educação básica, uma reavaliação da postura de leitura do mundo que deixa de ser excessivamente gramatical. Segundo Baitello (2014, p. 37), "[…] A face luminosa da juvenização é a ampliação do tempo de aprendizado, a manutenção do espírito de descoberta e a instituição de uma duradoura vitalidade, de uma vida preenchida sempre com atividades novas e desafiadoras". Considerando que nos dias de hoje as juventudes têm sido movidas pelas tecnologias e mediadas pelas redes sociais, o método de construção de conhecimento tradicional em sala de aula desconectada dessa realidade atual pode, em alguns casos, gerar desinteresse de alunas e alunos. O desafio está em manter essa vitalidade no ensino e na aprendizagem.

Este capítulo propõe argumentar a favor da potencialidade de uso da fotografia no campo escolar através de estratégias de ensino específicas ancoradas na Abordagem Triangular. Quer dizer, reforça a importância do uso da fotografia em sala de aula, auxiliando na disponibilidade e escolha de estratégias que podem ser adotadas por professores. Sabe-se que a fotografia já é utilizada nas salas de aulas, por muitos. Contudo, é possível ainda mais potencializar o seu uso. Eis o que esta pesquisa fez.

Existem evidências de uma subutilização do uso da fotografia na sala de aula de artes como ferramenta de desenvolvimento artístico e de aprendizado, fato que pode ser facilmente observado nas falas das professoras entrevistas ao longo desta pesquisa, bem como ao observar os livros/manuais do professor de artes dedicados aos professores pelo Plano Nacional do Livro Didático, o PNLD, onde é possível observar a baixa participação da fotografia como sugestão de trabalho. Assim como o pincel, a corda do violão, ou os lápis *HB*, a câmera e a fotografia deverão ser também frequentes instrumentos de criação e reflexão artística.

1.1 Breve percurso da Fotografia, seu nascimento

Segundo registros, originalmente o termo "*photographier*" foi usado pela primeira vez no Brasil entre os anos de 1833 e 1834 , pelo menos cinco anos antes do vocábulo ser utilizado na Europa (KOSSOY, 2002). A autoria do termo é destinada ao fotógrafo francês Hercules Florence (1804-1879), inventor de um dos primeiros métodos de fotografia do mundo e que viveu no Brasil entre os anos de 1824 e 1879 quando faleceu[6].

Destaco pelo menos dois pontos de partida que reforçam a possibilidade de demarcar o surgimento da Fotografia em nossa história moderna. Um o que diz respeito ao percurso tradicional; aquele que situa a França como país de origem da fotografia. O outro, menos conhecido, mas de igual importância do ponto de vista histórico, é a utilização da fotografia aqui no Brasil pelo também francês Hercules Florence anos antes da descoberta da fotografia pela França. Logo mais retomaremos esse assunto.

Na obra *Pequena história da fotografia,* Benjamin (1985) trata da persistência em se tentar fixar imagens na *câmera obscura*[7] e como isso escorregava pelas mãos, foi uma busca permanente desde a era Leonardo da Vinci, entre o final do século XV e o início do século XVI. Contudo, foi apenas no século XIX, precisamente em 1826, que o governo francês anunciou, através da *Academia de Ciências*, o invento ou descoberta.

Existem, entretanto, controvérsias sobre a condição preexistente desse fenômeno. Segundo Benjamin (1985, p. 91), "o Estado interveio, em vista das dificuldades encontradas pelos inventores para patentear sua descoberta e, depois de indenizá-los, colocou a invenção no domínio público". Ao considerar uma das perspectivas amplamente aceitas sobre a descoberta ou mesmo invenção da fotografia no mundo fará uma leitura a partir da história que legitima o feito a partir dos trabalhos dos três franceses citados ao longo deste texto, que contribuíram e foram

---

[6] No livro *Livre d´annotations et les premiers matériaux,* de 1833/1834, Hercules Florence usou pela primeira vez o verbo *photographier*. Conforme estudos da área, cinco anos antes da palavra ser utilizada na Inglaterra, em 1839, por John Frederick William Herschel (1792-1871). Florence deixou uma descrição do procedimento adotado por ele para obter o registro fotográfico.

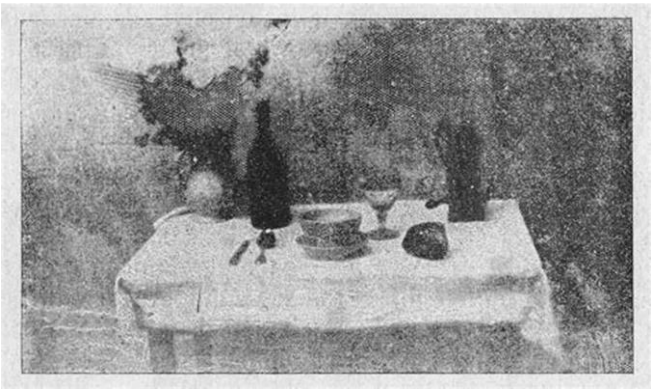
[7] A câmara obscura ou câmara escura é uma caixa ou uma sala escura com uma abertura em um dos lados que permite a passagem da luz de uma fonte externa para o espaço escuro, projetando uma imagem invertida da cena externa no lado oposto. Esse dispositivo óptico passou a ser usado no Renascimento. Foi empregado por pintores como auxílio nos desenhos por preservar corretamente a perspectiva. A partir desse dispositivo, no século XVIII foram criadas câmaras escuras portáteis de tamanho menor.

agraciados pelo governo daquele país por proporcionar esse salto tecnológico que se constituiria numa das mais belas descobertas da humanidade, uma máquina de reproduzir sonhos. Importa também destacar a contribuição do inglês Talbot, já tratado nesta obra, para o que passaria a ser denominado e compreendido como fotografia.

A julgar pelos aspectos históricos dos primeiros indícios do surgimento dos fenômenos fotográficos, devemos retroceder ainda mais nos fatos. Para Hawking (2012) “a passagem da luz de uma fonte externa para um espaço escuro, através de um furo ou outra pequena abertura, forma uma imagem invertida da cena externa em superfícies como uma parede ou uma tela”. O mundo que se projetava na parede a partir de uma pequena passagem de luz por caixa fascinava muitos cientistas. Um dos principais filósofos da cultura ocidental, o grego Aristóteles (348-322 a.C.) foi responsável por, nos anos 300 a.C., fazer as primeiras observações acerca da movimentação da luz sobre um obstáculo escuro. A *câmera obscura* teve seus princípios revelados pelo filósofo por esse filósofo com a definição do processo de formação da imagem através deste aparelho.

Se convencionou chamar de *a primeira fotografia do mundo* uma natureza morta: a obra “A mesa posta, de 1822”, do francês Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), figura 3, feita através da reprodução da imagem realçada por intermédio da luz, similar à litografia. Foi assim que no ano de 1826, Niépce foi reconhecido como o primeiro fotógrafo da história por produzir e fixar uma paisagem da vista de sua janela em Saint-Loup-de-Verennes.

Figura 23 **-** Niépce - A mesa posta, cerca de 1820[8]



Fonte**:** fotofestin.com

[8]Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), “A mesa posta” de 1822. Obra vista por muitos como a primeira fotografia na história do Ocidente.

Muito motivado por seu interesse em litografia, tentativas de Niépce de produzir imagens fotográficas se deram desde o ano de 1816. Ele morreu em 1833 sem ver o sucesso de sua descoberta. O seu feito marcou para sempre o “fazer” fotográfico, o ato fotográfico, como também a relação do homem com o tempo. Em seu clássico livro *A Câmara Clara,* Barthes (1984, p.130), nos diz que “a Fotografia, pela primeira vez, faz cessar essa resistência: o passado, doravante, é tão seguro quanto o presente, o que se vê no papel é tão seguro quanto o que se toca”. Essa compreensão dele, ainda que controversa, colaborou em muito para a crença na fotografia e para que em menos de meio século depois tenha a popularização dela no meio social.

Nessa direção, aquilo que conhecemos como fotografia atualmente surgiu do desenvolvimento gradativo de estudos e experimentos de distintos pesquisadores nesse campo. Devemos considerar aqui tanto o desenvolvimento do técnico-material quanto da ótica e do químico que, paralelamente, no contexto em questão, acompanharam o aperfeiçoamento da fotografia no mundo. Destaco a seguir o trabalho de alguns pesquisadores importantes para a área.

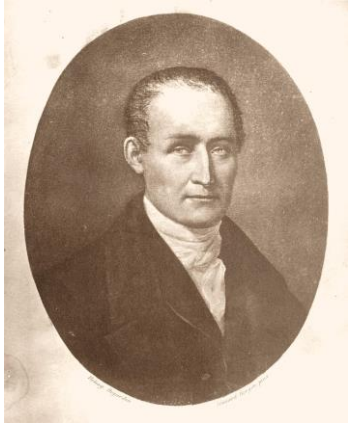
Figura 24 - Louis Jacques Mandé Daguerre (1781-1851)

Fonte: *https://www.dw.com/pt-br*

Em 1839, em meio a intensas buscas por modos de registros de imagens, diversos cientistas buscavam uma possibilidade de imortalizar a imagem e recriar a

vida através do registro fotoquímico. Nessa perspectiva, o parisiense Louis Jacques Mandé Daguerre (1781-1851), sócio de Niépce, inventou o que viria a ser mais tarde considerado governo francês como a descoberta do processo primário fotográfico: o daguerreótipo. O suporte ou daguerreotípia consiste em um tipo de suporte fotoquímico que possibilita obter uma imagem a partir de uma matriz, sem a necessidade de um negativo e, a partir disso, produzir cópias. Essa condição, aparentemente mais nobre para os padrões da obra de arte, foi devidamente reconhecida pelo governo francês e pela Academia das Ciências da França, de modo que Daguerre foi agraciado com reconhecimento e uma pensão como prêmio por sua descoberta.

Figura 25 - Joseph Nicéphore Niépce (1765 - 1833)



Fonte: *https://www.dw.com/pt-br*

Outra importante contribuição para o nascimento da fotografia, no século XIX, se deu no campo químico. Mesmo sem ter seus caminhos cruzados com Niépce, o inglês William Henry Fox Talbot (1800-1877), abriu caminho para o que poderíamos chamar de fotografia moderna ao aperfeiçoar uma descoberta já em uso, mas ainda sem efetiva sistematização. O ano de 1841 marcou o mundo da fotografia com o invento de Talbot dos primeiros *clichês*, ou os primeiros *negativos* (imagem gravada em valor de luz e posição contrária ao “real” positivo).

Essa descoberta de Talbot facultou a todos a reprodução da imagem ao transformar as originalmente concebidas em modo positivo direto, onde os claros e escuros eram vistos nesta mesma relação de percepção. Para uma condição contrária, negativo-oposta, os claros eram registrados em gama escura e, por sua vez,

as áreas escuras da cena eram registradas em condição clara no suporte usado dentro de uma câmara obscura durante a produção de determinada cena.

Figura 26 - William Henry Fox Talbot (1800-1877)

Fonte: *https://www.dw.com/pt-br*

O *negativo*, como ficou conhecido por toda época da fotografia analógica, e segue até hoje, se constitui com uma espécie de *original mecânico* do que já era uma cópia da imagem registrada.

Para o pesquisador Bauret, (1992), a contribuição destes três cientistas, Joseph Nicéphore Niépce, Louis Jacques Mandé Daguerre e William Henry Fox Talbot, para o surgimento da fotografia é singular e alinhadas às mudanças no campo das tecnologias ao longo do tempo. O que colocava a Europa mais ainda no centro do mundo. Para Bauret, a relação da fotografia com tudo de mais tecnológico que surge gera um importante impacto nas relações pessoais. Nessa perspectiva, “os processos tecnológicos vão, pois, influenciar não só a forma de fotografar, mas também os próprios temas da fotografia. Qualquer registro fotográfico terá de ser minuciosamente preparado e premeditado” (BAURET 1992, p.19).

Desde então, o registro de imagens pelo processo fotoquímico passou por inúmeros avanços, tanto no campo da tecnologia quanto no campo da estética. A chegada das indústrias Eastman Kodak no ano de 1888, criado pelo americano George Eastman, foi outro marco importante no campo tecnológico e na expansão do uso da fotografia por amadores. A técnica reservada à especialistas passou a ser acessível a qualquer um que pudesse e desejasse fazer uso da incrível criação das

indústrias Eastman Kodak: a câmera fotográfica Kodak. De acordo com Hacking (2018, p. 156):

> a necessidade de revelar e imprimir suas próprias imagens impedia que a fotografia se tornasse um passatempo popular. Então a câmara Kodak foi inventada pelo empresário americano George Eastman. Sua ambição era simplificar a fotografia, embora seu motivo fosse financeiro, e não altruísta. Ele estava convencido de que havia um mercado para câmera e materiais fotográficos esperando para ser explorado comercialmente.

O século XX foi um momento de inovação para todos os setores da sociedade, e no campo da fotografia o pulso desenvolvimentista não foi diferente. Demonstração dessa condição foi feita pelos irmãos Lumière já nos primeiros anos do novo século na França, colorindo as fotografias. Encontramos o registro em Hacking (2018, p. 276) de que:

> em 10 de julho de 1907, Louis Jean Lumière (1864-1948) e seu irmão Auguste Marie Nicolas (1862-1954) começaram uma revolução na fotografia colorida quando demonstraram as chapas de autocromia – o primeiro processo colorido comercialmente disponível – a um público interessado em Paris.

A autocromia ou a primitiva fotografia colorida trouxe para a história da fotografia uma nova maneira de ver e registrar a realidade. Surgiu uma nova paisagem que, aparentemente, visava uma melhor reprodução do que na ocasião ainda era entendido como o “real”. Esse fenômeno anos depois foi colocado em questionamento pela própria compreensão do que poderia vir a ser a função apropriada da fotografia.

Diversos países e cientistas continuavam a busca por produzir equipamentos para aperfeiçoar o ato de fotografar enquanto os artistas discutiam o destino e o sentido da imagem produzida através da fotografia. Nesse caminho, o lançamento da câmera fotográfica portátil alemã, a Leica I, em 1924, viabilizou para os fotógrafos, em sua maioria profissionais da área, novas possibilidades de trabalho. Eles tinham agora uma câmera ao nível do olho, com ajustes precisos de luz e foco, os fotógrafos passaram a ter certa liberdade para percorrer os espaços de trabalhos de modo mais dinâmico e com maior interação com o objeto fotográfico.

Muitos fatos sucederam o surgimento da fotografia no início do século XIX, decerto que a cada atualização, ocorrida no campo tecnológico, químico mecânico, ou no campo da linguagem, a Fotografia demonstrava sua potencialidade de inovação. Atualmente, o desenvolvimento das questões ligadas à digitalização dos sistemas tornou os processos de produção de imagem mais dinâmicos e eficientes,

bem como fez surgir novas maneiras de abordagens da natureza visual. Segundo Hacking (2018, p. 550):

> o impacto revolucionário da digitalização da fotografia se fortaleceu com a ascensão dos meios de comunicação on-line. Embora alguns fotógrafos permaneçam comprometidos com a foto física, a maioria das fotografias do século XXI existe, primariamente, como dados que podem ser enviados instantaneamente para a internet.

Certamente, uma das grandes invenções da humanidade no mundo contemporâneo foi a *Internet* e as tecnologias associadas a ela. O mundo virtual abriu um avanço no tempo alterando a maneira de agirmos e interagirmos com os fatos, nas relações e com os objetos existentes. E esse cenário impacta também no modo de fazer fotografia. Lançado em 2010, o aplicativo para aparelhos de telefone inteligentes, o *Instagram*, trouxe novas demarcações para a fotografia no campo do imaginário social e do registro direto, tal como aconteceu com a fotografia no início de sua invenção, sobretudo relacionado às paisagens. Ao mesmo tempo, o aplicativo *Instagram* potencializou a presença do fotógrafo amador no registro de autorretratos ou *selfie,* dentre outros.

Utilizados por críticos e usuários comuns, os retratos produzidos por esta nova geração de usuários das câmeras fotográficas pós-século XX, muitas delas incorporadas aos aparelhos telefônicos móveis, carregam consigo um paradoxo, um vazio de si apesar da repetição de registros em tempos e condições diferentes. Os retratos produzidos falam com dificuldade do que muitas vezes nem o próprio autor pretende expressar. Esse é um fato observado nos dias atuais, mais de dez anos depois do lançamento do aplicativo que se tornou um dos mais usados em todo o planeta.

A cultura do *selfie* entulhou as redes sociais virtuais e outros aplicativos de arquivos fotográficos inexpressivos. Segundo Veras (2018, p.206) “o *selfie* surge então como uma enorme defesa generalizada contra o real da vagância deste olhar. Ele promove uma espécie de regressão tópica de toda uma geração incapaz de encontrar sua unidade para além do espelho”. Ao tempo em que observamos toda dinâmica social em torno desta eterna busca de si, desencadeada pelos autorretratos das pessoas não necessariamente anônimas, artistas fazem uso deste discurso e produzem reflexões críticas e artísticas que levantam a veracidade desta produção. O sentido da verdade como questão primária contida em uma imagem fotográfica é

questionada por artistas que usam a fotografia para desmontar tal fenômeno. Segundo Flusser 2018, p. 98)., em sua obra *Filosofia da caixa preta*

> a fotografia não é instrumento, como a máquina, mas brinquedo como cartas do baralho. No momento em que a fotografia passa a ser modelo de pensamento, muda a própria estrutura da existência, do mundo e da sociedade. Não se trata, nessa revolução fundamental, de substituir um modelo por outro. Trata-se de saltar de um tipo de modelo para outro (de paradigma em paradigma). Sem circunlocuções: a filosofia da fotografia trata de recolocar o problema da liberdade em parâmetro inteiramente novo.

Desse modo, a fotografia segue seu processo de desenvolvimento técnico-artístico e cada vez mais se distancia de sua função primária. De lá para cá, passando por sua fase paisagística, onde a figura humana era pouco representada, a fotografia evoluiu para seu período humanista, momento em que a figura humana era e ainda é o centro das principais questões trazidas pelas fotografias deste período, que se destaca nos anos de 1980 no Brasil, muito encorajada pelas questões da redemocratização.

Seguindo seu percurso a fotografia chega em seu terceiro período de desenvolvimento. Se no primeiro a paisagem era o principal pano de fundo e no segundo período evidencia-se questões motivadas pelas condições de sujeitos anônimos, agora no terceiro as questões estão para além destes aspectos paisagísticos e humanísticos. Hoje, a fotografia reclama para si questões que escapam aos olhos de seus observadores, questões que dizem respeito aos aspectos subjetivos do fotógrafo-produtor de imagens que discutem sobre sentidos e conceitos, muito mais do que paisagens e personagens.

Hoje alguns pesquisadores da fotografia refazem todos seus caminhos em busca de constituir um melhor entendimento sobre qual foi a verdadeira função da fotografia na história moderna. Para Dubois (2017, p. 139), “a fotografia jamais cessou de ser trabalhada pelo problema *do tempo*. Ela fixa. Parada sobre a imagem. Sombra petrificada. Mumificação do índice. Foto-medusa [...]”.

1.2 Relatos da fotografia no Brasil

Figura 27 - Antoine Hercule Romuald Florence (1804 - 1879)

Fonte: *https://www.dw.com/pt-br*

A chegada da Família Real Portuguesa ao Brasil, entre o final do ano de 1807 e início de 1808, possibilitou à colônia portuguesa uma nova relação com a sede, Portugal. Como a mudança de toda a corte para o ainda Brasil Colônia, obrigou a delegação real a constituir uma melhor relação administrativa com o Brasil em face da necessidade de melhor ocupação de suas novas terras. Nesse sentido, a vinda da Família Real para o Brasil ofereceu um crescimento e desenvolvimento de aspectos que iam da Arquitetura ao uso de tecnologias, inclusive as recém-descobertas, que naquele momento tinham o propósito de servir a majestade o Rei de Portugal, segundo Schwarcz (2018, p. 36):

> transformado em Reino Unido já em 1815, o Brasil distanciava-se aos poucos de seu antigo estatuto colonial, ganhando uma autonomia relativa, jamais conhecida naquele contexto. O Estado português, humilhado, perseguido e transplantado, reproduziu no Brasil o seu aparelho administrativo, e do Rio de Janeiro, o regente, denominado também “rei do Brasil”, administrava todo seu império.

A chegada da Família Real ao Brasil colaborou muito para o desenvolvimento do país. Mas no campo da fotografia, foi apenas depois da França ter descoberto o modo de reproduzir imagens e dessa técnica ser amplamente difundida para outros países do mundo, que foi possível termos no Brasil notícias do invento e o registro das primeiras imagens produzidas em terras tropicais.

A história da produção e registro de imagens aqui no Brasil está registrada nas pesquisas do historiador paulista Boris Kossoy[9], sobretudo no trabalho *Hercule Florence: 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil* (Kossoy 1980). Nessa obra o autor resgata e comprova a realização dos experimentos pioneiros de Antoine Hercule Romuald Florence com métodos de "impressão pela luz", no interior do Brasil e de modo inteiramente independente e antecedendo as pesquisas de seus conterrâneos franceses da época.

Em 1833, seis anos antes da Academia francesa reconhecer Louis Jacques Mandé Daguerre[10] como sendo o inventor do processo de reprodução de imagens por meio de processos fotoquímicos e mecânicos, o Brasil já havia produzido suas primeiras imagens, mesmo de maneira anônima. O resultado das pesquisas do professor Kossoy (2006) teve importante contribuição no campo científico e artístico da fotografia. As descobertas de suas pesquisas colocaram o Brasil entre os precursores mundiais da fotografia, assunto que mereceu destacada divulgação internacional nos últimos 30 anos, e fez com que Hercule Florence passasse a ser conhecido da comunidade internacional.

Hercule Florence, como ficou conhecido, nasceu em Nice, na França, no ano de 1804 e morreu aos 75 anos, na cidade de Campinas, Brasil, no ano de 1879. Filho de médico militar e uma nobre francesa, ele desde cedo demonstrou interesse por desenho, ciências e pelas famosas expedições de viajantes europeus ao Novo Mundo. Segundo Kossoy (1980, p. 17), Florence era:

---

[9] Boris Kossoy, fotógrafo, teórico e historiador da fotografia inclui em sua formação os títulos de arquiteto, pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie (SP), mestre e doutor pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Paralelamente à sua carreira profissional, acadêmica e artística dedicou-se desde cedo ao magistério. Obteve os títulos de Livre-Docente e Professor Titular pelo departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Fonte site do autor: http://boriskossoy.com/ em 25 de março de 2021.

[10] Louis Jacques Mandé Daguerre nasceu no dia 18 de novembro de 1787, foi um inventor de origem basca, inventou a fotografia, buscando um método para reproduzir a realidade em imagens sem necessidade de pintá-las, coincidiu com Nicéphore Niépce, que desde o ano de 1820 vinha experimentando com placas de betume da Judéia dentro de uma câmera escura, nas quais obtinha rudimentares imagens fotográficas depois de uma exposição de várias horas. Disponível em: Fonte <https://history. uol.com. br>. Acesso em 25 de março de 2021.

> dotado de admirável talento para o desenho, o jovem Florence desenvolveu essa aptidão, animado pelos amigos de sua mãe, o que lhe trouxe alguma compensação financeira pelos serviços prestados em sua cidade. Pretendia, entretanto, dedicar-se à vida do mar, mas a esse desejo sua mãe se opunha frontalmente."

O interesse de Florence pelo mar e pelas viagens o levou até ao Brasil. Graças à sua aptidão artística, o gosto por aventuras e viagens, depois de 45 dias a bordo do navio *Marie Thérèze*, Florence, com 20 anos de idade, chegou ao Rio de Janeiro. De acordo com Bourroul, 1900, assim foi a chegada ao solo brasileiro:

> Tudo me anunciava que estávamos que estávamos no Novo Mundo: as pirogas que deslizavam ao redor da fragata, os negros, as fructas que eles traziam, tudo para mim era novo. – Descemos à terra; e a primeira impressão que experimentei foi acompanhada de algo doloroso. Seria porventura um pressentimento? A vista desta população variegada de brancos, pretos e mulatos de todas as graduações me entristeceu um pouco. Atravessei o pequeno largo do Capim, onde se açoitava um preto amarrado ao pelourinho. Esta cena me revoltou, pois eu era bisonho quanto à escravidão. Mas adiante via a fachada de São Francisco de Paula, onde estava escrito em grossas letras: Charitas; e não pude deixar de maldizer um povo que afetava tanto a caridade e que açoitava os negros (BOURROUL,1900 apud KOSSOY 1980, p. 19).

No Rio de Janeiro, trabalhando como caixeiro, Florence tomou conhecimento, via anúncio em um jornal diário, de uma vaga como desenhista em uma expedição organizada por um naturalista russo pelo interior do Brasil, saindo de São Paulo indo até a província do Grão-Pará. O Barão de Langsdorff, Cônsul-geral da Rússia, chefe da Expedição Langsdorff, aceitou o pedido de emprego feito por Florence. Motivado pelo desejo de se aventurar pelo Brasil, o jovem desenhista ocupou o posto de 2º desenhista da expedição ao lado do 1º desenhista, o artista Rugendas. Contudo, ao desistir da vaga, o desenhista Barão de Langsdorff, foi substituído por Amado Adriano Taunay, outra importante figura para construção de um imaginário primário do Brasil.

A preocupação de Florance com o "realismo" pictórico pode ser considerada como um passo importante na direção da fotografia. Em 1832, uma coleção de seus desenhos de nuvens e céus recebeu o nome de *"Tableaux Transparents de Jour*" (mesa de vidro). Consistia em aprimoramento de sua pintura e oferecia dúvida ao observador. Como estratégia de imitar a paisagem em sua grandeza de luz, o autor fez "furos" nos locais da pintura para representar as altas luzes ou reflexos, segundo suas orientações,

> será melhor, se for possível fazê-los em vidros. Quando ao sol, concentrar-se-ão raios sobre este na placa por meio de focos, far-se-á do mesmo modo,

> quanto à imagem na água e outros pontos brilhantes, se os há; no tocante às claridades comuns, a transparência bastará. Imitar-se-á perfeitamente uma paisagem em que o sol brilha com todo esplendor. (KOSSOY, 1980, p.31).

A notícia da descoberta do processo de registro de imagens com a utilização da luz do sol, por meio do processo de Daguerre chegou ao Brasil na manhã do dia 1º de maio de 1839, meses antes de a Academia Francesa reconhecer a descoberta e doá-la para a comunidade. A notícia escrita em longo texto foi publicada pelo jornal do Comércio, em sua edição de número 98. A matéria não só relatava com riqueza de detalhes o feito francês como descrevia com encanto a maneira como a imagem teria sido apreendida pelo cientista. Reproduzida na íntegra em seu livro, Kossoy (1980) destaca a impressão e surpresa do texto que traduz a magia que a fotografia exerceu sobre as pessoas naquela ocasião. Vejamos:

> apesar da suma rapidez da luz, como o seu efeito na substância do Sr. Daguerre não é instantâneo, qualquer objeto que se mova com velocidade, ou lhe não deixa vestígio seus, ou só muito confusos. As folhas das árvores, por exemplo, como aquelas que sempre se andam balançando no vento, ficam por demais muito perturbadas: mas, onde só se pretendem imagens da natureza sem vida, edifícios, monumentos, estátuas, ou coisas de semelhantes gêneros, ai sim triunfa de todos os outros este novo método (KOSSOY 1980, p. 45).

Naquela ocasião, o termo fotografia[11] ainda não era usado. A daguerreotipia, em homenagem ao seu criador, Daguerre, era o termo mais largamente utilizado.

A repercussão no Brasil da notícia sobre a descoberta de Daguerre fez com que Florence tomasse a iniciativa de divulgar sua invenção assim, buscou um importante jornal da época, o jornal paulista *A Phenix, e* na edição do dia 26 de outubro de 1839, para tornar pública sua descoberta datada de 1833, porém em estado de anonimato até então. Somente em 1840, graças ao Abade Compte, os brasileiros puderam conhecer o novo método de produção de imagens em direto.

Segundo Kossoy (1980), Florence, em carta trocada com Manuel Ferraz de Campos Salles, registra detalhes de sua descoberta feita anos antes da de seu conterrâneo Daguerre. De acordo com o até então noticiado, a carta datada de 26 de julho de 1870 traz a descrição de fatos ocorridos tempos antes:

> não passarei em silêncio um incidente: é que em 1832 veio-me, sem premeditação, a ideia da impressão pela luz solar. Obtive várias negativas,

[11]O termo "*photographie*" foi usado pela primeira vez no Brasil, segundo Kossoy (2002), entre os anos de 1833 e 1834, pelo menos cinco anos antes do vocábulo ser usado na Europa, foi de autoria do fotógrafo francês que viveu no Brasil, Hercule Florence.

> entre elas a da Cadeia de Campinas, distribuir 30 anúncios de meus generosos a vender. O Sr. Joaquim Corrêa de Mello me ajuda a dar a este processo o nome de *Photographia*, mas quando eu soube que Daguerre tinha conseguido melhores resultados, abandonei este generoso trabalho. (KOSSOY, 1980, p. 51).

A pesquisa de Kossoy levantou uma vasta documentação e registros de época que embasaram a defesa das evidências da história da fotografia no Brasil e nas Américas. Seus primeiros capítulos com os resultados isolados das experiências precursoras produzidas na Villa de São Carlos, província de São Paulo, datam de 1833, período em que é possível obter os registros de maneira mais determinantes pelo gênio franco-brasileiro que viveu em terras brasileira por 55 anos, Antoine Hercule Romuald Florence.

Antes de morrer e ser sepultado no Cemitério da Saudade, na cidade de Campinas, São Paulo, no dia 27 de março de 1879, Florence foi admitido como sócio do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, servindo-lhe de título de admissão a narrativa: *Esboço de Viagem feita pelo Sr. Langsdorff de setembro de 1825 a março de 1829*, resultado da sua participação como desenhista na Expedição pelo Brasil organizada pelo Cônsul-geral da Rússia, o Barão de Langsdorff.

1.3 Relatos da fotografia na Bahia

Figura 28 - Pelourinho, Marc Ferrez, 1888

Fonte: diariodonordeste.verdesmares.com.br

Alguns estados brasileiros, entre eles a Bahia, tiveram a possibilidade de constituir uma iconografia de suas paisagens. Esses registros proporcionam a construção de um verdadeiro acervo do desenvolvimento desses locais, muitos deles arquitetônicos, devido ao ainda estado técnico do processo fotográfico, que permitia com melhor apuro, observar através da daguerreotipia, toda a monumentalidade e cotidiano do povo brasileiro. Graças ao jovem imperador, D. Pedro II, o Brasil participou ativamente do avanço dos estágios dos processos de reprodução de imagens por intermédio da luz sobre placas fotossensibilizadas. Conforme pesquisa,

> a mais celebrada invenção do século XIX ecoou no espírito inquieto de D. Pedro II, o herdeiro do trono no Brasil, que aos 14 anos contempla, fascinado, aqueles primeiros daguerreótipos. Já em março de 1840, adquire seu próprio equipamento, e, dois anos depois, com o fotógrafo americano Augusto Morand, aprende a fotografar incentivado, desde então, a difusão da fotografia no país. (MAGALHÃES, PEREGRINO, 2004, p.22)

Em 1889, com a Proclamação da República, D. Pedro II exilou-se na Europa, e doou aos acervos da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, uma das mais importantes coleções de fotografias desse período, composta tanto por fotografias produzidas pelo próprio monarca com álbuns e fotografias avulsas, quanto também por um grande quantitativo de fotografias adquirido por Pedro II, que operou como um

grande mecenas das artes no Brasil. O referido acervo, em homenagem à sua esposa, levou o nome de Coleção D. Thereza Christina Maria.

O trabalho de distintos e inumeráveis fotógrafos transformou as paisagens da Bahia, em especial Salvador, Recôncavo e algumas cidades ribeirinhas do Rio São Francisco, em imagens que se perpetuaram ao longo do tempo, alcançando distintas gerações, e servindo de abertura para que novos fotógrafos se aventurassem em viagens a locais já antes visitados.

Os primeiros daguerreótipos de que se tem informação na cidade de Salvador, o que se constitui nos primeiros registros da fotografia em Salvador, são datados do ano de 1844. Muitos dos registros estavam atrelados à venda dos serviços de produção de retratos, fossem nos locais de moradia do retratado ou nos estúdios comerciais. De acordo com Sampaio, 2006 apud Alves, (2006, p. 13) “os reclames dão destaques para o local de atendimento, o preço e as modalidades, omitindo o nome do profissional”. Segundo a autora, essa informação é o registro mais próximo da possibilidade dos primeiros usos da fotografia na Bahia, datada de 6 de junho de 1844, consequentemente em Salvador, apesar de não haver o registro do nome do artífice, o anúncio do Correio Mercantil de Salvador cita o endereço do artista recém-chegado de Paris, e o mesmo atendia na casa número 132, da rua da Vitória.

Em Ferrez (1988, p. 11), Cid Teixeira, historiador baiano, cita:

> C. L. Micolai, daguerreotipista, estabelecido na Rua do Rosário, em fevereiro de 1845 trabalhando até 1850. Por essa época já estava estabelecido na cidade Francisco Napoleão Bautz, nosso conhecido do Rio, que teve estúdio na Rua de São Pedro, número 48, e depois, em 1863, no Portão da Piedade, número 46.

Ainda segundo Ferrez (1988), nota-se que desses fotógrafos e de outros que exerceram a profissão neste período, até aproximadamente 1877, ficaram resguardados de maneira conservada, imagens de pessoas e objetos de produção de seu estúdio. A chegada dos fotógrafos paisagistas à Bahia possibilitou a construção de um acervo relevante com cenas de época, e onde foi possível ver as primeiras formações de cidades, a exemplo de Salvador.

Figura 29 - Senhora na liteira com dois escravizados - imagem feita na Bahia - 1860

Fonte: Fotógrafo desconhecido, Instituto Moreira Salles

Nesse contexto, o inglês Benjamin R. Mulock, durante os anos de 1858 até 1891, trabalhou fotografando prédios públicos, igrejas, especialmente paisagens de Salvador e de cidades vizinhas. Mulock

> era considerado um ótimo fotógrafo: é o que comprovam os álbuns de fotos originais, em papel albuminado[12], de perfeita técnica e bela composição, todas as 38 pertencentes à Biblioteca Nacional, as fotos da Fundação Bosch de Stuttgart (32 exemplares) e as nossas (num total de 25), todas em perfeito estado de conservação. (FERREZ, 1988, p. 13).

Uma característica das fotografias de Mulock era a percepção de posição assumida pelo fotógrafo ao produzir sua cena; sempre se colocando ao centro do prédio, por exemplo, e não se importando com os transeuntes. Mesmo porque, devido ao longo tempo de exposição do registro, muito comum na época, as figuras humanas em movimentos apareciam como fantasmas, como pode ser observado na fotografia de abertura deste capítulo, identificada como a primeira fotografia de Salvador, realizada no centro da cidade, no largo do Pelourinho.

Outro fotógrafo que visitou a Bahia foi Marc Ferrez, entre os anos de 1875 e 1877, por ocasião de sua participação na Comissão Geológica do Brasil, à época dirigida pelo geógrafo canadense-americano Charles Frederick Hartt (1840-1878)

---

[12]O papel albuminado foi inventado pelo francês Louis Désiré Blanquart Evrard (1802-1872) em 1850, sendo assim denominado porque empregava o albúmen - extraído da clara dos ovos de galinha - como camada adesiva transparente destinada a fazer aderir os sais de prata fotossensíveis à base de papel. Foi o papel mais popular para a execução de cópias fotográficas até meados da década de 1890, quando foi definitivamente desbancado pelos papéis de prata gelatina. Também conhecido como albúmen. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3886/papel-albuminado>. Acesso em: 15 de Abr. 2021.

(FERREZ,1988)[13]. O objetivo da comissão era realizar estudos geológicos do Império, dos quais deveriam constar de registros fotográficos. Foi assim que Ferrez produziu imagens de partes do litoral baiano bem como das cachoeiras no Rio São Francisco na cidade de Paulo Afonso, na Bahia.

Figura 30 - Negra com o filho, Salvador, em 1884

Fonte: Marc Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles.

[13]Para evitar confusão enquanto as referências citadas neste texto indicada pelo autor Ferrez (1980), o mesmo diz respeito ao Gilberto Ferrez (1908-2000) que foi neto de Marc Ferrez (1843-1923), importante fotógrafo brasileiro, também citado neste texto.

Marc Ferrez foi observador das paisagens naturais e arquiteturas ainda durante o período em que ele fez parte da Comissão Geográfica do Brasil, como citado que:

> teve o ensejo e não deixou passar a oportunidade de fotografar uma tribo de índios Botocudos, tidos até então como bravos e habitantes do sul da Bahia. Lá foi e conseguiu trazer-nos imagens que impressionaram e ainda impressionam quando vista pela primeira vez e que são cremos, as únicas existentes até hoje (FERREZ, 1988, p. 15).

Ao deixar a Comissão, já nos anos de 1890, Marc Ferrez se tornou uma das principais vias de acesso às tecnologias fotográficas no Brasil. Seu próspero negócio como comerciante de equipamentos fotográficos, contribuiu para um “movimento comercial de importação, publicado cotidianamente nos jornais ao longo da década, mostra um aumento significativo de material adquirido pela Casa Marc Ferrez no exterior” (CERON, 2019, p.64).

Entre os anos de 1865 até 1885, estabelecido em Salvador, no Largo do Teatro 92, registrava-se a presença do suíço Guilherme Gaensly, com destacado trabalho sobre a Bahia. Segundo Ferrez (1980), Gaensly produziu muitas visitas aos arredores de Salvador, que sobressaem por sua beleza e valem como notáveis documentos desta cidade para o período de 1865 a 1880. A Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro dispõe em seu acervo de quatro álbuns de 63 fotos avulsas desse artista. Ainda segundo Ferrez, Gaensly fez como seu sócio nos negócios fotográficos o também artista Lindermann, do qual se pode ver sua assinatura em conjunto em parte do acervo existente.

Esses fotógrafos se tornaram personagens principais da primeira fase da fotografia na Bahia, deixando assim um legado de relevante importância em seus registros fotográficos que dão conta de uma cidade como Salvador e demais regiões registradas de alguma maneira com apuros que demonstram não só uma preocupação técnica como estética com as imagens produzidas. A história da fotografia na Bahia, ao que se refere ao primeiro período que vai de 1840 até 1880, deve a esses artistas, dentre outros não citados, a construção de uma iconografia de nossa própria história.

1.4 Olho e olhar, ou como pensam as imagens

Do ponto de vista das pesquisas em anatomia, durante muito tempo, segundo persistiu a hipótese revolucionária de que em pequenos organismos aquáticos que viveram bilhões de anos, o desenvolvimento do tecido cerebral resultou de uma evolução dos olhos. Para Bosi (apud NOVAES, 1988, p.65): “não foi o cérebro que se estendeu até a formação dos órgãos visuais, mas, ao contrário, foi o olho que se complicou extraordinariamente dando origem ao córtex onde, supõe-se, estaria a sede da visualidade”.

Partindo desse argumento, damos início a um percurso que categoriza e distingue a relação do olhar como fenômeno mental e simbólico que, por sua vez, constituem a natureza das imagens, nos fazendo aproximarmo-nos de seu pensamento; o pensamento das imagens. Quando Novaes (1988, p.14) diz que o “olho não é suporte natural do espírito, sublimação da visão.. Quando o pensamento de ver substitui o ver e fez dele seu objeto”, ele propõe uma percepção de um ver que desvenda o pensamento da imagem de seu fazer ver. Assim, seria a imagem que pensa, mas ao nos fazer pensar ela inaugura no sujeito um fenômeno oculto. O pensamento sobre uma imagem é sempre um surgir da obscuridade do seu próprio objeto.

A fenomenologia, movimento filosófico fundado por Edmund Husserl (1859-1938), foi apresentada à comunidade científica filosófica entre os anos de 1900 e 1901, através da publicação do livro *Investigação lógica,* portanto, do agora em que nos encontramos temos mais de uma centena de anos da história do movimento (SOKOLOWSKI, 2014).

Considerando o que venha a ser, do ponto de vista da epistemologia, a fenomenologia como sendo a área do conhecimento que se dedica aos estudos da experiência humana e das maneiras como os objetos se apresentam para o seu sujeito observador e, bem como, via as próprias experiências proporcionadas por esta relação Sujeito e Objeto, vale ressaltar que a noção de *objeto* da maneira como a fenomenologia trata diz respeito às “coisas” externas ao sujeito.

Se de um lado temos a possibilidade de pensarmos a relação da fotografia pelo viés da fenomenologia, por outro lado podemos pensar essa mesma relação através de uma metodologia não só de observação, mas de uma investigação, também

fenomenológica, de modo que possa se ressaltar o máximo de sensações de uma determinada observação, uma vez que a metodologia fenomenológica

> defende os aspectos qualitativos da investigação pautando as análises numa interpretação aberta e polissêmica a partir do emprego de instrumentos que melhor captam a subjetividade dos contextos sociais, culturais, educativos, políticos, dando preferência por categorias e conceitos *a posteriori* -grifo do autor. (PEREIRA, 2019, p. 117):

Dentro do campo epistemológico da fenomenologia, o filósofo que ofereceu contribuições significantes para a noção da Imagem foi o francês Jean-Paul Sartre (1905-1980), através, inicialmente, de sua obra *O imaginário: sociologia fenomenológica da imaginação*. Através desse trabalho, Sartre atualizou o conceito de Husserl (2002) onde defendia que a consciência era sempre de algo e, ao mesmo tempo, distinta dela mesma. Nesse contexto, teríamos a construção de conhecimento ou de uma imagem sempre atrelada ao objeto existente. Além disso, Sartre propõe a consciência sobre uma *ideia*, uma imaginação, uma consciência imaginante capaz de gerar imagens.

Foram necessários quarenta anos para Sartre publicar, então em 1940, seus estudos a partir dos quais ampliou a compreensão da consciência como instância criadora, ao incorporar a essa a consciência imaginativa. Para Sartre (2019, p.46) "a imagem é um ato que visa em sua corporeidade um objeto ausente ou inexistente, através de um conteúdo físico que não se dá propriamente, mas como 'representante analógico' do objeto visado".

O que Sartre apontou foram as possibilidades de criação de mundos visíveis, em especial, mundos fotográficos, ficcionais que também revelam imagens pertencentes ao mundo ontológico desse sujeito: é a imagem pensamento provocada pela percepção externa de qualquer sujeito.

Esse breve resgate de dois pensamentos iniciais filosóficos em torno da percepção tanto como consciência de algo, bem como de uma consciência imaginativa, se fez necessário, mesmo que resumido, para trazermos luz a possibilidade de uma imagem como resultado de um pensamento que usa como metodologia a ausência de seu referente, por outro lado, aprofunda sensações íntimas de memórias, muitas das vezes pouco privilegiadas por produtores de imagens técnicas.

Nesse ponto, podemos perceber o olho como um mero componente do sistema fisiológico do corpo humano, porém impossibilitado de pensar; um olho que não “olha”. Segundo Lebrun (1988, p. 23) o “olho, por si mesmo, não é suficiente para tornar manifesta a nós as coisas coloridas, tampouco é a inteligência, que por si mesma, coloca as Formas”.

Com esse exercício filosófico, cabe ao leitor refletir sobre a ideia de um olho para dentro e outro para fora, de modo que o olho que olha para o íntimo tem igual potência de gerar sentidos para produção fotográfica tanto quanto o olho que experimenta o mundo “real”. A imagem nesse sentido, não é algo que é presente no universo externo, no mundo vivido, mas sim resultado de uma consciência alimentada pela memória ao se amparar na ontologia de seu *ser* para produzir sentidos viscerais, possibilitando assim, a produção de uma melhor reflexão e compreensão desta condição posta. Desse modo, a fenomenologia, não só como metodologia, mas uma forma de compreensão da realidade, atribui sentidos numa tentativa de compreensão de como pensam as imagens.

Neste mesmo contexto, oferecendo maior compreensão ao nosso processo entre o olho e Olhar, entre o ver e o visível, entre o presente e o ausente, é que Valverde nos alertar para a necessidade de distinguirmos as funções destes dois fenômenos que coexistem para formar uma possibilidade de resposta sobre como pensam as imagens. Para ele:

> [...] O que é representado numa imagem apresenta-se, pois, numa dupla forma de redução da profundidade e de temporalidade. Por isso, poderíamos dizer que possuímos naturalmente o *poder* de ver e o exercemos espontaneamente, mas precisamos *aprender* a olhar (como somos dotados de motricidade, mas aprendemos a andar Grifos do autor. (VALVERDE 2014, p. 118).

A partir deste entendimento, a perspectiva de uma imagem que pensa perpassa a noção evidente de que toda e qualquer imagem “nos oferece algo para pensar” (SAMAIN, 2012, p.22) e fazendo isso a imagem pensa conosco. Esse fenômeno é entendido a partir da condição de que toda imagem carrega consigo seu representado, ou seja, toda imagem leva consigo algo de seu objeto representado, seja esse objeto parte do real, seja esse objeto componente do universo imaginário, neste sentido, “toda imagem, – é uma forma que pensa” (SAMAIN, 2012, p.23).

1.5 Paradoxo fotográfico

A história da fotografia pode ser compreendida a partir de duas forças, como um diálogo entre a ambição de nos aproximarmos do real e as dificuldades para fazê-lo. De modo que os produtores de imagens devem considerar que na produção de uma fotografia existe dois elementos, um que é de ordem técnica, que é a recepção das imagens pré-fotográficas, e de outro da ordem do imaginário, que paradoxalmente, sempre foi permeada de realidades e ficções.

Apesar do que se mostre ou pareça ser, a centralidade da fotografia se situa mais propriamente no campo da memória do que no da estética. Mesmo fotógrafos particularmente voltados para uma busca formal nesse campo foram convincentes a esse respeito. Assim, quando Alfred Stieglitz, ponte entre as práticas pictorialistas e documentais do século XIX e a modernidade do XX, declara que “A beleza é minha paixão; a verdade, minha obsessão” (FONTCUBERTA, 2010, p.10), alguns anos mais tarde muitos fotógrafos tornam essa concepção uma máxima. Nesse sentido é possível conceber que a “função da fotografia não consiste em oferecer prazer estético, mas em proporcionar verdades visuais sobre o mundo” (FONTCUBERTA, 2010, p.10). As décadas seguintes serviriam para constatar como deveriam ser entendidas essas “verdades visuais”, se é que podiam sê-lo de alguma maneira.

A fotografia então encontrou seu maior desafio: se distanciar de sua função primordial, dotada desde sua descoberta como dispositivo capaz de reproduzir, tornar espelho aquilo que era apenas memória sem perder sua essência; a característica que por conseguinte definiu sua própria qualidade. As novas gerações geraram novos significados de uso e costumes da fotografia. A produção, seja artística ou doméstica, não visa mais recriar a natureza dos fatos e sim inventá-las. À visto disso, me apoio mais uma vez na análise feita por Fontcuberta (2010, p. 13), segunda a qual:

> […] Toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira. Contra o que nos inculcaram, contra o que costumamos pensar, a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa. Contudo, o importante não é essa mentira inevitável, mas como o fotógrafo a utiliza, a que propósitos serve. O importante, em suma, é o controle exercido pelo fotógrafo para impor um sentido ético à sua mentira. O bom fotógrafo é o que mente bem a verdade.[…]

A construção da realidade, a partir do uso da fotografia, figura como algo que parece comum do ponto de vista da precisão com a qual a imagem é apreendida pelo aparelho operado por um usuário que pensa fazer desta construção uma reprodução

dos fatos vivenciados. Contudo, o que temos nada mais é do que uma experiência resgatada a partir do despertar da memória. A fotografia atua então como um dispositivo catalisador de uma experiência ocorrida em tempo passado e que nos faz lembrar e reviver mentalmente tal manifestação daquele real.

Assim, a imagem registrada nesse suporte fotográfico serve então como uma ponte entre uma informação qualquer, não necessariamente real, e uma real memória densa de seu observador. Nessa perspectiva, “ a fotografia foi entendida durante muito tempo como forma da natureza representar a si mesma. O fascínio que desta descoberta produziu, apontava para essa ilusão de automatismo natural.” (FONTCUBERTA, 2010, p. 19).

Deste modo, operar o imaginário, como instância criadora a partir de um aspecto ficcional, pode ser uma saída para se pensar em uma consciência ativa que não só cria novas imagens, como a torna pulsante através de memórias que geram movimentos distintos de dentro para fora e de fora para dentro. Gera, então, fluxos contínuos de despertar de consciência como maneira de produzir sentidos e emoções, visando a produção de fotografias que são relativas ao sujeito operador do aparelho, sem necessariamente ser entendida por outros observadores. A fotografia então passa a ser necessidade e finalidade de apenas um olhar.

Neste sentido, Sontag (2004, p.13) enfatiza que:

> ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver. Por fim, o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça – como uma antologia de imagens.

Consciente desse aprendizado e da convivência com esse novo paradigma visual, quando a fotografia muda seu curso natural na história, desde sua descoberta, podemos pensar numa relação de mundo visual que produz sentidos a partir de objetos e condições ainda não esperados. Neste sentido, a fotografia dentro do contexto escolar pode ser vista como uma iniciativa provável de encantamento, a propor aos/às alunos/as a descoberta de seus quintais, como sendo lugares nunca visitados. É a experiência artística na prática cotidiana.

A fotografia, como parte do estágio final e materialização do curso da imagem no movimento entre a percepção e a produção, traz para o campo de uso a possibilidade da construção de uma imagem que melhor represente o sujeito a partir

do objeto percebido na condição de observador ativo que percebe a natureza fazendo dela sua melhor representação.

Quando Sontag (2004, p.109) reforça que “a fotografia é vista habitualmente como um instrumento para conhecer coisas. ”, ela corrobora a ideia sobre a prática pertencente a uma nova geração de observadores de objetos ocultos em seus próprios *habitats.*

Nesse contexto, a fotografia ou o processo de descoberta de novas paisagens e sentidos nos coloca de frente com uma diferente, mas não uma nova maneira de interação com o mundo. Consoante a Sontag (2004, p.54) “o fotógrafo sempre tentar colonizar experiências novas ou descobrir maneiras novas de olhar para temas conhecidos”, o que torna o fotógrafo um curioso no mundo, porém essa curiosidade se define ou se torna possível quando cria-se uma maneira ou uma estratégia de aproximação e de relação com esse real.

A fotografia nos oferece muito mais perguntas do que respostas. Ela é e sempre será o substrato da imaginação. Resultado direto, mas não necessariamente o mais parecido com a realidade. Aquilo que criamos para dizermos da realidade não será mera fantasia do processo mental, neste contexto problematiza Moura (2012, p.17):

> Inventamos a fotografia por quê? Se vemos todas as coisas, por que inventamos fixá-las? Não é o bastante vê-las, cada um de seu jeito? Por que é que inventamos essa ‘coisa’ que não é para os outros verem o que a gente viu? Assim sendo, de que forma enxergamos quem está diante de nossos olhos? Por que criamos para nós a imagem do outro? Qual signo um retrato poderá estabelecer diante dos olhos de um fotógrafo e do resultado final de uma imagem para sempre congelada? Quem olha/enxerga a verdade? O que queremos dizer quando paramos diante de uma câmera: o que realmente representamos ou o que – a partir de nossa imagem, poderá ser interpretada como material de consumo?

Todos esses questionamentos acerca não só da fotografia, mas também de seu próprio ato se constituem como um verdadeiro processo de tomada de consciência: percepção aos que se aventuram ao trabalho com a fotografia, principalmente no campo escolar, precisará entender que a fotografia exerce uma performance que difere de como ela se apresentava no século anterior.

A relação com o método fotográfico se define a partir de processos do campo da percepção. Nesse sentido, Fontcuberta (2012, p. 14) diz que “a imagem não se reduz à sua visibilidade, a visibilidade não é critério determinante nem o único; os processos que a produzem e os pensamentos que a sustentam participam, e nesse

sentido sim podemos constatar uma mudança de natureza”. Nesse contexto, torna-se necessária uma consciência maior de seu objeto, ao ponto de que o resultado desta produção seja carregado de qualquer sentido.

Todos os questionamentos trazidos por Moura, somados ao debate posto por Fontcuberta, nos fazem pensar sobre uma nova metodologia de uso da fotografia no seu processo de construção, partindo do campo do pensamento, chegando ao infinito espaço da visualidade e por fim, o fazer fotográfico. Deste modo o pensar, o olhar e o fazer, uma estrutura mítica em tríade, se constituem como metodologias necessárias ao conceito da fotografia contemporânea que pretende discutir questões, por vezes, ausentes do nosso cotidiano. Na fotografia, a realidade se bifurca, se camufla, se abstrai, mas não se engana (SONTAG, 2004). É importante saber e entender das questões que contornam a vida ora do fotógrafo, ora do personagem do registro fotográfico para, então, chegar a alguma possibilidade de entendimento desta produção.

A fenomenologia se apresenta como um campo do conhecimento propício para o entendimento desta forma de fotografia. Uma fotografia que é construída entre a realidade e a ficção, o que torna a “fotografia é uma evidência intensificada, carregada, como se caricaturizasse, não a figura do que ela representa (é exatamente o contrário), mas sua própria existência. A imagem, diz a fenomenologia, é um nada do objeto” (BARTHERS, 1984, p.168). Um nada de um objeto e um potencial de um sentido, uma memória, uma percepção qualquer.

É nessa ideia de presença e ausência que a fenomenologia se ampara para oferecer aos pesquisadores e às pesquisadoras um recorte de onde deverá ou poderá ter mais atenção, caso pretendam ouvir seus objetos como quem os chamasse para serem percebidos. Neste campo subjetivo, a professora e o professor que pretendem fazer uso da fotografia como ferramenta didática em suas disciplinas de Artes, terão certamente que deter uma atenção maior aos movimentos de seus alunos e suas alunas, como quem busca saber o que os atrai ou afeta mais, para que, deste modo, possam pensar em conjunto atividades que despertem o interesse e o desejo em torno de seu espaço cotidiano.

É nesse contexto de compreensão que convocamos de maneira provocativa a ideia do mito da caverna de Platão para pensar a mudança de crença. Alguém que sai de uma natureza, por exemplo, das sombras, como sendo de um local de pouco

conhecimento, para a descoberta da luz, como um local das ideias, da clareza sobre seus conceitos, da certeza da necessidade de potencializar seus pensamentos para, desta maneira, criar maneira de enxergar ao seu cotidiano.

O mito da caverna pode ser utilizado em dinâmica com o sujeito que ainda não descobriu os sentidos das imagens. Como no caso desta pesquisa fotográfica que investiga sobre a possibilidade de sujeitos - professoras, professores, alunas e alunos, agirem sem uma plena consciência imaginativa, não agregando suas próprias questões em suas produções visuais. Nesse caso, a fotografia continuaria, como um espelho, a refletir objetos, muitos deles sem sentido. Não seria possível dotar um objeto de sentidos, se esse sentido não faz parte do repertório do utilizador da câmera. Seria como disse Barthes, uma imagem como um nada do objeto, um vazio de sentido.

Atualmente, a fotografia vive um dilema que a coloca entre sair ou lidar com a verdade. Por um lado, iluminada de toda representação de realidade, aceitando seu destino considerando o primeiro ideal do que veio a ser a fotografia. E, de outro lado, passar a construção de mundos ficcionais, mundos imaginários. Para Fontcuberta (2010, p.19), “A fotografia foi entendida durante muito tempo como uma forma da natureza representar a si mesma. O fascínio que sua descoberta produziu apontava para essa ilusão de automatismo natural.”, por isso a ideia de uma imagem ficcional, fruto de uma consciência imaginativa, ainda é algo a ser descoberto por muitos.

As sombras, recorrendo aos textos bíblicos, foi o começo de tudo. Foi dela que a luz, princípio da vida, surgiu. Temos historicamente um grande paradoxo, ou para os mais pessimistas uma mudança de paradigma na maneira da fotografia ser não só pensada, mas usada, e que esse modelo de uso possa subsidiar os pensamentos e a criatividade de quem se habilite ao seu uso.

As questões que norteiam a maneira de uso da fotografia como ferramenta geradora de sentido acharam apoio não na ideia de pensamento que exclui a possibilidade da experimentação e de descoberta, como em acreditar no potencial do estudante iluminado por ideias e desejos gerando possibilidades de descobertas no campo da visualidade.

A imagem fotográfica, fruto do exercício de uma consciência imaginativa, é um desejo de interação de pesquisadores/as do campo da imagem e seus espaços de trabalho. A proposta é retornar à caverna não só para levar as boas novas, como para

convidar quem lá possa está para sair e poder criar novas visualidades, de modo a tornar as descobertas uma aventura ao desconhecido.

1.6 Fotografia, uma *tecnologia intelectual*

Difundido por Lévy (2016), a concepção de uma *tecnologia intelectual surgiu a* partir de estudos em torno da utilização do *hipertexto* como um sistema que indexa outros documentos necessários a uma melhor compreensão de um documento/texto original. Nesta conjuntura o texto é situado em algum dispositivo eletrônico capaz de possibilitar as ligações entre os índices e bases da informação organizada.

Por conta de ligações/nós o *hipertexto* é baseado na utilização de tecnologias criando um ambiente para a leitura e interação com os textos eletrônicos. Nesse sentido, a necessidade tecnológica se torna base para a possibilidade das novas interações de usuários com o texto, tendo como interface o computador. Considerando que a mente humana não segue um sentido linear de cognição, quando uma informação lhe é atribuída, Lévy (2016) explica que "quando ouço uma palavra, isto ativa imediatamente em minha mente uma rede de outras palavras, de conceitos, de modelos, mas também de imagens, sons, […]. Mas apenas os nós selecionados pelo contexto serão ativados com força suficiente em nossa consciência".

Dada a sua ecologia, a maior parte dos programas atuais de computadores, e já podemos incluir aqui as câmeras fotográficas, considerando seu ambiente tecnológico, desempenham, segundo Lévy (2016), um papel de *tecnologia intelectual*. Para o autor, a ideia desta condição tecnológica se torna possível pela necessidade de reorganização da visão de mundo de seus usuários. Nesse sentido, acrescenta Lévy (2016): "as redes informáticas modificam os circuitos de comunicação e de decisão nas organizações. Na medida em que a informação avança, certas funções são eliminadas, novas habilidades aparecem, a ecologia cognitiva se transforma".

O surgimento da câmera digital, não em substituição às câmeras de filmes de películas químicas, segue a lógica de aplicabilidade da tecnologia intelectual em seus processamentos de dados. Essas câmeras fotográficas, incluindo neste grupo os *smartphones*, possuem um modo de operação *automático* no qual o operador deixa para o aparelho a "decisão" técnica sobre o registro da imagem. Neste momento, a câmera fotográfica vai "*pensar"* a partir da análise da cena disponível e essa ação é

possível graças à indexação de várias outras imagens armazenadas na memória do aparelho que, a partir da utilização de sua tecnologia intelectual, é capaz de decidir pelos melhores parâmetros de registro da cena em jogo.

A função de um modo de operação de uso do aparelho que dispensa a intelectualidade tecnológica de seu operador *final*, o que vai apertar o botão do *click,* permite que esse operador diante das dificuldades de interpretar o sistema operacional da câmera possa produzir imagens tecnicamente adequadas, mas eventualmente vazias de pensamentos e conceitos.

Assim, retornamos a Lévy (2016) que define ecologia cognitiva como sendo "o estudo das dimensões técnicas e coletivas da cognição", sendo os dispositivos técnicos parte integrante da desconstrução do indivíduo e da formação da coletividade. Sobre a desconstrução do indivíduo devemos entender primeiro que a inteligência é o resultado de uma rede onde se interligam fatores biológicos, sentimentais e tecnológicos. A partir de uma conjuntura tecnológica o que é proposto é a construção de um meio em que segundo Lévy (2016, p.135)

> Não há mais sujeito ou substância pensante, nem 'material', nem 'espiritual'. O pensamento se dá em uma rede na qual neurônios, módulos cognitivos, humanos, instituições de ensino, línguas, sistema de escrita e computadores se interconectam, transformam e traduzem representações.

De acordo com o exposto, um desses meios é o cultural onde as cognições, atitudes e ideias partem da construção do coletivo e não do indivíduo. Os outros meios seriam os dispositivos tecnológicos inteligentes que façam a simbiose entre o homem e a máquina e esta com a máquina novamente. Porém, antes da criação dessa principal interface é necessário garantir uma tecnodemocracia, ou seja, as relações entre as pessoas devem se tornar equilibradas se não o circuito da rede não alcançará qualquer tipo de avanço.

Neste contexto tecnológico outra contribuição vem de Galimberti (2006, p.11), "Se aceitarmos a tese de que a técnica é a essência do homem, então o primeiro critério de legitimidade que deve ser modificada na idade da técnica é aquela tradicional que vê homem como *sujeito* e a técnica é aquele *instrumento* à sua disposição". Não, a técnica não é a essência do homem, ela foi utilizada como meio para superar nossas dificuldades, para suprir nossas deficiências biológicas e muito das vezes fisiológicas. A grande questão da técnica, e que assusta toda a

humanidade, é a certeza de que, se não dominarmos a técnica, seremos dominados por ela.

Partindo desses pressupostos, observa-se que o modelo de tecnologia entendida nos argumentos retorna à matriz grega de *teckné* que, de acordo a Lévy (2016. p.), “a *teckné* designava ‘o método, a maneira de fazer eficaz’ para atingir um objetivo”. Neste sentido complementa o argumento Lima Júnior (2004, p. 402) reforça o entendimento da técnica como “um processo criativo através do qual o ser humano utiliza-se de recursos materiais e imateriais, ou os cria a partir do que está disponível na natureza e no seu contexto vivencial, a fim de encontrar resposta para os problemas de seu contexto, superando-os”. Assim, a técnica estaria diretamente ligada ao universo artístico, ao processo de criação, às intervenções humanas e com todas as suas transformações.

Na atualidade dependemos da técnica como um procedimento preestabelecido, um método, qualquer que seja e, por conseguinte, de uma tecnologia para a totalidade de nossas ações desde o simples ato vital de respirar, como é o caso dos aparelhos de respiração mecânica para enfrentar problemas decorrentes da pandemia da Covid-19, ao pouso bem-sucedido da missão *Rover Mars Perseverance* que faz parte do Programa de Exploração de Marte da NASA. Atualmente vivemos em uma eterna dependência da técnica e, por conseguinte, de suas tecnologias.

Portanto nesta acepção, resume Galimberti (2006, p.) “a verdadeira diferença entre o animal e homem, o animal *in-siste* num mundo que para ele já está preordenado, ao passo que o homem *ex-siste*, porque está fora de qualquer preordenação e, por efeito dessa sua *ex-sistiência*, é obrigado a construir para si um mundo”. Decorre então que a técnica se refere aos processos de produção, criação e transformação da natureza e do homem.

Em meio às questões possíveis de serem levantadas em torno da relação *sujeito* x *técnica*, não explorada nesta pesquisa, a imagem resultado da relação da fotografia com seus processos a partir de uma *tecnologia intelectual permeia* a própria condição de uso por parte de seu operador, que se utiliza de uma ecologia cognitiva possa produzir determinada imagem, considerando uma sequência de etapas que vai desde o surgimento do fator intencional, observação presente dos estudos fenomenológico, que indica um ponto de partida de uma ação, mental ou não, como

parte dos estágios da consciência, sendo ela imaginária ou não, até o ato final de seu registro.

Se a técnica pode ser entendida como uma prática humana, consequentemente uma prática intelectual, um método utilizado para desenvolver uma determinada atividade, uma tecnologia humana poderia ser entendida como um resultado desta prática numa interação social. Desse modo, a fotografia poderá ser considerada como uma tecnologia humana intelectual por seguir um processo técnico operado por uma pessoa com o intuito de obter um resultado pré-estabelecido a partir de uma interação homem-máquina, onde cada um dos lados depende do outro.

Como descreve Lévy (2016, p. 137):

> a inteligência ou a cognição são os resultados de redes complexas onde interagem um grande número de atores humano, biológico e técnicos. Não sou 'eu' que sou inteligente, mas 'eu' com o grupo humano do qual sou membro, com minha língua, como toda uma herança de métodos e tecnologias intelectuais".

Neste contexto, determinado pela tecnologia, a inserção de um *instrumento* entre um mundo objeto e o *sujeito* participante dele obriga a operadora e o operador do equipamento/instrumento a uma nova interação com seu ambiente. Como nos diz Flusser (2018, p. 46), "o aparelho obriga o fotógrafo a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens".

Então, a utilização da câmera fotográfica como mero aparelho parte de um processo tecnológico intelectual que exige do usuário mais do que o domínio técnico do mesmo, uma vez que a imagem como produto deste processo tecnológico será construída dentro dos critérios de domínio e de controle por parte deste usuário do equipamento. Soma-se a essa operação tecnológica uma operação conceitual que visa transferir uma essência existente em qualquer grau de percepção deste objeto primário para o *sensor* do aparelho fotográfico para, por sua vez, ser devolvido aos olhos como imagem dotada de uma nova, mas não estranha, codificação visual. Podemos dizer que a câmera opera para a fotografia assim como o olho para o olhar.

A utilização da câmera fotográfica pode ser adotada na perspectiva de uma tecnologia intelectual. Reitero assim a compreensão a compreensão de Lévy (2016, p.156) segundo a qual as "tecnologias intelectuais permitem que algumas fraquezas do espírito humano sejam corrigidas, ao autorizar processos de informações do mesmo tipo que os realizados pelos 'processos controlados', mas sem que os

recursos da atenção e da memória de curto prazo sejam saturados". É neste contexto que o uso da câmera fotográfica, como tecnologia intelectual, atua de modo a potencializar a percepção do olhar sobre aquilo que se pretende gerar sentido.

Para Lévy (2016), qualquer tecnologia, dentre as quais a câmera fotográfica, ao atuar como um suporte material de comunicação interfere na organização social da *ecologia cognitiva* do ser humano. Em outras palavras "os dispositivos tecnológicos são também elementos instituintes e instituídos da/pela cognição humana, compreendia a partir de uma relação complexa entre indivíduos-sociedades-instituições" (LEVY, 2016, p. 175).

Já para Flusser (2018), uma imagem resultado de um aparelho, seja ele uma câmera de segurança, um *smartphone*, uma radiografia, uma câmera fotográfica, todos eles, produzem imagens técnicas. Neste contexto vemos a operadora ou o operador imbricados em dois domínios: o do aparelho, olho, e outro da imagem, olhar. Assim, a imagem técnica é produzida a partir da articulação cognitiva intelectual que gera sentidos a partir de uma base-suporte técnico estabelecida.

A fotografia, fruto do desenvolvimento tecnológico intelectual, que fez evoluir da câmera analógica, alimentada por películas de haletos de prata, para as câmeras digitais, tendo seu receptáculo de filme substituído por um sensor fotossensível digital, para realização de registros fotográficos, fez surgir a também fotografia digital, não só câmera, aos termos a fotografia digital, conseguintemente temos uma fotografia fruto de um processo tecnológico.

Por mais que a técnica de se produzir uma fotografia analógica seja a mesma para a produção de uma fotografia digital, sua utilização posterior precisará de um maior domínio por parte do seu operador. A fotografia digital requer ser tratada com maior comando, caso contrário ela poderá não resultar naquilo que estava planejado pelo operador do aparelho tecnológico fotográfico.

O debate colocado até aqui suscita uma questão: a importância do conhecimento da área para o professor ou a professora de Arte que pretende usar a fotografia como parte de seu repertório de trabalho em suas aulas.

As relações impostas pelas novas tecnologias educacionais e a fotografia precisam ser vistas como uma tecnologia educacional, e por seu uso ainda a ser potencializado, o uso da fotografia não deve ser enfrentado como uma tecnologia que limita a participação dos alunos. O propósito de utilização dos processos fotográficos

em sala de aula é visando justamente aproveitar das tecnologias disponíveis aos alunos; muitos deles já dispõem de um telefone inteligente, dotado de uma câmera fotográfica simples que seja. A partir deste contexto e em acordo ao pensamento de Lima Júnior (2004, p. 402) a:

> tecnologia não é entendida apenas enquanto aparato maquínico (base material), potencializador do trabalho e das habilidades humanas, nem do sentido mecânico oriundo da industrialização, ligado à ideia de produtividade e de mediação instrumental, sentido esse que a modernidade forjou com a potencialização que a ciência trouxe par a técnica, tornando-a mecânica, instrumental e uma instância pretensamente independente da subjetividade humana fora do contexto cultural.

Neste contexto, o processo de ensino nas disciplinas das Artes pode ser pensado como uma possibilidade de aproximação dos alunos a partir da utilização do equipamento fotográfico-tecnologias no contexto das aulas de artes, buscando desta maneira novas relações destes alunos com o espaço escolar bem como de uma relação mais produtiva da câmera do aparelho telefone, neste contexto segundo Dias e Hetkowski (2019, p. 15):

> É preciso pensar a educação como prática de transformação associada a um pensamento de libertação e, neste contexto, valorizar os processos colaborativos, os sentimentos de solidariedade, o respeito à dignidade humana e o cenário potencial desencadeado com o uso das Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) dentro e fora dos espaços escolares.

Nesta direção, alerta Moran (2018), "o avanço do mundo digital traz inúmeras possibilidades ao mesmo tempo em que deixa perplexas as instituições sobre o que manter, o que alterar e o que adotar. Não há respostas simples. É possível ensinar e aprender de muitas formas, inclusive de forma convencional". A inclusão da fotografia como parte do programa das aulas de Artes oferece alguns desafios que deverão ser vencidos pelos professores que desejarem potencializar suas aulas com este processo tecnológico aplicado às suas aulas.

A dificuldade de equipamentos tecnológicos nas salas de aulas, mesmo os mais básicos como um aparelho de televisão ou mesmo um sinal de internet para uso dos alunos e professores, em muitos espaços se constitui ainda como um desafio a ser superado, Porém, o professor ou professora pode buscar meios de subverter tal situação, de modo a tornar sua aula mais atrativa e assim poder realizar suas atividades com os dispositivos e condições disponíveis em seu grupo escolar.

Uma maneira de lidar com as deficiências encontradas no sistema escolar, não apenas no campo tecnológico, é atentar para os valores afetivos dos alunos. Assim é possível através das atividades desempenhadas em sala de aula, por intermédio das atividades pedagógicas, manter o aluno ativo. As estratégias propostas de ensino e, assim, uma atividade que poderia oferecer menor aderência poderá ter uma adesão significativa, graças ao processo afetivo agregado à proposta. Para Moran (2018, p.18)

> a afetividade é um componente básico do conhecimento e está intimamente ligado ao sensorial e ao intuitivo. A afetividade se manifesta no clima de acolhimento, empatia, inclinação, desejo, gosto, paixão e ternura, de compreensão para consigo mesmo, para com os outros e para com o objeto do conhecimento.

A utilização da fotografia como componente curricular dentro da disciplina de Artes exige do professor mais do que saber usar ou ensinar a manusear um equipamento; requer que ele apresente aos seus alunos questões que despertem um novo campo de visão e que, necessariamente, não estejam fora de seu “ser”. É importante auxiliar o aluno ou aluna a pensar o equipamento como um aparelho capaz de gerar sentidos, seja ele com a luz, com os objetos de seu cotidiano ou com detalhes do seu trajeto casa-escola. Enfim, o importante é fazer a aluna ou o aluno compreenderem que a grande descoberta e geração de novos sentidos no que se refere a produção das imagens é a constituição de um pensamento que desloque suas memórias para um estágio mais consciente de modo que novas cenas possam se fazer ver, e com isso possibilitar uma maior dinâmica no fazer, uma produção que possa constituir uma narrativa mais visceral e mais provocativa no tocante a gerar outras discussões nas aulas.

Todo esse processo terá como finalidade potencializar o estudante a partir da concepção de uma *ecologia cognitiva* (LÉVY, 2016). Na medida em que o estudante fizer parte de uma coletividade cosmopolita, ele deverá ser compreendido a partir de sua relação ou possibilidade de imbricação, uma vez que os dispositivos técnicos atuam como atores em uma coletividade na qual, não “ podemos dizer puramente humana, mas cuja fronteira está em permanente redefinição (LÉVY, 2016, p.139). Neste contexto, a ecologia *cognitiva* se estabelecerá na medida em que for dada a devida atenção às dimensões técnicas e coletivas da cognição dos estudantes.

Se de um lado a utilização do retrato de si não oferece muitas pistas do que se pretende ou deseja, ou mesmo qual o sentido; por outro lado, retratos de suas famílias podem proporcionar boas possibilidades de aproximações e reforços do laço familiar que, em alguns casos, são dispersos pelas longas horas de interação do jovem com seus aparelhos digitais de onde é possível interagir com outros grupos de seu círculo de convívio, mas que não agrega valores afetivos às relações.

Pensar a fotografia como um componente tecnologicamente intelectual parte de uma ecologia cognitiva da arte capaz de atrair estudantes para aulas tradicionais e essa pode ser uma interessante alternativa com possibilidade de representação prática, uma vez que muitos deles já fazem de seus *smartphones*, o que eventualmente precisará ser potencializado ou direcionado será dessas práticas fotográficas para o universo educativo, potencializando assim a relação de cada estudante com o contexto das atividades didáticas.

2. ENSINO DA ARTE

“A maneira pela qual aceitamos as coisas no mundo e o mundo mesmo é um modo de *crença*. Quando experienciamos outras pessoas, árvores, edifícios, gatos, pedras, o sol e as estrelas, nós as experienciamos como sendo aí, como verdadeiros, como reais.”

Robert Sokolowski

Uma das mais importantes teses de Platão (2018) da qual os intelectuais ocuparam-se de reconhecer sua beleza, sua lógica e por fim sua perfeição, mas muito pouco foi considerada a possibilidade de sua exequibilidade. A tese versa sobre um dos mais importantes pilares da sociedade, não só a moderna: a arte deve ser a base da educação. Para pensar a educação em nossa época, o educador ou educadora terá o desafio de refletir sobre o tipo de sociedade em que atua e como poderá trabalhar para dar algum tipo de contribuição.

Considerando aquilo que o educador ou educadora quer deixar como resultado de seu trabalho, seria interessante levar em conta o objetivo da educação, a importância de promover o desenvolvimento e como isso se junta à singularidade, à consciência social e à reciprocidade/solidariedade do indivíduo. Neste contexto, a escolha educacional poderá ser entre o conceito de sociedade como uma comunidade de pessoas que procuram o bom senso por meio da ajuda mútua e uma concepção de sociedade como grupo de pessoas que buscam se orientar, tanto quanto possível, em direção a um ideal.

Diante de um possível impasse, Read (2020, p.4) salienta que: “ no primeiro caso, a educação é direcionada para o incentivo do crescimento de uma célula especializada em um corpo multiforme; no segundo caso, a educação é direcionada para a eliminação de todas as excentricidades e para a produção de uma massa uniforme”. Diante desse pensamento do autor, é possível notar que a segunda possibilidade de modelo de educação envolve uma maior necessidade de concepção particular do Estado e dos direitos de seus cidadãos, o que é possível perceber de alguma maneira no primeiro modelo, no qual a educação visa o fortalecimento de uma célula que irá orientar o percurso dos demais para um ideal de sociedade.

Uma das mais acertadas lições das recentes experiências históricas dão conta de que a educação deve ser entendida e praticada não apenas como um processo de individualização do sujeito, mas como um instrumento capaz de fazer o indivíduo

integrar-se junto aos demais membros desta sociedade. Sobre esse argumento, Read (2020, p. 6) complementa que:

> o indivíduo será 'bom' na medida em que sua individualidade for percebida dentro do todo orgânico da comunidade. Seu toque de cor contribui, por mais imperceptível que seja, para a beleza da paisagem – sua nota é um elemento necessário, embora despercebido, da harmonia universal.

A fenomenologia se esforçou em explicar a existência de um movimento que conecta a percepção do indivíduo à natureza, que conecta a consciência à realidade. Nesse sentido, podemos considerar que a "percepção visual é, de todos os modos de relação entre homens e o mundo que o cerca, um dos mais bem conhecidos. Há um vasto *corpus* de observações empíricas, de experimentos, de teorias, que começou a constituir-se desde a Antiguidade" (AUMONT, 2018, p.11). Nesta perspectiva, a existência de um mundo interno, formado de uma antologia de sentidos, produz experiências com o mundo externo, o mundo dos objetos da natureza.

Ao me referir ao mundo da natureza, estou considerando "todo o processo orgânico da vida e do movimento que ocorre no universo, um processo que inclui o homem, que se mostra indiferente às suas idiossincrasias genéricas, suas reações subjetivas e variações de temperamento" (READ, 2020, p.18). Dessa maneira, parte do que experienciamos é motivada pela percepção que conecta o homem à sua natureza. Segundo Sokolowski (2014, p.75), essa percepção "representa um objeto diretamente para nós, e esse objeto é sempre dado numa mistura de presença e ausências. Quando um lado está dado, outros estão ausentes. Algumas partes do objeto ocultam outras partes: a da frente esconde a de trás, a superfície esconde o interior ", deste modo a experiência se faz sempre como uma descoberta de um objeto-mundo que se apresenta como algo do desconhecido.

O florescimento do sujeito a partir das Artes, a Arte como ferramenta de educação crítica, a Arte na produção de sentido, do saber e do questionar foram as bases mobilizadoras desta pesquisa. O florescimento do sujeito comum no Brasil a partir das Artes foi diretamente impactado pelo nosso processo histórico de colonização. Para Teixeira (SMOLKA, MENEZES, 2000), sem esse florescimento, desejo, afeto, poderá comprometer o desenvolvimento no sujeito de sua anima, bem como a sua busca por sentidos como indivíduo e como ser social. Se o cotidiano pode ser uma extensão do espaço escolar, a aluna ou aluno poderá ter motivação cotidiana, potencializando assim sua condição criativa, abrindo caminho para descobertas

artísticas e imaginárias, facilitando a troca de saberes entre a professora ou professor em atividades sistematizadas pela disciplina de Artes.

2.1 Breve percurso do Ensino das Artes no Brasil

Diversas foram as mudanças pelas quais passaram o ensino das Artes no Brasil, principalmente no tocante às questões conceituais a partir da inserção da disciplina no currículo escolar. Essas mudanças podem ser localizadas na Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB-5692/71), legislação que define e regulamenta o sistema educacional para o ensino fundamental e o ensino médio, e na construção dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) elaboradas em 1996. Para que se chegasse à configuração atual, o ensino das Artes passou por uma série de mudanças em seus conceitos e nas expectativas da comunidade docente de artes. Atualmente podemos falar do desenho da Arte-Educação disseminado no âmbito educacional.

Não obstante, é nítida a realidade das disciplinas de Artes em uma considerada quantidade de escolas nacionais, que sofrem por não poder acompanhar o constante desenvolvimento de materiais de apoio pedagógico considerando ainda a própria vivência escolar, que muitas das vezes estão distantes da realidade teórica postas nos livros didáticos, não tempo desta maneira como, porém, práticas as contribuições postam pelos programas de apoio ao professor.

Uma história contada será sempre um caminho percorrido uma outra vez, na medida em que ao revivermos esse caminho, retornamos a viver seus caminhos. Ao decidirmos por outros caminhos, também decidimos por quais outras histórias iremos reviver. Para Benjamim (1985, p. 13) “Cada história é o ensejo de uma nova história, que desencadeia outra, que traz uma quarta etc.: essa dinâmica ilimitada da memória é a constituição do relato, com cada texto chamando e suscitando outros textos”. Pensando assim, apresento uma síntese sobre o ensino das Artes no Brasil.

Numa mesmo que tímida tentativa de trazer uma concisa história do Ensino das Artes no Brasil, não se tratando, portanto, de um revisionismo, não poderia me furtar de iniciar esse percurso sem apresentar a importância e o legado para a educação brasileira do professor baiano Anísio Teixeira que no dia 10 de março completou 50 anos de seu assassinato no Rio de janeiro por agentes da ditadura militar.

Anísio Teixeira (Caetité - Bahia, 12 de julho de 1900 — Rio de Janeiro, 11 de março de 1971) nasceu no mesmo ano de surgimento do movimento fenomenológico

(ONDE?). Mesmo que não haja uma conexão direta entre o movimento fenomenológico e o legado do professor Anísio Teixeira, localizamos em ambos semelhanças na maneira como a Arte é relacionada e potencializada no contexto da Educação. Anísio Teixeira morreu no Rio de Janeiro em 10 de março de 1971, deixando um legado de contribuições no campo da Arte como componente primário para uma educação criativa e emancipadora.

Como parte do reconhecimento, mesmo que tardio, o Governo do Estado da Bahia considerou o educador baiano Anísio Teixeira como patrono da Educação na Bahia. De acordo a nota publicada pelo Governo do Estado da Bahia em seu site oficial, em de 17 de julho de 2020:

> A Assembleia Legislativa (Alba) aprovou, nesta quinta-feira (16), o Projeto de Lei n° 23.931/2020, enviado pelo governador Rui Costa, que tornou Anísio Teixeira o patrono da educação do estado. A iniciativa é parte das ações desencadeadas pelo Governo do Estado em reconhecimento ao legado de Anísio, que nasceu em 12 de julho de 1900, em Caetité, e é considerado um dos maiores educadores brasileiros de todos os tempos. Agora, acontecerá a sanção pelo governador Rui Costa e a publicação no Diário Oficial do Estado (BAHIA, 2020).

A construção de uma educação democrática e a compreensão da aluna e do aluno com sujeitos emancipados, que aprendem **com** e não **pelo** professor, estão na base do legado de Anísio Teixeira para a educação brasileira. Segundo Rocha (2014), a compreensão abrangente que este intelectual e professor tinha de educação e do lugar da escola na sociedade contemporânea seria um indicativo de que as questões da educação e da cultura eram indissociáveis sob sua ótica. Contudo esse empenho e espírito progressista, que fez surgir um projeto de nova escola pública brasileira, com propostas inovadoras para o período, deixou Anísio Teixeira exposto sob os olhos da ditadura.

A sua morte, por exemplo, é cercada por mistérios. Apesar da informação de que o educador teria caído no fosso do elevador do Edifício Duque de Caxias, na cidade do Rio de Janeiro, numa entrevista concedida pelo então senador da República e ex-governador da Bahia, Luiz Viana Filho, ao pesquisador João Rocha (2019, p.33), foi dito que ele: “ desapareceu no percurso entre a Fundação Getúlio Vargas e o Edifício Duque de Caxias, na cidade do Rio de Janeiro, onde ficava o apartamento residencial do dicionarista Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, com quem o educador havia marcado para almoçar ”.

Ainda segundo Rocha (2014), os fatos que indicavam que o pedagogo poderia ter sido torturado foram a notícia de uma ameaça por ele recebida por telefone dias antes de sua morte, o detalhe de como seus óculos foram encontrados em cima de uma coluna no fundo do fosso onde ele foi localizado, e o estado em que seu corpo foi encontrado com todos os ossos quebrados, fato que para especialistas da época contrariava a hipótese de uma queda. Durante a investigação, esses fatos culminaram na reprodução simulada de sua queda no dia 11 de março de 1971.

Segundo Rocha (2014), ao longo da investigação dos fatos se testemunhou o "assassinato da cultura", que se deu com o desaparecimento gradual de todas as obras do de Anísio Teixeira das livrarias e das pautas da maioria dos professores e setores acadêmicos. O que favorecia o desejo dos donos do poder da época.

Nos anos de 1920, Anísio Teixeira estudou no *Teachers College* e teve como professor e orientador o professor de filosofia, John Dewey[14] (1859-1952). Anísio Teixeira se tornou um dos principais divulgadores da obra de Dewey no Brasil. A relação entre os dois impactou tanto na vida acadêmica de Anísio, que passou a pensar a educação nos moldes norte-americano, bem como em sua personalidade como agente público e homem. Segundo Rocha (2014), ao retornar dos Estados Unidos, Anísio já não refletia a mesma personalidade do jovem tímido que normalmente era visto comungando na Congregação Mariana Acadêmica do Colégio Antônio Vieira, em Salvador, mesmo já sendo o importante Inspetor Geral do Ensino da Bahia, cargo que ocupou a partir do ano de 1924, aos 20 anos de idade.

Tendo bebido dessa fonte, na cidade de Salvador - Bahia de 1930, Anísio Teixeira criou o Centro Educacional Carneiro Ribeiro onde havia uma escola-sede para as atividades formais e uma escola-parque para as atividades de Arte. Entre glórias e tragédias, a vida e obra de Anísio Teixeira, Secretário de Educação e Saúde do governo de Otávio Mangabeira entre os anos de 1947 até 1951, é um marco para a consolidação das artes na Bahia. Foi nesse mesmo período, em 1949, que ele decidiu patrocinar a realização do 1º Salão de Artes da Bahia abrindo caminhos para artistas que não fossem quase exclusivamente acadêmicos. Artistas que não tinham medo de buscar outros caminhos para a sua arte. Assim, é importante saber que:

---

[14] Dewey é o nome mais célebre da corrente filosófica que ficou conhecida como pragmatismo, embora ele preferisse o nome instrumentalismo - uma vez que, para essa escola de pensamento, as ideias só têm importância desde que sirvam de instrumento para a resolução de problemas reais. No campo específico da pedagogia, a teoria de Dewey se inscreve na chamada Educação progressiva. Um de seus principais objetivos é educar a criança como um todo. O que importa é o crescimento - físico emocional e intelectual. Fonte: https://novaescola.org.br/conteudo/7225/john-dewey em 06 de abril de 2021.

> […] para que se tenha ideia do panorama artístico baiano na década de 1940, antes do Governo Mangabeira, havia uma presença quase exclusiva de artistas considerados acadêmicos, muito até de reconhecida qualidade, mas que não animavam a aventurar-se por novos caminhos. No entanto, aqueles que pressentiam a necessidade de novas buscas não se achavam em condições técnicas de enfrentar os desafios (ROCHA, 2014, p. 83).

Solicitado para escrever sobre Dewey, Anísio Teixeira produziu e publicou o que ele mesmo chamou de uma tentativa de *ensaio,* expresso no trabalho Bases da teoria lógica de Dewey (TEXEIRA 1955). Ali mesmo ele previne o leitor de que não lhes trazia um estudo completo e a fundo do trabalho de Dewey deixando uma pista, entretanto, que o trabalho deveria ainda ser feito. Decerto que a crítica dualista de Dewey foi um dos grandes aprendizados e prática trazida para nosso sistema educacional, nela a perspectiva de escola e cultura, por exemplo, foram de grande importância para o pensamento norteador das políticas para a educação na filosofia Anisiana.

A década de 1970 foi marcada tanto pela morte do educador Anísio Teixeira quanto pela inclusão da Arte no currículo escolar, uma busca que já se desenrolava desde décadas anteriores. Na década de 1920, por exemplo, houve diversas tentativas, sem sucesso, de inserir a Arte no componente curricular das escolas (BARBOSA, 2014).

Ainda na década de 1970 surgiram no Brasil os primeiros cursos de Licenciatura em Educação Artística. Destinados a atender a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, Lei nº 5.692/71, os primeiros cursos iniciados em 1973 ofereciam um currículo apertado de formação prevista para dois anos. O desafio para professores e alunos desse curso de licenciatura era abarcar a complexidade da base curricular com foco em música, teatro, artes plásticas e dança em um tempo de formação tão exíguo. Nesse desenho, as novas professoras e novos professores deveriam ter não só domínio das linguagens, como deveriam ter a compreensão suficiente dos processos criativos de cada uma delas.

A década 1980, década de redemocratização no Brasil, foi marcada pelo surgimento de um movimento que ajudou a refletir e questionar o problema posto pelo tipo de formação que vinha sendo dispensada àquelas pessoas interessadas em levar a arte para dentro da sala de aula, qual seja: o movimento arte-educação que questionava o fazer do professor de Artes. Os integrantes do movimento em diferentes partes do país reivindicaram para si a identidade de arte-educadores. Foi nesse

contexto que o termo Arte-Educação começou a fazer parte da gramática do campo da educação brasileira, sobretudo relacionado à disciplina de Artes na sala de aula.

A filosofia desenvolvida no campo da Arte-Educação impactou diretamente na interação professora/professor-aluna/aluno-prática artística. A partir daí novos desafios foram apresentados às/aos docentes diante da possibilidade da livre-expressão ser abordada como uma metodologia em sala de aula. Condição que caracterizou o ensino da Arte durante o modernismo.

Nesse novo cenário político-pedagógico o professor de Arte-Educação se reencontra com um novo encaminhamento pedagógico do ensino das artes (BARBOSA, 2014). Desse lugar, a disciplina de Artes passou a contribuir com a sensibilização ou construção de um novo olhar sobre a arte e sua apreciação. Esta nova realidade permitiu então aproximar contextualização histórica, currículo, prática pedagógica, educação e arte. À vista disso, Arte-Educação reforça o papel da educação como vetor de potencialização da/do estudante como sujeito no mundo. corroborando com o pensamento de Read (2020, p.12), segundo o qual:

> a educação é incentivadora do crescimento, mas, com exceção da maturação física, o crescimento só se torna aparente na expressão –signos e símbolos audíveis ou visíveis. Portanto, a educação pode ser definida como o cultivo dos modos de expressão – é ensinar crianças e adultos a produzir sons, imagens, movimentos, ferramentas e utensílios

É a partir dessa compreensão que proponho olhar a Proposta Triangular proposta por Barbosa (2014) em seu trabalho *A imagem no ensino da arte*. A Proposta Triangular, originalmente chamada metodologia, integra a história da arte, o fazer artístico, e a leitura da obra de arte. Segundo Barbosa (2014, p. 37), esta leitura envolve a análise crítica da materialidade da obra e os princípios estéticos ou iconográficos. Desde então a própria autora sistematizou e aperfeiçoou a sua proposta, de modo que, em 1998, no livro *Tópicos utópicos*, ela fez a seguinte correção:

> Foi no esforço dialogal entre o discurso pós-moderno global e o processo consciente de diferenciação cultural também pós-moderno que, no ensino da arte, surgiu a abordagem que ficou conhecida no Brasil como Metodologia Triangular, uma designação infeliz, mas uma ação reconstrutora. Sistematizada no Museu de Arte Contemporânea da USP (87/93), a Triangulação Pós Colonialista do Ensino da Arte no Brasil foi apelidada de “metodologia” pelos professores. Culpo-me por ter aceitado o apelido e usado a expressão Metodologia Triangular em meu livro A imagem no Ensino da Arte. Hoje, depois de anos de experimentação, estou convencida de que metodologia é construção de cada professor em sua sala de aula e gostaria

> de ver a expressão Proposta Triangular substituir a prepotente designação Metodologia Triangular. Em arte e em educação, problemas semânticos nunca são apenas semânticos, mas envolvem conceituação (BARBOSA, 1998, p. 33)

Assim a Proposta Triangular não deve, segundo a autora, ser vista como uma metodologia. Com a Proposta Triangular, a Arte-Educação direcionou o ensino da Arte de modo até então determinante, uma vez que a proposta passou a ser utilizada por cursos de Licenciatura em Artes Visuais no Brasil.

Fazer, contextualizar e ler arte são os três eixos que compõem o aprendizado triangular da arte. A livre-expressão, o "deixar-fazer" (BARBOSA, 2014), deveria funcionar como um componente de herança cultural e, por conseguinte, um instrumento de desenvolvimento de cada aluna e de cada aluno. Nesse sentido, o currículo do aprendizado triangular da arte deveria interligar

> o fazer artístico, a história da arte e a análise da obra de arte estaria se organizando de maneira que a criança, suas necessidades, seus interesses e seu desenvolvimento estariam sendo respeitados, e ao mesmo tempo, estaria sendo respeitada a matéria a ser aprendida, seus valores, sua estrutura e sua contribuição específica para a cultura. (BARBOSA, 1991, p. 35).

Nesse sentido, é possível afirmar que a proposta triangular requer práticas reflexivas sobre a arte-educação ou arte/educação.

2.2 Arte em tempos de cólera

A contribuição do professor baiano Anísio Teixeira para o Brasil atravessou os limites dos muros da Educação; contribuições que se iniciam na década de 1924 quando foi indicado, aos 23 anos, pelo então governador, Francisco de Marques de Góes Calmon, para comandar a política de educação da Bahia. Iniciava assim a trajetória de quem viria a ser um dos mais destacados educadores do Brasil (ROCHA, 2014).

Anísio Teixeira a escola teria também como responsabilidade

> educar em vez de instruir; formar homens livres em vez de homens dóceis; preparar para um futuro incerto e desconhecido em vez de transmitir um passado fixo e claro; ensinar a viver com mais inteligência, com mais tolerância, mais finamente, mais nobremente e com maior felicidade, em vez de simplesmente ensinar dois ou três instrumentos de cultura e alguns manuaizinhos escolares... (TEIXEIRA, 1967, p. 40-41).

A compreensão desse educador e gestor sobre a escola e o papel da educação no mundo contemporâneo era inteiramente abrangente, um indicativo de que para ele

as questões da educação e da e cultura são indissociáveis e imbricadas. Uma compreensão de que é importante que a educação esteja alimentada pelas questões culturais das quais os alunos, sujeitos deste processo de experimentações cotidianas, são afetados e/ou percebidos em processos contínuos de construção do saber. Segundo Teixeira,

> para educar, temos de conhecer a criança, o adolescente ou o adulto, temos de conhecer a parcela de conhecimento humano cuja aprendizagem vamos conduzir e orientar e temos de conhecer a sociedade e a cultura que pertencemos. Cada um desses setores se fez hoje todo um mundo de estudos e conhecimentos. Acrescente-se que já não recebemos o aluno como a página em branco que pedagogos antigos imaginavam, mas como um ser humano vitalizado e alerta, com uma massa informe de experiências em sua cabeça, que não recebeu tanto da família e da vizinhança mais ou menos eclipsadas, mas de seus pares, do transístor, do rádio e da televisão (Caminha-se para tornar o estudo crítico desses meios de comunicação um dos pontos fundamentais da educação escolar). Esse novo aluno, vivo e ativo pela sua participação fora da escola na difusão oral e visual da cultura ambiente, um desafio ao mestre, que lhe parece distante e estranho (TEIXEIRA, 1976, p. 384).

Com essa visão ressalto a importância da sala de aula ser um lugar social de potencialização das possibilidades já existentes no universo social dos alunos. Embora identifique uma deficiência no campo das aulas de Artes nesse sentido, o desafio é justamente por isso em prática. A Arte, enquanto linguagem universal, que se constitui como uma ação crítica e estética de um sujeito sobre um objeto qualquer, inclusive sobre a sua realidade, deveria ser mais conceitualmente consequente no campo da Arte-Educação. Para Lannir, (2013, p.68), por exemplo, “o que a arte-educação precisa é de um forte conceito central. A fragmentação de ideias que hoje impera no ensino da arte não é mais perniciosa, mas seria bem mais produtivo um quadro conceitual coeso”.

Na contemporaneidade, uma definição de conceito central passa pela possibilidade de trabalharmos com aquilo que é presente em qualquer sujeito, em nosso caso, sujeito escolar, um conceito central como a essência de qualquer aluno, algo que atravesse a todos independente de sua história de vida, e a resposta não vai estar muito longe desta mesma provocação.

O senso estético faz parte da essência de cada indivíduo, no campo da Arte-Educação é um aspecto possível de se desenvolver a partir de estratégias simples como uma escuta de questões que afetam os estudantes. Desse modo, essa interação promovida a partir de estratégias criativas pode servir como ponto de partida da promoção de avaliação das percepções dos estudantes sobre si mesmos e o

mundo à sua volta com objetivo de construir os processos criativos de cada um que, paulatinamente, vão sendo absorvidos pelo currículo.

Segundo Lannir (2013, p. 82) é “plausível conceber um currículo que promova uma reflexão sobre a natureza e a função das relações estéticas próprias do indivíduo”. Ou seja, é significativo para a formação, considerar a experiência individual de alunas e alunos no processo de construção do saber, fazer e interagir com a estética da arte.

Esta percepção interage com a compreensão de Read (2020, p. 9) sobre a expressão estética, segunda a qual existem dentro do indivíduo

> dois ‘pátios internos’ ou estados existenciais que podem ser exteriorizados com a ajuda das faculdades estéticas. Um deles é somático, sendo encontrado até mesmo nos cegos e surdos-mudos: trata-se de um armazenamento de imagem que não derivam da percepção externa, mas das tensões musculares e nervosas de origem interna. Em si mesma, essa sensibilidade ‘háptica’ talvez não seja importante, mas ignora esse elemento tal como aparece na expressão estética levou a muita incompreensão dos desvios do naturalismo fotográfico encontrados nas artes primitivas e moderna.

Em tempos de cólera, de conflitos, de escassez de pensamento crítico a arte poderá contribuir para a construção de novas percepções de mundo por parte do aluno em sala de aula, promovendo a construção de um espaço de criação de sentidos e desenvolvimento de suas expressões, sendo elas do campo do imaginário ou prático.

Neste contexto de criação e estética da arte, câmera fotográfica, sobretudo aquelas dos *smartphones*, pode ser tomada como uma ferramenta útil para professores de artes em sala de aula. O uso dessas câmeras, disponíveis na palma da mão, pode ser ressignificado com o intuito de propor a produção, construção e captura de imagens não só do espaço doméstico de cada um, mas do trajeto casa-escola, do espaço escolar, da ressignificação de retratos e de uma espécie de “*selfie,* logo existo”. Registros que em sala de aula podem ajudar a educar para a transformação social, mas também para ajudar a formar pessoas livres, preparar para um futuro incerto e desconhecido, estimular a viver com mais inteligência, com mais tolerância, mais finamente, mais nobremente e com maior felicidade no interior de uma sociedade democrático, como bem nos apontava Anísio Teixeira.

A câmera na palma da mão talvez possa gerar uma potencialização dos processos fotográficos a partir das condições disponíveis e disponibilizadas a cada

aluno e aluna, podendo o professor ou professora aproveitar dessa oportunidade para viabilizar e oportunizar a seus alunos e alunas a construção de novas narrativas e compreensões sobre questões simbólicas, políticas, sociais e culturais presentes em cada indivíduo e na sociedade como um todo. O instinto estético, uma vez estabelecido, poderá desencadear novos processos de ligação entre o aluno e seus objetos.

Segundo Read (2020, p. 38) o "processo de ligação entre um ato presente de percepção e um ato revivido de *associação* perceptiva, e a faculdade que nos capacita a reviver a consciência de percepções anteriores é por nós chamado de *memória*". Essa memória poderá auxiliar na criação dos cenários de encenação e de novas paisagens de sentidos. As imagens produzidas de questões privadas, a partir do uso de seus *smartphones*, em suas residências, por exemplo, poderá se constituir como verdadeiros *contos* visuais pensados a partir das capturas espontâneas, permitindo construir olhares críticos sobre suas comunidades, motivando nos alunos o senso de pertencimento que adormeceu, desapareceu ou não floresceu até aquele momento.

Neste contexto, as possibilidades dadas pela educação visual me parecem uma boa alternativa à condição de subdesenvolvimento das atividades e da própria função da disciplina ou mesmo da educação em nossa contemporaneidade, quando (NOVAES, 1988, p. 133) alerta de que é:

> preciso combater pela educação a cegueira produzida pela educação. A educação repressiva cria os preconceitos, que funciona como anteparos, bloqueando a visão, e como refratores, que dão do mundo social uma visão distorcida com produzida, no mundo físico, pela ilusão de ótica. Ela ensina a não ver, e graças a essa não-visão o poder se torna intangível, pois seus verdadeiros mecanismos não podem ser desvendados. E ensinar a ver o que não existe, gerando os 'espectros e quimeras' de que a fala a retórica da época, e cuja principal função é manter o homem no medo e na ignorância, perpetuando com isso a hegemonia dos poderosos. Mas a verdadeira educação, exercida pelos legisladores, filósofos e pedagogos, poderá remover as vendas que bloqueiam o olhar

Os resultados deste *desbloqueio* dos olhos podem ser alcançados graças a maneira como a fotografias está inserida em nosso cotidiano, e quando ela é potencializada através de estratégias produzidas durante o período escolar pode revelar grandes questões, não tão somente a ideia de despertar nos alunos o desejo pela técnica e conceito da linguagem da fotografia. O desbloqueio da visão aproxima a aluna e o aluno de uma possibilidade profissional artística sem comprometer sua relação com seu tempo escolar além disso, poderá potencializar os estágios durante

os períodos de aulas, poderá também ajudar a revelar questões desconhecidas de muitos, ensinado aos alunos e alunas a verem o que não existe a partir das gramáticas das artes.

Podemos dizer que a gramática da arte é “o meio pelo qual experimentamos os significados que as obras destes artistas possibilitam. As obras de artes falam o inefável, cultivam a sensibilidade, para que o sutil possa ser visto o secreto desvelado” (EISNER, 2013, p. 127). Nesse sentido, os resultados das fotografias destes alunos, como obras de artes, serão capazes de expressar emoções e atravessamentos sobre suas questões trazidas através dos jogos de imagens apresentadas durante as atividades realizadas por seus professores. Aos professores e professoras caberá então cuidar do desbloqueio dessas visões para desvendar as possibilidades criativas e assim manter alunas ativas e alunos ativos diante de si e do mundo que os rodeiam.

2.3 Arte como experiência

Um dos principais ensinamentos deixado pelo filósofo e professor americano John Dewey é a de que, não existindo separação entre a vida cotidiana e a educação, esta deve apontar para a vida, promovendo seu constante desenvolvimento. Já para Read (2020, p.6), o “objetivo da educação, portanto, só pode ser o de desenvolver, juntamente com a singularidade, a consciência social ou reciprocidade do indivíduo ”. Considerando os dois autores, é possível afirmar que educação, desenvolvimento individual e desenvolvimento social andam de mãos dadas.

Então, haveria diferença entre preparar uma criança para a vida e preparar a criança para a boa frequência escolar? Como educar alunos que têm realidades tão diferentes entre si? Alunos de um grupo escolar de uma zona rural e alunos de outro grupo escolar na sede do município terão a mesma formação? E o objeto de formação for a arte, qual feição terá essa formação? Esses são questionamentos que acompanham a prática educativa de qualquer matéria de ensino.

O pragmatismo foi o principal instrumento de pensamento não só de Dewey, mas de diversos outros pensadores da educação brasileira, entre eles o já citado Anísio Teixeira. Para esses pensadores, a prática educativa deve considerar as realidades sociais às quais pertencem cada sujeito interligados por seus cotidianos mais diversos.

O que a Arte quer nos dizer? O que faz com que milhares de pessoas dia após dia passem cada vez menos tempo diante de uma obra de Arte, seja exposta em um museu, galeria ou mesmo nas praças e ruas das grandes cidades? Destaco aqui a importância do fenômeno da experiência como um dos princípios de trocas do ser vivo em plena interação com seu espaço e a produção de novos sentidos nessa interação. Para Dewey (2010, p.109):

> a experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver. Nas situações de resistência e conflito, os aspectos e elementos do eu e do mundo implicados nessa interação modificam a experiência com emoções e ideias, de modo que emerge a intenção consciente.

A interação permite compreender como se constituem as relações de intermediação de um observador durante uma condição de experiência qualquer. Não obstante, é possível acontecer a interação e não ter uma experiência consciente. Ou seja, a interação pode ser automática demais para permitir uma experiência consciente daquilo a que se refere e de para onde vai. Assim, no contexto artístico, não basta meramente o contato com a obra para que seja gerada uma resposta aos sentidos do observador, uma relação qualquer ou uma predisposição deverá ser ativada para que esse observador possa interagir com a obra de arte, a interação deverá ser consciente e intencional.

A experiência se dará em fluxos relacionais. Dito de outra maneira, o fluxo vai de um lugar a outro e “à medida que uma parte leva a outra e que uma parte dá continuidade ao que veio antes, cada uma ganha distinção em si. O todo duradouro se diversifica em fases sucessivas, que são ênfases de suas cores variadas.” (DEWEY, 2010, p. 111). Desse modo, as experiências são relações singulares muitas vezes motivadas por relações não esperadas. Do ponto de vista da experiência como objeto fenomenológico, não se espera ter determinada experiência de algo ou alguma condição pré-estabelecida, a experiência será assim *singular tanto* quanto for inesperada, independente de qual condição seja ou esteja relacionada.

A experiência da leitura de um poema, por exemplo, pode levar uma leitora ou um leitor a experimentar sensações e pensamentos nunca experimentados antes,

experiência será singular. Para cada leitora ou leitor existirá um poema distinto, tal qual “Invenção de Orfeu”, de Jorge de Lima[15] (2017, p. 153)

> Era um cavalo todo feito em larvas
> recoberto de brasas e de espinhos.
> Pelas tardes amenas ele vinha
> e lia o mesmo livro que eu folheava.
> Depois lambia a página, e apagava
> a memória dos versos mais doridos;
> então a escuridão cobria o livro,
> e o cavalo de fogo se encantava.
> Bem se sabia que ele ainda ardia
> na salsugem do livro subsistisse
> transformado em vagas sublevadas.
> Bem se sabia: o livro que ele lia
> era a loucura do homem agoniado
> em que o íncubo cavalo se nutria.

A propósito de uma abordagem sobre fenômenos humanos, a arte e a experiência, o poema de Jorge de Lima tem como propósito ensaiar a relação do leitor com as possibilidades de uma experiência imaginativa. Para Read (2020, p. 32), a “ imaginação revela-se como um fator comum a todos os aspectos subjetivos da arte, e como o fator que reconcilia esses diversos aspectos subjetivos com as invariáveis leis da beleza objetiva, o estado emotivo mais que habitual com a ordem mais que habitual ”.

Não se trata, portanto, de uma dinâmica em vista a coletarmos quaisquer que sejam os resultados, apenas como uma provocação a noção de que muitas das vezes nos é falha: a noção de experiência no campo artístico, ou simples ato de se conceber a arte meramente como experiência humana. Ainda como dito por Read (2020, p.16) “a arte, seja lá como a definimos, está presente em tudo que fazemos para satisfazer nossos sentidos ”.

Ao longo da história o fazer artístico sempre ocupou lugar privilegiado nas mais distintas sociedades. Por mais simples que tenha sido o nível de existência tecnológica, nunca deixou de produzir arte como uma ação cotidiana e parte da cultura. Segundo Farthing (2010, p.8), “representações e decorações, assim como a narração de histórias e músicas, são tão naturais para o ser humano quanto a

---

[15] Jorge de Lima nasceu em União dos Palmares, Alagoas, em 1893, e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1930. Era médico, e seu consultório carioca se tornou um importante ponto de encontro de artistas e intelectuais. Apesar de ser considerado um dos grandes nomes do modernismo brasileiro, sua obra percorreu os inúmeros caminhos da poesia. É autor de, entre outros livros *Poema negros*, *Tempo e eternidade* (publicado com o poeta e amigo Murilo MENDES), *Anunciação e encontros de Mira-Celi* e *Invenção de Orfeu*, ponto alto da literatura em língua portuguesa. Faleceu em 1953.

construção de ninhos é para os pássaros”. O fazer artístico estimula o desenvolvimento da imaginação e das habilidades de criação e modificação da sua realidade, por isso ocupa lugar relevante.

A abordagem artística a partir da linguagem da poesia pode colaborar com esse despertar estético, possibilitando ao indivíduo produzir suas próprias experiências, na mesma medida em que a loucura do homem agoniado, em Lima (2017), a loucura dos homens da vida real, encontram na experiência a possibilidade de interpretação diante de sua realidade. A experiência está no campo da prática e da vivência, da criação e da modificação da realidade vivida.

A subjetividade influencia a experiência, mas esta última não acontece se não na prática da vida, do cotidiano, ou seja, em um lócus objetivo, evocado e perpassado pela interação entre o sujeito e o meio. Nesse sentido, os personagens exemplificados no poema, embora ficcionais, têm lócus distintos e compartilham dos mesmos sentidos de organismos e meio disposto pelo autor em referência.

Ampliar as possibilidades das experiências como processo artístico, sejam elas parte do objeto artístico ou parte da obra artística, abre um significativo campo de trabalho para o professor da disciplina de Artes, principalmente se essa relação for intermediada pela utilização da fotografia como linguagem artística principal. Potencializar as relações entre sujeito e espaço, entre alunos e sala de aula, entre cotidiano escolar e cotidiano doméstico pode ser uma oportunidade de apresentar a prática artística de maneira espontânea ao aluno, assim, este aluno ou aluna não se perceberá tendo que produzir arte por demanda e sim pela oportunidade de produzir uma atividade artística da qual se sentirá autor e criador.

A experiência como vetor criativo e renovador de sentidos subjetivos pode ser observada no resultado de uma atividade com fotografia desenvolvida por professoras da disciplina de artes da escola municipal da cidade de Boquira, Bahia, no ano de 2019. Segundo a professora *Flor do deserto*[16], a atividade consistiu na organização de uma sessão de fotografias com alunas e alunos da turma. A atividade foi intitulada de “O dia D”. Nesta atividade coletivamente organizada, as professoras convidaram as alunas consideradas por elas, mas autoidenficadas também, como as mais tímidas da turma para posar diante das câmeras. As professoras disponibilizaram acessórios, roupas, maquiagens. Com essa atividade alunos e alunas da turma puderam

[16]Idem nota 03

participar, pela primeira vez em suas vidas, de uma sessão fotográfica. Temos o resultado em algumas fotos a seguir na figura 31.

Figura 31 **-** Resultado da atividade Dia D

Fonte: Acervo professora Flor do deserto

As alunas foram fotografadas pelas professoras, que não se consideravam fotógrafas, e elas usaram as câmeras fotográficas de seus próprios aparelhos de telefone celular. Segundo relato das professoras entrevistadas, o ensaio fotográfico impactou positivamente o olhar das alunas sobre si mesmas, sobretudo aquelas com baixa autoestima que entraram em contato com as fotografias produzidas naquele dia "D". A experiência de se ver de um modo diferente a partir daquelas imagens, mostra como a experiência artística pode afetar o sentido subjetivo da autoestima de uma pessoa, e portanto, como uma proposta desenvolvida em sala de aula com uso da fotografia pode oferecer resultados animadores e surpreendentes.

Para Dewey (2010, p.40) para ele: "a arte é uma questão de sentidos, é algo a ser compreendido; seu conteúdo expressivo está inserido na matéria sensorial, é algo a ser percebido ". No tocante aos resultados da atividade "O dia D" é possível afirmar que a nova percepção das jovens alunas sobre si mesmas - diferentes, mas as mesmas - se deu no processo de experimentar uma nova possibilidade até então não disponibilizada ou experimentada naquele formato, apesar de estar e ser parte dela.

Uma das dificuldades do trabalho da Arte como objeto da educação em sala de aula reside justamente no dualismo, combatido por Dewey (2010), existente entre a escola e a sociedade, ou entre escola e a cultura de uma determinada comunidade. Um exemplo disso, é que as experiências, como parte do processo de criação de um

ato artístico, disposto nas atividades programadas pelos Livros do Professores, oferecem atividades muito distantes das realidades de boa parte dos professores. Segundo a professora *Girassol*[17], a dificuldade em aplicar parte dos exercícios propostos nesses livros é grande, o que acaba por dificultar a implementação da proposta.

A saída que essas professoras e outros profissionais da educação têm buscado é por uma melhor proposta que atenda às distintas realidades das alunas e alunos em sala de aula, sobretudo que extrapole o campo da execução de mera atividade, mas que faça sentido dentro de suas respectivas realidades de experiência de vida. Nesse sentido, a escola e os programas escolares devem buscar aproximação entre a realidade metodologicamente desenhada em livros e propostas nas formações de professoras e a realidade territorial, social, bem como de suas práticas culturais, identidades étnicas, etc. de alunas e alunos sob seus cuidados.

É estratégico para a professora ou professor de Artes pensar como aproveitar das experiências de alunas e alunos no contexto de produção de sentidos da arte que se pretende explorar. Uma das grandes questões da arte reside na experiência formativa da obra em si, entende-se por obra de arte o produto desta relação, seja ela qualquer obra, como resultado de uma existência artística, arte como resultado de uma experiência física. Nesse sentido, segundo Eco (2020, p.17):

> o artista, ao formar, inventa efetivamente leis e ritmo totalmente novos, mas essa novidade não surge do nada, e sim nasce exatamente como livre resolução de um complexo de sugestões que a tradição cultural e o mundo físico propuseram no artista sob a forma de resistência e passividade codificada.

Dewey (2010, p. 45), ao descrever o artista como sujeito que experimenta sensações em vista a modificar um material qualquer que seja, nos diz que " a arte torna 'comum o que era isolado e singular'; 'rompe as barreiras que separa os serem humanos'. Em outras palavras, a Arte é comunicação não como intenção prévia, mas como consequência eventual". A compreensão Dewey nos soa bastante tranquilizadora ao pensarmos a Arte como um conjunto de atividades proposta que flui da experiência cotidiana. É essa inventividade criativa cotidiana que se coloca de modo a potencializar as aulas para transformar seu observador, fazendo dele um sujeito modificado pelo simples ato de ver, um processo que faz da experiência visual

[17]Idem nota 03.

possibilidade de transformação, com resultado muito mais além da matéria transformada, seja ela em objeto, som, imagem ou texto.

Na produção da obra de arte, ou em seu estágio processual, enquanto experiência, é possível surgir a transformação do indivíduo como parte dos resultados deste procedimento transformador e formador. As experiências do cotidiano, quando tratadas como processo artístico, podem ajudar na eliminação de preconceitos, desfazendo cortinas de fumaça que encobrem a visão de mundo e do cotidiano moral e cultural. Portanto, como Dewey (2010, p. 46) entendo que a arte: “é um processo de tornar o mundo um lugar diferente para viver, e envolver uma fase de protesto e de reação compensatória ”.

Assim, a Arte se apresenta como uma entre outras possibilidades de reestruturar a dualidade existente entre a escola e a sociedade; entre o espaço escolar e cotidiano do aluno; entre o fazer por obrigação escolar ou fazer com prazer as obrigações escolares. Para a Arte, a experiência deve ser ponte entre o trabalho artístico e a obra de arte, deste modo, podemos estimular novos sentidos e conhecimentos a partir de atividades realizadas nas salas de aulas com os mais diversos objetos disponíveis na natureza.

3. ESTRATÉGIAS DE ENSINO

“Aquele que conhece o inimigo e a si mesmo lutará cem batalhas sem perigo de derrota; para aquele que não conhece o inimigo, mas conhecem a si mesmo, as chances para a vitória ou para a derrota são iguais; aquele que não conhece nem o inimigo e nem a si próprio será derrotado em todas as batalhas.”

Sun Tzu

Figura 32 **-** Pinhole, obtida de uma atividade coletiva, em oficina realizada em 2004[18]

Fonte: Acervo do autor

Os anos de 1980 foram, em especial, marcados por críticas ao modelo de educação imposto pela ditadura militar. Segundo Barbosa (2014), paralelo a essa realidade, existiu uma busca em pesquisas por soluções aos problemas existentes. Contudo, foram necessários mais oito anos para que, em 1988, com a publicação da Nova Constituição, na seção sobre a educação ficasse determinado: “O ensino tomará lugar sobre os seguintes princípios... II – Liberdade para aprender, ensinar, pesquisar e disseminar pensamentos, arte e conhecimento”. O artigo constitucional foi resultado da pressão e persuasão de arte/educadores a alguns dos deputados constituintes.

Segundo Barbosa (2014, p. 15), como resultado:

[18] Olhar a cidade/comunidade com outros olhos. Esta foi a proposta da experiência educacional com a linguagem da fotografia dentro do projeto Câmera lata, em 2004. Uma das bem sucedidas dentre os experimentos educacionais, a proposta, envolveu adolescentes estimulando-os a buscar ângulos e sentidos novos para a paisagem cotidiana em que convivem. O projeto “Um Olhar sobre o Outro” surgiu da necessidade e da vontade do Instituto Casa da Photographia implementar programas socioeducativos para adolescentes de comunidades periféricas de Salvador. O projeto teve como objetivo desenvolver pesquisas cujo eixo central é a relação entre a Antropologia e a Fotografia.

> nós chegamos a 1989 tendo a arte/educadores com uma atuação bastante ativa e consciente, mas com uma formação fraca e superficial no que diz respeito ao conhecimento de arte/educação e de arte. Algumas universidades federais e estaduais, preocupadas com a fraca preparação de professores de arte, começaram a partir de 1983 progressivamente a organizar cursos de especialização para professores de arte universitários. Os cursos são curtos e intensivos (algumas vezes com aulas de dez horas diárias) e são em geral conduzidos por professores e artistas de outros estados .

Foi nesse período que o ensino da fotografia no campo da Arte-Educação começou a dar seus primeiros passos ainda na cidade de São Paulo. Como apontado por Cardoso (1986), o Iº Seminário do Ensino Universitário de Fotografia, organizado pela Unicamp, em seu Instituto de Artes Multimeios, discutiu de maneira sistematizada as principais problemáticas presentes no campo escolar no contexto do ensino da fotografia, mesmo que, naquele momento, o seminário tenha privilegiado o ensino universitário em detrimento dos demais níveis educacionais. Contudo houve proposições que relacionavam atividades didáticas à pedagogia para escolas de níveis secundário; propostas essas que levaram a fotografia para além do campo acadêmico e alcançaram escolas de nível médio, como proposta (CARDOSO,1986).

Atualmente, a utilização da fotografia como prática pedagógica é uma realidade, porém ainda muito distante de um uso eficiente, principalmente no tocante às disciplinas de Artes. Nesse sentido, essa pesquisa não só pretendeu oferecer uma formação em fotografia às professoras, o que sobrecarregaria em demasia os já densos cronogramas de atividades a serem desenvolvidas, mas propor colaboração considerando suas contribuições sobre a forma e o conteúdo da fotografia em sala de aula. Esta possibilidade teve como referência o pensamento de Kossoy (2002, p. 21), segundo o qual:

> Quaisquer que sejam os conteúdos das imagens devemos considerá-las sempre como fontes históricas de abrangência multidisciplinar. Fonte de informação decisiva para seus respectivos empregos nas diferentes vertentes de investigação. As imagens fotográficas, entretanto, não se esgotam em si mesmas, pelo contrário, elas são apenas o ponto de partida, a pista para tentarmos desvendar o passado. Elas nos mostram um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, tal como foram congelados num dado momento de sua existência.

Foi da possibilidade de pensar os benefícios do uso da fotografia junto ao campo multidisciplinar, que atuou como local de retenção e difusão do conhecimento, que sustentou os métodos utilizados nesta pesquisa. Para Sousa (2018 n.p),

> O uso de fotografias em sala de aula constitui uma das mais instigantes experiências reflexivas hoje utilizadas. No entanto, o uso dessas imagens passa muitas vezes despercebido no cotidiano escolar, configurando um aspecto meramente decorativo ou reforçador daquilo que já foi ensinado durante uma aula. No entanto, haveria uma maneira de se deslocar essa função secundária destinada às fotos?

Assim, a partir dessa compreensão é possível avaliar que era natural que o caminho hoje percorrido fosse alimentado de certeza e incertezas dos resultados obtidos por essa investigação, o que com um conjunto de estratégias de ensino faz chegar às mãos de outros professores interessados em ampliar seu campo de atuação nas artes, tirando a disciplina como coadjuvante das atividades escolares.

3.1 Estratégias para o ensino da fotografia

O nosso mundo é cada vez mais dominado pelas imagens. Pesquisas na França mostram que 82% de nossa aprendizagem informal se faz através da imagem e 55% desta aprendizagem é feita inconscientemente (BARBOSA, 2014). Neste contexto, ressaltamos a importância do uso da fotografia em sala de aula por professoras e professores Artes, sobretudo com implementação de atividades práticas que potencializem o pensamento e o olhar artístico e crítico de alunas e alunos para a importância ou mágica da fotografia.

Segundo nos diz Flusser (2018, p. 17), o

> caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens *eternizam* eventos; elas substituem eventos por cenas. E tal poder mágico, inerente à estruturação plana da imagem, domina a dialética interna da imagem, própria a toda mediação, e nela se manifesta de forma incomparável

Essa asserção de Flusser dialoga com o pensamento de Sontag (2004, p. 41) quando ele afirma que “fotografar é atribuir importância. Provavelmente não existe tema que não possa ser embelezado, além disso, não há como suprimir a tendência, inerente a todas as fotos, de conferir valor a seus temas ”. O valor da fotografia da sala de aula foi o valor que se buscou analisar e compreender neste trabalho a partir da experiência empírica das professoras que concluíram a graduação na Licenciatura em Artes Visuais na UNEB, se tornaram professoras de artes e adotaram ou

desejavam adotar a fotografia na sala de aula. Durante o curso desta pesquisa, essas professoras partiram de um novo ponto zero em suas carreiras, agora pelas Artes Visuais e por que não dizer, partiram de um novo ponto zero da fotografia.

Conforme Professora *Begônia*[19], , enquanto gestora de uma unidade escolar a seleção de professores para lecionar a disciplina de Artes baseou-se em alguns momentos na predisposição do professor para trabalhar com quaisquer atividades lúdicas ou mesmo pela sua afinidade com o fazer artístico. Neste contexto, por vezes a disciplina de Artes foi utilizada para organizar eventos comemorativos calendarizados da escola. Para *Begônia* a formação em Artes e a visão ampliada sobre a Arte-Educação, adquirida também na Licenciatura, foram as responsáveis pela mudança na sua forma de lecionar e selecionar professores para a disciplina de Artes.

As experiências decorrentes do período da graduação entre as diversas atividades pedagógicas com vista ao desenvolvimento de estratégias para o ensino das Artes, capacitou essas professoras para questões contemporâneas das Artes, sobretudo naquilo que tange às pedagogias de ensino referentes à arte e à arte-educação em sala de aula. Nesse contexto, as professoras passaram a ter uma nova interpretação do ensino da Arte e passaram a lidar com mais acurácia desse ensino com foco no formar para conhecer, viabilizar a fruição artística, aprender a decodificar a obra de arte, aprender a ler artisticamente o cotidiano, valorizar a experiência local para as artes, etc. o debate passou a ser em torno da compreensão da produção e compreensão da arte e seus desdobramentos na forma de ver a si mesmo e o mundo a sua volta.

Nesse sentido, importa reforçar a importância de estratégias e ferramentas de ensino das artes em sala de aula que levem em conta o cotidiano, seja no âmbito escolar ou doméstico, para despertar e potencializar os sentidos e olhares de alunas e alunas em contato com as atividades desenvolvidas por professores e professoras de Arte. Quantas estéticas artísticas podem ser descobertas e experienciadas no trajeto casa-escola-casa? Se como diz Novaes (1988), os sentidos são os mensageiros do conhecimentos, é importante que professores da disciplina de Artes percebam a mesma como uma janela que pode conduzir os olhares e desejos dos alunos e alunas para o novo, para o mágico, para o sentido de ver sem está ali.

---

[19]Idem nota 03

A Fenomenologia propõe descrever os fenômenos enquanto experiência consciente. Naquilo que nos interessa aqui neste trabalho, a proposição é que se opte por metodologias que possibilitem atribuir importância às relações com o cotidiano. Ou seja, a perspectiva de considerar a experiência na metodologia de condução das atividades em sala de aula, como proposta de relação com os objetos. Buscar no fenômeno da experiência o olhar prático para ensinar e fazer arte em sala de aula, seus arredores e caminhos até ela. Valer-se da experiência para decodificar a informação, assim como nos sugere Fischer (1966, p.115) quando nos diz que:

> uma rosa é uma rosa é uma rosa, como se fosse um monótono encantamento mágico, a intenção é precisamente a de nos persuadir de ficar de fora de qualquer forma de realidade social; é a intenção de dissolver toda as conexões e concentrar a atenção em um objeto isolado, magicamente transformado em `coisa-em-si´.

O que Fischer propõe é refletir a experiência singular. Quando tomado em conta o ensino da fotografia, essa observação do mundo comum gera possibilidade de os alunos visitarem seus lugares comuns e com isso poderá surgir novos interesses pelo espaço de circulação diária e de registro fotográfico.

Considerando esses aspectos, a professora *Girassol*[20] orientou uma atividade de observação a ser realizada por suas alunas e seus alunos a partir das janelas de suas casas. O intuito era desenvolver o olhar a partir da perspectiva de confinamento imposto pelo isolamento social, protocolo essencial da política de enfrentamento ao novo coronavírus e à covid-19. Uma vez em confinamento e sem possibilidade de saírem às ruas e desenvolverem outros tipos de atividades, que essas e esses estudantes viam através ou a partir de suas janelas? A atividade, enviada via aplicativo WhatsApp, foi orientada da seguinte forma:

> Durante esses dias tenho pensado muito em como fazer para ajudar vocês através da arte, pois com arte a vida se torna maia [sic] leve. Sei o quanto deve estar sendo difícil para vocês terem que ficar em casa sem ter muito com que ocupar o tempo, mas podemos usar o nosso olhar para observar coisas ao nosso redor que antes nem percebíamos. Vamos treinar o nosso olhar para o que tem ao nosso redor? Hoje estou começando a série: O olhar dos alunos do Colégio André Prieto através da fotografia da janela ou do quintal de suas casas. Saudades de todos vocês.❤.

A professora *Girassol* lançou um desafio de observação das coisas presentes em seus cotidianos que dizia o seguinte: "*Daí da sua casa, com a câmera de seu*

[20]Entrevista realizada remotamente no dia 07 de abril de 2021 para composição desta pesquisa.

celular, registre uma foto e envie para mim. Envie no pv [sic] para não sobrecarregar o grupo. Depois eu posto nos meus status para que todos possam contemplar a sua fotografia". A fotografia da aluna Júlia Castro, (figura 33) é resultado da atividade proposta.

Figura 33 **-** Fotografia de Júlia Kailane Da Silva Castro

Fonte: Acervo professora Girassol

Na figura 33 é possível perceber, através do registro, o encantamento da aluna pela vista noturna de sua comunidade iluminada por uma lua minguante. O convite da professora foi para "observar coisas ao nosso redor que antes nem percebíamos", e a sua preocupação era "ajudar vocês através da arte, pois com arte a vida se torna maia leve.", atendendo a esse pedido, Júlia, autora da foto, apresentou o mundo que lhe era acessível pela janela e, de alguma maneira, materializou o seu isolamento social em uma imagem onde não se pode ver ninguém, apenas a imensidão da noite com a sua luz natural.

Falando sobre as imagens, Flusser (2018, p.17) nos diz que:

> imagens são mediações entre homem e mundo. O homem "existe", isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagem tem o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, interpõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos.

Na atividade "*O olhar dos alunos do Colégio André Prieto*", proposta pela professora *Girassol,* foi possível observar três aspectos importantes que envolveram a atividade em foco. São eles: relevância da realidade e do cotidiano dos estudantes envolvidos, relevância da realidade social e relevância da realidade cultural. É possível considerar que a atividade pode ser analisada e compreendida a partir da Abordagem Triangular.

Primeiro, a Abordagem Triangular, segundo Barbosa (1991), consiste em alinhar parâmetros não hierarquizados onde o educador vai desenvolver atividades que possibilitem uma *contextualização* de seu mundo ou mesmo dos aspectos ou subsídios utilizados em sala de aula. No campo da fotografia, a contextualização poderá apresentar possibilidades de relação com o cotidiano do estudante, fazendo ele perceber o quanto é válido um olhar para cenas próximas de sua realidade, sem que necessariamente ele tenha que se impor o deslocamento.

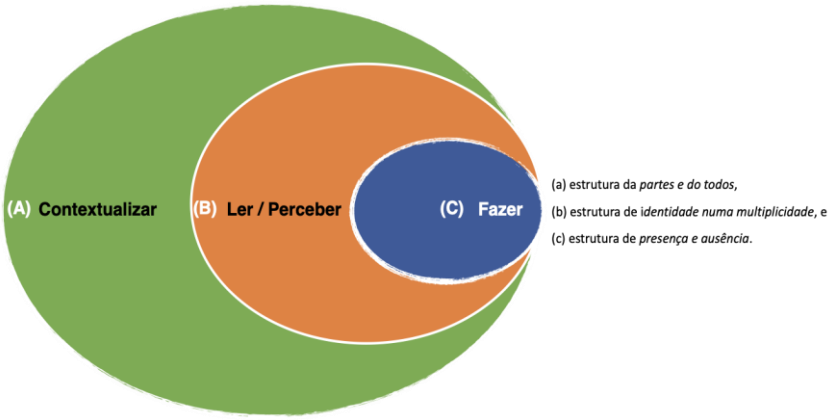
A segunda esfera da Abordagem Triangular consiste em oferecer ao estudante a possibilidade da *Leitura* como ferramenta de despertar sua percepção. Se para Novaes (1988, p. 14) "ver é, por princípio, ver mais do que o que se vê, é acender a um ser latente. O invisível é o relevo e a profundidade do visível" é porque existe muito a ser percebido através de um esforço em torno das possibilidades de leitura como interpretação do espaço e do tempo. Portanto, estamos falando não de uma leitura textual apenas, mas de uma leitura de realidade, como quem pretende aprofundar no visível tudo o que não é observado pelo estudante em seu dia a dia. Sobre este aspecto, destacamos a contribuição de Didi-Huberman, (2020, p. 119) que afirma que:

> quando 'todas as palavras param e todas as categorias falham' – quando as teses, refutáveis ou não, se encontram literalmente desconcertadas –, aí pode surgir uma imagem. Não a *imagem-véu* do fetiche, mas a *imagem-dilaceramento que* deixa entrever um fragmento do real.

Uma vez que a *contextualização* estimula o olhar a fazer uma *leitura* orientada por essa nova visão, o professor poderá propor novas atividades visando o novo *fazer*. Uma produção que, potencializada pela contextualização e leitura, poderá trazer aos estudantes novas perspectivas de geração de sentidos e de desejos por construir novas imagens e fazer novas ou diferentes fotografias. Essas etapas, não limitadas a ocorrer nessa ordem, ampliaram o processo fotográfico como atividade didática para a disciplina de artes.

3.2. Abordagem Triangular como estratégia para o ensino da fotografia

Figura 34 **-** Desenho de uma figura orgânica, não formal, do processo de elaboração da fotografia baseado na Abordagem Triangular de Barbosa (2014)



Fonte: adaptação do autor desta pesquisa, baseado na Abordagem Triangular de Barbosa (2014)

Divulgada inicialmente como Metodologia Triangular através do livro *A imagem do Ensino da Arte* (BARBOSA, 1991), a estratégia de ensino na Artes Visuais teve atualização em 1998. Naquela ocasião, as revisões da Metodologia Triangular foram conceituais, práticas e bastante incisivas, o que acabou por mudar o nome para Abordagem Triangular, termo usado até hoje. Segundo Barbosa (2014, p.17), a "Proposta Triangular emergia no panorama educativo brasileiro como uma trama bastante definida, mas seriam as circunstâncias e a própria experiência que a iriam revisando e polindo ao longo dos anos".

Atualmente, a metáfora do triângulo já não obedece mais à organização ou à estrutura metodológica usada por professores, tal como foi apresentada na década de 1980. O próprio sentido da educação e as diversidades da vida social tornaram mais adequado reestruturá-la por outras representações gráficas, o zigue-zague, por exemplo, pois os professores em sua maioria, segundo Barbosa (2014) têm ensinado o valor da contextualização tanto para o fazer como para o ver. Ainda segundo Barbosa (2014, p. 33),

> o processo pode tomar diferentes caminhos /Contexto\Fazer\Contexto\Ver ouVer/Contextualizar\Fazer/Contextualizar\ ou ainda Fazer/Contextualizar\Ver/Contextualizar. Assim, o contexto se torna mediador e propositor, dependendo da natureza das obras, do momento e do tempo de aproximação do criador.

Como já dito por Barbosa (2010, p.11), a “Abordagem Triangular é aberta a reinterpretações e reorganizações, talvez por isso tenha gerado tantos equívocos, mas também gerou interpretações que a enriqueceram, ampliaram e explicitaram ”. Portanto, Abordagem Triangular não deve ser caracterizada com um método constituído por etapas em disposição hierárquica, uma vez que a noção de triângulo se dá em função das designações nas quais a abordagem é conhecida, nem tampouco como uma metodologia.

Alguns estudos afirmam que a Abordagem Triangular, estruturada como um organismo, deve ser observada a partir da articulação, interação e interdependência entre suas ações totalizadoras, quais seja: a leitura crítica, contextualização e produção. Essas ações acontecem no diálogo entre o professor e o aluno (BARBOSA, 2010).

A Abordagem Triangular pode ser representada graficamente por formas geométricas variadas, não se limitando a um triângulo. Considerando os três eixos da proposta triangular, *Contextualização, Leitura e Produção*, é possível uma diagramação visual e aplicabilidade livre, desde que considere os três eixos na representação gráfica. Assim, a Abordagem Triangular poderá ser representada tendo como objetivo atender à necessidade da professora ou professor diante da realização de qualquer atividade no campo das Artes Visuais.

Nesta pesquisa, a estrutura formal da Abordagem Triangular em função de sua aplicação dentro das Artes Visuais, para atender à aplicação de uso da Fotografia como componente didático da disciplina, deu ênfase ao aspecto da contextualização. Ênfase no propósito de despertar o olhar para a relação com *mundo* de maneira mais eficiente. Segundo Bosi (1988, p.66):

> “O olho, fronteira móvel e aberta entre o mundo externo e o sujeito, tanto recebe estímulos luminosos (logo, pode ver, ainda que involuntariamente) quando se move à procura de alguma coisa, que no sujeito irá distinguir, conhecer ou reconhecer, recortar do contínuo das imagens, medir definir, caracterizar, interpretar, em suma, pensar.

A partir desta contextualização do olho que direciona o olhar do sujeito no mundo, influenciando os pensamentos e fazendo dele um explorador de sentidos, requer por parte de professoras e professores desenvolver estratégias de ensino no campo artístico que possibilitem estudantes a *re*conhecerem o seu papel nesta descoberta, potencializando as experiências e o próprio pensamento sobre a arte.

No contexto do “olhar ativo”, Bosi (1998), a estrutura formal descritiva da fotografia terá no pensamento sua maior significação, o que a aproxima da proposta da contextualização sugerido pela Abordagem Triangular uma vez que a produção de uma imagem pode surgir de uma contingência do desejo ou da sugestão. Essas questões intelectuais desencadeiam a estrutura mental que faz com que a intencionalidade se disponha ao processo do encadeamento da percepção.

Neste sentido, é possível perceber que os aspectos da contextualização, da leitura e da produção, como proposto pela Abordagem Triangular, nada mais são do que a implicação de um fato que decorre ontologicamente da questão do sujeito em *processo*. Neste enquadramento podemos considerar a análise feita por Dubois (2017, p.15), segunda a qual fotografia

> *não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser* – grifo do autor. A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito), é também, em primeiro lugar, um verdadeiro *ato* icônico, uma imagem, se quisermos, mas em *trabalho*, algo que não se pode conceber fora de suas *circunstâncias*, fora do *jogo* que a anima sem *comprová-la* literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma *imagem-ato*, estando compreendido que esse ‘ato’ não se limita trivialmente apenas ao gesto da *produção* propriamente dita da imagem (o gesto da ‘tomada’), mas inclui também o ato de sua *a sua contemplação.* A fotografia, em suma, como inseparável de *toda* a sua enunciação, como *experiência* de imagem, como objeto totalmente *pragmático*. Vê-se com isso o quanto esse meio mecânico, ótimo-químico, pretensamente objetivo, do qual se disse tantas vezes no plano filosófico que ele se efetuava ‘na ausência do homem[21]’, implica de fato ontologicamente a questão do *sujeito*, e mais especialmente do sujeito *em processo* .

Considerando o contexto escolar da atividade proposta pela professora Girassol de fotografar da janela de casa, quando a aluna ou o aluno se projeta na sacada de sua janela para desvelar uma nova realidade, os objetos que lhes saltam aos olhos lhes aparecem como imagens completamente novas. As nuvens, as folhas secas caídas, a noite, a lua são “coisas-em-si” despertando um novo olhar para ver as coisas “velhas” que sempre estiveram ali. Despertado o olhar, passa a buscar no óbvio do cotidiano aquilo que lhe parecia ser mais obtuso. O banal passa a ser poético e ganha significância e significado. A fotografia então se revela como contextualização, leitura e produção. A imagem é pensada dentro do ato que a faz. e

[21]Nota do autor: André Bazin: “Todas as artes são baseadas na presença do homem; apenas na fotografia usufruímos sua ausência.” Em *Ontologie de l’imagePhotographique*, 1945; retomado em *Qu’est-ce que lecinéma?* Vol. I, Paris, Éd. Du Cerf, 1975. P.15.

por fim temos a experiência da imagem desvelada ou uma “realidade realçada” ao recorte do olhar e da experiência do sujeito que fotografou.

Neste sentido, temos uma colaboração que aponta para o processo fotográfico no campo da sala de aula nos mesmos contextos existentes para o fotógrafo comum, fora do campo escolar. Para Sontag (2004, p.137):

> tudo o que o programa de realismo da fotografia de fato implica é a crença de que a realidade está oculta. E, estando oculta, é algo que deve ser desvelado. Tudo o que a câmera registra é um desvelamento – quer se trate de algo imperceptível, partes fugazes de um movimento, uma ordem de coisas que a visão natural é incapaz de perceber ou uma ‘realidade realçada’, quer se trate apenas de um elíptico de ver .

As imagens despertam o pensamento (Herman, 2016), assim o estudante lida com a descoberta do objeto e sua significância, compreendendo que a aproximação com esse objeto o faz “merecedor” de ser fotografado. Então podemos dizer que a percepção do objeto culmina em uma consciência da aparência desse objeto e neste percurso observamos que o olhar deseja sempre o que lhes dado a ver (READ, 2020).

Para Flusser (2018) o mundo é vivenciado como um conjunto de cenas, assim, em vez de se servir das imagens em função do mundo, são as imagens que norteiam a experiência, deixando de decifrar as cenas das imagens como significados do mundo. Com isso é possível afirmar que a educação pela imagem possibilitará às alunas e aos alunos novas formas de ler o mundo e de se apropriarem de suas realidades através de atividades mediadas pela fotografia.

Assim, o processo de produção de uma fotografia no contexto de uma atividade escolar se revela como um processo de experiência singular da relação do sujeito com sua própria realidade capturada por uma lente de câmera fotográfica. Nesta relação, Read (2020, p. 37) afirma que:

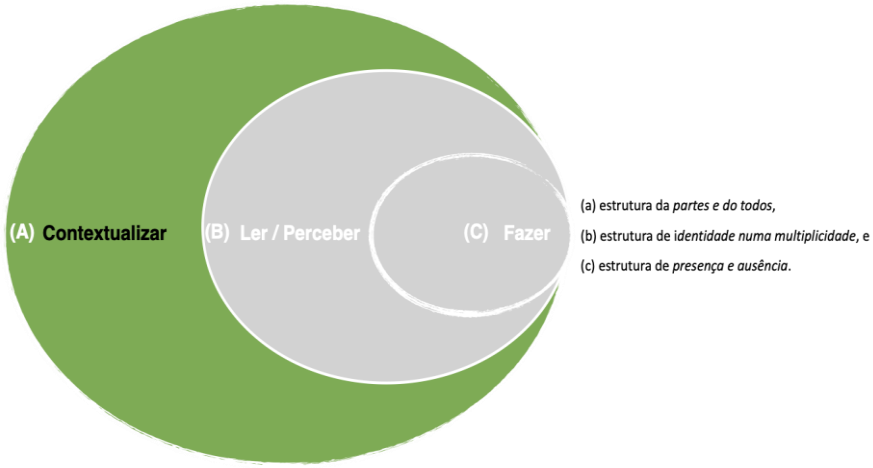
> dois termos são envolvidos nesta questão: um objeto e um sujeito. O objeto pode ser uma parte do mobiliário da mente, mas, nos casos mais simples, ele pode ser externo e separado. O sujeito é um ser humano sensível – ou seja, um organismo vivo, com parte de seu equipamento físico sob a forma de certos sentidos que podem ser direcionados para esse objeto externo. Podemos vê-lo, tocá-lo, sentir-lhe o gosto, cheirá-lo ou ouvi-lo.

É essa adoção e produção de fotografia no contexto escolar que impulsionou este trabalho de pesquisa e dissertação desde o princípio. Como a aluna e o aluno, sujeitos sensíveis, podem ter os seus sentidos direcionados para um objeto externo a ser desvelado como arte ou como mero registro? Esses e outros questionamentos

levantados ao longo deste trabalho, além da produção do trabalho de dissertação em si me direcionaram para a elaboração de um *Caderno de atividades* com atividades propostas para uso e aplicação da fotografia na disciplina de Artes. Nesse caminho, a Abordagem Triangular fundamenta metodologicamente as atividades apresentadas no referido Caderno e estão divididas em três módulos: Contextualizar-Pensar; Leitura-Olhar e o Fazer.

Com distintas características, os três atos, contextualizar, ler/perceber e fazer, representados na figura 35, se constituem como uma estrutura formal da fotografia. Percurso a ser seguido pelas pessoas que buscam produzir fotografias como resultado de uma imagem capturada a partir de uma estratégia de pensamento articulado entre o desejo e a intenção. Isso porque, sem o desejo não existirá a fotografia; sem o pensamento como instância reveladora deste desejo, não existirá a percepção.

Figura 35 - Contextualizar - Ler/Perceber-Fazer: esquema orgânico/Triangular para uma abordagem Fotográfica



Fonte: Fonte: adaptação do autor desta pesquisa, baseado Abordagem Triangular de Barbosa (2014)

A figura 35 requer uma compreensão pautada na *Triangulação*. Na medida em que as três etapas – Contextualizar, Ler/Perceber e Fazer, forem realizadas, cada uma delas passará da posição coadjuvante, como descrito nas figuras 34, 35, 36, 37 e 38 para a posição de plena atuação (na figura demonstrado como sendo o arco de maior circunferência), perpassando às demais etapas do processo criativo. Deste modo, durante a realização de cada etapa, as outras continuarão implícitas e contidas

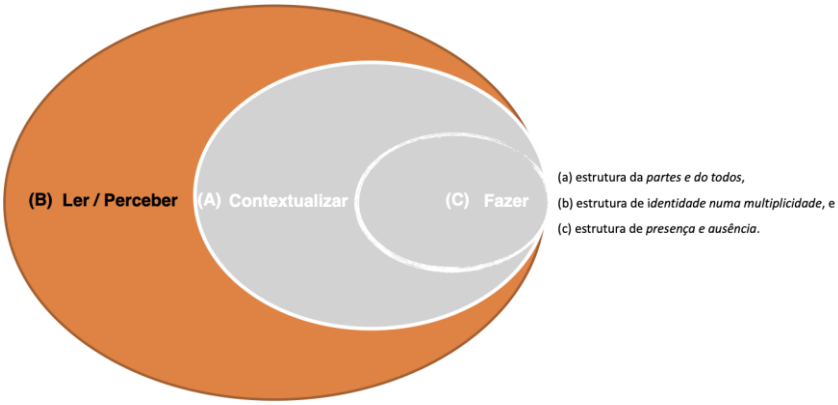
em seu processo final. Portanto, as atividades propostas no Caderno de Atividades com base na matriz de *Contextualização* têm como objetivo deslocar o sujeito/aluno do senso comum, fazendo-o refletir sobre a natureza das coisas/objetos sem que elas exerçam suas reais funções em seu espaço posto.

A dissertação e o Caderno de Atividades dimensionam o campo de trabalho do educador e a percepção dos estudantes a partir de uma abordagem descritiva que visa contribuir com o trabalho de professores que adotam a fotografia em sala de aula. A figura 35 apresenta a triangulação do ato de contextualizar, ler/perceber e fazer com : a) estrutura da parte e do todo; b): estrutura de identidade numa multiplicidade e c) estrutura de presença e ausência. Três fases, uma tríade, que dialogam entre si concomitantemente.

A estrutura da *parte e do todo*, contida na *contextualização*, prever estimular o pensamento do observador para despertar para as relações e objetos contidos em seu espaço social ou território físico e como esse despertar pode reconfigurar o velho modo de ver, sentir e pensar desembocando em uma nova experiência do ver, sentir e pensar desses mesmos objetos ou meio social. A estrutura da *parte e do todo visa estimular* percorrer caminho novo.

Neste sentido, considerando este primeiro passo, as atividades propõem que alunas e os alunos sejam estimulados a criar imagens a partir de uma instância, ainda imaginária, como se elas nunca tivessem existido. O objetivo primeiro é estimular o pensamento da produção visual. Uma das estratégias é estimular alunas e alunos a falarem sobre as imagens do pensamento, ativar as memórias mais recentes de coisas vistas nos últimos dias e assim, uma vez deslocados do mundo que lhes é comum, se sentirão como “peixes fora d’água”, ou seja, fora da zona de conforto do desconhecer-conhecendo. Dessa maneira, tendo acendido esse farol, espera-se ver as imagens de coisas que sempre estiveram presentes nos cotidianos de cada um, mas que permaneceram ocultadas da experiência consciente.

Figura 36 - Ler/Perceber-Contextualizar-Fazer: esquema orgânico/Triangular para uma abordagem Fotográfica



Fonte: adaptação do autor desta pesquisa, baseado na Abordagem Triangular de Barbosa (2014)

A segunda parte da tríade diz respeito à *Leitura,* ilustrada na figura 36, *e* não necessariamente uma leitura de uma obra de arte. Essa etapa deve ser abordada no momento da contextualização, quando as alunas ou os alunos percebem sua *identidade numa multiplicidade.* A leitura proposta é a de seus mundos, e uma vez estimulados a se deslocar do local comum habitual, serão instigados a descobrir novos cenários relacionados com a especificidade de sua experiência vivida.

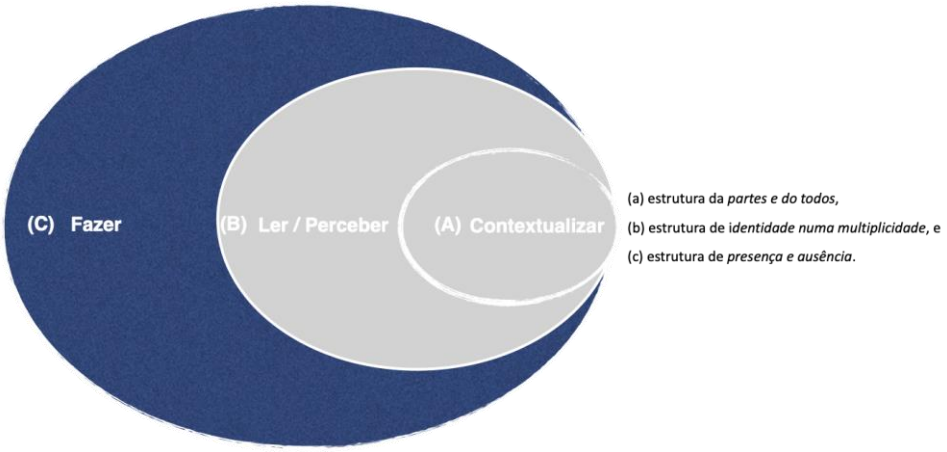
A proposta *identidade numa multiplicidade* tem como objetivo ressaltar, de modo consciente, as particularidades, as diferenças e as semelhanças entre os espaços sociais e o mundo de cada um. A leitura é o olhar atento alimentado pelo pensamento provocado na etapa anterior. Assim, uma vez que o conhecido tenha sido desvelado, as coisas poderão ser vistas como nunca foram antes. Nesta etapa do processo das atividades, alunas e alunos são chamados à aventura, e nessa condição se deslocam no sentido de conhecer o mundo que lhe parecia comum. O olhar precisa ser estimulado e desenvolvido através da percepção de quaisquer objetos.

Nesse contexto, por exemplo, um poema expressa como a relação ou a experiência com o cotidiano permite construir imagens. A percepção se faz presente numa dinâmica de descoberta que coloca o observador como um estrangeiro em seu próprio mundo cotidiano. Logo, a percepção se estabelece a partir do exercício do ver, como se a percepção fosse fenômeno do sujeito, uma estância ampliada pela força do desejo. No poema Pessoa (2016, p. 26) define como motivador o seu olhar:

O Meu Olhar
O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Creio no mundo como num malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender

Por fim, a etapa do *Fazer* como terceira etapa da tríade educativa, conforme figura 37. Essa etapa abre para a professora ou professor de Artes um leque de opções de atividades que poderá ser desenvolvida, inclusive sem uso de câmeras fotográficas.

Figura 37 **-** Fazer-Ler/Perceber-Contextualizar: esquema orgânico/Triangular para uma abordagem Fotográfica



Fonte: adaptação do autor desta pesquisa, baseado na Abordagem Triangular de Barbosa (2014)

O *Fazer* consiste tanto em produzir imagens técnicas fotográficas, quanto produzir imagens mentais, os pensamentos. Segundo Sontag (2004) a fotografia é uma autorização para irmos onde queremos e fazer o que desejamos, pois a fotografia e os estudos sobre as imagens abrem uma perspectiva nova sobre como observar a natureza das coisas e do nosso tempo-espaço. Diante dessa compreensão, o objetivo central do *Fazer é* convidar alunas e alunos a mergulharem em seus próprios mundos com a fotografia. Portanto, nessa estrutura a *presença e ausência* visa estimular as alunas e os alunos a desenvolverem fotografias dentro do seu cotidiano, destacando sobretudo a riqueza existente em produzir imagens do que se considera banal, portanto, o desafio posto é de ressignificação dos sentidos.

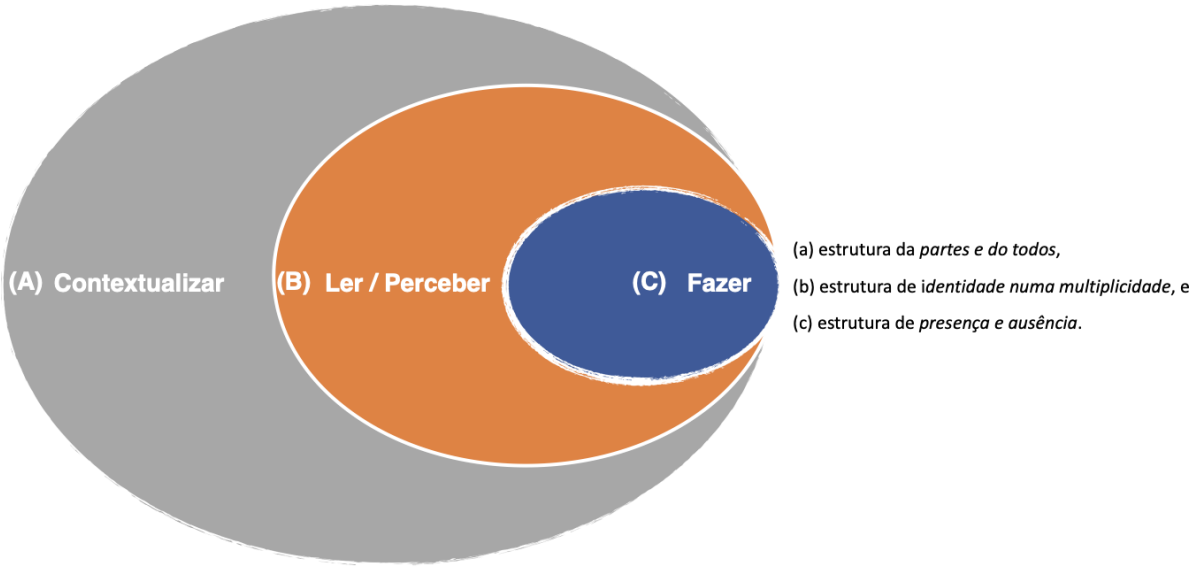
É possível afirmar que é no *Fazer* que o estudante descobre a potencialidade do invisível em seu universo visível. Percorrido o caminho da contextualização e sua própria localização nessa contextualização, será na presença dos objetos que a estudante despertará a criatividade, notando as ausências naquilo/daquilo que já conhecia.

Ao dialogar em sala de aula com as demais estruturas da Abordagem Triangular o professor poderá propor atividades que podem aguçar o senso de observação de suas alunas e alunos. A professora e o professor poderão realizar debates que encorajem o olhar ativo (BOSI, 1988), e que despertem o entusiasmo para uma leitura de seu mundo (FREIRE, 2019) e assim possa desabrochar uma arte provocativa e provocante.

Finalizada a execução das atividades propostas, caberá à professora ou professor avaliar os resultados obtidos e observar o quanto foi "eficiente" com os resultados pretendidos. Na avaliação é importante levar em consideração a dimensão emocional de cada estudante, uma vez que a experiência é algo que ocorre em curso contínuo e não regular. Nesse sentido, as elucidações de Dewey (2010, p. 123) nos ajudam a entender o quanto: "a experiência é limitada por causas que interferem na percepção das relações entre o estar sujeito e o fazer. Pode haver interferência pelo excesso do fazer ou pelo excesso da receptividade daquilo a que se é submetido ". Neste momento será avaliado se a mensagem enviada às alunas e aos alunos foi recepcionada com eficiência, se não, cabe ao professor ou à professora retornar e avaliar a maneira como a mensagem foi codificada.

101 ESTRATÉGIAS PRÁTICAS para o ensino da Fotografia a partir da Abordagem Triangular e das estruturas formais da fenomenologia *a leitura e o fazer*

Figura 38 - Fazer-Ler/Perceber-Contextualizar: esquema orgânico/Triangular para uma abordagem Fotográfica



Fonte: adaptação do autor desta pesquisa, baseado na Abordagem Triangular de Barbosa (2014)

Nesta segunda parte deste Caderno de Atividades o professor irá encontrar 101 estratégias para o ensino da fotografia. Devo advertir aos que até aqui chegaram que as estratégias aqui oferecidas, como bem o indica o termo grego *strategia*, têm o sentido de plano, método, manobras ou estratagemas usados para alcançar um objetivo ou resultado específico. Nesse contexto, as 101 estratégias descritas aqui têm na fotografia a sua principal natureza comunicacional com o fito de auxiliar professoras e professores com o ensino de fotografia em sala de aula, seja ela presencial ou virtual. As estratégias foram pensadas a partir das contribuições dos estudos da Abordagem Triangular (Barbosa 2014) - contextualizar, ler/perceber, fazer; e dos estudos das estruturas formais da fenomenologia em sua etapa da *identidade numa multiplicidade* e da estrutura da *presença e ausência*. Portanto é importante que as estratégias sejam adotadas a partir desses focos, sobretudo da Abordagem Triangular.

Do ponto de vista da *Leitura* da realidade, o aluno aqui é compreendido na multiplicidade de suas identidades e na multiplicidade do que é a sala de aula, de modo

que cada sujeito será afetado de maneira particular quando tocado pelas atividades aqui propostas. Esse aspecto estará diretamente ligado ao campo da percepção uma vez que ela busca apresentar ao sujeito um objeto, e esse objeto é dado numa mistura de aparência e deficiência desta mesma percepção (Sokolowski 2014).

Para alcançar sucesso na aplicação das estratégias aqui propostas a professora ou professora deverá guardar atenção e zelo sobre a etapa da Contextualização. Nesta primeira etapa, o/a estudante estará sob os efeitos do afloramento e do desejo de descoberta, uma vez que o objetivo central da contextualização é oferecer o conhecimento prévio como quem pretende encantar um outro para que este parta em busca de novas descobertas. Do ponto de vista da abordagem do *Fazer* e da Estrutura da *presença e ausência,* o professor ou professora não deverá perder de vista a produção ou a descoberta que se concretizam no encontro com estudantes e seus dispositivos móveis que registram imagens.

Algumas das 101 estratégias propositalmente suspendem o uso do aparelho celular como uma forma de provocar o olho a olhar desprovido de sua prótese mecânica, o *smartphone* ou mesmo uma câmera propriamente dita. A aplicação das estratégias não requer que o professor ou professora domine a arte de fotografar, mas que seja, na medida do possível, um curioso ou entendedor dos aspectos do fotografar e da fotografia para assim atuar como intermediador/a da mudança na forma de olhar para si e para o mundo de seus estudantes.

O fotógrafo Jacob Aue Sobol (1976), usa a câmera como uma ferramenta a fim de criar o contato, a proximidade e a intimidade com pessoas e lugares aleatórios, mesmo que apenas por um curto período de tempo. Ele compara o ofício de tirar fotos ao do caçador, nos diz que "A relação que os caçadores estabelecem com a natureza ao seu redor é muito importante. É preciso estar interligado ao todo. Este sentimento tem deixado um grande impacto na minha vida e no trabalho.” Interligado é um adjetivo ou verbo (interligar) importante neste trabalho. As potencialidades oferecidas pela fotografia são ferramentas e parte do processo de construção das questões que definem as ações política-pedagógicas das estratégias aqui propostas, interligando aluno/a, professor/a, realidades sociais (de antes, de agora e do futuro) num mesmo espaço social: a sala de aula. Sendo assim, seguem as estratégias propostas.

01. **Fotografias faladas**. Essa *estratégia* pretende desenvolver a memória criativa do/a estudante. O/A aluno/a deverá lembrar de imagens e descrevê-las durante a aula.
02. **A Forma da água**. Considerando que a FORMA está atrelada às operações das leis universais da natureza, nesta *estratégia* os/as estudantes deverão produzir fotografias que demonstrem como os elementos na natureza têm formas de objetos produzidos pelo homem ou se repetem em animais.

Figura 39 - Sem título, Marcelo Reis

Fonte: Acervo do autor

03. **Cores vivas.** Compreendendo que a COR faz referência à propriedade superficial de todas as FORMAS concretas, servindo para enfatizar a natureza física e a textura dessas formas, nesta *estratégia,* solicite aos seus estudantes que fotografem elementos encontrados na NATUREZA que possuam cores semelhantes.
04. **A cor do desejo.** Considerando a interação das cores na relação de prazer provocado no indivíduo, nesta *estratégia* solicite aos seus alunos que produzam fotografias de cenas e elementos encontrados na natureza que sejam das cores que mais lhes agradem.
05. **O som das imagens**. O/A professor/a poderá fazer a partir desta *estratégia* uma atividade de audiodescrição. Cada estudante poderá escolher uma fotografia e fazer a leitura da foto em sala. O/A professor/a poderá auxiliar no

processo de descrição, estimulando a apresentar e construir novas imagens a partir das fotografias lidas.

> (...) o dispositivo fotográfico é uma extraordinária máquina de produzir em série imagens-objetos mais próximas dos produtos industriais do que de realizações artesanais ou de obras artísticas. Suas propriedades fizeram com que ela aparecesse como podendo realizar, dentro das condições novas da Revolução Industrial, a utopia enciclopédica de Diderot: proceder a um inventário exaustivo do mundo visível, reduzi-lo ao formato de um álbum consultável (...) num salão burguês.
>
> (André Rouillé, 1948)

06. **Retrato de um outro alguém**. Nesta *estratégia* o/a professor/a poderá propor uma sessão de retratos. Cada estudante irá produzir RETRATOS de um/a outro/a colega. A atividade deverá ser realizada em dupla. Depois essas fotografias farão parte de uma roda de conversa sobre as possibilidades do retrato na história da fotografia.
07. **Carteira de identidades**. Vamos brincar de produzir fotografias 3x4? Nesta *estratégia* os/as estudantes deverão localizar uma parede com fundo branco e liso, em seguida deverão colocar um/a colega numa posição confortável, para que em seguida seja produzida as fotografias em formato de 3cmx4cm, nos mesmos formatos das utilizadas nos documentos oficiais.
08. **Fotomontagem.** Nesta *estratégia*, o/a professor/a poderá solicitar aos/às estudante que produzam uma ou mais fotografias suas ou de alguém de sua preferência. Em seguida, peça que que recortem imagens em revistas ou mesmo outras fotografias de paisagem e objetos que possam servir para a colagem que deverá ser produzida sob uma folha de papel cartão. Tendo sido coladas todas as imagens, mantendo a fotografia inicial como centro, o/a estudante deverá lidar com os desafios das escolhas sobre a melhor composição da atividade de fotocolagem.
09. **Serumaninhos.** Quais os animais de estimação que seus alunos têm em suas casas? Esta *estratégia* consiste em os/as estudantes produzirem fotografias de seus animais de estimação e depois o/a professor/a poderá propor que cada estudante fale sobre sua relação com esse animal.
10. **Árvore genealógica 1.** Nesta *estratégia* cada estudante deverá fotografar os membros de sua família como irmãos, pai, mãe, avós, avôs, tios, tias, primas,

primos…não há limites de fotos nem de pessoas a serem fotografadas. A atividade se desdobrará nas proposições a seguir.

“A melhor coisa sobre uma fotografia, é que ela não muda mesmo quando as pessoas mudam”.

(Andy Warhol , 1928 - 1987)

11. Á**rvore genealógica 2.** Nesta estratégia, após a seleção das fotografias produzidas na atividade 10, os/as estudantes podem ser orientados/as a imprimir suas fotografias em tamanhos médios de 5cmX7cm.
12. **Árvore genealógica 3.** Nesta estratégia, com as fotografias impressas e devidamente identificadas em seu verso, o/a professor/a deverá organizar uma atividade para a construção da árvore, inicialmente um desenho em uma grande folha de papel cartão, depois cada estudante iniciará a montagem da árvore genealógica de sua família.
13. **Álbum de família.** Nesta *estratégia*, o/a estudante deverá fotografar um evento qualquer que seja, mesmo um almoço de domingo, depois cada um/uma irá montar, com as fotografias, uma história desse evento com começo, meio e fim, de modo que possa ser organizado e guardado no álbum de sua família.
14. **Ancestralidade.** Quais as pessoas mais velha na família de seus estudantes? A *estratégia* consiste na produção por parte do estudante de fotografias que possam revelar quem são essas pessoas.
15. **Câmera imaginária.** Nesta *estratégia*, com um papel cartão, do tamanho médio de 20cmx30cm, faça um vazado nele de modo que possa abrir uma janela e ao mesmo tempo o/a estudante possa segurar com conforto. Esse artifício representará para o/a estudante uma câmera; uma câmera imaginária onde os olhos serão as lentes e a memória o cartão.
16. **Paisagens de sentidos**. De porte desta câmera imaginária o/a professor/a poderá fazer um exercício de percepção do espaço escolar, isolando as cenas umas das outras. A *estratégia* visa estimular a experiência da percepção.
17. **Imagens mentais.** Nesta *estratégia* o/a professor/a escolherá um poema que seus/suas alunos/as possam transcrever em formato de fotografias**.** Cada

estudante também poderá fazer escolhas de poesia de sua preferência, e em seguida, em uma próxima atividade, fora do espaço escolar, deverá reproduzir a narrativa do poema por detrás de suas imagens mentais.

18. **Fotografia de coisa alguma.** Nesta *estratégia* que tal propor aos/às seus/suas alunos/as que fotografem coisas que eles/elas nunca fotografariam em seu dia a dia, coisas perdidas no cotidiano. Trabalhe a descoberta do mundo invisível dentro de sua reconhecida visualidade.

Figura 40 - Sem Título, Marcelo Reis

Fonte: Acervo do autor

19. **Jogo de palavras.** A *estratégia* consiste em o/a professor/a coletar o máximo de palavras possíveis e escrevê-las em pequenos pedaços de papel cartão, colocar todas as palavras em uma caixa de sapatos, se possível coladas com outras imagens recortadas de revistas, por exemplo. Em seguida, cada aluno/a deverá escolher algumas palavras, a quantidade que desejar, contanto que sobre palavras para que todos possam participar. A estratégia consiste em o/a estudante trazer fotografias produzidas a partir das imagens que eles mesmo escolheram, fotografias das coisas em si.
20. **Expressões.** Nesta *estratégia* o/a professor/a poderá trabalhar o registro das expressões em duplas de estudantes. Cada estudante produzirá fotografias de determinadas expressões produzidas por seu/sua colega. A/o estudante deverá descrever cada uma das expressões que foram fotografadas, ou poderá também deixar que sejam reconhecidas por seus colegas em sala de aula.

“Não acredito na ideia de que você captura as pessoas quando as fotografa. O que faço é tirar um pedacinho delas”.

(Annie Leibovitz, 1949)

21. **Fotografias antigas.** Que tal resgatar fotografias antigas do bairro de cada um dos/das estudantes e como *estratégia* propor que produzam cenas novas usando como referência os mesmos ângulos da fotografia em referência.
22. **Labor.** Nesta estratégia o/a estudante deverá produzir fotografias de trabalhadores diferentes exercendo suas funções, em seguida, de porte das fotografias produzidas, cada estudante poderá fazer uma apresentação sobre cada uma das profissões fotografada e discorrer sobre a sua escolha.
23. **Cores da vida**. Como *estratégia* que tal propor aos/às seus estudantes que fotografem algumas cenas em cor e depois em preto e branco, ou, ao ter fotografado em cor, apenas editar a foto para o modo preto e branco, resultando em dois arquivos da mesma imagem. A estratégia consiste em o/a professor/a organizar uma mostra dessas fotografias onde cada um/uma poderá falar de suas experiências e percepções acerca das imagens em cor e em preto e branco.
24. **Histórias contadas 1.** O/A professor/a poderá contar uma história sobre a cidade ou estado onde residem, a *estratégia* consiste em o/a estudante, a partir da fala do/a professor/a tomar nota de objetos ou situações ou mesmo locais passíveis de serem reproduzidas fotograficamente.
25. **Histórias contadas 2.** A partir das fotografias produzidas da *estratégia* Histórias Contadas 1, o/a professor/a poderá propor que os/as estudantes formem grupos e que façam a impressão em papel das imagens produzidas. Em seguida, em sala de aula, de porte dessas fotografias, montem narrativas que reproduzam fotograficamente a história narrada pelo/a professor/a.

> “A fotografia, antes de tudo é um testemunho. Quando se aponta a câmara para algum objeto ou sujeito, constrói- se um significado, faz-se uma escolha, seleciona-se um tema e conta-se uma história, cabe a nós, espectadores, o imenso desafio de lê-las”.
>
> (Ansel Adams, 1902-1984)

26. **Esporte.** Qual o esporte que seus alunos mais gostam ou se identificam? A *estratégia* baseia-se na produção por parte de cada estudante de uma série de fotografias que deem conta de narrar como se pratica e/ou desenvolve o esporte escolhido por eles/elas.
27. **Luz e Sombras.** A *estratégia* consiste em o/a estudante produzir fotografias que destaquem a relação das luzes em contraste com as sombras, sempre a luz do dia sob boa condição de sol. Depois em sala de aula poderá discorrer sobre a experiência e o processo de observação.

Figura 41- Sem título, Marcelo Reis

Fonte: Acervo do autor

28. **Dia da beleza.** O/A professor/a poderá organizar um Dia da Beleza em sua escola. Nesta *estratégia* o/a professor/a selecionará estudantes que tenham interesse em participar e em seguida esses/essas estudantes se arrumarão para uma sessão de fotos. As roupas, acessórios, maquiagens poderão ser levados pelos/as professores/as ou colegas da sala de aula. Feito essa etapa de produção, o/a professor/a poderá escolher um fundo neutro ou algum tecido que sirva de fundo infinito e produzir séries fotográficas destes/destas estudantes, na perspectiva de um Book fotográfico.
29. **Moradas do tempo.** Que tal propor como *estratégia* aos seus estudantes que observem em seus bairros as casas mais antigas, habitadas ou não. Em seguida que eles produzam fotografias destas casas, o ideal é que possam ser

produzidas o máximo de fotografias possíveis, e se de alguma maneira a história desta casa puder ser contada, será bem bacana.

30. **Variação sobre o mesmo tema.** O/A professor/a deverá propor como *estratégia* a escolha de um tema, qualquer que seja, o tema por sua natureza, é o objeto que define a intenção da cena fotografada, em seguida os/as estudantes com seus temas definidos, deverão produzir uma série de fotografias, esgotando ao máximo as possibilidades de percepção desse objeto. A ideia é que o objeto seja desvelado na medida em que vai sendo fotografado.

"Não há regras de boas fotografias, existem apenas boas fotografias".

(Ansel Adams 1902-1984)

31. **Releituras.** O/A professor/a poderá escolher uma obra de arte, que permita adaptação fotográfica, apresentar para a turma através de sua contextualização e como *estratégia* solicitar aos/às estudantes que individualmente façam uma representação fotográfica da obra lida.
32. **Modelos vivos.** O/A professor/a poderá designar duplas entre os/as estudantes da turma. Como *estratégia*, cada dupla poderá escolher uma obra de arte figurativa, uma gravura ou uma escultura, e essa dupla produzirá fotografias baseadas nestas obras. Cada dupla deverá produzir e apresentar a quantidade de fotografias que desejarem. Estas fotografias poderão servir como referência para novas aulas.
33. **Regiões.** É possível falar das religiões através das artes? Como *estratégia, cada* estudante poderá produzir fotografias nas quais seja possível identificar elementos sagrados das religiões das quais cada um tenha acesso.

Figura 42 - Sem título, Marcelo Reis

Fonte: Acervo do autor

34. **Repórter Fotográfico.** O dia do repórter fotográfico, profissão regulamentada, é comemorado no Brasil no dia 02 de setembro. Como *estratégia*, o/a professor/a irá designar que cada aluno/a produza uma série de fotografias sobre um fato ou uma situação qualquer que ele entenda que possa ser lida como uma notícia, em sala de aula o/a estudante poderá apresentar essa reportagem fotográfica.
35. **O livro azul.** Baseado nos contos de fadas da literatura escocesa, esta *estratégia* visa aguçar a percepção dos/as estudantes a partir da observação da existência da cor azul em seu cotidiano, feito essas observações cada um deverá produzir uma série de fotografias que resgatem a vida da coloração azul no seu cotidiano. Depois o/a professor/a poderá montar com seus estudantes um belo Foto Livro Azul.

“Não fazemos uma foto apenas com uma câmera; ao ato de fotografar trazemos todos os livros que lemos, os filmes que vimos, a música que ouvimos, as pessoas que amamos”.

(Ansel Adams, 1902 - 1984)

36. **Água.** O Dia Mundial da Água é comemorado em 22 de março, e tem como objetivo maior colocar em discussão assuntos importantes relacionados com esse recurso natural, a água. A *estratégia* proposta baseia-se na produção de uma série de fotografias que tenham como tema a água.
37. **Fachadas.** Essa solução da arquitetura tem como proposta oferecer às residências e prédios algo de personalidade para as construções. A *estratégia* consiste em produzir fotografias das mais diversas fachadas existentes em seu bairro e montar uma apresentação sobre algumas das características percebidas no exercício.
38. **Quebra-cabeça**. Que tal produzirmos pequenos quebra-cabeças? A *estratégia* consiste em organizar uma quantidade de caixa de fósforos e em seguida escolher uma fotografia de sua autoria, imprimir em uma folha de tamanho médio, cortar essas fotografias em tamanhos iguais na medida da caixa de fósforo e depois colar cada recorte em cada uma das caixas, até que a imagem seja remontada.
39. **Experiências visuais**. Atividade em dupla, 1 dos/das estudantes deverá ter os olhos vendados e o/a segundo/a deverá ser o guia. A *estratégia* consiste em o guia levar o/a estudante pelos espaços da escola, e o guia será quem fará as escolhas das cenas a serem fotografadas pelo estudante impedido de enxergar. Durante esse passeio, a dupla deverá mudar de posição. Depois numa outra atividade, esses/essas estudantes deverão falar da experiência que tiveram durante a realização da dinâmica proposta.

“O primeiro papel da fotografia é selecionar e destacar um campo significante, limitá-lo pelas bordas do quadro, isolá-lo da zona circunvizinha que é a sua continuidade censurada. O quadro da câmera é uma espécie de tesoura que recorta aquilo que deve ser valorizado, que separa o que é importante para os interesses da enunciação do que é acessório, que estabelece logo de início uma primeira organização das coisas visíveis”.

(Arlindo Machado, 1949 - 2020)

40. **Dia mundial do planeta Terra.** É comemorado em 22 de abril, a data representa a luta pela defesa do meio ambiente. A *estratégia* consiste em cada estudante produzir fotografias na perspectiva da sua leitura do que vem a ser o meio ambiente, e como entende a ideia de que o meio ambiente está sob ameaça.
41. **Janela da Alma.** Este foi o documentário de João Jardins e Walter Carvalho, uma leitura sobre as diversas possibilidades dos olhos de constituir sentidos. Qual a janela de sua alma? Essa *estratégia* consiste em que cada estudante produza fotografias unicamente a partir das janelas de suas casas. Na atividade de observação sobre essa produção o/a professor/a poderá levantar questões acerca do que foi produzido por cada estudante e em que medida as imagens vão falar por si.
42. **Limpeza urbana.** A *estratégia* desta atividade visa despertar os/as estudantes para o fato de quanto o lixo é descartado em vias públicas. A partir desta observação produzir fotografias que demonstrem esta falta de cuidado e educação das pessoas nas ruas.
43. **Transportes.** Quais os principais meios de transportes de sua cidade? A *estratégia* visa a produção de fotografias que mostrem os meios de transportes mais comuns em sua localidade e como as pessoas interagem com eles.
44. **Transporte limpo**. Vamos fotografar as bicicletas? A *estratégia* consiste na produção de fotografias deste meio de transporte limpo e saudável, presente em todas as localidades do mundo. Fotografar as bicicletas em suas mais diversas situações e ângulos possíveis.
45. **Olhem para o céu**. As nuvens têm um papel importante na manutenção da vida no planeta terra. A *estratégia* consiste em propor a produção de fotografias das nuvens em suas mais diversas formas no céu.

Figura 42 - Sem título, Marcelo Reis

Fonte: Acervo do autor

“A máquina fotográfica é um espelho dotado de memória, porém incapaz de pensar”. (Arnold Newmann, 1918)

46. **Não inteiriçados.** Esta *estratégia* visa estimular a criatividade ao propor que estudantes fotografem coisas em seus cotidianos a partir de ângulos que não sejam facilmente reconhecidos ou identificados.
47. **Sozinho.** A *estratégia* consiste em estimular os/as estudantes a produzirem fotografias que remetam à ideia da solidão, à condição de estar só, qual o sentido de estar sozinho.
48. **Amigo.** Qual o melhor amigo do homem? O cão? Então, a *estratégia* consiste no estudante produzir fotografias de outros cães que não sejam os seus, em demonstração de amizade com seus donos, ou na ausência deles.
49. **Profissões em extinção.** Será que podemos encontrar nas ruas profissões ameaçadas de extinção, seja pelas constantes mudanças e desenvolvimento

tecnológicos, seja por mudanças em nossos costumes? *A estratégia* consiste em instigar a produção de fotografias das profissões em risco de extinção.

50. **Culturas.** Quais os aspectos culturais pertencentes aos grupos étnicos existentes em nossa sociedade? A *estratégia* será produzir fotografias que reflitam sobre estes aspectos.

> **"(...) é a transposição da realidade visual do assunto selecionado, no contexto da vida (primeira realidade) para a realidade da representação (imagem fotográfica: segunda realidade); trata-se, pois, também, de uma transposição de dimensões".**
>
> **(Boris Kossoy, 1941)**

51. **Flores de plásticos?** Diz a música dos Titãs, não morrem. Qual a *estratégia*? Propor aos/às estudantes uma verdadeira gincana fotográfica em busca deste elemento decorativo presente em nossa cultura.
52. **O jardim.**Para Mario Quintana (1906-1994) o segredo é não correr atrás das borboletas... mas cuidar do jardim para que elas venham até você. E para seus/suas estudantes? A *estratégia* consiste em solicitar que estudantes produzam fotografias sobre jardins, privados ou públicos, e seus possíveis segredos.
53. **FotoPintura.** A fotopintura foi uma prática muito comum e utilizada por muitas pessoas no Brasil. Se caracterizava pela reprodução de fotografias em pinturas das pessoas de determinadas famílias. A *estratégia* consiste em produzir fotografias de membros da família em condições de enquadramento que remetem à ideia da Fotopintura.
54. **Domingo no Parque.** Em 1968, no auge da ditadura no brasil, Gilberto Gil (1942) cantou pela primeira vez essa música durante um festival de música. A *estratégia* consiste em produzir fotografias em um domingo em algum parque ou praça de sua cidade, e que, se possível, remetam à ideia da letra da música de Gil.
55. **Frutas tropicais.** Quais as principais frutas de nossa cidade? A *estratégia* é produzir fotografias dessas frutas e relatar as experiências vividas

"O ficcional se nutre sempre da credibilidade que se tem da fotografia enquanto uma pretensa transposição neutra, isenta, automática, do real, portanto, enquanto uma evidência documental (herança positiva)".

(Boris Kossoy, 1941)

56. **Matriz Africana.** Nossa cultura, brasileira e baiana, é formada em maior parte pelas heranças deixadas pelos escravizados vindos da África. A *estratégia* consiste em estimular os/as estudantes a produzirem fotografias dos elementos contidos em nossa identidade que demonstrem essa herança do povo africano em nossa cultura.

Figura 43 - Sem Título, Marcelo Reis

Fonte: Acervo do autor

57. **Matriz europeia.** E sobre os povos europeus que aqui chegaram? Quais suas heranças? A *estratégia* consiste em orientar os/as estudantes a produzirem fotografias baseadas nos aspectos culturais, arquitetônicos ou outros que sejam marcas da herança portuguesa no Brasil.
58. **Matriz dos povos originários.** Antes de todos existiam os indígenas. A *estratégia* consiste em propor que os/as estudantes produzam fotografias dos

aspectos mantidos pelos nossos ancestrais indígenas e que fazem parte de nossa cultura.

59. **Brincadeira de criança.** Quais as brincadeiras de criança que ainda é possível vermos no dia a dia? A *estratégia* consiste no estudante produzir fotografias de brincadeiras de crianças que ainda sejam possíveis de serem encontradas e fotografá-las de modo a poder entender como elas são desenvolvidas.
60. **A cadeira de Van Gogh (1888).** A *estratégia* consiste em os/as estudantes produzirem fotografias de cadeiras em suas casas que remetam à obra deste importante pintor.

"Tem coisas que estão além da fotografia, que moram no invisível da imagem, nos fatos que levaram alguém num determinado dia a fotografar tal cenário, com tais pessoas".

(Boris Kossoy, (1941)

61. **Chaleiras para Recém-casados**. Uma obra do artista Rubem Campos Grilo (1946), uma chaleira. Assim como esse objeto, os/as estudantes poderão fotografar, como *estratégia,* objetos em suas casas que revelem alguma curiosidade de sua família.
62. **A traição das imagens**. Uma obra pintada entre os anos de 1928 e 1929, um óleo sobre tela, do artista René Magrite. A *estratégia* consiste em os estudantes produzirem fotografias em que o objeto não seja facilmente identificado.
63. **Torto Arado**. A obra do escritor baiano Itamar Vieira Junior (1979) traz em sua capa duas figuras segurando cada uma delas uma planta. A *estratégia* consiste em os estudantes reproduzirem fotograficamente a cena presente na capa do livro, ou de um outro que seja de acordo com a escolha da/o professor/a.
64. **Guliver, a terra dos gigantes.** A *estratégia* consiste em produzir fotografias do universo dos insetos encontrados em suas casas e produzir uma série sobre seus costumes (formigas, por exemplo).
65. **Rainha Marta.** Uma obra presente na enciclopédia negra da artista Mariana Rodrigues, 2020. A *estratégia* é reproduzir uma cena que remete à obra da artista. Uma mulher negra, segurando em seus braços uma ave. A produção desta fotografia poderá substituir o objeto por outro de fácil manuseio.

“O que me importa são instantâneos fotográficos das sensações pensadas, e não a pose imóvel dos que esperam que eu diga: olhe o passarinho! Pois não sou fotógrafo de rua”.

(Clarice Lispector, 1920-1977)

66. **Cartões postais.** Três anos após o cartão postal ter sido lançado na Inglaterra, em 1843, já foi possível enviar um cartão postal no Brasil. A *estratégia* consiste na estimular os/as estudantes a produzirem cenas que possam posteriormente ser reproduzidas em formatos de cartões postais e posterior impressão dessas fotografias.
67. **Realismo.** A principal característica desse gênero artístico consiste em fazer uma imitação tão exata quanto possível dos objetos fotografados. A *estratégia* consiste em produzir fotografias que remetam a esse gênero artístico.
68. **Idealismo.** A principal característica desse gênero artístico é produzir obras que retratem uma realidade independente da imagem original. A *estratégia* é produzir fotografias que remetam a esse gênero.
69. **Expressionismo**. Nesse gênero o artista busca demonstrar suas correspondências plásticas com suas sensações. A *estratégia* é fazer o estudante produzir fotografias que remetam às possibilidades plásticas desse estilo artístico.
70. **Abstrato.** Neste estilo o artista abandona todas as referências visuais para demonstrar sua obra. A *estratégia* é buscar com as fotografias respostas que reflitam esse estilo clássico da pintura moderna. Mãos à obra.

“Ter uma câmera te faz tão fotógrafo quanto ter um martelo faz de você um carpinteiro”.

(Claude Adams, 1941)

71. **Fotografar como forma de falar de si.** Este é um *argumento* surgido nos poemas de Mário Quintana. A *estratégia* consiste em produzir fotografias que sejam capazes de narrar, contar histórias de vida.
72. **Cabeças esculpidas.** As tranças são formas das mulheres negras, em sua maioria, trabalharem a autoestima e a sua identidade a partir dos cabelos. A

estratégia é propor aos estudantes que produzam fotografias das mais variadas possibilidades de tranças que eles possam localizar.

73. **O Pictoralismo.** Gênero fotográfico difundido nos séculos XIX e XX, onde é possível observar um rebaixamento da qualidade da imagem fotografia com intuito de torná-la mais parecida possível com uma pintura, essa era a premissa dos pictoralistas. A *estratégia* então é produzir fotografias e a partir de aplicativos disponíveis nos próprios smartphones, por exemplo, fazer intervenções nas imagens.
74. **O turista aprendiz.** Mário de Andrade (1943). A *estratégia* consiste em produzir fotografias como visitantes a descobrir seus bairros. O que será possível re-conhecer? Valerá o esforço.
75. **Lugar de ausência.** A *estratégia* consiste em propor que os/as estudantes produzam fotografias a partir da ideia de ausência. A ausência como sendo o local pós habitado, como vestígio da existência ou passagem do homem, a ausência em contraponto a ideia do uso e de ter estado naquele local. A ausência de quê ou de quem? Ou apenas lugares de ausência?

"Uma fotografia é o segredo de um segredo. Quanto mais diz, menos você sabe". (Diane Arbus, 1923 - 1971)

76. **Etnologia da solidão.** Marcelo Reis (2004) nesta obra o fotógrafo narra a solidão das pessoas e das cidades em nosso tempo moderno. A *estratégia* consiste em propor que os/as estudantes produzam fotografias que demonstrem a ideia de solidão tão presente em nossos dias.
77. **Câmeras invisíveis.** Nesta *estratégia* o/a estudante deverá produzir imagens mentais, isso sem o uso de nenhum aparelho, e numa outra aula apresentar essas imagens sobre o formato de narrativas, não deve fazer uso de imagem física.
78. **Autorretrato falado.** Baseado no poema de Manoel de Barros (2015) a *estratégia* consiste no/na estudante produzir, em sala de aula, seu autorretrato falado. O autorretrato nunca deverá ser apenas a imagem que temos de superficial no outro.
79. **Difícil fotografar o silêncio.** A *estratégia* será baseada no poema de Manoel de Barros, no qual ele registra a dificuldade de fotografar o silêncio, mas ele

tentou. Então, cada estudante deverá produzir suas impressões sobre este poema e observar o quão difícil é fotografar o silêncio, se é que será possível.

80. **A paz.** Baseado neste poema musicado, da cantora brasileira Zizi Possi, a *estratégia* consiste em o/a estudante produzir fotografias que reproduzam esse estado de paz relatado pela artista em sua obra.

"A câmara é um instrumento que ensina a gente a ver sem câmara". (Dorothea Lange, 1895 - 1965)

81. **Varal de vozes e imagens.** A *estratégia* consiste em o/a professor/a organizar um varal fotográfico a partir de fotografias, textos, falas ou palavras impressas em papel cartão e expor nos corredores da escola. As fotografias impressas para esta atividade podem ser aquelas obtidas como resultado de outras atividades com os/as estudantes ou produzida em especial para o varal.
82. **Pacote de informações.** Nesta *estratégia* as fotografias devem ser impressas ou projetadas, cabendo aos estudantes revelarem informações como: lugares, pessoas, épocas e acontecimentos presentes nas imagens.
83. **Nuvens de fantasias**. A fotografia é uma criação humana marcada por suas escolhas, desejos, imaginações e representações por parte de quem produz e por parte de quem observa. *A estratégia* consiste em juntar duplas e suas respectivas séries fotográficas e a mesma trocar impressões sobre as imagens, seus medos, fantasias e o que for possível revelar de suas idiossincrasias.
84. **Encontros com imagens.** A estratégia é escolher uma fotografia e a partir dela produzir/anotar palavras resultantes das leituras que cada estudante fará de cada uma das imagens.
85. **Os nascimentos das palavras.** Fruto da estratégia 84, o/a professor/a irá estimular com essa *estratégia* que os/as estudantes, reunidos em grupos, criem narrativas a partir das palavras que surgirem da interação com as suas imagens registradas.

Finalmente, a terceira maneira de abordar a questão do realismo em foto marca um certo retorno ao referente, mas livre da obsessão do ilusionismo mimético. Essa referencialização da fotografia inscreve o meio no campo de uma pragmática irredutível: a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A

foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo).

Philippe Dubois, 1952)

86. **Paisagens de sentidos**. A *estratégia* consiste em cada estudante realizar um ensaio fotográfico (série *de fotografias sobre um tema complementado com uma narrativa*) na/sobre a escola que estudam. O tema deverá ser escolhido e apresentado previamente por cada estudante.
87. ***Selfie* sem mim.** A *estratégia* consiste em um/uma estudante produzir *selfies* [a partir de seu imaginário do que seja um *selfie*] de outro/a colega e mostrar como é que o/a colega se sente representado a partir do olhar de uma outra pessoa.
88. **Reconstruindo o passado**. Nesta *estratégia* o/a estudante resgatará fotografias suas produzidas por seus pais ou outras pessoas e as reproduzirão como parte desta atividade, nas mesmas condições de pose e enquadramento.
89. **Retratos animais.** A *estratégia* consiste em o/a estudante produzir uma série fotográfica de algum animal doméstico, no mesmo formato e perspectiva como se retratasse um ser humano.
90. **Quartos.** A *estratégia* consiste em realizar um exercício de experiência. O estudante deverá produzir fotografias de seu quarto, e em uma outra atividade traduzir essas imagens em sensações sobre a intimidade do seu ambiente de vida.

"A lente revela mais do que o olho pode ver".

(Edward Weston, 1886 - 1958)

91. **Olhar visceral.** Nesta *estratégia* os/as estudantes poderão trocar entre si seus aparelhos *smartphones* para que cada um/a possa produzir fotografias sem nenhum critério predefinido. Depois deverão compartilhar as experiências sobre as imagens produzidas.
92. **Ponto de vista.** A *estratégia* consiste em o/a estudante colocar a câmera na posição dos olhos de um de seus animais de estimação, um gato ou cachorro, por exemplo, e produzir fotografias como se as mesmas tivessem sido produzidas pelos animais.

93. **O corpo que fala**. A *estratégia* consiste em produzir fotografias de alguém representando sensações de dor, medo, angústia, solidão etc., depois essas imagens serão discutidas em sala de aula.
94. **Camas**. Nesta *estratégia* diferente da proposta o/a estudante fará uma série de fotografias apenas de suas camas, em diversos momentos de seu uso. Esta é uma atividade para ser realizada ao longo de vários dias e depois discutidas em sala de aula.
95. **Reflexos e percepções**. Esta *estratégia* pede que o estudante fotografe apenas reflexos em sua mais diferentes formas e intensidades.

Figura 44 - Sem título, Marcelo Reis

Fonte: Acervo do autor

“Nada acontece quando você fica sentado em casa. Eu sempre levo uma câmera comigo... eu apenas fotografo aquilo que me interessa no momento”.

(Elliott Erwitt, 1928)

96. **O espectro de um desejo**. Esta *estratégia* consiste em produzir fotografias de objetos que despertem lembranças em seus donos, um objeto trazido de uma viagem, por exemplo. A atividade deverá contar com uma série de fotografias e cada estudante deverá falar de sua história.

97. **Marcas de fé.** Como as pessoas expressam sua fé? A *estratégia* consiste em observar como os sujeitos lidam com suas crenças a partir de seus relicários. Esta observação será a partir das fotografias produzidas pelos/as estudantes.
98. **Senso de um lugar.** A *estratégia* consiste em fotografar objetos pertencentes a um determinado local da casa, de modo que a identidade deste local possa ser revelada a partir dos objetos pertencentes a ele.
99. **Marcas na pele.** As tatuagens são para muitas pessoas uma representação visual de um determinado contexto. A *estratégia* consiste em propor que os/as estudantes fotografem marcas, não só nas peles humanas, mas nas arquiteturas, por exemplo, e a partir desta produção produzir uma cartografia de memórias.

"Se uma foto não está suficiente boa, é porque você não se aproximou o suficiente do fato".

Robert Cappa,1913 - 1954)

100. **Imagens que falam**. A *estratégia* consiste em propor que o/a estudante fotografe as palavras inscritas nas paredes e muros do bairro em que mora para posterior atividade em sala de aula sobre essas escritas urbanas.
101. **A última *estratégia* para este trabalho…** A 101ª estratégia reabre o ciclo de produção de novas estratégias e ele será realizada por você professor/a. A *estratégia* consiste na produção de um ensaio fotográfico fazendo uma narrativa sobre qualquer que seja o tema. Depois de produzir e organizar a apresentação, mostre este resultado para seus alunos e suas alunas. Pretende-se que este trabalho possa encorajar cada uma delas e cada um deles a produzir suas próprias estratégias fotográficas.

Posfácio

Este trabalho ao mesmo tempo que é fruto caminhou em paralelo à minha pesquisa de mestrado intitulada PONTO ZERO DA FOTOGRAFIA Estratégias de Ensino para a Fotografia nas disciplinas de Artes, orientada pela Profa. Dra. Josemeire Machado Dias, pela Universidade do Estado da Bahia, UNEB.

A dissertação teve como pergunta principal: c*omo potencializar o ensino da fotografia nas disciplinas de Artes na Educação Básica*? Através da metodologia utilizada na educação básica quando do uso da fotografia na disciplina de Artes, busquei examinar as estratégias de ensino adotadas no ensino técnico ou conceitual da fotografia a partir da experiência de sala de aula de nove professoras que colaboraram com este trabalho. Assim, de modo geral, foi percorrido um caminho de pesquisa, guiado pela metodologia fenomenológica (PEREIRA, 2019) e a Abordagem Triangular (BARBOSA, 1991, 1998, 2010, 2014), para refletir criticamente sobre a função da fotografia no campo escolar da educação básica.

Embora a fotografia esteja presente em quase todos os processos artísticos desenvolvidos em sala de aula, constatou-se que a fotografia tem seu uso subutilizado em sala de aula e que a mesma não é utilizada como linguagem artística. A fotografia diante de outras linguagens artísticas, de certa maneira, sofre preconceito similar àquele que ocorreu com a Arte diante de outras disciplinas (BARBOSA, 2010), ao ser entendida como uma disciplina de menor importância na formação de estudantes da educação básica.

Quanto à metodologia referente à adoção da fotografia em sala de aula por parte das professoras que fizeram parte desta pesquisa, foi observado alguns pontos destacados a seguir. Os currículos da disciplina de Arte nas escolas eram frágeis. As coordenações pedagógicas deixavam a construção dos planos de aulas unicamente por conta das professoras, e quase nunca eram disponibilizados subsídios para a construção de atividades curriculares.

Uma outra questão sobre a metodologia era a ausência ou fragilidade da linguagem técnica relacionada à disciplina de Artes. A linguagem adotada era aquela que a professora tinha familiarização, o que é razoável, mas não efetivamente

interessante para estudantes que pretendem fazer da disciplina de Artes uma janela de percepção para o universo artístico que tem, como as demais disciplinas, sua gramática própria. A abordagem baseada na aptidão de cada uma das professoras para ofertar as disciplinas artísticas, contingenciadas por suas habilidades artísticas, não se constitui em prejuízo para o estudante. A questão é que esses mesmos alunos e alunas deixaram de vivenciar outras experiências artísticas.

Um terceiro aspecto observado a partir das realidades reveladas pelas professoras, foi a ausência de formação em uma determinada linguagem dentro da concepção da Licenciatura em Artes Visuais, muito menos em números suficientes ao quantitativo de linguagens que constituem a própria estrutura das Artes Visuais, como modelo de linguagem maior.

O programa de formação em Licenciatura em Artes Visuais não tem como objetivo formar para ser artista em alguma linguagem, mas formar professores e professoras para que sejam capazes de lidar com o universo da Arte e desta maneira conduzir as suas atividades e promover a transformação dos seus estudantes em sala de aula. Desse modo, é importante que a licenciatura forme docentes de modo que a disciplina de Artes Visuais possa atender às principais questões postas pela relação entre sujeito e seu cotidiano mediado pelo campo artístico.

A pesquisa revelou que a fotografia não é utilizada ou potencializada o quanto se poderia ser. Em alguns casos, as demais linguagens artísticas também não são igualmente exploradas, A arte é pouco explorada em sala de aula para promoção do despertar do olhar ativo, crítico e de reflexão.A Arte não é percebida dentro de um processo de transferência de informações históricas, e deixa de ser potencializada na problematização das questões atuais.

Pode-se dizer que por sua natureza conceitual e subjetiva, a disciplina de Artes tem em sua estrutura a previsibilidade da sensibilização dos estudantes a partir da difusão de questões que visam tornar o aprendizado uma experiência mediada pela ordem do sensível presente no cotidiano. Nesse contexto, a Arte se estabelece como um campo simbólico próspero para observar o quanto a realidade de estudantes foi posta em prática, servindo de estímulo a esse mesmo educando, de modo que as teorias aplicadas foram entendidas a partir das práticas cotidianas, o que é possível graças à metodologia de leitura de mundo.

Essa pesquisa vislumbra como resposta a direção em forma de desejo, de que, em cada ano, haja novas transformações nas práticas educativas artísticas para que, no futuro, os professores e professoras façam um melhor uso da Fotografia em suas disciplinas de Artes e que a fotografia seja utilizada com domínio suficiente para gerar outras e novas descobertas aos estudantes.

Graças à bibliografia existente, será possível aos professores e professoras, pesquisadoras e pesquisadores aprofundarem seus conhecimentos com o propósito de melhor compreender as possibilidades de construção de estratégias para o ensino da fotografia nas disciplinas de Artes. Os estudos disponíveis, sejam no campo da Fotografia ou das Artes Visuais, incluindo o campo da Arte-Educação, são razoavelmente suficientes para ofertar uma base sólida aos que desejam se aprofundar no tema, seja para intensificar as suas pesquisas ou mesmo propor metodologias ativas e inovadoras em suas salas de aulas.

Os anos de 2020 e 2021 permanecerão na história da humanidade como um dos mais letais em decorrência da pandemia do Coronavírus. Com essa realidade passamos a experimentar práticas sociais ainda não experienciadas em nossa geração, acabando por reforçar a importância das Artes como uma saudável possibilidade de atravessarmos tamanhas adversidades.

Mas do que nunca, percebemos que a Arte pode salvar, ser companheira, ocupar o tempo, fazendo com que enxerguemos o mundo a partir de um novo prisma. Assim foi feito pela professora *Margarida*, que, em uma de suas atividades na disciplina de Artes, propôs que alunas e alunos olhassem o mundo a partir da janela de suas casas, propondo uma maneira mais sensível e mais humana de lidar com as questões da pandemia através da produção de fotografias que, mais tarde, foram transformadas em atividades didáticas comentadas pela turma.

Desde que a humanidade aprendeu a dominar técnicas de transformação dos elementos da natureza em outros objetos de uso ou de expressão, a Arte, através de seus artistas e de suas produções, passou a construir o maior legado sobre as maneiras de percepção e relação com o mundo, transformando a experiência do cotidiano, numa nova e maior experiência.

Neste sentido, este estudo, sobre o entendimento de como a fotografia, enquanto aparato tecnológico e também como suporte de uma linguagem artística em potencial, pode ser revelada como mais um dos elementos artísticos disponíveis para

os professores na elaboração de suas atividades didáticas, mesmo nas mais simples das escolas, colaborando deste modo com o propósito da BNCC (2019) ao reconhecer que a “educação deve afirmar valores e estimular ações que contribuam para a transformação da sociedade, tornando-a mais humana, socialmente justa e, também, voltada para a preservação da natureza”.

Imbuído desta certeza e do desejo de transformação, muito alimentado pelo próprio percurso habilitado pelas experiências de um olhar crítico acerca das imagens, esta pesquisa apresenta como conclusão resultados concretos, obtidos de observações subjetivas a partir de realidades didaticamente frágeis.

O *Caderno de Atividades* disponibilizado gratuitamente em versão digital/PDFna plataforma da UNEB, através de seu repositório acadêmico, SaberAberto,[22]como os resultados obtidos desta investigação colaborativa fenomenológica, construído a partir de erros e acertos, de desejos e medos, de professoras ansiosas por fazer uso de uma Fotografia existente não apenas como instrumentos intermediários para fotografar outras atividades interdisciplinares, mas para trazer todas as possibilidades existentes como ferramentas didáticas de desenvolvimento do olhar como uma das condições possíveis para a transformação de um sujeito em um *ser emancipado,* crítico e consciente.

Um Caderno de Atividades que nasceu inspirado na metodologia para o ensino das Artes fragilizada pela visão equivocada (BARBOSA, 2010) que a disciplina de Artes ainda é vista. Graças aos esforços das nove professoras empenhadas em promover nos estudantes o despertar para questões de seu cotidiano, pretende-se que a Fotografia seja utilizada de maneira a desenvolver o entendimento crítico desses alunos, encontrando beleza onde sempre existiu, desvendando do invisível o visível potente de seus cotidianos.

O *Caderno de Atividades se* ancorou na proposta da Abordagem Triangular, (BARBOSA, 2010, 2014), para apresentar suas estratégias. Para tanto, foi necessário repensar sua estrutura formal para a dinâmica orgânica da Fotografia. Desse modo, a Abordagem Triangular servirá como um parâmetro para que, além das já apresentadas neste *Caderno*, a professora ou o professor possa também desenhar novos fluxos de ensino e de aprendizados para seus alunos e assim colaborar cada vez mais com o desenvolvimento de seus olhares.

---

[22]Disponível em: <*http://www.saberaberto.UNEB.br*> . *Acesso em: 16 jul. 2021.*

O processo didático-fotográfico oferecido como contribuição ao campo escolar, que a muito tempo já se fazia presente na sala de aula, retorna como resultado desta pesquisa realizada de maneira colaborativa, como mais uma possibilidade. Desta vez não repetida ou excessiva, porém como nova possibilidade de geração de sentidos fazendo com que esses significados sejam potencializados a partir da utilização da Fotografia para possibilitar o florescer dos estudantes e fazendo com que as suas brilhantes almas iluminem os seus olhares.

As entrevistas realizadas com as professoras realçam a necessidade de uma revisão crítica e estrutural do modo como a disciplina de Arte vem sendo adotada em sala de aula e os meios disponibilizados para este fim. As reclamações das professoras pairaram sobre ausência de apoio didático, falta de livro especializados na biblioteca das escolas, ausência de biblioteca nas escolas, falta de equipamentos mínimos para operar a disciplina em sala de aula, falta de equipamento fotográfico, restando às professoras e alunos adotarem seus aparelhos de telefone celular com máquina para poder viabilizar o uso e ensino da fotografia em sala de aula.

Ainda no tocante aos problemas levantados sobre a adoção da fotografia em sala de aula, as professoras entrevistadas não tinham conhecimento técnico suficiente para a utilização de uma câmera fotográfica, bem como para propor uma formação mínima e sólida na fotografia para suas alunas e alunos. Embora a questão de não possuir domínio técnico não se constituir como um prejuízo que inviabiliza a condução do trabalho, é um dificultador de uma formação mais eficiente. Algumas professoras relataram que quando se fez necessário um melhor entendimento sobre a produção de uma determinada cena, a falta de conhecimento técnico comprometeu a condução de seu trabalho com a fotografia.

O que mais se deseja desenvolver e potencializar é o desenvolvimento do olhar, e a utilização da fotografia a partir de um outro prisma. A fotografia pode ser abordada como uma ferramenta de mediação, contato, registro e reflexão sobre o mundo. Assim, a possibilidade de ampliar a aplicabilidade da fotografia como ferramenta didática na sala de aula não se finda na disponibilização de câmeras fotográficas às professoras e aos professores, é fundamental instrumentalizar a habilidade técnica e a compreensão conceitual da fotografia para viabilizar um contato mais proveitoso com a fotografia para todos os agentes presentes na sala de aula, de modo a estimular um olhar transformador sobre si e sobre o mundo.

O *Caderno de Atividades* propõe voltar os olhares para as questões do cotidiano de alunas e alunos, como primeiro espaço a desvelar a realidade sobre a qual se deseja imprimir a arte. Desse modo, esses sujeitos, afetados pelo novo olhar sobre uma realidade já conhecida, estarão mais dispostos a uma maior interação com seu lugar de origem: sua casa e sua comunidade e daí expandir para o mundo. .Portanto, gerar novas possibilidades de geração de sentidos fazendo com que esses significados sejam potencializados a partir da utilização da Fotografia para possibilitar o florescer dos/das estudantes e fazer com que as suas brilhantes almas iluminem os seus olhares.

Lista de abreviaturas e siglas

a.C	Antes de Cristo
AT	Abordagem Triangular
BA	Bahia
BNCC	Base Nacional Comum Curricular
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CNPQ	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
COVID-19	Corona Virus Disease, enquanto “19” se refere a 2019
EBA	Escola de Belas Artes
GESTEC	Mestrado Profissional em Gestão e Tecnologias aplicadas à Educação
HBH	Representa hardness dureza e B representam blackness negritude de lápis de desenhos
IDEB	Índice de Desenvolvimento da Educação Básica
LAB	Lei Aldir Blanc
LDB	LDB Lei de Diretrizes e Bases da Educação
MEC	Ministério da Educação
MINC	Ministério da Cultura
NASA	National Aeronautic and Space Administration
PCN	Parâmetros Curriculares Nacionais
PROFOR	Programa de Formação Continuada
SARS-COV-2	Severe Acute Respiratory Syndrome – Corona Virus 2
TIC	Tecnologias de Informação e Comunicação
UFRB	Universidade Federal do Recôncavo
UNB	Universidade de Brasília
UNEB	Universidade do Estado da Bahia
WEB	World Wide Web

“As coisas que eu faço são uma espécie de fotografia documental privada. Esse é o verdadeiro desafio: estar presente, mas manter a distância", (Anders Petersen, 1944)

GLOSSÁRIO[23] para uma futura filosofia da fotografia

Aparelho: brinquedo que simula um tipo de pensamento.
Aparelho fotográfico: brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografias.
Autômato: aparelho que obedece a programa que se desenvolve ao acaso.
Brinquedo: objeto para jogar.
Código: sistema de signos ordenado por regras.
Conceito: elemento constitutivo de texto.
Conceituação: capacidade para compor e decifrar textos.
Consciência histórica: consciência da linearidade (por exemplo, a causalidade).
Decifrar: revelar o significado convencionado de símbolos.
Entropia: tendência a situações cada vez mais prováveis.
Fotografia: imagem tipo-folheto produzida e distribuída por aparelho.
Fotógrafo: pessoa que procura inserir na imagem informações imprevistas pelo aparelho fotográfico.
Funcionário: pessoa que brinca com aparelho e age em função dele.
História: tradução linearmente progressiva de idéias em conceitos, ou de imagens em textos.
Idéia: elemento constitutivo da imagem.
Idolatria: incapacidade de decifrar os significados da ideia, não obstante a capacidade de lê-la, portanto, adoração da imagem.
Imagem: superfície significativa na qual as idéias se inter-relacionam magicamente.
I**magem técnica**: imagem produzida por aparelho.
Imaginação: capacidade para compor e decifrar imagens.
Informação: situação pouco provável.
Informar: produzir situações pouco-prováveis e imprimi-las em objetos.
Instrumento: simulação de um órgão do corpo humano que serve ao trabalho.
Jogo: atividade que tem fim em si mesma.
Magia: existência no espaço-tempo do eterno retorno.
Máquina: instrumento no qual a simulação passou pelo crivo da teoria.
Memória: celeiro de informações.
Objeto: algo contra o qual esbarramos.
Objeto cultural: objeto portador de informação impressa pelo homem.

---

[23] FLUSSER, Vilém. Filosofia da Caixa Preta. São Paulo: É Realizações. 2018

Pós-história: processo circular que traduz textos em imagens.
Pré-história: domínio de idéias, ausência de conceitos; ou domínio de imagens, ausência de textos.
Produção: atividade que transporta objetos da natureza para a cultura.
Programa: jogo de combinação com elementos claros e distintos.
Realidade: tudo contra o que esbarramos no caminho à morte, portanto, aquilo que nos interessa.
Redundância: informação repetida, portanto, situação provável.
Rito: comportamento próprio da forma existencial mágica.
Scanning: movimento de varredura que decifra uma situação.
Setores primário e secundário: campos de atividades onde objetos são produzidos e informados.
Setor terciário: campo de atividade onde informações são produzidas.
Significado: meta do signo.
Signo: fenômeno cuja meta é outro fenômeno.
Símbolo: signo convencionado consciente ou inconscientemente.
Sintoma: signo causado pelo seu significado.
Situação: cena onde são significativas as relações-entre-as-coisas e não as coisas-mesmas.
Sociedade industrial: sociedade onde a maioria trabalha com máquinas.
Sociedade pós-industrial: sociedade onde a maioria trabalha no setor terciário.
Textolatria: incapacidade de decifrar conceitos nos signos de um texto, não obstante a capacidade de lê-los, portanto, adoração ao texto.
Trabalho: atividade que produz e informa objetos.
Traduzir: mudar de um código para outro, portanto, saltar de um universo a outro.
Universo: conjunto das combinações de um código, ou dos significados de um código.
Valor: dever-se.
Válido: algo que é como deve ser.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Fernando. Os Limites como possibilidade de um currículo web. In.: ALMEIDA, Maria Elizabeth Bianconcini et. al (Org.). **Cenários de inovação para a educação na sociedade digital**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea uma história concisa**. 2ª edição, 2ª tiragem. São Paulo: Editora WFM Martins Fontes, 2013.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 16ª edição. São Paulo: Papirus, 2018.

BAHIA, **Anísio Teixeira é declarado patrono da Educação na Bahia.** Disponível em: <http://www.portaldoservidor.ba.gov.br/noticias/2020-07-17/anisio-teixeira-e-declarado-patrono-da-educacao-na-bahia> Acesso em: 26 de out. 2020.

BAHIA, BA. Disponível em: https://bahia.ba/covid19/**governo-decreta-ferias-coletivas-para-professores-da-rede-estadual-a-partir-de-terca**-3/. Acesso em: 12 de nov. 2020.

BAITELLO, Junior, Norval. **A era da iconografia: reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura**. São Paulo: Paulus 2014.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva. 2002.

_____. **Arte-educação: leitura do subsolo** / Ana Mae Barbosa, (org). – ed São Paulo: Cortez, 2013

_____. **A imagem no ensino da arte**. São Paulo: Perspectiva.2014.

_____. John Dewey e o ensino da arte no Brasil . 8. Ed. São Paulo : Cortez , 2015.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 1984.

BREDARIOLLI, Rita. *In* BARBOSA, Ana Mae. Org. **A Abordagem Triangular no ensino das Artes e Cultura Visuais.** São Paulo: Cortez Editora. 2010.

BARROS, Manoel, **Meu quintal é maior que meu mundo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015

BAURET, Gabriel, **A Fotografia**, São Paulo: Edições 70, 1992.

BAVCAR, Evgen. **O ponto zera da fotografia**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Very special arts, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 1ª edição, 10ª reimpressão, São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____.**Obras escolhidas**, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BOSI, Alfredo, *in* NOVAES, Adalto. **O olhar**. São Paulo. Companhia das Letras. 1988

BRASIL, Ministério Da Educação, **Índice de Desenvolvimento da Educação Básica**. Disponível em: < http://portal.mec.gov.br/secretaria-de-educacao-basica/programas-e-acoes>. Acesso em 06 de nov. 2018.

CARDOSO, Haydée Dourado de Farias. **Seminário Nacional de Ensino Universitário de Fotografia**. Campinas: Unicamp, 1986

CERON, Ileana Pradilla, **Marc Ferrez: Uma cronologia da vida e da obra,** São Paulo: IMS, 2019.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIAS, J. M., HETKOWSKI, T. PERREIRA. T. **Entrelaçando possibilidades de aproximação das tecnologias dos sujeitos da aprendizagem: as experiências do Projeto Notas de Aulas**. VII Colóquio Internacional de Educação e Contemporaneidade. São Cristóvão – Sergipe. 2013. Disponível em: <https://ri. ufs.br/bitstream/riufs/10271/42/41.pdf> Acesso em: jul 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 14ª edição. São Paulo: Papirus, 2017.

ECO, Umberto.**a definição de arte**. Rio de Janeiro: Editora Record. 2020.

EISNER, Elliot. *In* **Arte-educação: leitura no subsolo**, organização Ana Mae Barbosa, São Paulo: Editora Cortez, 2013.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2010.

FERREZ, Gilberto. **Bahia Velhas Fotografias 1858-1900**. Salvador. Livraria Kosmos Editora. 1988

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar editores. 1966.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: É Realizações. 2018.

FONTCUBERTA, Joan. O beijo de judas FOTOGRAFIA E VERDADE, Espanha, editora GG, 2010.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora – A Fotografia depois da Fotografia**. São Paulo: Editora GG, 2012.https://fotofestin.com/joseph-nicephore-niepce-el-creador-de-la-fotografia, acessado em 20 de agosto de 2021.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia. Rio de Janeiro. Paz & Terra, 2019.

GALIMBERTI, Umberto. Psiche e techne, o homem da idade da técnica. São Paulo: Editora Paulus, 2006.

GONÇALVES, Tatiana Fecchio. **Eu retrato tu retratas, conjurações entre Fotografia, Educação e Artes.** Rio de Janeiro: wak editora, 2013.

HACKING, Juliet, **Tudo sobre Fotografia, Organização**, Rio de Janeiro: Ed Sextante, 2018.

HERMAN, Amy E. **Inteligência Visual**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 2016.

HEIDEGGER, Martin. **A questão da técnica**. São Paulo: Paulus, 2020.

HUSSERL, Edmund. **Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica**. 7ª edição. São Paulo: Editora Ideias e Letras, 2002.

KOSSOY, Boris. **Hercules Florence: 1833, a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. 3ª edição. São Paulo: Atelier Editorial, 2002.

____. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofícios da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

LEBRUN, Gérard. *In* O olhar. 1ª edição. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1988.

LANIER, Vicent. *In* **Arte-educação: leitura no subsolo**, organização Ana Mae Barbosa, São Paulo: Editora Cortez, 2013.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias das inteligências, o futuro do pensamento na era da informática**. São Paulo: Editora 34, 2016.

LIMA, Antônio Balbino Marçal. **Ensaios sobre fenomenologia: Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty**. Ilhéus. Editora da UESC. 2014

LIMA, Ivan. **A fotografia é a sua linguagem**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Espaço Tempo, Coleção Antes, aqui e além, 1988.

LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

LIMA JR. Arnaud S. de. **Tecnologias Intelectuais e educação: explicitando o princípio proposicional/hipertextual como metáfora para a educação e currículo**. In Faeeba. Educação 40 & contemporaneidade: UNEB, 20004.

MAGALHÃES, Ângela, PEREGRINO, Nadja. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MIRANDA, Adriano**. Estratégias do Olhar Fotográfico**: Teoria e prática na linguagem visual. – Coleção Cadernos de comunicação. 1ª edição. São Paulo: Paulus, 2015.

MORÁN, José Manuel. **Novas tecnologias e mediações pedagógicas**/ José Manuel Moran, Marcos T. Massetto, Marilda Aparecida Behrens. São Paulo: Editora Papirus. 2018.

MOURA, Diógenes. **O mais parecido possível - o retrato.** Exposição fotográfica**,** Pinacoteca do estado de São Paulo, catálogo São Paulo, 2012.

NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo. Editora Schwarcz Ltda. 1988.

OLIVEIRA, Maria Marly de, **Como fazer Pesquisa qualitativa**. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.

ORNELLAS, Maria de Lourdes S. **[Entre] vista: a escuta revela**. Salvador: EDUFBA, 2011.

PESSOA, Fernando. **Obras Poéticas**, Rio de Janeiro, Volume 2, Editora Nova Fronteira, 2016.

PLATÃO. **A república**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 4ª edição, 2018.

PEREIRA, Antônio: **Pesquisa de Intervenção em educação**, Salvador: Ed. UNEB, 2019.

RAMOS, José Luís Pires. Recursos educativos digitais potencialmente inovadores ou oportunidades de acrescentar valor à aprendizagem. In.: ALMEIDA, Maria Elizabeth Bianconcini et. al (org.). **Cenários de inovação para a educação na sociedade digital**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

READ, Herbert. **A Educação pela Arte**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2020.

ROCHA, João Augusto de Lima, **Anísio Teixeira e a cultura**, Brasília: Editora UnB; 1ª Edição, 2014.

SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. São Paulo: Editora Unicamp, 2012.

SAMPAIO, Maria Guimarães in ALVES, Aristides, **A fotografia na Bahia, 1839-2006**. Salvador. Editora ASA, 2006.

SANTAELLA, Lucia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. 1ª edição. São Paulo: Editora Paulus, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa, **A Cruel Pedagogia do Vírus**, Coimbra: Edições Almedina S.A., 2020.

SARTRE, Jean-Paul. **O imaginário**. Psicologia fenomenológica da imaginação, Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos,** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SOKOLOWSKI, Robert, **Introdução à fenomenologia**, 4ª edição, São Paulo: Edições Loyola, 2014.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Editora Companhias das Letras, 2004.

SONTAG, Susan. **Ao mesmo tempo**, São Paulo: Editora Companhias das Letras, 2008.

SOUSA, Rainer, 2018. **O uso de fotos em sala de aula.** Disponível em: https://educador.brasilescola.uol.com.br/estrategias-ensino/o-uso-fotos-sala-aula.htm. Acesso em: 06 nov 2018.

SMOLKA, Ana Luiza Bustamante e MENEZES, Maria Cristina. Anísio Teixeira, 1900-2000, Provocações em educação. Campinas: Editora Autores Associados, 2000.

TEIXEIRA, Anísio. Bases da teoria lógica de Dewey. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**. Rio de Janeiro, v.23, n.57, jan./mar. 1955. p.3-27. Disponível em: <<http://www.bvanisioteixeira.ufba.br/artigos/bases.html>>. Acesso em 24. set. 2021.

___. **Educação no Brasil**. 2. ed. São Paulo; Brasília: Companhia Editora Nacional; Instituto Nacional do Livro, 1976.

___. **Pequena introdução à Filosofia da Educação: a escola progressiva ou a transformação da escola**. 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

VALVERDE, Monclar. In **Do sem-arte à arte: A estética da fotografia | Imagens Etnoculturais**, Salvador: EdUNEB, 2014.

VERAS, Marcelo. **Selfie, logo existo: posts psicanalíticos (baseados em fatos reais).** Salvador: Corrupio, 2018.

MARCELO REIS

Vive e trabalha em Salvador, na Bahia, onde nasceu no verão de 1972.
Formado em jornalismo [DRT/BA 5300], é mestre em Gestão e Tecnologias aplicadas à Educação pelo Programa de pós-graduação GESTEC, da *Universidade do Estado da Bahia* - UNEB, atua diretamente na área de fotografia como professor, produtor cultural, diretor do A Gosto da Fotografia - Festival nacional de fotografia e do Instituto Casa da Photographia. Escreve sobre fotografia para diversas exposições das quais é também curador independente. Em 1996, através de um convite, começou a lecionar fotografia, atividade que desenvolve com muito amor até os dias atuais. Um ano mais tarde, em 1997, inaugurou a Casa da Photographia, hoje *Instituto Casa da Photographia*, uma das principais instituições privadas de fomento à cultura fotográfica na Bahia. Desenvolve, desde a década de 1990, a pesquisa fotográfica sobre os ritos da cultura popular, onde segue linha documental/ estética no registro das principais manifestações populares brasileiras, sobretudo do Norte e Nordeste, entre eles o projeto fotográfico Anima Latina, onde busca contextualizar através da fotografia, o processo de construção da identidade do povo latino, em especial o brasileiro, tendo como pano de fundo a região do Nordeste brasileiro, onde reside. Suas fotografias buscam dialogar em torno da dor que sintetiza todo o processo de miscigenação dos povos originários que aqui já habitavam, do povo negro trazidos a força de África, e dos brancos europeus que aqui chegaram impondo seus valores e culturas. Ao mesmo tempo, busca mostrar a riqueza e o prazer do que a sangue e suor nos tornamos. Como trabalho pessoal expôs nas principais galerias da Bahia, Brasil e outros países. Em 2016 inaugurou com sua exposição *Roma Negra, uma cidade da Bahia*, o espaço de mostra temporária do museu *Espaço Pierre Verger da Fotografia baiana*. Em 2021 fez parte do Conselho de indicação do Prêmio Pipa, e em 2022, faz parte do Conselho Municipal de Politicas Culturais de Salvador .

Coordenação editorial

Pesquisa

Textos

Fotografias

Desenhos

Projeto gráfico

Revisão geral

www.marceloreis.art.br . www.casadaphotographia.com
renatomarcelo@gmail.com

Obra produzida sob severos efeitos da pandemia durante o ano de 2021,
em Salvador na Bahia

O Ponto zero da Fotografia, na perspectiva de um conjunto de Atividades, tal como aqui apresentado, é resultado da pesquisa de mestrado desenvolvida entre os anos de 2019 e 2021, sob os severos efeitos da pandemia de Covid-19. A obra apresenta 101 estratégias para o ensino da Fotografia. Uma obra que também é fruto do investimento de uma Universidade pública e baiana, a Universidade do Estado da Bahia, UNEB, por meio de seu Mestrado Profissional no programa Programa de Pós-Graduação Profissional em Gestão e Tecnologias Aplicadas à Educação – GESTEC. É também resultado de anos de aprendizado acumulado como professor de fotografia e que ao se somar às experiências e deficiências no campo da fotografia das professoras colaboradoras desta pesquisa possibilitou a construção das 101 estratégias aqui apresentadas para o ensino da Fotografia. O objetivo do livro é propor atividades práticas e conceituais, adaptáveis aos diferentes perfis de estudantes e professores em quaisquer níveis escolar, da Educação Básica à Universitária, utilizando os materiais e equipamentos disponíveis na escola, ou de fácil acesso, como por exemplo os *smartphones*, levantando reflexões sobre produções artísticas que estão relacionadas aos temas da Fotografia na contemporaneidade. Em nossa obra você encontrará discussões sobre história, estilos, linguagens, referências e um glossário. Lembramos que sua vivência e experiências serão essenciais para estimular o envolvimento dos alunos nas estratégias aqui apresentadas! Espero possibilitar novas experiências, olhares e sensações em torno da fotografia, e que façam bom uso deste material em toda a comunidade da nossa imensa língua portuguesa.

ISBN: 978-65-00-23349-0
CRL
9 786500 233490
INSTITUTO CASA DA FOTOGRAFIA
Desde 1997