

# FOTOGRAFIA

CAMPO EXPANDIDO PARA O ENSINO DE ARTE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS | ESCOLA DE BELAS ARTES  
HENRIQUE AUGUSTO NUNES TEIXEIRA | 2012

Henrique Augusto Nunes Teixeira

FOTOGRAFIA: CAMPO EXPANDIDO PARA O ENSINO DE ARTE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes  
da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais,  
como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem  
Orientadora Profa. Lucia Gouvêa Pimentel

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes /UFMG | 2012

Teixeira, Henrique Augusto Nunes, 1983-  
Fotografia [manuscrito] : campo expandido para o ensino de arte /  
Henrique Augusto Nunes Teixeira. – 2012.  
219 f. : il. + 1 DVD

Orientadora: Lucia Gouvêa Pimentel.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Escola de Belas Artes.

1. Fotografia – Estudo e ensino – Teses. 2. Arte – Estudo e ensino  
– Teses 3. Arte e educação – Teses. I. Pimentel, Lucia Gouvêa, 1947-  
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III.  
Título.

CDD: 770.07

A aquel@s que ao enxergarem, imaginaram.



Não existe caminhar sozinho no sertão. E não se enganem, todos estamos com os pés descalços, juntos, caminhando nesta terra-sem-fim. Reconhecer quem faz companhia ao longo do percurso é, mais do que delicadeza, um ato de coragem. É necessário reconhecer-se limitado para que diante do outro para que seja possível afetos puros.

Agradeço em primeiro lugar a minha esposa L. que foi cúmplice do começo ao fim da empreitada. Não chegaria a superfície sem seu amor tranquilo. Agradeço a família que mesmo sem saber e a distância, apoiou e contribuiu para que tomasse rumo a pesquisa e minha própria vida.

Minha gratidão é ofertada, também, a Lúcia, orientadora e guia. Todo nômade aprende com alguém mais experiente nos percursos entre dunas de incerteza para chegar - seja o destino em qualquer lugar.

Em tempo, profunda gratidão aos generosos participantes dos projetos Imagens do Povo e Olhar Coletivo por terem cedido seu tempo e reflexões para a pesquisa.

E por último, o *Aleph*.



# RESUMO

Objetivamente, este trabalho consiste na síntese de uma pesquisa sobre o ensino de fotografia e suas potencialidades para o ensino de arte em ambientes não formais. Baseado nas experiências de três projetos de fotografia (Imagens do Povo, Olhar Coletivo e Agnitio) e considerando as questões propostas pelas novas tecnologias da imagem (AUMONT, 1993; COUCHOT 2003; DOMINGUES 2009), apontamos ao longo da pesquisa possibilidades de reflexão sobre como este ensino não formal de fotografia tem potencias que podem ser apropriados para o ensino de arte. Potenciais, mas também limitações e desafios que necessariamente precisam ser problematizados devido à expansão de propostas educacionais envolvendo a fotografia, bem como seu profundo impacto nas vidas daqueles que vivenciam estas experiências. Vivência que não é só restrita aos participantes, pois as imagens geradas neste âmbito vazam por vários circuitos operatórios hora da mídia jornalística, hora das instituições das artes, aspergindo em muitos outros sujeitos seu ideário Poético-político-pedagógico (FLUSSER, 2008).

Os sujeitos envolvidos nesse empreendimento reflexivo trafegam nos entroncamentos de quatro grandes campos: imagem, fotografia, arte e educação. Não existe forma unidimensional de entender fenômenos complexos – apenas cartografias possíveis que um sujeito específico opera, em seu percurso reflexivo, em busca de um ponto de vista de onde possa elaborar estas experiências de projetos de ensino de fotografia.

A aproximação dessas experiências trouxe várias questões. Uma das mais prementes, ligada à autonomia dos sujeitos desses processos de saber-fazer imagem através de um dispositivo, é tensionada pelas questões das novas tecnologias ressaltando potenciais, bem como exclusões (FREIRE, 1997). A autonomia libertária do educando em qualquer processo de ensino e aprendizagem se dá somente quando este se desenvolve cognitivamente em plenitude (EFLAND, 2003). No panorama atual tramado em paradigmas tecnológicos, a expansão do potencial estético perceptivo traz novas formas de lidar com o mundo.

# LISTA DE ABREVIÇÕES

## INSTITUIÇÕES, PROGRAMAS E PROJETOS

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET/MG  
Escola de Fotógrafos Populares da Maré – EFPM  
Fundo das Nações Unidas para a Infância - UNICEF  
Imagens do Povo – IP  
Museum of Modern Arts of New York – MoMA/NY  
Olhar Coletivo – OC  
Organização das Nações Unidas para a Educação Ciência e Cultura – UNESCO  
Organizações Não Governamentais – ONGs  
Programa de Aceleração do Crescimento – PAC  
Programa Escola Integrada – PEI  
Universidade Católica de Minas Gerais - PUC/MG  
Universidade Estadual de Minas Gerais – UEMG  
Universidade Federal Fluminense – UFF

## ENTREVISTADOS

AF Rodrigues - AF  
Aline Guerra – AG  
Ana Paula - AP  
Carlos Eduardo - CE  
Edmilson de Lima - ED  
Fabiano Valentino/Pelé – PL  
Fábio Caffé - CF  
Francisco Valdean - VL  
Joana Mazza – JM  
João Paulo – JP  
Jorge Quintão – JQ  
Julio César - JC  
Monara - MO  
Naldinho Lourenço - ND

# SUMÁRIO

ANTESSALA	11
APRESENTAÇÃO	13
COMPLEXIDADES:	15
LÉXICO	32
CARTOGRAFIA DO TRABALHO	40
FOTOGRAFIA	50
O QUE É FOTOGRAFIA?	50
USOS SOCIAIS DA FOTOGRAFIA	52
CORRENTES ESTÉTICAS-FOTOGRAFÍCAS	57
IMAGEM   ABISMO	70
DIÁSPORA IMAGÉTICA	72
TECNOESTESIA	75
INTERFACE	81
O NÔMADE, O PÁRIA E O CONFORMISTA <sup>3</sup> .	85

LUZ IMANENTE	89
OLHAR COLETIVO	90
IMAGENS DO POVO	102
AGNITIO	114
TODOS PRODUZEM IMAGENS	126

ENSINOS DA FOTOGRAFIA	133
CARTOGRAFIA PROPOSITIVA	135
OLHAR COLETIVO	137
IMAGENS DO POVO	158
AGNITIO	176
PONTO DE VISTA Nº3	188

TECNOESTESIA E REFLEXÕES	192
ESTRATÉGIAS DE SOBREVIVÊNCIA	192
HISTÓRIA DO VENCEDOR	195
COORDENADAS DO ENSINO DE ARTE	196
FOTOGRAFIA IMAGINATIVA	198

REFERÊNCIAS 203

ANEXOS 209



Na ocasião em que essa imagem foi gerada, antessala desta pesquisa, eu não tinha alcance de todos os potenciais de reflexão que engendrava. Como fotógrafo, desenvolvia ensaio autoral no antigo Teatro Municipal de Diamantina/MG que havia se tornado cinema municipal, que por sua vez também se tornara obsoleto, cedendo suas instalações para a cadeia municipal. Lacrada ao acesso público para reformas, iria seguir em sua peregrinação se transformando em centro cultural - o espaço continha marcas em suas paredes de todos estes usos e logo essas marcas seriam apagadas. A complexa trama entre pensamento, reflexão e imagem se mostrava, alegoricamente, nas marcações de um ponto de vista de outro ser humano ali marcado. No chão, onde me encontrava, o ponto de vista nº 2 se abriu a todas as possibilidades de imagens que ali já foram vistas e reflexões que este cenário propiciava.

Meu lugar como artista ao refletir sobre todas as camadas de sentido que esta prática fotografia trazia acarretou um desejo que vazava o mero ato de tomada de imagens em si. Observava os outros, como estes se relacionavam com a câmera fotográfica e percebia, gradualmente, que a vontade de compreender este fenômeno não se bastava em apenas (minha) prática fotográfica. Ensinar e fotografar coletivamente eram extensões lógicas deste interesse.

Modelo. Luz. Modo paisagem. Bateria. Sem flash. Memória. Orkut. Aperte aqui.

Composição. Fundo.

SENTIR

I. Imagem  
pertencente a série  
em andamento  
Fotosquemas  
(2010-)

<sup>1</sup>Entretanto, estes empreendimentos (de dar aulas em projetos de fotografia e de criar, como artista, séries fotográficas meta-esquemáticas sobre o fazer fotográfico) são apenas uma abordagem dentre as várias possíveis. Quem são os outros que com suas câmeras criam relações, sentem e percorrem as redes que compõe nossa coletiva imaginação fotográfica? Quanto mais entrava em contato com outros projetos fotográficos mais tinha o indício de que ensinar, pensar e fotografar poderia gerar uma experiência imagética diferente, rica e complexa. Experiência entre campos, entre sujeitos, entre imagens que é significada a partir de iluminação de sua vastidão.

Fotografia, Arte, ensino - três campos que, imbricados, exigem a tomada de consciência sobre a imagem. Dessa prática fotográfica autoral, que se transforma em uma prática de ensino de fotografia de um artista surgiu a pesquisa que neste texto está registrada. Não levar em consideração sua origem, bem como dissociar a imagens que permeiam esse pensamento de seu texto, registros do percurso da pesquisa - é perder as coordenadas de localização que permitem reflexões sobre os potenciais deste trabalho.

A imagem aqui é registro de pesquisa e é elemento de construção de conhecimento tanto quanto o texto, sem perder de vista a preservação da autonomia das duas instâncias de expressão. Esses elementos se configuraram no texto em um campo de pesquisa em ensino de arte dentro da linha de pesquisa tecnologias da imagem.

Dito isto, iniciemos, então, nossa peregrinação.

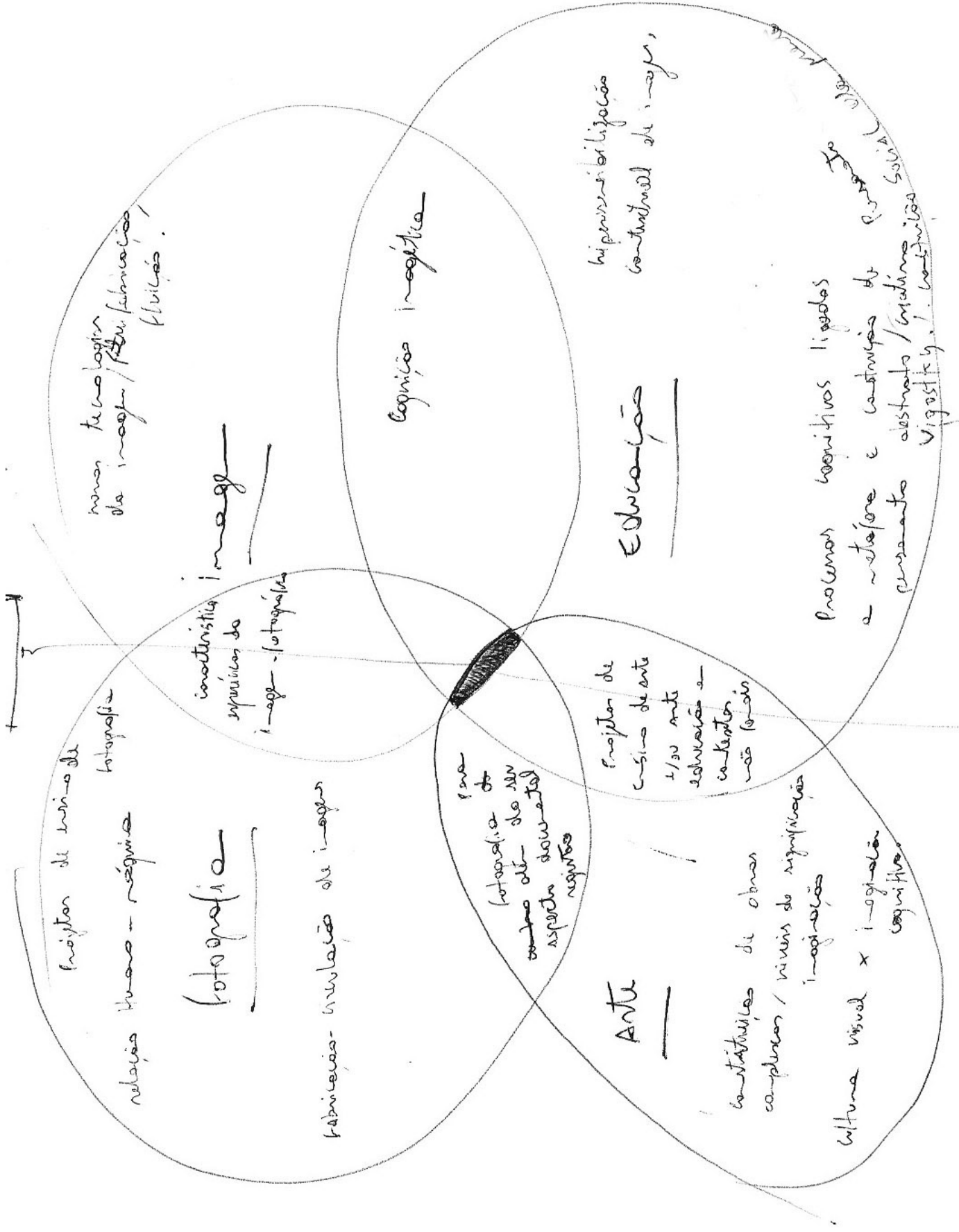


## APRESENTAÇÃO

Objetivamente, este texto consiste no registro de uma pesquisa sobre o ensino de fotografia e suas potencialidades para o ensino de arte em ambientes não formais. Baseado nas experiências de três projetos de fotografia (Imagens do Povo, Olhar Coletivo e Agnitio) e considerando as questões propostas pelas novas tecnologias da imagem, apontamos ao longo da pesquisa possibilidades de reflexão sobre como o ensino não formal de fotografia tem potências que podem ser apropriadas para o ensino de arte. Potenciais, mas também limitações e desafios que necessariamente precisam ser problematizados devido à expansão de propostas educacionais envolvendo a fotografia, bem como seu profundo impacto nas vidas daqueles que vivenciam essas experiências. Vivência que não é só restrita aos participantes, pois as imagens geradas nesse âmbito vazam por vários circuitos operatórios ora da mídia jornalística, ora das instituições das artes, aspergindo em muitos outros sujeitos seu ideário *Poético-político-pedagógico*<sup>2</sup>.

Os sujeitos envolvidos nesse empreendimento reflexivo trafegam nos entroncamentos de quatro grandes campos: imagem, fotografia, arte e educação. Essa categorização poderia ser problematizada sob vários aspectos. Argumentariam uns a respeito do pertencimento da fotografia como uma categoria de imagens, estando então circunscrita a primeira aos limites da segunda. Outros poderiam levantar o problema da vastidão das definições possíveis para cada um desses campos, bem como argumentar em direção à miríade de abordagens possíveis em cada uma dessas grandes áreas. Não existe forma unidimensional de entender fenômenos complexos, apenas cartografias possíveis que um sujeito específico opera, em seu percurso reflexivo, em busca de um ponto de vista de onde possa elaborar essas experiências de projetos de ensino de fotografia. São colocadas a seguir algumas propriedades a partir das quais o texto trata tais projetos.

2. Ideia apropriada do professor Dante Gastaldoni, da UFRJ, um dos coordenadores do Imagens do Povo. Este termo será desenvolvido mais a frente do texto.



relações base - técnica  
 fragmento de ensino de fotografia

fotografia

fabricação - evolução de imagens

novas tecnologias de imagem / técnicas fabricadas / técnicas

imagem

características específicas de imagem - fotografia

Cognição Imagética

hipersemiotização contextual de imagem

Educação

fragmento de ensino de arte  
 1/30 arte educação e contexto  
 não linear

Ante

características de obras complexas / níveis de significação imaginária

cultura visual x imaginação cognitiva

processos cognitivos ligados a reflexão e construção de pensamento abstrato / Imagens Soluções Vigotsky! - características

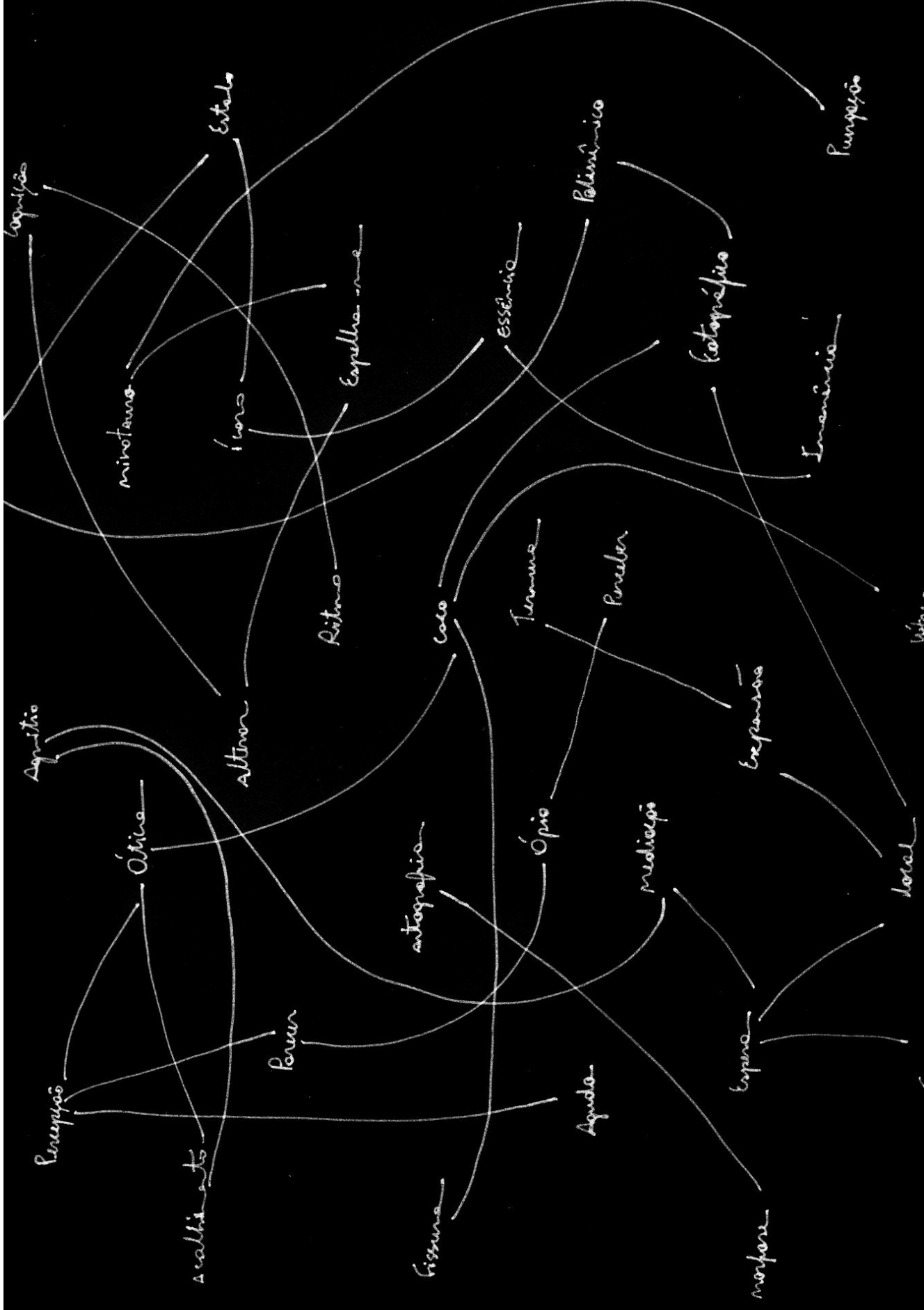
bem como exclusões. A autonomia libertária do educando em qualquer processo de ensino/aprendizagem se dá somente quando ele se desenvolve cognitivamente em plenitude. No panorama atual tramado em paradigmas tecnológicos, a expansão do potencial estético perceptivo traz novas formas de lidar com o mundo.

Assim, sem a pretensão de abarcar toda a complexidade desses campos e procurando não tratar o assunto de forma superficial, o que se propõe aqui é um recorte de algumas questões que configuram essa complexidade. Recortes que sobrepostos são capazes de preparar o terreno para as reflexões sobre a fotografia no ensino de artes visuais, e para além dele, quando entendida como fenômeno transdisciplinar. Mais do que buscar uma saída para as questões abordadas, é tentado um pequeno coágulo no fluxo interminável de possibilidades para estruturar a aproximação dos projetos de ensino de fotografia selecionados, bem como estabelecer bases para que outras propostas de ensino possam incorporar elementos levantados aqui para suas práticas.

## COMPLEXIDADES:

### DOS PRESSUPOSTOS CARTOGRÁFICOS

Nenhum pensamento é original no sentido que ele necessariamente nasce tramado de outros que o antecederam. O pensamento, mais livre que o discurso, percorre caminhos diversos, criando conexões e inaugurando rotas por entre desertos de definições. A seguir alguns pontos que orientam o movimento discursivo do trabalho.



## DO PAR A TRAMA

O desenvolvimento do conhecimento humano na cultura ocidental, de fundo profundamente Judaico-Cristão, e posteriormente Cartesiano, tende a apreender o saber humano em formas redutivas, pares dicotômicos, como forma de análise e sistematização do saber: certo/errado, 0/1, bom/mal, macho/fêmea, feliz/triste, cru/cozido, civilizado/bárbaro, analógico/digital, tecnológico/rudimentar; porém este sistema de categorização está profundamente em crise em vários campos do conhecimento, lugares em que as teorias sobre hibridização ou até mesmo percursos nômades fazem mais sentido do que definições categóricas auto excludentes. Nas Artes, por exemplo, o par belo/feio, baseado em princípios estéticos kantianos (KANT, 1993), ainda tem sobrevida na maneira com que as pessoas veem as obras, em especial no senso comum ou quando sujeitas a percursos formativos focados em referenciais estéticos e artistas ligados a correntes clássicas. Entretanto, esse tipo de juízo deixou de ser relevante na maneira com que a experiência em arte se articula, pois vivemos na égide da troca e co-construção da experiência, seja ela estética, seja ela educacional, e não de um ideal referencial que achata aquilo que é diferente.

Esta é uma maneira nova de pensar as coisas através da dissolução entre as categorias de base e a integração em um todo sistêmico não hierárquico, horizontal, processual, perceptivo, reflexivo e aberto. As categorizações – definições construídas de maneira taxonômica – servem como mapeamento de processos não hierárquicos híbridos. Educação, tecnologia e arte se encaixam, em suas permutações, dentro desta concepção. Estaríamos, portanto, segundo esta visão, na virada dos sistemas categóricos e nosso pensamento mudará para algo diferente, mais ligado a conexões entre as coisas, em uma tentativa de compreensão da realidade através dos percursos transdisciplinares, complexos; através de caminhos para se chegar ao mundo das experiências, imaginações e significações, construídos a partir da subjetividade do indivíduo, por um lado, e tramados na rede das subjetividades – *intersubjetividade* – por outro. Desfazemos as fronteiras que nos separam uns dos outros, do sujeito *Eu*, subjetivo, para o *Nós*, sujeito em rede, *intersubjetivo* (COUCHOT, 2003). Experimentamos então o saber do hibridismo, fenômeno da dissolução das categorias operativas e constitutivas da realidade concreta em favor dos binômios: homem-máquina, masculino-feminino, imagem-máquina, espaço-tempo, realidade-ficção, desenvolvido-subdesenvolvido, regular-integral. Dessas justaposições

ativas, onde cada categoria de experiência entra em atrito com a outra, vemos surgir termos sincréticos que tentam dar conta do híbrido “cyborgue”, realidade aumentada, educação integral, pensamento complexo, transexual, intersubjetividade, nômada. Assim se constitui uma trama de imaginações do que seria nossa relação com a vida que nos conforma.

A pluralidade da oferta de experiências sensíveis (que podem ser notadas pelos sentidos) e a rapidez com a qual estas são transmitidas e propagadas no cotidiano talvez sejam uma das origens da impossibilidade de reflexão por parte do indivíduo. Com a mudança de como se dá o pensamento dos sujeitos – e como estes se relacionam com o mundo que os cerca – é deixado de lado uma leitura linear, narrativa e hermética, para se trabalhar no campo ampliado de somatório de sentidos. Se por um lado essa nova forma de pensar é profundamente instigante, mais apta para criar (e dispor) relações, por outro ela suscita um estado de alerta das consciências hipersensibilizadas.

Assim, relacionar-se com imagens, fotografias, ou obras de arte (objetos do sujeito) é entrar em uma trama sem predefinições, e se dispor a hipersensibilização sensorial e cognitiva. A subjetividade no corpo deve ser expandida pela consciência (histórica, estética, imagética, cognitiva) resultando necessariamente em uma ação propositora articuladora, tecelã: trama novos pontos na tessitura rizomática da realidade ao dialogar com ela co-criando o real, permitindo o sujeito realizar-se na trama em que se insere.

Para tecer esse emaranhado, trama-rizoma, são propostas duas modalidades de comportamento do sujeito sobre seus objetos (Deleuze 1995): *territorializar* – eu penso isto sobre o objeto e *desterritorializar*-polemizar, relativização, ampliação das reverberações que o artefato possa suscitar. No ato de desterritorialização temos um grande alicerce para a formação das redes de sentidos que permeiam a vida contemporânea. Essa ação é uma espécie de quebra com a leitura linear e contribui para as sobreposições de possibilidades de como pensar imagem/fotografia.

Outra camada importante que se infiltra nas elaborações do sujeito é a presença da tecnologia. As tecnologias desenvolvidas a partir do século XX<sup>o</sup> contribuem para o isolamento físico do corpo do indivíduo. Lembremos que o corpo é o lugar tangível a partir do qual toda a subjetividade se organiza. Quando vários corpos que se encontram e estabelecem relações, se estabelece um jogo entre suas subjetividades e criam-se mecanismos de permuta entre estas subjetividades e a trama na qual se inserem.

Poder-se-ia criticar a tecnologia como geradora da dissociação dos sujeitos.

Não obstante, a ausência física foi agente de outras formas de agremiação através do anonimato, ocasionando efeitos nas experiências concretas de vida dos sujeitos. Individualidade se mistura com relatividade do lugar-não lugar tramado em rede, tensionado pelo virtual. Acoplado a aparelhos permanentemente, o ser humano do final do século XX e início do século XXI vê sua sensibilidade e cognição se hibridizar, descolada da presença física.

O ser precisa sistematizar sua experiência no mundo, organizá-la para elaborá-la. Isso ocorre via o *conhecimento*, que pode ser definido aqui como um conjunto de elementos cuja interação apresenta alguma coesão se funda sobre uma lógica que lhe confere ao mesmo tempo identidade, estrutura e funcionamento (CHARLOT, 2000; MORIN, 2007). Dadas essas mudanças prementes, o que acontece nesse sistema? Será que as categorias definidoras de campos ('Isto é imagem', 'Isto é arte', 'Isto é educação', 'Isto é fotografia', 'Isto é ciência', 'Isto é pesquisa') permanecem operacionais? Uma possível compreensão desses questionamentos pode ser feita a partir do debate sobre o surgimento da articulação (pluri, multi, inter, trans) disciplinar do conhecimento, sistematizada da seguinte forma (BERGUER, 1997):

1 - Todo pensamento ou sequência de pensamento implica em uma lógica que busca validá-la e dar coerência aos elementos da interação.

2 - A cultura ocidental manifesta desde muito cedo a primazia da razão que implica em um corte radical com a visão integral da construção do conhecimento (processos de análise, por exemplo).

3 - A reflexão sobre os pressupostos de nossa razão toma sua lógica como dispositivo produzido historicamente desassociado de seu contexto e relação com outros períodos civilizatórios.

4 - As multi/pluri-disciplinaridades aparecem na tentativa de remediar o fora do reducionismo (analítico).

5 - O transdisciplinar não seria somente o "progresso" que seguiria o multi / pluri / interdisciplinar e, sim, uma passagem da fragmentação para resgatar a integralidade.

Ensinar, então, fica um pouco mais complexo. Vários autores (FREIRE 1997, 2000, 2005; CHARLOT, 2000; MORIN, 2007;) apresentam



problemas nas concepções atuais de educação que ainda não tem sido amplamente adereçados. Para citar um como exemplo, temos a compreensão equivocada de uma hierarquia do conhecimento que privilegia o saber científico. Este, que goza de primazia no momento atual, não pode ser tomado em oposição, -mas sim em relação harmônica a outros saberes que compreendem a experiência humana. Isto é dizer: para dar conta de eventos-fenômenos limiares que a contemporaneidade traz, somente a integração dos saberes pode apontar um modo operatório competente.

Ainda, é preciso considerar que o saber existe segundo relações com o mundo, relações dinâmicas e não estanques: não há uma taxonomia possível para o saber. O que é ora científico pode se tornar passional de acordo com a afetividade do sujeito que o frui, da mesma forma que o dito expressivo subjetivo se configura em catalizador de um saber prático tão aplicável para as relações com o mundo quanto álgebra.

Não existe caminho fácil, estanque, para operar a compreensão de questões ligadas ao ensino, principalmente aquele que lide com a imagem (como a fotografia).

O conhecimento, nessa perspectiva, não pode ser tomado como uma ferramenta pronta para o uso apropriada de forma “aplicável”. Isto implica em ilusões severas na maneira que se lida com o aprendizado, incorrendo em riscos de aprofundarmos as dicotomias que nos separam de uma relação ética-estética esclarecida com o mundo. Precisa-se, então, de “... armar cada mente no combate vital rumo à lucidez” (MORIN, 2007, p.14). Essa lucidez, entretanto, não está na mente somente, mas em uma relação integral com o corpo e sua auto consciência imagética-cognitiva.

A supremacia do conhecimento fragmentado de acordo com as disciplinas impede frequentemente de operar o vínculo entre as partes e a totalidade e deve ser substituída por um modo de conhecimento capaz de apreender os objetos em seu contexto, sua complexidade, seu conjunto. (MORIN, 2007, p.14)

Na sessão anterior foi problematizada a organização do próprio pensamento, em especial a organização binária tensionada através de antagonismos. O termo *binômio*, que significa expressão algébrica formada pela soma ou a diferença de dois termos é usado aqui para expandir ainda mais essa problematização. Conceitos que, associados, expandem seus significados e se abrem a novas significações, não indicam categorizações blindadas: estão em dinâmica mutação em busca de sentido.

Um dos pares fortes constantemente visitados neste trabalho é Arte | Ensino. Será colocada aqui como são compreendidas as formas em que se dá o ensino de arte.

A semântica da palavra *forma* propõe uma curiosa metáfora para pensar a educação. Os formatos possíveis de aproximação das maneiras de compreender os processos de ensino / aprendizagem por vezes se confundem com formas visando à formatação dos mesmos. Processos formatados, por sua vez, priorizam uma determinada maneira de entender Arte a dissecando para operá-la segundo um ponto de vista em detrimento de outro, gerando assim uma marca de propriedade conceitual não operável em outra modalidade. Para branquear esse dispositivo, no sentido colocado por Vilém Flusser (2002, isto é: clarear a caixa preta das operações), serão apresentadas algumas conceituações sobre as *formas* de educar, em especial as que se relacionam mais proximamente com a imagem, pelo viés da fotografia. Começaremos por aspectos socioeconômicos de como se dão esses processos.

Em uma realidade cada vez mais costurada em rede, onde os fatos se articulam de forma relacional, é importante uma vista geral de nosso momento civilizatório. As formas de organização social da primeira década do século XXI são herdeiras do neo-liberalismo e da sócio-democracia. A sociedade vive em parâmetros sócio-culturais implementados por essa ordem de pensamento. Um dos aspectos mais importantes dessa ideologia é o encolhimento do estado e a auto-regulação da economia, das iniciativas empresariais corporativas como motor propulsor da organização social.

A educação formal está, historicamente, associada ao poder regulador estatal. Foi através da criação dos estados nacionais do pensamento iluminista (e posteriormente positivista) que se articularam as iniciativas

educacionais universais: a educação para todos está intimamente ligada a um estado para todos.

O encolhimento da presença e participação do estado na vida cotidiana da população pode ser sentido a partir de fatos tangíveis, como, por exemplo, a privatização de serviços, antes prestados pelo poder centralizado. O setor privado, seja ele representado pelas organizações da sociedade civil ou por empresas, assume a iniciativa em várias frentes, dentre elas a educação. Algumas propostas educacionais, então, se comprometem com uma rede complexa de interesses: a aquisição de habilidades funcionais para melhor preparar a mão de obra empregada no setor privado e o amansamento cultural (MACEDO, 2008) para aliviar as dicotomias excludentes do sistema e, mais raramente, uma formação humanista-libertária.

Parece em certa medida apropriado pensar que, se vivemos um momento de expansão da educação não formal, é, em parte, graças às demandas criadas pelos interesses múltiplos da iniciativa privada e/ou de um estado encolhido, comprometido com esses interesses. As propostas educacionais, a partir de projetos fora da rede formal, em geral, têm como preocupações fundamentais o retorno a seus patrocinadores. Esse retorno é esperado a partir do *marketing* cultural eficiente, implícito nas produções geradas como resultados das diversas atividades propostas. A arte entra, então, como ferramenta para gerar atrativos produtos culturais (fotos, pinturas, artesanatos etc.). Esses artefatos possuem um caráter muito mais comunicativo - pois divulgam a responsabilidade social de seus patrocinadores - do que propriamente artísticos no sentido expressivo-libertário. Há uma inversão funcionalizante de tudo aquilo que as iniciativas educacionais em arte/educação consideram como relevante, prioritário e fundamental.

Seguindo a lógica de demanda de mercado, a fotografia como temática de projetos é cada vez mais requisitada. A elaboração de fotografias gera, com relativa facilidade, os produtos culturais necessários para atingir os objetivos das propostas educacionais dos projetos de educação não formal em arte citados anteriormente. Há também a sedução gerada pelo fetiche com relação ao equipamento fotográfico e sua tecnologia. E ainda há o fato de que as imagens fotográficas estão em vários aspectos da vida cotidiana (FABRIS, 2004).

Criticar essas intervenções que se valem da fotografia a partir da arte/educação pode apontar maneiras de infiltrar esses espaços com um pensamento educacional mais comprometido com um projeto de realidade mais digna e igualitária.

Isto implica em compreender o processo de complexificação da realidade. Faz-se necessário entender as camadas sobrepostas que saturam ainda mais os potenciais cognitivo-imagéticos dos sujeitos, principalmente levando em consideração que este não tem acesso a uma educação que dá conta de sua complexidade contextual.

3. A palavra Arte em maiúscula se refere a disciplina escolar, ou ainda ao campo de conhecimento em arte.

O ensino de arte poderia ser uma das ações educacionais apropriadas para contribuir com o desenvolvimento de tais potenciais. Entretanto isto não se efetiva para a maior parte da população, que sequer tem acesso à educação que verse sobre arte, quanto mais a propostas educacionais de ensino de arte em qualidade. Basta lembrar o descaso tradicional de políticas públicas com relação à área de artes de maneira geral, seja ele em nível federal, estadual ou municipal (salvo raras exceções).

Finalizada a primeira década do século XXI, é possível olhar para o panorama recente das lutas históricas pelo estabelecimento do ensino de Arte<sup>3</sup> no Brasil e considerar alguns pontos. Avanços legais como o estabelecimento da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional de 1996 (LDBN nº 9.394/96) e dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) garantiram amparo à área como campo de conhecimento. Entretanto, em alguns contextos, a realidade escolar ainda é distante de práticas comprometidas com o desenvolvimento pleno/autônomo/libertário do ser humano. Por exemplo nas práticas pedagógicas de ensino de arte no interior do estado de Minas Gerais, onde grande parte dos professores não tem formação na área. O ensino de Arte no Brasil em seu âmbito formal é por vezes permeado de resquícios de positivismo (quando, por exemplo é funcionalizado para exames de admissão a educação superior como o ENEM/Vestibular), tecnicismo (através de leituras pseudo-interdisciplinares) e livre-expressão (pária das disciplinas escolares, delegada a profissionais que não tem formação específica na área, recorrendo quase sempre ao uso da livre-expressão como alternativa rasa ao conhecimento proscrito).

Se na educação formal há um déficit de uma prática em ensino que verse sobre arte competente com formação e abordagens específicas, na educação não formal o vazio é maior ainda, pois não há sequer a orientação legal para se amparar. Ainda há muito pouco conhecimento sistematizado disponível para servir de referência para as atuações em arte/educação em espaços não formais.

Ao estudarmos a educação não-formal desenvolvida junto a grupos sociais organizados ou movimentos sociais, devemos estar atentos para as questões das metodologias e modos de

funcionamento, por serem um dos aspectos mais relevantes do processo de aprendizagem. Há necessidades de estudos aprofundados sobre as metodologias de trabalho utilizadas na área de educação não-formal. (GOHN, 2005, p. 105.)

Podemos dizer, então, que há uma crise do sistema de ensino formal? Quais são as brechas sistêmicas que o educador encontra, em seu percurso nômade, para atuar? Estaria instaurada no pensamento educacional uma indiferença generalizada quanto ao ensino de arte?

Educar em meio à indiferença, especialmente no que tange à percepção crítica do visual, é tarefa inviável. Não obstante, as reproduções exaustivas próprias da cultura de massa e seus esvaziamentos de sentidos configuram outra lógica: o próprio esvaziamento de sentido, por si mesmo, já gera um outro sentido.

O trabalho de pesquisa que gerou esta Dissertação sobre o ensino de fotografia trafega na contra-mão da indiferença.

## ENSINO DE FOTOGRAFIA: ARTE/EDUCAÇÃO OU ENSINO DE ARTE?

Existem diferenças inerentes a sistematizações do ensino ligado à arte. Compreender quais são as lógicas articulatórias de cada linha é fundamental para entender como, por sua vez, os projetos de ensino de fotografia podem ser aproximados para contribuir com o desenvolvimento de potenciais imagético-cognitivos ligados à Arte.

Em geral há um consenso em definir ensino de arte como a proposta de ensino/aprendizagem qual o objetivo está localizado em questões intrínsecas ao campo da arte. O conhecimento específico da área, seja no saber-fazer prático ou na capacidade de reflexão crítica-histórica, é objetivado. Ensino de arte, então, acontece, majoritariamente em ambientes formais de educação da área como as instituições de ensino superiores de Arte ou na rede ensino formal orientada por parâmetros curriculares para educação onde estão especificadas quais são as atribuições da área.

Arte/Educação é toda aquela proposta de ensino que usa do campo de conhecimento da arte como meio para alguma outra coisa. Como no caso dos projetos de fotografia mais à frente apresentados, onde as propostas buscam trabalhar questões como identidade, pertencimento e violência, ainda que se fale de arte, eventualmente, não se trataria de Ensino de Arte.

Educação artística, por fim, seria aquela proposta educacional focada em desenvolver habilidades do saber-fazer artístico considerado de maneira restrita e superficial, como por exemplo, o aprendizado de técnicas (pintura, fotografia e desenho, dentre outras) não tomadas como expressão, e sim como ação descontextualizada, lúdico-intuitiva e meramente ocupacional. Este tipo de formato estaria atrelado a uma desorganização da arte como campo de conhecimento e sua restrição ao fazer lúdico, fortemente voltada para a funcionalização do fazer em favor do amansamento cultural.

Nenhum dos projetos contemplados neste trabalho se coloca como projetos de Arte/Educação, até mesmo porque a fotografia, por ser um campo de alcance múltiplo (ora entendida como comunicação, ora como fenômeno social, ora como arte) não é ligada aprioristicamente a arte. Antes o discurso se aproxima do campo da comunicação e do discurso político de resistência cultural. No entanto, as características quanto a execução e articulação dos projetos os aproximam de iniciativas em Arte/Educação.

A aproximação do ensino de fotografia, desde seus pressupostos teóricos, passando pelas questões da imagem e tecnologia, até chegar aos projetos de ensino de fotografia, é feita a partir do seguinte ponto de partida: em geral, não se propõe ensinar arte através da fotografia. No entanto, devido às características implícitas na discussão do campo expandido do que é fotográfico, várias aproximações são possíveis, desde a compreensão dos projetos como iniciativas próximas da Arte/Educação bem como a forte presença de momentos de Ensino de Arte durante as diversas propostas pedagógicas.

É necessário então ter clareza das distinções entre Arte/Educação e Ensino de Arte<sup>4</sup> para que se possa perceber a contribuição possível da fotografia para o desenvolvimento de potenciais ligados a experiência em arte.

Afirmar que propostas de ensino de fotografia se constituem em ensino de arte seria um equívoco. A mera presença de um patrocinador ou

4. A diferença entre os termos é território de grandes discussões na área. Tomamos aqui a argumentação de PIMENTEL, 2005, p. 158 onde é delimitado Ensino de Arte. A partir daí derivamos o que seria Arte/Educação.

fomentador implica em interesses externos aos projetos que devem, em geral, ser levados em conta na constituição das ações educacionais (por exemplo, a perspectiva sempre presente de uma exposição dos trabalhos). Geralmente isto funciona em um sistema de contrapartida em que se espera um resultado da produção. Logo, essa não é uma perspectiva de ensino de arte, pois este deve ter uma autonomia quanto às suas proposições. Mas nas proposições é possível ensinar arte, uma formação que contribua para emancipação estética e empoderamento do ser humano através domínio expressivo das tecnologias da imagem.

O presente texto foca suas problematizações desde o ponto de vista do ensino de arte, ainda que todos os projetos selecionados versem sobre a fotografia como discurso de resistência político-ideológico. A aparente dicotomia é resolvida pelo foco do recorte: ainda que os projetos sejam de fotografia, esses possuem características em sua prática pedagógica de ensino da fotografia como campo expandido que os aproxima de situações de ensino de arte. Muitas vezes essas situações não são percebidas conscientemente pelos sujeitos envolvidos nos processos de ensino e aprendizagem, mas, ainda sim, elas acontecem.

Por exemplo, quando se explora a visualidade/percepção a partir do aparato fotográfico como exercício expressivo sem uma proposta fotográfica ensaística, é criado um momento no qual a exploração imaginativa é a tônica do trabalho. É certo que, por vezes, nesse tipo de exercício, as imagens resultantes são reproduções de certos padrões visuais pregressos (como, por exemplo, a trucagem de tamanho grande pequeno ocasionada pela relação de planos), porém, em outros momentos imagens de outra natureza emerge do fundo dos olhos.



5. Foto de processo tomada durante uma das oficinas Agnitio em 2007. Autoria coletiva.



É o caso de imagens que muitas vezes são consideradas erros do processo de aprender fotografia: subexpostas, superexpostas, ângulos inusitados. Existe erro na produção de imagens? Por que haveria erro nesse tipo de fotografias? É certo que ao aprendermos uma técnica, elementos materiais e processuais precisam ser organizados de maneira metódica para que um efeito ocorra no final. Por exemplo, a fotografia *pin-hole* requer que um tempo determinado de exposição<sup>5</sup> ocorra para que a imagem possa ser formada na superfície fotossensível e, depois, requer que o papel seja submetido a uma certa dosagem de químicos, dispostos em banhos em ordem específica, para que a imagem exista.

Para além da técnica existe a descoberta dos percalços e contra cavas da imagem. A ideia de fotografia expandida entra, pois há na pesquisa uma visão sistêmica do ato fotográfico (FLUSSER 2002) que perpassa além da situação redutora específica de produzir imagens em si.

6. Exposição aqui é referente ao tempo de sensibilização da superfície fotossensível durante a execução de uma fotografia pinhole.

## IMPOSSÍVEL GRAMÁTICA DO IMAGINÁVEL

De um lado existem as distintas maneiras de se estruturar ensinamentos que trabalham com questões da arte (Arte/Educação, Ensino de Arte e Educação Artística), de outro existem linhas teóricas que podem os permear. Brevemente, a seguir, são listadas duas linhas teóricas divergentes (cultura visual e a imaginação cognitiva) que podem ser apropriadas para o entendimento do ensino de fotografia.

A Cultura Visual é uma linha teórica de origem estruturalista que coloca os meios de massa no epicentro da discussão de como se aproximar do visual. A partir de ideias de sistemas culturais inaugurados por Lévy Strauss da academia francesa, Stuart Hall da linha inglesa, bem como ideias da semiótica de origem nos escritos de Charles Peirce (1977), a Cultura Visual estabelece que para se entender uma imagem é necessário compreender sua inserção cultural. Intertextos que podem informar os posicionamentos de quem elaborou e quem se aproxima da obra. Coloca como relevante o estudo de como processos de significação

são construídos a partir de um levantamento dos códigos utilizados na elaboração da imagem.

O levantamento de signos visuais, sejam eles da cultura de massa ou elaborados nos canais de circulação ligados a arte, são parte do modo de operação dessa abordagem educacional. Um exemplo de como opera esse procedimento é observado no ensaio semiótico *Sobre os espelhos*, de Umberto Eco (1989). Nesse texto o autor analisa detalhadamente se espelhos poderiam ser considerados signos, mostrando como a teoria dos signos pode ser operada. O ensino em arte, a partir desse sistema, deve favorecer o aluno a expandir seu vocabulário imagético e a capacidade de decodificação ao mostrá-lo os elementos codificados (e codificantes) no universo das imagens. A imagem, vista por esse olhar, é tomada por uma taxonomia discursiva, tendo padrões reconhecíveis, passíveis de serem assimilados e organizados em um discurso. Existe um desejo de objetivação do discurso subjetivo da imagem.

A cultura visual é, então, composta por imagens - inclusive fotojornalísticas - e existe uma aproximação do entendimento dos elementos constitutivos do processo de fabricação e circulação das imagens via fotografia de circulação massiva. A fotografia é muitas vezes entendida a partir do discurso fotojornalístico, inerentemente ligado à comunicação.

Mas algo acontece de diferente quando se toma o gosto por criar imagens. Fora do padrão esperado do que seria fotografável e compreensível, imagens propõem imaginações. Metáforas visuais são temas recorrentes nas mais diversas produções fotográficas e elas não podem ser explicadas somente pelo viés do discurso.

Baseada nos estudos da neurociência realizados a partir da década de 1960, a linha da Cognição Imaginativa propõe uma aproximação dos processos de ensino / aprendizado em arte que levem ao desenvolvimento das capacidades cognitivas a partir do contato com a experiência estética. Esse processo se dá através da transposição metafórica das propostas de ensino para o cotidiano do aluno. A metáfora seria a forma operante para desenvolver o potencial imaginativo, o que implicaria em ganho cognitivo. Como a metáfora é um componente essencial da imaginação e do pensamento abstrato, nas artes (não somente as visuais, mas todas as modalidades, incluindo as literárias) seria onde de maneira mais contundente seria desenvolvido esse processo, pois relações metafóricas são base das criações estéticas. O principal autor desta linha é o americano Arthur Efland (2002).

Resumidamente temos na Cultura Visual o desejo de levantar os sistemas significantes das artes como foco, diferente da Cognição Imaginativa, onde a operação de processos de criação imagético-metafóricos são centrais. Como estas linhas são apropriadas em ações práticas é algo que merece ser futuramente debatido.

## EDUCAÇÃO EM ARTE, SEUS ESPAÇOS E SUJEITOS

Existe uma percepção do que foi chamado por Paulo Freire (2005) de *carácter narrativo da educação*, segundo o qual, em geral, as informações são operadas de maneira funcional, ou até mesmo lúdico-criativas, sem, contudo, estarem conectadas com a experiência concreta e fragmentada do indivíduo e sua relação com seu entorno. Como opera essa concepção no ensino de arte? Opera-se quando, em uma sala de aula, se injetam conteúdos estético-culturais alienígenas sem a construção de interface pela qual o aluno, *se empoderado*, poderia dizer não. Opera-se quando, em uma oficina de fotografia, se determina quais fotos são as mais bonitas para comporem uma exposição que dará visibilidade ao projeto.

“A Arte, por estas iniciativas educacionais interessadas, é frequentemente retratada como se possuísse um carácter messiânico, com a clara conotação de amansamento” (MACEDO, 2008, p.44). Ora, como podemos “salvar” esses sujeitos da constituição deles mesmos? Este salvamento sofista é absurdo em face das relações tecnoestéticas: estamos todos na mesma margem das questões, constantemente excitados em nosso cotidiano por esses contatos. Canto de sereia, ruído de ondas no mar de relações possíveis com que todos humanos estão, direta, hiperdireta ou indiretamente envolvidos. Os aparatos tecnológicos sempre estiveram presentes em nossa maneira de pensar e produzir cultura, a diferença é que eles estão, agora, se acoplando em nossas experiências de maneira tão incisiva que a própria percepção e reflexão da experiência se dá através deles.

Cada vez mais a fotografia entra como recurso produtor de discurso e conhecimento. Para além das discussões do estatuto de validade da imagem como real, está a evidente ciborguização da reflexão com a feita pela qualidade de imagens (KOSSOY, 2007; SONTAG 2004; PARENTE, 2003). Pensamos como o aparelho pensa? Questão de duplo sentido, duplamente válida: compreendemos os mecanismos de funcionamento do aparato (FLUSSER, 2002; 2008) em todas suas implicações antes,

durante e após a tomada da imagem fotográfica?

O aparelho fotográfico é apenas um dos aparelhos-próteses que nos cercam. E quanto a todos os outros, como, por exemplo, a sensibilidade telemática das relações sociais? Nos lugares onde a relação de ensino-aprendizagem ocorre, o número de sujeitos (inclusive educadores) que atendem os celulares, enviam mensagem de texto, escutam música e tiram fotos é notório. Isto não é um problema, mas certamente é uma questão para se pensar a respeito da constituição de nossa educação e todos os processos e agenciamentos humanos das tecnologias, resistências ao aparato tecnológico.

Fato é que a imagem-arte, revisitada segundo seus problemas novos e antigos, implica em uma nova postura do fruidor e daquele que educa (ato considerado em seu aspecto lato: educar a si mesmo bem como o outro para seu contato imagético com o mundo).

O importante é que a arte teve e tem como propósito nos mostrar outras formas de perceber o mundo, de agir sobre ele , por meio de formas diferentes daquelas veiculadas pelas convenções, pela ordem dominante de seu tempo. (sobre o papel do professor de arte ao lidar com tecnologia). (OLIVEIRA, 1997, p. 225)

No contexto da educação, seja qualquer campo do conhecimento nele empenhado, a complexidade das relações entre os diversos agentes quando lidam com tecnologias deve levar em conta um processo de iluminação da caixa preta dessas relações para além da experimentação perceptiva, nos potenciais cognitivos-imagéticos. Tudo isto ocorre em uma matriz cultural que deve ser cartografada para que aqueles agentes se reconheçam e passem a significar suas ações.

“Não há saber que não esteja inscrito em relações de saber. O saber é construído em uma história coletiva que é a da mente humana e das atividades do homem, e está submetido a processos coletivos de validação, capitalização e transmissão” (CHARLOT, 2000, p. 63).

Outra problematização de como se dá educação está nas concepções de ensino (HERMONT, 2008) subjacentes a propostas de projetos de fotografia. Quatro principais podem ser elencadas contemporaneamente:

- Concepção assistencialista: ensino voltado para os desprivilegiados. Ensino que substitui família. Deve suprir carências e deficiências dos atendidos. Mais importante que o conhecimento é a ocupação do tempo com socialização. O processo de ensino/aprendizagem se estabelece através da lógica do “atendimento”.

- Concepção autoritária - ensino como solução para a violência, rotina rígida, normalmente alusão à preparação para o trabalho.

- Concepção democrática - visão de ensino como agente de emancipação dos sujeitos. Vivência democrática, espírito crítico, aprofundamento dos conhecimentos ferramentas emancipatórias.

- Concepção multissetorial da educação - educação em tempo integral independente de uma instituição estruturada regular. Propõe ação diversificada.

Nos projetos de ensino de fotografia, essas concepções convivem sobrepostas em veladura, onde ora uma ora outra sobressaem, variando conforme o projeto foi concebido e posteriormente implementado. Altamente dependente no grau de articulação - e concepções- que o idealizador traz, o ensino de fotografia varia enormemente na maneira que a experiência de ensino-aprendizagem é experimentada.

É importante definir quais são os dois regimes de ensino que abrigam essas linhas teóricas e propostas de educação em arte (bem como de fotografia): ensino formal e o ensino não formal. Em geral associado a um poder regulador, a educação formal se solidifica a partir de vias institucionais, portanto mais passível mapeamento das origens de suas diretrizes. A educação não formal, por sua vez, trabalha com a perspectiva de projeto, portanto centrada em parâmetros mais flexíveis e focados nos sujeitos envolvidos no processo. Conforme conceituação de Gadotti:

A **educação formal** tem objetivos claros e específicos e é representada principalmente pelas escolas e universidades. Ela depende de uma diretriz educacional centralizada como o currículo, com estruturas hierárquicas e burocráticas, determinadas em nível nacional, com órgãos fiscalizadores dos ministérios da educação. A **educação não-formal** é mais difusa, menos hierárquica e menos burocrática. Os programas de educação não-formal não precisam necessariamente seguir um sistema sequencial e hierárquico de “progressão”. Podem

ter duração variável, e podem, ou não, conceder certificados de aprendizagem. (GADOTTI, 2005, p.2)

## LÉXICO

Na busca por ferramentas para melhor acessar a complexa trama de sentidos da pesquisa, gradualmente foi construído um léxico de suporte. Muitos termos utilizados em textos sobre imagem, fotografia e Arte são opacos a primeira leitura. Para compreendê-los e articulá-los foi necessário dar início a este esclarecimento quanto a seu emprego na pesquisa e nos textos dos pares. Ao elencar os termos foi percebida a necessidade de desenvolver as definições de forma ensaística, pois não são conceitos claramente definidos.

As associações feitas nas várias definições, sua expansão e problematização poderão facilitar a leitura do trabalho bem como futuras pesquisas sobre o tema de ensino de arte, ensino de fotografia e debate reflexivo sobre Imagem.

### ALEPH

Todas as imagens em um só ponto do tempo e espaço. Esta mitológica descrição só cabe dentro da ordem de coisas chamada divina (ou diabólica). Ao fotografar com a ânsia de explodir a percepção (própria e do outro), ruma-se a falência das palavras para descrever, a existência da experiência tão sumamente visual que se encerra dentro do plano das metáforas. A imagem do Aleph existe em devir. Promessa de luz armazenada em uma película fotográfica, cartão SD, fita magnética ou mini-dv, antes de ser revelada por dispositivos que possam resgatá-las de sua condição de promessa, constituísse como poderoso ente imaginário na cabeça do produtor de imagens. A melhor fotografia é a imaginária.

### ADENSAMENTO

Ao tratar de fluxos de imagens, em profusão e movimento, parece interessante dentro de certo recorte colher uma imagem e adensar o momento perceptivo. Dar mais espaço e tempo para que a relação com uma imagem específica aconteça de forma mais intensa, completa. Isto não implica, necessariamente, em uma hierarquia de como seria a percepção ☒ não importa tanto se ela é rápida ou lenta, analógica

ou digital ☒ importa sim é a distensão, alteração e adensamento das possibilidades de fruição. Não há um interesse didático nisso, e sim uma proposta de deslocamento, de prover uma experiência outra que amplie a possibilidade perceptiva daquele que se submete a ela. Ao notar um determinado fluxo de percepção, tenta-se deslocar para outro lugar para adensar a percepção daquele determinado fluxo. É fundamental um afastamento, deslocamento espaço-temporal, para que se possa ter elementos de diálogo/troca para aquele ponto.

### SEMIÓFORO

Semióforo é um conceito proposto por CHAUI, p. 11, 2000. Crença comum, centrada em um acontecimento, sinal, imagem ou objeto, propriedade daqueles que detem o poder para produzir e conservar um sistema de crenças ou um sistema de instituições que lhe permita dominar um meio social. “Existem alguns objetos, animais, acontecimentos, pessoas e instituições que podemos designar com o termo *semióforo*. São desse tipo as relíquias e oferendas, os espólios de guerra, as aparições celestes, os meteoros, certos acidentes geográficos, certos animais, objetos de arte, os objetos antigos, os documentos raros, os heróis e a nação.”

### REFERENTE

Característica da imagem figurativa, fantasma do simulacro que ronda a esfera artística, a presença de algo que aponta para outrem é ao mesmo tempo presença e a ausência: presença do signo, ausência do referente: “Ao se fazer presente, todo signo coloca em ausência aquilo que está nele representado. A mera presença do signo cria, por isso mesmo, uma espécie de morte, uma nostalgia do ausente” (SANTAELLA, 1998, p. 138). Este aspecto foi ressaltado, por exemplo, na superfície da fotografia quando do advento da emulsão fotográfica: *aquilo que estava lá* tocou os grãos de nitrato de prata *registrando* uma impressão visual do objeto.

### CONCEPÇÃO BANCÁRIA DO ENSINO

Concepção bancária de ensino é um conceito de Paulo Freire (FREIRE, 2005, p.65) onde as relações de ensino e aprendizagem são regidas por um carácter narrativo, onde o conhecimento é “transmitido” para o outro, muitas vezes a partir de um ponto de vista que não leva em consideração a perspectiva do outro.

### CO-EDUCAÇÃO



“Ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo” (FREIRE, 2005, p.78)

#### DAMMATIO MEMORIE

Ao longo das civilizações humanas uma forma particularmente eficiente de punição contra aqueles que ameaçavam a ordem estabelecida era o que os romanos nomearam como *damnatio memoriae*: exclusão dos livros da memória. O condenado tinha seu nome literalmente apagado dos registros públicos e privados, quando acessíveis, virtualmente desintegrando a sua presença e sua possibilidade de presença na vida social. Com o refinamento dos processos de manipulação das imagens, algumas consideradas depositárias da memória, estaria a contemporaneidade atualizando a danação da memória?

#### PROVEITO

Consumação plena da experiência perceptiva, através da ativação da consciência sobre aquilo que se vê.

#### LABORATÓRIO

Laboratório é onde ocorrem experimentações, desconstruções. É onde se sistematiza pensamentos sobre dado objeto. Se até agora foram desenvolvidas vistas, ou pontos de interlocução com a imagem, nos laboratórios são olhadas as pegadas do peregrino-artista-educador como forma de estabelecer uma cartografia-de-trânsito: registros e apontamentos críticos para orientar atividades.

#### PRESENÇA

Nas pinturas figurativas ao longo da história da cultura ocidental, ainda que com preocupações distintas (o figurativismo flamenco, com sua burguesia protestante e o impressionismo bucólico anglo-francês são raramente comparáveis, salvo, por estes cortes transversais), o efeito da presença-ausência se dá. Nos olhares dos retratos pintados, gravados, fotogravados, é observado o outro que está mais além e é invocada sua presença que ao mesmo tempo que está ressalta o abismo entre os olhares devido à impossibilidade desse projeto. Abismo de ausência com o qual se é deparado ao perceber que a tela (chapa, afresco, película) é um objeto apenas e que aponta mas não presentifica por completo. *Representação* com desejo de *presentificação* que talvez fosse possível em outros momentos mais místicos da imagem.

## INSTRUMENTOS ÓTICOS

Possíveis mediadores da experiência visual de ser. Partes máquina do sistema. Retrovisor/óculos/luneta/microscópio/telescópio. Todos são próteses. Imagens que a princípio não estão dentro de nossa capacidade perceptiva, após a mediação destes aparelhos entram em contato com o nosso sentir-pensar.

## CONEXÃO

Função fundamental para a operação de fissuras sistêmicas, promoção de mudanças e tomada de consciência.

## MOLDURA/ENQUADRAMENTO

Quais são os limites de nossa percepção? O que define a fronteira daquilo que podemos conceber conscientemente e daquilo que nos é induzido?

## ESQUEMATIZAÇÃO/RESISTÊNCIA

Ligação entre os elementos isolados para tentar compreender o todo. Um dos possíveis exercícios de tomada de consciência.

## ESPAÇO/TEMPO

Fragmentos do registro imagético, sangramento ou dispersão do mundo representável, por este inaugurado pela fotografia:

A imagem fotográfica obtida a partir desse sistema pressupõe um inevitável recorte espacial e uma interrupção temporal em relação ao objeto do registro (o fato, evento, tema) em seu continuum no real, característica essa que considero fundante da fotografia e represento-a pela relação: fragmentação / congelamento (KOSSOY, 2007, p.49).

Ainda neste último binômio há um outro aspecto da visualidade - este talvez mais generoso por se manifestar em todas as modalidades de expressão visual. *Espaço-Tempo* também é coordenada de localização. No âmbito da concepção da imagem através do *momento* (fotográfico, pictórico etc.) na qual ocorre a gênese. Este momento é a cristalização de uma coordenada espaço-temporal. No contexto da fruição ao criar uma ambiência cultural que é suporte para a experiência que aquele-que-frui (indefinido pois este ser pode se configurar usuário, observador ou co-autor), o *momento* tal como descrito inscrito em uma *ambiência cultural* é o lócus da relação estética.

As noções de passado, presente e futuro se perdem nos modelos infovisuais, pois nestes os ciclos são previstos e seguem uma lógica própria muitas vezes não linear, tal como é a forçosa percepção espaço-temporal segundo a cultura ocidental. O espaço-tempo não abriga a passibilidade, apenas a (re)ação ante proposições previstas, portanto, além de concepções espaço-temporais; não há cartografia do inusitado que seja possível

#### IMAGEM-SÍNTESE

Extrapolando os usos e controles do universo informacional, a geração da imagem pode se dar apenas nos planos das abstrações cognitivas matemáticas. Sistemas-seres nas quais o que rege a gênese da imagem são *apenas* códigos nos quais um *programador* estabelece parâmetros de uso para que aconteça o visível. Imagens-síntese, pois  *sintetizam*  em imagens abstrações sígnicas. Isto as afasta ainda mais da materialidade, com uma distinção: tampouco entram para o campo da abstração pois possuem uma articulação lógica traduzida em linguagem.

#### OUTROS

Sujeito. Sujeito criador. Sujeito criativo. Sujeito perceptivo. Sujeitado. Sujeitador.

#### SEMELHANÇA/DESSEMELHANÇA

A questão da semelhança-dessemelhança, tal como colocada por Dubois (1993), em linhas gerais, trata do realismo na imagem. O autor argumenta como que, à primeira vista, o incremento técnico da capacidade de analogia nos dispositivos de imagens poderia, necessariamente, sugerir um aumento da impressão de realidade da representação. Entretanto, como apontado pelo próprio autor, a questão da mimese é de ordem estética, e não acompanha necessariamente o desempenho tecnológico das máquinas de imagem, pois em cada etapa do desenvolvimento dos dispositivos há diversas possibilidades de uso que ora caminham a favor da semelhança ora subvertem as possibilidades miméticas e se lançam em outro tipo de experimentação visual. Cada máquina de imagem potencializa diferentes pulsões estéticas, não necessariamente organizadas de forma progressista (na qual o surgimento de um novo dispositivo suscitaria uma tendência à semelhança mimética com a realidade).

#### VÊU

Nas tradições hindus, Maya é o nome dado à realidade humana e significa, em sânscrito, *ilusão*. Ou seja, o mundo sensorial é um mundo daquilo que aparenta, daquilo que não é e esconde o ser. Estaria o ser envolto nesse mundo ilusório onde simulacros e a exterioridade da experiência esconde a consciência?

#### MATERIALIDADE/IMATERIALIDADE

Dubois (data) aponta um objeto-origem da imagem fotográfica e cinematográfica: o fotograma. Sem esse objeto prévio, não é possível a projeção - a gênese do fotograma envolve, em alguma medida, a questão da inscrição fotográfica da imagem.

Ainda que o fotograma da película cinematográfica não seja o cinema em si, constitui-se como uma condição. Se por um lado podemos ainda aferir a origem material da imagem cinematográfica, na imagem eletrônica há apenas imaterialidade: uma imagem em constante movimento através dos impulsos elétricos (simplificando bastante) que a formam.

Arlindo Machado (1998), nesse mesmo raciocínio, vê o vídeo como o dispositivo capaz de restituir o presente como presença. Enquanto o cinema, devido à gênese físico-química do fotograma, requer uma manipulação, um hiato entre a produção e fruição da imagem, o vídeo possibilita a exibição da imagem paralela à sua própria produção. No vídeo, a análise e síntese da imagem são simultâneas. O tempo da vida real impresso no vídeo - podemos evocar as transmissões ao vivo e os circuitos internos de câmeras de segurança - é, tal qual, eterno.

No âmbito da vídeo-arte, há uma característica que diferencia essa expressão da fotográfica. Com o surgimento dos sintetizadores de vídeo (através das experiências pioneiras de June Paik e Suya Abe), a relação entre o objeto e a imagem, mediada pela câmera (e conseqüentemente pela mão humana que a guia), é problematizada. O próprio dispositivo vídeo gera sua imagem independente do contato com externo, com o mundo. Essa gênese autômata da imagem quebra com o modelo mimético de representação herdado da Renascença e preservado, de certa forma, em dispositivos de imagens anteriores, tais como a fotografia e o cinema.

#### NEO-IMAGEM

As novas formas do visível são múltiplas: infoimagens, imagem-síntese ou ainda imagem-virtual/digital. Todas advêm das tradições imagéticas supra comentadas. Todas são despidas de materialidade que as sustente. São profundamente híbridas, pois mesclam mundos abstratos

codificados através de signos matemáticos com o regime do visível. E se multiplicam através dos aparelhos de produção e circulação.

### DESCONEXÃO

Quando as imagens do passado se desconectam de seus tempos intrínsecos, passamos a ter diante de nós ‘próteses’ fotográficas, cuja função é de ilustrarem os mais diversificados temas; imagens ilustrativas que podem ou não, ter algum vínculo espacial/temporal com o tema tratado no texto ao qual é aplicada (KOSSOY, 2007, p.141).

Existe a possibilidade também da desconexão do *momento e da ambiência cultural* na imagem. O deslocamento, ou melhor, distensão dessas coordenadas de localização, abrem uma fissura na qual se pode inserir sentidos na imagem. A imagem se torna um aparelho, se torna prótese, ilustração de conceitos, mera colagem de significados com força estética esvaecida.

### REVELAÇÃO

A imagem virtual/digital possui em sua essência a codificação matemática, mas ainda conserva vínculos com o orgânico através dos efeitos de real que apresenta. Como exemplo, a fotografia digital traz inscrita em sua pele externa a semelhança com o mundo, tal qual uma imagem gerada a partir de um fotograma. Por outro lado, observada de perto, no lugar onde residia o grão de prata há o pixel com sua rigidez peculiar. São imagens captadas através de objetivas, como as convencionais. Entretanto, as formas de fruir e o ato de fazer visível são distintos: outros dispositivos (computador, *minilab*, internet) se fazem necessários para complementar o processo. A revelação do químico dá lugar ao re-velado digital, onde camadas de uso e manipulação se sobrepõem, criando leituras múltiplas.

### GRÃO E PIXEL

O pensamento químico orienta a maneira pela qual é concebido o tratamento digital. A relação entre esses dois campos de pesquisas em fotografia (químico x digital) gradualmente amadurece para uma nova etapa de trocas. O advento do digital, em seu começo, trouxe certa preocupação para aqueles que defendiam uma fotogenia presa ao mito do físico/corpóreo/real. A imaterialidade do digital, associada ao seu caráter máquina encerrado em uma caixa preta, ainda mais fechada

composta de *chips* e transistores, fez com que duas tradições fotográficas antagônicas fossem criadas, a conhecida dicotomia químico/digital. Amadurecido um pouco esse diálogo, é revelado através dos recursos de pós-edição digital, em que os tratamentos quais as imagens sofrem são híbridos. As matrizes digitais dos programas de pós-edição são muito profundamente mescladas com lógicas físico-químicas de tratamento; as imagens impressas, ainda que em outros suportes distintos do tradicional papel emulsificado com nitrato de prata, ganham corpo físico-químico. Por sua vez, imagens, na atual cultura de reprodução, são digitalizadas para a inserção em canais de circulação.

#### FOCO/FORA DE FOCO

Princípio de tensão entre planos da imagem fotográfica. Relação do próximo e do distante. Tratamento de realce de planos fissiona a imagem, aquilo que seria próximo pode se tornar distante e vice-versa. Esta é uma maneira de conduzir o olhar do observador. É tudo mentira. Aquilo que a imagem mostra, o que pretende ser, é tudo mentira. O mito perpétuo da tomada da realidade é, na realidade, um grande engodo.

#### CÂMERA FOTOGRÁFICA

A câmera fotográfica é uma caixa lacrada com um orifício de entrada de luz e um anteparo oposto a essa entrada, que possui algum tipo de suporte fotossensível (químico ou eletrônico), para reter o registro de luz que invade o espaço escuro.

#### CALEIDOSCÓPIO

O caleidoscópio é uma justaposição de espelhos simétricos de modo a formar um tubo onde um dos lados é aberto ao olhar, enquanto no outro lado há a incidência de imagens. As imagens se multiplicam fractalmente, devido ao jogo de reflexão dos espelhos, desconstruindo a referência original, através da multiplicação excessiva.

#### PHOTOSHOP

O Photoshop é um *software* de edição de imagens. É um instrumento prótese de outro instrumento, o computador. Similar a um laboratório fotográfico, através da manipulação de variáveis pré-programadas, o programa altera imagens no regime infovisual (imagem-número em sua essência).



- Mapear qualitativamente projetos de ensino de fotografia no Brasil da primeira década do século XXI afim de elucidar sobre possíveis categorias de aproximação entre os projetos.

- Elencar diferentes fotógrafos/autoras para complementar o trabalho de análise teórica sobre fotografia.

- Articular a questão da imagem digital as práticas de ensino de fotografia enquanto arte.

- Relacionar meu trabalho autoral como fotógrafo com a experiência de professor dentro do projeto Agnito.

- Levantar questões a respeito da conformação da percepção do ser humano originadas das (novas) relações com instrumentos de produzir imagens técnicas (em especial as fotográficas).

- Propor uma orientação metodológica com base na imaginação cognitiva para o ensino de fotografia como arte.

- Abordar o debate ensino formal x informal.

# CARTOGRAFIA DO TRABALHO

## VETOR DERIVA/ COLATERAL

- Recomendar ou defender uma prática fotográfica específica.

- Elocubar sobre o ensino formal de arte.

- Criticar correntes de arte educação para defender uma abordagem unidimensional do ensino em arte.

- Fazer juízo estético e/ou análise iconográfica das imagens fotográficas geradas nos projetos.

- Fazer recorte estatístico quantitativo dos projetos de ensino de fotografia em espaços não formais.

- Entrar em discussões políticas de PCNs em arte.

- Selecionar 3 iniciativas não formais de ensino de fotografia enquanto arte e abordá-las de maneira dialógica.

- Elaborar um percurso reflexivo sobre as principais teorias sobre a fotografia para identificar sua influência subjacente nos projetos enfocados.

- Investigar as limitações e potências do ensino não formal de arte em fotografia.

- Aporar os aspectos das práticas de ensino dos projetos estudados que efetivamente incorporam elementos de ensino de arte. E dentro destas, elencar quais possuem maior potencial imaginativo / expressivo.

## VETOR PLANEJADO / PROPOSTO/PREVISTO / CHÃO DE PESQUISA



## SOBRE A PESQUISA E SUAS DERIVAS

Pesquisar, em seu epicentro, envolve desejo. Do meio da prática de ensino/aprendizagem e do contato com o campo teórico da fotografia, arte, imagem e educação perguntas emergiram configurando uma trama inquisitiva. Elucidar essa trama, reordenando suas potências em uma dissertação, é uma maneira construtiva de ressignificar problemas dessa civilização, em especial no contexto brasileiro de carência de experiências educacionais sobre/com a imagem.

Como um percurso de deslocamento por estradas secundárias, conhecidas mas inusitadas, pensou-se uma sistematização do recorte de pesquisa de maneira a contemplar três situações possíveis.

A primeira situação seria o chão de pesquisa, vetor das reflexões em direção ao esperado, objetivos da pesquisa. No trabalho, foram levantadas três iniciativas não formais de ensino de fotografia enquanto arte, abordadas de maneira dialógica. A escolha de três projetos envolve uma opção qualitativa consciente: a expansão do número de projetos que lidam com o ensino de fotografia inviabilizaria no prazo disponível um aprofundamento das reflexões sobre as experiências geradas. Optou-se, então, por escolher projetos que com suas características diferentes criam um panorama sobre esta experiência. Estudos estatísticos sobre o universo de projetos - outra possível abordagem do tema - não se mostrou tão potente quanto a reflexão (quase ensaística) sobre as cavas e contra cavas da experiência de ensino fotográfica.

Como se aproximar desses projetos? Era necessária a disposição de uma abordagem competente que pudesse lançar as bases para apontamentos. Neste sentido, foi elaborado um percurso reflexivo sobre as principais teorias sobre a fotografia para identificar sua influência subjacente nas propostas de ensino de fotografia.

É claro nas definições dos projetos pesquisados que não se tratam de ensino de arte. No entanto, longe de uma vista preta e branca contrastada, existem matizes em que momentos-arte ocorrem nas experiências.

Elementos de ensino de arte permeiam este tipo de relação de ensino-aprendizagem. A partir de entrevistas, observações de aulas, escritas e materiais didáticos, algumas pontuações sobre as limitações e potências do ensino não formal de arte e fotografia foram trazidas à tona nesse processo.

A segunda situação foi a dos bordos do percurso, isto é, aquilo que não foi proposto como ideia inicial nem, tampouco, se incorporou nos trabalhos à medida que a experiência se realizou. Nunca foi uma proposta a recomendação de uma prática fotográfica específica em detrimento de outra (por exemplo, a defesa de uma corrente estética como hierarquicamente mais apropriada), nem tampouco a defesa de um modelo específico de ensino de fotografia. Foram encontrados indícios, filamentos que puxados são pontos de partida para outras coisas sejam criadas. Se algo deveria ser recomendável é a expectativa do novo que surge a partir da experiência revisitada.

Outro ponto fora do escopo da pesquisa é a elucubração sobre o ensino formal de arte bem como a crítica de correntes de arte/educação para uma pretensa defesa de uma abordagem unidimensional do ensino de arte. Quanto mais se pensou esse objeto de pesquisa complexo, mas se configurou a impossibilidade de que apenas uma visão de como se ensinar arte fosse dar conta da complexidade que é trabalhar com questões ligadas à imagem.

Ainda, se inviabilizou, no corpo deste trabalho, a possibilidade de estabelecermos juízos estéticos ou iconográficos das imagens geradas nos projetos. Imagens são o que são: artefatos complexos que só podem ser pensados de forma tramada, imaginados. O discurso sobre imagem, quando a destitui enquanto imagem e força um texto que a ancora, cria outra coisa que não favorece imaginar.

A terceira situação é o vetor deriva. Quando se pesquisa, muitas vezes aquilo que não é esperado se configura em material rico para ser pensado, pois envolve acolher os acidentes, percalços e em última instância mudança de percursos. A reflexão sobre a imagem a partir de seus paradigmas e tecnologias se mostrou como campo crescente de interesse tomando, ao final do texto, uma grande dimensão. Pensar fotografia sem pensar imagem e tecnologia, no contexto contemporâneo de início de século, parece ser um equívoco.

A imagem digital nas práticas educacionais sinalizou para uma necessidade de aprofundar a pesquisa sobre as possíveis conformações

da percepção do ser humano originadas das (novas) relações com instrumentos de produzir imagens. Essas reflexões foram ao encontro dos interesses autorais como artista que motivaram a pesquisa.

Através do processo de escolha dos projetos, foram mapeados qualitativamente alguns projetos de ensino de fotografia no Brasil da primeira década do século XXI. Este material, futuramente, poderá ser útil para desdobramentos e ampliação dos trabalhos. Os projetos, altamente vinculados a um@ propositor@ fotógraf@, poderão complementar o trabalho de análise sobre a prática fotográfica de maneira muito rica, apontando a qualidade desta fotografia multiplicada por ações de seu ensino.

Finalmente, a pesquisa apontou indícios de como as práticas pedagógicas e reflexivas sobre a fotografia podem contribuir para novas orientações metodológicas tanto da própria prática fotográfica quanto do ensino de arte. Elementos como o debate sobre ensino formal *versus* informal, imaginação e construção do pensamento reflexivo sobre arte e fotografia surgiram como consequência pouco esperada do percurso.

## PENSAMENTO GRÁFICO-ESQUEMÁTICO

Parte da forma de pensar a pesquisa é trabalhar com gráficos, infográficos e elementos visuais que funcionam como formadores do pensamento tão ou mais importantes que a articulação verbal-escrita. A maneira que o conhecimento hoje se sistematiza, altamente lastreada em processos de registro e trocas fundamentados essencialmente na língua, parece não ser suficiente para dar conta de análises complexas de objetos transdisciplinares que escapam as categorias definidas das áreas de conhecimento.

Este parece ser o caso da fotografia com suas múltiplas implicações. A complexidade da pesquisa demandou instrumentos operativos que contemplam nuances de sentido metafórico-visuais. As reflexões gestadas na revisão teórica a luz da prática dos projetos permitiu uma cartografia parcial dos potenciais do ensino de fotografia para arte. Cartografar é desenhar percursos, ora mensuráveis ora inapreensíveis onde a forma gráfica do terreno perscrutado é tão importante quanto a notação de distância/posicionamento. Neste texto, há, então, este tipo de orientação: as imagens são imagens, não ilustram a escrita assim

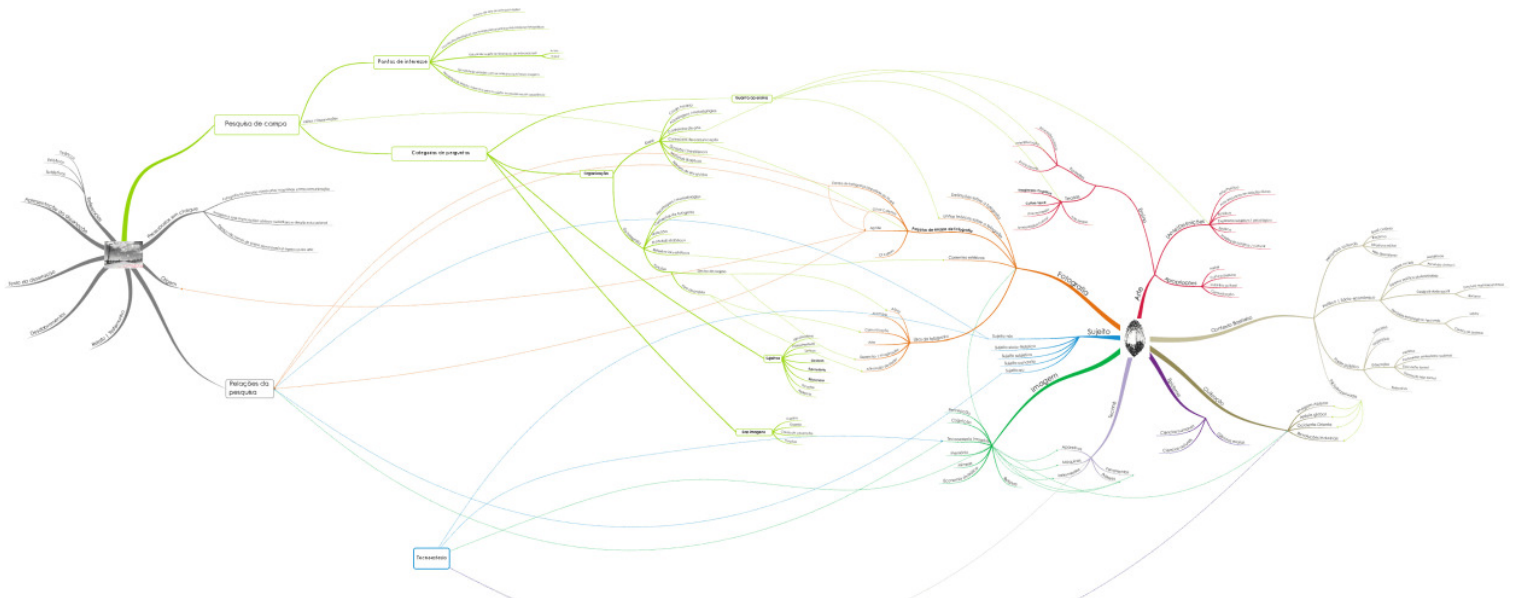


(Wordle.com), pega a massa do texto e gera, automaticamente, uma nuvem dos termos baseado na sua repetição, excluindo conectores e outros termos simples, para mostrar, visualmente, de acordo com o peso e tamanho da palavra, a repetição dos verbetes usados. Baseados neste instrumento, podemos fazer um sobrevoo nos pontos de interesse da pesquisa. Palavras como sistema, processo.

## ESTRUTURA E RECORTE DA PESQUISA

Consideramos importante determinar as limitações e potências, para a arte, do ensino de fotografia, bem como apontar aspectos das práticas do ensino dos projetos estudados que efetivamente incorporam elementos de ensino de arte. Nessas práticas procuramos elencar quais possuem maior potencial imaginativo/expressivo.

As instâncias consideradas foram, além do referencial teórico, o levantamento de fontes secundárias (jornais e veículos web) sobre intervenções em fotografia realizados no Brasil de 2006 a 2011, entrevistas, observações sistemáticas e estudos de caso. As entrevistas foram feitas com as pessoas responsáveis pelos projetos levantados na pesquisa documental. Foram feitas, também, visitas de campo para observação sistemática dos projetos indicados.





## ESTRUTURA DO TEXTO

O texto foi pensado em maneira não estanque. Fora as divisões de elementos pré e pós textuais (como sumário, referências e anexos), a leitura de cada sessão é complementar a outra. Isto implicou na opção por não numerar o que em outros trabalhos poderiam ser considerados capítulos. Também resultou na escolha de um formato e visualidade que melhor cumprisse o papel de instigar quem lê a pensar as questões da imagem. A pesquisa em arte pode ser feita também em um suporte mais tradicional, organizado; no entanto não foi este, aqui, o caso.

Quando um documento nos é apresentado, sua formalização linear, marcada pela numeração é uma forte influência para a maneira que a apreensão das questões é elaborada. Neste trabalho, entretanto, espera-se que o percurso de leitura permita variações não lineares. Segue, sucintamente, a sistematização dos conteúdos encontrados em cada sessão.

A sessão *Ponto de vista nº2: antessala* coloca algumas bases do trabalho desenvolvido. Ao considerar a pesquisa um percurso, começa por problematizar os pressupostos cartográficos como a presença da imagem no percurso de pesquisa, passando pela reflexão sobre como o próprio conhecimento se estrutura. Mostra alguns posicionamentos quanto a sua instrumentalização. Coloca em pauta alguns pressupostos sobre o ensino que versa sobre a arte, pensando alguns elementos que são necessários para que se estabeleça em outras sessões as relações propostas. Por último, registra a metodologia utilizada no percurso de pesquisa.

A sessão *Fotografia: campo expandido* trata de uma reflexão sobre a fotografia, retomando as suas principais correntes teóricas, seus usos sociais e suas possíveis definições. Dado ser um campo complexo, esta sessão é especialmente importante para pensar o as relações que se estabelecem a partir da prática fotográfica.



A sessão *Imagem | Abismo* aprofunda o debate sobre a imagem e suas implicações quando tensionada pela tecnologia. Argumenta sobre possíveis agenciamentos promovidos pela imagem, sua estesia, e sobre as interfaces de permuta que se pode estabelecer com ela.

A sessão *Luz Imanente* traz imagens. O pensamento sobre imagem não pode se dissociar de sua apresentação como artefato autônomo. São mostradas, então, algumas imagens do contexto dos projetos, de autoria de seus participantes, para lançar o ideário imagético que anima as reflexões. Propõe um mapa de relações que o sujeito autor desta dissertação estabelece com as imagens como iluminação de sua aproximação das imagens.

Na sessão *Ensinos da fotografia: mapeamentos* são apresentados os três projetos contemplados. O texto, fortemente construído a partir de entrevistas com participantes desses projetos, discute a compreensão da fotografia corrente nos mesmos, suas implicações e potenciais para o ensino que verse sobre arte.

A sessão *Tecnoestesia engajada, rotas e reflexões propositivas* reflete sobre os desdobramentos possíveis deste trabalho, seus retornos e expansões.

Nos elementos pós-textuais, além das *Referências*, são apresentados alguns materiais para a expansão deste trabalho. Nas *Coordenadas de localização* estão alguns anexos importantes como textos dos projetos, mapeamentos de outros projetos de fotografia. No *Léxico* se encontra um embrião de um possível glossário transdisciplinar sobre conceitos importantes para dar conta da discussão aqui proposta.

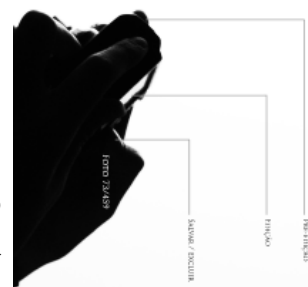
# FOTOGRAFIA: CAMPO EXPANDIDO

Entre as maneiras de configurar as imagens, há a fotografia. Devido às suas características inerentes de reprodutibilidade e a semelhança com o mundo real percebido através da visão, a fotografia trouxe um novo paradigma imagético. Muitos aspectos próprios da fotografia expandida como campo de investigação podem ser elencados: questões de mimese, a gênese mecânica da imagem, os canais de circulação das imagens e aspectos compositivos. Enfim, todo um corpo estético com questões particulares, mas também questões compartilhadas com outras modalidades de produção de imagens.

É proposta aqui uma sistematização das principais correntes teóricas da fotografia. Muitas vezes, em trabalhos de ensino de fotografia, o discurso ideológico de qual o tipo de concepção do universo fotográfico está sendo considerado fica velado. Ao longo do texto, os antagonismos dos pensamentos teóricos sobre a fotografia são expostos como parte do esforço para a elaboração de estratégias de ensino em fotografia que sejam coerentes com a contemporaneidade no *ensino de arte* contemporânea. Tal qual uma câmera obscura, que opera de maneira hermeticamente fechada para a formação da imagem, o pensamento teórico também funciona como dispositivo de *in-put/out-put*: é dizer, teorias se convertem em crenças veladas, permeando as ações de ensino-aprendizagem de maneira velada. Vilém Flusser (2002), em seu livro *Filosofia da caixa preta*, já alertava sobre este modo de operação alegoricamente fotográfico. Espera-se aqui, então *a iluminação da caixa preta* - esclarecimento do pensamento subjacente aos processos de ensino em arte e que utilizam discursos fotográficos.

## O QUE É FOTOGRAFIA?

Ao longo dos quase dois séculos de existência da mídia fotográfica, diversas abordagens diferentes foram utilizadas para sistematizar o fotográfico. No horizonte contemporâneo de reflexões, sabe-se que



nenhum ponto de vista é privilegiado sobre o outro e que, muitas vezes, visões aparentemente opostas incorrem em conclusões similares.

A multiplicidade parece ser um desses pontos de convergência. Os procedimentos fotográficos são tão diversos, variando tecnicamente, ideologicamente e esteticamente, que é necessário estabelecer um sistema igualmente vasto de abordagens para localizar as aproximações e distanciamentos entre as práticas abarcadas neste campo de estudo.

A pergunta elementar que abre este texto é partilhada por muitos. Desde seu surgimento, as respostas variaram entre argumentos científicos (sobre a ótica e a fixação da imagem) e culturais (toda gama de análise antropológica, sociológica e estética, tratada neste texto principalmente sobre dois grandes grupos: formalistas e pós-modernos). Muito se debateu sobre a identidade da fotografia nas últimas décadas, principalmente sobre dois aspectos: como um sistema de representação e como um fenômeno social. O discurso fotográfico em suas manifestações sociais como fotojornalismo, fotografia vernacular, publicidade, erótica, criminal documental e artística é amplo e vasto, e pode ser compreendido desde um ponto de vista estético, passando pelas variáveis histórico-sociais até o entendimento científico da técnica.

Para iniciar uma análise teórica sobre o assunto, no entanto, convém fazer uma distinção sobre qual instância a fotografia é tratada: fotografia como imagem/objeto em si, o ato fotográfico, ou as funções sociais da fotografia. Estas abordagens são imbricadas e não estanques, novamente atestando a complexidade do tema. Uma definição ainda é um problema distante de ser resolvido. Mesmo autores mais recentes que buscam uma reflexão sobre a produção teórica sobre o tema, como Sabine Kriebel e Geoffrey Batchen (KRIEBEL, 2007), atestam a dificuldade encontrada em chegar ao centro da questão fotográfica e definir de forma objetiva o que é o fotográfico.

A fotografia traz, em sua aparência externa, semelhança com a realidade (BARTHES, 2002). Entretanto, ao ser observada de perto, no lugar onde residia o grão de prata há o pixel com sua rigidez peculiar: numeração - base que indica a inserção em um sistema codificado. São imagens captadas através de objetivas, como as de base material. Entretanto, as formas de fruir e o ato de fazer visível são distintos: outros dispositivos (computador, *minilab*, *internet* etc.) se fazem necessários para complementar o processo. A revelação do químico dá lugar ao re-velado digital, onde camadas de uso e manipulação se sobrepõem, criando leituras múltiplas.

## USOS SOCIAIS DA FOTOGRAFIA

Mas, afinal, por que fotografar?

Responder a essa pergunta é encontrar a gênese da discussão aqui apresentada. Inserido em fluxos de vida, onde a realidade e desmaterializa devido à presença telemática das coisas (atestado de sua ausência), fotografar é, em um entendimento muito pessoal, uma forma de resistência. Como Ernesto Sábato coloca em seu livro *La Resistencia*: “é tempo, hoje, de resistir ao embotamento do sentir” (SABATO, p. 26, 2000). Ao organizar visualmente em um frame fotográfico uma coordenada de tempo/espço, aquele que fotografa cria uma nova camada de relação com a vida que o cerca. Ato de entendimento que torna possível existir através do questionamento visual da realidade.

[pausa]

Alguns turistas chegaram à Igreja da Pampulha pela manhã de sábado. Era um dia ameno e havia tempo. Todos carregavam uma câmera fotográfica digital point-and-shoot. A cada doze segundos, uma fotografia foi realizada. Ao retornar às suas respectivas casas, com muito gosto e calma, alegraram-se com as imagens da igreja e ficaram impressionados com seus detalhes.

[retomada]

No exemplo, foi partilhado um pouco da resposta para a pergunta central: por que fotografar? Perceber em meio ao fluxo constante de tempo/espço é desafiador. A vida acontece sempre na passagem desses dois elementos. Ao estancar o processo sob a forma de uma foto, é dada à mente do observador a oportunidade de elaborar aquilo que vê de uma perspectiva menos vertiginosa. Ver através de fotos é possibilitar a experiência através do domínio do tempo/espço. Ou, pelo menos, ter a sensação fugidia de controle dessas coordenadas para poder aferir a realidade em um ritmo mais confortável com a consciência interna.

Nessa perspectiva efusiva e vertiginosa, deve-se ainda ter em conta o macro-contexto da fragmentação da imagem, sob a perspectiva do capitalismo industrial. A um só tempo ela personifica e divulga a cultura de massa da sociedade (da maneira qual foi analisada pela escola de Frankfurt e seus expoentes Benjamin e Adorno). Mesmo as imagens do território artístico se transvestem, ao se dispersarem pelas redes de circulação, de sentidos que vazam o campo da fruição estética para chegarem ao campo do acúmulo de capital. O tipo de fruição possível ante a uma bela estampa de Klimt exibida *glamurosamente* em um jogo de chá apresentado ao caro leitor da revista *Caras*<sup>6</sup> apresenta-se

6. Revista de ampla circulação sobre o cotidiano de pessoas famosas.

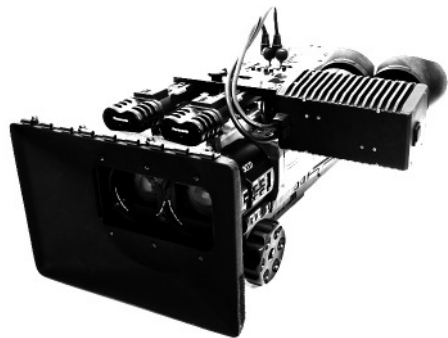
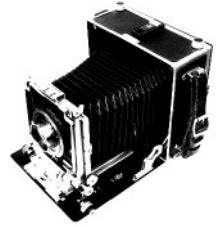
esgarçada ante o interesse mercadológico barateador da revista. No entanto independente da intenção estética é a experiência que pode despertar uma relação poética com objeto-imagem.

A relação entre a imagem, particularmente sua modalidade técnica inaugurada com a fotografia, e a memória humana é intrínseca. Jaques Le Goff (1994, p.39) argumenta a respeito de como a foto “revoluciona a memória: multiplica-se e democratiza-se, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica”. É notório que, apesar da aparente semelhança, as imagens técnicas são fabulações. Reside aqui outro perigo perceptivo da contemporaneidade: apesar da evolução dos recursos de manipulação da imagem, esta ainda é considerada por muitos como depositária *fidel* da memória.

Ao fotografar, um processo contínuo de aproximação e distanciamento se estabelece. Algumas partes do campo visual entram em foco enquanto outras são mergulhadas em opacidade até desaparecerem completamente. O pensamento sobre poética também se processa assim. Alguns elementos precisam ser esclarecidos, tornados nítidos, para que a percepção do todo seja bem composta.

O processo de investigação sobre as diversas maneiras de propor imagens a partir da fotografia levou ao diálogo com o universo dos instrumentos óticos. Ao refletir sobre a câmera fotográfica como mediadora da produção de imagens, sua potência como filtro estético se mostrou clara. Elaborar imagens a partir de um equipamento envolve lidar com as características implícitas a seu sistema. Elas podem ser entendidas como:

- a) aspectos físicos: o peso, dimensão, opacidade e transparência das lentes objetivas;
- b) aspectos protéticos: a conformação do corpo ao se relacionar com instrumento;
- c) aspectos imagéticos (o que diz respeito à imaginação): visualização em tempo real ou não, suporte para a imagem gerada, características da geração da imagem como grão-pixel, textura da superfície de fixação;
- d) aspectos fluídos: a partir de sua gênese instrumental, as imagens irão percorrer canais de circulação (nota) externos (na sociedade) e internos (conformação do pensamento).



A compreensão do instrumento, em especial os aspectos fluidos, leva a um vazamento - a máquina fotográfica é apenas um (1) instrumento de todos aqueles disponíveis no complexo industrial contemporâneo que gera imagens.

[pausa]

Três anedotas podem ser contadas. A primeira é um caso antropológico comentado na disciplina Antropologia da Arte, ministrada pelo professor André Prous, na FAFICH/ UFMG. As referências quanto à fonte do relato são truncadas, invalidando sua credibilidade científica. Ainda assim, a partir da narrativa (fantástica ou não), poderosas perguntas emergem. O caso começa quando um pesquisador entrou em contato com uma comunidade indígena isolada, que nunca antes teve contato com a civilização ocidental. Levava consigo uma máquina Polaroid, com o intento de ter algum tipo de moeda de troca simbólica com os silvícolas. Fotografou o filho do cacique, para dar-lhe a foto como recordação. A imagem 50 gerada instantaneamente era, segundo nossos padrões de entendimento de verossimilhança, competente: via-se o jovem com seus adornos de forma clara. Ao exibi-la para o referido cacique, eis uma interessante surpresa. O velho índio não viu seu filho na imagem. Cheirou, provou, bateu e olhou durante algum tempo aquela película branca lusco-fusco e, apesar de aos olhos do pesquisador a imagem estar lá, ela não apareceu a aquele índio. O pesquisador atônito resolveu explicar quem estava ali representado, desenhando no chão, com um graveto, ao modo local, uma rudimentar figura humana com um adorno característico ao que o filho do cacique usava. Imediatamente o índio reconheceu seu familiar.

A segunda passagem aconteceu comigo ao fotografar uma criança de pouco mais de um ano. Usava uma câmera DSLR com o viewfinder desligado, para economizar bateria. Imediatamente após fotografar o pequeno rebento, este, que ainda não se expressava verbalmente de forma coerente, fez menção de tomar a máquina. Quando a tinha nas mãos passou bom tempo procurando a sua própria imagem, que sabia que deveria estar na parte de trás do aparelho.

A terceira anedota aconteceu durante um ensaio fotográfico em um canteiro de obras, onde tive contato com um teodolito. Com enorme curiosidade, manipulei suas objetivas e vi através de sua ótica. Em nenhuma de minhas câmeras jamais presenciei tal claridade. A imagem era nítida, demasiada. Foi-me explicado que era assim devido ao fato de que o aparelho, usado em topografia, deveria ser capaz de ampliar a imagem diversas vezes, a grandes distâncias, para as aferições. Algo então ocorreu. Nas semanas que se seguiram, procurei limpar todas as óticas de meus equipamentos, para em busca de aquela sensação que não me escapava. Não consegui nem reproduzir tal sensação, nem esquecer as imagens que vi.

[retomada]



Apenas um dos elementos de uma realidade complexa, a fotografia configura-se como maneira de cristalizar experiências, para relacionar-se com elas ou delas se esquecer. No ato fotográfico, o que ocorre na vida, no real é abandonado em função do registro. O fotógrafo é mediador da vida. Este ser que fotografa não está isento de diversos intercruzamentos com a realidade que o cerca, pelo contrário, está comprometido com uma coordenada de localização geográfico-temporal. Sua forma de apreensão é, então, permeada por trocas.

Compreender as formas com as quais o ser humano se relaciona com suas máquinas de imagem, a exemplo do fotógrafo aqui descrito, é um interesse permanente que poderá contribuir com os processos de ensino de arte. Aprofundar-se no entendimento das mediações tecnológicas entre o ser humano e a máquina e compreender como é possível atuar enquanto fotógrafo/educador é um prolongamento natural, assumido e posto agora. Fotografar detonou este processo.

A complexidade das conexões presentes em uma tomada fotográfica nos impulsiona em um processo cartográfico antes de trazer, sob a forma de imagem, um decalque do real. O retrato, com sua fabulosa carga de presença altera o rosto do outro ainda assim é, por si só, apenas fabulação.

Eugéne Disderi (FABRIS, 2004, p. 16), ao baratear o retrato fotográfico através da invenção do formato cartão de visita, antecipa algo que repercute hoje nas redes sociais - através da imagem técnica atestamos nossa existência (social) em *chats*, Orkut, facebook... Fotografar fotografias não significa apenas ter consciência da saturação visual que toma conta da cultura contemporânea. Significa também admitir que a realidade está tal ponto moldada pela fotografia que não há mais nada a acrescentar ao repertório codificado por ela (FABRIS, 2004, p. 19).

Que concepção de realidade foi moldada pela fotografia?

Não vivemos apenas em um mundo, mas entre dois mundos pelo menos. O primeiro está inundado de luz, o segundo atravessado por lampejos. No centro da luz, como nos querem fazer acreditar, agitam-se aqueles que chamamos hoje – por uma cruel e hollywoodiana antífrase- alguns poucos, people, ou seja stars – as estrelas que, como se sabe, levam nomes de divindades – sobre as quais regurgitamos informações na maior parte inúteis. Poeira nos olhos que faz sistema com a glória eficaz do “reino”. Ela nos pede uma única

coisa que é aclamá-la unanimemente. Mas, nas margens, isto é, através de um território infinitamente mais extenso, caminham inúmeros povos sobre os quais sabemos muito pouco, logo, povos sobre os quais numa contra-informação parece sempre mais necessário. Povos vagalumes quando se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do “reino”, fazem o impossível para afirmar seus desejos, emitir seus lampejos e dirigí-los a outros. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.155)

Seria o fotógrafo um artista? Qualquer fotógrafo? A prática consciente da fotografia o aproxima do campo artístico? O fotógrafo pode ter a consciência do aparato técnico que usa e normatizar de forma narrativa / comunicacional o tipo de tipologia de imagem que produz. Nesse fazer, no entanto, existem brechas para erros e fazer não delimitável no campo fotográfico fotojornalístico (por exemplo) que escapa às suas expectativas.

## CORRENTES ESTÉTICAS-FOTOGRÁFICAS E SUAS MÚLTIPLAS PERSPECTIVAS.

### REPRODUÇÃO TÉCNICA E IDEOLOGIAS

Críticas a respeito do excesso e acúmulo de imagens fotográficas são antigas. Siegfried Krakauer (1889-1966), jornalista, escritor e crítico cultural alemão, escreve em seu livro *Ornamento da massa*, de 1927, anos após a Primeira Guerra Mundial e de ascensão do Partido Ultranacionalista alemão, que as fotografias são a secreção resultante do modo capitalista de produção (apud KRIEBEL, p. 9). Diferente de outros autores posteriores e da perspectiva de Benjamin (1985), ele acreditava em um potencial transformador da fotografia a partir do excesso de circulação de imagens, que sensibilizaria as massas a respeito das dicotomias do sistema capitalista, abrindo as portas para a revolução marxista. A profusão de imagens mostraria ao público as incongruências do sistema capitalista.

Benjamin (1985) toma a discussão da reprodutibilidade técnica e da massificação das imagens colocando os argumentos clássicos sobre a perda da aura das imagens (aquilo que as torna sagradas, únicas,

com *status* de arte e adoração) a partir de sua reprodução mecânica (proximidade, acessibilidade, banalização). Seguindo o argumento sócio-histórico, o autor associa a multiplicidade da imagem e sua reprodução ao fenômeno de deslocamento da gênese imagética do ritual/mágico para a massificação, ideologização da imagem. A reprodução da imagem, em vez de fundar-se no ritual, passa a fundar-se em outra práxis: política. Apostava no produtor de imagens como agente catalisador da mudança social se assumisse uma postura ética/engajada. A estilização/estetização da mídia de massa foi um dos principais caminhos para a ideologização política, experimentando em diversas culturas como na Alemanha nazista e na União Soviética stalinista, dentre outros. A maneira de salvar as massas da ilusão gerada pelas imagens seria através das legendas para ancorar um valor revolucionário em seu uso. O texto acompanharia a imagem, fornecendo ao observador o caminho pela qual seria acessado o sentido, dando pistas para a reconstrução da história que gerou aquela foto. Em última instância, esse processo levaria a uma tomada de consciência histórica.

A questão das legendas nas imagens ganha projeção potencial grande na ocasião da virada do século 19 para o século 20 quando do advento das técnicas de foto-gravura permitiram a circulação barata e rápida de imagens fotográficas junto dos textos dos jornais. Dois efeitos ocorrem como consequência: o barateamento da imagem e ancoragem textual de seu sentido (FLUSSER, 2002, p.17-18).

As reflexões de Benjamin investigaram também o encantamento gerado pela imagem a partir do que o autor chamou de *inconsciente ótico*: mundo revelado pela câmera fotográfica que tornaram visíveis micro/macosmos antes despercebidos, isto é, tornados visíveis exatamente devido ao fato do aparelho permitir a geração de imagens por certos ângulos. O inconsciente ótico revelaria associações e presenças não imediatamente presentes para a mente consciente.

Juntamente com Walter Benjamin, Roland Barthes (1990) é referência icônica nas teorias da fotografia. Após a Segunda Guerra Mundial, o autor empreendeu uma série de ensaios interessados em saber como é o papel da fotografia (imagem, processo e suas técnicas) ao formar a opinião das massas. No livro *Mythologies* o autor se mostra mais interessado na fotografia como agente construtor de mitos massivos. Trata a fotografia do ponto de vista semiológico – isto é, do ponto de

vista de um discurso ideológico e codificado, o qual é possível de ser estudado pela *ciência das formas* (definição de semiologia segundo o autor). Esta perspectiva é eminentemente ligada ao campo de estudos da linguística e análise do discurso.

Barthes acreditava em um estado utópico no qual a imagem fotográfica antes de sua respectiva legenda seria livre, *mensagens icônicas não codificadas*, descrita, em seus textos, como de natureza absolutamente analógica. Como consequência, a fotografia estaria aberta para que ocorra uma modificação do código gerando a distorção dos seus significados potenciais, pois o sentido é fixado em favor da manutenção das relações de poder. A fotografia é, então, considerada maleável dependendo de seu canal de distribuição. Há, contudo, uma diferença entre como Barthes e Benjamin percebem o texto, operando significado nas imagens fotográficas:

Enquanto Benjamin vê o texto como algo que oferece profundidade e estrutura, Barthes o considera, no final das contas, como uma forma repressiva de controle ideológico: o texto ajuda o espectador a “escolher” o nível correto de compreensão, levando o espectador a responder a alguns significados da imagem e evitar outros. (KRIEBEL, 2007, p. 14)

## FORMALISMOS NA FOTOGRAFIA: ENTRE A ESSÊNCIA FOTOGRAFICA E O PODER LEGITIMADOR

Partindo de outra abordagem, a crítica formalista da fotografia é diretamente herdeira do formalismo modernista que foi a visão dominante da arte durante o final dos anos 1950 e 1960, até ser questionada no final da década de 1970. Os expoentes dessa linha incluem André Bazin e os curadores Szarkoswki (*The photographer Eye*, 1966) e Peter Galassi (*Painting and the invention of Photography*, 1981), sendo que estes dois últimos têm os alicerces de seus argumentos no modernismo americano desenvolvido por Clement Greenberg, bem como são vinculados a instituições legitimadoras do *stabilishment* artístico do pós-guerra, no caso o Museum of Modern Art of New York - MoMA/NY. A busca desses autores era a autonomia estética da

imagem fotográfica - ir ao encontro do que seria próprio da fotografia e a validaria por ela mesma. Afirmavam a existência da fotografia como autônoma e aspiravam provar suas qualidades.

André Bazin (1991) promovia o que ele chama de *realismo verdadeiro*, uma busca pela forma que daria expressão significativa ao mundo concreto e suas essências. O autor argumentava que a fotografia, devido a seu próprio mecanismo de operação, compartilhava com o objeto uma mesma essência. Isto é, não somente o representava analogamente, mas, por causa da inscrição foto-sensível, parte do objeto tocava o frame fotográfico. O autor partilhava da busca da essência fotográfica, motivadora de muitos empreendimentos teóricos sobre o assunto. O trabalho de Bazin pensa a fotografia como uma mídia de massa e centra sua caracterização da fotografia na sua temporalidade e na questão indicial. Indicial pois, segundo essa perspectiva, não importa o que se faça com a fotografia antes ou depois da geração da imagem, em algum momento houve uma presença de um assunto fotográfico cuja luz refletida sensibilizou a superfície fotossensível. A conexão seria, por conseguinte, clara e inseparável na gênese fotográfica. Isto é, sua ontológica relação objetiva de acessar a realidade através de seu processo foto-sensível.

Szarkowski (1925-2007) seguiu os passos de Greenberg (1909-1994). Como curador do Departamento de Fotografia do MoMA/NY (de 1962 a 1991), procurou estabelecer uma política curatorial que instituisse e legitimasse esta essência do que seria a arte fotográfica. Esse projeto envolvia uma visão ampla de fotografia, na qual ele estabeleceu cortes curatoriais anacrônicos para localizar estas limitações e qualidades que defendia na fotografia. No famoso catálogo da exposição *The Photographer Eye* (1966) Szarkowski identifica cinco conceitos que seriam peculiares à fotografia:

1-A coisa em si - A realidade tomada pelo frame fotográfico não é a própria realidade, mas possui um traço dela, ainda que por semelhança e não contingência.

2-O detalhe - Aspectos antes pouco perceptíveis da realidade se configurariam em símbolos através da fotografia. Não contariam histórias, mas ofertariam sentidos. A falta de poder narrativo das imagens fotográficas seria compensada pelo seu poder simbólico (e simbolizador).

3-O quadro - Como a imagem fotográfica não era construída e

sim tomada, cada enquadramento implicaria na presença do olhar do fotógrafo, ressaltando os limites desta escolha e forçando uma concentração na imagem.

4-O tempo - As fotografias são fatias discretas do tempo e ressaltam a complexa relação temporal entre os homens. No procedimento fotográfico o processo de congelamento do tempo criaria fascínio, clímax visual.

5-O ponto de tomada - A presença implícita do artista nas cenas fotografadas, ordenando e simplificando suas sensações ante a realidade da vida. Este ponto de tomada é a habilidade do artista em aceitar/rejeitar os esquemas de como apreendemos a realidade (ponto de vista de um pássaro? De uma minhoca?)

O tipo de abordagem proposta por Szarkowsky tende a valorizar fotografias auto-conscientes acerca de seu projeto de produção valorizando, desta maneira, as chamadas *fotografias artísticas*. Essa busca pela essência das expressões artísticas (pintura, escultura, fotografia) tem um de seus fundamentos na filosofia estética de Kant, que diz que existe algo de essencial, próprio e universal inerente a cada expressão artística. Clement Greenberg (1997) argumentava que a arte deveria continuar a busca pelas suas formas essenciais, irredutíveis. Diferente dessa abordagem, a proposta de Szarkowski (2003) não aborda uma discussão aprofundada sobre a estética da materialidade fotográfica como, por exemplo, os valores da película transparente, a questão do negativo-positivo, ou a materialidade das superfícies fotossensíveis, sendo criticado por muitos críticos da nova geração que se formava (tratados mais adiante). É dizer, a diferença entre Szarkowsky e Greenberg emerge na simplicidade do formalismo fotográfico por não abordar o meio em si do qual a fotografia emerge, diferente das discussões sobre a meio pictórico/escultórico do modernismo americano.

Corroborando com esse projeto de afirmação estética, Galassi (1991, data quando assume o Departamento de Fotografia do MoMA NY na ocasião da aposentadoria de Szarkowski) coloca a necessidade de entender a fotografia como uma continuação da visualidade imaginada pela arte ocidental. Sua famosa frase “A fotografia não foi uma filha bastarda deixada pela ciência na soleira das artes, mas uma filha legítima da tradição pictórica ocidental” (apud BATCHEN, p.16) confirma o posicionamento que leva a um revisionismo e deslocamento das origens sócio-históricas da fotografia. Esse processo torna opacas as relações de mercado, cientificismo do século XIX e facilita a reconfiguração da

história das imagens para servir ao projeto formalista.

Solomon Godeau (2003) aponta a limitação desse tipo de lógica: Galassi, ao propor uma curadoria extremamente seletiva, impõe uma visão da fotografia autocrática.

Galassi pode ser justificavelmente acusado de cometer uma tautologia e de selecionar apenas as evidências que encaixam em sua hipóteses[...] fornecendo uma justificação acadêmica e erudita para o aparato crítico e as preferências curatoriais do departamento de fotografia do MoMA (apud BATCHEN, 1997, p.17)

Em verdade ocorre um antagonismo, inversão da proposta de Benjamim com relação à obra de arte e sua reprodução. Ao trazer as fotografias através de seus elementos estéticos legitimadores como uma obra de arte formal, auspiciada pela figura de um autor-fotógrafo, se reintroduz a ideia de um modelo aurático de apreciação da imagem (fotográfica). Se opera então, como consequência, uma reinserção da imagem em circuitos elitistas de consumo apartado das massas. Um projeto ideológico elitista esteticamente elaborado, destituído de potência revolucionária. Szarkowsky pleiteava a afirmação do valor estético da imagem independente e afastado da cultura de massa onde a maioria das imagens fotográficas circulava.

## ANOS 1960 EM DIANTE, REVISIONISMOS E CISÕES: PÓS-MODERNIDADE

Os anos 1960 foram determinantes no estabelecimento de um discurso sobre a fotografia institucionalizada. A partir das heranças críticas de Clement Greenberg, se estabeleceu nas instituições do circuito artístico americano um movimento de legitimação e revisionismo da fotografia como arte. Esse fenômeno tem raízes nas demandas do mercado de arte de renovar sua oferta de obras, bem como na manutenção do projeto modernista responsável pela migração do centro da arte mundial de Paris para Nova York. Índícios históricos indicam a articulação de poderosos interesses institucionais, harmônicos com as demandas capitalistas do mercado de arte que estimularam a fotografia assumir *status* de arte através da promoção de artistas-fotógrafos individuais e



legitimação estética.

No final dos anos 1960, no entanto, inquietações sociais, políticas e culturais – presenciadas em episódios como o maio de 1968 e as lutas pela igualdade racial nos EUA – influenciaram muito o desenvolvimento de um pensamento crítico que incorpora em seu discurso elementos de crítica política-ideológica. A corrente formalista instituída através dos mecanismos de poder do mundo da arte provocou um movimento contrário de uma nova geração de pensadores que se formava, reorientando as preocupações gerais da maior parte dos estudos teóricos para as ideias exploradas anteriormente na década de 1930. Com as mudanças observadas nas últimas décadas do século XX, em especial a virtual onipresença da fotografia na mídia de massa, as discussões sobre a função ideológica das imagens se acirraram.

As bases epistemológicas para as teorias pós-modernas residem em uma vasta gama de campos teóricos que se entrecruzam.

Variando desde a então chamada *Nova história da arte* até a incorporação da teoria do cinema, feminista, dos modelos psicanalíticos de Freud e Jaques Lacan, dos escritos sobre poder e controle de Michel Foucault, e da análise da ideologia de Louis Althusser, para nomear apenas alguns, os escritos críticos da década de 80 ofereceram abordagens a fotografia de complexidade sem precedentes (KRIEBEL, 2007, p. 23)

Do lado contrário do projeto estético-ideológico formalista, fizeram coro pensadoras e pensadores que, apesar de não conformarem um movimento único, ou mesmo partilharem um escopo coerente de ideias –, foram abarcados sob a alcunha do *pós-modernismo* (por exemplo, a revista de esquerda *October*, que propôs uma crítica cultural do capitalismo e do poder dominante no meio artístico). A matriz teórica dessa nova leva de críticos perpassa o marxismo, a semiologia, a psicanálise freudiana, o feminismo e os ensinamentos da Escola de Frankfurt. Alguns desses autores são Susan Sontag, Roland Barthes, Rosalind Krauss, John Berger, John Tagg, Sekula e Victor Burgin. Esse conjunto heterogêneo de pensadores e teorias, em suas premissas críticas gerais, se tornou o *status quo* atual para pensar uma possível identidade da fotografia. A dificuldade em se definir essa identidade pode estar associada com os sentidos da produção fotográfica que são estabelecidos pela sua colocação social. É dizer, a complexidade dos

sistemas culturais se faz presente na fotografia. Esses sistemas envolvem mercado, instituições, ideologias e comportamento humano com toda sua carga subjetiva. Problemas éticos, morais e ideológicos entraram no debate crítico como nos escritos de Susan Sontag e de outros autores.

Para Sontag (2004), as fotografias apresentam superfícies que não necessariamente oferecem a compreensão das relações complexas da realidade que estão em níveis interiores de significado. As imagens fotográficas implicam em aceitar as formas do mundo como algo conhecido, implicando em uma cumplicidade com aquela vista tomada e aceita, embotando um processo de conhecimento real do mundo: para se conhecer algo é preciso negar o óbvio e mergulhar nas tramas relacionais abaixo da superfície. Com as fotografias esse processo é, muitas vezes, inviável, pois não é possível através das imagens resgatar as complexidades das relações implicadas na realidade do fotógrafo-fotografado-canal de circulação-fruidor.

A identidade, então, seria aferida pela ação da fotografia pelo mundo, observando os efeitos de sua circulação, os ordenamentos de sua produção e os interesses do fotógrafo-fotografado. John Tagg (2005) pensa na ausência de um significado final singular inerente a fotografia. Somente analisando todas as forças que tangenciam o ato fotográfico, as práticas sociais concretas, principalmente aquelas ligadas com a manutenção do poder social controlador, é que seria possível estabelecer os sentidos possíveis de fotografias. Argumenta sobre a impossibilidade de se compreender a fotografia sem uma contextualização sócio-histórica. Baseando-se nas ideias de Foucault (2005) e nas ideias estruturalistas-marxistas do filósofo francês Louis Althusser (1998) sobre poder, ideologia e sociedade autoritária, trabalha em uma linha que critica a absolutização de uma correlação inicial entre a fotografia e o referente. O modelo proposto por Tagg dá extrema importância aos aparatos ideológicos de manutenção do poder capitalista. Dessa forma, a fotografia seria destituída de sua própria identidade para estar sempre a serviço de instituições que corroboram com a manutenção do poder.

Sekula (1993) é outro teórico que também condena a estetização da fotografia. Critica o caráter reprodutivo das imagens que carregam consigo o sistema capitalista e suas ideologias, pensando a fotografia como participante do jogo de controle e poder. Em sua crítica fotográfica, a fotografia teria duas demandas ideológicas principais: estética (subjetiva) e consciente (objetiva). Ao mesmo tempo honorífica e repressiva, funcionária do poder. Esta dualidade seria a origem do

interesse pela fotografia que pode a um só tempo servir de afirmação para a ordem social estabelecida ou contradizê-la. “Esta capacidade de a um só tempo confirmar e ameaçar a ordem estabelecida do capitalismo é para o autor a fonte da fascinação e poder social da fotografia” (KRIEBEL, 2007, p.29). Sekula discorda veementemente da ideia de Barthes que a imagem fotografia poderia ter um sentido denotativo decodificado e afirma que toda fotografia depende de um sistema cultural para significar.

A fotografia, segundo essa corrente de autores (Tagg e Sekula), nunca seria neutra, mas sim o resultado de uma cacofonia de discursos muitas vezes contraditórios que geraria o sentido da imagem. Em última instância, Sekula afirma que pela propriedade indicial a fotografia seria, por sua própria natureza material, um traço de outra coisa que não ela mesma – isto é, seria algo daquilo que a gerou.

Victor Burgin (1941-), fotógrafo e crítico inglês, compartilha das preocupações de Tagg e Sekula em focar a fotografia na esfera cultural de produção – e desconsiderar a busca pelo que seria a essência fotográfica. Segundo o autor, a fotografia é apenas um meio para se gerar sentido, um entroncamento de diversos pensamentos e não algo em si. A geração dos sentidos para ele seria em parte respondida pelas teorias psicanalíticas lacanianas (quanto às questões da subjetividade ao ver uma fotografia, que seriam projeções subjetivas do observador) e pela semiótica, como o sentido é construído, arquitetado.

Os três autores (Tagg, Sekula e Burgin) sintetizam de maneira geral o pensamento pós-moderno anglo-americano: a fotografia não teria identidade em si mesma e sua história não teria unidade. Esses preceitos, no entanto, não são exclusivos dos autores. A autora feminista Abigail Solomon-Godeau (2003) partilha dessa discussão e acrescenta críticas quanto à maneira pela qual as imagens geradas pela cultura capitalista são, em geral, afirmações de um poder patriarcal. A autora reforça a percepção de que a mutabilidade do significado fotográfico dependendo do sistema de produção e circulação é algo integrante e fundamental para a manutenção deste poder vigente. Solomon-Godeau afirma que a compreensão da história da fotografia deveria se basear no entendimento dos usos da fotografia.

Rosalind Krauss contribui com o estudo do discurso do poder com uma análise crítica das políticas formalistas estetizantes do MoMa/NY. O curador Peter Galassi, do MoMA, escreveu, no catálogo da exposição *Before photography*, o que parece ser a síntese do discurso autárquico:

Mostrar a fotografia não como uma filha bastarda abandonada pela ciência a soleira da porta das Artes, mas como uma filha legítima da tradição pictórica ocidental”. Krauss argumenta que esse tipo de alusão é revisionista e foi arquitetada conscientemente pelas instituições do *establishment* artístico com fins ideológicos-mercadoológicos. Isto foi operado a partir da descontextualização das imagens de seu local histórico e a criação de uma linha curatorial extremamente seletiva/excludente, criando justaposições com o intuito de validar o posicionamento pleiteado.

As considerações de Krauss são pertinentes para além das paredes do MoMA de Nova York. Imagens contemporâneas dos últimos concursos fotográficos internacionais, como por exemplo, o *wordpressphotos* (2000-2012), parecem ter herdado os atributos formais modernos, apesar dos discursos subjacentes serem contemporâneos.

#### MÚLTIPLAS PERSPECTIVAS: ANOS 1980 EM DIANTE

As teorias sobre fotografia a partir dos anos 1980 são compostas por uma variedade de abordagens não excludentes, das quais a *Câmera Clara* fazem parte, bem como abordagens psicanalíticas e feministas, dentre outras. Retomando Barthes (2007), o livro *Câmera Clara* é um posicionamento diferente do *Mythologies*, mais afetivo e livre. Barthes alega que seria uma investigação sobre qual é a essência da fotografia. Seu relato subjetivo-sugestivo implica em um envolvimento quase psicológico com a imagem. Em síntese, o autor apresenta argumentos sobre a imagem como uma experiência codificada do *studium* - imagens gerais, feitas para a compreensão fácil e circulação massiva - com a não codificada do *punctum* - que traz algo dentro da imagem que fere a codificação e perturba, toca, fere o observador. Na empreitada de encontrar a fotografia em si mesma, de achar o que dessa seria natural, Barthes constrói um ensaio demasiado subjetivo para seus críticos e extremamente sugestivo para seus admiradores. Em seu discurso, a noção de *indicialidade*, principalmente em seu aspecto temporal, parece ser o cerne de sua análise. É recorrente a expressão ‘isto foi’ ao longo do livro. Porém há incongruências. O autor trata da relação indicial das fotos com o mundo concluindo, contraditoriamente, que essa relação não é analógica e sim uma “emanação da realidade passada: mágica e não arte” (KRIEBEL, 2002, *apud* BARTHES, 2007, p. 22).

Joel Snyder (2002), fotógrafo e historiador da fotografia, se opõe a qualquer noção de indicialidade. Argumenta, através do exemplo do martelo que cria um buraco na parede, que a semelhança do buraco com o formato exato do martelo é mínima. Por analogia, não seria possível afirmar que o a semelhança do referente com a foto seria plausível. Sua linha teórica perpassa as ideias de Ernst Gombrich (1909-2001) e do filósofo Nelson Goodman (1906-1998), argumentando que a história da fotografia não tem nada de natural, mas é construída de acordo com hábitos de visão que datam desde a Renascença. A abordagem do autor, no entanto, trata de um paradigma diferente, no qual a invenção da fotografia busca resolver o problema da representação da imagem na lógica renascentista (por exemplo a perspectiva) e que tivesse características formais da pintura de então. Chama a atenção para o fato de que a imagem fotográfica, bidimensional, com relação de cor, escala e outros atributos bem diferentes da realidade concreta é uma maneira de conceber a imagem diferente do real. Essa forma de ver o mundo foi estabelecida, então, pela tradição renascentista. “Snyder sugere que nós adotamos o próprio modelo de visão como pictorial, baseado em vários hábitos padronizados de ver, então uma “visão pictórica” e “uma visão fotográfica “ como cultural, habitual, e, de fato, distorcida, não uma correspondência natural de igual para igual com o mundo material. (KRIEBEL, 2007, p.32)

Muito do que se discutiu sobre fotografia teve um profundo lastro na relação do binômio signo-referente. Quando se trata da imagem digital, esse ponto se torna ainda mais complexo, por possuir algumas características singulares e distintivas da imagem de base material: consegue gerar imagens sem relação imediata com o mundo, é em tese desprovida de materialidade, é por sua natureza, um sistema dinâmico de entrada e saída de dados. Willian J. Mitchell (1992) é um dos autores pioneiros a tratar das possíveis rupturas da imagem digital x analógica. Afirma reiteradamente a mutabilidade da imagem na era digital, que traz insegurança quanto a sua capacidade de representação. Essa incerteza seria causada pela maneira pela qual as imagens digitais são criadas e constantemente atualizadas, passíveis de manipulação em todas as etapas de produção (tanto das regulagens da captura digital quanto em programas de pós-edição). Apesar de Mitchell pensar que a fotografia analógica seja direta, ou seja, *natural*, no sentido de que a imagem é formada sem interferência ou manipulação, esse pensamento não se sustenta, pois são notórias desde o advento da fotografia as diversas manipulações sofridas pela imagem em processos de pré-edição

(manipulações/trucagem óticas) e pós-edição (como os laboratórios fotográficos do regime stalinista, ‘atualizando’ os arquivos fotográficos soviéticos de acordo com a ideologia política no poder).

Lev Manovich (2003), outro autor preocupado com as questões da imagem digital, dialoga com as ideias de Mitchell, criticando sua tese de possível ruptura entre a imagem fotográfica digital e analógica. No ponto de vista de Manovich, existe uma continuidade de tradições visuais renascentistas durante o advento da imagem técnica e a imagem digital incorpora muitas de suas características. Após uma euforia inicial ante a imagem digital, essas continuidades são percebidas. O que Mitchell toma como a essência da imagem fotográfica e digital são duas tradições da cultura visual. “Ambas existiam antes da fotografia e ambas geram diferentes meios e tecnologias visuais.”(MANOVICH, apud KRIEBEL, 2007, p.41)

A vastidão de referências e implicações do pensamento sobre/em fotografia mostra a complexa relação sistêmica entre os diferentes dispositivos teóricos da imagem fotográfica. De um lado o formalismo, buscando uma codificação simbólica que valide a estética fotográfica; do outro, correntes pós-estruturalistas que tentam dar conta da experiência fotográfica e suas implicações sócio-culturais. E, perpassando todos, a incapacidade de aferir o que é essa experiência, coalhada de hiatos subjetivos que beiram o fenomênico, se não localizado no sujeito, rastreado pelas potencialidades de seus desdobramentos reflexivos e perceptivos. Talvez na origem da distensão entre Fenomenologia e Estruturalismo, na *Poética do espaço* de Bachelard (2003) poderiam ser encontradas mais perguntas que ajudassem na cartografia fotográfica.

Como índice da limitação de uma abordagem unidimensional da imagem fotográfica, a seguir algumas pontuações sobre os percursos metodológicos que a pesquisa tomou.

# IMAGEM | ABISMO

A imagem contemporânea instaura uma presença que satura o cotidiano e se impõe como uma realidade única e obsessiva. Como a imagem barroca (...) ela transmite uma ordem visual e social, difunde modelos de comportamento e crenças e se antecipa no campo visual às evoluções que nem se quer tomaram formas conceituais ou discursivas (GRUZINSKI, 1994. p. 214).

Nas palavras de Gruzinski é percebido o poder de organização da imagem. Esse poder é espelho da capacidade de fagocitação do sistema que absorve tudo o que lhe é contrário e interessante. Foi observada, ao longo do século XX, a queda das vanguardas e a repetição exaustiva de modelos visuais já dados sem reflexão crítica. Um exemplo interessante para ilustrar essa consideração é a apropriação da visualidade neoplasticista de Mondrian e sua utilização como programação visual de xampus e peças de moda. A ausência da reflexão é agora reinaugurada devido à já comentada distensão da *passibilidade* de fruir.

Com esse influxo de excessos se nota também a pasteurização e especialização da imagem aplicada. A semiótica é usada como ferramenta para assegurar a eficácia dessa imagem, garantindo sua funcionalidade pró-sistema. Alguns artistas-educadores, ao trabalhar a imagem como um objeto semiótico, provedor de semioses, trazem implícita a ideia de consenso de códigos. Permanentemente colocada, esta última ideia é a base para a rede de significações emissora-mensagem, que muitas vezes não contribuem para o potencial imaginativo autônomo do usuário-fruidor. É impossível, através da redução comunicacional da imagem-arte, esgotar todo o potencial criativo do humano.

Análises a respeito da imagem devem considerar o desenvolvimento dessa paralela ao desenvolvimento dos modos de ver ao longo da história da humanidade. Autores como Debray (1994) e Grossman (1996), dentre outros, já empreenderam análises consistentes sobre a sistematização do conhecimento sobre a imagem e percepção. Fazendo uma síntese das várias abordagens, podemos, à luz de uma perspectiva filosófica, estabelecer cinco núcleos de pensamento, formas



de percepção visual pelas quais o humano estabeleceu o contato com o mundo. Primeiramente o *sensu comum*. Mundo em primeira mão é a maneira pela qual os povos primeiros veem a realidade, que é mítica e mágica. Em segundo lugar, com o surgimento dos pensadores da era clássica, temos o mundo segundo a própria coisa, onde o pensamento e a percepção de realidade surgem da observação e da lógica. A terceira forma de percepção é o conhecimento revelado, onde através da religião a realidade se faz presente e assim é explicada. Por exemplo, as imagens resultam da visão interior, mediadora entre a visão corporal e a visão intelectual e produzem uma síntese autônoma das experiências do mundo. A quarta forma surge com o pensamento científico empírico, onde há uma sistematização experimental do mundo. Finalmente temos a quinta modalidade de percepção e pensamento, onde há um sincretismo de todas outras modalidades e uma relativização do que é real.

Baseada nesses eixos epistemológicos, temos uma problematização filosófica da imagem com algumas leituras distintas. A primeira delas é a *filosofia transcendental*: os conceitos não podem dizer onde as formas pertencem no mundo em que estão. Remetem a formas e a ideias, mas não as colocam na realidade (ex.: neoplasticismo de Mondrian). A segunda é a *filosofia existencialista*, onde a realidade se apresenta sem formas e conceitos sem contato com essa realidade. Isolamento ainda mais radical do sujeito em sua experiência com a imagem e com conceitos que só tem lugar na matéria (ex.: prática conceitual de Marcel Duchamp - só tem lugar em um aqui e agora específicos). Com a *filosofia hermenêutica* a realidade não tem forma, mas mediante a um conceito podem ser representados os processos da realidade. Os conceitos têm como estruturas de significado sua própria história. Temos ainda a *filosofia fenomenológica*, na qual realidades contêm forma e o conceito pode captar essas formas na realidade (ex.: prática de Pollock).

Não por serem especialmente belas, agradáveis ao gosto do moderno. Tampouco pela quantidade sufocante com a qual são distribuídas e circuladas. As imagens técnicas merecem algum relevo em qualquer análise da visualidade devido a terem modificado a maneira de se perceber através dos olhos e impactado profundamente o psicológico e o imagético (no sentido de capacidade imaginativa-cognitiva) do humano.

Tal como um deus surgido para resolver a angústia da representação verossímil, primeiro através da fotografia, depois cinema, televisão, até a imagem da ordem do digital, a imagem feita pela máquina abriu a caixa de pandora do questionamento daquilo que é representável e mais importante - como se dá o representável.

## DIÁSPORA IMAGÉTICA

O paradigma atual da imagem, com sua complexa imbricação tecnológica, se apresenta como desafio profundo e de certa forma obscuro. Tratar do ensino de arte através da fotografia necessariamente implica em uma reflexão a respeito da imagem mediada por aparelhos técnicos e perpassada pela revolução numérica/digital.

Jaques Aumont (1993) já observara, em seu livro *A imagem*, uma interessante constatação a respeito da forma que as imagens se relacionam com nosso universo cultural.

As imagens, isso é inegável, há mais de 100 anos multiplicaram-se quantitativamente em proporções impressionantes e sempre crescentes. Além disso, percebemos que essas imagens invadem nossa vida cotidiana, que seu fluxo não pode ser contido (AUMONT, 1993, p. 313-314).

O campo das imagens se encontra além da comunicação, da história e da arte; está a um só tempo dentro e fora dos campos de sistematização do conhecimento e os perpassa. Profundamente modificada pelo advento fotográfico, a partir da segunda metade do século XX, é de forma definitiva trespassada pela questão técnica da ordem do digital, numérico. Nesse território, é imprescindível o aprofundamento das reflexões sobre sua constituição, origem, fabricação e fruição das imagens.

Imagens das quais a passibilidade da fruição estética é transferida do contato em si com o objeto para uma dimensionalidade imagética cognitiva. Em outras palavras, na experiência visual, a relação de alguém com o objeto sai do plano da materialidade da produção para uma relação em pensamento. Isto acontece devido ao processo de tomada ser cada vez menos importante, automatizado. Um modelo informacional se apresenta, requisitando o usuário-observador em um mundo regido

por códigos pré-definidos. Os objetos do mundo se convertem em dígitos.

Virtualizando objetos, elas (as imagens) inventam necessariamente novas modalidades para defini-los e animá-los, constituindo um novo espaço de percepção em que ver, falar, mover, sentir recompõem suas operações (GUIMARÃES, 2002, p. 118).

Como decifrar a realidade imagética contemporânea tal como esta se coloca? Ou como se relacionar com essa imagem? Ou ainda: como estabelecer uma relação dialética, consciente, cognitivamente ativa (no sentido em que seja inteligente, ativa, reativa e co-criativa) com a visualidade nesse contexto? A fotografia, revisitada segundo seus problemas novos e antigos, implica em uma nova postura do fruidor e daquele que educa (ato considerado em seu aspecto lato: educar a si mesmo bem como o outro para seu contato imagético com o mundo). O ensino de arte através da fotografia é campo fértil para problematizar essas inquietações. É talvez o campo de conhecimento com o qual mais se pode trabalhar a adequação ou conscientização ante a macroestrutura que engolfa a todos.

Paralelo à crescente demanda por intervenções arte/educativas em espaços não formais, é observado o tensionamento da arte/educação no ensino formal. O sistema educacional formal enfrenta, historicamente (BARBOSA 1998) limitações políticas, sociais e culturais profundas. Limitações essas exacerbadas pelo novo paradigma tecnológico que permeia todos os aspectos da civilização e interfere na consciência humana em escala planetária.

A relação do fruidor contemporâneo com a imagem dificilmente pode ser definida como uma interlocução, pois não há ambiência cultural que a permita. A imagem que se coloca hoje quer sempre algo, ela deseja. À guisa de exemplificação, existem milhares de fotos trafegando em redes de relacionamento manifestando esses conceitos. E tais imagens, por exemplo as milhares de poses com o famoso V de vitória dos dedos adolescentes, manifestam um pastiche cultural, conceitual, reafirmando que "vivemos na reprodução indefinida de ideais, fantasmas, de imagens, de sonhos que doravante ficaram para trás" e causando um efeito como consequência: "devemos reproduzir numa espécie de indiferença fatal" (BAUDRILLARD, 1992, p.10).

A mudança do funcionamento da consciência causada pela relação sujeito-

dispositivo tecnológico, posterior ao modernismo e os movimentos artísticos pós-modernos (ARCHER, 2001) implicam em uma redefinição de como desenvolver a percepção e se relacionar com a imagem. O artista/educador, nesse regime, lida com o novo humano, fruto da conformação tecnológica. Ignorá-la é condenar o usuário-fruidor ao abismo civilizatório. O ser e suas subjetividades são agora interpenetrados por redes (PIMENTEL, 2002). Essas redes, compostas por relações de várias ordens, são percebidas em especial na visualidade. Acríticos, assim como apáticos, aqueles que não desenvolverem sua educação perceptiva e autonomia imaginativa estão fadados a reproduzir ideologias e servirem às instâncias de opressão social.

A fragmentação do nosso universo imagético pode ser sentida pela multiplicidade das apropriações e barateamento das imagens. O imaginário privado é disperso nas redes de maneira cada vez mais obsessiva. Características da imagem, características da relação atual do humano com a imagem. O artista/professor está inserto nesse sistema e deve entender que “Vivemos hoje, inegavelmente, sob o julgo das imagens.”[...] “A maioria das pessoas parece acreditar que a imagem, qualquer imagem, reflete essa ordem de coisas a que se costuma dar o nome de realidade”(PINTO, 2002p. 61) para poder contribuir com a autonomia crítica do fruidor.

No mundo da realidade vimos durante várias décadas à disseminação de micro-histórias diabólicas destinadas à massa [...] mensagens sofisticadas carregadas dos mais ambíguos e sedutores apelos na sua proposta de alcançar o maior consumo possível, uma proposta que visa lucros não importando os meios. E isto é real. A ficção é o artifício. A morte o ultimo ato (KOSSOY, 2002, p. 53).

Assim se configura o epicentro da crise imagética: as intervenções em arte/educação através da fotografia em espaços não formais raramente convidam a uma reflexão, a uma experiência em arte, a uma relação meditativa onde é possível acontecer a imaginação cognitiva. Rotineiramente são atreladas a interesses funcionais (objetivos e interesses comprometidos com a lógica capitalista) e despotencializadas enquanto expressão. Isto ocorre devido à própria lógica operatória inerente a grande parte dos projetos: produzem imagens e as convertem em objetos culturais que justifiquem o investimento.

Há, na prática, um esvaziamento do seu papel transformador, na medida em que trabalham a partir da bandeira da arte/educação e não têm um entendimento do que isso significa. Em alguns Projetos Sociais que atuam com arte – em suas mais diversas expressões – a arte tem autonomia, aproxima, dialoga, provoca, mobiliza e faz sentido no processo educativo, mas não avança além das ações imediatas. Os poucos momentos em que a arte é abarcada como área de conhecimento passam despercebidos e não são potencializados, ou seja, na maioria das vezes a demanda fica no limite da produção. (MACEDO, 2008, p.:58)

O ser despojado de sua identidade perde a capacidade de elaborar cognitivamente a presença da imagem. Há pouca potência imaginativa, a percepção está saturada, exposta a fluxos contínuos. Sua imaginação é interpenetrada pelo imaginário coletivo que se impõe como agenciador dominante da visualidade. As formas do visível, hoje, são múltiplas: imagens-síntese, especulares, info-imagens, pictóricas, fotográficas etc. Nossa percepção está em cheque: da ótica vem a moldura e da contemporaneidade, os fluxos. Imagens profundamente híbridas mesclam mundos abstratos e codificados ao regime do visível, se multiplicando através dos diversos aparelhos de produção e circulação. Aquilo que se vê modifica as formas de apreender.

Dentro da caixa preta carregada atrás dos olhos, emerge a questão: qual é o fio que conecta o desejo-apelo-poéticapensamento-indagação-provocação-proposta? Da fotografia, está o modo operatório principal, a forma de compor imagens e de relacionar com as que invadem desde fora.

## TECNOESTESIA

Uma maneira contemporânea de compreender como nos construímos enquanto sujeitos socioculturais é pensada a partir de um modelo perceptivo comum ao qual podemos dar o nome de *tecnoestesia*. A técnica (do grego *tékhne*), sob a forma de um saber materializado em um objeto – por exemplo o telefone celular - juntamente com a experiência de contato perceptivo (do grego *aísthesis*) – por exemplo usar o aparelho

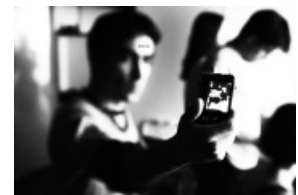


- criam um modelo de como agir e compreender a experiência com o mundo. Seguindo nesse exemplo, hoje, se sentimos uma vibração no corpo associamos imediatamente a uma possível chamada do aparelho celular em modo silencioso.

A percepção compartilhada, aparentemente pequena e inócua, está aspergida sobre todas as nossas camadas de construção de sentidos em nosso viver, o que torna essencial mapear, de forma atenta, como estes agenciamentos de experiência ocorrem. Por exemplo, ao visualizarmos uma imagem aérea de uma cidade, imediatamente a reconhecemos e conseguimos imaginar a experiência, o fato de que houve ali uma câmera, um ponto de vista, uma experiência de andar de avião, um conjunto de coisas que nos permite, por já ter participado de alguma maneira das trocas culturais, a sensibilidade para significar essa relação. Esse conjunto de agenciamentos foi gerado a partir de aparelhos (avião), próteses (a máquina fotográfica sobreposta aos olhos), máquinas (o computador no qual visualizamos a imagem). Técnicas e conhecimentos que ampliam nossos sentidos e nossa capacidade de processar informações.

A mente humana, uma vez ampliada, não volta ao seu estado original. As relações dessa mente expandida- hipercortex - promove tessituras, tramas na experiência vivida coletivamente (ASCOTT, 1997, p.334). Cada encontro nessa trama é um novo módulo, rizoma de em todo não apreensível por uma estrutura hierárquica. Desta forma as interações tecnológicas ocorridas nas experiências construtoras de conhecimento em arte (re/co) criam as interfaces culturais-cognitivas com as quais os sujeitos estabelecem seu percurso (nômade) na complexa tessitura de coisas a que costumamos dar o nome de realidade. O cotidiano é permeado pelas qualidades tecnológicas softwares e hardwares gerando continuo feedback sobre nossas ações no mundo e as incorporando em suas reprogramações, num constante ciclo cada vez mais invasivo<sup>1</sup>.

Imagens fotográficas pertinentes ao contexto contemporâneo necessariamente lidam com essas possibilidades de percurso. Inserem-se nos fluxos, incorporam tecnologias. Profusão líquida de imagens. Construções, telas (as mais diversas), onde as imagens aparecem e desaparecem com certo grau de liquidez. As imagens de nossa sociedade contemporânea estão inseridas em fluxos, canais de escoamento. Esses canais são vários. Por exemplo, o circuito de televisão aberta, com suas inserções publicitárias. Outro canal poderia ser o grande guarda-chuva *internet* com suas subdivisões. Dentre estas, as que mais interessam são as redes de relacionamento *online*, como Orkut e similares (Twitter,



7. Como exemplo, podemos citar a nova geração de câmeras fotográficas que detecta o sorriso do modelo para ajuste de foco / disparo.



Facebook etc.), em que as pessoas disponibilizam, telematicamente, fotos de suas particularidades/intimidade na rede. Postam suas próprias fotos, compartilhando de forma vernacular seu universo imagético.

Na extremidade mais recente estão as conexões com os computadores e tecnologias móveis ou CCM, que propiciam a ubiquidade e nomadismo móvel, on-line ou off-line, por dispositivos sem fio, atingindo a teleproximidade móvel. As ações do homem conectando-se a displays através de interfaces locativas de celulares e pdas, câmeras, bluetooth, entre outras interfaces, pela mobilidade culminam nas variáveis de computadores portáteis e vestíveis. Em misturas do mundo físico e digital, ações resultam em sistemas, geolocalizador com rastreadores e mapeamento de dados por GPS, telefones e sistemas de envio de SMS, de imagens, sons e textos por MMS, ou ainda as tecnologias WI-FI no campo da realidade aumentada e mista, por visão computacional e etiquetas ou tags, possibilitando agregar conteúdos digitais a lugares físicos. Conectados sem fio e com interfaces móveis pervasivas e sencientes humanos assumem uma condição híbrida. (DOMINGUES, 2009, p. 63)



Cada categoria de imagem disponível possui características próprias que permitem a quem tem contato desenvolver sensibilidades perceptivas específicas. Um biocientista, cujo trabalho envolve longas horas de análises microscópicas, desenvolve uma acuidade visual ímpar para localizar nuances de forma e cor nas lâminas que estuda. Esse treino visual permite a percepção de elementos que seriam invisíveis a olhos leigos. Essa aptidão conforma a forma de perceber daquele que o usa de maneira singular e persistente.

As potências poéticas desses instrumentos estão difusas em seus usuários. Hoje já é comum a circulação de imagens com valor estético, originadas de pesquisas laboratoriais com microscópicos, como, por exemplo, as imagens fractais de cristais de carbono. A sensibilidade às cores e variações de forma de quem tem contato com os instrumentos necessários para a aferição de tais imagens está associada a uma familiaridade do humano com um determinado instrumento. Por vezes, a potência poética da imagem fica restrita ao grupo de usuários que tem os aparelhos apropriados para percebê-la.



A extensão de possibilidades poéticas a partir de mediações instrumentais é tão vasta quanto o universo de instrumentos/ usuários; permeia um contínuo perceptivo que é coletivo. Seria impossível a um indivíduo ver por/através todos os instrumentos de imagens.

Esses aparatos são materiais (o instrumento palpável em si), mas também imateriais: requerem treino perceptivo para sua operação, ou seja, aparelhamento cognitivo. Cada ser humano, dependendo de seu contato com o universo dos aparatos de mediação, adquire uma especificidade, uma capacidade de decodificação/resignificação.

Ver é um verbo com múltiplas conjugações, expandidas pela nossa relação com máquinas de imagem.

É posto, então, um novo paradigma contemporâneo do visível através das imagens de síntese. Ao sintetizar o codificável, portanto, legível, em um sistema articulado em linguagem (não é coincidência que temos as *linguagens* de programação), essas imagens já não mediam a relação com mundo. Elas sintetizam mundos-imagéticos com sua própria lógica. Esta nova lógica, por sua vez, requer um aprendizado e formata aquele que a *usa*, implicando em diferentes padrões de fruição.

Para entender a nova estética perceptiva sugerida é necessário entender melhor de que maneira a coordenada de localização *espaço-tempo* está sendo revista. O primeiro aspecto colocado é distensão do aqui e agora imagético. “Perdemos nosso aqui e agora” (GUIMARÃES, 2002, p. 148). O ser desalojado de uma âncora de localização perde a capacidade de sentir a presença imagética, se torna blindada a um momento de introspecção. Não há interior, pois todas as coisas lhe são imediatas; império do sentir.

Talvez seja o problema de Walter Benjamin (1975) e a *aura* da obra de arte que foi dissipada com a *reprodutibilidade técnica*. Entretanto, para além das palavras de Benjamin, este ponto não se resume apenas a uma dimensão reflexiva perdida. De fato, a reflexão foi substituída pela *atividade perceptiva*. Tal atividade se configura muitas vezes automática não consciente.

Não obstante, a questão da atividade, da relação ativa com o objeto de fruição despertou novas possibilidades sensoriais. Afinal, não são atividades relacionais as que o sujeito contemporâneo é exposto em obras de arte como os bichos de Lygia Clark? Não é a atividade o problema, e sim esta estar inserida em uma trama antecipadamente prevista,

controlada e calculável. Inseto em uma lógica dura, hermética que de certa forma reclama para si o privilégio das possibilidades imaginativas, gerando o esquecimento da subjetividade do ser.

Paradoxalmente, o ato operante da percepção está cada vez mais integrado a este corpo; próteses técnicas (como a caneta, extensão do dedo) que antes apenas estendiam as capacidades sensoriais humanas agora estão atalhando os circuitos perceptivos. Os óculos contemporâneos não permitem ver o que está ao longe, ao contrário: trazem aquilo que estava longe para perto, muito perto e totalizam a percepção.



A imagem não traz mais consigo a duração do olhar. O ato de ver foi substituído por uma operação mental e simbólica que conecta a imagem a nossos circuitos sensório-motores e neurais, tornando-a, conforme a ocasião, objeto de toque, lugar de imersão, meio de transporte imperceptível que religa o aqui e o lá, o interior e o exterior, como se o mundo se desdobrasse em filamentos inumeráveis que se infiltram em nosso corpo pela pele, olhos, tato, respiração, pensamento.[...] em que medida a ambiguidade da forma-imagem digital ainda solicita a experiência sensível? (GUIMARÃES, 2002, p.156)

8. Para aprofundamento do assunto, ver FLUSSER, Vilém. O universo das imagens técnicas: elogio a superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

A importância da construção de redes de significação reflexivas coletivas é fundamentada nos canais de circulação da imagem. É argumentado<sup>2</sup> que as imagens técnicas provocaram a formação de aparelhos de produção, fruição/distribuição gigantescos, extremamente acoplados nas funções sociais da sociedade capitalista. Esses aparelhos de circulação, por sua vez, modificam o humano, pois o inserem dentro de seus mecanismos. É desencadeado dentro desse regime da nova ordem tecnológica e próteses, nessa ocupação da sensibilidade pelo hardware e do ordenamento mental pelo *software* telemático, uma maneira diferente de se relacionar

Entre essas novas presenças tecnológicas, a existência das redes comunicacionais aparece como aquela capaz de induzir as mais profundas e significativas mudanças: com elas mudam, de fato, o regime e modalidade de funcionamento de nossa consciência. (COSTA, 1996, p.250)

Os processos e agenciamentos humanos das tecnologias criam resistências ao aparato tecno-industrial, mas também promovem

possibilidades. Novas tecnologias, principalmente aquelas destinadas a operação do aparato industrial, ampliam os sentidos e as capacidade de processar informações. .

Que outros efeitos as tecnologias teriam na vida contemporânea? Que traços manifestos na vivencia cultural educacional do inicio do século XXI que apontariam fenômenos?

As novas tecnologias de produção, captação, reprodução, processamento e armazenamento da imagem estão aí, como uma realidade incontornável. O telescópio, o microscópio, a radiografia, a fotografia, o cinema, a televisão, o radar, o vídeo, o satélite, a fotocopiadora, o ultrassom, a ressonância magnética, o raio laser, a holografia, o telefax, a câmera de pósitrons, a infografia. São as máquinas de visão, que a primeira vista funcionam seja como meios de comunicação, seja como extensões da visão do homem, permitindo-o ver e conhecer um universo jamais visto porque invisível a olho nu. Do infinitamente pequeno ao infinitamente grande, um novo universo se “descobre”, se “desvela”, se “cria”, e, seus movimentos regulares e caóticos, em suas miríades e dobras, em outras faixas do espectro luminoso para além daquelas captadas pelo olho humano, em outros espaços e em outros tempos também. (PARENTE, 1993, p.13)

André Parente denota a crise hoje das representações e dos sabedores devido à grande complexificação da produção (mediada) da subjetividade. Entramos em um modo de vida no qual a produção simbólica - expressiva mediada por aparelhos produtores de imagem se tornam avatares e mediadores das relações com o mundo.

Este processo de agenciamento alertado por diversos autores (PARENTE, 1993; FLUSSER, 1997, 2008; DOMINGUES, 1997, 2009; SALES, 2010) traz questões inescusáveis a respeito da educação: Quem são estas máquinas híbridas e quais seus efeitos? Existe jogo possível entre o conhecimento construído por dicentes-docentes-mundo? Que tipo de subjetividade resulta das interações com as máquinas de produzir imagens? Que relações de poder estão expressas nestas interações? Quais são as correlações entre os modos *operandi* das máquinas e as conformações dos serem humanos que as usam? E, finalmente esta ultima pergunta: quais são as vivências tecnoestésicas que emergem dessas relações?

## INTERFACE

A ideia da interface surge do desenvolvimento tecnológico das formas de permuta entre os usuários de tecnologias e seus sistemas. Um sistema, por exemplo, computacional, deve ter mecanismos de troca entre o usuário e suas operações intrínsecas. Considerando o desenvolvimento da imagem para uma lógica sistêmica, faz-se necessário explorar novas formas de se relacionar com a imagem, tornando consciente as operações de permuta entre o ser humano e essa máquina-imagem.

Antes, no entanto, é necessário ampliar a compreensão do desenvolvimento dessa relação. Conforme sistematizado por Debray (1994), três grandes etapas da relação do ser humano com a imagem podem ser evocadas. A primeira etapa é a *logosfera* - presença transcendente. A imagem é materialização das ideias e conceitos mentais. A segunda parte seria a *grafoesfera* - apresentação ilusória. A imagem é vista, é uma re-apresentação. A terceira seria a *vídeofera* - regime visual de simulação. A imagem é percebida, é absorvida em um processo efusivo e vertiginoso, articulado de forma sistêmica.

A máquina, afastada a mão do artista, foi equipada com a capacidade de produzir verossimilhanças, registrar o real. As imagens dessa ordem são filhas de máquinas de significação: o visível é registrado. O problema secular/milenar da representação se viu “resolvido” pelas capacidades de semelhança das novas imagens (as técnicas). Entretanto, a produção imagética-maquínica modificou paulatinamente a forma de apreciar as imagens, reconfigurando todos os sujeitos envolvidos no processo (produtor, observador) em uma lógica de programação. Programação porque modifica e cria novos padrões de percepção. A qualidade do que é real na representação recebeu como parâmetro o aspecto do fotograma, criado pela fotografia, utilizado pelo cinema, apropriado pelas imagens magnéticas televisivas e finalmente digitalizado, reduzido a algoritmos no novo regime do visual. Novo sobre muitos aspectos, não obstante inscrito em tradições de representação, aspecto este desprezado por muitos, lembrado de forma lúcida por alguns.

Neo-imagem, máquina na sua origem. “De fato, com a imagem

informática, pode-se dizer que é o próprio ‘Real’ (o referente originário) que se torna maquínico, pois é gerado por computador” (DUBOIS, 2004, p. 47), formatando padrão- máquina em sua recepção. O fruidor é então incorporado ao *programa* e se encontra inserido dentro da imagem que totaliza a experiência visual. Essa imagem se configura, então, como lugar.

Todas essas possíveis sistematizações se articulam e sobrepõem. São transparências, no sentido que se acumulam na intenção de compreender a complexidade da imagem. Estas se convertem em zonas opacas, pois não há um sentido a perfazer, uma luz no fim do túnel. Justamente por ser parte tão cara à experiência humana, a fruição visual se mostra como complexa articulação em rede de pontos-chaves, ainda que não definitivos.

Exercitando a construção conceitual da interface, pode-se perceber a forma esquemática/estrutural em que se apresentam as poéticas contemporâneas. Desde ensaios fotográficos estruturados com uma metodologia fixa como o *Ar de Luz*, até o pensamento/pesquisa do *Reflexos*, existe a necessidade de justificar as ações (ou sua coerência) a partir de um rigor formal organizacional. As ideias são tratadas como elementos articulatórios insertos dentro de um sistema. E esse pensamento, como bem aponta Couchot (2003), é uma conformação informacional, articulação de pequenos elementos em função do todo. Há poesia na maneira que as relações entre os conceitos e imagem se desenvolvem. É uma estética híbrida que se desenrola do encontro entre conceitos com a prática de criação de imagens. Para ser percebido, o sistema estruturador das ideias deve ser mapeado e tornado visível na materialização dos trabalhos.

Não algo a referenciar. Tampouco existe uma relação de *presença-ausência* daquilo que está na superfície do visível: sem referência a algo que não-está-lá, a ausência se destitui como lugar possível na imagem. Podemos verificar tal análise ao contemplarmos uma imagem fotográfica submetida à pós-edição e a um recorte editorial que a descole de seu contexto de produção-fruição original. *Imagem-golem*, tal fotografia flutua autômata em sua aparência (pois as possibilidades de pós-edição estão pré-estabelecidas em programas de edição padronizados) à espera

de qualquer coisa que lhe dê sentido. É *imagem-clone*, pois se reproduz e fragmenta em falanges imagéticas prontas a vencer as resistências perceptivas e absorver o corpo (e sua consciência) em sua lógica operatória. Tais resistências podem ser entendidas pelo educador como questionamentos com relação à *estética* de fruição de tal objeto: para fruir deve se estabelecer, segundo padrões Kantianos, uma interlocução desinteressada com a imagem.

O último argumento, importante para as proposições deste texto, pode ser entendido da seguinte forma: quando o corpo se dissolve e se mescla com o objeto é criada uma nova modalidade de fruição. A dimensionalização (GROSSMANN, 1996, p.35) é o novo território da experiência. Esse novo lugar abriga várias possibilidades ainda não especuladas e muito menos experimentadas. É certo, como argumentado em outros pontos, que implica em uma grande capacidade elusiva, mecanismo de dominação. Entretanto propõe também a constituição de outra possibilidade de fruir que atualiza o envolvimento do sujeito com o objeto, obra, imagem: emergem desse caos as redes relacionais, onde vistas imaginativas de significados são co-criados entre o artista/propositor e o usuário-fruidor.

Que tipo de agenciamento das relações de ensino-aprendizagem em artes, por parte dos sujeitos tecnologicamente implicados, implica na construção dessas redes?

Uma categorização da interação dos sujeitos com as máquinas, conforme colocado por KOVAL (2006), traz elementos para a compreensão desses agenciamentos. De um lado existe a integração exógena-máquina conformada ao ser humano, de forma mimética. De outro há integração endógena - potencializa as habilidades humanas por meio de próteses e outros artigos, maquinização do humano. Ambas as formas de integração acontecem no âmbito do indivíduo, em um corpo com sua subjetividade. O somatório das integrações individuais, através da relação entre os seres humanos, constitui a mudança do coletivo.

Alguns autores trabalham dentro dessa perspectiva. Gattari (1996), por exemplo, coloca as relações do micro com constituintes do macro (MATOS, 2003, p.128). A ação individual - local do sujeito

promove tessituras, tramas na experiência vivida pelos outros que ele, necessariamente se relaciona. Cada encontro nessa trama é um novo módulo rizoma de em todo não apreensível por uma estrutura hierárquica. Dessa forma, as interações tecnológicas ocorridas nas experiências construtoras de conhecimento em arte (re/co) criam as interfaces culturais-cognitivas com as quais os sujeitos estabelecem seu percurso (Nômade) na complexa tessitura de coisas que costumamos dar o nome de realidade.





## O NÔMADE, O PÁRIA E O CONFORMISTA<sup>3</sup>.

O ponto zero da discussão parece ser um argumento objetivo: é ilusório pensar em uma vida autônoma das imagens, pois a presença da imagem é parte fundamental da constituição das culturas. Enquanto manifestação de processos culturais e cognitivos, a imagem já foi teorizada por diversas correntes de pensamento, e assume, de maneira renovada, um papel fundamental para a cultura ocidental.

Os temas tratados até aqui são mais gerais e abstratos quanto à concepção e uso da imagem. Mudando o viés dessa abordagem, podemos questionar o posicionamento histórico do produtor de imagens: o artista histórico, de certa forma, sempre foi um funcionário do poder. Em todas as eras de produção da imagem até a modernidade, todos aqueles que lidavam com a criação de representações visuais, de uma forma ou de outra, estavam vinculados com alguma instância de poder e com a afirmação do mesmo. Podemos citar o plano iconográfico católico durante a Idade Média que através de uma concepção de mundo *revelada* servia para divulgar e educar a sociedade naquela estrutura de regras.

Na época, surgem inquietações que questionam e colocam em perspectiva o conhecimento revelado, como o cientificismo apoiado pelas revoluções mercantis e a expansão comercial do ocidente. A imagem, que antes estava ligada a ideias perfeitas da divindade, se transforma para atender novos usos como, por exemplo, o registro exato e enciclopédico da realidade e instrumento de autenticação da nova classe ascendente burguesa (não por acaso a pintura a óleo e sua portabilidade remontam a esse momento).

Seguindo neste panorama histórico, observamos mais uma vez a mudança dos paradigmas artísticos enquanto produção de artefatos visuais com o advento da revolução industrial. Surgem as artes aplicadas e um novo espectro de visualidades que são adaptadas a atender as necessidades da nova ordem mundial.

Esse lugar é evidenciado pelo uso das imagens na sociedade contemporânea, se presta aos mais diversos fins, com funções tanto na arte como na cultura de massas, além de estar em outros nichos de

9. O uso do masculino aqui foi proposital para denotar as instâncias de poder de uma sociedade ainda construí

fruição cultural, como a cultura popular. Se por um lado são pensados os sistemas culturais que produzem artefatos visuais, por outro, os agentes que produzem imagens merecem ser analisados. Contemporaneamente a sociedade - e sua visualidade - se organiza de acordo com o complexo econômico industrial, onde há, em geral, estruturas organizadoras da experiência de vida do sujeito sistematizadas em três modos de vida possíveis (TEIXEIRA, 2010):

a)Funcional. O modo funcional é expresso por aqueles sujeitos que operaram a máquina sistêmica com maior ou menor grau de conformidade, procurando adequar-se aos parâmetros vigentes: quem se insere no sistema cultural segundo este agenciamento não produz atrito com o sistema, nem se insere na luta pela construção equânime dos diversos sujeitos socioculturais, elaborando, dessa forma, percursos que consolidam o funcionamento da máquina.

b)Pária. O modo pária é manifesto por aqueles excluídos do sistema por ao se tornarem inúteis ou desconformes. Vivem às margem dos circuitos: não participam da engrenagem social e, portanto, são os estranhos. Interessante observar que esse tipo de comportamento, quando oferece risco à organização estabelecida, também é, em última instância, absorvido pelo sistema. As fotografias do corpo de Che Guevara e sua icônica foto com a boina revolucionária, estampadas em uma multidão de suportes, corroboram este argumento.

c)Fissural. Este modo se refere a sujeitos que traçam percursos nômades de colisão/fissura, procurando as brechas sistêmicas e os pontos cegos dos aparelhos de controle. Produzem imagens com o intuito de fissurar o sistema, envolvendo grande desenvolvimento cognitivo-imaginativo, bem como engajamento ético/estético. Seu percurso formativo é diverso (formal, informal, semi-formal<sup>4</sup>) assim como sua expressão: artista popular ou erudito, jovem ou adulto, engajado em uma transformação do mundo através da proposição de reconfiguração das instâncias dadas.

Os modos de vida funcional, pária e fissural se tornam ainda mais complexos quando excitados pelas permutações entre real e virtual que nos penetram a partir dos aparelhos. A dissolução dos limites entre estes dois conceitos e a conseguinte distensão de suas fronteiras mistificam

10. Semi-formal é um conceito desenvolvido no âmbito deste projeto para identificar as iniciativas de ensino que, apesar de se relacionarem de alguma forma com a escola formal regular, não são regidas diretamente por parâmetros Curriculares, ou ainda, a aplicação destes parâmetros é problematizada e ainda não consolidada segundo uma agenda Político Pedagógica definida, como acreditamos ser o caso do PEI atualmente.

11. A mistificação dos conceitos é um fenômeno agenciador da dominação sociocultural por aqueles detentores do poder intelectual e econômico (BENJAMIN, 1985a;1985c; FREIRE, 2000).

<sup>5</sup>como estas ideias são compreendidas.

Tal mistificação gera opacidade na forma com a qual percebemos a construção dos sujeitos socioculturais, implicando em uma reconfiguração de como desenvolver a faculdade de perceber e se relacionar com a imagem. Se por um lado o educador em arte, nesse regime, lida com o novo humano, fruto da conformação tecnológica, por outro, o educando, principalmente o jovem, deve lidar com um educador que também está inserido no mesmo processo. Ambos os sujeitos se constituem como usuários-fruidores da realidade a partir das imagens e suas tecnologias. Ignorar essas mudanças e sua paradigmática implicação na educação é os condenar ao abismo civilizatório. Em uma realidade tramada onde todos, em algum grau, são interpenetrados por redes (PIMENTEL, 2002), cada processo de agenciamento ou resistência deve ser observado com respeito, pois são nessas pequenas iluminações que a educação acontece.

# LUZ IMANENTE

Tal como a luz invade os olhos no instante que o ser é desperto do sono a vigília, ver imagens tem um efeito muito importante na constituição do trabalho. A dissociação do pensamento sobre imagem da experiência perceptiva de ver muitas vezes causa dicotomias que não contribuem para o estabelecimento pleno das complexidades inerentes ao campo de pesquisa. Para problematizar teorias sobre fotografia, imagem e ensino de arte, faz-se necessária incursão imagética.

Como construir uma curadoria possível de imagens que aponte, de forma não tendenciosa, as escolhas ético-estéticas que permeiam as questões levantadas na pesquisa sobre projetos de ensino de fotografia?

Trinta e seis imagens são colocadas, nas próximas páginas. As fotos estão divididas em três grupos de doze imagens, organizadas segundo o projeto de origem onde foram produzidas. Cada sequência foi escolhida por fotógrafos participantes do projeto. Essa curadoria foi pensada como elemento importante para compreender qual estética fotográfica se trata em cada projeto.

Que camadas de aproximação poderiam ser ativadas a partir desse grupo de imagens? Como essas imagens entram na vida dos sujeitos envolvidos no ensino, aprendizado e pesquisa em fotografia, transformando a maneira de perceber e sugerindo reflexões estéticas? Como se converte em imagem a expressão imagética desses sujeitos? Essas são perguntas sem respostas fáceis, mas através das imagens pode-se aproximar de respostas.

O primeiro passo em direção do exercício de respostas é se dispor a alteridade. Entender o outro, que também é conformado pela imagem se converte em uma prioridade. Tal processo é necessário devido à constatação da limitação da experiência que se tem com o visível: ela está circunscrita a uma só subjetividade. Para o indivíduo partilhar sua própria subjetividade e experimentar outras, deve-se abrir os olhos para livre-trocas.

# OLHAR COLETIVO



































# IMAGENS DO POVO







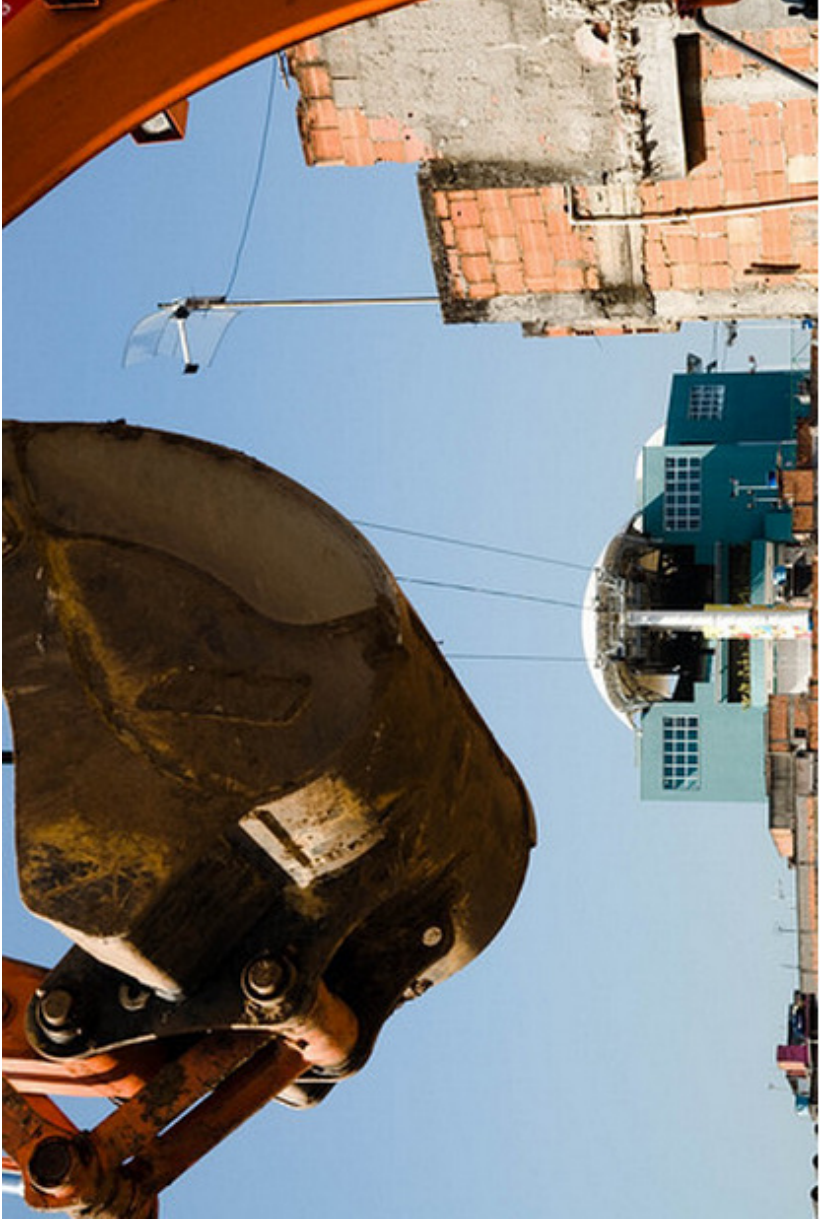












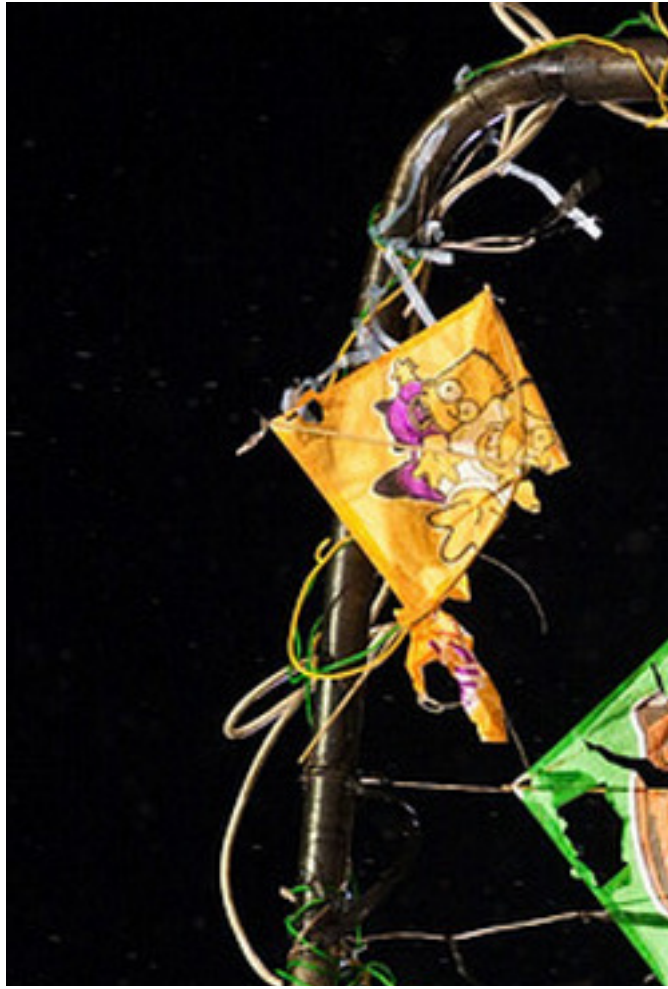






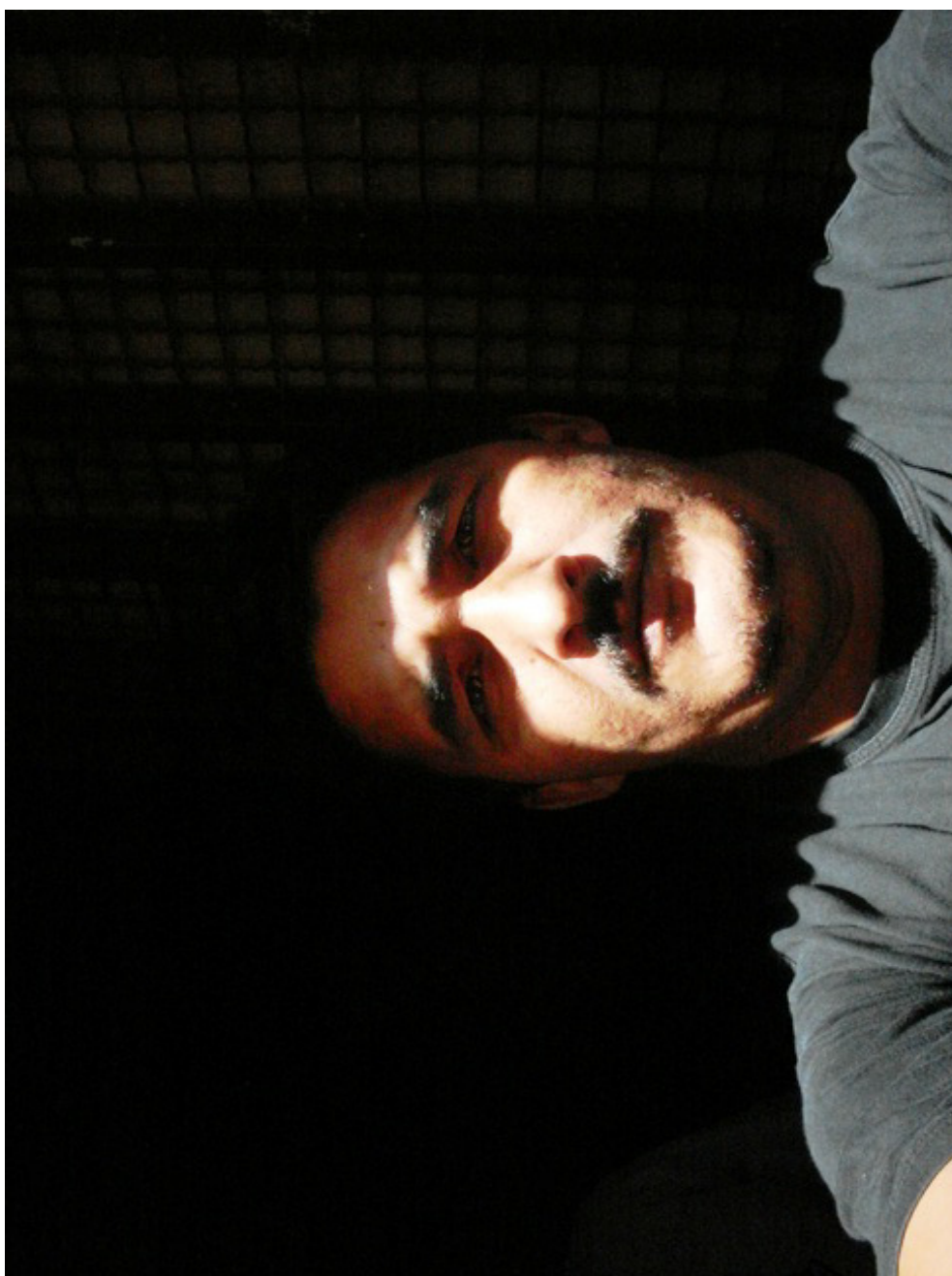








AGNITIO







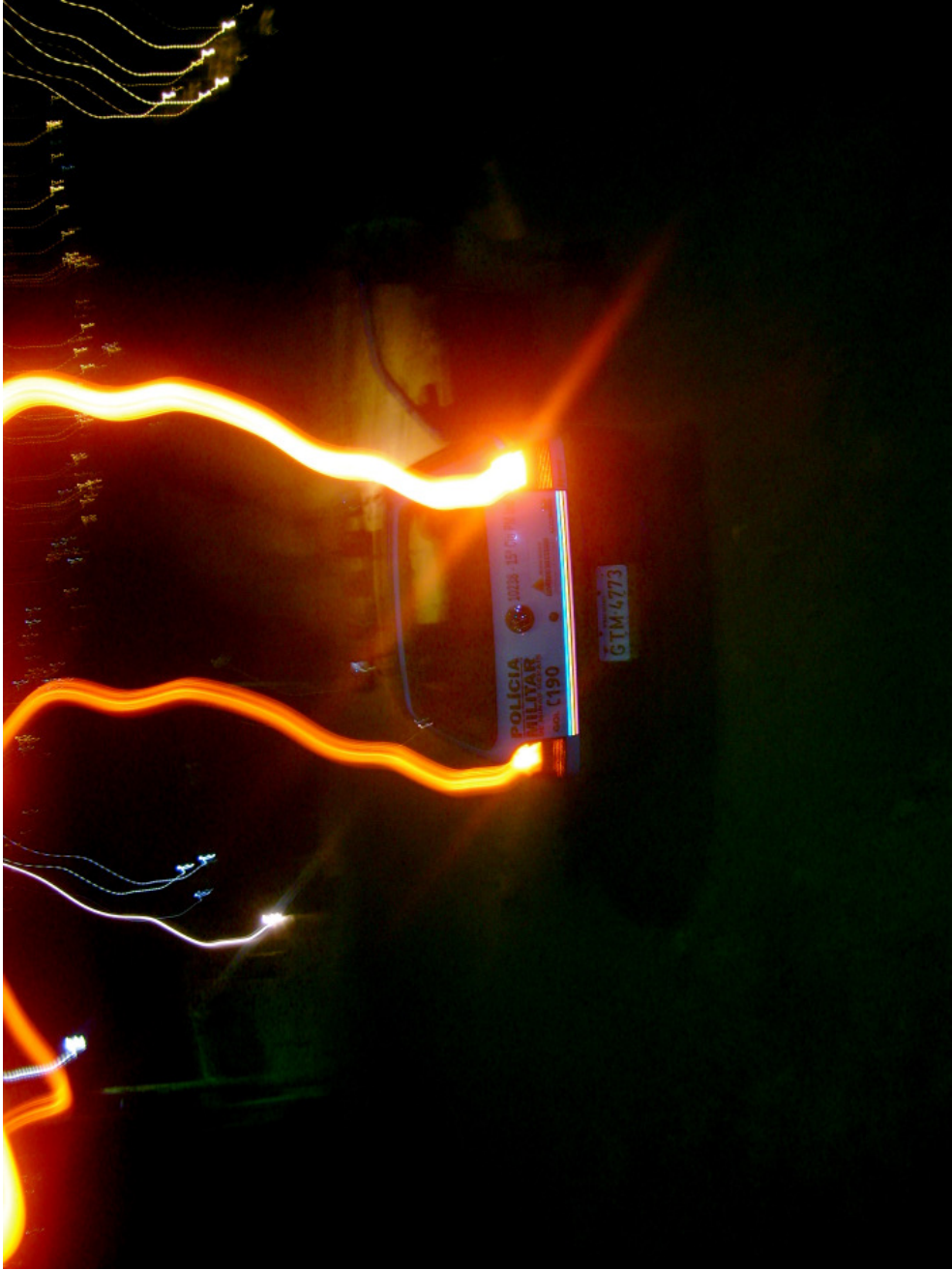




























## DE REPENTE, TODOS PRODUZEM IMAGENS

A reflexão sobre o objeto de estudo complexo que é o ensino de arte e a imagem fotográfica requer uma abordagem múltipla. A presença de imagens do universo pesquisado se faz fundamental para contextualizar as escolhas estéticas e filiações ideológicas dos projetos de ensino de fotografia em foco. As fotos têm autonomia própria e não serão analisadas no sentido de decodificação, pois isto reduziria a aproximação a um dispositivo semiótico. Desta maneira funcionam disponíveis a diversas abordagens, como mais uma camada de leitura da dissertação, aberta à sensibilidade imagética que cerca esse fazer-saber fotográfico.

Em algum momento, todos os outros sujeitos se tornaram seres passíveis de produzir imagens.

Privilégio assegurado historicamente aos poucos detentores dos meios do fazer, a criação de imagens técnicas atesta a existência de uma determinada visão de mundo. Em um passado recente, a autonomia criativa, restrita, assegurou a perpetuação de modos de perceber associados a um tipo de elite cultural e/ou econômica.

É inviável pensar a existência contemporânea, coalhada de *gadgets* como aparelhos celulares, *Ipods* e câmeras digitais, sem pensar em produzir e circular algum tipo de imagem. Nas ruas, aquele outro, o diverso, o passante, a pessoa comum, o vizinho, morador de favela ou de áreas mais abastadas, já não é invisível, pois carrega em si os meios de atestar sua própria existência através das fotografias que cria. A maioria das pessoas sente necessidade de produzir imagens como se o ato de fotografar em si fosse indispensável ao ato de ver bem como existir. Não fotografar momentos afetivos é não funcionar socialmente, não existir. As imagens hoje, virtualizadas, se transformaram em uma espécie de código pós-moderno onde a própria vida é fruída, mais real que o real. A vida concreta passa a ser significada através da narrativa visual construída pelas múltiplas câmeras acopladas ao sujeito. A foto do aniversário se confunde com o evento e em muito o supera - ultrapassa sua coordenada de localização tempo/espacial ao se instalar e multiplicar nas redes que esse sujeito transita.

É ingênuo pensar que a massiva produção de imagens muda o *status quo* do poder estabelecido através da imagem. O que muda então? O que acontece nesse contato protético, massivo e obsessivo do ser configurado pelo aparato de produzir e mediar imagens? Talvez a capacidade de re-imaginar os sistemas simbólicos em que os sujeitos estão inseridos, desfuncionalizar sua expressão apenas no nível comunicacional e a cambiar para uma capacidade metafórica poética de propor uma expressão autônoma possa dar conta, se não de uma resposta, de uma proposição desafiante.

Fotografar é refletir. Fotografar é organizar visualmente um sistema de ideias, mas também é submeter-se a um sistema ordenador visual exterior ao próprio indivíduo. Fotografar é sintetizar a experiência de ser; mas também ao sintetizar estas experiências, o ato se converte em fabulação.

Não bastam, para aproximar de imagens como estas a seguir, ferramentas formais para defini-las e/ou chancelá-las como válidas esteticamente. O olho do fotógrafo, aqui, é tão importante quanto seu corpo, sua capacidade imaginativa e sua inserção social. Do mesmo modo que não seria suficiente levantar todos os elementos simbólicos/codificáveis de seu repertório reduzindo a imagem em um enlace comunicativo.

Qual mensagem seria aferida por quem não partilha de maneira endógena de seu contexto? E mesmo entre as pessoas que partilham elementos culturais, que sentido teria essa imagem ao ser processada por um filtro sensível subjetivo? E ainda, que capacidade metafórica, a partir da proposta-imagem, seria suficientemente autônoma e descolada de uma mensagem a ser expressada, considerando que *metáfora é um recurso de linguagem?*<sup>1</sup>

Não existem respostas definidas nem definitivas. Entretanto cartografias são possíveis, pois são percursos de um sujeito-origem em busca de um lugar-destino.

Uma proposta de cartografia, elaborada como texto subjetivo e mapa conceitual, segue, como exercício de elucubração a partir das imagens.

Localizo-me. Possibilidades de atestar existência, de gerar um

12. Ideia da pesquisadora Yacy –Ara Froner (2010), apropriadas para este contexto.

contraponto do que não sou. Vinte e sete anos de presença implicam em um horizonte de anos antes e posteriores a este dado cronológico, para dizer através do que não sou a presença que sou. Pertencço a diversos grupos etários, ora etiquetados como jovens ora etiquetados como velhos. Percebo que, nos últimos dois anos, após completar vinte e cinco anos de idade, entrei em uma zona de nova identidade etária. Aqueles nascidos em outra década, que não na minha, veem a mim como pertencente à outra diáspora cultural. Homem, heterossexual, tenho conflitos com definições de gênero outras a minha. Quem é homo afinal? O prazer, em seu grau de existência primário (exercício prático: feche os olhos e se toque, imaginando que esta sensação sinestésica é provida pela mão de um anjo, andrógino por definição) pode ser territorializado. Admito a possibilidade de sermos demasiado humanos, corpóreos e sensoriais. Volto ao sul, cultura gaúcha de nascimento. Estabelecer uma origem cultural é tarefa semelhante a escolher o próprio nome. Como assinar? Dúvidas judaico-cristãs e sua imensa culpa dão-me uma pista. A música que toca neste momento é outra (uma flauta indígena algo duvidosa, com uma melodia suave, ingênua). Nomear... nonada. Fotografia! Esta é outra maneira de dar ordem às coisas... grafar com a luz é uma modalidade/forma de nomear, no sentido que, dentro do campo visual, as coisas tendem a ganhar sentido e coesão. Se bem que alguns nomes espatifam mais do que coagulam, assim como as fotos. Nas outras horas que permeiam as errâncias fotográficas, viajo. Deslocamento. Viajar é um jeito interessante de gerar outra coordenada de tempo e espaço para existir. Desejo muito, desejo tudo. Isto é, desejo escapar do vazio que às vezes povoam as horas entre a vigília e o repouso. Todas estas notas foram pensadas dentro de uma data. Obviedades...

Ao abrir os olhos de manhã, preparo meu corpo para vestir suas próteses. Tudo aquilo que media minha experiência física com o meio que me cerca é um instrumento para o acesso a realidade que me é facultada. Roupas são extensões da pele, assim como os óculos dos olhos. Vários instrumentos me conectam com as cercanias do que sou. Sapatos, canetas, câmeras, televisores, ipod, computador, caderno, veículo automotor, telefone.

Muitos outros componentes deste inventário estão presentes no espaço em branco que preenche estas páginas e minhas ideias. Nos lugares que não se tem ordenação, moram pensamentos-máquinas gerados a partir das mediações com as quais tive contato.

Máquinas... Pensamento futurista. Marinetti ficaria contente. Outra referência italiana mais apropriada seria Alberti, pois da perspectiva e dos tratados óticos foi de onde surgiram os mediadores que mais usamos nas poéticas visuais: caleidoscópios, monóculos, câmeras escuras, lupas, microscópios, telescópios, óculos. Instrumentos são artefatos usáveis para um efeito. Daqueles que produzem imagens, três são notáveis: a câmera fotográfica, o caleidoscópio e o photoshop. Matérias diferentes, sim, mas sempre comprometidas com a gênese imagética.

A câmera fotográfica é uma caixa lacrada com um orifício de entrada de luz e um anteparo oposto a esta entrada, que possui algum tipo de recurso fotossensível (químico ou eletrônico), para reter o registro de luz que invade este espaço escuro. O caleidoscópio é uma justaposição de espelhos simétricos de modo a formar um tubo onde um dos lados é aberto ao olhar, enquanto no outro lado há a incidência de imagens. Estas imagens se multiplicam fractalmente devido ao jogo de reflexão dos espelhos, desconstruindo a referência original, através da multiplicação excessiva. O photoshop é um software de edição de imagens. É um instrumento prótese de outro instrumento, o computador. Similar a um laboratório fotográfico, através da manipulação de variáveis pré-programadas, o programa altera imagens dentro do regime info-visual (imagem número em sua essência).

Estes três exemplos ajudam a projetar uma extensão possível do que seriam instrumentos de imagem... Todos estes mediam a relação do olhar com o mundo visível. Todos configuram a maneira de conceber imaginações. Ao fechar os olhos, mergulho em um caldo imagético profuso. Coisas que foram, são e serão se confundem. Pessoas, cores, formas. A procissão imagética é algo espiralada... Vejo recorrentemente montanhas banhadas de sol... Vejo pontos luminosos ao sentir as veias da cabeça latejar. Parece algo esotérica esta descrição, agora que está do lado de fora, no entanto é bem física: o sangue das veias pressiona o globo

ocular e as pálpebras. A luz continua a chegar, apesar dos olhos estarem fechados, e vejo uma cor vermelho-púrpura intensa. Os olhos, então, após a jornada diária de diálogos com os pensamentos e outros sentidos, se fartam de terem comigo, e desligam. Fico só por um momento, hiato entre a consciência desperta e o sono profundo, interrompido por sonhos, mais uma vez, povoados por visualizações, tal quais nos momentos de vigília.

Para que servem as imagens?

Às vezes, me parece que o suporte onde se registra a vida é a imaginação. Tudo aquilo que é processado pelos mecanismos de troca entre a consciência e o meio, onde a pulsão de vida ocorre, é imagem. Mais do que o que pode ser aferido pelos sentidos, as imagens são os próprios pensamentos, metáforas da experiência concreta e do mundo interno cognoscível. Produzo então várias imagens. Todas as horas que percebo a minha própria existência o faço através destas imaginações metafóricas. Ao fotografar, isolo coordenadas de tempo-espaço e me distancio da pulsão de vida para, enfim, ver aquilo que está se formando na objetiva da câmera e em minha consciência subjetiva. É uma maneira de tornar organizada a existência. É uma tentativa de satisfazer um desejo profundo de existir.

Neste processo de ver, de tomar consciência do meio externo e processar as imagens, os instrumentos óticos são atores especialmente importantes. Interferem no processamento externo-interno do canal visual, co-criando as imagens que ficaram registradas na mente.

Sinceramente não sei se um dia será possível ver uma imagem (e com isso conceber a unicidade da mesma). Ao visualizar algo o faço isolando um sentir espaço-temporal contíguo. Isto é, isolo uma determinada cena que está em vizinhança às infinitas possibilidades de outra. Tanto faz se estou em presença física ou se é algo de memória – as duas modalidades de visão estão inscritas em um todo contínuo. Difícil conceber a ideia de uma imagem que seria última ou única. Imagino que queria ter o Aleph ou o rosto do anjo de Didi Ueberman. Imagens inapreensíveis, e, por isso, onipresentes. Portanto, ao perscrutar a origem de minhas imagens para tentar encontrar uma que tenha o mérito de ser única, percebo que todas se formam em um mesmo suporte.



Meus pensamentos, conformados pelas experiências de vida acumuladas, modulados pelos instrumentos-próteses que interponho em meus sentidos, é o lugar onde ocorre a gênese das imagens. Isto tudo dentro de um único ser. Dá vertigem pensar que todas as outras pessoas assim o fazem. Ao deslocar esta discussão para este nível meta-visual, surge uma ideia curiosa: minha casa se torna a consciência de existir, pensar e perceber. Os limites do que sou, estabelecidos pelo sentir físico, em princípio, transladam-se para os pensamentos, implodindo a limitação de estar contido em um corpo. O olho do pensamento se desconecta do olhar físico. Este olho descorporificado que habita em meus pensamentos vê imagens. Imagens que são animadas por lógicas próprias, por memórias, por percepções sensoriais. Imagens que pensam, tomam forma.

[...]

Giro 360 e percebo que estou submerso em uma luz muito intensa. (TEIXEIRA. 2010, p.91-94)

Aqui foram apontadas algumas possíveis relações entre as teorias fotográficas e sua aplicabilidade como dispositivo de aproximação da imagem. Mapeamento-esboço, pois a vastidão das possibilidades aponta mais para um embotamento contemplativo das questões do que para um desfecho reflexivo.



# ENSINOS DA FOTOGRAFIA: MAPEAMENTOS.

Reflexões teóricas sobre a imagem, o campo expandido da fotografia e o ensino de arte, se afastadas de uma prática concreta, perdem parte de seu melhor potencial. A prática do ensino de fotografia traz muitos elementos importantes para a discussão proposta. O universo de projetos de ensino de fotografia, principalmente de 2000<sup>em</sup> diante, aponta para expansão destas práticas. Expansão essa que, por sua vez, implica na necessidade de melhor compreender como a fotografia tem sido pensada.

Ensinar fotografia de forma alguma é sinônimo de ensinar arte. De um lado, a fotografia carrega elementos fortemente atrelados ao campo da comunicação devido a sua funcionalidade comercial dentro da publicidade, fotojornalismo e documentação histórica. O conhecimento em arte, por outro lado, é ligado a criação, imaginação, processos metafóricos cognitivos e expressões culturais. Entre essas duas instâncias de ensino, no entanto, está a imagem. Trabalhar com conhecimentos e práticas que envolvem a criação/fruição de imagens envolve mapear a complexidade destas relações.

A abordagem dos diferentes projetos no âmbito desta pesquisa buscou criar interfaces para compreender esta complexidade. Em que medida existe momentos de ensino de arte nessas propostas?

A diversidade dos projetos de ensino de fotografia é tremenda, tanto quanto porte, número de edições realizadas, perspectivas de continuidade, foco/finalidade, repercussão, constituição, localização, público e inserção institucional. No entanto, semelhanças, como por exemplo a maneira que a metodologia do ensino de fotografia é manifestada, a partilha de certas referências fotográficas e bem como a organização da aula a partir de dois profess@res podem ser levantadas como pontos de aproximação.

Este trabalho tem limitações no alcance das observações práticas feitas, bem como no tamanho de seu recorte analítico - o universo de projetos

que versam sobre/em/a partir da fotografia é imenso. Pensar a pesquisa de forma qualitativa foi uma estratégia de trabalho consciente. Refletir de forma mais atenciosa sobre algumas práticas pode apontar caminhos para compreender o todo.

A escolha dos projetos abordados foi feita mais a partir da sua pertinência para a temática do trabalho do que semelhanças estruturais. Os três projetos mapeados foram o Olhar Coletivo (OC), o Imagens do Povo (IP) e o Agnitio (AG). O primeiro devido a sua origem ligada à prática de ensino de arte em oficinas no programa Escola Integrada da Rede Municipal de Ensino Básico de Belo Horizonte/MG. O segundo por ser considerado o maior projeto de formação de fotógrafos em projetos do Brasil e ser uma das poucas propostas com continuidade assegurada por uma estrutura autônoma. O terceiro por ser a prática autoral de ensino de fotografia que motivou esta dissertação.

A aproximação desses três projetos foi realizada por entrevistas com seus membros, observação das imagens neles produzidas, leitura de textos relativos às suas práticas, bem como observação de suas aulas. A seguir, será apresentado o registro desta cartografia propositiva das reflexões.



## CARTOGRAFIA PROPOSITIVA

Para estabelecer um ponto de partida comum para os projetos, foram pensadas algumas categorias estruturais para facilitar a compreensão de como eles se apresentam. Dialogando com esses pontos estão alguns trechos das falas dos entrevistados, apresentados aqui com letra distinta, em destaque para facilitar a construção do argumento e separar as ideias costuradas no trabalho do pensamento deles. Resumidamente, as categorias cartográficas são:

**Nome:** Breve descrição dos nomes / instâncias que o projeto se configura.

**Origem/histórico:** da origem ao momento atual, contar o desenvolvimento do projeto, seu percurso em linhas gerais.

**Idealizadores/Atores:** aqueles que fizeram o projeto ser implementado e que o executam ou amparam a sua execução.

**Entrevistados:** sujeitos que foram contatados durante a pesquisa.

**Objetivos:** descrição dos objetivos conscientes alegados pelo projeto bem como aferição dos objetivos subjacentes. Foram traçados cruzando dados das entrevistas, da prática observada bem como de documentos dos próprios projetos para criar um panorama que sintetize a prática mais do que o discurso.

**Estrutura:** a organização estrutural dos fluxos do projeto.

**Modo de operação:** como funciona a dinâmica cotidiana do projeto, envolvendo a sua gestão, funcionamento e lógica de atuação.

**Perfil dos participantes:** perfil dos sujeitos educandos.

**Recursos:** a estrutura mantenedora do projeto, bem como seu porte físico.

**Visibilidade:** mapeamento dos instrumentos de visibilidade do projeto.

**Concepção de fotografia:** ideias correntes no projeto sobre o que seria a fotografia enquanto fenômeno e enquanto imagem. Associações entre as correntes fotográficas e o projeto.

Edições do projeto: edições do projeto realizadas até hoje e suas perspectivas de continuidade.

Aulas: estrutura das aulas de fotografia do projeto.

Retornos: ideia recorrente ao longo da pesquisa e dos projetos, *retorno*, aqui, é definido como a forma qual o projeto impacta efetivamente aqueles que participam de seu espectro de ações. Não se trata somente dos benefícios aos participantes, engloba também possíveis impactos para os educadores e para as comunidades quais o projeto se relaciona.

Relações (Estéticas, ideológicas e referências): possíveis relações entre as teorias da imagem, da fotografia, posicionamentos ideológicos e correntes estéticas com a prática fotográfica desenvolvida nos projetos.

Projeto (poético), político, pedagógico: definição de da prática educacional fotográfica proposta pelos projetos.

Vizinhanças (projetos / parceiros / patrocinadores): entidades limítrofes ao projeto que com esse estabelecem relação de troca e complementaridade (ou até mesmo antagonismo).

Derivas: comentários analíticos a partir das entrevistas realizadas durante a pesquisa.





## OLHAR COLETIVO

### NOME

O projeto surge, originalmente com o nome 'Meu morro, meu olhar'. Em 2009, o nome era relacionado apenas à oficina de fotografia ligada ao programa Escola Integrada (PEI) da Escola Municipal Ulysses Guimarães, do aglomerado Morro do Papagaio, região centro-sul de Belo Horizonte. Com o seu desenvolvimento e expansão, incorporando turmas fora do horário do PEI, fica conhecido como 'Olhar Coletivo' (OC). Em maio de 2012, devido a mudanças na articulação de seus membros e ainda com a perspectiva de se reestruturar como coletivo de fotógrafos populares, seu nome se reconfigura em 'Imaginário Coletivo'.

### ORIGEM/HISTÓRICO

O projeto se origina da atuação da arte/educadora Aline Guerra como bolsista do Programa Escola Integrada (PEI), que foi atuar no morro do

papagaio. Na escola a onde o programa se instalou, havia outro educador com percurso formativo ligado à experiência de artista de rua, Fabiano Valentino (muito conhecido na comunidade como Pelé). O encontro dos dois - ele com a experiência prática de artista e profunda relação afetiva com a comunidade e ela como educadora em percurso formal - foi desafiador. Nas aulas de arte nas oficinas, foram desenvolvidos trabalhos com pintura, mosaicos e auto-retratos. À medida que os educadores desenvolviam a oficina, sentiram a necessidade de registrar o desenvolvimento dos alunos. Esse registro, realizado por eles de forma amadora, demandou o uso de câmeras fotográficas. Em uma ocasião não havia câmeras disponíveis para essa função. Ao procurar uma solução alternativa para o registro daquela situação específica, encontram na escola câmeras fotográficas novas, disponíveis para serem usadas por eles nas oficinas. Aline, nesse momento, escreveu o projeto de uma nova oficina que incorporava elementos que foram desenvolvidos anteriormente (como a questão do retrato/auto-retrato) e convidou Jorge Quintão, fotógrafo que não tinha experiência como educador, para assumir aulas de fotografia com ela, que não tinha experiência como fotógrafa.

Mediante o desejo de desenvolver um trabalho de fotografia com as crianças do Papagaio, os dois iniciam o projeto `Meu Morro, meu olhar`.

#### IDEALIZADORES/ATORES

**Aline Guerra** - Formada em Licenciatura em Educação Artística pela Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG), Aline tem um percurso profissional que envolve experiências com práticas assistenciais sociais, como o Fundo Cristão para Crianças (agora chamado *Child Fund*), bem como trabalhos em outras instâncias não relacionadas diretamente com arte nem educação (trabalhou no Hospital de Olhos, sendo assistente de médicos que trabalham com próteses e instrumentos óticos).

**Jorge Quintão** - Fotógrafo de percurso formativo eclético, possui graduação em Engenharia Industrial Mecânica e especialização em Linguagem e Tecnologia, ambas pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET/MG). É Mestre em Estudos de Linguagens pelo CEFET/MG e sócio diretor da Multiverse, empresa que

desenvolve projetos de computação gráfica, fotografia e mídia digital (simulações, maquetes eletrônicas, projetos de interfaces e mídias interativas).

**Ana Paula** - Professora comunitária, articuladora do PEI na escola Ulysses Guimarães, apoiadora do projeto.

**Fabiano Valentino / Pelé** - Articulador comunitário; experiente e artista com experiência em desenho, pintura e grafite, Pelé é talvez uma das pessoas mais conhecidas no morro do Papagaio, atuando de mediador em diversos projetos e situações de conflito.

## ENTREVISTADOS

Deste projeto deram depoimentos seis sujeitos, entendidos segundo seu perfil de atuação no mesmo. Esses sujeitos serão referidos através de sistema de abreviação próprio.

**Jorge Quintão (JQ)**: fotógrafo fundador.

**Aline Guerra (AG)**: educadora fundadora.

**Fabiano Valentino/Pelé (PL)**: artista/educador, apoia o projeto.

**João Paulo (JP)**: jovem fotógrafo, participante do projeto.

**Ana Paula (AP)**: professora da Rede Municipal de Ensino de Belo Horizonte, coordenadora local do PEI, apoiadora do projeto.

**Julio César(JC)**: jovem fotógrafo, participante do projeto.

## OBJETIVOS

Existe a convivência de intenções diversas no projeto. Um primeiro objetivo claramente delineado pelos fundadores e apoiadores é “Dar um tapa de luva na sociedade”. (JQ, AG, AP). Isto pode ser compreendido como uma maneira de questionar os preconceitos que a sociedade tem contra moradores de vilas-favelas e outras áreas de risco social. Dar visibilidade aos potenciais expressivos das crianças, empoderando-as através da

prática fotográfica, é sempre alegado como objetivo principal. Como moeda de troca para justificar o envolvimento dos jovens no projeto, que demanda um desdobramento das famílias, é sempre colocada a noção que o projeto também pode ter como objetivo o possível encaminhamento profissional para que os fotógrafos participantes atuem na área.

“acho que objetivo tem de ser simplesmente uma maneira diferente do menino se expressar, é arte, só que em vez de ser pintura, desenho, escultura é fotografia. Então, o objetivo é fazer com que o menino se expresse a partir do que ele vê, da experiência dele, hoje eu continuo acreditando que um pé do projeto seja profissionalizar sim, porque... a gente tem um início de um ciclo aí, os meninos que estão com a gente a mais tempo estão começando a sair do projeto para poder trabalhar...” (JQ)

Existe, então, a vontade de valorizar a autoestima dos jovens e uma expectativa de crítica à sociedade, bem como a vontade implícita nas falas e observações de ajudar os jovens, ao observar as dimensões da vida concreta a que eles estão sujeitos, como, por exemplo, ter de sair do projeto para trabalhar.

Pode-se sintetizar como objetivos:

- Valorização e autoestima dos jovens.
- Empoderamento dos sujeitos.
- Assistencialismo no sentido de ajudar, para além das oficinas, a parte pessoal do sujeito.
- Socialização e afetividade, principalmente por parte dos professores.
- Resistência cultural e crítica social a partir do ponto de vista da minoria.

## ESTRUTURA

Como sua origem está intimamente ligada ao fato de ser uma oficina no âmbito do PEI, , no início se acoplou a ele. As aulas eram feitas em espaços organizados pela escola e os alunos que ingressavam nas oficinas eram originados das turmas do PEI. Gradualmente, com a visibilidade da oficina e o ingresso de doações e outros apoios, o projeto foi se torna

independente.

Um aspecto estrutural importante que segue ligado de alguma forma à escola é o fato de que o grupo de jovens fotógrafos participantes ser o grupo fixo egresso do PEI. Não há um fluxo contínuo de entrada de novos membros, sendo que a base dos participantes ainda é composta por aqueles que ingressaram em 2009.

Ainda assim, é altamente baseado no trabalho voluntário de Jorge Quintão, como foi, por exemplo, toda sua atuação nas oficinas e nas aulas feitas aos sábados. Esse trabalho voluntário perpassa, por exemplo, a curadoria permanente das fotos dos alunos, sendo que Jorge afirma ter sempre um “Kit exposição no porta mala do carro” (JQ).

A materialidade do projeto é composta de câmeras fotográficas analógicas e digitais, compradas pelo PEI, bem como recebidas de doação por terceiros. O projeto não tem uma sede ou base de operação fixa. Mantinha um *site* com informações sobre o cotidiano das aulas, exposições e premiações recebidas, que foi desativado devido à quebra da relação entre os propositores Aline e Jorge. Uma perda para a memória do projeto, pois era um dos espaços em que se estruturava a proposta, que alcançava as famílias dos jovens e mostrava o que era feito no projeto. “O site gerou uma inclusão digital para os meninos... e envolveu muitas pessoas com a divulgação entre nossos amigos... os meninos gostavam de responder as mensagens deixadas lá...” (AG)

## MODO DE OPERAÇÃO

“Não tem uma metodologia... nada. é observação.” (JQ)

Não há uma sistematização ou plano de aula rígido, pré-estabelecido. Todas as ações do projeto, sejam elas aulas, exposições ou desenvolvimento de ensaios fotográficos pelo grupo, são feitas a partir de conversas com o próprio grupo, onde existe um espaço aberto para conversa permanente.

A aferição do desenvolvimento de habilidades cognitivas, expressivas ou mesmo técnicas se dá muito em decorrência das conversas empreendidas.

“Muito menino passa o ano sem ter noção exata do que está acontecendo, e aí no último dia a ficha cai: olha lá o que a gente fez... ele entende como esta imagem é poderosa, valoriza, faz o lugar ficar mais bonito, a própria imagem deles mesmo... quando você tira ela do meio comum e coloca na parede, dá um outro valor, você congela aquele instante ali” (JQ)



As crianças que participam do projeto, conforme já apontado, são participantes do PEI. Isso implica que elas já têm uma imersão em oficinas de arte pregressa. Ao partir para as proposições fotográficas, encaram o fazer imagem como momento de criação.

Há, no cotidiano das aulas, uma prática fotográfica ensaística ligada à experiência prática empírica. As relações se estabelecem a partir de Jorge Quintão, centro carismático do trabalho, que se configura como mestre/orientador.

A rotina das aulas envolve percursos constantes na comunidade, trazendo fortemente a dimensão da fotografia enquanto uso social e ferramenta de barganha afetiva tanto endógena (entre os membros do grupo) quando exógena (entre o grupo e a comunidade). “Trabalhamos com eles como se fossemos uma família”. (JQ)

#### PERFIL DOS PARTICIPANTES

A princípio, no PEI, o grupo de jovens fotógrafos é composto por adolescentes entre 11-15 anos originários da comunidade do Morro do Papagaio. Existe forte presença de questões relacionadas com a vulnerabilidade econômico-social.

As famílias desses jovens tem a expectativa de algum tipo de retorno tangível das experiências com a fotografia. Esse retorno seria possivelmente ligado à colocação profissional como fotógrafos. Este é um dado importante do perfil dos jovens que, de alguma forma, devem corresponder a essa demandada.

#### VISIBILIDADE

Desde o começo, o momento de ‘exposição’ foi pensando de forma consciente pelos organizadores como instrumento de barganha e visibilidade. O ‘tapa de luva’ proposto nos objetivos viria através da circulação das imagens do projeto para o maior número possível de pessoas. Essa divulgação seria parte compromisso de desconstruir o olhar preconceituoso da sociedade externa sobre a realidade vivida pelos jovens, parte compromisso com a comunidade Morro do Papagaio, favorecendo o desenvolvimento da autoestima dos moradores.

Aline Guerra trabalhava em função de uma assessoria de comunicação ativa para divulgar os trabalhos. “Em 2010, não teve tanta mídia... ele ficava mais na parte do site e da técnica... eu puxava, na rua, esta coisa do olhar... mais artística... e a relações públicas...” (AG)

Essa estratégia de visibilidade implicou na inscrição dos jovens em concursos de fotografia mediada pela seleção crítica do fotógrafo à frente do projeto. “O Jorge escolheu as melhores fotos que a gente tirou e mandou para o concurso...” (JP) A curadoria cuidadosa de quais imagens enviar e como prepará-las para a submissão, juntamente com as imagens expressivas criadas pelos jovens, geraram grande retorno, sendo que o projeto acumula prêmios de fotografia como, por exemplo, o concurso de jovens talentos do jornal Estado de Minas, dentre outros.

Outro elemento importante de visibilidade das ações do projeto foram as divulgações realizadas pela própria Rede Municipal de Educação de Belo Horizonte. A inserção no PEI, com seus concursos de talentos internos, favoreceu o reconhecimento da proposta e seu lastro midiático.

Essas e outras divulgações, como entrevistas<sup>13</sup>, gradualmente contribuíram para a construção midiática do bom exemplo capitalizado pela figura de Jorge Quintão. Sua atuação como voluntário juntamente com o trabalho sério das imagens dos jovens rendeu o prêmio Bom Exemplo de 2011 (auspiciado pela Rede Globo), bem como os prêmios Parceiros da Escola Integrada 2009, 2010 e 2011. Tais premiações, por sua vez, renderam convites para o projeto participar de importantes eventos como o TEDx <sup>1</sup> Belo Horizonte.

## RECURSOS

O cotidiano inicial do projeto foi mantido a partir do PEI. As necessidades de materiais como as impressões das fotos dos alunos, aquisição de máquinas, transporte dos alunos para visita de exposições de arte e fotografia, e materiais pedagógicos foram assistidas pela escola, intermediadas pela professora comunitária Ana Paula. À medida que o projeto cresceu e se tornou gradualmente independente da escola, Jorge Quintão estabeleceu uma cruzada de divulgação para receber doações de materiais.

13. TEDx é um evento organizado de forma independente que reúne pessoas para dividirem experiências aos moldes do TED, organização americana sem fins lucrativos mundialmente famosa por eventos que debatem inovações em áreas diferentes do conhecimento..

O engajamento pessoal de Jorge Quintão, em conjunto ao apelo midiático da iniciativa operado pelas redes sociais eletrônicas, resultou em grande fluxo de doações. O projeto não tem, no entanto, um orçamento próprio a partir do qual trabalhar. Uma das opções para captação de recursos tem sido o *crowdsourcing*<sup>2</sup>.

14. Financiamento disperso por um grande número de colaboradores que via redes sociais podem doar valores para apoiar projetos que precisem de financiamento porém não tem mantenedores diretos.

## CONCEPÇÃO DE FOTOGRAFIA

A concepção de fotografia do projeto está intimamente ligada ao pensamento de Jorge Quintão, que se define como fotógrafo documentarista. “Ver o mundo de uma maneira diferente... e o que isto quer dizer... acho que tinha muito um olhar de contemplar.... e as minhas fotos não tinham gente... era paisagem, bicho, flor fauna... e depois as pessoas foram entrando na fotografia... entender, ouvir histórias... fotografia, para mim, são as histórias destas pessoas... para você retratar uma pessoa você tem de entrar no mundo dela... a pessoa tem de se permitir ser fotografada... chegar.... conversar... posso tirar foto?” (JQ)

Esteticamente predominam imagens que possuem apelos modernistas, seguindo os elementos fotográficos conforme sistematizados pelo MoMA/NY. Entretanto a maneira com a qual as exposições do projeto são pensadas ou mesmo o discurso ideológico que sustenta as práticas relativas aos ensaios do projeto seguem uma organização semelhante ao posicionamento de artistas como JR, que usam a fotografia como uma forma de protesto e interação das comunidades. “Estas imagens de papel são percebíveis tanto quanto a autoimagem das pessoas que são retratadas... você sempre precisa renovar, reposicionar estas imagens para que os outros falem, esta imagem existe... eu penso muito nisto... o papel da fotografia como imagem do existir... a chuva vem, vai lavar, mais lá fora tem de ter um esforço danado para ela ser presente... lá fora é isto mesmo... o negócio é isto mesmo, inventarmos coisas para que a gente devolva para aquele lugar esta mesma imagem.” (JQ)

## EDIÇÕES DO PROJETO

Sinteticamente, o projeto conta com as seguintes edições:

2009 - PEI, “Meu morro, meu olhar”, participaram 17 jovens durante 9 meses.

2010 - PEI, “Meu morro meu olhar “ e “Olhar coletivo”, participaram

17 jovens durante 10 meses em aulas semanais, além de um grupo de 6 egressos do ano anterior, pois houve demanda da criação de encontros aos sábados para dar continuidade ao projeto. Esses dois grupos assumiram o nome de *Olhar Coletivo* para incorporar a nova dimensão. Durante este ano, Aline Guerra não participou do cotidiano do projeto, ficando todas as atividades a cargo de Jorge Quintão.

2011 - “Olhar Coletivo” opera de maneira semelhante ao ano anterior, com carga horária reduzida durante a semana e ampliando a participação de jovens nos encontros aos sábados. Aline retornou ao projeto.

2012 - “Imaginário Coletivo”. Devido a divergências pessoais e profissionais, a parceria entre Jorge Quintão e Aline Guerra é desfeita e com ela o projeto também sofre transformações, se deslocando em definitivo da relação com o PEI e priorizando a participação qualitativa dos egressos dos anos anteriores nos encontros aos sábados. Não foram abertas novas vagas e ocorreu a mudança de nome para “Imaginário Coletivo”, com a proposta de renovar o projeto e criar as bases para que os jovens assumam autonomamente o grupo.

## AULAS

O cotidiano do projeto era composto por encontros, duas vezes por semana, por cerca de três horas. O grupo aos sábados se encontrava por cerca de quatro horas. As oficinas do PEI, em geral, possuem uma organização que é concebida conjuntamente com a professora comunitária. Aline Guerra era bolsista de oficinas de Arte, portanto se esperava que a oficina de fotografia trabalhasse questões que tangenciassem os rumos das oficinas de arte previamente oferecidas aos alunos. Entretanto, no caso do “Olhar Coletivo”, houve grande liberdade quanto à constituição da proposta. “Começou muito livre... acredito nesta liberdade de caminhar... eu não sou formada em fotografia... não entendo nada de fotografia e neste período todo continuo não entendendo... nunca gostei de participar da oficina... porque quando estou lá é diferente, os alunos se calam...” (AP)

Eram duas turmas. Durante a semana um grupo de cerca de dezessete estudantes. Aos sábados, aqueles que saíram do PEI devido à idade, eram convidados a continuar frequentando as atividades.

“Escolhíamos os temas... preto e branco, pessoas, comercio... se escolhia comercio, podia tirar foto só de comercio... cada dia a gente sentava em um lugar e falava..” (JP). A rotina das aulas era empírica-ensaística; se definia em grupo temas para saídas fotográficas conjuntas para realizar percursos territoriais pelo Morro do Papagaio. “Esperamos eles pegarem a câmera para ver o que que dá” (JQ) Jorge demonstrava os fundamentos das técnicas fotográficas como operação da máquina, regras de composição e mostrava imagens de fotógrafos como referência para os jovens. Após os ensaios realizados, abriam-se rodas de conversa para ver as imagens produzidas e em grupo conversar sobre seus elementos, sobre as dificuldades encontradas na prática e conhecimentos ligados a fotografia.

“Além de tudo tinha o processo, a gente dividia as câmeras para todo mundo, tinha aquela coisa do grupo... se organizem ai... metade das fotos (de filme) para um, metade para outro... e ainda tinha espera da revelação das fotos, a reflexão, da produção de imagem... ele tinha de esperar, ele tinha de anotar também o que estava sendo feito para depois revelar as fotos e discutir, o que estava legal, o que estava errado...” (JQ) O procedimento de anotar o que se fotografava gradualmente se converteu em uma metodologia que estimulou a produção de fotografias autoconscientes, que em geral resultam em fotos mais esteticamente organizadas, o que contribui com as constantes exposições coletivas da produção do grupo e a discussão sobre os resultados.

“Os professores falavam e a gente tinha de anotar um monte de coisa lá, mas foi bom, a gente melhorou.” (JP)

## RETORNOS

Para os envolvidos, alguns retornos podem ser pensados.

“O Jorge ajuda bastante.” (JC) O primeiro deles, percebido nas entrevistas, é o apadrinhamento de fotógrafos por Jorge. As relações extrapolam os limites das aulas de fotografia ganhando contornos de relações afetivas concretas entre os envolvidos. Jorge, aos poucos, se torna uma figura semelhante a um irmão mais velho dos alunos, ajudando-os em coisas pessoais também.

Outro forte efeito das aulas é a melhoria da sensação de autoestima



em consequência da capacidade de se expressar a partir das imagens fotográficas. Dentro da comunidade do Morro do Papagaio existe uma sensação de pertencimento por parte dos jovens, que através de suas fotos se relacionam com as pessoas e delas tem reconhecimento. “Mudou o jeito das pessoas comigo... já me conhecem (devido às entrevistas na TV)... e o meu jeito moral de ser... eu sou muito tímido... a fotografia me dá uma ajuda... pois passo fotografando...” (JC)

Para mim foi uma oportunidade... se não fosse fotografia, não saia nestes lugares... ajuda uma profissão, futura... já foi fotógrafo quando era pequeno...” (JC) A visibilidade midiática das ações do projeto geram um efeito nas expectativas dos jovens: a noção de um futuro foto-messiânico. É dizer, ao se constituírem como fotógrafos de sucesso, premiados em jornais e participantes de exposições, é criada uma forte expectativa que a fotografia se torne uma profissão e que desta forma possam ter sua sobrevivência garantida. “Eu posso vender elas... tirar fotos de animais para revistas de biólogos...” (JP)

A própria autoimagem dos moradores do morro, de maneira geral, é tratada de maneira renovada devido às exposições nos espaços da comunidade. Lugares que eram despercebidos pelos seus moradores ganham visibilidade e o morro (re)conhece o morro. Se por um lado os próprios moradores do Morro do Papagaio se surpreendem com as imagens esteticamente competentes, por outro aqueles que não pertencem a comunidade se vêem surpresos com o que veem. A visibilidade do asfalto<sup>8</sup> para com o morro é qualificada.

Outra perspectiva de retorno é o grupo se tornar definitivamente autônomo, independente da figura de Jorge Quintão. Essa perspectiva, desenhada pelo idealizador, busca completar o ciclo do empoderamento do sujeito através da total autonomia do grupo quanto como se organizar para continuar fotografando. “Tenho vontade em transformar o grupo em um coletivo que se auto administra-se... como fazer isto acontecer? Dai vem outra questão que insisto que é o letramento visual, pegar o menino com 6/7 anos pegar na mão e levar, bastante na coisa da arte “ (JQ) Esse desejo, no entanto, também parte da iniciativa dele e ainda não é espontâneo no grupo.

## RELAÇÕES

O discurso dos participantes coincide em um ponto sobre o tipo de imagem que é valorizada no projeto: imagens com alto grau de refinamento estético que relacionem de forma crítica com a realidade. Problematizar as imagens segundo sua capacidade de suscitar ilusões quanto à realidade é parte muito importante das relações que são estabelecidas no projeto. “De outros fotografos também... por exemplo, as fotos que outro fotógrafo fez de uma prisão... não lembro quem fez... acho que foi o Mario Cravo Neto, as fotos são lindíssimas, muito coloridas, mas de uma prisão... e os meninos ficaram impressionados... como uma coisa tão horrível desta pode ser tão bonita... então estas dualidades aí, a gente colocava para reflexão... para refletir... e aí? Será que era possível, esta coisa do horror, da estética da composição, este poder da imagem, questões assim... ao passo também que o projeto não tem esta coisa de trabalhar de mais esta coisa da superação, da discussão social... isto não está explícito na discussão destas coisas... diferentes de outros projetos...” (JQ)

Existe nos argumentos sobre a imagem o desejo de se conhecer os elementos articulatórios que estabeleceriam discursos através das imagens.

## PROJETO (POÉTICO), POLÍTICO, PEDAGÓGICO

Câmera na mão, uma ideia para se colocar na cabeça. Parafraseando o cineasta Glauber Rocha, no projeto se vê um constante estímulo à produção fotográfica ensaística que deva tratar, necessariamente, de temas ligados as questões sociais vivenciadas pelos jovens fotógrafos e suas comunidades.

Apesar dessa orientação, o ímpeto lúdico criativo das descobertas da expressão fotográfica era estimulado na prática das aulas. Muitas falas sobre as experiências fotográficas entram na seara no fazer expressivo inventivo a partir dos controles do equipamento e da experiência de olhar.

O estímulo da liberdade de expressão através das imagens implica em uma proposta pedagógica na qual o jovem tem seu posicionamento enquanto sujeito garantido.

## VIZINHANÇAS

As intersecções com a visão de educação do outro, a partir do que se estabelece pela lógica de operação do PEI, impacta a forma que as oficinas de fotografia se organizaram. “Eu vejo o seguinte... a escola integrada norteou. Ela tem regras. Ela estrutura. E dentro da comunidade dá uma credibilidade. Para conseguir o que você quer. A coisa funciona assim... “ah, eu quero fazer fotos de 2 metros de altura, ... ah, escreve aí, orça quanto custa que vamos analisar” então quer dizer, a partir desta maneira de devolver sempre, a escola integrada ali tem esta coisa de devolver o que é produzido para a comunidade, isto é muito claro dentro da lógica das aulas...” (JQ)

Ao amparar o projeto do Olhar Coletivo, o PEI, na figura da professora comunitária, também impactou a organização da proposta, talvez sendo um dos motivadores principais da necessidade de visibilidade do projeto. “Ele e Aline fizeram este caminhar... eu sei o seguinte, quero ver o resultado no final, tudo que vocês precisarem irão ter... eu sou pedagoga...” (AP) O próprio programa em suas instâncias de coordenação influenciaram a maneira dos jovens se perceberem na oficina. “algumas pessoas de fora que incentiva a gente... tem gravação... pessoal do escola integrada... tipo patrocinadora do escola integrada... não vem muito, mas quando vem, incentiva a gente...” (JC)

A escola, no entanto, não se configura somente enquanto PEI. A convivência com a Escola Municipal Ulysses Guimarães, em seu turno regular, teve dificuldades de entender o sentido de se ter uma oficina de fotografia no percurso de aprendizado dos alunos. A própria percepção dos sujeitos nas oficinas, por parte da escola, era diferente da concepção de Aline Guerra e Jorge Quintão. Quando Jorge foi convidado a dar uma palestra sobre as oficinas de fotografia para os alunos e professores do turno da escola, essas diferenças vieram à tona. Eu considero um marco muito importante para o projeto foi uma exposição no início do 2011 uma exposição que fizemos dentro da escola... a diretoria não permitia nada... e isto me incomodava muito, eu pensava... uai, isto não pode, a escola é pública... dai um dia fui convidado para uma palestra... para os pequinininhos, sobre o projeto de fotografia... dai eu até brinco que no meu porta-mala ando com um kit exposição que eu monto em qualquer lugar... sério... dai as fotos estavam no porta mala... dai me convidaram, e estavam uma bagunça, tinham uns gringos lá para conhecer o projeto, dai eu pensei é hoje, 5 minutos peguei dois meninos lá, ah, me ajuda aqui de repente tinha uma exposição... dai a diretora chegou e falou como assim, você acha

que é só chegar e montar, e ok, dai eu falei, vamos fazer o seguinte, vou dar minha palestra agora e dois a gente conversa, pode ser? Dai tinham sei lá, uns 150 meninos de 6 anos de idade... dai fizemos uma brincadeira... fiz uma superseleção das fotos do projeto com temas mais abstratos tomadas na comunidade e brincamos de descobrir o lugar de onde saiam estas imagens... os meninos ficaram encantado... dai a professora ficou assistindo... e não teve coragem de tirar as fotos... e as imagens ficaram lá até o final do ano passado. Foi antes das eleições para deputados... as pessoas que foram votar viram as imagens... nos temos de nos apropriar destes espaços... Aconteceu uma coisa que marcou. A meninada estava fazendo muito barulho, dai um menino fez uma pergunta muito boa, só que falou gritando, dai uma professora virou e falou... "Cala a sua boca.. dai eu falei... não, eu quero ouvir ele falar... quase falei cala a boca você... isto me incomodava profundamente... eu me via em varias situações quando era moleque... era taxado como problemático, não tinha voz... o professor tem de ter noção o que acontece com o menino... e o menino era fotógrafo, só não sabe ainda, percebe as coisas de uma maneira rara.... dai em sala de aula, quando não consegue se expressar, ele fica podado. Falava para os pais, seu menino é genial, mas o pai não acredita... eu tinha vontade de falar isto... ele é crítico, tem uma série de qualidades, o problema é que ele tem 11 anos de idade e ai não pode ser assim... este tipo de olhar tem de mudar... por parte dos professores, por parte dos pais.... Eu considero que o menino está se expressando... esta angustia, raiva, ele está colocando para fora na imagem que produz... (JC)

A mídia em geral, através de suas premiações como o prêmio de fotografia do caderno Gurilândia do jornal Estado de Minas, também influenciaram a organização das aulas em uma produção guiada com o objetivo de concorrer em tais premiações. Os espaços expositivos, como o Café com Letras (lugar da primeira exposição do projeto em julho de 2009) trouxeram novos elementos para serem trabalhados com os jovens. As relações estabelecidas entre os frequentadores do estabelecimento com as imagens dos fotógrafos trouxe à superfície as questões ligadas por um lado a vulnerabilidade estigmatizante dos sujeitos-fotógrafos e por outro enalteceram o talento dos jovens, elevando sua autoestima.

A comunidade do Morro do Papagaio foi fundamental para o encaminhamento da oficina. Com a rotina cotidiana de saírem para fotografar a comunidade, aos poucos, os moradores passaram a cuidar dos espaços externos de suas casas, a interagirem com os jovens e suas máquinas e a estimularem o projeto de fotografia. "Em determinados momentos não tem como separar isto... quer dizer, dar através da imagem um outro significado, sabe, valorizar o lugar, e isto é perfeitamente possível..." (JQ)

Outro elemento que compõe vizinhança do projeto é a própria presença de outros projetos de ensino de fotografia como, por exemplo, o Agnitio. Durante o processo de desenvolvimento das oficinas houve contato entre os projetos e houve trocas de experiências. “Eu não falei do Agnitio, mas para gente do projeto foi muito importante os materiais que a gente usou... e de repente foi uma linha que começou a usar... é que de repente é simples... eu uso muito ainda... algumas imagens [do Agnitio] eu não uso, mas uso os slides e substituo com imagens produzidas pelos meninos... começar a usar nas aulas as imagens dele para explicar a técnica... por exemplo a foto do menino andando na rua, linda, tipo Cartier Bresson [Momento decisivo, paradigma estético modernista ] muito boa para explicar regra dos terços olha aqui, o cara já sabe regra dos terços... eles pegam isto muito rápido. Tem de novo a questão da valorização... ele está usando uma foto minha para explicar a a aula...” (JQ)

## DERIVAS

### **O olhar do outro e um outro olhar.**

“Nossas fotos são expostas para as pessoas verem... jovens adolescentes que não estão no mundo das drogas, mas que estão lá fazendo fotografia, exposição...” (JC) A dita desconstrução dos preconceitos que se tem com os jovens a partir das exposições de fotografias tem um efeito contrário. O próprio discurso assistencialista por eles assumido pode se reverter em uma autoimagem a partir da exclusão, pois se não fosse a fotografia estariam nesta outra situação, necessariamente.

“Ela chegou toda arrumadinha, daí eu falei, vem pronta para guerra...” (AP) Fala da professora comunitária do falando sobre primeiras impressões que teve de Aline ao ingressar no PEI como bolsista de arte. Os conflitos e aprendizados começam na própria concepção de imagem dos participantes tem entre si e com os outros.

“A ideia que a gente teve era mostrar para as pessoas, dar um tapa na cara... os meninos lá dentro [do morro] são tão capazes quanto os que estão do lado de fora... os meninos pobres, carentes, aí a tivemos esta ideia...” (AG) Seriam estas crianças, então, mais capazes? Jovens fotógrafos-artistas? Este conceito perigoso de tratar a produção dos jovens segundo uma percepção aurática da ordem do talento genioso deve ser entendida de maneira atenciosa para evitar equívocos. Existe uma demanda midiática para se mitificar esses pontos de vista, extremo oposto da opressão que é tão perigoso quanto pois também o exotiza. Quantas crianças das redes públicas e privadas tem acesso à fotografia?



É difícil determinar quais são as condições de vida que fomentariam esse outro olhar. Mas é fácil perceber de um lado os preconceitos que a sociedade tem, de maneira geral, com estes jovens em risco social e de outro, os a exaltação do ponto de vista do oprimido como sendo o ponto de vista do herói.

### **Assistidos e trocas**

As relações estabelecidas nos projetos de fotografia são bilaterais. A ajuda voluntária prestada ao outro, o que é construído nesta relação, implica em um jogo constante. Se as aulas acontecem com base no voluntariado, as instâncias de visibilidade do projeto proporcionam também uma imagem pública em troca. “Dai o Jorge começou... e vejo que é uma troca entre ele e os meninos... promove o Jorge... não adianta vim com bandeira falando que é só para os meninos, não... promove o nome do cara... e ao mesmo tempo dá o retorno para os meninos... hoje eles tem um olhar sobre as coisas diferente... modifica... e a turma era tímida... para pintar então [nas oficinas de intervenção urbana] era superdifícil... começava pouco, hoje em dia não...” (PL) Não se quer dizer que seja um jogo de interesses, mas também não é uma relação isenta desses.

### **Impacto dos vínculos afetivos na continuidade do projeto.**

Continuidade do projeto se encontra, muitas vezes, sustentada no vínculo afetivo entre os propositores e participantes. Como o vínculo é voluntário, nada garante a entrada de novos participantes, tornando a experiência sempre passível de terminar, fechada a um grupo que desenvolveu uma relação de trabalho. “Não dá para dizer um objetivo final, pois ele parou com um grupo... ele está com os meninos superexperiente... mas ele poderia tar pegando um grupo novo... este grupo dele está lá desde 2008 [2009 ] .... para criar esta nova turma... se não o projeto fica meio parado...” (PL)

### **Identidade(s) co-construída pela imagem fotográfica.**

Auto-imagem, visibilidade e auto-estima são temas que perpassam o fazer fotográfico do Olhar Coletivo. As premiações conseguidas pelos jovens foram motivadoras de sua experiência contínua no projeto. “Quando terminamos o ano, teve um prêmio do Estado de Minas, ai eu queria continuar [A foto do João foi premiada no concurso juvenil do Estado de Minas] dai falamos com o Jorge que queríamos continuar com o projeto...” (JP)

A maneira individual de se expressar pela foto acaba colaborando com

a percepção do sujeito sobre sua própria singularidade, suas escolhas estéticas e imaginativas. “Cada um tem seu tema, seu jeito de olhar... o meu é paisagem... foto panorâmica... qualquer lugar que vou tiro foto panorâmica... 360... eu gosto muito...” (JC)

E o desenvolvimento dessa expressão fotográfica empodera o indivíduo para fazer suas escolhas ético-estéticas. “O Jorge falou uma coisa que acho muito certa... a fotografia é o momento que o jovem tem o poder de decisão... quando ele tem a máquina ali na mão, ninguém manda nele... é um momento que ele tem de ser ele, que não tem certo nem errado... eu acho que isto faz com que os meninos cresçam muito...”(AG)

### **Imagem analógica | Imagem digital**

Uma boa pergunta para esse tema seria refletir se o pensamento analógico privilegiaria o surgimento de fotografias auto-conscientes. “... a foto não pode ser desmontada... eles podem tirar 300 mas tem este olhar de valorizar primeira... não saem clicando e depois saem deletando (eu faço isto... ) eles não, pensam analisam.... eu não pego as coisas montada... pego momento..... cada foto é única...” (PL)

A discussão entre a passagem da fotografia analógica para digital ganha contornos interessantes quando observada desde a perspectiva prática do projeto. “Lá para março (2009) começou o projeto... aconteceu uma coisa importante para esta primeira turma, a escola resolveu, lá para julho, a comprar máquinas digitais... dai a produção foi lá em baixo... a maioria caiu muito o rendimento em termo de produção de imagem, e um menino o rendimento dele foi lá em cima... ele não fazia nada, nada de interessante, dai o digital para ele foi uma coisa interessante... ele tem perfil mais técnico... na digital ele tem mais controle...” (JQ)

O pensamento cuidadoso ao fotografar cada imagem implicava em um tipo de estética da imagem.

A chegada do digital detona processos ligados apropriação fetichista do objeto tecnológico, mas que cada indivíduo se apropria de maneira diferente. No olhar coletivo, cada jovem estabeleceu sua escolha com relação aos meios de fotografar. “Muita gente ficava brigando para ver quem fica com a câmera digital, mas eu gostava mais da analógica... tinha um buraquinho aqui em cima que eu via melhor as coisas... eu pegava logo a analógica...eu achava que ela aproximava mais do que eu via com meu olho, dai era como se eu tirasse foto com meu olho... a máquina é minha companheira...” (JP)

Essa problematização veio, contudo da prática, muito antes de um pensamento *a priori* do que aconteceria com a introdução do

equipamento digital. Foi inconsciente... não tínhamos noção... tanto que a primeira vez que foi digital, foi uma tragédia. (AP) A prática do digital, no princípio, convidava o olhar a ser um olho que dispara, antes de ser um olhar que pensa.

### **Fotografia pura, fotografia editada.**

“É muito legal ver a reação deles na exposição... ali cai a ficha... até que ponto a manipulação é uma muleta para esconder uma limitação técnica ou é um recurso para conseguir aquilo que você quer/pensou... por exemplo aquelas fotos de facebook supertratadas... todo mundo fala “ah, que lindo” e eu falo que merda... e também aquele cara que ganhou o prêmio do worldpressphotos com o instagram... não sei se é o Flusser que fala da manipulação do aparelho... o aparelho não tem de ser só a câmera, mas o processo todo já que agora a imagem é digital, 0 e 1, agora é ótimo, não pode manipular?... e ai... aos poucos eu fui acostumando com isto, mudando minha ideia... lembrando que a fotografia para mim ainda é documental, retratando o que está acontecendo, deixar rolar e você meio que invisível... tanto que dentro do projeto, não tem Photoshop, não tem nada disto [ no entanto as exposições são geradas a partir do aparato fotográfico que inclui ajustes de cor e formato para impressão, agenciados pelo fotógrafo Jorge Quintão]” (JQ) Nas práticas cotidianas, as noções de pureza ou de uma aferição de uma realidade original caem por terra.

### **Entre arte e a fotografia.**

A visão de arte que precede a chegada da oficina de fotografia está profundamente relacionada com a ocupação expressiva do território, bem como a uma complementariedade entre o conhecimento acadêmico com o conhecimento prático. “Por aluno foi um crescente.... o trabalho com Pelé foi pintar, fazer intervenção artística nos espaços, caminhos que eles faziam até a escola, no PEI, então eles começaram a se apropriar destes espaços... eles participaram na escolha da pintura, os moradores das casas escolheram as cores... a comunidade começou a entender o escola integrada... os alunos pertencem os espaços... não teve nenhuma pixação nem rabisco nestes trabalhos... nossa grande tela era o morro... eram as casas das pessoas...

Quando veio Aline, foi o Pelé ensinando para Aline... ela com a parte teórica e ele com a prática mesmo... os dois juntos se somaram... os alunos começaram a perceber a importância de Pelé, a importância de Aline... o que que era a aula dela, o que que era a aula dele...” (AP)

O ensino de fotografia surge a partir de uma arte/educadora dentro de uma proposta de oficina de arte trazendo um fotógrafo de perfil

documentarista/fotojornalista. Se instaura, aí a discussão de em que medida a fotografia seria arte ou vice-versa. Pela visão da escola, essa relação confusa é abordada como um processo contínuo de desenvolvimento de capacidades expressivas. Tal problematização é replicada em todos os projetos perscrutados, e ressalta a impossibilidade de dissociar, de maneira definitiva, uma abordagem da outra. A síntese destas visões é, de maneira geral, que a fotografia seria o registro de algo enquanto a arte o espaço legítimo de criação. Mas esta síntese não é tão simples de fazer e se dá de maneira tensa.

Pode-se rastrear a tensão destas visões sob vários âmbitos. Por exemplo, algumas das exposições fotográficas feitas pelo Olhar Coletivo se configuraram sob uma lógica emprestada dos vernissages parisienses pré-modernistas, mas o discurso se alinhava com a prática fotojornalista/documental, mais justificável enquanto socialmente comprometida, principalmente por ter um discurso com lugar certo na discussão social.

O projeto segue, de carona, a visão de quem o viabiliza. “Minha formação é de fotojornalismo... chegar... não mexe em nada... de repente eu comecei a tentar entender melhor a ferramenta da fotografia como arte em si como forma de expressão, e sobre tudo o que tá querendo ser dito ali... o cara estar tentando dizer alguma coisa [paradigma comunicacional de decodificação tal como colocado pelos semioticistas]... ele produz algo que não necessariamente consigo compreender e isto sempre me incomodou... cheguei na galeria uma vez e vi um toco de madeira... desculpa mas... porque isto tem um valor? Porque isto tem de ser valorizado?” (JQ) A expressão estético por si só se torna indigesta.

A imagem, no contexto da arte, não tem um discurso pronto facilmente decodificável, é mais trabalhosa e indigesta gera movimentos profundos de reflexão. Mas existem mais caminhos do que pensar somente no que isto quer dizer. Um deles se traduz na simplicidade da afirmação que “Assim... se você gosta de uma imagem, tira a foto... não tem desenho... fica mais seu olhar... ajuda um pouco...” (JC) Ajuda a refletir, a co-criar a experiência de ser, a compreender seu lugar no mundo, suas percepções e lançar as bases para apreensão da memória.

No projeto, conviveram associações referentes a arte e a fotografia, algumas distinguindo a diferença entre as expressões outro as aproximando. “Os dois são arte... fotografia... a gente tinha propostas de desenhar a foto... a

fotografia é uma arte com uma câmera... e a arte pode ser com pincel, lápis, qualquer coisa assim...” (JP) e em contraponto “Eu acho que a fotografia é o registro da arte... ela imortaliza toda a arte... eu não considero ela como arte. Ela é uma técnica, tal, mas ela registra, guarda as pessoas... Na arte você cria... eu acho que a fotografia você registra...” (PL)

### **Funcionalização das fotos | expressão**

“Uma das coisas que levo muito para o menino, a gente tem de produzir uma imagem, mas ela tem de ter um significado [Poderia ser problematizada esta necessidade de significado. Ter sentido, uma mensagem a ser decodificada é diferente de fotografar de maneira consciente do ato-fenômeno. Ter significado, é portar algo pronto a ser assimilado, pré-cozido... ser consciente, no sentido aqui empregado, é ser integral, reflexivo e coerente com o potencial imaginativo-cognitivo do sujeito] dai eu levo a publicidade para mostrar o seguinte... o que que o cara quer dizer com isto... conceitos, posicionamentos sociais... para quem é... é muito difícil achar quem trate deste assunto... muita gente tem medo de entrar... eu continuo a ler muito sobre isto... porque eu sou um receptor [O conceito do ser humano como receptor é profundamente baseado na pragmática comunicacional. De acordo com as reflexões articuladas neste trabalho, a conceituação parece um pouco redutiva perto de todo potencial imagético do ser. Para além de receptores, os indivíduos são coordenadas (espaço/tempo/cultura/cognição/personalidade/subjetividade) conscientes de imaginação] isto me causa alguma coisa... porque não posso discutir sobre isto... isto me incomoda porque os teóricos não falam disto... pode ser ignorância disto...” (JQ)

### **Territorialização-desterritorialização pela foto.**

Fotografar, como sinônimo de estar presente em um lugar e o fotografar, traz fortemente a discussão sobre as territorialização da experiência do indivíduo. O olhar de fora encontra coisas diferentes do olhar de dentro e a fotografia tenciona essas diferenças ao transformá-las em imagens que podem ser justapostas, vistas, pensadas, imaginadas. A foto do território se converte em um semióforo das questões que aquele território encerra, acendendo os caminhos que levam a negação ou acesso dos espaços pelo corpo do observador.

A experiência de Aline Guerra com o grupo de jovens fotógrafos mostra a dimensão concreta dessa questão. “Dai um dia ela teve a ideia de sair fotografando com os meninos porque a Gizelma tinha achado umas câmeras na escola que seriam de outra oficina e nunca foram usadas... começou a dar um rolê com os meninos... mas a Ana Paula começou a ficar

com medo devido aos pontos de droga e tudo... porque aqui o pessoal não mexe com quem é daqui, mas quem é de fora... dai ela me pediu, Pelé, conversa com os meninos [do tráfico] tudo... para contar que a Aline está tirando foto, mas é para o projeto... “ (PL)

E qual é o resultado dessa experiência? “Mudou o meu olhar... no morro mesmo eu nunca fui... agora eu tenho liberdade de sair na rua... tem coisas boas lá... ajuda a gente na convivência com o pessoal ai...” (JC)

### **Porque fotografar na escola**

Qual argumento defenderia a presença de um projeto de ensino de fotografia no lugar de uma oficina de artes dentro do espaço da escola? Novamente não há resposta óbvia, mas a experiência prática do Olhar Coletivo aponta para uma problematização interessante “A possibilidade de poder carregar uma máquina... é uma coisa prazerosa... liberdade... fotografar aquilo que deseja... as crianças escolhem o que querem... essa liberdade, que a escola não permite... é criar... Todo ano o pessoal espera a redação sobre as férias... as minhas férias... elas querem escutar alguma coisa esperada... e a fotografia não... o caminho que Aline e o Jorge fizeram, é de construir o trabalho deles... inicio, meio e fim... eu acho que a escola dá muito pouca liberdade para o Aluno... e ali não, tinham várias respostas para uma mesma questão... então não tinha erro... “ (AP)

### **Hospital de olhos**

Antes de propor a oficina de fotografia que se desenvolveria no Olhar Coletivo, a arte/educadora Aline Guerra trabalhou no Hospital de Olhos Dr. Ricardo Guimarães. “Também... acompanhava a Dra. Ana e o Dr. Tulio, que eram os especialistas em lente de contato do hospital... olha lente Leica, que chique [sobre os equipamentos óticos que lá apareciam] Carl Zeiss.... tem uma lente que eles usam para fazer exame de fundo de olho, eu olhava e era muito interessante... lente de aumento... tinha a ver com o funcionamento de câmera... fiquei um ano lá...” (AG) Tal como a máquina fotográfica, as próteses de visão que corriqueiramente se incorporam nos olhares, geram modificações nos processos de perceber a imagem. Por exemplo as lentes corretivas, que são uma prótese amplamente disseminada, que modifica a forma de ver hora desfocando hora trazendo nitidez a aquele que a usa.

O olhar acomoda essas mudanças que, muitas vezes, passam despercebidas, isto é, não são pensadas conscientemente.

Entra, então, em foco, a questão da tecnologia de gerar imagens... Ao reinventar, reutilizar outros suportes para a imagem e para a visão que a percebe novas possibilidades imaginativas são geradas. Processos que vão se acumulando nas cabeças, através de novas formas de ver/perceber e que, uma hora elas voltam para fora.



# Imagens Povo

## IMAGENS DO POVO

O projeto imagens do povo é composto por três ações complementares indissociáveis: a Escola de Fotógrafos Populares da Maré (EFPM), a Agência Escola Imagens do Povo e o Banco de Imagens.

### ORIGEM/HISTÓRICO

A partir de propostas embrionárias em 1999 e 2000, o projeto Imagens do Povo viabilizou sua primeira edição em 2004. Tem sua origem na prática documental engajada de João Ripper em parceria com as ideias do fotojornalista Ricardo Funari. Através do encontro com a instituição Observatório de Favelas, que estava em busca de incorporar em seu escopo de trabalho ações de cunho pedagógico que lidassem com questões relacionadas a direitos humanos, comunidade e cultura, surgiu a primeira edição da Escola de Fotógrafos Populares da Maré (EFPM), o primeiro braço do Imagens do Povo. “O imagens do povo surgiu com um desejo, que vai ser colocado por muitos, com o Ripper, para as pessoas terem a oportunidade de estarem se mostrando uma outra ótica do que não é mostrado convencionalmente pela mídia, muito voltada para esta questão do fotógrafo documental... a gente tem muito na veia o sangue documentarista do Ripper... e daí a gente foi conhecendo outros mundos, outros fotógrafos, antropólogos, foi daí que veio o Dante Gastaldoni ,que posteriormente veio a ser professor do projeto bem como o Funari” (ND)

## IDEALIZADORES/ATORES

**João Ripper** - Fotógrafo e fundador do projeto Imagens do Povo. Amplamente reconhecido por seu trabalho de fotografia documentarista, fundou a agência F4 em 1974 e a agência Imagens da Terra na década de 1990. Engajado em temas de defesa de direitos humanos, trabalha, desde o início dos anos 1990, com temáticas como seus ensaios para a Organização das Nações Unidas para a Educação Ciência e Cultura (UNESCO) Trabalho Escravo, Trabalho Infantil e Índios do Mato Grosso do Sul. Tem experiência fotojornalística em jornais como O Globo e Última Hora. Atualmente se dedica à consolidação de seu trabalho fotográfico, bem como em colaborar com a EFPM Imagens do Povo.<sup>3</sup>

**Ricardo Funari** – Fotojornalista, trabalhou na revista *Manchete* e no jornal *O Globo*. Atuou na década de 1990 em pesquisas ligadas a fotografia digital. Trabalhou na agência Imagens da terra com fotografia documental engajada. Foi co-fundador do primeiro curso da EFPM e posteriormente foi responsável pela implementação do sistema novo do Banco de Imagens do projeto Imagens do Povo no ano de 2011.

**Dante Gastoldoni** - Mestre em Comunicação, Imagem e Informação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), onde também atua como professor. Atua como fotógrafo desde 1972, tendo experiência como editor especializado em fotografia documental e reportagens fotográficas. Leciona também na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sendo responsável pelas disciplinas Linguagem Fotográfica e Fotojornalismo. É considerado o coordenador acadêmico da EFPM.

**Joana Mazza** - Artista visual, fotógrafa, produtora cultural e curadora. Assumiu em 2011 a coordenação do projeto Imagens do Povo. É formada em pintura pela Escola de Belas Artes da UFRJ, em especialização em Fotografia como Instrumento de Pesquisa nas Ciências Sociais, pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Trabalhou na equipe fundadora do evento FotoRio<sup>4</sup> sendo a responsável pelas exposições do evento em suas últimas edições (2005-2011).

15. Mais do trabalho de Ripper pode ser visto no site <http://www.imagenshumanas.com.br>, ultimo acesso em 10 de junho de 2012.

16. Encontro Internacional de Fotógrafos do Rio de Janeiro. Para saber mais <http://www.fotorio.fot.br> ultimo acesso em 10 de julho de 2012.

## ENTREVISTADOS

**Naldinho Lourenço (ND)** - Fotógrafo formado pela segunda turma do projeto, em 2006, atua na agência do Imagens do Povo.

**Fábio Caffé (CF)** - Fotógrafo formado na turma de 2006, atuou como professor no curso de 2009 a 2012.

**Monara (MO)** - Fotógrafa formada na turma de 2009, trabalha na indexação de imagens do Imagens do Povo.

**Carlos Eduardo (CE)** - Secretário do projeto Imagens do Povo, trabalha apoiando as ações do projeto desde 2011, participando de forma expressiva no processo seletivo de 2012.

**AF Rodrigues (AF)** - Formado pela Escola de Fotógrafos Populares em 2006, atua de forma expressiva como fotógrafo e professor de micro-oficinas realizadas pelo Imagens do Povo.

**Edmilson de Lima (ED)** - Fotógrafo formado em 2008 e fotógrafo educador formado na turma do curso de Formação de Educadores em Fotografia de 2010.

**Francisco Valdean (VL)** <sup>5</sup> - Formado na turma piloto da EFPM em 2004, é o coordenador do banco de Imagens do Imagens do Povo. Tem atuação expressiva como professor de fotografia.

**Joana Mazza (JM)** – Coordenadora do projeto? Imagens do Povo.

17. Valdean mantém um blog com suas reflexões sobre fotografia e imagens. O endereço é <http://www.ocotidiano.com.br/>. Último acesso em 21 de junho de 2012.

## OBJETIVOS

Dar voz, expressada através da fotografia, a aspectos da realidade das comunidades vilas-favelas vista pelo ponto de vista de seus moradores. Empoderar imagetivamente os moradores de áreas desprivilegiadas do Rio de Janeiro através da prática fotográfica documental e envolver

outros fotógrafos em um ativismo.

“Estamos desenvolvendo um trabalho de monitoramento e avaliação da escola, enfim, ainda estamos estabelecendo os parâmetros de avaliação, da formação dos alunos... mas sem dúvida mais do que a formação técnica, é o envolvimento com a fotografia, com o projeto... e no final se eles sentiram tocados pelas questões, envolvidos e participativos... digamos que este é o objetivo principal.” (JM).

## ESTRUTURA

O projeto? Programa? Imagens do Povo conta com uma sede localizada nas instalações do Observatório de Favelas, localizado na rua Teixeira de Freitas 535, no complexo da Maré, cidade do Rio de Janeiro. Lá existem dois laboratórios de informática para pós-edição das imagens, sala de aula com projetor, uma pequena sala para a equipe coordenar os três braços do Imagens do Povo (A EFPM, o Banco de Imagens e a Agência-Escola). Nesse mesmo espaço funciona a Galeria 535, para exposições de fotografia de fotógrafos convidados.

Coordenação: Joana Mazza.

Tratamento e curadoria das imagens: Francisco Valdean.

Indexação do Banco de Imagens: Monara Barreto.

Corpo de professores fixos da edição de 2012: Fábio Café Soares e Rovená Rosa.

“dai a gente tem a escola de fotógrafos populares, o banco de imagens e a agência-escola... uma coisa possibilita a outra... a escola a formação, o banco o espaço para estes fotógrafos formados disponibilizar o material e a agência possibilita algum trabalho... o projeto é estruturado neste sentido... e tem a questão mais ideológica de contar um ponto de vista implicando em problematizar outros pontos de vistas existentes sobre as favelas, sobre periferias em geral...” VD

“Muito movimentado o cotidiano do projeto, com diversas ações paralelas. A escola de fotógrafos populares, a agência imagens do povo e o banco de imagens se co-articulam o tempo todo demandando muito envolvimento da equipe permanente do projeto composta por 5 posições: coordenadoria geral, secretaria, dois fotógrafos-residentes-professores, uma fotógrafa-bibliotecária e um fotógrafo especialista em tratamento de imagens.” (JM)

## MODO DE OPERAÇÃO

Cada instância operativa trabalha com um fluxo próprio.

A Escola de Fotógrafos Populares é a ação central do projeto. É onde a concepção inicial do Imagens do Povo se articula. Existe todo um esforço para a divulgação das vagas para o curso e a seleção dos interessados. A rotina das aulas é intensa e agrega não somente os fotógrafos em formação como também os egressos já formados, pertencentes à Agência Escola, que frequentam o espaço e lá socializam com o coletivo.

Agência Escola, é a sequência do processo de encaminhamento dos fotógrafos formados na EFPM. O contato com clientes é realizado através da equipe gestora do projeto. Após acolherem demandas de possíveis clientes, a coordenação encaminha os trabalhos para o corpo de fotógrafos associados<sup>6</sup> para execução, tomando sempre o cuidado de indicar duplas de fotógrafos um experiente e um iniciante - para cada serviço. Pela Agência Escola também é feito o gerenciamento de equipamentos emprestados aos fotógrafos associados. Para facilitar o acesso dos fotógrafos populares aos meios de realizarem seus trabalhos, sejam trabalhos demandados por clientes ou pesquisas fotográficas autorais, foram disponibilizados equipamentos que podem ser emprestados para todos. A princípio poderia se pensar que existiriam características da fotografia comercial que se contraporiam a fotografia documental preconizada no curso. Isso não acontece, pois os clientes que procuram a agência buscam o tipo de estética documental que tem a mesma tônica da fotografia que é ali praticada. Fotógrafo experiente fotografando junto com o fotógrafo iniciante.

O Banco de Imagens é o terceiro braço da ação. Foi um desdobramento necessário para dar conta do vasto acervo de imagens que vem se acumulando desde 2004. Funciona como uma porta de acesso pública, disponível no site<sup>7</sup> do projeto, para o universo de imagens produzidas pelos fotógrafos da EFPM. “Toda e qualquer pessoa, em qualquer lugar do mundo, pode ter acesso a essas imagens, pelo site. Só que aí, estas imagens não são comercializadas... elas são comercializadas apenas institucionalmente [exemplo parceria CUFA - Imagens do Povo]... o uso comercial de venda para o mercado, não é feita desta forma...” (CE)

18. Em 2012 eram cerca de 37, com forte perspectiva de crescimento devido ao grande número de participantes contemplados na edição da EFPM de 2012.

19. O endereço do site é <http://www.imagensdopovo.org.br/>.

As fotografias do Banco de Imagens possuem uma característica interessante: poderia se pensar que versaria somente sobre temas populares recorrentes como violência ou manifestações culturais populares. Entretanto, ao navegar pelas imagens, é notada grande variedade de temáticas, perspectivas e estilos de fotografias, escapando à alcunha de fotografia documental ou mesmo fotojornalística. As imagens pulsam com expressividade própria de pesquisas autorias de cada fotógrafo. A constituição de tal acervo demandou tempo - apenas quatro mil das dez mil imagens atualmente pertencentes ao Banco de Imagens estão *online*.

Cada imagem, antes de ser disponibilizada, deve ser tratada e indexada.

“Eu e o Valdean... que trabalhamos no banco e temos acesso a elas... os fotógrafos que trazem suas próprias produções também... os demais tem acesso pontuais, ah, vamos montar um livro, colocar no site... e eles acabam conhecendo o acervo também... todo mundo tem acesso ao endereço no computador... acessa o site... tem uma pasta lá que tem todas as fotos... só os fotógrafos que não tem esta ligação... mas daí eles pedem, ah, eu preciso entregar esta foto em alta Monara, daí eu vou lá e pego... só eles.....” (MO)

“Eixo de formação: fotógrafos populares, após, é trabalhada a continuidade do acompanhamento/formação através do banco de imagens e da agência. A formação deles é articulada muito fortemente com estas duas outras instâncias de continuidade - em especial o banco de imagens, mais do que a agência... pois na agência é muito mais o atendimento de uma demanda de um cliente. Mas o banco é onde a gente contempla esta produção e é ele que estabelece qual é a nossa cara... é a partir deste acervo que a gente trabalha nossas produções culturais: as exposições externas e nosso primeiro livro <sup>8</sup> (JM)

## PERFIL DOS PARTICIPANTES

Os participantes são prioritariamente originados de comunidades vilas-favelas, em especial do complexo da Maré. No início do projeto, não havia pré-requisito de ensino médio, resultando em maior heterogeneidade quanto a idade e formação educacional. Na edição de 2012 foi-se exigido o ensino médio.

“É um universo... recebemos gente de todos os lugares, origem e classe social... desde a primeira

20. Lançado no Centro Cultural da Justiça Federal do Rio de Janeiro em 19 de junho de 2012, o Livro Imagens do Povo foi produzido através de edital ARTES VISUAIS 2011 da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro.



turma... é um mix... estamos aqui para quebrar fronteiras, desde o começo... temos desde moradores do Leblon a moradora de ocupação do centro... e sempre foi assim... e claro, uma boa parcela, de quem frequenta este espaço é porque mora aqui perto e tem uma facilidade geográfica... mas também não é a maior parte, eles são menos que a metade da turma... também sempre foi assim..." (JM).

Apesar do perfil contemplado prioritariamente no projeto estar relacionado aos populares em situação de opressão social, muitas outras pessoas de outros territórios da cidade (por exemplo, Jardim Leblon, bairro de classe média alta) procuram o curso da EFPM. O importante é o alinhamento ideológico com o projeto, para além do perfil socioeconômico.

"Em 2004, as aulas eram basicamente prática... saímos para fotografar já com dois meses de aula... e tínhamos que apresentar resultados logo no início... e já dar aula também... hoje a escola está muito mais [estabelecida], inclusive o perfil dos alunos estão diferentes... A galera tem o ensino médio completo... virou um pré-requisito né... na primeira turma você tinha gente de 16 a 50 anos... não tinha o critério do ensino médio... e uma galera muito interessada na fotografia... mas altera um pouco do perfil... mas eu acho que minha turma foi marcada principalmente pela prática... saímos para fotografar e na próxima aula comentávamos as fotos..." (VD)

"No geral, quando o pessoal chega na escola, muitos já tem um certo conhecimento. Já tiveram contato com câmeras profissionais, semiprofissionais... algum tem alguma teoria... é muito diversa... várias pessoas diferentes, com bagagens diferentes... na escola em si... como estamos trabalhando com muita gente (cerca de 70 pessoas) acabamos por dividir a turma em grupos no sentido de que todos possam ter o contato, desde aquele que já conhece até aquele que nunca teve contato... fazer-se entender... manuseio..." (CE)

## RECURSOS

Talvez a mais determinante condição para a manutenção do projeto seja seu pertencimento ao escopo de trabalho do Observatório de Favelas, instituição que provê a infraestrutura para o funcionamento das atividades do *Imagens do Povo*. Entretanto, o projeto tem a necessidade contínua de captar recursos para custear seu funcionamento, que é muito oneroso dada a quantidade de ações que executa paralelamente, bem como a sua infraestrutura fixa com funcionários e equipamentos.

Dessa forma, o projeto tem se mantido com capitação de recursos via

leis de incentivo e de patrocínios e parcerias diretas.

Com o aumento de visibilidade veio um aumento da demanda pelo projeto, seja por interessados em fazer o curso, seja por clientes interessados em serviços da Agência. Tal movimento implica no aumento da necessidade de aporte de recursos e consequente aumento da complexidade para administrar os possíveis parceiros. Segue a listagem sucinta dos principais parceiros mantenedores do projeto.

2004 - Apoio de FURNAS centrais elétricas.

2006 - Apoio do Fundo das Nações Unidas para a Infância(UNICEF) e da Universidade Federal Fluminense.

2007 - Apoio da UNESCO / Programa Criança Esperança.

2009 - Apoio do Fundo Itaú de Excelência Social.

2012 - Apoio do Ministério da Justiça via Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania (PRONASCI)

## VISIBILIDADE

Desde seu surgimento, o projeto Imagens do Povo vem se constituindo como projeto-referência no que se trata de fotografia realizada por populares, não somente pelo viés fotojornalístico mas também documental e criativo/expressivo. Através da imagem pública de Ripper, a instituição já nasce gozando de grande prestígio como centro de pesquisa em fotografia.

O projeto é procurado por grandes instituições como a UNESCO e a Casa Daros<sup>9</sup> para fornecer imagens, sejam elas feitas sob encomenda, sejam elas frutos de ensaios fotográficos espontâneos que compõem o banco de imagens permanente.

Outro forte elemento de visibilidade é a penetração mercadológica dos egressos do curso em diversos segmentos do mercado local de fotografia. Dentre eles, vale ressaltar a atuação profissional de Ratão, Caffé, AF Rodrigues como alguns destaques.

21. A Casa Daros é um projeto da Daros-Latinamerica, instituição sediada em Zurique, Suíça, que reúne a maior coleção de arte latino-americana da Europa. Para saber mais, visite <http://www.daros-latina-merica.net/>, último acesso em 10 de julho de 2012.

A Associação de Fotógrafos do Rio de Janeiro (ASFOC) chegou a negar a emissão de carteiras de associados para os fotógrafos populares, como medida administrativa de retaliação, por eles estarem tomando o mercado de tal forma a serem preferidos em detrimento dos fotógrafos tradicionais. Esse quadro está se revertendo devido à forte aceitação e apoio institucional que o Imagens do Povo recebe.

Acrescenta-se as ações de visibilidade do Imagens do Povo a sua integração no evento FotoRio bem como a abertura da Galeria 535 nas instalações do Observatório de Favelas. Devido à entrada de Joana Mazza, com seu perfil fortemente ligado a produção cultural e a fotografia enquanto arte, a criação da galeria e a participação no FotoRio veio ao encontro de uma necessidade do Imagens do Povo se relacionar com o circuito artístico ligado à fotografia. A característica principal da galeria é prover uma vitrine física para a produção dos fotógrafos ligados ao projeto Imagens do Povo.

## CONCEPÇÃO DE FOTOGRAFIA

Antes da foto, o ser humano. Em síntese, a concepção corrente do que é fotografia no projeto é a praticada por seu fundador. “O projeto era coordenado pelo Ripper... e lembro que quando comecei a ter contato com o fotojornalismo me agradava muito... ele nasce de uma questão do fotojornalismo documental que documenta a favela de uma determinada forma [de acordo com os editoriais de jornais de grande circulação] se não fosse descontentamento, ele existiria com outro caráter... mas devido a estas característica este tipo de ideologia [resistência ao “olhar” *mainstream*] permeava o cotidiano da escola... teve a descoberta da fotografia, da transição do filme para o digital... esta questão começa a pegar em 2002... 2003... a escola começa em 2004... ainda existia uma questão do filme... lá na primeira turma fotografávamos com uma câmera digital e 5 analógicas...” (VD)

A fotografia, em sua vertente documental, é tratada como instrumento de visibilidade, resistência, protesto e ativismo a ser utilizada pelos populares. Esse tipo de abordagem fotográfica leva a um tipo de fotojornalismo discursivo que poderia ser reduzido a uma instância de comunicação através da imagem.

Entretanto, as histórias de como cada um apropria essa concepção nos

leva a perceber que essa visão unidimensional da apropriação da prática expressiva da fotografia não se firma como dominante. Fotografia enquanto uso social. “fotografar para mim é está com as pessoas... compartilhar conhecimento, experiências... é o sorriso... é um abraço, vai além de um clique... vai muito além de enquadrar a pessoa... e descarregar depois... a imagem... é o dia que você passa com ela... é o momento... o instante com a pessoa... é aquilo que falei anteriormente, as vezes vale mais um gesto, sorriso abraço que a fotografia... tudo isto é fotografia para mim... é muita coisa... não sei... é isto assim...” (MO) A fotografia engajada, no projeto, implicaria em seu uso como elemento articulador de relações afetivas entre o fotógrafo e o fotografado, bem como agente de delimitação de acesso a territórios dentro da comunidade.

Na prática, ensaios autorais criativos de alta elaboração estética nem sempre acompanham o discurso de resistência. Para além dos discursos, existe pulsante uma forte autonomia criativa expressa através das imagens.

#### EDIÇÕES DO PROJETO

2004 - Início da proposta via João Ripper e Ricardo Funari. Curso de quatro meses, 320 horas/aula, 22 participantes originados da Favela Maré (vinculados à comunidade através de alguma outra instituição como ONGs, cursos pré-vestibulares).

2006 - Ampliação do curso para 540 horas/aula. Ampliação também da diversidade do perfil de interessados para fotógrafos de outras comunidades do Rio de Janeiro, Baixada Fluminense e Niterói, bem como ingresso de estudantes universitários. Ao todo participaram 22 fotógrafos. Através do intermédio do professor Dante Gastaldoni, a escola passou a ser acolhida como projeto de extensão da Universidade Federal Fluminense, que baliza a emissão de certificados. O curso passou para 10 meses de duração e a ser estruturado em três módulos complementares (cada um com 180 horas/aula): Linguagem Fotográfica, Informática Aplicada à Fotografia e Fotojornalismo.

2007- Mantem-se o formato de 2006, formando também 22 fotógrafos.

2009 - Apoiada pelo aporte de recursos do Fundo Itaú, o curso incorporou em seu conteúdo programático aulas ligadas a novas tecnologias no campo da fotografia digital, bem como a introdução de direitos humanos, análise crítica da mídia e das teorias das representações sociais. Aumentou o número de formandos para 35 fotógrafos. Esta edição é também marcada pela inauguração da Galeria 535.

2012 - O projeto se expandiu ainda mais, incorporando na proposta pedagógica aulas de história da arte e ampliando o número total de fotógrafos para cerca de 70 pessoas. Foi lançado em 17 de junho de 2012 o primeiro fotolivro da Escola de Fotógrafos Populares da Maré.

## AULAS

As aulas da EFPM seguem um ciclo de alternância entre aulas teóricas dos conteúdos propostos no plano pedagógico, saídas fotográficas coletivas e projeções de imagens comentadas, sejam elas dos próprios fotógrafos participantes, sejam de fotógrafos palestrantes convidados.

O curso, de dez meses de duração, cinco dias por semana, cinco horas por dia, é estruturado em três módulos de 180 horas/aula cada: Linguagem Fotográfica, Informática Aplicada à Fotografia e Fotojornalismo. A supervisão pedagógica de como ele se estrutura é de responsabilidade de Dante Gastaldoni. Ripper, Gastaldoni, Caffé e Rovena assumem as aulas expositivas e práticas, alternando entre si, de acordo com a sequência do curso. Vários fotógrafos são convidados a complementarem os conteúdos, aprofundando os temas, listados a seguir:

- Aulas teóricas focadas no repertório fotográfico clássico-modernista.
- Aulas técnicas sobre a operação do equipamento fotográfico.
- Aulas práticas grupais.
- Saídas fotográficas.
- Aulas de direitos humanos.
- Aulas de crítica da mídia.

- Aulas de fotojornalismo.
- Aulas de história da arte.
- Saídas fotográficas.
- Projeção de ensaios fotográficos comentada.

“É uma vivência muito forte... tem muito a ver com Paulo Freire, com uma troca... o PF diz isto que o educador tem de estar aberto a ouvir... hoje um maluco lá na sala resolveu apresentar o livro do Bang Bang... poxa legal, querer compartilhar... na verdade ele está aprendendo... um processo muito rico de construção de relações, elos, tem muito mais coisas construídas pela fotografia, .... “ (CF)

“Fotografia, além de você tirar fotos, é ver foto para caramba... criar um banco de imagens de referência... que você acaba incorporando, de forma inconsciente no seu trabalho...” (AF)

## RETORNOS

A ideia inicial básica de como o projeto deve retornar à comunidade passa por literalmente retornar as fotos a aqueles que as geraram. Isto é estimulado na EFPM como uma forma de se chegar ao outro com cuidado, criando vínculo afetivo.

Outra maneira do retorno é o posicionamento político-ideológico engajado pela foto. Alguns fotógrafos populares atuam em militância de direitos humanos através do acompanhamento constante das ações do poder público e paralelo nas comunidades. Um exemplo dessa abordagem é a ampla documentação sistemática das obras do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC<sup>10</sup>) e incursões policiais no complexo do Alemão. Nesse aspecto, a fotografia é funcionalizada.

A própria permanência no projeto, por parte dos egressos, é uma forma de retorno. Boa parte das turmas é composta por aqueles que participaram de turmas anteriores. A interação entre as gerações de fotógrafos populares permite o fortalecimento de sentimento de união grupal e fomenta articulação de propostas coletivas entre os membros.

Para os proponentes do projeto, Ripper e Funari, bem como para os fotógrafos parceiros convidados, existe uma forma de retorno, ainda que silenciosa, presente e motivadora. Os territórios das comunidades não podem ser acessados pelo olhar estrangeiro de quem não convive

22. O Programa de Aceleração do Crescimento é um plano federal lançado durante o governo Lula no dia 28 de janeiro de 2007 que visa estimular o crescimento da economia brasileira através do investimento em obras infraestruturais em todo o território nacional.



com seus moradores. O contato entre os fotógrafos experientes e os fotógrafos aprendizes do projeto permite o estabelecimento do vínculo afetivo necessário para que estes espaços das comunidades se abram para todos em um processo de co-aprendizado coletivo. “Além de cada um ser de um espaço [território] diferente... o Leo, eu somos de comunidades a gente traz a experiência de conhecer estes espaços...” (MO).

## RELAÇÕES

Uma das principais relações estéticas levantadas nas observações e entrevistas é o projeto estético documental proposto pela Farm Security Administration (FARM). Essa instituição americana patrocinou, durante a crise econômica da década de 1920-1930, ensaios fotográficos documentais que dessem visibilidade às frágeis e duras condições de vida da população rural dos Estados Unidos. A fotografia engajada modificadora de políticas públicas é importante para o ideário da EFPM. “Cara fiquei fascinado com a história da Farm... o Dante trouxe... a importância que a fotografia teve... e a “sacação” da direção norte americana... a cidade estava quebrando [29], o campo uma série de catástrofes ambientais... se esta galera vier para cidade vai piorar... se não plantar, a galera vai morrer de fome na cidade... como vamos justificar que precisamos de dinheiro no campo o dinheiro que iriar para as empresas... então o cara teve a sacação de enviar os melhores fotógrafos [nomes como Doroteia Lange, Walker Evans, e Marion Post Wolcot, dentre outros] para documentar estas coisas.... o fotógrafo tinha que estudar o tema.... entender o que está acontecendo... é isto que estudamos aqui... Escola de documentarismo fotográfico... quem quisesse ir para arte, para moda poderia, mas o Ripper é um documentarista... mas este negócio da Farm é foda... os EUA se salvaram graças a imagem...” (AF)

João Ripper segue como forte referencial estético, trazendo imagens fotográficas que coincidem muito com a sistematização proposta por Szarkowski enquanto chefe do departamento de fotografia do MoMA/ NY. Entretanto, a forma com a qual Ripper elabora sua pesquisa documental fotográfica, levando em conta o ser humano e o abordando segundo princípios éticos e afetivos, cria uma tensão entre a forma que a imagem se configura esteticamente e o procedimento de trabalho do fotógrafo.

Existe, ainda, uma miríade de referências relativas a fotografia autoral, documental, e fotojornalista, todas alinhadas com a estética fotográfica modernista. “A primeira referencia sempre é o Dante e o Ripper... com toda sua trajetória documentarista... Cartier Bresson... esta linha bem clássica, do 35mm ... tem fotógrafo contemporâneo também, por exemplo Daniel Marengo (confirmar ) Ele é um cara que a gente costuma citar aqui... tem o Fabinho Milani (confirmar), outro gaúcho com um trabalho super bacana... tem uma galera do Pará, o Miguel Chikaoka... referencia com relação a arte-educação, pinhole... aqui a gente bebe muito no pinhole... enfim... o para tem uma relação com o Ripper.... tem a Paula Sampaio... Elza Lima... Luiz Braga... fotógrafos importantíssimos com atuações fortes que acabamos por usar como referência... com teóricos o Roland Barthes... a Rovena aula passada falou um pouco sobre o Diante da dor dos outros [texto clássico de Susan Sontag] tem cada vez mais... Milton Guran tem um livro dele que a gente utiliza que é o linguagem fotográfica e informação... tem vários autores que a gente bebe na fonte... a gente tem estas referências documentais clássicas, mas aula passada falamos também da Rosângela Rennó... que o trabalho dela a Última Foto, uma coletiva sobre a imagem do Cristo Redentor direito de imagem... direito patrimonial... a alegação é que ele não está em um logrador público... apropriação, reprodução... questionamento sobre a lei... eu tava até com o catálogo da exposição... esqueci de mostrar... são várias fontes... o próprio Dante quando ele dá aula cita várias referências ... Pedro Souza com uma história crítica sobre o fotojornalismo...” (CF)

## PROJETO (POÉTICO), POLÍTICO, PEDAGÓGICO

A proposta da EFPM | Imagens do Povo é centrada na fotografia documental/ensaística altamente estetizada e engajada. “Passa pela sensibilidade do Ripper de inserir o olhar dos moradores de favela diferente do olhar que a mídia tem sobre estes espaços... um olhar que margiliza, de cima para baixo em contraste de um olhar do trabalhador, que sonha, do dia a dia, da alegria, das conquistas... o ensino, para além de disciplinas mais teóricas como história da arte,... eh... disciplinas mais teóricas, está ligado com esta vontade de mudar e desmistificar esta visão tradicional que se tem de favela...” (CE)

## VIZINHANÇAS

As vizinhanças mais notáveis do projeto são:

- Observatório de Favelas - instituição que abraça o Imagens do Povo o provendo de estrutura.

- Itaú fundo de Excelência Social - mantenedora da edição de 2009 das atividades.
- Ministério da Justiça - atual fonte de recursos para o programa.
- FotoRio - fórum de discussão de pesquisas sobre fotografia, o FotoRio serve de espaço para visibilidade do projeto tanto nos eventos de apresentação de propostas de inclusão visual quanto nas exposições ligadas ao evento.
- ASFOC/RF -a Associação de Fotógrafos do Rio estabelece relação de leve antagonismo com os fotógrafos populares.
- Poder estatal. PM/RJ. Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro - após o Imagem do Povo alcançar prestígio dentro da comunidade fotográfica, o poder público começou apoiar o projeto através de leis de incentivo a cultura.
- Poder paralelo - constante presença qual os fotógrafos populares, de alguma maneira, devem lidar durante suas incursões fotográficas.
- Coletivos de fotógrafos parceiros - coletivos como o Ateliê da Imagem e o Viva Rio que estabelecem trocas desde visitas de professores-fotógrafos até colaborações diretas em exposições e articulações de micro-ofcinas conjuntas.

## DERIVAS

### **Sobre fotografia e arte**

“Eu, particularmente, acho que a fotografia em si é uma técnica que é artística... mas pode ser utilizada como fotojornalismo... não sei definir se minha linha é o fotojornalismo ou se faço fotos de arte” (VD), [fotografia é uma técnica de produção de imagens, lidando eminentemente com a capacidade de se organizar/produzir/criar imagens... pode ser apropriada/funcionalizada como fotojornalismo... mas este é um aspecto de sua trama... ]

Sobre o aspecto poético implícito na fotografia “... pelo menos como eu entendo esta fala do Dante, não é o poético em si que negue outras questões... não é a arte em si... tem um amigo meu que diz esta frase recorrente, “A arte não é politizada... quem são politizados são os artistas”... Então

a arte é politizada se ela for uma extensão de um artista politizado... que é não é o caso de uma boa parte da arte contemporânea, ela não quer tomar partido apesar de ter pontos políticos/ideológicos, mas ela é em si, por si, não tem compromisso com outras coisas..." (VD)

### **Outro olhar do imagens do povo**

Comentário recorrente no projeto, sempre se fala em o desenvolvimento de um outro olhar a partir da prática fotográfica humana e engajada: reflexiva, empática, de carácter nômade, que permita o fotógrafo transitar entre as possibilidades de compreensão da realidade e se expressar imagetivamente.

"Primeiro ponto é a questão da realidade... que é o que cada um vive... seu entendimento já é parcial... além disto tem a questão do olhar... o que me interessa na realidade é uma questão de indivíduos... cada um vai ter um interesse, um determinado foco... o aparelho é só mais um filtro dentro destas várias camadas [referencia ao pensamento do teórico Boris Kossoy] Esta questão do comprometimento com a realidade não é muito uma questão nossa [aqui o documental aparece como expressão fabulada de uma realidade subjetiva do sujeito] é mais dar eles instrumento para eles falarem o que eles entendem desta realidade..." (JM)

### **Promoção do modo de operação Fissura.**

"É o caso que aconteceu com Naldinho... que passou uns apertos ai... com as forças oficiais... com as forças paralelas... a gente fica sempre mediando estas tensões... aonde a gente pisa com esta imagem... até onde podemos levá-la? Mas a relação que temos é essa... tentar respeitar... tem uma correria do negócio..... mais pô, eu boto esta foto para frente ou não? R\$300 reais, eu coloco em risco a vida desta pessoa? O tempo todo é este processo da escola que a escola tem... porque o Café, a Rovená, o Dante, o Ripper perpetuam esta visão... e vão continuar aqui... porque já tiveram outros professores que tinha uma cabeça diferente, mercadológica, o dinheiro, e que passou por aqui... não é só mercado... a relação nossa com a imagem é essa.... primeiro de respeitar o outro, de se colocar no lugar do outro... empatia... a partir dai fotógrafo... você tem pos edição, edita... deixa a foto lá no seu arquivinho [ Modo operante de fissura... criação... imaginação...] para você e os mais próximos... o tempo todo buscar também as coisas que você acredita, é o ideológico... a gente não é neutro... a neutralidade é burra... você é carregado de uma formação de uma vivência que, consciente ou não te coloca em uma posição, de um lado ou de outro... e quando você se diz neutro você está sendo, no mínimo conservador... porra nenhuma... você está se colocando a favor do status co... então esta coisa da imagem tem muito a ver com posicionamento ideológico... a gente escolhe o que fotografa..." AF, IP Questões éticas do olhar documental.

## **Amadilha do discurso fotojornalístico**

“Fazendo um olhar mais genérico sobre o projeto, ele é muito mais fotojornalístico... as questões que ele traz são muito mais de fotojornalismo... mais existe, principalmente no trabalho do Ripper ele tem um apelo estético que beira a arte... é ao mesmo tempo as duas coisas... mas o discurso, na minha opinião é mais fotojornalista... que para mim tem uma questão, centrada em minha prática, de como eu compreendo como vejo, que ele é parte também de um problema... dentro da ideologia... porque determinadas abordagens do fotojornalismo... que agente fica preso, é uma teia... se formos fotografar a favela pegando os princípios do fotojornalismo, o que que ocorre.. como é uma linguagem que conversa, se pressupões uma linguagem que seja um mínimo compreensível [o entrevistado aborda uma grande questão intrínseca a discussão da dissertação], por exemplo... se o fotojornalismo diz que na favela tem violência, a gente em algum nível tem de dialogar com a violência nas nossas imagens... então, na minha concepção isto é uma teia, uma armadilha, porque eu posso simplesmente falar de violência, quando quiser ou posso não falar... mas por ter o viés de fotojornalismo, ela tem de ser compreensível... quando conversarmos com outros fotógrafos de jornais, como diversas vezes aconteceu... temos de fotografar coisas que valorizem os pontos positivos da favela... mas aí, po, cara, vocês só abordam os pontos positivos, e os pontos negativos? Então a visão dos fotógrafos populares ficaria parcial... para mim esta é uma questão... para meu trabalho... se eu estou neste meio eu estou preso, e posso entrar em uma linha de responder estes caras, daí “ferrou”. Já na questão da arte, quando eu abordo a fotografia para arte, isto se desfaz... eu posso até fazer foto de violência, mas eu estou fora desta linguagem, eu to fora desta conversa... faço fotos que são artísticas... dá até para desconstruir estas imagens, mas pelo vies da arte e não pela linguagem do fotojornalismo... porque afinal de conta é uma questão grande... que abordam por este ponto... então se eu tivesse que considerar, diria que eu faço mais arte... é claro que também não vou me isolar dizendo que faço só arte principalmente pelo tipo de arte que se faz hoje que eu acho meio esvaziada... mas é uma fotografia que ou é presa pelo estético ou presa a estes lugares... mas não precisa estar presa a eles... eu particularmente tenho pensando muito sobre isto” (VD)

## **Retórica da imagem ou do discurso colado a imagem?**

“A questão que agente trabalha já é, em si, um pouco política... a favela é um lugar de tensões políticas [ligadas ao território] que gera pontos mais diversos mesmo... então, na minha opinião, para discutir como a gente quer, tem que um pouco isolar a abordagem... aí talvez, em uma utopia, daria para discutir... não é uma ruptura do diálogo não mas... é claro que a gente usa as mesmas técnicas, os mesmos equipamentos, tem toda uma questão que envolve a técnica que é parecida, mas... eu fico muito nesta deste registro... a vida em si é muito complexa... com outras coisas...” (VD)

## **Porque fotografar?**

“Acho que para mim fotografia é difícil de explicar... tem uma frase que acho que é do Paulo Leminsky que fala: “a poesia é o exercício da minha liberdade” eu penso mais ou menos assim... a fotografia é exercício de minha liberdade... [até que ponto, então, este é um exercício de protesto e até que ponto é um exercício estético imagético livre? Uma posição invalidaria a outra? Parece que não... mas algo acontece... Tanto os agenciamentos quanto os posicionamentos mudam, um em detrimento do outro, quando as posições são assumidas]” Adriano fala muito isto... tem gente que gosta de jogar bola, outros de soltar pipa... a gente gosta de fotografar (CF)

## **Estética discursiva, ideologizada.**

“Tem um pouco de tudo isto... ser poético, político e ao mesmo tempo pedagógico... outro dia escutei o Ripper falar na sala de aula, poético, a arte é uma extensão da personalidade do indivíduo, no caso do artista, a minha obra, enquanto extensão da minha personalidade, ela compõe estas instâncias... ao mesmo que a gente constrói a gente poetiza... outro dia uma amiga falou... cara este negócio de imagem estetizante da favela não tá com nada ... surge um embate sobre esta questão...” (VD)

“eu posso inclusive, representar uma maré, a partir do domínio técnico da imagem que é quase irreconhecível para qualquer um que more aqui... e, eu acho, que talvez, eu faço um pouco disto... não é que é irreconhecível... ah, ela é mentirosa... não é isto... é apenas um ponto só... tem mais pontos [de vista]” (VD)

## **Multiplicadores**

“Eram, dois encontros semanais... tinha aula de didática, de psicologia, de história da arte, de várias coisas, e no final cada um apresentou uma aula para a turma... foi bem forte e tiveram coisas maravilhosas... uma das características da escola é naturalmente formar multiplicadores... vem com esta questão do retorno... naturalmente a gente acaba tendo estas oportunidades... por exemplo Valdean já deu aula no acampamento do sem terrinha... aquilo lá foi muito forte... acaba sendo natural você querer compartilhar o conhecimento... sentiu-se a necessidade de um maior aperfeiçoamento dos educadores... “ (CF)

“Primeiro é uma coisa diferente você passar de aluno para professor né... não tinha ideia da responsabilidade que é... não tinha ideia... fui professor já da turma de 2009... eu participei como aluno em 2006” (CF)





# Agnítio

Intervenção através da fotografia

## AGNITIO<sup>11</sup>

O projeto Agnitio consiste em oficinas de fotografia de curta duração que trabalham questões relativas a identidade e empoderamento imagético-expressivo do sujeito que se insere em situações de tensão social.

Enquanto o Olhar Coletivo, em seu discurso, foca aspectos ligados aos territórios urbanos e diferenças sócio-culturais e o Imagens do Povo aborda a questão da fotografia documental engajada, o Agnitio propõe uma experiência lúdico expressiva dos participantes funcionalizada em prol de um objetivo parapedagógico norteador: identidade, violência e resistência.

23. O texto sobre o projeto Agnitio segue uma organização um pouco diferente da empreendida sobre os dois projetos anteriores. Isto ocorre por ser a experiência de ensino de fotografia empreendida pelo sujeito da pesquisa registrada nesta Dissertação e de onde grande parte dos questionamentos são elaborados.



#### ORIGEM/HISTÓRICO

As oficinas Agnitio surgem como desdobramento da pesquisa poética fotográfica de Marilene e Henrique. O projeto original, Ar de Luz, consistiu em uma investigação fotográfica-poética dos locais que compõem o imaginário e o cotidiano cultural do morador de Belo Horizonte. A proposta do trabalho era estimular o pensamento poético no espaço urbano, um olhar para dentro da história e da cultura da cidade, captando a atmosfera que envolve tais locais através da experiência sensorial e estética dos moradores da capital. Essa intenção seria índice de uma busca fenomênica?

Iniciado em 2006, o Ar de Luz percorreu 20 espaços selecionados a partir de dois critérios: locais de intensa atividade cultural e de grande circulação de pessoas de diferentes camadas socioeconômicas. Nesses locais, foram realizadas entrevistas escritas e gravadas, para levantar a percepção imagética - isto é, elementos próprios do lugar que suscitavam interesse - daquele ambiente a partir do olhar dos seus frequentadores. Perguntas sobre a história e a opinião do entrevistado acerca da importância do local para a sua vida e para a cidade fizeram parte da entrevista. A busca era pela percepção do sensorial e do imaginário. Esses elementos, reelaborados a partir do domínio expressivo da

fotografia através de ângulos, cortes inusitados, diferentes cores, fontes e temperaturas de luz, foram transformados em imagens fotográficas, em um processo de transposição imaginativa.

As fotos geradas pelo processo poético do Ar de Luz foram parcialmente apresentadas em uma exposição em fevereiro de 2007 na galeria da Escola Guignard chamada *Já ouvi falar mas nunca pus sentido*. As legendas que acompanharam cada foto mencionaram apenas o local, o horário e a data, propondo um jogo imagético com o observador que, a partir de seu próprio referencial subjetivo, completava a fruição daquela imagem, valendo-se de sua memória. Pequenos rádios foram disponibilizados ao longo da exposição para que o visitante pudesse sintonizar os áudios das entrevistas realizadas. Pretendeu-se com isso recriar a atmosfera do cotidiano da cidade e trazer a familiaridade, um contato estético com a cidade - *locus* de relações dinâmicas, cambiantes: culturais.

O trabalho com as possibilidades estéticas de lugares que geraram as fotos do Ar de Luz e a relação desses ambientes com as pessoas que os frequentam constituíram a proposta educativo-fotográfica aqui apresentada. A relação do sujeito colocado em contato estético com imagens de seu cotidiano se mostrou potente como estímulo articulador/provocador de reflexões acerca da identidade cultural e suas trocas intersubjetivas (GOHN, 2005). Devido à resposta do público à exposição mencionada, foi realizado um convite pela Secretaria de Estado de Defesa Social do Governo de Minas Gerais para outra possibilidade de intervenção fotográfica, como prática pedagógica. Foi proposta, então, uma transposição da metodologia fotográfica usada no Ar de Luz para uma abordagem educacional: oficinas de intervenção estética-expressiva para pensar as identidades dos sujeitos e permitir reflexões através da fotografia. Essas oficinas, chamadas Agnitio, a princípio foram propostas para os Núcleos de Prevenção à Criminalidade da Região Metropolitana de Belo Horizonte.

A ideia era, a partir da prática artística dos fotógrafos e utilizar a expressão fotográfica como outra possibilidade de intervenção para contribuir no trabalho de desenvolvimento das identidades e participação ativa do sujeito dentro de seu contexto comunitário. A oficina buscou promover o sentimento de pertencimento e o auto-reconhecimento dos indivíduos

participantes e suas respectivas comunidades, bem como criar espaços para discussões das questões pertinentes ao universo de tensões na qual os participantes se inserem: a temática da violência, deslocamentos culturais e meio ambiente.

Para chegar ao outro é necessário conhecê-lo, identificá-lo a partir de sua própria identidade e chamar-lhe pelo seu nome. Através dos exercícios da fotografia e das reflexões estético-críticas das imagens produzidas nos locais onde a oficina aconteceu, buscou-se estimular a percepção estética das comunidades que demandam a intervenção social, o compromisso dos participantes com o local em que vivem, além de estimular a formação de articuladores comunitários, transformadores e multiplicadores de ideias. As oficinas foram, então, adequadas a cada realidade cultural específica, após pesquisa dos fotógrafos acerca das particularidades históricas, sociais e estéticas de cada local e a situação dentro de seu sistema cultural.

Ao longo das atividades, através das imagens produzidas pelos participantes, orientados a respeito das técnicas fotográficas e conceitos de estética (tais como composição, contraste, cores) foi possível pensar a discussão de problemas e possíveis alternativas de prevenção em cada comunidade. Um aspecto importante foi a visibilidade a questões sutis muitas vezes despercebidas nos usuais relatórios de combate e prevenção a violência, tais como a dinâmica das relações comunitárias e os sistemas culturais específicos de cada lugar.

#### IDEALIZADORES/ATORES

**Marilene Ribeiro** - Fundadora do projeto. Médica formada pela UFMG, Mestre em Biologia, e fotógrafa. Desenvolve trabalho documental autoral ligado a preservação de ecossistemas ameaçados e poéticas fotográficas contemporâneas. Possui trabalho autoral como fotógrafa desde 2002. Alterna a função de coordenadora executiva e pedagógica do projeto com Henrique. Atuou como professora de todas as edições do Agnitio.

**Henrique Teixeira** - Co-fundador do projeto. Artista e professor/pesquisador de arte. Licenciado em Artes Visuais e Bacharel em Artes

Gráficas pela Escola de Belas Artes da UFMG. Pesquisador de ensino de arte e fotografia. Desenvolve trabalho autoral como artista e fotógrafo desde 2003. Alterna a função de coordenador executivo e pedagógico do projeto com Marilene. Atuou como professor de todas as edições do *Agnitio*.

**Daniel Gouveia** - Jornalista graduado pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC/MG) e historiador graduado pela UFMG. Atua em projetos de comunicação voltados para mobilização social. Atuou como professor das oficinas *Agnitio* nas edições de 2009 e 2009-2010.

**Luiza Vianna** - Fotógrafa. Graduada em Antropologia pela UFMG. Atua em projetos de sustentabilidade e desenvolve pesquisa fotográfica autoral. Atuou como professora das oficinas *Agnitio* nas edições de 2009 e 2009-2010.

## ENTREVISTADOS

Por ser um projeto no qual o pesquisador está diretamente implicado, não foram realizadas entrevistas com outros participantes.

## OBJETIVOS

O projeto *Agnitio* visa reforçar os laços entre a comunidade e o contexto no qual essa se insere, evidenciando o processo de autenticação cultural e formação de identidade (individual e coletiva). Os conceitos da população sobre o seu contexto sócio-cultural e ambiental, sua expectativa e sentimento vinculados ao local ao qual pertence são imprescindíveis para a percepção da sua identidade cultural, bem como para o desenvolvimento de ações que de fato tragam benefícios para a comunidade em questão. Durante o desenvolvimento das oficinas, pretende-se gerar discussão acerca das singularidades presentes em cada local, estimulando a participação da comunidade na tomada de decisões referentes a seu meio-ambiente, incitando ações na direção da busca de melhorias na qualidade de vida e de valorização dos pontos positivos da própria comunidade. Há, também, a intenção de contribuir para a democratização do universo da fotografia e da arte, iniciando um contato muitas vezes negligenciado pelo percurso educacional formal.

## ESTRUTURA

Não há uma estrutura física para o projeto. Como o projeto foca oficinas de curta duração, a falta de continuidade implica na falta de uma ancoragem estrutural. Um elemento importante para ser registrado como estrutural organizador é a abordagem da tecnologia, equipamento fotográfico e meios técnicos de criação da imagem de maneira não fetichista.

Parte da estrutura institucional pode ser acessada virtualmente via o *site* [www.agnitio.ning.com](http://www.agnitio.ning.com).

## MODO DE OPERAÇÃO

- Coordenação dividida por Marilene e Henrique.
- Captações pontuais de recursos e de comunidades para o projeto ser instalado.
- Metodologia de troca como ponto chave da operação. Sempre dois professores, dois coordenadores. Um fica com a parte executiva, outro com a parte pedagógica. Esses papéis se alternam.
- Estruturação de calendário e de infraestrutura é feita localmente nas oficinas.
- Empréstimo de equipamentos para os participantes.
- Oficinas de curta duração com cerca de trinta horas/aula cada.
- Simultaneidade de oficinas: a cada edição; entre cinco e seis oficinas acontecem paralelamente.

## PERFIL DOS PARTICIPANTES

Grande heterogenia dos sujeitos que participaram das oficinas, variando enormemente de acordo com cada edição e localidade. Considerando o universo de dezesseis oficinas realizadas ao longo das edições do projeto, temos a seguinte variações:



- Quanto a faixa etária.
- Quanto a gênero.
- Quanto a experiência com fotografia e tecnologia.

Um denominador comum é o fato de estarem ligados, de alguma forma, a algum projeto do poder público previamente implementado.

## RECURSOS

O projeto Agnitio trabalha com um *kit* oficina de dezenove máquinas digitais, projetores e algumas câmeras analógicas de demonstração. Esse material foi conseguido ao longo das edições do projeto e, a cada edição, uma nova captação de recurso com o órgão demandante é realizada para a compra de equipamentos.

## VISIBILIDADE

Como o projeto Agnitio foi realizado, até 2012, a partir de demandas externas, quase sempre se requer que ao final das oficinas sejam feitas exposições para mostrar o que foi desenvolvido. Um exemplo desse canal de visibilidade foi a exposição *Revelados* feita no museu de Artes e Ofícios de Belo Horizonte no ano de 2008.

Outro forte canal de visibilidade é o *site* do projeto, que se organiza sob uma temática de rede e é sempre uma porta aberta para interlocução com outros projetos.

## CONCEPÇÃO DE FOTOGRAFIA

Alguns elementos podem ser levantados como constituintes da concepção de fotografia no âmbito do projeto Agnitio:

- A noção de que a fotografia é uma prática expressiva poética autônoma, mas que, dado o contexto, pode ser apropriada e funcionalizada para discutir questões que não são facilmente acessadas pelo discurso convencional.
- Fotografia como catalizadora de processos cognitivos e culturais. Fazer imagens é uma forma autoconhecimento.

- Conceitos de semiótica e pragmática ligados ao fotojornalismo foram desconstruídos pelo cotidiano das oficinas. No início, a proposta do Agnitio trabalhava com muitos elementos do campo da comunicação, mas, ao longo da experiência fotográfica coletiva das oficinas, caem por terra a tentativa de elaboração de um discurso em detrimento da expressão imagética plena proporcionada pela experiência fotográfica.
- Fotografar junto. Cada participante e instrutor é igualmente fotógrafo, e a fotografia deve ser compartilhada - saídas fotográficas coletivas onde todos podem partilhar da experiência de fotografar.

#### EDIÇÕES DO PROJETO

2006 - Experiência embrionária durante o festival de inverno da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em Diamantina.

2007 - Oficinas Agnitio no âmbito do curso de Gestores promovido pela Diretoria de Articulação Comunitária da Secretaria de Estado e Defesa Social (SEDS) de Minas Gerais.

2008 - Exposição *Revelados*, no Museu de Artes e Ofícios, em Belo Horizonte. .

2009 - Oficinas Agnitio nos Núcleos de Inclusão Produtiva da SEDS.

2009-2010 - Oficinas Agnitio no âmbito do Programa de Mediação de Conflitos da SEDS Minas Gerais.

#### AULAS

A estruturação da Oficina Agnitio é uma abordagem que visa unificar teoria e prática acerca do uso da imagem fotográfica para promover efetivamente mudanças sociais. A dinâmica proposta pelos realizadores - dois instrutores simultâneos - pode parecer caótica em alguns momentos, entretanto, visa a uma constante vigilância das relações conceituais dos conhecimentos fotográficos com a dura realidade que a oficina visa

desconstruir. Para estabelecer as conexões necessárias para garantir o comprimento dos objetivos do projeto, é fundamental a fluidez entre facilitadores e participantes e garantir uma relação livre-troca constante pautada no comprometimento com o combate à violência.

Os encontros se articularam a partir de três núcleos fundamentais de ações: o conhecimento da técnica fotográfica, o exercício estético desta e a reflexão crítica das imagens produzidas. No primeiro deles é introduzido o universo estético da fotografia e apresentadas questões ligadas a cultura através da imagem. Em um segundo momento, após essa sensibilização inicial, a máquina fotográfica é apresentada e desmistificada. Finalmente temos o estímulo da produção de ensaios fotográficos autorais produzidos pelos participantes.

A seguir segue a proposta pedagógica básica das oficinas de curta duração, pensada em oito encontros de quatro horas cada.

1 - Interpretação de imagens e sua relação com a cultura local, simbologia das cores, do sépia, do P&B; códigos culturais. Expressividade vinculada à imagem sob a forma de memória, afetos e carga estética.

2 - Proposta prática de exercícios composicionais com a máquina fotográfica: brincadeira utilizando pouca e muita luz incidindo sobre objeto, objeto colocado perto/longe do espectador, objeto misturado ao resto da cena/isolado na cena, para que seja identificado e individualizado pelo receptor, noções de composição em fotografia.

3 - Fundamentação técnica sobre fotografia: discussão sobre luz e óptica na fotografia, exemplo da câmara escura + funcionamento das objetivas, obturador, diafragma e sensibilidade das placas receptoras, na fotografia.

4 - Exercício prático fotográfico: fotos do corpo feitas pelos participantes (do próprio e do outro - visão e si próprio e do outro - em grupos de três participantes). Discussão com o grupo acerca do 'como eu me vejo' e do 'como eu vejo o outro', 'como o outro me vê', das 'realidades' de cada um, da percepção através da fotografia, de suas possíveis expressões a partir da transformação na percepção da realidade.

5 - Primeiras fotos da 'realidade de cada participante' feitas pelos grupos - espaço para percepção de alguma dificuldade no manejo da câmera ou na aplicação dos conceitos transmitidos nos primeiros encontros.

6 - Mapeamento fotográfico do espaço. Incursão coletiva fotográfica na comunidade. Deslocamento-fotográfico.

7 - Planejamento das fotografias sobre o tema 'Como eu atuo na mediação dos conflitos da minha comunidade?' a serem feitas pelos participantes no tempo em que as máquinas ficarão emprestadas em cada núcleo.

8 - Apresentação e discussão das fotos feitas durante os encontros. Esse momento visa estimular cada participante a levantar questões ligadas à prevenção à criminalidade. Pretende-se também, facilitar a percepção da realidade de cada local através da imagem, correlacionando eventos, sentimentos e atitudes.

## RETORNOS

As fotografias como imagens técnicas tem uma história, um percurso em nossa cultura. Ressaltada ao longo desses trabalhos, essa importância deve ser a todo tempo tornada clara. O empoderamento visual, na capacidade que o cidadão deve desenvolver de ser o autor e crítico de suas próprias imagens, gera um posicionamento mais seguro quanto à inserção desse sujeito na cultura, na sociedade. Muitas vezes o julgo social (forma clássica de violência) é perpetuado através do desaparecimento do indivíduo; sem voz nem imagem, cai à margem do sistema. Atualizando a pena Romana *Damnatio Memoriae*<sup>24</sup>, aquele que não produz os próprios registros de seu mundo é fadado a ser tragado pela história e castrado no exercício político-reflexivo de cidadão.

24. Do Latim;  
*Danação da memória.*

Verifica-se através das narrativas expressivas do Agnito que, aparelhados os sujeitos que compõem os núcleos, são capazes de uma reflexão profunda e poética acerca de sua realidade. A cada encontro a materialização das imagens atinge um grau de refinamento maior, elaborada capacidade de interlocução com o outro. Para que esse processo se consolide plenamente é necessário mais trabalho: a limitação de tempo do projeto a poucos encontros e a ausência de recursos simples - como por exemplo uma câmera fotográfica digital permanente para cada núcleo - podem

minimizar os efeitos a longo prazo possíveis de se alcançar. Campo intenso de conhecimento, a fotografia é uma reflexão que exige prática.

## RELAÇÕES

Por funcionalizar a fotografia como uma expressão a ser usada para os mais diversos objetivos, o *Agnitio* se configurou como uma iniciativa de Arte/Educação. Entretanto, nas entrelinhas do projeto, ou melhor, no cotidiano de atuação dos fotógrafos-educadores (e agora pesquisadores), os momentos prioritários na relação que se estabeleceu com o grupo de alunos foram a discussão da expressão fotográfica e sua potencialidade imagética. Isto configura uma inserção de momentos de *ensino de arte* dentro de uma perspectiva de arte/educação.

## PROJETO (POÉTICO), POLÍTICO, PEDAGÓGICO

A proposta político-pedagógica do *Agnitio* reforça os laços entre as pessoas e o contexto no qual essas se inserem, evidenciando processos culturais e alteridade. As concepções dos fotógrafos participantes acerca do seu contexto histórico, sócio-econômico e cultural, sua expectativa e sentimento vinculados ao local ao qual pertencem são imprescindíveis para a percepção de sua identidade, bem como para o desenvolvimento de seu potencial imagético-cognitivo expressado nas fotografias.

## VIZINHANÇAS

O projeto *Agnitio* está inserido nas redes do poder instaurado, pois foi financiado pela Secretaria de Estado e Defesa Social entre 2007-2009, como parte das ações da Superintendência de Prevenção da Criminalidade. Isto não significa a anuência dos seus executores com todas as políticas públicas. Na verdade, ocorre uma tentativa de fissura - através do financiamento proporcionado pelo poder público o projeto busca implementar sua agenda própria de propostas.

## DERIVAS (POSSÍVEIS)

Como construir uma curadoria possível de imagens elaboradas pelos participantes do projeto que aponte, de forma não tendenciosa, as escolhas ético-estéticas que permeiam as questões levantadas?

Que dispositivo teórico do campo do ensino da arte e da fotografia poderia ser evocado para dar conta do entorno complexo que acompanha, quase como *aura*, as imagens elaboradas?

Existe impacto mensurável em uma oficina de tão curta duração?



## PONTO DE VISTA Nº3: DIAGONAIS DE TODOS.

### **Do fluxo da vida a foto**

Aula de olhar vagabundo ou melhor, vagabundear o olhar fotografando... (AG)

Memória como um dos modos que o fluxo da vida se relaciona com a fotografia. “Lembro que um das primeiras coisas, equipamentos, que tive quando cheguei ao Rio foi uma câmera... e fiz alguns registros, recém chegado na maré, fiz uma rede de amigos, e era uma rede muito festiva e eu sempre levava esta máquina para as festas... sobrou pouca coisa desta fase... algumas eu nunca revelei, outras perdi... mas algumas sobraram... então quando eu as (fotos) apresento para meus amigos tem uma certa lembrança daquela época... então teve memória...” (VD)

### **Futuro foto messiânico**

Por que todos os projetos que lidam com a fotografia bebem no território em conflito (favela) para gerarem imagens? Talvez seja porque essas imagens nos despertam, tocam, legitimam tanto a prática quanto o discurso desses fotógrafos. Existe, então, um certo messianismo imagético do empoderamento... Existe a auto afirmação / identificação enquanto sujeito em uma causa justa que valha a pena lutar por... eu acho que a formação aqui [imagens do povo] passa um pouco sobre isto... refletir sobre estas coisas... por exemplo a escola pública da maré desconsidera a história do local, do muleque... considera a história de 2 séculos para trás... acho que tudo isto são questões que são colocadas na própria prática da escola.

No caso do olhar coletivo, não são coincidência as premiações / exposições dos participantes dos projetos. De um lado jovens com fortes experiências de vida, expostos a um aprendizado integral com ênfase em maneiras expressivas de criar imagem, de outro o fotógrafo experiente organizador. “No começo tudo ficava com o Jorge... tudo fica com ele.... lá no olhar coletivo ... ele seleciona as melhores fotos de cada um... hoje em dia os meninos tem acesso a computador... eles tem cartão de memória deles... ele andava com uma sacolinha com cartão de memória dos meninos... e os que não tem...” (PL)

### **Fazer imagem mediado por um equipamento fotográfico.**

“Tiro uma foto, fica escuro... outras o zoom não vai... eu não entendo... dai eu desligo ela, acho que é um defeito da câmera, mas não é... tento ter uma relação boa... ela me ajudar e eu ajudar ela...” (JC)

## **Fotografia-Arte**

Fotojornalismo, fotografia documental e fotografia “*fine-art*”

“Eu acho que [a fotografia] é uma forma de fazer arte... tem umas fotos de alguns fotografos que estão aqui que parecem uma obra de arte.... não necessariamente como se ve arte antiga, pintura de Da Vinci... eu acho que é uma forma de arte... eu pensei muito nisto quando em 2008 fiz um ensaio acompanhando um grupo de dança do ventre... fotografia é arte assim como várias outras coisas... várias outras manifestações...” (ED)

## **Outro Olhar, olhar do outro.**

Observação sobre a modificação do sujeito após experiências como fotógrafo. Sobre o exercício do olhar. “Lógico que tem, que vai ter... a fotografia tem a conexão dela com a arte, que é o olhar... ver as coisas diferentes... tem gente que fala eu sou artista, dai você chega perto da pessoa e vê que não é, pois é uma questão do olhar... No dia a dia... tudo faz parte... você vê um portão abrindo... um cachorro na rua... acorda, olha para sua parede e está vendo arte.... e a fotografia tem está função... de suporte... ele começa a pensar em ver de vários ângulos... quem não mexe com arte vê só uma foto... não consegue, por exemplo subir em cima de uma lage e ver de cima para baixo... não consegue ver a favela através de uma greta... então a fotografia é isto... os meninos entram debaixo do carro.. buscando um ângulo diferente... buscando a sombra do carro com outra visão... não adianta a pessoa que curti arte... se ela sempre vê o quadro quadrado... eu mesmo meus quadros eu faço uma intervenção nele [descreve seu quadro chamado gestação, onde é proposto um jogo de ponto de vista com o espectador que varia a composição dependendo do ângulo que se olha]... voltando nos meninos, é este olhar que a fotografia passa para eles... um olhar fenomenal...” (PL)

## **Retornos**

“Aquele caso... eu só envolvo quando vejo que a questão é para envolver a comunidade... não é aqueles casos de cara da faculdade que chega faz a tese dele e abandona... eu estou cansado de ver isto... chega, trata bem, da UFMG mesmo o pessoal fez um levantamento de grupo de artista, demos a maior força... ai depois eles fizeram video... mas eles não trouxeram de volta para cá... dai quando vou fazer alguma palestra naqueles espaços, você vai descobrir que rolou uma coisa, mas quem aproveitou foram eles... tem de ser uma troca... devolver....” (PL)

## **Territórios**

“Claro... se você vai fotografar alguém tem que ter respeito, pedir, as pessoas tem medo de fotografar na favela, mas é preciso respeito, na zona sul ninguém sai fotografando as pessoas sem pedir... e tem o lance do retorno... a gente tenta, mas as vezes a revelação é cara... uma das coisas que está inerente a formação aqui... se você vai fotografar a pessoa, retorna para ela a foto entendeu.” (ED)



# TECNOESTESIA ENGAJADA E REFLEXÕES PROPOSITIVAS

Todo percurso tem um ponto de origem e um destino. A própria noção de percorrer uma rota implica em deslocar-se e permitir experimentar novas paragens. Problematizadas questões sobre o ensino de arte, a fotografia, a imagem e a tecnologia, cabem, agora, algumas notas sobre possíveis desdobramentos a partir da experiência reflexiva desenvolvida.

## ESTRATÉGIAS DE SOBREVIVÊNCIA

Sobrevivência é um impulso de vida partilhado por todos os organismos vivos. A manutenção de seus ciclos e a tendência à multiplicação são características que compõem o esforço por sobreviver. Os projetos de ensino de fotografia são, em parte, organismos vivos, se não no sentido biológico, com certeza sim na macroestrutura. Dessa forma, também incorporam em sua lógica operatória a diretriz catalizadora da sobrevivência, multiplicação e continuidade.

Se nos organismos biológicos sobreviver está relacionado à capacidade de alimentar-se de fluídos e nutrientes, nos projetos de ensino de fotografia esse processo se dá pelo estabelecimento de parcerias, visibilidade e aporte de recursos. Adaptações fundamentais para sua continuidade. Não há crítica nesse comentário, pois a sociedade contemporânea é baseada na circulação de bens e serviços, e seria impossível para as propostas se manterem sem adaptações que proovessem a materialidade básica para sua execução.

A mais comum das adaptações nos projetos acontecerem é a tendência comum de sua formalização. Os outros organismos que se relacionam com as iniciativas de ensino de fotografia, tais como

possíveis patrocinadores ou parceiros, sejam eles privados ou públicos, invariavelmente exigem que as propostas tenham algum grau de constituição formal. Por exemplo, não é possível conseguir recursos via leis de incentivo sem a organização e registro do projeto, bem como nenhum patrocinador provê recursos sem a garantia de algum tipo de retorno que seja harmônico com seus interesses.

Falar em interesses quase sempre causa um sobressalto - sempre se espera que os interesses de uns sejam privilegiados em detrimento dos interesses de outros. Não necessariamente. Os apoiadores podem ver nos projetos ações que sejam consoantes com sua agenda, ocorrendo uma simbiose. Em todas as iniciativas mapeadas no trabalho, existe algum grau dessa qualidade de relação, proporcionada por interesses e mutualmente benéfica. Por exemplo, na ocasião de surgimento do projeto *Imagens do Povo*, Ripper foi apoiado pelo Observatório de Favelas porque a instituição comungou dos princípios do projeto, indo ao encontro de suas ações. No caso do projeto *Olhar Coletivo*, a própria estrutura organizacional que articulou a iniciativa veio do fato desta ser, no início, ancorada como uma oficina no âmbito do Projeto Escola Integrada (PEI). E ainda no projeto *Agnitio*, a própria iniciativa surgiu a partir de um convite que transpõe um determinado tipo de experiência com a fotografia para o contexto de ensino e aprendizagem.

Existe, não obstante, o outro lado, que deve ser problematizado. Por mais que seja mutual a relação estabelecida entre a origem dos recursos que viabilizam as propostas e a lógica interna das iniciativas, existe algo que caracteriza esse processo, que, afinal, é uma troca. A viabilização de recursos, materiais e estrutura demanda algum tipo de retorno, mensurável, que eventualmente é usado, nos projetos, fora de seu contexto de origem, para atender aos interesses dos fomentadores. A imagem fotográfica parece em especial predisposta a ser transmigrada para compor discursos. Por exemplo, quando as imagens feitas nos projetos são circuladas em exposições de fotografia que envolvem mídia jornalística, existe um bônus sob a forma de visibilidade, que é capitalizado por quem injetou os recursos, em primeiro lugar.

Em que medida esse possível destino público das imagens influencia o ensino de fotografia e o processo de criação dos fotógrafos? É necessário

que todos os envolvidos, em especial aqueles que produzem as imagens, estejam atentos às vicissitudes que podem advir dessas apropriações. De todas as formas expressivas da imagem se configurar, a fotografia tem, talvez, a maior flexibilidade para ser apropriada.

É muito perverso quando o sistema tem argumentos subjacentes, ideologias que nem sempre aparecem. Ao estudar as teorias e os projetos, é possível perceber a infiltração dessas ideologias que geram contradições conceituais, por exemplo, no Agnitio. Toda a origem do projeto está atrelada à funcionalização da imagem como forma de atingir outros objetivos que não o ensino e desenvolvimento da expressão fotográfica, ainda que internamente seja este o intuito dos seus idealizadores, implicando um cotidiano de atividades que estimulem fotografias expressivas. Esse processo ocorre como decorrência da conformação sistêmica que os projetos se sujeitam como estratégia da comentada sobrevivência.

A fotografia, quando exposta e capitalizada ideologicamente para atender interesses distintos, acaba se simbolizando, transformada em um *semióforo* e perdendo um pouco a capacidade de ser imaginada de maneira propositiva. Qual relação estabelecem essas fotografias-objetos, que interpõe uma conformação dos fluxos de vida aos sujeitos que as veem descoladas de sua origem? Parece que boa parte de sua expressividade acontece no fenômeno de fotografar, nas relações estabelecidas entre o fotógrafo e o fotografado (independentemente de ser objeto ou pessoa) e na relação de ensino-aprendizagem de fotografia no chão da oficina.

A foto da beleza na favela, a imagem da violência escancarada e a alegria do humilde- todas essas imagens podem se converter em *semióforos* (a foto vencedora do concurso, o fotógrafo-artista talentoso, a exposição dos excluídos) e então, se perderem. Como organizadas em um cemitério, onde nas lápides está escrito o que significam, objetivamente, elas abandonam a sua potência imaginativa. Somente os vencedores de lutas, guerras e das histórias em geral tem direito a um túmulo identificado. E a procissão de lápides-imagens, conta uma história, que quase sempre é a história do vencedor.



## HISTÓRIA DO VENCEDOR

Longe das experiências em rede, mediadas por aparatos tecnológicos ou sensibilidades por estes geradas, existem outras formas de apropriar-se do mundo. Aqueles que estão às margens da história do vencedor (BENJAMIN, 1985), em suas formas específicas de se relacionar com o mundo, também partilham esse mundo e nele constroem relações, promovem sentidos, apropriam-se e recriam a realidade, construindo-se como sujeitos no mar da cultura, transgredindo, ‘gambiarrando’ os usos dos aparelhos, barateando seu acesso (FLUSSER, 2002). “Povos vagalumes quando se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do ‘reino’, fazem o impossível para afirmar seus desejos, emitir seus lampejos e dirigi-los a outros.” (DIDI-HUBERMAN, 2011 p. 155)

Esse processo de afirmação dos desejos, emissão de lampejos, é possível através do empoderamento (PEREIRA, 2006) desses sujeitos. Não se trata apenas de um processo abstrato, e sim concreto, de apropriação de tecnologias construção de conhecimento e expressão estética (SALES, 2010, p. 17). Aprender arte, campo de conhecimento onde as sensibilidades perceptivas são desenvolvidas, é empoderar-se para apreender conscientemente os fenômenos tecnoestéticos que nos cercam. É desmistificar-se e partir para a luta (FREIRE, 2005, p.26). Essa consciência libertária permite, da perspectiva do oprimido, a construção de novas relações com a realidade.

As pessoas não são resultantes de determinadas condições estruturais de suas vidas. Seu corpo, origem sociocultural e momento histórico contribuem na maneira que elaboram sua realidade, mas de forma alguma são limites determinantes de como o ser criará seu caminhar, pois isto depende de uma construção interna, sutil e única. No processo de viver, adaptações e sentidos são elaborados em microhistórias de como a vida acontece (MATOS, 2000, p.22). O novo, desta forma, reconfigura as formas de viver. Novo este que se manifesta em expressões em arte e nas maneiras com que os fotógrafos-alunos participantes dos projetos transgridem, experimentam e recriam as contingências estruturais que, pela visão determinista, cerceariam suas potencialidades de criar imagens. E dentre todas as contingências estruturais, a imagem e suas implicações tecnoestéticas, sobressaem como um *biombo* se interpondo fortemente entre o sujeito e sua expressão de luta (FLUSSER, 2002, p.9).

Através das significações em rede, o professor de fotografia deve procurar problematizar o estatuto de biombo da imagem técnica. O uso indiscriminado das imagens, descoladas de sua ambiência cultural, fortalece a manipulação da memória coletiva e parece que sobre as relações da arte deve recair o papel de aviso. Aproxima-se o lobo do poder, controlando, através da manipulação direta ou edição, as imagens da história e apenas um sujeito esteticamente crítico consegue avistá-lo antes de ter seu inconsciente visual corrompido. Através de um ensino de fotografia que seja também um ensino de arte, engajado e relacional, se estabelecem mecanismos de resistência à penetração das salas da imaginação onde se encontram as imagens guardadas. Isto é, a cognição imaginativa é exercitada e o sujeito fortalece a sua capacidade de lidar com as imagens de sua memória e bem como lidar com aqueles que lhe chegam de fora, muitas vezes de forma intrusiva e obsessiva. Esta última forma de violência, verdadeira violência imagética, é constantemente ignorada.

Com a reciclagem das imagens (clones-imagens), controla-se, eficazmente, a memória. E também a história. Trata-se das novas memórias, que remetem a história com um novo marco zero, a passagens de glórias e sucessos, de hierarquias e obediência, de informações e deformações, de silêncios e paisagens áridas.[...] São as perspectivas de tempos sombrios, tornados muito claros, de intensa luz (KOSSOY, 2007, p.143).

## COORDENADAS DE LOCALIZAÇÃO DO ENSINO DE ARTE

Ensinar fotografia não é ensinar arte.

Contudo, percursos *nômades* (derivas, variações propostas pelo educador) de ensino de arte a partir da fotografia podem ser uma forma de resistência e fissura, que desarranje o sistema excludente e perverso de concepções bancárias de ensino. Como se opera, na arte, essa concepção?

Opera-se quando em uma sala de aula se injeta conteúdos estético-culturais alienígenas sem a construção de interface na qual o aluno, se empoderado, poderia rejeitar. Opera-se quando em uma oficina de fotografia se afirma as fotos 'certas' aquelas de estética autoconsciente, multiplicadora de cânones modernistas sobre a experiência processual de uma foto feia.

Se potentes no ímpeto ideológico do educador, as práticas podem, muitas vezes, demonstrar a fragilidade da cultura educacional em lidar com o novo, o imagético, a criação - arte.

Então, a imagem reduzida a (apenas) resistência política se torna amorfa e implode - não convence esteticamente, não articula os sentidos sutis que compõem a complexa trama da cognição humana. Imagem reduzida a comunicação se torna mensageira de ideologias *ad nauseum* gerando um paradoxo curioso onde a mensageira forma se submete a um conteúdo colado em sua superfície. Como pombo-correio carrega a mensagem, mas não como texto amarrado em suas patas e sim como tatuagem em suas asas. Ao agitá-las, o sentido (que em uma língua com gramática é garantido por uma coerência simbólica taxonômica) se volatiliza e se transforma em dinâmica experiência.

A fotografia não pode ser tratada como documento ou imagem foto jornalística, à revelia do potencial expressivo que lhe é latente. Expressividade que é expressa no campo de domínio da arte. Decodificar uma mensagem em uma ação de arte é como ler o texto fugidio tatuado na pomba; é possível 'ler' a experiência de vê-la voar para longe e o que fica é o desejo de mensagem.

Melhor seria, a partir da experiência de ver esse pássaro, se fosse possível refletir sobre a experiência e o que ela trouxe de interface como questionamentos, reflexão de maneira consciente. Porque ninguém educa ninguém através de imagens, senão em uma comunhão co-educadora, situações de ensino-aprendizagem mútuos onde cada um com seu inventário de experiências passíveis de se transformarem em objetos de saber comungam em relações cognoscíveis.

Como então a educação se opera no âmbito de aulas de fotografia, nesse recorte de arte? Configura-se, em algum nível, ensino de arte? Estão

conscientes na prática (e não no discurso) da comunhão coeducativa, ainda mais a mediada pelo aparato tecnológico?

O ensino de arte, nos projetos, está nas entre linhas. Por exemplo, o Agnitio, considerado um projeto de fotografia e arte/educação, tinha como perspectiva trabalhar questões ligadas a violência, constituição dos sujeitos, mas no conteúdo programático das oficinas, talvez ora com mais ou menos foco, havia momentos em que a expressividade das fotos, descompromissadas de qualquer etapa ulterior, era vivenciada. Momentos de arte, não arte/educação, pois estavam sendo trabalhados conteúdos do campo, sem uma finalidade clara para o uso da fotografia como meio. Por exemplo, na ocasião de incursões fotográficas coletivas, de contato e apropriação da máquina, não havia uma resposta fotográfica a se esperar e era estimulado que cada um criasse da maneira que melhor provesse.

Em alguns momentos, nos quais a experiência do descobrir fazer imagem é a tônica das relações mediadas pela câmera fotográfica, a expressão imagética do sujeito vem à superfície e ele se encontra com sua imagem.

## FOTOGRAFIA IMAGINATIVA OU IMAGINAÇÃO FOTOGRAFICA?

A plasticidade do pensamento humano e da construção - reconstrução de pontes cognitivas ainda é muito pouco estudado e entendido. Essa grande capacidade amórfica de reagrupar e significar é um percurso que varia bastante de indivíduo para indivíduo e perpassa a malha cultural na qual o sujeito se insere. Escapa às possíveis limitações que um aparelho fotográfico traria pois, independentemente do que o dispositivo traz, o jogo da expressão é capaz de subverter a programação do dispositivo em favor do potencial imaginativo humano.

No espaço da apropriação imagem fotográfica, se erguem novos caminhos. A subversão do novo através do lúdico da arte pode ser capaz de se apropriar dessas possibilidades de experiências em uma reinvenção

sistêmica tal qual Duchamp, ao quebrar com diversas tradições e reinventar as possibilidades de fruição, antecipando a discussão da aura, experiência e lugar da arte.

Relacionar. Tecer em rede experiências, compartilhá-las. Não é esta a proposta contemporânea do ensino da arte? Através das experiências coletivas de significação paralelas a reflexão imaginativa particular, o sujeito se torna mais apto a trafegar entre o fluxo de *clones-imagens*, pois tem mais elementos de fruição. Pode valer-se de uma fonte coletiva de reflexões para entrar em um movimento interno de imaginação. Sem a capacidade reflexiva, desenvolvida grandemente com o aprendizado da arte, dificilmente pode-se chegar a uma relação consciente e estética da memória.

Das diferentes correntes de fotografia, a que trabalha com elementos formais é a mais fortemente implicada nos projetos de ensino de fotografia. A abordagem formalista propõe uma sintaxe da fotografia, na qual teria uma espécie de código para qualificá-la melhor ou pior, o que seria uma fotografia de arte ou o que seria uma fotografia amadora. Mesmo que nos projetos não se fale que uma foto é melhor que a outra, que não se trabalha com a questão do belo, na hora de se fazer o conteúdo programático os elementos formais ganham grande destaque. Na hora de se escolher qual foto que entra na mostra de trabalho, qual foto será exposta, qual foto que não será, os critérios que regem essa escolha não são constituídos a partir do processo ou criados a partir da dialética da pessoa com a máquina, e sim, geralmente, são elementos como a regra dos terços, elementos que qualificam a fotografia não como arte (na visão contemporânea) e sim como comunicação.

Contudo, diferentemente de uma lógica comunicativa, implícita em falas sobre o 'discurso fotográfico' ou quando se usa a palavra *alfabetização* para tratar do ensino que lida com o visual, não estamos diante de uma *leitura*. O processo de docência de artes visuais aqui proposto deve estar em uma dinâmica de operação desprovida de uma estruturação lógico-formal rígida, pois não há referenciais fixos de que tipo de experiências são as *exatas* para esse momento. Não há um resultado físico esperado e palpável, apenas o ensejo de que a cada volta na espiral hipertextual o indivíduo seja capaz de ampliar sua autonomia de navegação.

Poderia se argumentar que a fotografia tem uma organização discursiva implícita, inerente a sua circulação como é observado nos jornais, revistas e livros foto-documentaristas e que os projetos que tratem de ensiná-la deverão apresentar esse tipo de conteúdo, para que os fotógrafos possam compreender as imagens. De fato, contribuir nesse processo de simbolização das experiências é parte do papel do ensino de fotografia, mesmo quando essa fotografia está inserida no contexto de arte. Porém, para além de formulações comunicacionais, existe a expressão humana, sua estesia que transcende o simbólico, pois:

A arte deve ser tratada em suas diversas facetas, como área de conhecimento, na relação com a memória e na possibilidade de pensar registros imagéticos e imaginários, com referência em seu contexto cultural. Se há algum tempo a obra de arte era obra de arte por ela mesma, hoje ela tem valor relacionado ao seu contexto cultural (PIMENTEL, 2004).

Qual seria o papel do educador, em fotografia-arte nesse contexto? Se tratando de educação, seja em qualquer campo do conhecimento, a complexidade das relações entre os diversos agentes quando lida com tecnologias deve levar em conta um processo de iluminação da caixa preta dessas relações para além da experimentação perceptiva, nos potenciais cognitivos-imagéticos. Tudo isto ocorre em uma matriz cultural que deve ser cartografada para que aqueles agentes se reconheçam e possam significar suas ações.

O percurso para o educador em fotografia proposto é denso. Ao trabalhar com pesquisa em projetos que lidam com sujeitos socioculturais tradicionalmente oprimidos, um questionamento recorrente é: *qual é o retorno deste trabalho para nós?* Nós, resgatando a problematização tecnoestésica, não é apenas o pronome pessoal, e sim a inteira intersubjetividade que a experiência expressiva em fotografia pode trazer. Para além da *tecnofobia* (ROCHA, 2006) que tende rondar os discursos sobre a tecnologia, reside um universo em expansão, simultaneamente perigoso e engenhoso. Acríticos, assim como apáticos, aqueles que não desenvolverem sua educação tecnoestésica e autonomia imaginativa poderão estar fadados a reproduzir ideologias e servirem às instâncias de opressão social.



Em um sistema que possui muitas facetas perversas e que utiliza a imagem de forma eficiente para interesses econômicos, a capacidade de refletir e sistematizar estruturas cognitivas é imprescindível. Conhecimento é chave primordial para a consciência, ainda que não seja libertador é, com certeza, transformador. Através de novas experimentações na docência de conteúdos de fotografia que permitam a crítica e reflexão sobre a imagem, é possível fornecer a discentes ferramentas que as permitam se localizar e trafegar na malha imagética obsessiva que se encontram.

Criação demiúrgica (...) a imagem portadora da história e do tempo, carregada de saberes inacessíveis, a imagem que escapa de quem a concebeu e se volta contra o criador, homem apaixonado pela imagem que inventou. (Gruzinski, 1994, p.22).

Continuando a metáfora do Nômade, elaborar-se-á o inventário de proposições do trabalho empreendido, para que os educadores que decidam percorrer esses territórios complexos da imagem, fotografia e arte tenham chance de fazer sua passagem.

Eis um automatismo espiritual de novo tipo, inaugurado pela arte eletrônica e levado adiante pelos experimentos da arte telemática. Finalmente a imagem não tem mais nada de próprio. Ela está inteiramente voltada para fora arrastando consigo o espectador, que também permanece à deriva: o olhar indeciso em meio à oscilação granulada do vídeo, o cérebro sobrecarregado de informações, o corpo desalojado da sala escura, quando o cone de luz – faz pouco tempo – afogava o corpo na imagem do sonho (GUIMARÃES, 2002, p. 159).

Possibilidade concreta de deriva. Contudo, há novas interlocuções possíveis de serem feitas, novas tramas que deem conta do novo paradigma imagético. E para tanto deve atuar um fotógrafo-educador-fruidor, desalojado de seus lugares pré-definidos, onde só se pode ser uma coisa em detrimento da outra, híbrido ser capaz de tecer trama imaginativa com os fragmentos postos. Capaz de perceber emergir da trama fotográfica momentos-arte capazes de aparelhar expressivamente quem os vivencia.

# REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. P. **Aparelhos Ideológicos de Estado**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

ASCOTT, Roy. Cultivando o Hipercortex. In DOMINGUES, Diana (org). **A arte no século XXI: A humanização das tecnologias**. São Paulo: UNESP, 1997.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. São Paulo: Papirus, 1993.

BACHELARD, G. **Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos Utópicos**. 1ª edição. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

BARTHES, Roland. **A Câmera Clara** Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

BATCHEN, Geoffrey. **Burning with desire: the conception of photography**. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1997, 2-21;

BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do Mal: Ensaio sobre os fenômenos extremos**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. 1992

BAZIN, André. A ontologia da imagem fotográfica. In: \_\_\_\_\_. **O cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 19-26.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. Sérgio Porto Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985a

\_\_\_\_\_. Pequena história da fotografia, In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. Sérgio Porto Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985b, p: 91-107.

BERGUER, René. Da pré-história à Pós-história, emergência de uma trans-cultura. In DOMINGUES, Diana (org). **A arte no século XXI: A humanização das tecnologias**. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997.

CHARLOT, Bernard. **Da realização com o saber: elementos para uma teoria.** Porto Alegre: Artmed, 2000.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária.** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

COSTA, M. Por uma estética das redes. In: PARENTE, Andre (Org.) **Tramas da Rede:** Novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Ed. Sulina. 1996

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte:** da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente.** Petrópolis: Vozes. 1993.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Vol.1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995

DERRIDA, Jacques. **Enlouquecer o Subjétil.** São Paulo: Editora Unesp, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DOMINGUES, Diana (Org). **A arte no século XXI:** a humanização das tecnologias. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

\_\_\_\_\_. Redefinindo fronteiras da arte contemporânea: passado, presente e desafios da arte, ciência e tecnologias na história da arte. In: DOMINGUES, Diana (org). **Arte, Ciência e Tecnologia:** passado, presente e desafios. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

DUBOIS, Philippe. **Máquinas de imagens: uma questão de linha geral.** In: Cinema, Video, Godard. Tradução de Mateus Araújo Silva. Cosacnaify. 2004

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papirus, 1993.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

EFLAND, Arthur D. **Emerging visions of art education: Art Education for 21 st century**. New York: Press, 2003.

EFLAND, Arthur D. Imagination in cognition. In: **Art and cognition: interating the visual arts in the curriculum**. New York: Teachers College and National Art Education Association, 2002, p. 133-155.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio a superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

FOUCAULT, Michel. Tecnologias del yo. In: FOUCAULT, M. **Tecnologias del Yo y otros textos afines**. Barcelona: Paidos, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento de uma prisão**. 30 ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra. 1997.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Indignação: contos pedagógicos e outros escritos**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2005.

FRONER, Yacy Ara . **Estruturalismo: por um sistema de significações do sensível**, 2010, Rio de Janeiro. XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Arte, Obra, Fluxos. Rio de Janeiro : UERJ, 2010. p. 52-59.

GADOTTI, M. **A questão da Educação formal/não-formal**. institut international des droits de l enfant (ide) Droit à l Éducation:solution à tous les problèmes ou problème sans solution? Sion (Suisse),18 au 22 octobre 2005. [http://www.paulofreire.org/pub/Institu/SubInstitucional1203023491It003Ps002/Educacao\\_formal\\_ao](http://www.paulofreire.org/pub/Institu/SubInstitucional1203023491It003Ps002/Educacao_formal_ao)

[formal\\_2005.pdf](#) (Último acesso em 05/12/2011)

GALASSI, Peter. **Painting and the invention of Photography**. New York: MoMA, 1981.

GOHN, Gloria. Maria. **Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas**, Ensaio:aval.pol. públ.Educ.,Rio de Janeiro,v.14,n.50,p.27-38,jan./mar.2006. <http://www.scielo.br/pdf/ensaio/v14n50/30405.pdf> . Acesso em: 04 Abr. 2010.

GOHN, M. G.. **O Protagonismo da Sociedade Civil**. Movimentos sociais, ONGs e redes solidárias. São Paulo: Cortez, 2005.

GROSSMANN, Martin. Do ponto de vista à dimensionalidade. In: **Tem**, revista de arte nº 3, fevereiro de 1996, Rio de Janeiro.

GRUZINSKI, Serge. **La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)**. Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1994.

GUIMARAES, César. O novo regime do visível e as imagens digitais. In: NOVA,Vera Casa; VAZ Paulo Bernado (org). **Estação imagem**. Editora Ufmg, Belo Horizonte. 2002

HERMONT, Catherine Mounique Souza. **Adolescente tempo integral: vivências-saberes-significados**. A construção da identidade de adolescentes a partir de vivências em projeto de educação em tempo integral na rede municipal de Belo Horizonte. 2008 - Dissertação (Mestrado). Faculdade de Educação/UFMG, Belo Horizonte.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 1993.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: O Efêmero e o Perpétuo**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3ªed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

KOVAL, Santiago. **Andróides y poshumanos: la integración hombre-**

máquina. 2006. Disponível em: <http://www.diegolevis.com.ar/secciones/articulos.html#autores> acesso em 15 de abril de 2012.

KRIEBEL, Sabine T. Theories of photography – a short history. In: Elkins, James. **Photography Theory**. New York, London:Routledge, 2007,p. 3-49;

LE GOFF, Jacques. Memória-História. **Enciclopédia Einaudi** vol. 1. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda 1994.

MACEDO, Juliana Gouthier. **Inventário e Partilha**. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: Escola de Belas artes, UFMG, 2008

MACHADO, Arlindo. A fotografia sob o impacto da eletrônica. in: SAMAIN, Etienne. (Org.) **O Fotográfico** São Paulo: Hucitec, 1998.

MANOVICH, Lev. The paradoxes of digital photography. In: Wells, Liz (Ed). **The photographer reader**. London and New York: Routledge, 2003,p240-249.

MATOS, A. H. G. **Tornando-se sujeitos socioculturais com arte**: uma experiência de jovens estudantes e professores da escola municipal Vila Pinho. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: Faculdade de Educação, UFMG, 2003.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. 12ª edição. São Paulo: Cortez, 2007.

OLIVEIRA, Ana Cláudia Mei Alves. Arte e tecnologia: uma nova relação? In: DOMINGUES, Diana (org). **A arte no século XXI**: A humanização das tecnologias. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997.

PARENTE, André. Introdução aos paradoxos da imagem. In: PARENTE, André (org). **Imagem Máquina**. Rio de Janeiro: Ed.34, 1993.

PEREIRA, Ferdinand Cavalcante. **O que é Empoderamento**. Último acesso ao site no dia 06 de abril de 2012. <http://www.fapepi.pi.gov.br/novafapepi/sapiencia8/artigos1.php> 2006.

PIMENTEL, Lucia Gouvea. Formação de professor@1 de arte: novos caminhos,muitas possibilidades, imensa responsabilidade. In: **XV**



**CONFAEB, 2004:** trajetória e Políticas para o Ensino das Artes no Brasil – Rio de Janeiro: Funarte: Brasília: FAEB, 2005.

PIMENTEL, Lúcia Gouvêa. Arte e tecnologias contemporâneas: do subjetivo ao multicultural in: **O Visível na Arte atual**. Ciclo internacional de palestras/CEIA. Belo Horizonte: Centro de experimentação e informação de arte, 2002.

PIMENTEL, Lucia Gouvêa. **Limites em expansão - licenciatura em artes visuais**. Belo Horizonte: C/Arte, 1999.

PINTO, Julho. Espelho, espelho meu in: **O ruído e outras inutilidades: Ensaios de comunicação e semiótica**. Editora Autêntica, Belo Horizonte, 2002.

QUÉAU, Philippe. O tempo do virtual in: PARENTE, André (org.) **Imagem-Máquina: A era das tecnologias do virtual**, Ed. 34., 1993

ROCHA, Cristianne Maria Famer. As ‘novas’ tecnologias e o(s) dispositivos(s) de controle. In: SOMMER, Luís Henrique; BUJES, Maria Isabel Edelweiss (Orgs.). **Educação e cultura contemporânea: articulações provocações e transgressões em novas paisagens**. Canoas: Ed. ULBRA, 2006.

SABATO, Ernesto. **La resistência**. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

SALES, Shirley Rezende. **Orkut.com.escol@: currículos e ciborguização juvenil**. 2010. Tese (Doutorado) - Faculdade de Educação / UFMG, Belo Horizonte.

SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. **A fotografia entre a morte e a eternidade** in: *Imagem: Cognição, semiótica, mídia*. Editora Iluminuras. 1998

SNYDER, Joel. Enabling confusion in: **History of photography**. Vol. 26, nº 2, Summer 2002, pp. 154-160

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

SZARKOWSKI, John. Introduction to The photographer’s eye. In:

WELLS, Liz (ed). **The photographer reader**. London and New York: Routledge, 2003, pp. 97-103.

TEIXEIRA, Henrique Augusto Nunes. **Fotoesquemas**. 2010. Monografia (Graduação) - Escola de Belas Artes/UFMG, Belo Horizonte.

## ANEXOS

### PROJETOS DE FOTOGRAFIA

Para aprofundar a compreensão das questões relativas aos projetos de ensino de fotografia e fomentar futuras pesquisas, segue uma lista de vinte e nove outras propostas mapeadas ao longo do trânsito deste trabalho. Esta lista foi extraída do encontro sobre inclusão visual do FotoRio combinando os projetos levantados em 2009 e em 2011, pelo site <http://www.fotorio.fot.br/esiv/5/projetos.asp> (ultimo acesso em 10 de junho de 2012).

#### **Alfabetização Visual ( São Paulo - SP)**

Projeto de fotografia desenvolvido desde 1990 com jovens e professores em várias instituições no Brasil e exterior como: Senac, Febem, Fundação Gol de Letra, Itaú Cultural, Univ. Harvard (EUA ) e Alta Scuola Pedagógica ( Suíça ).

Coordenação: João Kulcsár

joaokulcsar@gmail.com

#### **Aliança em Foco (Rio de Janeiro - RJ)**

Atua na comunidade Vila Aliança (Bangu), com grupos de alunos com faixa etária de 12 à 18 anos, abordando temas sociais através da fotografia, desde de a prática do pinhole à fotografia digital com pós-produção em photoshop.

Coordenação: Andrew Lenz

andrew@swb.ca

Professores: Rodrigo Méxas e Roxanne Garraway

rodrigomexas@gmail.com

### **Casa da Arte de Educar (Rio de Janeiro – RJ)**

A Casa da Arte de Educar atua nas áreas de Educação e Cultura, realizando atividades de Educação Integral e Educação de Jovens e Adultos, além de desenvolver pesquisas voltadas para a elaboração de metodologias como a Mandala dos Saberes, atualmente disseminada em vários estados do Brasil.

Coordenação: Lolla Azevedo

[www.artedeeducar.org.br](http://www.artedeeducar.org.br)

### **CDI ☒ Comitê para Democratização da Informática (Rio de Janeiro-RJ)**

O trabalho do CDI consiste em capacitar indivíduos de diversas idades, pertencentes a grupos desfavorecidos, a extrair o melhor das tecnologias da informação e comunicação fomentando a inclusão digital com soluções sustentáveis e estimulando as ações criativas e empreendedoras.

Coordenação: Rodrigo Baggio

<http://www.cdi.org.br>

### **Cidade Invertida (São Paulo-SP)**

Grupo formado por fotógrafos, educadores e artistas, conta com um trailer que opera como laboratório fotográfico, imprimindo ao projeto um caráter itinerante. Com cerca de 12000 Km percorridos desde 2006, o projeto recebeu prêmios e incentivos estaduais e federais, permitindo que pessoas de todas as idades participaram de ações de formação cultural desenvolvendo seu olhar fotográfico.

Coordenação: Ricardo Hantzschel

[rhantzschel@gmail.com](mailto:rhantzschel@gmail.com)

### **Caixa Mágica**

Realização: Ag. Ensaio (Paraíba)

Descrição: A oficina Caixa Mágica faz parte do projeto Oficinas de Arte-educação, que vem sendo desenvolvido há 15 anos pela Agência Ensaio e conta com a parceria do Museu da Imaginação. Visa desenvolver a compreensão da luz como forma e meio de conhecimento e mescla a fotografia com outras linguagens visuais tais como o grafite, a literatura, o cinema e a música

Coordenação: Ricardo Peixoto

Contatos: ensaiopb@gmail.com

### **Captação de Imagens**

Realização: Instituto Tomie Ohtake (São Paulo)

Descrição: O Instituto Tomie Ohtake, através de sua Ação Educativa, criou o Projeto Captação da Imagem com o objetivo de aproximar jovens e adultos do universo da linguagem fotográfica. Busca desenvolver a arte do olhar a partir da sensibilidade e apuro da percepção, abordando diferentes espaços da cidade através de variadas técnicas de captação e processamento das imagens e realizando exposições dos trabalhos.

Coordenação: Inaê Coutinho

Contatos: inaecoutinho@uol.com.br

<http://www.institutotomieohtake.org.br>

### **ClicaMaravilha**

Realização: CCFs (Fortaleza-CE)

Descrição: Ligado à OSCIP CCFs (Casas da Convivência Familiar), o ClicaMaravilha é um curso de fotografia destinado a crianças e adolescentes de famílias de baixa renda das Comunidades Maravilha e dos Cocos, em

Fortaleza. Foi fundado pela fotógrafa italiana Francesca Nocivelli em 2001 e nele são ensinadas diferentes técnicas fotográficas, do pinhole à fotografia digital.

Coordenação: Francesca Nocivelli

Contatos: <http://clicamaravilha.blogspot.com> <http://ccfmaravilha.multiply.com> [francynocivelli@yahoo.it](mailto:francynocivelli@yahoo.it)

### **Coletivo lusco-f.LUX.o**

Realização: EBA-UFBa (Salvador-BA)

Descrição: Lusco-f.LUX.o é um coletivo de artistas de Salvador que resgata a arqueologia da imagem pré-fotográfica num híbrido de arte-educação, divulgação científica, intervenção pública, arte interativa, imersiva e multimídia. Numa câmera obscura penetrável, que percorre a cidade como arte-pública, o fruidor vive inusitadas experiências sensoriais efêmeras. Atualmente o coletivo dedica-se a transformar um vagão numa camera obscura em movimento, um cinema-trem.

Contatos: lusco-f.LUX.o Coletivo de Arte:

Adenilse Romana [romanaadenilse@yahoo.com.br](mailto:romanaadenilse@yahoo.com.br)

Erivan Morais [erivanj@hotmail.com](mailto:erivanj@hotmail.com)

Lico Santana [licosantanartemetal@yahoo.com.br](mailto:licosantanartemetal@yahoo.com.br)

M.Sc. Rosa Bunchaft [rosabunchaft@yahoo.com.br](mailto:rosabunchaft@yahoo.com.br)

### **Curso Comunitário de Fotografia**

Realização: Projeto Social Ponto Br (Rio de Janeiro-RJ)

Descrição: Este projeto surgiu de uma parceria entre o IBISS (Instituto Brasileiro de Inovações em Saúde Social) e a organização canadense Schools Without Borders (Escolas Sem Fronteiras). Atua na comunidade Vila Aliança (Bangu), com grupos de 10 alunos com faixa etária de 12 à 18 anos ,

abordando temas sociais através da fotografia pinhole à fotografia digital com pós-produção em photoshop.

Coordenação: Andrew Lenz (andrew@swb.ca)

Contatos: Professores Rodrigo Méxas e Roxanne Garraway rodrigomexas@gmail.com

### **Do Olho do Peixe**

Realização: (Recife-PE)

Descrição: Do Olho do Peixe é um grupo formado por nove jovens de Peixinhos, em Olinda, e há dois anos vem desenvolvendo um trabalho de reflexão sobre o cotidiano do bairro por meio da interação entre a população local e a fotografia. O grupo tem sido responsável, nesse período, por uma renovação da memória visual da localidade e seu cotidiano e pela organização de mostras e debates. O grupo conta, hoje, com o acompanhamento de Ana Lira, do Grupo Paspatu de Fotografia.

Equipe: Adeildo Massapê, Joyce Hakinahua, Leonardo Barbosa, Jéssica Ewelyn de Souza, Willington Gomes, Sérgio Lisian, Alexandre L’Omi, Ana Paula Cruz, Ivan Oliveira Jr e Ana Lira.

Contatos: [ana\\_lira@terra.com.br](mailto:ana_lira@terra.com.br) / [doolhodopeixe@gmail.com](mailto:doolhodopeixe@gmail.com)

### **Espelho d’água (Recife-PE)**

Projeto que tem como objetivo valorizar o imaginário e a cultura das comunidades ribeirinhas do Rio São Francisco. O projeto Espelho d’água realizou oficinas que combinaram a confecção de câmeras artesanais (pinhole com caixas de fosforo - pinlux), exercícios para despertar o olhar e dinâmicas participativas que estimulam reflexões sobre o uso do água do rio.

Coordenação: Rachel Ellis e Gabriel Mascaro

[projetoespelhodagua@gmail.com](mailto:projetoespelhodagua@gmail.com)

[www.espelhodagua.org](http://www.espelhodagua.org)



## **Estética Central (Rio de Janeiro)**

Estética Central foi criado com a intenção de promover o uso de tecnologias mais acessíveis à população e oferecer inúmeras possibilidades criativas encontradas nas mídias móveis através de celulares e de pequenas câmeras de vídeo

Coordenação: Emanuel de Jesus

[www.esteticacentral.com.br](http://www.esteticacentral.com.br)

## **Foto Libras**

Realização: Foto libras (Recife-PE)

Descrição: O FotoLibras é um projeto de Fotografia Participativa com Surdos, inédito no Brasil, e tem por objetivo aumentar a criatividade, a auto-estima e a visibilidade de surdos através da fotografia. Através de experiências lúdicas para despertar o olhar, os alunos realizam saídas fotográfica, elaboram ensaios temáticos e participam de exposições. Desde agosto de 2008, a equipe vem desenvolvendo um guia sobre como elaborar projetos de fotografia participativa com surdos.

Equipe de coordenadores, educadores e intérpretes: Rachel Ellis, Tatiana Martins, Andre Luiz, Mateus Sá, Vlândia Lima, Eduardo Queiroga, Creuza Santana da Silva e Emanuel Carlos Siqueira Santos.

Contatos: [info@fotolibras.org](mailto:info@fotolibras.org) / [www.fotolibras.org](http://www.fotolibras.org)

## **Fotoativa**

Realização: Nucleo de Formação e Experimentação (Belém-PA)

Descrição: Núcleo de referência que trabalha com a pesquisa e experimentação fotográficas pautado na construção de conhecimentos transversais alinhados com a formação da cidadania e o desenvolvimento sustentável. Vai apresentar as ações educativas e inclusivas mais recentes: Clic das Ilhas, Olhos de Ver - Ponto de Cultura e Urublues Raiték.

Coordenação: Miguel Chikaoka

Contatos: [chikaoka@amazon.com.br](mailto:chikaoka@amazon.com.br)

### **Fotografia Periférica/Jorge Leiva (Argentina)**

Projeto coordenado pelo fotógrafo e educador Jorge Leiva. Realiza desde 2004 oficinas de fotografia com crianças, adolescentes e adultos em vilas e bairros pobres de Buenos Aires e arredores.

jorgefleiva@yahoo.com.ar

### **Laboratório da Imagem**

Realização: ABIA-Associação Brasileira Interdisciplinar de AIDS (Rio de Janeiro-RJ)

Descrição: A Oficina de fotografia que faz parte do Projeto Homossexualidades e Prevenção, desenvolvido pela ABIA busca explorar as possibilidades oferecidas pela fotografia no campo da prevenção das DST/AIDS. Vem realizando cursos com grupos de jovens gays e soropositivos, além de mostras e publicações dos trabalhos, que têm contribuído para dar visibilidade e fortalecer um trabalho de inclusão social de indivíduos que possuem práticas sexuais estigmatizadas pela sociedade.

Coordenação: Luciana Kamel

Contatos: lukamel@uol.com.br / [abia@abiaids.org.br](mailto:abia@abiaids.org.br) / [www.abiaids.org.br](http://www.abiaids.org.br)

### **Libertas**

Realização: Fotoclube f/508 (Brasília-DF)

Descrição: O Projeto Libertas é uma oficina fotográfica promovida pelo Fotoclube f/508, com os internos do CAJE - Centro de Atendimento Juvenil Especializado de Brasília. A unidade atende hoje a 315 jovens, entre 14 e 20 anos, nascidos em famílias de classe média baixa e afastados da escola por comprometimento com roubos ou homicídios.

Assistência: Flora Egécia e José Maria Machado

Colaboradores: Dra. Heloisa Maira Viana de Carvalho, Dra. Sonia Fortes do Prado, Henrique Dutra, Tatiana Divina de Oliveira, Remy Meireles dos Santos, Janaína Miranda, Francismar Ramírez e Rodrigo de Oliveira.

Coordenação: Humberto Lemos

Contatos: [www.fotoclubef508.com](http://www.fotoclubef508.com)

### **Luz, Câmera e Ação (Costa Barros, Rio de Janeiro)**

É uma proposta de intervenção sócio-cultural e profissional na área cinematográfica com público de adolescentes e jovens, em Costa Barros, bairro de menor Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) no município do Rio de Janeiro.

Coordenação: Jocemir Ferreira

[jocemirf@hotmail.com](mailto:jocemirf@hotmail.com)

<http://brincandodefazerarte.blogspot.com/>

### **Luz, Lata, Ação: Inclusão Visual em Canabrava/PANGEA (Salvador - BA)**

O PANGEA, OSCIP fundada em Salvador em 1996, tem como missão contribuir para a construção de uma sociedade sustentável, implementando soluções integradas para problemas sociais, econômicos e ambientais. LUZ, LATA, AÇÃO é um projeto de oficinas de fotografia artesanal e inclusão visual em Canabrava, comunidade de baixa renda ainda marcada pelo estigma do antigo lixão, pela vulnerabilidade social e onde reside a maioria dos trabalhadores envolvidos na reciclagem de resíduos sólidos da CAEC e COOPERBRAVA, cooperativas de reciclagem apoiadas pelo Pangea.

Coordenação: Rosa Bunchaft

<http://www.pangea.org.br/>

[diretoria@pangea.org.br](mailto:diretoria@pangea.org.br)

### **Mão na Lata (Maré - Rio de Janeiro)**

Projeto de educação e formação artística que visa o desenvolvimento pessoal e social de adolescentes através da fotografia e da literatura. O projeto nasceu em 2004, como resultado de uma parceria entre Tatiana Altberg e a Associação Redes de Desenvolvimento da Maré - REDES, situada na Nova Holanda, Maré, Rio de Janeiro.

Coordenação: Tatiana Altberg

tatiana.altberg@gmail.com

### **OI, Kabum (Rio de Janeiro)**

Escola voltada para a formação de jovens nas áreas de arte e tecnologia que oferecem oportunidades para que transformem seu potencial criativo em competências que os habilitem a atuar no mundo do trabalho.

Coordenação: Eliane Heeren e André Monteiro

<http://www.oikabum.com.br/>

[oikabumrj@gmail.com](mailto:oikabumrj@gmail.com)

### **Oficina de Fotografia**

Realização: Polo de Educação pelo Trabalho (Rio de Janeiro-RJ)

Descrição:

O P E T Presidente Médici faz parte de um projeto da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro que visa oferecer oficinas variadas aos alunos da rede municipal de ensino. O PET Presidente Médici atende a aproximadamente dezesseis escolas da região. A partir de projetos temáticos, a oficina de fotografia desenvolve atividades que vão do pinhole à animação com fotografias.

Contatos:

Coordenação do PET Pres. Médici: Mônica Marques

Professor: Fernando Torres de Andrade

[fe.torres@uol.com.br](mailto:fe.torres@uol.com.br)

### **Oficinas de Fotografia**

Realização: Juan Carlos Belon Lemoine (Peru e França)

Descrição: Juan Carlos Belon Lemoine é fotógrafo e educador e trabalha entre a França e o Peru, com público de crianças e jovens. Vai apresentar as atividades e resultados de dois projetos desenvolvidos recentemente: “Limakids”, ocorrido na capital peruana e outra experiência de oficina realizada na França.

Contatos: [belon\\_lemoine@yahoo.fr](mailto:belon_lemoine@yahoo.fr)

### **Oficinas de Fotografia na periferia de Buenos Aires**

Realização: Jorge Leiva (Argentina)

Descrição: Jorge Leiva é fotógrafo e educador. Realiza desde 2004 oficinas de fotografia com crianças, adolescentes e adultos em vilas e bairros pobres de Buenos Aires e arredores. Atualmente está desenvolvendo um trabalho com fotografia p&b, câmeras compactas, pinhole e revelação com um grupo de crianças na vila La Cava, em San Isidro, Buenos Aires.

Contatos: [jorgefleiva@yahoo.com.ar](mailto:jorgefleiva@yahoo.com.ar)

### **Projetos em Arte-educação**

Realização: Mauro Fainguelernt (Rio de Janeiro-RJ)

Descrição: Mauro é arte-educador e trabalha há anos com uma abordagem interdisciplinar em que o conhecimento dos alunos é tomado como fio condutor das atividades. Vai apresentar um material sobre o papel das dinâmicas criativas na prática educacional, pensando o corpo, a casa e o espaço como eixos temáticos que potencializam a expressão plástica-cognitiva na prática da fotografia e da arte.

Contatos: [maurofaing@gmail.com](mailto:maurofaing@gmail.com)

### **Serviluz Sem Fronteiras**

Realização: Coletivo Fotográfico Olhar Ser-Ver-Luz (Fortaleza-BA)

Descrição: O projeto Serviluz Sem Fronteiras e o Coletivo Fotográfico Olhar Ser-Ver-Luz atuam na praia do Titanzinho, no bairro Serviluz, em Fortaleza, Ceará, desde o início de 2008. O público alvo são crianças e jovens de baixa renda, entre 06 a 29 anos, que vem desenvolvendo uma série de eventos que mesclam fotografia, audiovisual, surf, internet, livros, cineclube, música, mídias digitais, etc., com o objetivo de fazer com que as relações sociais sejam efetivamente relações de transformação social.

Coordenação: Elitiel Souza

Contatos: [serviluzsemfronteiras.blogspot.com](http://serviluzsemfronteiras.blogspot.com) / [elitielsouza@hotmail.com](mailto:elitielsouza@hotmail.com) / [serviluzsemfronteiras@gmail.com](mailto:serviluzsemfronteiras@gmail.com)

### **Ver se Vendo**

Realização: Projeto Amo Salgueiro (São Gonçalo-RJ)

Descrição: Oficinas de fotografia que têm como objetivo promover o desenvolvimento artístico e cultural de crianças e adolescentes em áreas de risco.

Coordenação: Jorge Canela

Contatos: pamosalgueiro@bol.com.br

### **Viva Favela (Rio de Janeiro-RJ)**

É um projeto de Jornalismo Cidadão e de inclusão social e digital. É um site cujo conteúdo é produzido por Correspondentes Comunitários, que são moradores de favelas e periferias atuando como comunicadores.

Coordenação: Mayra Jucá

mayra@vivario.org.br

www.vivafavela.com.br