



Relatório de Proposta Pedagógica:

proposições fotográficas na escola:
olhares com/sobre fotografia

STÉFANIE DA CUNHA ROCHA

Mestrado Profissional em Artes
UDESC – 2016

Mestrado Profissional em Artes
PROF-ARTES

STÉFANIE DA CUNHA ROCHA

Relatório de Proposta Pedagógica

Proposições Fotográficas na Escola:
Olhares com/sobre fotografia

FLORIANÓPOLIS
2016

STÉFANIE DA CUNHA ROCHA

Relatório de Proposta Pedagógica

Proposições Fotográficas na Escola:

Olhares com/sobre fotografia

Relatório de Proposta Pedagógica
apresentado ao Programa de Mestrado
Profissional em Artes PROF-Artes/CAPES
como requisito parcial para a obtenção do
grau de Mestre em Artes, sob orientação
da Professora Dra. Maria Cristina da Rosa
Fonseca da Silva.

FLORIANÓPOLIS

2016

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	3
2. APRESENTAÇÃO DA PROPOSTA PEDAGÓGICA.....	5
3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	7
3.1. DO ATO À INTENÇÃO.....	7
3.2. DA INTENÇÃO À EXPRESSÃO.....	11
3.3. FOTOGRAFIA E ARTE.....	13
3.3.1. A fotografia dos artistas e a arte contemporânea.....	14
4. MEMORIAL DESCRITIVO.....	18
4.1. ENCAMINHAMENTOS METODOLÓGICOS DA PROPOSTA PEDAGÓGICA.....	18
4.2. RESULTADOS: AS OFICINAS.....	20
4.2.1. Oficina I – Fotografia Pinhole.....	20
4.2.2. Oficina II – <i>Light painting</i>	34
4.2.3. Oficina III – A linguagem da fotografia e o ato fotográfico.....	41
4.2.4. Oficina IV – Retrato, autorretrato e <i>selfie</i>	48
4.2.5. Oficina V – Fotografia, performance e intervenção.....	52
4.2.6. Oficina VI – A fotografia, o banal, o abstrato e os objetos.....	56
4.3. RESULTADOS: AS FOTOGRAFIAS.....	60
5. O PROJETO ITINERANTE E A EXPOSIÇÃO NA ESCOLA.....	76
CONSIDERAÇÕES.....	83
REFERÊNCIAS.....	86

1. INTRODUÇÃO

No dia-a-dia da escola, imagens fotográficas são frequentemente veiculadas como ferramenta de ensino. Na maioria das vezes, essas imagens são utilizadas como recurso didático, outras vezes, como ilustração de algum conteúdo e, quase sempre, são articuladas a algum texto verbal. Mesmo nas aulas de Arte, muitas vezes a imagem fotográfica não é dotada de um valor próprio.

Schultze *et al* (2008) apontam, em uma pesquisa realizada com profissionais do ensino, que são raras as ocasiões em que estas imagens, na escola, são reconhecidas como plenas de conteúdos próprios ou fruto de uma linguagem expressiva. Segundo os pesquisadores, a escola, tradicionalmente arraigada a textos literários, nem sempre se sentiu confortável em abarcar outras manifestações que não estivessem diretamente ligadas a palavra. Sendo assim, trazer a fotografia para o cenário da educação pode ser algo muito rico, considerando seu potencial expressivo como uma fonte de produção de conhecimento, de sentidos e significados.

Pensando nisso, a presente proposta pedagógica, viabilizada pelo programa de Mestrado Profissional em Artes – PROFARTES, da Universidade do Estado de Santa Catarina, visou possibilitar aos alunos de 9º ano da E.B.M. BP¹ uma percepção diferente acerca da fotografia, considerando-a não somente como ilustrativa e documental, mas como expressão estética e artística.

A proposta de ampliação dos olhares desses adolescentes se deu através de seis oficinas, com enfoques diferenciados acerca da linguagem fotográfica. Esse ciclo de oficinas foi idealizado e organizado por mim, e teve a participação (na modalidade de ministrantes) dos fotógrafos convidados Lilian Barbon² e Antônio Mainieri³. As duas primeiras oficinas, ministradas por Lilian, abordam a fotografia de

¹ E.B.M. BP é como será chamada a escola da rede pública de Florianópolis na qual sou professora efetiva de Artes Visuais.

² Lilian Barbon é artista visual e fotógrafa, Bacharel e Mestre em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Especialista em Fotografia: Práxis e Discurso Fotográfico, pela Universidade Estadual de Londrina.

³ Antonio Mainieri é fotógrafo, graduado em Letras pela UFRN, estudou fotografia no Atelier Livre da Prefeitura, na UFRGS e na ESPM-Sul, em Porto Alegre. Além de atuar como fotógrafo em eventos, participa de mostras e feiras individualmente e como integrante do coletivo Decimal.

*Pinhole*⁴ e a fotografia que se utiliza da técnica de *Light Painting*⁵. A terceira e quarta oficina, ministradas por Antônio, abordam um breve percurso sobre o autorretrato na história da fotografia, bem como a sua manifestação na fotografia contemporânea e o conceito de *selfie*⁶. E as duas últimas oficinas, ministradas por mim, abordam a representação de objetos e de temas banais através da fotografia, a abstração fotográfica, a relação entre fotografia e performance e a manifestação de tais conteúdos na arte contemporânea.

Através destas oficinas, foram tecidas várias reflexões acerca da linguagem e do ato fotográficos, sobre técnicas e poéticas em fotografia, sobre o documental, o ficcional, o expressivo e o artístico na fotografia, sobre acuidade visual, perspectiva e manipulação de imagens e sobre arte-fotografia na contemporaneidade. A partir dessas discussões, foram propostas algumas práticas dentro e fora da escola, que tiveram como resultado um acervo de fotografias produzidas pelos alunos.

Tais fotografias foram veiculadas numa exposição itinerante “Olhares em trânsito”, que é a proposta do projeto “Estudo da ampliação e da difusão das produções artísticas dos estudantes nas escolas públicas do estado de Santa Catarina a partir de Exposição Itinerante”, coordenado pela professora Dra. Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva⁷, o qual tem como objetivo analisar as contribuições para a formação estética dos estudantes a partir da realização desta exposição, composta pelas produções dos mesmos e desenvolvidas no contexto do ensino de arte no âmbito escolar.

O resultado da intervenção acima descrita, bem como suas bases teórico-metodológicas, será explicitado neste Relatório de Proposta Pedagógica.

⁴ Pinhole em português significa “buraco de agulha” e é popularmente conhecida como “fotografia na lata”.

⁵ Light Painting em português significa “pintando com luz”.

⁶ Foto tirada por si de si mesmo.

⁷ Participaram também deste projeto as Professoras: Loélia Maia dos Santos de Florianópolis e Juliana Resende Dutra de Imbituba na organização e ação educativa da exposição; Eliane Aparecida Scheis da Escola de Educação Básica Annes Gualberto de Joinville e Barbara Mariah Retzlaff Bublitz da Escola de Educação Básica São Pedro de Guaramirim com as propostas pedagógicas que compuseram o material de “Olhares em trânsito”.

2. APRESENTAÇÃO DA PROPOSTA PEDAGÓGICA

É fato que a expressão fotográfica faz parte da vida dos adolescentes. Eles podem não ter uma máquina fotográfica digital ou nunca terem visto uma máquina analógica. No entanto, algum contato com a fotografia já tiveram. Hoje não se pode mais justificar o não acesso às tecnologias que envolvem a fotografia pela falta de uma máquina fotográfica, pois mesmo os alunos de escolas públicas, em sua maioria, portam celulares com câmeras ou postam fotos constantemente nas redes sociais⁸.

Mas de que maneira estes jovens lidam com a fotografia? Mesmo com a consciência da popularização da linguagem fotográfica, como nós (professores) estamos lidando com a fotografia dentro do espaço escolar e nas aulas de Arte? Com que propósito as fotografias e as práticas fotográficas podem chegar aos alunos e em que sentido os seus olhares podem ser ampliados?

De acordo com Schultze *et al* (2008), dado o fato de que os alunos são expostos às imagens fotográficas desde cedo, a escola não pode se eximir de incluir a fotografia em seu repertório e currículo, procurando compreender qual o idioma deste meio e de que forma ele é incorporado pelos alunos. Na quase totalidade das situações investigadas pelos autores, foi recorrente a conceituação da fotografia (por parte dos alunos) como uma relação com o passado, um registro, uma lembrança, o produto de uma câmera e uma forma de se apresentar situações felizes – sendo o fotógrafo renegado à mera posição de operador do aparato. Porém, colocam os pesquisadores, o que esses alunos desconhecem é que a fotografia é uma construção elaborada pelo sujeito, ser de natureza simbólica, o qual acessa o mundo através de signos diversos, como a imagem fotográfica. Schultze (2004) considera importante realizar uma alteração conceitual com os alunos, para que percebam a fotografia não apenas como uma imagem técnica, mas como uma elaboração carregada de intencionalidades realizada pelo fotógrafo, este alguém que interpreta e registra uma dada realidade de acordo com suas próprias referências.

⁸ Ainda que seja importante, este estudo não se propõe a pensar acerca das diferenças sociais e as oportunidades de determinadas classes no que diz respeito às tecnologias.

A fotografia, assim como a pintura, é pensada e elaborada por quem a produz, ela é, analogamente, uma composição realizada a partir de certas referências, num processo muito mais amplo do que a simples operação técnica da câmera e que será fruída por sujeitos com bagagens culturais diversas. A questão é: como estas referências estão sendo trabalhadas com os estudantes?

A fotografia pode ser uma potencial fonte de criação de sentidos e significados dentro da escola, porém, nem sempre ela é abordada com esse objetivo. Talvez o desafio de hoje seja pensar como a fotografia poderia ser percebida pelo jovem. Assim, a partir disso, como poderíamos pensar propostas pedagógicas em arte que contribuam para uma visão mais ampla (e porque não mais poética) acerca do ato fotográfico? Como desenvolver práticas com os alunos que busquem por olhares que “fujam” do habitual, que busquem novos sentidos sobre a fotografia, para além da sua função de registro.

Todas essas reflexões apontam para outra ótica acerca do uso da linguagem fotográfica no contexto da escola, que propiciem novas leituras de mundo e que visem contribuir para que os alunos alterem seus próprios conceitos em relação à fotografia, tornando-se indivíduos críticos, fruidores e produtores. A questão não é deixar de usar imagens fotográficas como ilustração em determinados momentos, mas não se limitar a isso, afinal, ao ampliarmos nosso conceito acerca da fotografia, das tecnologias e expressões que a envolvem e de seu uso no espaço escolar.

3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O advento da fotografia trouxe consigo muitas discussões com opiniões adversas, entre críticos e defensores, admiradores e adeptos ou não ao recurso fotográfico. Dentre tais discussões acerca da fotografia, uma das mais pertinentes refere-se ao antagonismo entre ciência e arte, ofício e criação, utilidade e curiosidade, a qual resultou na coexistência e oposição de práticas diferentes ao longo de toda a história da fotografia (ROIULLÉ, 2009).

Segundo Roiullé (2009), a tecnologia sempre foi requisitada pela prática dos artistas e artesões, no entanto, a ação manual, até então, nunca havia sido abolida (e substituída) pelo uso de uma máquina. É essa condição que irá situar a fotografia no processo de industrialização, transformada na imagem da nova sociedade industrial. Enquanto os críticos irão lamentar que a imagem será privada da habilidade da mão, os defensores verão nessa mecanização um meio para incrementar a eficácia da representação. Porém, ambos os lados (adversários e partidários da fotografia), cometerão, na mesma medida, o mesmo erro – concentrados e dicotomizados pela questão da técnica, vão se recusar a pensar, ou reconhecer, uma posição intermediária e produtiva: a aliança entre máquina e sujeito, que conciliará arte e fotografia.

3.1. Do ato à intenção

Desde seu surgimento e com grande intensidade no início do século XIX, a fotografia, amplamente acompanhada por diversos discursos (muitas vezes contraditórios), foi comumente vista sob um determinado aspecto: a concepção de que ela seria a “imitação mais perfeita da realidade” (DUBOIS, 2010, p.27). Não à toa, uma vez que, diferentemente do desenho e da pintura, que exigiam um domínio técnico por parte do executor, certa qualidade de materiais e certo tempo de dedicação e execução, a fotografia inauguraria essa capacidade mimética de maneira quase natural – o tal “automatismo” e a tal “objetividade” eram consequências da própria natureza técnica da fotografia e de seu procedimento mecânico.

De acordo com Dubois (2010), mesmo no século XX, num prolongamento de tal concepção (da *mímese*⁹) algumas vertentes ainda considerariam a fotografia como a manifestação artística que mostra o mundo tal como ele é. Dentro dessas concepções, a fotografia não teria a capacidade de interpretar ou carregar subjetividade ou criação, ela serviria simplesmente como registro e, dessa maneira, a exatidão e a fidelidade ao real da fotografia, de acordo com tais vertentes, seriam inquestionáveis.

Dubois (2010) cita André Bazin e Roland Barthes para falar sobre o início de um leve deslocamento sobre a questão do realismo e do mimetismo na fotografia, uma vez que os discursos desses dois autores, mesmo parecendo inscrever a imagem fotográfica na perspectiva da semelhança, já apontavam para uma desconstrução marcante do conceito de *mímese* pura. Para Bazin, o automatismo presente na fotografia não necessariamente produziria a semelhança, esta não passaria de um resultado ou “característica do produto fotográfico” – o interessante não seria a imagem feita, mas o próprio fazer e como este se constitui.

Realmente, se pararmos para observar uma fotografia, entenderemos que não se trata de uma imagem mimética da realidade, seja pela diferença nos contrastes, nas cores, nos ângulos, no enquadramento, ou em qualquer outro aspecto. A partir disso e de outras elucubrações acerca da imagem fotográfica, muitos autores, segundo Dubois (2010), passaram a perceber as fraquezas do “espelho” fotográfico, invalidando “a ideia segundo a qual a essência da fotografia estaria em ser unicamente uma reprodução mecânica fiel e objetiva da realidade” (DUBOIS, 2010, p. 38). E assim, nas palavras do autor, “o valor do espelho, de documento exato, de semelhança infalível reconhecida para a fotografia é recolocado em questão. A fotografia deixa de aparecer como transparente, inocente e realista por essência” (DUBOIS, 2010, p.42). De fato, como coloca o autor ao analisar o discurso de Pierre Boudieu em *Uma arte média*, a fotografia fixa um aspecto do real, mas este é dado através de um ponto de vista único e pessoal, ou seja, o ato fotográfico, pretensamente entendido como neutro e natural, talvez não o

⁹ 1. Figura de retórica em que o orador imita o gesto ou a voz de outrem. 2. Reprodução artística da realidade que é percebida pelos sentidos. 3. Imitação.

"*mímese*", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/mimese> [consultado em 29-06-2016].

seja, passando a ser entendido como uma interpretação do real, a qual dependerá do “local” escolhido pelo fotógrafo para olhar as coisas ao seu redor.

Essa ideia de fotografia como uma encenação também é abordada pelo autor François Soulages (2010):

Todo mundo se engana ou pode ser enganado em fotografia – o fotografado, o fotógrafo e aquele que olha a fotografia. Este pode achar que a fotografia é a prova do real, enquanto ela é apenas o índice de um jogo. Diante de qualquer foto, somos enganados. Isto foi encenado, porque isto ocorreu e porque ocorre num lugar diferente daquele que se acredita. Como no teatro, em fotografia o referente não está onde se pensa, nem onde se está, nem onde se acredita que esteja. Talvez a fotografia não se refira senão a ela mesma: é, aliás, a única condição de possibilidade de sua autonomia (SOULAGES, 2010, p. 75-76).

Muito mais do que um ponto de vista sobre o real, a fotografia começa a ser entendida como uma realidade em si, dotada de significado e sentido próprio que é, segundo o autor, exatamente o que lhe garante ser autônoma.

Santos (2004) considera que para além da ideia de representação fidedigna da realidade, muitas foram as novas interpretações que surgiram sobre a fotografia: desde essa noção de Bourdieu (que defende a ideia de que a fotografia é uma forma de encenar e de mentir sobre o real), passando pelo conceito de signo de Charles Peirce (que vê a fotografia como índice, que mantém ou manteve, num determinado momento do tempo, uma relação de conexão real com o seu referente), até as importantes contribuições de Roland Barthes, Rosalind Krauss e Philippe Dubois, os quais reconhecem o estatuto da fotografia como apresentação de recortes de um real, inatingível em sua totalidade pelo enquadramento de mundo permitido pelo dispositivo fotográfico.

Susan Sontag (2004) também abordará concepções as quais já não colocam mais o ato fotográfico como um ato neutro, isento de intenções. “Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada; significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo” (SONTAG, 2004, p. 14). Não caberia entender a fotografia como algo concebido apenas através de uma máquina – por mais atualizada que seja uma tecnologia – mas considerar que as intenções de quem a inventa e de quem a manipula, estão ali presentes.

Ainda que o fotógrafo se preocupe em espelhar a realidade, segundo a autora, ele mesmo é imposto pelo próprio gosto e consciência. Ao decidir como deverá ser uma fotografia, o fotógrafo passa a impor a seus temas constantes padrões e “embora num certo sentido a câmara efetivamente capte a realidade e faça mais do que apenas interpretá-la, a fotografia constitui uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e o desenho” (SONTAG, 2004, p.17). Mesmo que a máquina fotográfica seja um posto de observação, o ato de fotografar significa muito mais que mera observação passiva, é uma escolha, um modo de ver o mundo, potencialmente incomum.

Enquanto Dubois (2010) discute a fotografia como um traço da realidade, e Sontag (2004) se refere a uma segunda realidade, André Roiullé (2009) discorrerá sobre a ideia de um *novo* real, como podemos perceber no trecho a seguir:

A imagem fotográfica não é um corte nem uma captura nem o registro direto, automático e analógico de um real preexistente. Ao contrário, ela é a produção de um novo real (fotográfico), no decorrer de um processo conjunto de registro e de transformação, de alguma coisa do real dado; mas de modo algum assimilável ao real. A fotografia nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar (ROIULLÉ, 2009, p. 27).

Seja como traço, como segunda, ou como nova realidade, o real na fotografia se manifesta através do próprio ato fotográfico, de transformar a vida em imagem, para nela nos fazer pensar. E este movimento só se dá a partir do momento em que deixamos de entender a fotografia como uma cópia e sim como um exercício de ficcionalização do real, passível de enfoques subjetivos que nos levam a novos olhares sobre a realidade.

A fotografia é a visão de uma realidade reinterpretada, escolhida muitas vezes a partir de sonhos pouco duráveis. Alucinação retida e vivida só na imaginação. Só lembranças. Uma espécie de viagem impune, na busca de razões. Ineficiente tentativa de explicar, mas que faz pensar (HUMBERTO, 2000, p. 47).

Para Humberto (2000), a fotografia mostra-se ambígua, ao trabalhar com a realidade e não ser um elemento confiável da verdade. Ela é uma reprodução livre e fragmentária de uma realidade, dada através de uma deliberação subjetiva (e objetiva), que pode surgir de um interesse momentâneo por uma coisa ou pessoa ou por algo singelo e corriqueiro que, ao ser resgatado de sua banalidade, pode ganhar novos significados, mostrando realidades infinitamente mais complexas.

De acordo com o autor, o poder de congelamento que a fotografia carrega, nos faz querer, muitas vezes, recriar uma realidade e enviar ao espectador algo que seja capaz de transformar, encantar ou perturbar, dando às pessoas a oportunidade de pensar sobre a complexidade do ser humano. É como se o ato fotográfico fosse um ato de abrir janelas, como diz o autor, capaz de permitir a nós e aos outros novos olhares, mesmo que particulares. Há uma infinidade de mundos a serem desvelados pela fotografia, a qual deve ser considerada como uma verdadeira forma de expressão, vinculada às inquietações humanas e capaz de nos fazer perceber a dimensão do universo através das pequenas cintilações do banal.

3.2. Da intenção à expressão

Já no século XX, os conceitos sobre o ato fotográfico, a fotografia e o fotógrafo, vão tomar novos rumos. Roiullé (2009) cita um importante marco, que foi a Missão Fotográfica da Datar, em 1983, na França, com o objetivo de colocar a fotografia não mais como um registro, mas sim como algo capaz de descobrir novos pontos de referência no espaço contemporâneo.

Inventar novas possibilidades, tornar visível o que aí se encontra e não sabemos ver – já não pode mais se tratar de designar, constatar, captar, descrever ou registrar. O programa da fotografia-documento tem, então, de dar lugar a um outro programa, mais sensível aos processos do que à impressão; às problemáticas do que à constatação; aos eventos do que às coisas. Esse é o programa da fotografia-expressão, segundo o qual o documento requer uma escrita, um formato plenamente assumido por um autor. Segundo tal programa, as visibilidades não se extraem diretamente das coisas, mas se produzem indiretamente, trabalhando a forma, a imagem e a escrita fotográfica (ROUILLÉ, 2009, p. 163).

De acordo com o autor, a aposta da Missão Fotográfica da Datar era a ênfase em fotógrafos que simplesmente fotografavam e não fotógrafos que fotografavam alguma coisa precisa, que tinham atração pelo livre jogo de formas, mais do que pelo rigor da representação. Um exemplo emblemático citado pelo autor é o trabalho de Tom Drahos que, ao contrário dos fotógrafos-documentaristas, não representa o mundo e sim o exprime, rompendo com o realismo e a objetividade, na busca de um estilo peculiar, dotado de uma subjetividade única e expressiva.

Figura 1 - *Periphery-peripherie*, Tom Drahos, 1984.



Fonte: *Site da Galeria Vrais Rêves*¹⁰

Figura 2 - *Banlieue Parisienne, Les espaces périurbains de la région parisienne*, Tom Drahos, s/data.



Fonte: *Site de La Mission Photographique de la Datar*¹¹

¹⁰ <http://vraisreves.preprod.aceituna.fr/fr/photographies/tom-drahos/periphery-peripherie>

¹¹ <http://missionphoto.datar.gouv.fr/fr/photographie/8156>

Roiullé (2009) descreve a produção de Drahos como imagens que, apresentadas isoladamente, não nos apresentam nada ou quase nada de informação – não seria esse o objetivo de fotografias como as de Tom. Talvez elas sejam criadas justamente com o propósito de não representar algo verdadeiramente identificável, mas de expressar através de uma estrutura formal sensações de ruptura ou fragmentação, por exemplo. Eis o retrato da ascensão da expressão na fotografia.

Para Diniz (2010), o declínio da fotografia-documento irá proporcionar ao fotógrafo contemporâneo mais intimidade com sua produção e mais liberdade de expressão. “Ele passa do papel de espectador e operador técnico da máquina, característico da estética visual do século XIX, para o de produtor de imagens livres da obrigatoriedade informacional e da realidade” (DINIZ, 2010, p.31). Assim, segundo a autora, os foto-documentaristas começam a deixar a imaginação e a subjetividade falarem mais alto, sentindo-se à vontade em colocar em prática novas formas de representação. E a tecnologia, acabará funcionando como um catalisador importante desta manifestação – “o borrado, o desfoque, a granulação, a sobreposição de imagens, ou seja, todos os recursos estéticos negados pelo documental moderno passam a ser dispositivos de significação” (DINIZ, 2010, p.32).

Essa liberdade de expressão, bem como todas essas possibilidades (técnicas ou não), que a autora coloca como possíveis amplificadores de significados, abrirão portas e janelas inimagináveis para o mundo da fotografia e, conseqüentemente, para o seu uso na arte.

3.3. Fotografia e arte

De acordo com Rouillé (2009), o fim do século XX assistiu a aliança entre arte e fotografia, durante muito tempo inconcebível. Em crescimento desde as fotomontagens e os fotogramas dos anos 1920, o uso do procedimento fotográfico como ferramenta ou vetor da arte e a adoção da fotografia como matéria, conferirão à mesma um *status* original de material artístico.

Segundo o autor, a crítica mais proferida sobre a fotografia em relação à sua dimensão artística é que ela seria intrinsecamente incapaz de ser a expressão do artista, justamente por ser exata e perfeita demais, não dando brecha à subjetividade e à criação. Essa seria a fratura entre arte e fotografia: enquanto na arte estava evidente a liberdade de escolha, a fotografia estaria renegada ao registro ou, como coloca Rouillé (2009), enquanto a primeira estaria na ordem da construção, à segunda competiria a mera captação, coleta e corte, como podemos perceber neste trecho:

[...] a pureza mecânica é imanente à fotografia. Ela é igualmente incompatível com a arte, pois as qualidades exigidas de uma prova artística são de ordem totalmente diferente: não pelo registro automático, mas pela intervenção humana, não pela imitação servil, mas pela interpretação, não pela máquina, mas pela mão, não pela objetiva, mas pelo olho, não pelo olhar, mas pela visão, não pela objetividade, mas pela subjetividade (ROUILLÉ, 2009, p. 256).

Por outro lado, a defesa mais convincente de que arte e fotografia podem coincidir é que a imagem fotográfica não seria o produto automático de uma máquina, nem o reflexo direto de algo, mas a criação de um artista, uma vez que esta imagem tem a consistência do gosto do artista, de sua inteligência e de seu sentimento. Para Rouillé (2009), o fotógrafo-artista, ao realizar uma fotografia, faz intervenções em todos os estágios do processo fotográfico, desde o momento da tomada até o momento da impressão. Essas intervenções produzem a interpretação, que cria uma distância subjetiva entre o real e a imagem.

3.3.1. A fotografia dos artistas e a arte contemporânea

É principalmente no século XXI, que a fotografia será reconhecida como uma legítima forma de arte contemporânea. O foco desta parte do trabalho, portanto, é abordar e discutir a obra de importantes precursores da arte-fotografia e de alguns artistas contemporâneos que se utilizam especialmente da fotografia. Um exemplo importante é Alfred Stieglitz, um dos pioneiros a promover a fotografia como arte, inclusive o primeiro a expor fotografias num museu.

Figura 3 – *Série Equivalentes*, Alfred Stieglitz, 1930.



Fonte: Blog Fotografia na Escola¹²

Figura 4 – *Série Equivalentes*, Alfred Stieglitz, 1930.



Fonte: Blog Fotografia na Escola

Segundo Dubois, nas fotografias de céu de Alfred Stieglitz não existe uma encenação do objeto em função de um projeto de criação estética, mas sim um gesto de recorte, de despedaçamento do tecido contínuo do espaço celeste. E justamente esse gesto que, independentemente de quais sejam suas intenções, gera sempre efeitos de composição. Ou seja, os efeitos que são consequência do próprio ato do recorte espacial.

Qualquer recorte fotográfico situa uma articulação entre um espaço representado (o interior da imagem, o espaço de seu conteúdo, que é plano de espaço referencial transferido para a foto) e um espaço de

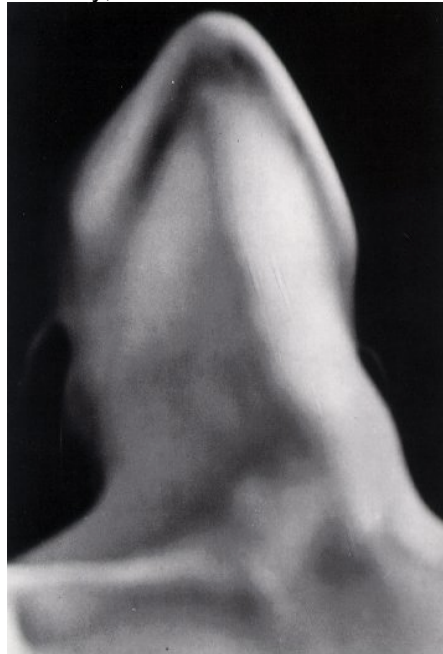
¹² Figuras 3 e 4 - Acesso em: <http://fotografianaescola.blogspot.com.br/2011/04/fotografia-e-abstracao-weston-e.html>

representação (a imagem como suporte da inscrição, o espaço do continente, que é construído arbitrariamente pelos bordos do quadro). É essa articulação entre espaço representado e espaço de representação que define o espaço fotográfico propriamente dito (DUBOIS, 2010, p. 2019).

Artistas como Duchamp, Man Ray, Kazimir Malevich e Walker Evans são outros exemplos de artistas precursores na utilização da fotografia com novas propostas. De acordo com o autor, artistas como estes descobriram e exploraram o fato de que a simples mudança de ângulos, perspectivas ou utilização de interferências no ato fotográfico, poderia dar à fotografia possibilidades interessantes e expressivas do ponto de vista artístico, às vezes levando até a abstração e resultando em modos não habituais de representação fotográfica.

O principal projeto da fotografia desses e de outros artistas não seria reproduzir o visível, como coloca Rouillé (2009), mas tornar visível algo do mundo, que não seja, necessariamente, da ordem do visível. Assim, com a fotografia, o ato de criar já não seria mais essencialmente da ordem do fabricar, mas sim do escolher, do enquadrar, do intervir.

Figura 5 – *A farsa da anatomia*, Man Ray, 1930.



Fonte: Site Arnet¹³

¹³ h <http://www.artnet.com/Magazine/news/robinson/robinson12-2-97.asp>

Figura 6 – *Parede da cozinha*, Walker Evans, 1936



Fonte: *Site Linéature*¹⁴

Os recursos possíveis com o uso da linguagem fotográfica foram ampliando um campo na arte e este processo, que começou com artistas dadaístas, surrealistas e abstratos, não cessou com os artistas contemporâneos. Exemplo disso são fotografias que mostram como coisas não humanas, em geral objetos muito comuns do dia-a-dia, podem se tornar extraordinárias quando fotografadas.

Segundo Cotton (2010), como geralmente ignoramos esses objetos ou os mantemos na periferia da visão, talvez não os consideremos a princípio como temas visuais legítimos dentro do léxico artístico. Estas fotos preservam a realidade da coisa que está sendo descrita, mas seu tema é conceitualmente alterado por causa da maneira como os objetos são retratados. Por meio da fotografia, a matéria cotidiana é dotada de uma carga visual e de possibilidades imaginárias que vão além de sua função trivial.

Tratamentos sensuais e saborosos, mudanças na escala ou no contexto típico, simples justaposições e correlações entre formas e formatos – todas estas técnicas são empregadas nesta abordagem. A iconografia desta espécie de fotos inclui coisas em equilíbrio ou empilhadas, as bordas e beiradas de objetos, espaços abandonados, lixo e decadência e formas fugazes ou efêmeras como neve, vapor d'água e luz (COTTON, 2010, p. 115).

¹⁴ <http://www.lineature.com/en/america/114-walker-evans-photographs-1.html>

De acordo com Cotton (2010) essas coisas podem parecer tênues e transitórias, mal se constituindo como temas fotográficos propriamente ditos, porém, esse tipo de fotografia não se dedica necessariamente a tornar visível aquilo que não é um tema, ou coisas do mundo desprovidas de simbolismo visual, na realidade, não existe algo não fotografável, o que nos cabe é determinar a significação de um motivo. O fotógrafo, através desse tipo de trabalho, acaba por despertar nossa curiosidade visual, encorajando-nos de maneira sutil e imaginativa a contemplar por outro prisma as coisas que nos rodeiam no dia a dia.

4. MEMORIAL DESCRITIVO

A presente intervenção pedagógica foi realizada com um grupo de alunos de 9º ano do Ensino Fundamental da Escola Municipal Batista Pereira, situada no Ribeirão da Ilha, Florianópolis – SC. Este projeto foi desenvolvido em abril de 2016 e se deu através de seis oficinas, realizadas no contraturno das aulas e ministradas por três profissionais: a fotógrafa Lilian Barbon, o fotógrafo Antonio Mainieri e por mim, professora de Artes Visuais efetiva da escola.

4.1. Encaminhamentos Metodológicos da Proposta Pedagógica

Antes de dar início às atividades de prática fotográfica, foi feito um grupo de *Whatsapp*¹⁵, a fim de que os alunos postassem as fotos realizadas nas oficinas. Esse recurso facilitou a apresentação e compartilhamento das fotos, sendo uma alternativa mais atrativa e de fácil acesso ao estudante, uma vez que o uso do celular, da internet e das redes sociais é cada vez mais intrínseco ao dia-a-dia do adolescente. A utilização de recursos tecnológicos com fins pedagógicos como este estimulou a participação dos estudantes, justamente por serem tão íntimos de tais ferramentas.

¹⁵ Aplicativo de dispositivos móveis para troca de mensagens de texto, imagens, áudios e vídeos.

A primeira oficina desenvolvida foi ministrada por Lilian Barbon e tratou da “Fotografia de *Pinhole*”¹⁶. Através dessa técnica alternativa foi possível trabalhar com os estudantes os princípios básicos da fotografia, bem como abordar os primórdios da linguagem fotográfica e proporcionar uma vivência laboratorial.

Foram apresentadas durante a oficina, para que os estudantes pudessem fruir e discutir poéticas possíveis com esta técnica, as imagens de trabalhos de artistas que se utilizam da fotografia de *Pinhole*, tais como: Justin Quinnell e Abelardo Morell. Foram fabricadas pelos estudantes, no decorrer dos trabalhos desta oficina, três tipos de câmera escura: uma com cartolina preta, uma com caixa de sapato e outra com uma lata. As duas primeiras como exercício para a compreensão do processo que ocorre dentro da câmara escura e a terceira para realizar, de fato, fotografias pelo espaço da escola. Depois de realizadas as fotografias, construiu-se um laboratório de revelação, também a partir de materiais alternativos, nas dependências da escola.

A segunda oficina ministrada, “*Light Painting*”, também foi ministrada por Barbon. Esta é uma técnica que consiste em mover uma fonte luminosa diante da câmera durante um longo tempo de exposição, produzindo movimentos com a luz – riscos, formas, desenhos definidos – ou uma luz peculiar que dê algum efeito à imagem. Após a organização do local, como cobertura com lona das janelas para obstrução máxima de luz, a artista ensinou e auxiliou cada estudante a colocar sua máquina no modo de longa exposição para iniciar suas experiências.

“A linguagem da fotografia e o ato fotográfico”, tratou-se da terceira oficina ministrada, desta vez por Antonio Mainieri, na qual ocorreu breve contextualização histórica e conceitual sobre a fotografia, apontando diferenciações e possibilidades do ato fotográfico – desde seu uso cotidiano até o seu uso artístico, discutindo a superação da fotografia-documento e o surgimento da fotografia-expressão, visando a desconstrução da pretensa ideia de neutralidade por trás desse ato. Nesta etapa da intervenção pedagógica, após a fruição de fotografias tanto dosicineiros quanto de outros fotógrafos, foram realizados alguns exercícios de composição pelos próprios estudantes.

¹⁶ *Pinhole* é um termo que vem do inglês (*pin* = agulha e *hole* = buraco) e diz respeito a uma câmera artesanal que se utiliza de um “furo de agulha” como passagem de luz e um diafragma fixo no lugar de uma objetiva

No decorrer da quarta oficina, “Retrato, autorretrato e *selfie*”, ministrada também por Antonio Mainieri, foi discutida a temática da identidade na fotografia e o modo como o sujeito pode se expressar por meio desta. Como proposição prática, os estudantes foram desafiados a fazer uma fotografia que os representasse, sem aparecerem na imagem.

Por uma abordagem histórica da fotografia, na perspectiva do retrato e do autorretrato, foram desenvolvidas leituras de trabalhos de diversos artistas contemporâneos que dialogam com a questão do sujeito “indivíduo” na fotografia, tais como Martin Parr, Elina Brotherus, Frances Kearney e Miroslav Tichy.

Já na oficina “Fotografia, performance e intervenção”, ministrada por mim, foram discutidas fotografias de artistas que redimensionam a fotografia utilizando-se de manipulações, tanto da realidade a ser fotografada, como da própria fotografia, assim como de artistas que trabalham de maneira muito íntima a relação entre fotografia e performance, como Erwin Wurm, Gillian Wearing e David Shrigley. A partir da reflexão acerca da poética desses artistas, foi proposta a turma um exercício de fotografia que prevê a modificação ou manipulação do cenário antes de ser fotografado, como, por exemplo, a realização de poses absurdas em relação ao espaço e/ou objetos e a intervenção no ambiente escolar.

A oficina “A fotografia, o banal, o abstrato e os objetos”, ministrada também pela professora da turma, focou-se no trabalho de artistas que utilizam a realidade dada e exploram novas concepções de fotografia por meio da mudança de enfoques, ângulos e perspectivas. Fundamentando-se na poética de alguns dos trabalhos de Kasimir Malévich, Man Ray, Abbas Kiarostomi e Roe Ethridge, a fim de ampliar a concepção de fotografia construída pelos estudantes, foi proposto a eles que fotografassem com a busca por perspectivas e ângulos inusitados, para que redimensionem os objetos e cenas registrados. Nesta linha, articularam-se também os trabalhos de Jeff Wall, Nigel Shafran, Wolfgang Tillmans e Stephen Shore, exemplos de artistas que trazem a estética do banal e a poética dos objetos.

4.2. RESULTADOS: AS OFICINAS

4.2.1. Oficina I – Fotografia Pinhole (7 horas)

O termo *pinhole*, que vem do inglês (*pin* = agulha e *hole* = buraco), nada mais é do que uma câmera artesanal que se utiliza de um “furo de agulha” como passagem de luz e um diafragma fixo no lugar de uma objetiva. É um processo alternativo ao uso de equipamentos convencionais para se realizar uma fotografia.

Através dessa técnica simples (e complexa ao mesmo tempo) é possível trabalhar com os estudantes os princípios básicos da fotografia, bem como abordar os primórdios da linguagem fotográfica e proporcionar uma vivência laboratorial, quase extinta nos dias de hoje.

O objetivo inicial desta oficina foi realizar uma pequena introdução teórica sobre os princípios básicos da fotografia, explicando como se dá o princípio de uma câmera escura, e possibilitando aos estudantes uma compreensão dos fundamentos óticos e químicos presentes na produção de uma imagem fotográfica. Também conhecida como “câmera estenopeica”, a *pinhole* é basicamente um compartimento todo vedado onde não entra luz, ou seja, uma câmara escura com um pequeno orifício. Uma câmara escura pode ser, por exemplo, um quarto fechado, uma caverna, uma caixa ou mesmo o interior de uma lata. A luz procedente de um objeto iluminado e que, através de uma pequena abertura, penetra o interior de uma câmara escura, reproduz lá dentro, em sua parede oposta à abertura, uma imagem invertida deste mesmo objeto (uma imagem em negativo).

Figura 7 - *The Great Picture*, Legacy Project, 2006, maior fotografia de Pinhole do mundo.



Fonte: *Site Queimando Filme*¹⁷

Um exemplo de que esta técnica pode ser utilizada de maneira muito variada, foi a maior fotografia de *pinhole* do mundo, realizada em 2006, por um

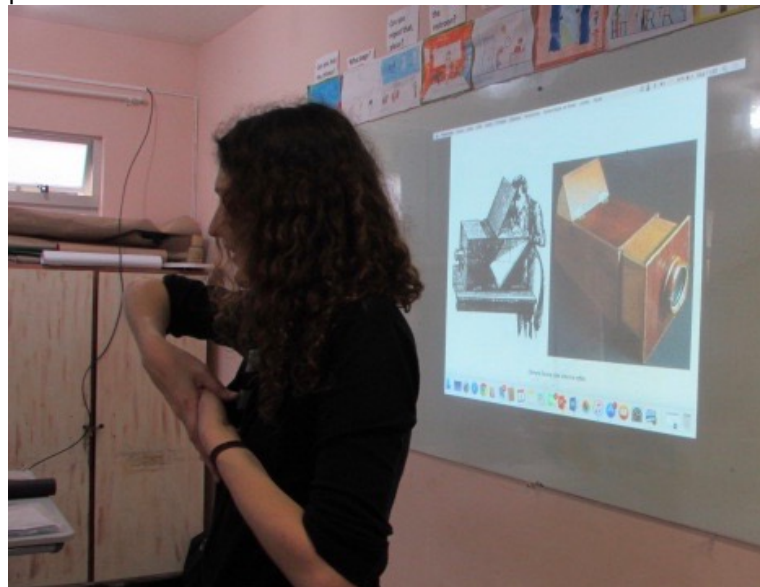
¹⁷ <http://www.queimandofilme.com/2013/09/16/hangar-115-a-maior-camera-pinhole-do-mundo/>

coletivo de seis artistas¹⁸ que vedaram um hangar de aviões e fizeram um orifício em uma das paredes, como podemos ver na imagem a seguir.

No momento inicial, apresentei Lilian aos alunos, e contextualizei o porquê da oportunidade das oficinas, explicando sobre o Mestrado Profissional em Artes – PROFARTES, sobre a minha pesquisa e sobre a intenção e objetivos da mesma. Mesmo não podendo estar na modalidade de professora naquele momento, participei como observadora e colaboradora em todas as etapas da oficina.

Logo após, Lilian falou um pouco sobre ela, sua formação e sua caminhada enquanto fotógrafa e artista. Depois, iniciou oficialmente a oficina fazendo um breve histórico sobre a câmera escura e os princípios básicos da fotografia, como se pode observar na imagem a seguir.

Figura 8 – Lilian expondo sobre a câmera escura.



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Ao final da explicação, Lilian propôs a construção de uma câmara escura utilizando apenas cartolina preta, papel laminado, papel vegetal e uma lupa.

¹⁸ Jerry Burchfield, Mark Chamberlain, Jacques Garnier, Rob Johnson, Douglas McCulloh e Clayton Spada.

Figura 9 - Momento em que os alunos construíam a câmara escura.



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Depois de construídas as câmaras, fomos todos para a área externa da escola, experimentar as câmaras. Primeiro eles fizeram a experiência de visualizar as imagens sem a lupa e depois com a lupa, onde a imagem ficava mais focada.

Figura 10 – Estudantes experimentando a câmera escura



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

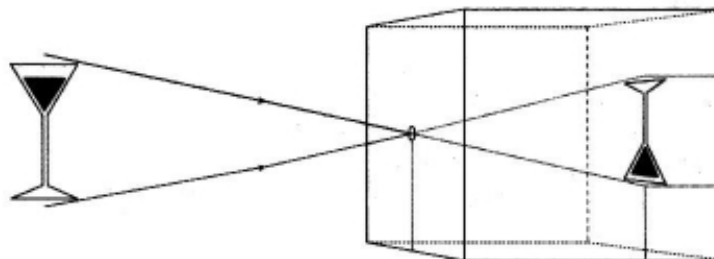
Figura 11 – Imagem interna da câmara escura



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Os estudantes ficaram muito admirados ao visualizarem as imagens refletidas dentro das câmaras, deslumbrados, como se estivessem diante de algo mágico. Depois do momento de deslumbre, começaram a se perguntar sobre por que as imagens apareciam de cabeça para baixo, detalhe que Lilian não revelou antes para que eles mesmos percebessem. Assim, puderam fazer conexão com o conteúdo que estavam aprendendo na disciplina de Ciências sobre a Luz: presenciaram, na prática, o princípio fundamental de que a luz não faz curva. Portanto, assim que a luz refletida do objeto passa pelo orifício da câmara escura, seguirá em linha reta e, por isso, tudo que está “em cima” aparecerá em baixo e vice-versa.

Figura 12 - Imagem ilustrativa sobre o princípio que ocorre dentro da câmara escura



Fonte: Site do Manual Prático de Pinhole da UFMG¹⁹

¹⁹ <http://eba.ufmg.br/cfalieri/cfalierinova/1-introducao.html>

Depois da pausa para o lanche fizemos a preparação do segundo modelo de câmara escura (com caixa de sapato) e da câmara na lata, que seria utilizada no período vespertino. Os alunos pintaram com tinta spray preta e fosca as caixas e as latas, para que ficassem completamente vedadas e ainda furaram as latas (o “furo de agulha”).

Figura 13 – Criação das câmeras escuras com caixa de sapato



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 14 – Criação das latas de Pinhole



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 15 – Preparação das latas de Pinhole



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Na parte vespertina da oficina usamos um dos banheiros da escola para improvisar o laboratório, onde foi ensinada toda a parte laboratorial do processo de fotografia *pinhole*. Vedamos as janelas com caixas de papelão, lona preta e fita isolante *silvertape*. A seguir, Lilian organizou as bandejas com os químicos e explicou todo o processo: que o revelador faz com que a imagem apareça, o interruptor serve para interromper a ação do revelador e o fixador é responsável por eliminar o resto da prata que não foi exposta à luz, fixando a imagem permanentemente no papel. Após os químicos, a foto deve ser lavada em água corrente por um tempo mínimo de 5 minutos (por isso precisávamos de um espaço que tivesse torneira) e assim já será possível ver a imagem na luz branca. No término da explicação, os estudantes colocaram o papel fotográfico dentro de suas *latas* para fazer o primeiro teste lá fora.

Figura 16 – Preparação do laboratório: vedação.



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 17 – Preparação do laboratório: químicos.



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Como o dia estava muito nublado e chuvoso, Lilian explicou que o tempo de exposição com o obturador aberto seria um pouco maior do que se estivéssemos num dia ensolarado, para possibilitar a entrada de luz. Desta maneira, cada dupla de estudantes fez o primeiro teste com um determinado tempo, alguns esperaram 15 segundos, outros 18, outros 20, e por aí em diante. Depois da revelação eles comparariam os resultados para poderem tirar a segunda foto com um tempo

adequado à luz do dia. Porém, a primeira foto não deu certo para ninguém, pois o problema estava no revelador, que já estava muito usado.

Depois que Lilian trocou o revelador, as próximas fotos puderam ser reveladas com sucesso e cada um ficou livre para escolher o tempo de exposição que achasse adequado para obter uma imagem mais nítida, bem como o local da escola que gostaria de captar na imagem.

Figura 18 – Momento em que estudante abre o obturador da sua *Pinhole*



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

O caráter de imprevisibilidade proporcionado pela *pinhole* foi algo muito bem aceito pelos estudantes, eles se apropriaram da ideia de surpresa no ato da revelação e ficavam empolgados com isso. Embora o poder de controlar o tempo com o obturador aberto, o local à fotografar, a posição da lata e o compromisso de mantê-la firme durante aqueles segundos, não tinham poder sobre a imagem que seria produzida no interior da lata, muito menos sobre como ficaria depois de revelada.

O fotógrafo Joschen Dietrich (1998) questiona o valor pejorativo que muitas vezes é atribuído à fotografia *pinhole*, que a relega à uma técnica obsoleta, utilizável apenas para o aprendizado básico sobre fotografia, inferior em comparação aos aparatos tecnológicos de hoje em dia. Dietrich considera a *pinhole* um dispositivo rico e de enorme potencial artístico. Além de sua simplicidade e de sua capacidade de representação, a *pinhole* permite que o próprio fotógrafo construa sua máquina,

intimidade que não é possibilitada por máquinas sofisticadas e de grandes marcas. Ele afirma: “a fotografia com câmara obscura é um processo de invenção de olhares técnicos, de construção e reconstrução de percepção” (DIETRICH, 1998, p.64). O processo do ato fotográfico com *pinhole* até chega a parecer neutro, mas todas as decisões e apropriações que o sujeito faz do ato interferem de alguma maneira e tornam esse ato tão autoral quanto se estivéssemos olhando pelo buraco da agulha.

Figura 19 - Estudantes fazendo as fotografias no pátio da escola.



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 20 - Estudantes fazendo as fotografias no pátio da escola.



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 21 - Exposição das fotografias (já reveladas) dos estudantes.



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

As imagens que se formaram dentro da lata são os negativos e as cópias em positivo, num momento posterior a esta oficina, consegue-se pela digitalização da imagem primária (o negativo) em algum programa de imagens tipo *Adobe Photoshop*²⁰ ou similares.

Após a construção das latas, foram apresentadas as imagens de trabalhos de artistas que se utilizam da técnica de *Pinhole*, como, por exemplo, Justin Quinnell e Abelardo Morell, para que os estudantes pudessem fruir e discutir poéticas possíveis com esta técnica.

Figura 22 - *Louis (Getting to know dad)*, Justin Quinnell, s/data.



Fonte: Mail Online²¹

²⁰ Programa para edição de fotografias no computador.

²¹ <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2724796/Pinhole-camera-takes-photos-inside-man-s-mouth.html>

Figura 23 - Momento da oficina em que Lilian aborda o trabalho de Justin Quinell



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

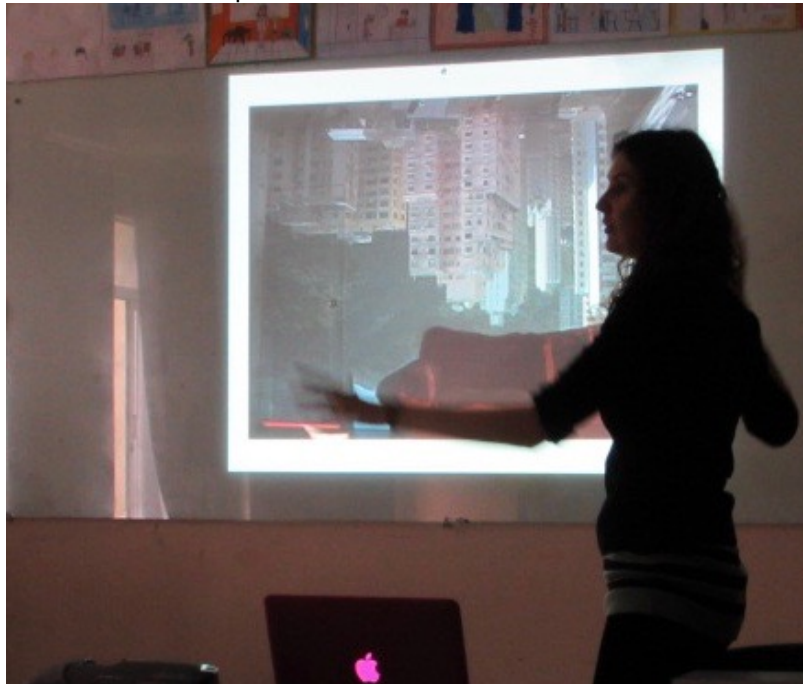
Figura 24 - Câmera obscura: *Image of Boston's old custos house in hotel room*, Abelardo Morell, 1999



Fonte: Site de Abelardo Morell²²

²² <http://www.abelardomorell.net/project/camera-obscura/>

Figura 25 - Momento da oficina em que Lilian aborda o trabalho de Aberlardo Morell



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

E como última atividade desta oficina, Lilian propôs que os estudantes fizessem uma terceira câmara escura, utilizando a caixa de sapato pintada, papel vegetal, fita isolante e uma lupa, para que eles pudessem levar para casa.

Figura 26 - Momento da oficina em que Lilian aborda o trabalho de Aberlardo Morell



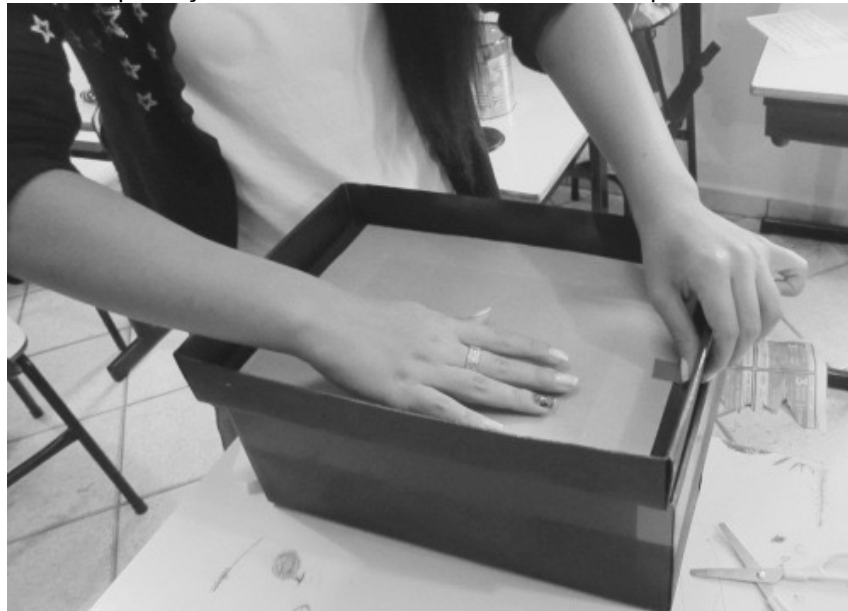
Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 27 - Processo de produção da câmara escura com caixa de sapato



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 28 - Processo de produção da câmara escura com caixa de sapato



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Como fechamento da oficina, reunimos os estudantes para discutir as experiências vivenciadas na oficina. Foi consenso entre os alunos o enriquecimento conquistado neste dia. Puderam sanar a curiosidade que tinham sobre o processo laboratorial presente na revelação de uma fotografia, compreenderam a formação de imagens dentro da câmara – princípio básico da linguagem fotográfica, conheceram o trabalho de artistas que se utilizam o *pinhole* como recurso artístico e foram autores de suas próprias fotografias, na experimentação da técnica.

4.2.2. Oficina II – *Light painting* (4 HORAS)

Light Painting (em português: pintura com luz) é uma técnica que consiste em mover uma fonte luminosa diante da câmera durante um longo tempo de exposição, produzindo movimentos interessantes com a luz – riscos, formas, desenhos definidos – ou uma luz peculiar que dê um efeito diferente à imagem. O objetivo desta oficina é apresentar essa técnica, que é relativamente simples, como uma ferramenta para a realização de fotografias, bem como uma proposta metodológica singular para a criação artística na escola. Pois, de modo geral, a fotografia como objeto de exercício artístico é prática pouco utilizada na escola pela falta de condições adequadas, tanto de estrutura quanto de forma de organização do horário escolar. Assim a proposta de oficina desenvolvida propiciou condições privilegiadas de trabalho.

Num primeiro momento foram apresentados aos alunos os trabalhos com *Light Painting* realizados pela fotógrafa Lilian Barbon e, posteriormente, após ter sido vedada a sala de artes, foi ensinado aos estudantes os procedimentos da técnica para que eles criassem suas próprias imagens, através de diversas práticas orientadas pela fotógrafa.

Como o próprio nome sugere, o *Light Painting* é uma técnica de fotografia que se utiliza da luz para se criar efeitos incomuns. Quando tiramos uma fotografia usual, o obturador da câmera abre e fecha rapidamente (fazendo o que chamamos de “clique”, que dura frações de segundo), já para obter o efeito do *light painting*, é preciso longo tempo de exposição (de abertura do obturador) para possibilitar que a câmera registre vários movimentos de origem luminosa.

Os efeitos luminosos, que farão parte da composição da imagem, podem se obter com materiais bem simples: lâmpadas, lanternas, lasers, velas, isqueiros, celulares e qualquer outro material que emita luz. As cores podem ser variadas usando um simples papel celofane. Porém, essa técnica exige um equipamento fotográfico mais avançado, ou seja, máquinas que permitam o ajuste manual e com capacidade de longa exposição, afinal, os desenhos com luz demoram mais do que poucos segundos para serem feitos. Os alunos que realizaram a oficina, em sua maioria, tinham máquinas fotografias que permitiam tal manipulação e os que não tinham, usaram a máquina da Lilian, a minha, ou a dos colegas.

Artistas como Pablo Picasso e Man Ray já faziam, no final dos anos 40, experiências com *light painting* e hoje, de fato, essa técnica pode ser considerada como mais um recurso criativo para os artistas, que possibilita a experimentação e a obtenção de resultados diferentes dos tradicionais. Lilian Barbon é um exemplo disso, pois se apropria do *light painting* para realizar trabalhos artísticos muito expressivos. E foi assim que se iniciou esta oficina – com Lilian apresentando aos estudantes seus trabalhos, sua caminhada enquanto fotógrafa-artista e sua poética.

Depois de compreenderem que o *light painting* pode ser utilizado não somente como uma brincadeira, uma técnica diferenciada de fotografia documental, mas como uma ferramenta incrível de criação de imagens e expressão visual, foi proposta uma vivência, para que pudessem aprender a utilizar a técnica e para que pudessem criar algumas imagens experimentais.

Figura 29 e 30 - Fotografias com Light Painting, respectivamente de Man Ray e Pablo Picasso



Fonte: Site *Light Painting Photography*²³

Figura 31 - Aula sobre a produção artística de Lilian



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

²³ <http://lightpaintingphotography.com/light-painting-history/>

Figura 32 - Momento em que Lilian trata sobre os princípios do *Light Painting*



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Para realizar as práticas com *light painting* usamos a sala de artes, pois tem cortinas de blecaute e é bem espaçosa. Mesmo sendo escura, ainda vedamos as entradas de luz das janelas usando uma lona preta, para obter um ambiente bem escuro. A lona acabou se tornando o fundo do cenário, numa mesa ao lado ficaram dispostos os apetrechos de luz (lanternas, papeis celofane de diversas cores, laser, etc.) e na frente do cenário ficaram os tripés improvisados com uma mesa e os bancos da sala.

Figura 33 – Preparação da sala escura



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 34 – Preparação do cenário



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

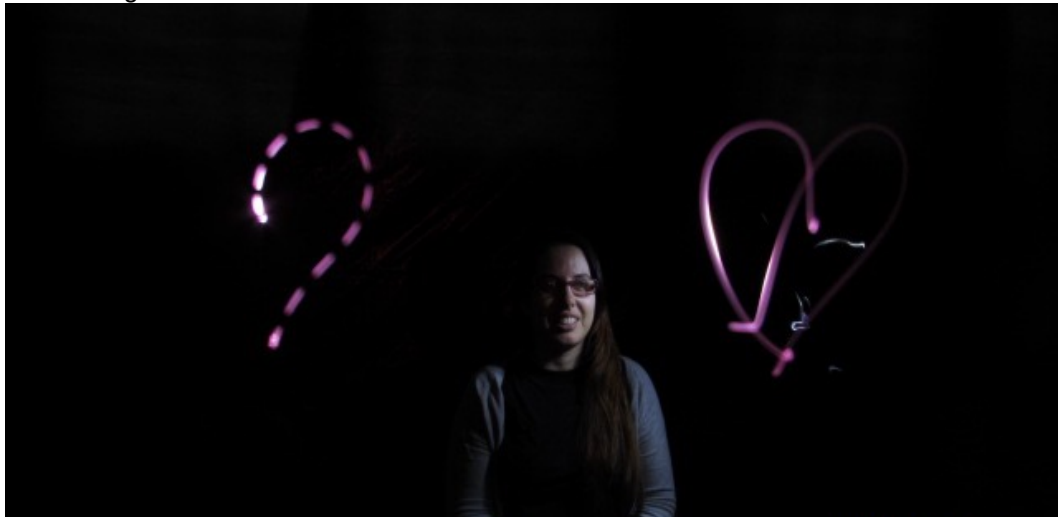
Figura 35 – Preparação das câmeras



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

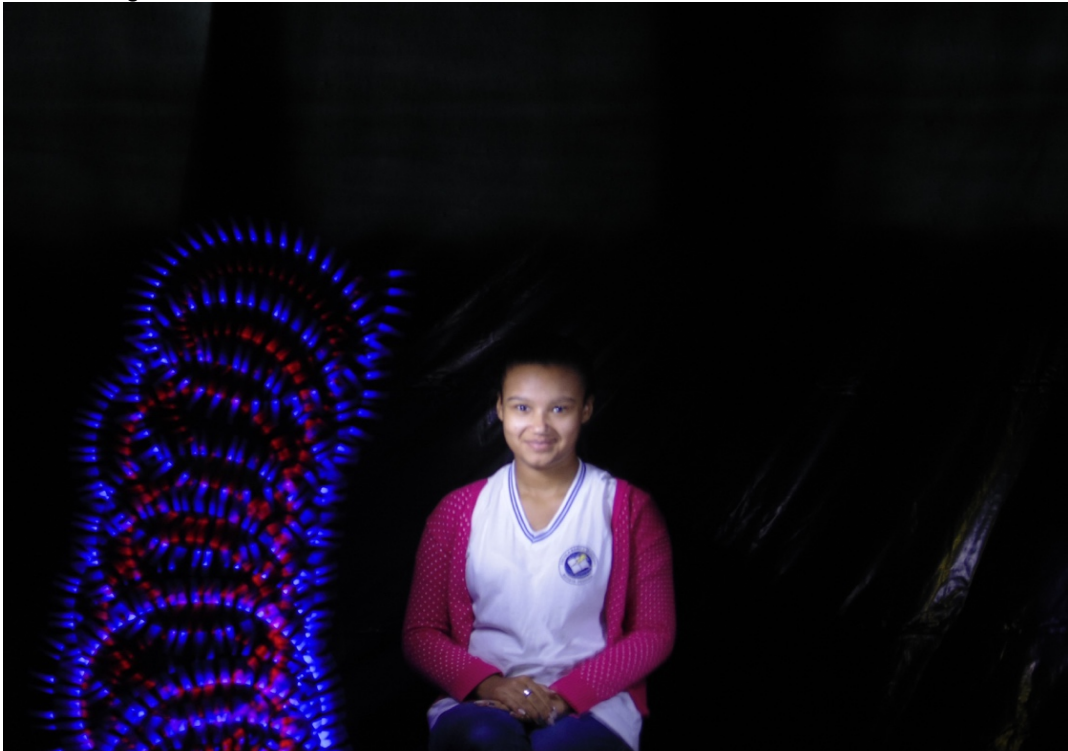
Com tudo preparado, Lilian ensinou e auxiliou cada estudante, conforme se pode observar na Figura 35, a colocar sua máquina no modo de longa exposição e, assim, iniciar suas experiências. O modelo (pessoa a ser fotografada) se posicionava na frente das câmeras, os fotógrafos atrás, e o desenhista ao lado da mesa com os objetos. Só depois que os estudantes na posição de fotógrafo achavam o foco e o ângulo certo é que as luzes eram apagadas, afinal, era quase impossível fazer isso no escuro. Os estudantes foram se revezando: ora eram os fotógrafos, ora eram os modelos, ora eram os desenhistas de luz.

Figura 36 – Fotografias dos estudantes



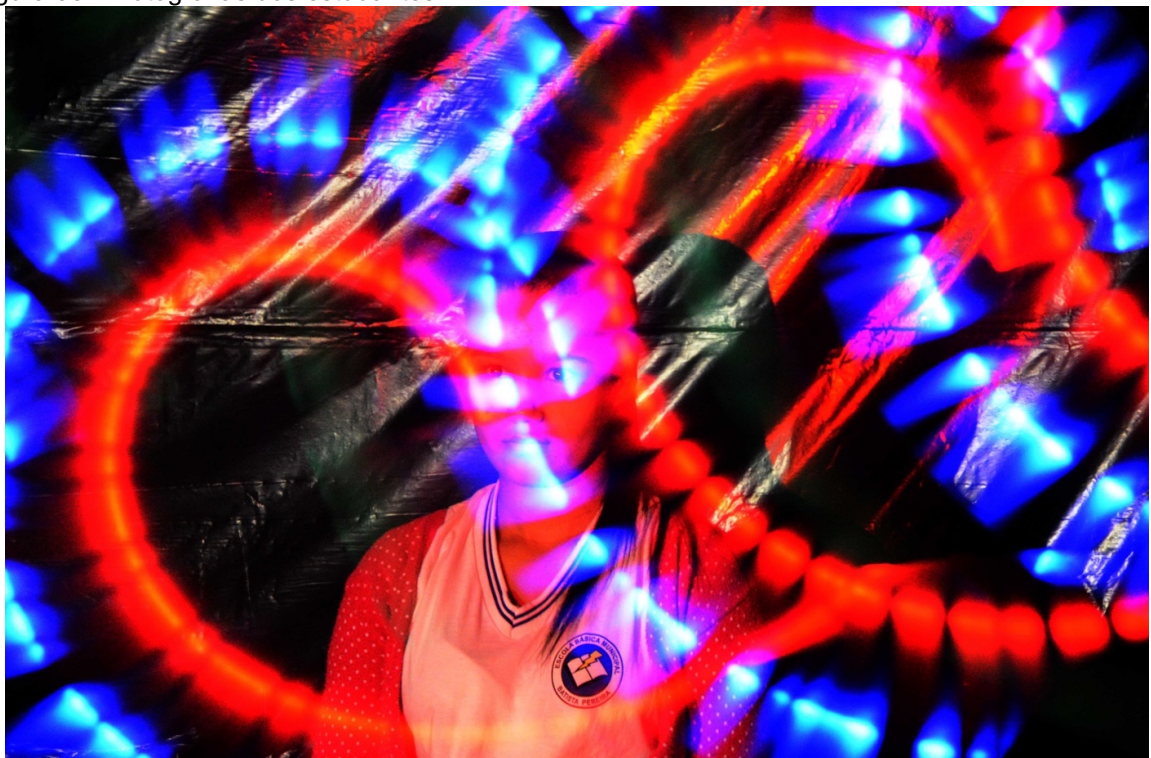
Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 37 – Fotografias dos estudantes



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 38 – Fotografias dos estudantes



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 39 – Fotografias dos estudantes



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 40 – Fotografias dos estudantes



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 41 – Fotografias dos estudantes



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 42 – Fotografias dos estudantes



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Pelo fato de que os alunos tinham que revezar suas funções (em determinados momentos estavam por trás das câmeras, sendo os fotógrafos e em outros momentos estavam na frente das câmeras, sendo os protagonistas das fotos) e pela necessidade de interação e construção em grupo, oportunizou-se que as imagens criadas tivessem uma autoria coletiva, onde todos participavam do processo de cada fotografia.

Isso foi muito interessante para os estudantes, que estão acostumados com processos de criação individuais, no máximo em duplas, nas aulas de arte e em outras disciplinas. E, mesmo coletivo, esse processo permitiu a compreensão de que as fotografias não eram neutras, independente do fato de que não importava muito quem iria apertar o botão daquela vez, as escolhas eram escolhas, mesmo que coletivas: a fotografia tinha um autor – o grupo, dotado de preferências, muitas vezes submetidas ao acaso da experimentação, porém, intencionais.

4.2.3. Oficina III – A linguagem da fotografia e o ato fotográfico (4 horas)

No momento inicial dessa oficina, apresentei aos alunos o fotógrafo Antônio Mainieri, responsável pelas Oficinas III e IV, contextualizando sua formação e atuação profissional e o objetivo das oficinas. Nesta oficina, o objetivo central foi contextualizar o histórico da fotografia, apontando seus desdobramentos ao longo do tempo, suas diferenciações e destacando fatos imprescindíveis para a evolução do ato de fotografar.

Antônio iniciou a oficina questionando os alunos sobre o significado e o uso da fotografia na vida deles. A grande maioria respondeu que utilizava a fotografia como um meio para registrar momentos e fazer retratos e assim, ela servia para “cristalizar” uma ocasião e se tornar uma lembrança. Porém, alguns alunos apontaram usos diferenciados dos comumente citados: alguns gostavam de fotografar paisagens, objetos e até mesmo situações, pensando a fotografia como uma imagem expressiva, não só como um registro ou uma lembrança.

Num primeiro momento, através da apresentação de slides com imagens, como podemos ver nas figuras seguintes, Antônio apresentou um percurso evolutivo da máquina fotográfica e do ato de fotografar, desde o século XV, quando o dispositivo da câmara escura já auxiliava pintores na Europa e foi evoluindo,

diminuindo de tamanho e ganhando uma lente, passando pelo século XVIII, com a descoberta do nitrato de prata e chegando no século XIX, com a invenção do processo de heliografia e o processo do daguerreotipo, bem mais simples e prático que os anteriores, com um tempo de exposição à luz menor. Segundo Antônio, a redução do tempo de exposição colaborou para tornar a fotografia popular, mas as imagens ainda não podiam ser reproduzidas/copiadas. Foi quando, enfim, criou-se em meados do mesmo século o primeiro negativo de papel que pôde ser reproduzido em um positivo de papel sensibilizado à luz, processo ainda hoje em uso. A reprodutibilidade técnica da imagem é de enorme importância para a fotografia que, assim, passa a ter um diferencial importante em relação a pintura. Os processos foram sendo aperfeiçoados ano após ano, reduzindo o tempo de exposição, o custo e o tamanho dos equipamentos, tornando a fotografia cada vez mais acessível.

Figura 43 - Momento em que Antonio trabalha os slides com os alunos.



Fonte: Fotografias de Antonio Mainieri.

Seguindo a linha histórica, Antônio abordou a criação da Kodak, empresa que, alguns anos mais tarde, desenvolveu a câmera com um rolo de filme (acetato). Desse modo não foi mais necessário ao fotógrafo amador ter que lidar com processos complicados para revelar as imagens fotografadas, popularizando ainda

mais a fotografia. Ele aborda ainda a criação do primeiro filme colorido, no fim do século XIX, sua popularização no século XX e o surgimento da fotografia digital.

De acordo com Antônio, a evolução da fotografia digital continuou nos anos 80, quando vários fabricantes lançaram câmeras que combinavam processos eletrônicos e analógicos em câmeras de vídeo e fotografia - os precursores das câmeras digitais. Assim, no fim do século XX, surgem as primeiras câmeras realmente digitais. Os preços e os tamanhos diminuem, enquanto a qualidade e o tamanho das imagens aumentam. Até que no ano de 2000 é lançado o primeiro telefone celular com câmera. E hoje, câmeras fotográficas ou celulares com câmera são relativamente acessíveis e simples de usar. Poucos dos alunos presentes chegaram a ter ou conhecer uma câmera analógica – a experimentação da fotografia por parte destes alunos é essencialmente digital. Vale ressaltar que os estudantes puderam vivenciar na primeira oficina, com Lilian, o que Antonio reforçou aqui em suas reflexões – de que mesmo vivendo na era digital, a fotografia analógica ainda está viva, bem como processos alternativos que remontam ao início da fotografia (como a *pinhole*, a cianotipia, a ambrotipia, entre vários outros).

Mesmo não sendo o foco da oficina, como Antônio trabalha profissionalmente enquanto fotógrafo, abordou com os alunos algumas possibilidades profissionais da fotografia. Mostrou e discutiu fotografias realizadas por ele e apresentou vários outros exemplos fotográficos dessas variantes: fotografias de eventos sociais, macro fotografia, de jornalismo, de natureza e paisagem, de concertos/shows/apresentações, retratos, ensaios sensuais, de moda, de produtos, pericial, dentária, comercial, publicitária, de rua, etc.

Figura 44 – Imagens utilizadas por Antônio na oficina



Fonte: Fotografia de Antonio Mainieri.

Figura 45 – Imagens utilizadas por Antônio na oficina



Fonte: Fotografia de Antonio Mainieri.

Para dar continuidade à oficina, Antônio fez um parâmetro entre fotografia e outras linguagens artísticas. Para ele, desde o princípio, a pintura (e a gravura, o desenho) era o modo de representar o mundo. Artistas, em geral, demoravam anos aprendendo técnicas de pintura, desenho, perspectiva, proporção, cores, entre tantas outras habilidades que deviam ser refinadas e treinadas.

Com a invenção da fotografia, a pintura viu-se ameaçada: tudo que um pintor habilidoso conseguia fazer, a fotografia o fazia, quase que como num passe de mágica, de forma mais realística, mais rápida e mais barata. A invenção da fotografia, com a sua capacidade de registrar o mundo em grande detalhe, mudou

para sempre o modo como as pessoas se vêem, representam e fazem arte. A própria pintura passou por transformações com a chegada da fotografia. Cerca de 30 anos após o anúncio da fotografia, Claude Monet pinta algo que não poderia ser representado por uma câmera – e assim nasce o Impressionismo, primeiro movimento moderno da arte. A pintura buscava uma identidade distanciando-se da pintura realista. A fotografia influencia a pintura e vice versa. Nesse momento, Antônio indagou os alunos se já se perguntaram por que uma fotografia é quadrada ou retangular se a lente é circular (e gera uma imagem igualmente circular)? E assim, fez uma ponte como o fato das pinturas serem apresentadas no formato quadrado ou retangular, pois possivelmente a fotografia herdou o formato e a preocupação estética da pintura.

Como último fio condutor reflexivo desta oficina, Antônio abordou a discussão trazida aqui no decorrer da fundamentação teórica: a fotografia e a representação do real. O fotógrafo discutiu com os alunos sobre a fotografia surgir da tentativa humana de representar e reproduzir o real. E indaga: seria, então, uma maneira de reproduzir mecanicamente a realidade, sem a intervenção da mão do artista com o seu pincel? A câmera não mente? Apenas registra? Quando da sua introdução, a fotografia era analógica, palavra que por si só tem relação com semelhança. Logo, não havia programas de manipulação digital de imagem nem os filtros do *Instagram*²⁴ e a cena fotografada era a cena vista. Será que fotografia não mente?

Essa questão tem sido discutida desde a introdução da fotografia. Sem pretender dar uma resposta definitiva a uma questão tão complexa, os alunos chegaram na conclusão de que a fotografia pode mentir, afinal, ela não é neutra – há nela escolhas feitas pelo fotógrafo, este que manipula ou interpreta a realidade ao seu redor. Essa ficcionalização do real poderia ser o que nos dá o caráter artístico de muitas fotografias. A foto documental é, como o nome diz, aquela que procura documentar/mostrar algo tendo, em teoria, o compromisso com a realidade. A foto “artística” não tem, necessariamente, esse compromisso com o real. Ela tende à preocupação estética do fazer artístico e pode representar um sentimento, uma ideia, o abstrato, o fictício, e, inclusive, a própria realidade.

²⁴ Aplicativo para publicação de imagens com ferramenta para edição básica de imagem. Filtros alteram a tonalidade das fotografias, por exemplo.

Com “manipular-se uma realidade” quer-se dizer que podemos pensar a fotografia sob vários aspectos: no momento em que o fotógrafo escolhe o que vai fotografar de uma cena já há uma diferença entre a fotografia (o recorte do *todo*) e a cena real (o *todo*). Ademais, as escolhas na hora de fotografar a cena (luz, sombras, ângulo, perspectiva, para citar apenas alguns) podem alterar o modo como o espectador percebe a cena. A manipulação da imagem é tão antiga quanto a própria fotografia, como podemos perceber na foto a seguir, onde o fotógrafo paulista Valério Vieira é o autor da foto e, ao mesmo tempo, todos os trinta personagens.

Imagem 46 - *Os trinta Valérios*, 1901, Valério Vieira.



Fonte: G1²⁵

Como foi dito, não se “mente” apenas através da manipulação da imagem. Escolhas como perspectiva, ângulo da imagem, distância focal, entre outros, podem afastar uma imagem da realidade, por assim dizer.

Para finalizar a oficina, Antônio abordou os elementos composicionais que podemos nos atentar ao realizar uma fotografia, afinal, segundo ele, uma fotografia acidental às vezes não irá suprir as expectativas de um resultado fotográfico. Por

²⁵ <http://g1.globo.com/fotos/fotos/2012/08/valerio-vieira-e-fotografia-no-inicio-do-seculo-xix.html>

trás de uma fotografia pode haver muito estudo. As noções de cor, luz, sombra, proporção, perspectiva, harmonia, entre outras, também são uma herança direta da pintura. Para tal, utilizou dois vídeos²⁶ que ilustram algumas regras de composição: de dois terços; do horizonte; da simplicidade e fundo; de cores, linhas, textura e contrastes e de ângulos. Assim, os alunos foram convidados a praticar através da realização de fotografias, esses conceitos abordados nos vídeos e essas reflexões discutidas no decorrer da oficina.

Imagem 47 - Momento em que um aluno planeja sua fotografia.



Fonte: Fotografia de Antonio Mainieri.

Imagem 48 – Estudante desenvolvendo os exercícios da oficina.



Fonte: Fotografia de Antonio Mainieri.

²⁶ Acesso aos vídeos em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zh1Pp8UUcu8> e <https://www.youtube.com/watch?v=7ZVyNjKSr0M>

Como podemos perceber nestas imagens, no decorrer da prática, os estudantes experimentaram tirar fotos com enquadramentos diferenciados dos que costumam usar, explorando a descentralização e o dinamismo. Variaram a percepção das formas das coisas fotografadas, fotografando similaridades, contrastes, simetrias e assimetrias. Pensaram sobre o foco das coisas fotografadas e os ângulos a serem diversificados. Exploraram, através das fotografias, as linhas que guiam nossos olhares sobre as coisas, os pontos de vista (do alto, de baixo, de lado), o fundo, as cores, texturas e contrastes.

4.2.4. Oficina IV – Retrato, autorretrato e *selfie* (4 horas)

Nesta oficina, Antônio usou como fio condutor a temática do retrato e autorretrato na fotografia, principalmente por ser basicamente o tipo de fotografia mais utilizado pelos jovens hoje em dia, o famoso *selfie*. Partindo de algo tão comum entre os alunos ali presentes, Antônio fez pontes com o trabalho fotográfico de alguns artistas que possuem em sua poética uma íntima relação com a representação do sujeito, seja do próprio artista ou do outro.

O interesse pela própria imagem é obviamente muito antigo. Mais antigo que a própria fotografia. Já na mitologia grega contava-se o mito de Narciso, que lida justamente com as questões ligadas à própria imagem (e ao amor próprio). Na pintura, o autorretrato já era produzido antes da invenção da escrita. No meio do século XV o autorretrato se tornou mais frequente, seja sozinho no quadro ou como parte de uma cena. Na fotografia contemporânea, o autorretrato e o retrato têm sido, de um modo geral, bastante utilizados como forma de expressão. O *eu* ou o *outro* são um importante suporte para expressar uma ideia/sentimento/conceito.

O primeiro artista abordado por Antonio foi o inglês Martin Parr, conhecido pelos seus projetos com um viés crítico e satírico, representando costumes do sistema de classes inglês e, de uma maneira mais geral, a sociedade de consumo atual. Temas como a comida, as fotos de turistas e a própria *selfie* são recorrentes no seu trabalho.

A segunda artista discutida por Antonio foi a finlandesa Elina Brotherus. Segundo Cotton (2013), Elina fotografou momentos de sua vida em que se sentiu instável ou insegura, como na série *Suites Françaises*, realizada durante um ano em

que a artista teve que trabalhar na França, e encontrou dificuldade na distância que lhe separava de sua vida normal, na medida em que sua capacidade de se comunicar plenamente numa língua estrangeira estava ali comprometida.

Figura 49 - *Le nez de M. Cheval*, Elina Brotherus, 1999.



Fonte: Steve Middlehurst Identity and Place²⁷

Bilhetes em *post/it*²⁸ contendo as palavras e frases em francês que ela estava aprendendo eram colados por Brotherus em vários pontos da sua pequena residência. Trabalhos como *Le Reflet* e *Le nez de M. Cheval* mostram a técnica que ela adotava para tentar aprender a língua, de maneira quase cômica, como aponta Cotton (2013) no trecho a seguir:

Algumas frases eram para uso prático em sua vida diária num país estrangeiro; outras eram montadas por ela mesma, e então representadas, indicando comicamente sua condição de só ser capaz de se comunicar a respeito de banalidades, e a forçosa puerilidade que assinala o aprendizado de um novo idioma. (COTTON, 2013, p. 165).

A artista, em suas séries de fotos, além de expandir a utilização da fotografia na década de 90, utilizando-a não como registro, mas como a expressão artística em si, traz para a obra de arte um comportamento verdadeiro, sua verdade (sua desolação), expressão que se transfigura na imagem fotográfica.

O artista trabalhado a seguir foi o britânico Frances Kearney,

²⁷ <https://stevemiddlehurstidentityandplace.wordpress.com/2016/04/30/elina-brotherus-where-the-mirror-is-a-window/>

²⁸ Papéis autoadesivos.

especificamente sua série intitulada *Cinco pessoas pensando a mesma coisa*, de 1998, onde cinco pessoas são retratadas de costas enquanto se ocupam de atividades simples ou cotidianas, como podemos ver na imagem a seguir:

Figura 50 e 51 - *Cinco pessoas pensando a mesma coisa*, Frances Kearney, 1998.



Fonte: Blog PhotoUTSA²⁹

Segundo Cotton (2010), Kearney utiliza neste trabalho um dos recursos pictóricos usados na fotografia de quadro-vivo para provocar ansiedade ou incerteza do sentido de uma imagem, o qual consiste em representar sujeitos cujo rosto não está voltado para nós, nos deixando sem explicação de seu caráter. Os pensamentos que preocupam esses sujeitos não são revelados, nos restando imaginar e confabular possíveis explicações sobre essas representações sutis dos modos e moradia de uma pessoa.

O último artista trabalhado nesta oficina foi o tcheco Miroslav Tichy. Segundo Antônio, a obra do artista Tcheco, na verdade, não se encaixa no autorretrato como forma de arte. O retrato sorrateiro, furtivo, clandestino é o seu tema. Passava os dias fotografando, com câmeras e lentes precárias feitas por ele mesmo, mulheres pelas ruas de sua cidade natal. A maioria delas não percebiam que estavam sendo fotografadas. Outras, percebendo aquele homem mal arrumado com uma câmera que não parecia funcionar, faziam pose e sorriam, quem sabe pensando tratar-se de um louco.

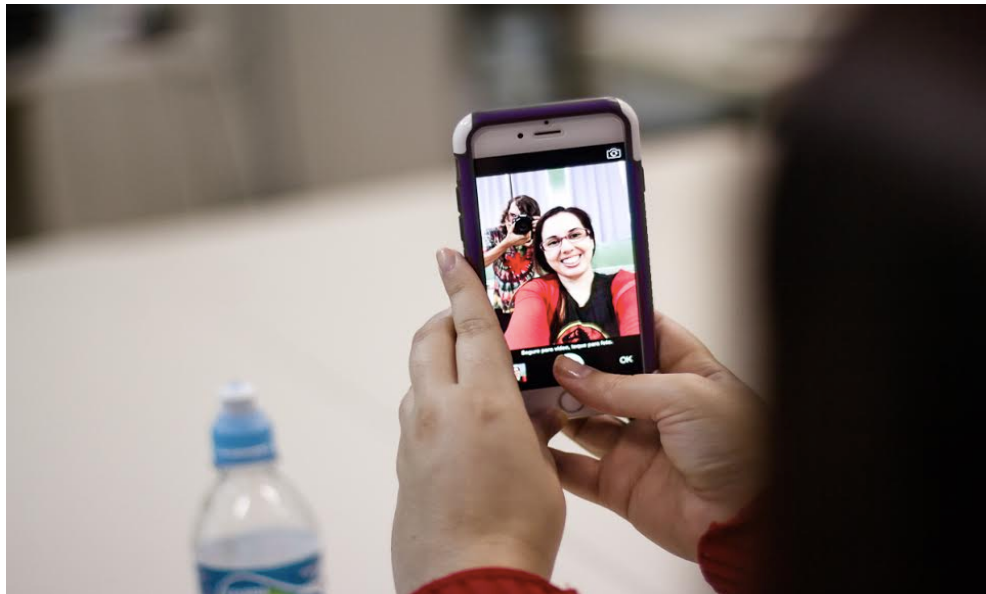
²⁹ <http://photoutsa.blogspot.com.br/2010/11/andrea-couture-submits-frances-kearney.html>

Depois de apresentados os trabalhos dos artistas citados, Antonio propôs uma prática para os estudantes. Eles tiveram que escolher uma das seguintes temáticas para produzir um pequeno ensaio fotográfico, com cinco fotos:

- Martin Parr: o viés satírico, tragicômico, e crítico do artista inglês deve ser usado nas suas fotos. Vale *selfies*, cenas ou retratos.
- Elina Brotherus: a temática da finlandesa gira em torno da sensação de solidão e da dificuldade de se lidar com uma situação difícil. *Selfies*.
- Frances Kearney: faça uma releitura da obra do artista. *Selfies* ou retratos.
- Miroslav Tichý: a série deve conter o viés *voyeur* do artista Tcheco. Retratos apenas.

Nesse dia havia poucos alunos na oficina, a maioria que estava participando acabou escolhendo fazer *selfies* menos convencionais do que os que costumam fazer, mas sem escolher determinado artista ou temática. Um exemplo é o trabalho de D., como podemos ver nas próximas imagens, onde o estudante explorou o retrato e o autorretrato dentro do próprio retrato, o reflexo do reflexo.

Figura 52 – Exercícios de *selfie*



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Apenas uma aluna resolveu fazer uma releitura do trabalho de Frances Kearney, retratando diversos funcionários da escola em suas funções, porém, mantendo o mistério ao serem retratados de costas. A seguir, algumas das fotos do ensaio fotográfico deste aluno.

Figura 53 e 54 - *Moças da escola pensando coisas diferentes*, L. S., 2016



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

4.2.5. Oficina V – Fotografia, performance e intervenção (4 horas)

Nesta oficina, ministrada por mim, trouxe uma seleção de fotografias de determinados artistas para discutir com os estudantes a relação entre fotografia, performance e intervenção e, posteriormente, fazer uma Maratona Fotográfica, conforme nomeei com eles, usando como inspiração a poética imbuída no trabalho destes artistas.

O primeiro deles foi Erwin Wurm, o qual, segundo Cotton (2010), faz uma espécie de interrupção banal (no sentido de ordinário, prosaico) na vida cotidiana, ao encenar e fotografar atos físicos absurdos. O artista não fotografa só a si mesmo, mas propõe poses para outras pessoas que concordem em colaborar.

É presente nas encenações do artista ou propostas de encenação, a relação que o corpo do sujeito mantém com os objetos do cotidiano. É justamente o modo como esse corpo se relaciona com determinado objeto o caráter absurdo da pose a ser fotografada. O objeto é prosaico, a cena é cotidiana, mas a disposição das coisas é que efetua a contradição. Essa relação foi bem percebida e explorada pelos alunos, como podemos identificar na fotografia realizada por L., na imagem a seguir.

Figura 55 – Exercício de fotografia a partir das propostas de Erwin Wurn



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Depois de discutirmos o trabalho de Erwin, os alunos tiveram um tempo para iniciar a primeira etapa da Maratona Fotográfica da oficina, que era justamente explorar poses absurdas com os objetos disponíveis no espaço escolar. Eles também puderam propor as poses para outras pessoas que não estavam participando da oficina.

Outro trabalho discutido na oficina foi o da artista londrina Gillian Wearing, intitulado *Placas que dizem o que você quer que elas digam e não placas que dizem o que outra pessoa quer que você diga*, de 1992. Neste trabalho, a artista abordou estranhos nas ruas de Londres e pediu-lhes que escrevessem algo a seu respeito num pedaço de papelão branco. Depois ela os fotografou segurando os próprios textos. As fotos resultantes revelaram o estado emocional e as questões pessoais que ocupavam a mente dos retratados naquele momento.

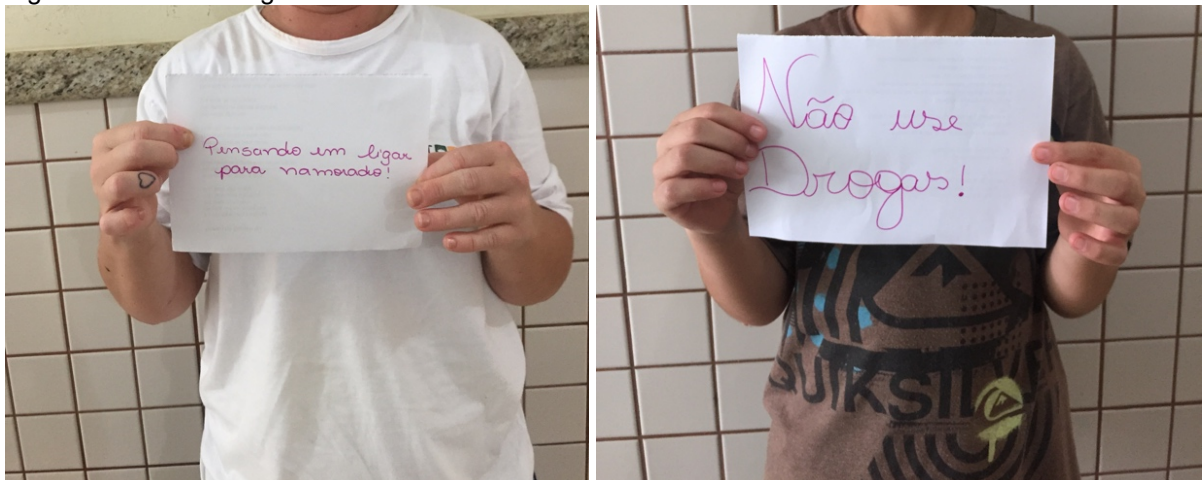
Figura 56 - Placas que dizem o que você quer que elas digam e não placas que dizem o que outra pessoa quer que você diga, Gillian Wearin, 1992.



Fonte: Blog Graphic Design Year Two³⁰

Ao discutirmos o trabalho de Gillian, os alunos fizeram uma referência à questão dos outdoors ou placas de propaganda espalhadas pela cidade, que parecem justamente estar ao nosso redor para nos convencer do que pensar, do que consumir ou gostar. Depois da discussão deste trabalho, os estudantes saíram para a segunda etapa da Maratona Fotográfica. A seguir vemos alguns dos resultados obtidos por eles.

Figura 57 e 58 – Fotografia dos estudantes com base no trabalho de Wearin



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

³⁰ <https://rphaybyrneuniyear2.wordpress.com/2014/11/03/digital-life-research-gillian-wearing/>

O último artista analisado neste dia foi o britânico David Shrigley. Segundo Cotton (2010), Shrigley recorre a um estilo propositalmente não sofisticado para criar uma cena, dando à fotografia um ar de anonimato, ambos elementos cruciais para o espectador compreender que não está sendo solicitado a levar o artista a sério, pelo menos não em termos de sua destreza ou habilidade.

Figura 59 - *Try to be happy*, David Shrigley, 1997.



Fonte: Site David Shrigley³¹

Como última etapa da Maratona Fotográfica desta oficina, os estudantes ficaram livres para criarem cenas a serem fotografadas pela escola, utilizando-se do espaço dado e da interferência com elementos criados, como as placas que eles escreveram.

Os estudantes se envolveram bastante nas propostas, principalmente pela possibilidade de interação com as outras pessoas da escola e pela liberdade dada por mim (com autorização da direção) para as interferências, no caso das placas anexadas nos espaços escolhidos. Esse foi um ponto significativo da oficina, uma vez que puderam perceber que ações fictícias e planejadas podem ser

³¹ http://www.davidshrigley.com/photo_httpgs/coconut_shy.html

transformadas em temas a serem fotografados, o que ajudou mais ainda a reforçar a parcialidade presente no ato fotográfico.

4.2.6. Oficina VI – A fotografia, o banal, o abstrato e os objetos (4 horas)

Nesta última oficina, também ministrada por mim, o processo foi um pouco diferente da oficina anterior – ao invés de irmos parando a cada discussão para fazer as práticas, neste dia discutimos todos as imagens trazidas através dos slides, sobre os trabalhos de determinados artistas.

O primeiro artista abordado foi o norte-americano Roe Ethridge. Segundo Cotton (2010) há uma nítida sugestão de que a confiante e diversificada atividade fotográfica de Ethridge procura encontrar outros prismas nas imagens que todos enxergamos, chamando nossa atenção tanto para o tema como para os modos familiares ou genéricos de representá-los e dotá-los de um equilíbrio visual. De modo similar faz o artista Michael Woolf em suas fotografias de prédios, segundo artista a ser discutido na oficina.

Figura 60 - *Marc's umbrella*. Roe Ethridge, s/data.



Fonte: Site da Gladstone Gallery³²

³² <http://www.gladstonegallery.com/artist/roe-ethridge/work#&panel1-1>

O terceiro artista abordado foi o iraniano Abbas Kiarostomi. Segundo Rancière (2012), as fotografias do artista acusam o caráter gráfico e abstrato que quase transformam as paisagens fotografadas em desenhos ou caligrafias. A câmera fotográfica se transforma num objeto cortante, que rasga aquelas superfícies semelhantes a folhas de desenho, devolvendo os grafismos à paisagem da qual tinham sido abstraídos.

Figura 61 - Neve n. 49, Abbas Kiarostomi, 2002



Fonte: Site The Culture Trip³³

O artista canadense Jeff Wall, foi o quarto a ser discutido na oficina. Para Cotton (2010), as composições diagonais de Wall são fotografias de naturezas-mortas cuidadosamente cenografadas para parecerem observações de objetos do cotidiano, inconscientemente agrupados. Em certo sentido, são uma meditação sobre o rigor formal que subjaz à transformação de coisas triviais num tema com substância conceitual e visual intrigante.

O inglês Nigel Shafran, quinto artista a ser discutido na oficina, é dono de um estilo fotográfico discreto e uso de luz ambiente, ele transforma as cenas em observações poéticas sobre as maneiras como conduzimos nossa vida por meio de atos inconscientes de organização, empilhamento e exposição de objetos. Seu processo consiste em atentar às possibilidades dos temas do cotidiano como meio de explorar estilos de vida.

³³ <http://theculturetrip.com/middle-east/iran/articles/10-best-iranian-artists-and-where-to-find-them/>

Figura 62 - *Washing up*, Nigel Shafran, 2000



Fonte: Site de Nigel Shafran³⁴

O alemão Wolfgang Tillmans, foi o sexto artista trabalhado na oficina, o qual tem como motivo recorrente em suas fotografias peças de roupas secando ou largadas no chão, em portas ou em corrimão de escadas. As formas esculturais flácidas, inadvertidamente criadas pelo abandono das roupas, sugerem o formato do corpo que antes recobriam, como peles de animais que ficaram para trás.

Figura 63 - *O Globo: Prince + Mulberry*, NYC, Jenifer Bolande, 2001



Fonte: Site de Jenifer Bolande³⁵

³⁴ <http://nigelshafran.com/category/washing-up-2000-2000/page/10/>

³⁵ Figuras 63 e 64 – Acesso em: <http://jbolande.com/images/globes.html>

Figura 64 - *O Globo: St. Marks Place, NYC*, Jenifer Bolande, 2001



Fonte: *Site* de Jenifer Bolande

O trabalho *O Globo*, de 2001, da norte-americana Jenifer Bolande, também foi discutido na oficina. Segundo Cotton (2010), a artista contempla o posicionamento inocente, conquanto significativo, de objetos em locais inesperados. Do nível da rua, Bolande fotografou globos terrestres guardados no peitoril das janelas de algumas casas. Por meio desse gesto tão simples, nossa percepção e nosso entendimento do mundo tornam-se objetos de reflexão.

A partir da exposição e discussão acerca dessas fotografias e artistas, os estudantes realizaram uma segunda Maratona Fotográfica, como o objetivo de explorarem novas perspectivas das coisas ao nosso redor. Foi solicitado aos estudantes que realizassem fotografias (as quais poderiam ser de naturezas-mortas, paisagens e/ou figuras humanas do seu cotidiano) atentando para alguns requisitos: a exploração de novos ângulos sobre a mesma coisa, o enquadramento, o posicionamento e a composição das coisas a serem fotografadas e o significado dado a estas coisas.

4.3. RESULTADOS: AS FOTOGRAFIAS

As imagens a seguir dizem respeito à última etapa das oficinas, momento no qual os estudantes desenvolveram suas fotografias a partir dos exercícios propostos anteriormente. Todas estas fotografias foram selecionadas para a exposição. Nelas, podemos perceber todo o trajeto percorrido pelos estudantes no decorrer das oficinas, e não somente o que foi abordado no último dia.

Os olhares dos estudantes estavam permeados pelas novas possibilidades que puderam conhecer no decorrer das oficinas. O principal objetivo, permitir-se olhar as coisas ao nosso redor e encontrar um potencial artístico a ser fotografado, parece-me plenamente atingido ao ver os resultados obtidos pelos estudantes.

Podemos perceber, nas fotos, as experimentações que os estudantes fizeram em relação aos conhecimentos sobre enquadramentos, referências, composição, percepção, ângulos, pontos de vista, cores, linhas, texturas, dinamismo, etc., que foram fruto de todo o processo.

Figura 65 – Sem título, C. N. G., 2016



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 66 – Sem título, C. N. G., 2016



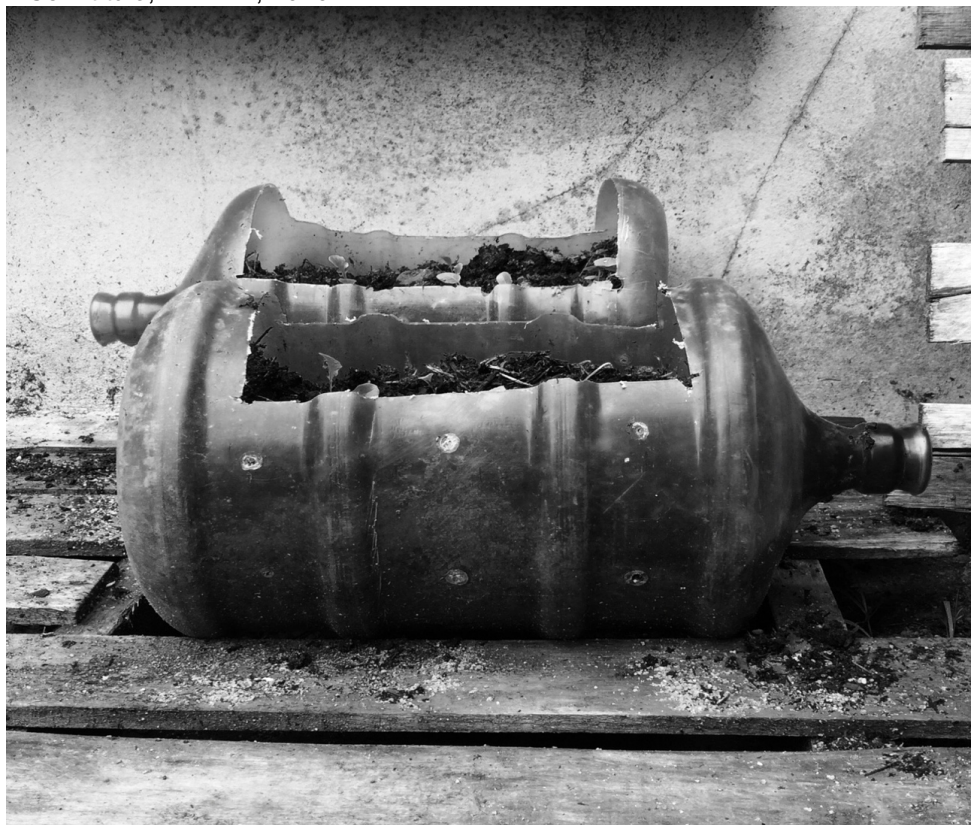
Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 67 – Sem título, D. A. T., 2016



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 68 – Sem título, M. L. R., 2016



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 69 – Sem título, D. A. T., 2016



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 70 – Sem título, D. A. T., 2016



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 71 – Sem título, D. A. T., 2016



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 72 – Sem título, D. A. T., 2016



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 73 – Sem título, L. E. V., 2016



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 73 – Sem título, P. A. C., 2016



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 74 – Sem título, M. J. B., 2016



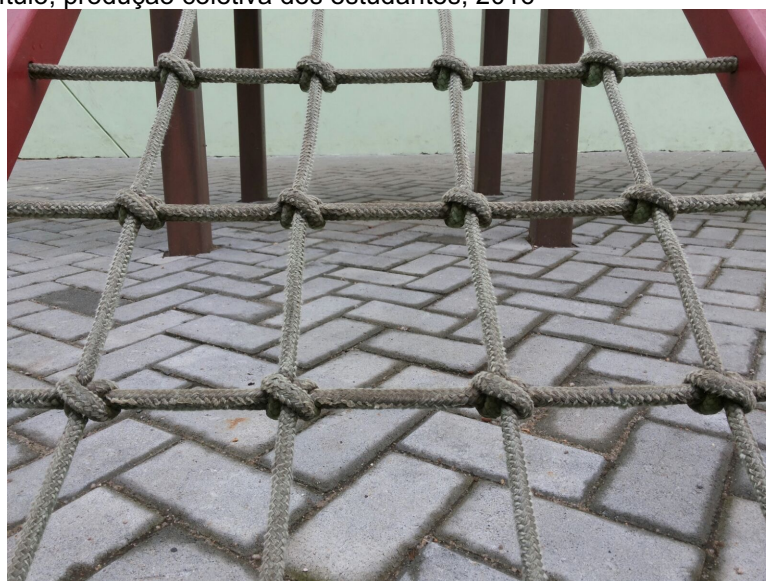
Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 75 – Sem título, P. A. C., 2016



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 76 – Sem título, produção coletiva dos estudantes, 2016



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 77 – Sem título, produção coletiva dos estudantes, 2016.



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 78 – Sem título, C. N. G., 2016



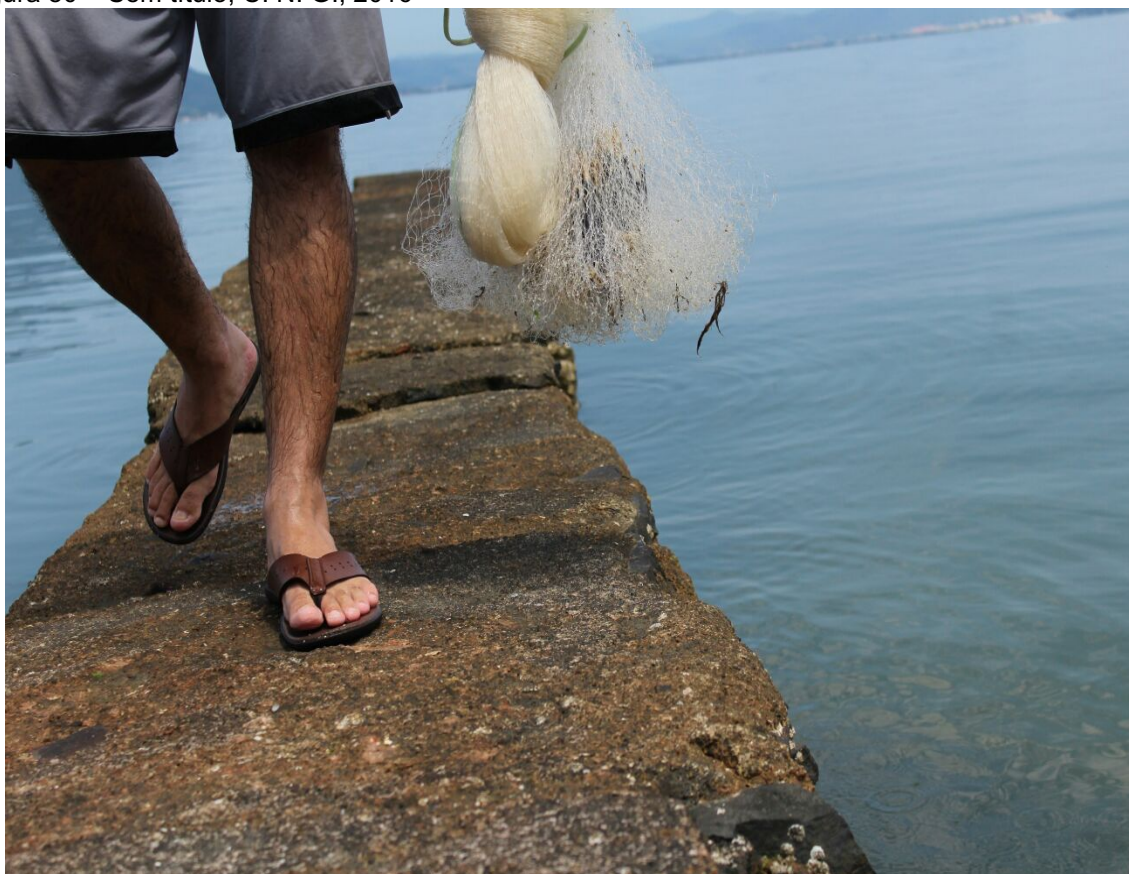
Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 79 – Sem título, C. N. G., 2016



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 80 – Sem título, C. N. G., 2016



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 81 – Sem título, M. L. R., 2016



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 81 – Nossos Pés, D. A. T. e T. V., 2016



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 82 – Sem título, T. V., 2016



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 83 – Sem título (Série “*tudo na mão*”), T. V., 2015



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 84 – Sem título (Série “tudo na mão”), T. V., 2015



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 85 – Sem título, Produção coletiva dos estudantes, 2015



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 86 – Sem título, C. G. M., 2016

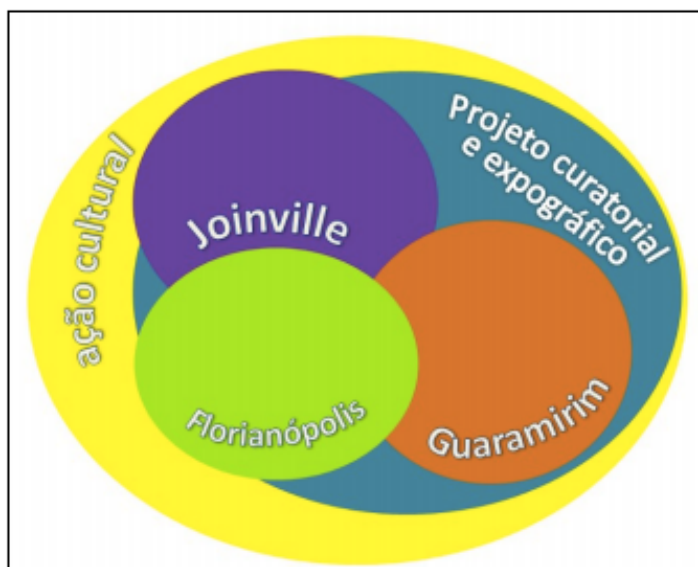


Fonte: Arquivo da professora – 2016.

5. O PROJETO ITINERANTE E A EXPOSIÇÃO NA ESCOLA

Os trabalhos fotográficos realizados pelos estudantes envolvidos no projeto foram veiculados pelo projeto em rede “Estudo da ampliação e da difusão das produções artísticas dos estudantes nas escolas públicas do estado de Santa Catarina a partir de Exposição Itinerante”³⁶, do qual esta proposta pedagógica faz parte e que tem como objetivo investigar a produção, fruição e exposição das produções artísticas desenvolvidas por estudantes da rede pública de ensino de Santa Catarina, especificamente nas cidades de Florianópolis, Guaramirim e Joinville.

Figura 87 - Organograma do projeto em rede “Estudo da ampliação e da difusão das produções artísticas dos estudantes nas escolas públicas do estado de Santa Catarina a partir de Exposição Itinerante”



Fonte: Própria

Conectados por questões pertinentes à arte e à contemporaneidade (fotografia, *cyberarte* e gravura expandida), os trabalhos selecionados nas três escolas estão articulados com reflexões e proposições em experimento acerca da ação cultural nos espaços escolares, bem como com a própria curadoria escolar.

³⁶ Este projeto foi composto pelo trabalho de cinco professoras, das quais três desenvolveram propostas pedagógicas em suas escolas e criaram, com os estudantes, os trabalhos para a exposição itinerante.

A itinerância da exposição intitulada “Olhares em trânsito: experimentos expositivos na escola”³⁷ partiu da cidade de Joinville para Guaramirim e, finalmente, Florianópolis. Em cada uma das escolas, a proposta curatorial e educativa para atender a comunidade foi desenvolvida com as professoras junto aos estudantes envolvidos no projeto segundo grupos de trabalho organizados por elas.

No caso da E.B.M Batista Pereira, para a montagem da exposição na escola, pude contar com um grupo pequeno de alunos, porém, muito envolvidos e eficientes. No primeiro dia de montagem estavam presentes também as professoras pesquisadoras Juliana Rezende e Loélia Maia, que participaram no projeto itinerante. Foi uma experiência inovadora e gratificante, poder compartilhar com os estudantes o momento da curadoria da exposição, algo que muitas vezes fica restrito ao papel do professor.

O principal ponto positivo é a autonomia e o empoderamento possibilitado aos alunos, oferecendo-lhes a liberdade de escolherem e decidirem como e onde seus trabalhos ficariam melhor apresentados/dispostos no espaço da escola. Outro ponto muito importante, é a interação e o momento de troca que essa prática oferece para o aluno e professor. Através dessa prática, na autonomia ofertada aos alunos, na cumplicidade de dificuldades encontradas para a montagem, e no diálogo constante que essa prática permite, professor e aluno vão construindo uma relação horizontal, a qual impacta e muda inclusive a relação dentro de sala de aula.

³⁷ Para mais informações sobre as escolas e as ações desenvolvidas durante a exposição, acesse a página: <https://www.facebook.com/olharesemtransito/?fref=ts>

Figura 88 - Preparação/ montagem da exposição – Gravura expandida



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 89 - Preparação/ montagem da exposição – Gravura expandida



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Vejo que os únicos pontos negativos fazem parte da própria logística da escola: o tempo e o número de alunos. No caso da prática que realizamos, era um grupo relativamente pequeno de alunos para compartilhar, mas penso que teria dificuldade em pensar a mesma prática para/com uma turma inteira. Em relação ao tempo, não vejo isso sendo viabilizado sem o professor e os alunos estarem num horário extra na escola, pois dificilmente (vai depender de cada escola e gestão) a escola libera o professor e os alunos para realizarem a exposição em horário de aula. É uma logística a se pensar, a qual ainda é um mistério para muitas escolas.

A maior dificuldade que tive realmente foi o tempo. Como éramos em poucos (somente alguns alunos foram liberados de suas aulas, e outros poucos puderam vir no contra turno), e como eu mesma não fui liberada das minhas aulas, tivemos que nos dobrar em mil pedaços pra conseguir montar a exposição sem precisar ficar até muito tempo depois do horário de término das aulas, mesmo porque, os alunos não podiam ficar muito tempo depois do sinal (questão de ônibus, horário pra chegar em casa, distância), e acabaria sobrando muita coisa a ser feita ainda.

Figura 90 – Preparação/ montagem da exposição – Gravura expandida



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 91 – Montagem da exposição de Fotografia



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

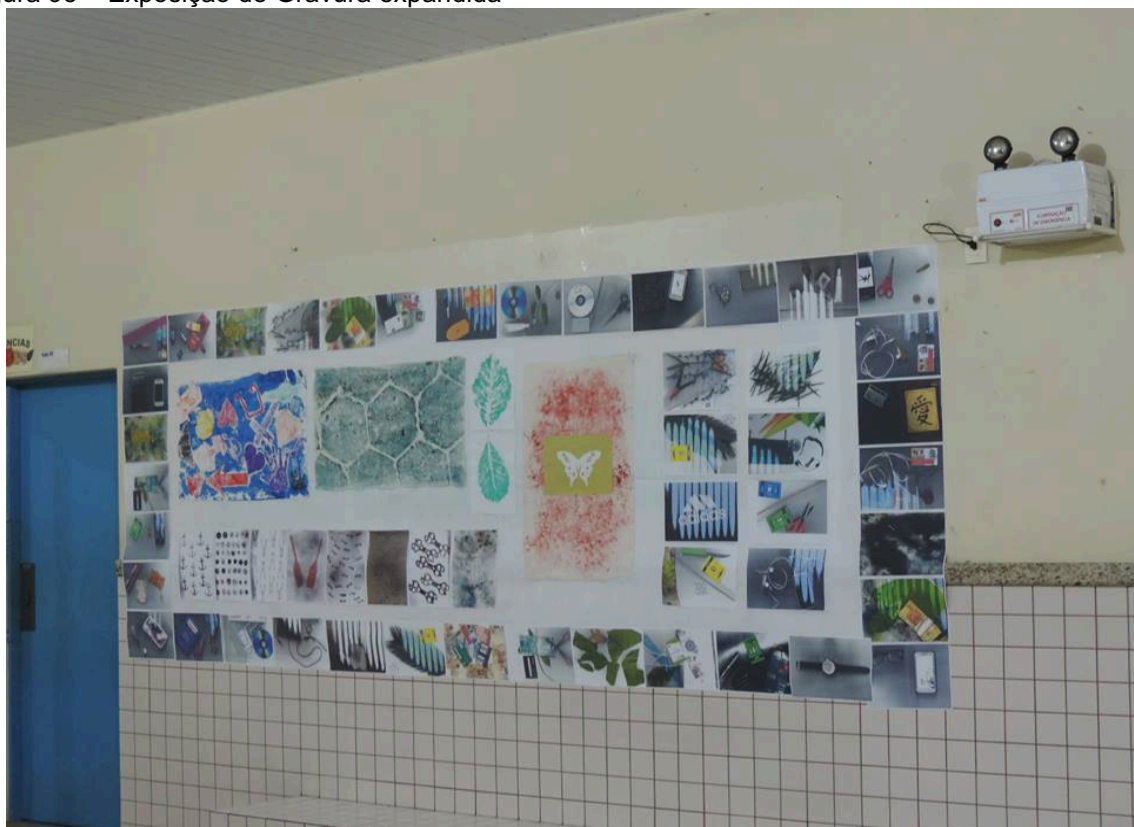
Sempre pensei o “ser curador” como algo inseparável do papel do professor de arte. Ao escolhermos as imagens que trabalhamos, os conteúdos e as metodologias, também trabalhamos como curadores, pois fazemos escolhas, seleções, organizações e mediações. Na prática, obviamente essa função curatorial que o professor assume fica mais evidente, mas não há dificuldades maiores em assumir esse papel, uma vez que o fazemos inconscientemente em nossas aulas.

Figura 92 – Exposição de Gravura expandida



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 93 – Exposição de Gravura expandida



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 94 – Exposição de Fotografia



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 95 – Abertura da exposição



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Figura 96 – Abertura da exposição



Fonte: Arquivo da professora – 2016.

Como já apontei anteriormente, para o aluno é fundamental a importância que se dá à sua escolha e à sua autonomia. Sentindo-se livre e autônomo, o aluno sente-se mais capaz de tomar decisões, torna-se mais participativo, e acaba percebendo como o seu desempenho também é importante neste processo (e em qualquer outro processo de ensino-aprendizagem em arte), pois nem tudo compete ao professor, nem toda tomada de decisão ou escolha é exclusiva do professor.

CONSIDERAÇÕES

No decorrer das oficinas desta proposta de intervenção pedagógica, os estudantes puderam vivenciar não apenas experiências laboratoriais de cunho técnico - momento no qual articularam, mesmo que não intencionalmente, conhecimento de outras disciplinas com a arte - como ampliaram sua compreensão acerca dos desdobramentos da linguagem da fotografia desde a produção analógica à digital. É perceptível, na observação dos resultados fotográficos obtidos pelos estudantes, e no desempenho dos mesmos, o quanto os fundamentos e preceitos

trabalhados e discutidos nas oficinas estiveram presentes durante todo o processo. Sendo que um dos principais objetivos, que era a compreensão de que o ato fotográfico não é apenas um registro passivo de uma determinada realidade, se fez concreto na medida em que os estudantes cada vez mais foram se tornando autores, donos de suas próprias escolhas, no ato de fotografar.

Compreendemos que este trabalho se deu de modo mais facilitado por conta dos recursos organizados pela professora, inserida num projeto de pós-graduação, bem como parte pela possibilidade de trabalhar com um grupo menor e pré-disposto a desenvolver tais propostas. No contraturno, fora do contexto da disciplina e de suas obrigações quantitativas, currículo e cronograma estabelecido por instâncias maiores, o processo de criação dos estudantes pôde acontecer no seu tempo e nas suas condições. Porém, mesmo que a questão do tempo e de logística muitas vezes seja uma problemática em certas práticas artísticas dentro da sala de aula, cada vez mais elas se tornam necessárias e fundamentais para o o aprendizado de nossos estudantes. Ir além dos saberes livrescos e conteudistas, seja nas aulas de arte ou em qualquer outra disciplina, possibilita ao aluno ver muito mais do que o pequeno mundo ao redor de sua carteira escolar. Não apenas levantar-se e olhar sob outros ângulos que nos referimos, mas olhar e compreender o que traz um livro, um conteúdo, uma vivência, sob diversas perspectivas. Para tal, precisamos sair com mais frequência do lugar comum em que se encontram muitas práticas pedagógicas – é preciso ousar e convidar os alunos a visitar novos mundos, nem que para isso precisemos de mais tempo para um objetivo, e não mais objetivos para um determinado tempo (como frequentemente nos é exigido em planos de ensino tradicionais: muitos conteúdos a serem trabalhados e pouquíssimo tempo para cada um, prevalecendo a quantidade ao invés da qualidade).

Observamos ser de extrema importância, ainda, para o crescimento destes estudantes enquanto produtores e fruidores de imagens fotográficas o contato não apenas com fotografias de artistas encontradas em livros e na internet, mas fundamentalmente o contato com os próprios artistas e o diálogo aproximado sobre seu processo de criação, no que concerne à poética e técnica. Essa possibilidade de um contato mais íntimo com pessoas que se utilizam essencialmente do recurso fotográfico inspirou a participação dos estudantes nas práticas em muitos

momentos, sendo também muito importante para validar este recurso enquanto arte e enquanto profissão.

Por meio da lida com a imprevisibilidade da experimentação, tão presente em algumas fases desta intervenção, acabou por surgir a necessidade de novos caminhos, a fim de que se pudesse ressignificar ideias, objetos, objetivos e retornar determinadas questões postas tanto individual quanto coletivamente no ato de fotografar e se colocar como sujeito que se expressa por um veículo que ainda se está aprendendo a manipular.

Todos esses fatores, bem como o resultado fotográfico e o envolvimento dos estudantes durante todo o processo, nos levam a acreditar o quanto estes puderam ampliar o olhar com e sobre a fotografia. Nas fotografias autorais dos estudantes, somos convidados justamente a visitar o vasto mundo que habitam seus olhares para além da sala de aula. Encontramos beleza em objetos do cotidiano; novos modos de ver coisas tão comuns; luzes, cores e formas antes não notadas; ações até então não pensadas dentro (e fora) do espaço escolar; significados ainda não cogitados; sentimentos ainda não experimentados.... Não é (tudo) isso que atravessa o ato fotográfico artístico?

E mais gratificante ainda é saber que esse aprendizado, e esses novos modos de ver e usar a fotografia ultrapassaram a prática das oficinas e do período do projeto, uma vez que o grupo de *Whatsapp* criado no início desta proposta pedagógica permaneceu ativo até o hoje, e a cada dia que passa novas fotografias (e olhares de mundo) são compartilhados entre eles, e comigo.

Por fim, e não menos importante, não apenas se mostrou importante a possibilidade de um processo criativo experimental, como se tornou fundamental o desdobramento deste projeto junto à exposição “Olhares em trânsito: experimentos expositivos na escola”, através da qual os estudantes puderam pensar acerca do modo como o público teria contato com os trabalhos, legitimar suas produções artísticas e compartilhar suas vivências.

REFERÊNCIAS

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIETRICH, Jochen. **Câmara obscura**. vol. 9, n. 17, Porto Alegre: Porto Arte, novembro de 1998.

DINIZ, Analice Cunha. **Entre a expressão e o imaginário**: posturas da fotografia contemporânea a partir do ensaio Bloco de notas, de Breno Rotatori. Fortaleza: TCC (Universidade Federal do Ceará), 2010.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 2010.

HUMBERTO, Luis. **Fotografia, a poética do banal**. Brasília: Ed.UNB, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Ed. SENAC-SP, 2009.

SANTOS, A. Da cidade como resposta à cidade como pergunta: a fotografia como dispositivo de representação/apresentação do espaço urbano. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (org.). **A Fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2004.

SCHULTZE, ET AL. **Fotografia e Educação**: Alguns Olhares do Saber e do Fazer. Mesa apresentada no III Colóquio Multitemático em Comunicação - Multicom, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Natal, RN – 2 a 6 de setembro de 2008.

SCHULTZE, A. M. **Fotografia e educação**: a escola como formadora de leitores críticos da imagem midiática. Trabalho apresentado ao NP 20 – Fotografia, Comunicação e Cultura, do IV Encontro Nacional dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2004.

SONTAG, Susan. Na caverna de Platão. In: **Ensaio sobre a fotografia**. Rio de Janeiro, Labor: 2004.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Ed. SENAC-SP, 2010.