



**THALIA FERREIRA SILVA**

**NO RASTRO DA MEMÓRIA: FOTOGRAFIA E PEDAGOGIA  
DA IMAGEM**

**LAVRAS-MG  
2021**

**THALIA FERREIRA SILVA**

**NO RASTRO DA MEMÓRIA: FOTOGRAFIA E PEDAGOGIA DA IMAGEM**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação do Mestrado Profissional em Educação, área de concentração em Formação de Professores, para a obtenção do título de Mestre.

Prof. Dr. Carlos Betlinski  
Orientador

**LAVRAS - MG**  
**2021**

**Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Geração de Ficha Catalográfica da Biblioteca  
Universitária da UFLA, com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).**

Silva, Thalia Ferreira.

No rastro da memória : Fotografia e pedagogia da imagem /  
Thalia Ferreira Silva. - 2021.

73 p. : il.

Orientador(a): Carlos Betlinski.

Dissertação (mestrado profissional) - Universidade Federal de  
Lavras, 2021.

Bibliografia.

1. Fotografia e imagem técnica. 2. Experiência. 3. Pedagogia da  
imagem. I. Betlinski, Carlos. II. Título.

**THALIA FERREIRA SILVA**

**NO RASTRO DA MEMÓRIA: FOTOGRAFIA E PEDAGOGIA DA IMAGEM**

**CHASING MEMORY: PHOTOGRAPHY AND IMAGE PEDAGOGY**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação do Mestrado Profissional em Educação, área de concentração em Formação de Professores, para a obtenção do título de Mestre.

APROVADA em 26 de novembro de 2021.

Dr. Carlos Betlinski UFLA

Dra. Dalva de Souza Lobo UFLA

Dra. Neide Aparecida Marinho UFF

Prof. Dr. Carlos Betlinski  
Orientador

**LAVRAS - MG**  
**2021**

## RESUMO

Neste ensaio aborda-se o tema da fotografia e tem como delimitação do tema a presença das imagens técnicas nos processos pedagógicos em diálogo com outros espaços-tempos que contribuem para a formação cultural dos sujeitos contemporâneos. Como objeto de investigação e de observação propõe-se a construção de um ensaio fotográfico para direcionarmos nossa investigação na seguinte questão problema: Quais as características estético-epistemológicas que o ensaio fotográfico possibilita para uma pedagogia da imagem? A pesquisa tem como objetivos: conceituar fotografia e imagem técnica a partir do pensamento de Vilém Flusser e Walter Benjamin e relacionar conceitos desses autores com a pedagogia da imagem. O ensaio fotográfico será composto por aproximadamente vinte e duas imagens, construídas a partir de características estéticas do movimento artístico de vanguarda Surrealismo e apresentado como atividade pedagógica aos estudantes de graduação como forma de exploração da relação entre imagem, experiência e aprendizagem. Nosso referencial teórico ampara-se na filosofia de Walter Benjamin e Vilém Flusser conceituando imagens técnicas, aparelhos, aura e magia, mobilizando os conceitos para pensar a reprodução e a recepção das obras a partir da sua reprodutibilidade técnica. Como resultados dessa investigação, argumentamos que mesmo na incessante reprodução técnica enxergamos caminhos para uma pedagogia da imagem a partir da fotografia, quando esta tem o potencial de produzir choques e estranhamentos que podem produzir o pensamento e a fruição estética para além de constituir-se em simples representação de objetos da realidade produzidos por aparelhos geradores de imagens técnicas.

**Palavras-chave:** Fotografia. Experiência. Imagem técnica. Pedagogia da imagem.

## ABSTRACT

This essay approaches the photography's theme being delimited by the presence of technical images in pedagogical processes dialoguing with other space-times that contribute to the cultural formation of contemporary subjects. As an object of investigation and observation, we propose the construction of a photographic essay to guide our investigation on the following question: What are the aesthetic-epistemological characteristics that the photo essay makes possible for a pedagogical image? The research aims to: conceptualize photography and technical image from the thought of Vilém Flusser and Walter Benjamin by relating these authors' concepts with the pedagogy of image. The photo essay will be composed of approximately twenty-two images, built from the aesthetics of the avant-garde art movement Surrealism and presented as a pedagogical activity to undergraduate students as a way of exploring the relationship between image, experience and learning. Our theoretical framework is based on Walter Benjamin and Vilém Flusser's philosophy, conceptualizing technical images, devices, aura and magic, mobilizing the concepts to think about the reproduction and reception of works based on their technical reproducibility. As a result of this investigation, we argue that even in the incessant technical reproduction, we see paths for a pedagogy of the image based on photography, once it has the potential to produce shocks and estrangements that may cause thought and aesthetic enjoyment, instead of a pure representation of objects from reality produced by devices who are capable to generate technical images.

**Keywords:** Photography. Experience. Technical image. Image pedagogy.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>7</b>
<b>1</b>	<b>BENJAMIN E FLUSSER PARA ALÉM DA CAIXA PRETA.....</b>	<b>11</b>
<b>1.1</b>	<b>Na superfície da imagem e seus rasgos.....</b>	<b>12</b>
<b>1.2</b>	<b>Um retrato de Benjamin: a imagem dialética .....</b>	<b>18</b>
<b>1.2.1</b>	<b>Duplo Negativo.....</b>	<b>22</b>
<b>2</b>	<b>O LUGAR DO OBJETO: Ensaio fotográfico .....</b>	<b>25</b>
<b>2.1</b>	<b>A vida secreta das imagens .....</b>	<b>27</b>
<b>3</b>	<b>ANÁLISE DE DADOS .....</b>	<b>56</b>
<b>3.1</b>	<b>Dimensão estética: mapeando os olhares.....</b>	<b>59</b>
<b>3.2</b>	<b>Dimensão Epistemológica-pedagógica: mapeando provocações .....</b>	<b>63</b>
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>67</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>71</b>

## INTRODUÇÃO

“É preciso fertilizar a ciência com poesia”

Vilém Flusser

Vivemos, inegavelmente a era da profusão das imagens. A pluralidade de informações que nos atravessam para o bem e para o mal é uma realidade da contemporaneidade que necessita de algumas pausas para reflexões. Se nos lembrarmos do slogan antigo, nada ingênuo, da Kodak: “Você pressiona o botão, nós fazemos o resto” que abriu a possibilidade de amadores se tornarem manipuladores da câmera fotográfica e lançarem seus olhares para o mundo, podemos traçar um breve panorama do que se tornou esse simples gesto de clicar em um botão e a máquina fazer o restante. Esse panorama é nossa realidade; produção e consumo de imagens ora alienantes e vazias, ora reflexivas e críticas. E nesta esteira do marketing, vence a velocidade e perde a excelência de um trabalho com potencial formativo. Que isso não se instaure aqui como um fato ruim, mas não podemos deixar de estabelecer uma crítica ao desenvolvimento tecnológico tomado pelo capital.

Mais de um século depois da invenção das câmeras analógicas com filmes, a imagem técnica perde seu suporte físico e entra para a era digital, em nuvens quase imaginárias carregadas de informações de toda ordem que acreditamos, em um gesto inocente e ainda sem previsão dos seus reflexos negativos em termos de controle. Essa possível falta de controle instaura na vida do sujeito contemporâneo uma escala de produção e recepção que não são mais palpáveis e isso, inevitavelmente gera outro tipo de sujeito e formas de conhecimento. Temos, com a fotografia, uma nova possibilidade de discurso e passamos a consumir e ser consumidos pelas imagens em uma espécie de jogo teatral onde desempenhamos vários papéis, e onde o lugar em que as novas superfícies habitam estão acessíveis a todo lugar e momento, como aponta Martine Joly [...]“essas novas imagens que nos propõem mundos ilusórios e no entanto, perceptíveis, no interior das quais nós podemos movimentar sem para tal ter de abandonar o nosso quarto de dormir...” (JOLY, 2007, pág.9).

Para esta pesquisa, analisaremos a imagem fotográfica, que inaugura na história a possibilidade da reprodução do real e a sua presença incontestável do que foi, do que ali esteve e já não está mais. São como “*flashes*”, momentos efêmeros gravados em um suporte indicando algo do presente que já é passado, algo talvez real e nunca mais possível. A era das imagens técnicas, dos aparelhos, da pluralidade de informações e a efervescente necessidade de

produção/reprodução de imagens, nos faz questionar a especificidade do objeto e de sua linguagem e mais ainda, examinar como o meio fotográfico opera a educação do olhar, e esta, como reeducação do indivíduo que manipula conceitos e conhecimentos para outros indivíduos e qual a contribuição dessa experiência na educação como um todo.

Para pensarmos nestas categorias de conhecimentos e buscarmos respostas ao nosso problema de pesquisa, recorreremos à filosofia de dois autores essenciais que fizeram do seu próprio pensamento, imagens fotográficas. Walter Benjamin na dialética da imagem e tudo o que ela pode revelar de potente a partir do entrelaçamento do passado com o presente e Vilém Flusser, jogando contra os aparelhos, a automatização e os programas; transformando a noção de reprodução técnica em mero substrato tecnológico a partir do pensamento filosófico. Ambos trazem para nós a matéria-prima do pensamento crítico e propositivo sobre a epistemologia das imagens.

Para tratar do tema da imagem fotográfica e sua relação com a pedagogia da imagem definimos como objeto de pesquisa a construção e análise de um ensaio fotográfico que terá como ideia principal, o corpo. A figura do corpo humano aparece de diversas formas, protagonizando as principais camadas de imagens sobrepostas. Junto ao corpo, pensamos no entrelaçamento de diversos temas, tais como: tempo, identidade, amor, cidade, trabalho, educação, conhecimento, entre outros, para dialogar com o corpo na construção de narrativas imagéticas. Estas categorias terão uma forma estética principal, mas deixamos exposto aqui, que os temas vão se combinar e misturar com todos os outros, na construção dele mesmo formando um mosaico de interpretações aberto às subjetividades.

A construção do ensaio se deu a partir de montagens e sobreposições fotográficas inspiradas no movimento de vanguarda do Surrealismo. Movimento iniciado na França no início do século XX, que pensou a ruptura da racionalidade imposta pela modernidade através de uma arte contestatória. O *Manifesto do Surrealismo*, de André Breton em 1924 marca na história o nascimento do movimento de origem francesa, mas que lançou suas ideias para todo o mundo. Para Fernando Braune (2000, p. 9), no seu livro “O Surrealismo e a estética fotográfica” ele nos diz que o movimento “simbolizou uma luta no sentido de devolver ao homem a sua potencialidade criativa, retirando-o de uma estagnação paralisante (...)”. Nesta perspectiva tomamos o movimento e sua estética de sonho e irrealidade para nos inspirarmos na criação de imagens a partir dos temas propostos no parágrafo anterior.

Após a construção do objeto de investigação e de sua descrição e caracterização realizamos uma abordagem qualitativa de interpretação dos dados coletados e das principais conclusões aferidas na análise onde se pretendeu responder ao seguinte problema: Quais as

características estético-epistemológicas o ensaio fotográfico possibilita para uma pedagogia da imagem?

Quanto aos objetivos a pesquisa foi exploratória, pois intencionou aprofundar os estudos sobre o tema da pedagogia da imagem mediada pela fotografia e quanto aos procedimentos a pesquisa foi bibliográfica, mas contou também com a descrição uma vez que precisamos avaliar o potencial pedagógico do ensaio fotográfico em relação a uma turma de estudantes de um curso de licenciatura em pedagogia. O objetivo geral foi analisar o ensaio fotográfico como possibilidade de educação estética e a partir daí seguimos para nossos objetivos específicos que foram: avaliar a pertinência do ensaio fotográfico como proposta metodológica para o ensino e relacionar as características estéticas aplicadas na produção do ensaio com os modos de apropriação do conhecimento possibilitados por meio das imagens.

Acreditamos que por meio desses procedimentos, exposição, interpretação e apontamentos sobre as questões estéticas e epistemológicas produzidas a partir do ensaio com imagens fotográficas, poderemos colher informações mais significativas, mesmo em se tratando de situações que perpassam as subjetividades e emoções dos sujeitos envolvidos no processo. Temos na fotografia a ideia de uma linguagem capaz de acessar outros tipos de realidades e utilizaremos a montagem fotográfica como forma estética e também narrativa dentro de uma mesma imagem.

O ensaio fotográfico teve uma exposição virtual para estudantes do curso de licenciatura em pedagogia, como um exercício de fruição estética. Essa atividade foi desenvolvida como atividade pedagógica da disciplina de Filosofia da Educação e como parte do conteúdo deste componente curricular os estudantes tiveram uma orientação em relação à atividade proposta e o posterior retorno e esclarecimentos sobre o resultado em termos de interpretação e conteúdos possíveis de serem tematizados e abordados pelo ensaio desenvolvido.

Juntamente com a exposição das imagens foi proposto um roteiro onde os alunos participantes puderam colocar suas impressões sobre a experiência do contato com as imagens e, a partir do qual foi feita a análise das interpretações e manifestações dos estudantes.

Para a organização deste texto dissertativo optamos por dividi-lo em 3 capítulos: no capítulo 1, intitulado “Benjamin e Flusser para além da caixa-preta, fazemos uma proposição interpretativa acerca dos principais conceitos dos dois autores voltados para a análise e crítica das imagens técnicas e de como a arte pode exercer um papel mobilizador para os processos de alienação que a modernidade e a era tecnológica instaurou na sociedade. No capítulo 2, “O lugar do objeto: o ensaio fotográfico”, apresentamos todas as imagens produzidas no ensaio, dimensionando sua produção e inspiração a partir de conceitos e temas do nosso referencial

teórico. Elaboramos um roteiro de exposição das fotografias na mesma ordem em que as imagens foram apresentadas aos estudantes e costuramos as imagens umas nas outras a partir de nosso tema central do ensaio, o corpo. Nessa proposição, sugerimos breves incursões sobre os diversos temas trabalhados, amparados por Benjamin e Flusser. E ao final, no capítulo 3, “Análise de dados”, investigamos o ensaio fotográfico e sua recepção na sua dimensão estética, epistemológica e pedagógica. Avaliamos o poder pedagógico do ensaio fotográfico produzido a partir da sua construção estética inspirada em técnicas do movimento Surrealista e como essa técnica mobilizou o olhar e o pensamento dos estudantes para o conteúdo das imagens.

## 1. BENJAMIN E FLUSSER PARA ALÉM DA CAIXA PRETA

A palavra “lugar” significa delimitar um espaço, marcar uma posição. O lugar que escolhemos é a fotografia, onde deixamos muitos espaços em branco para análise, fazendo desse local uma pincelada com tinta-pensamento em uma tela em branco. A nossa tela de exposição é a educação. Aqui, a abordagem sugere educação estética e tem como fio condutor a dialética da imagem e suas potencialidades pedagógicas. Para dar movimento a essa cena, buscamos uma filosofia da fotografia com Walter Benjamin e Vilém Flusser, que pensaram a imagem para além do que ela foi programada. Afinal, o que pode a fotografia?

Pretendemos, nesta pesquisa, esboçar um breve mapa filosófico das imagens técnicas, focando na sua estética, em seus reflexos dentro da sociedade industrial e capitalista e em suas potencialidades como elemento essencial de comunicação na contemporaneidade. Desse modo, este ensaio trata da fotografia como uma imagem técnica e de seus possíveis desdobramentos no processo de um desejo de pedagogia da imagem. Para que aconteça um discurso reflexivo entre espectador/estudante e imagem, ela deve conter algo que vá além do que é proposto pelo aparelho fotográfico.

Como parte do referencial teórico, nos apoiaremos em Walter Benjamin, discutindo conceitos de magia e imagem dialética relacionados à fotografia. A imagem fotográfica, além do seu caráter documental, codifica o mundo e nos dá a possibilidade de alcançarmos outros níveis de pensamento; um pensamento reflexivo a partir de códigos inscritos nas imagens. A partir de Vilém Flusser, buscamos mobilizar os conceitos de imagem técnica, embriaguez criadora, estética da superfície, entre outros correlacionados com a fotografia e seus possíveis desdobramentos no processo do desejo de pedagogia da imagem.

Diante da diversidade de perspectivas para abordar o tema em questão elegemos a seguinte questão problema para nossa investigação: o que pode a fotografia para uma pedagogia da imagem?

Como objetivos para o presente ensaio, apontamos: conceituar fotografia e imagem técnica a partir do pensamento de Vilém Flusser e Walter Benjamin, relacionar conceitos desses autores com a pedagogia da imagem e identificar aspectos de convergência entre ambos quanto a quesitos estéticos e políticos. O pensamento dos dois filósofos, além de seu caráter interdisciplinar, esboça uma crítica para o nascimento de um novo sujeito diante da reprodutibilidade técnica. Pensar através de imagens desloca o sujeito de um tempo tradicional - em que, somente a mão do homem era necessária na produção - para um tempo em que surgem as máquinas no caminho desse processo.

Ademais, para os autores referenciados, as imagens, e, especialmente a fotografia, aparecem como um potente instrumento artístico capaz de produzir o pensamento e ampliar a compreensão dialética da realidade social, tão necessárias nos contextos educativos contemporâneos. Uma aproximação que parte da análise da vida técnica da imagem, da sua existência para além da “caixa preta” de Flusser, da aura das obras de arte que, com Walter Benjamin teria sua existência intimamente afetada diante das reproduções técnicas que só foram possíveis com o advento da fotografia. Porém, Benjamin se utilizará da matéria prima de seu pensamento filosófico a imagem dialética para sempre resgatar dentro da própria imagem os fragmentos necessários do tempo para sua afirmação de que, mesmo na crítica há espaço para a criação dialética e para a possível subversão da ordem social e dos comportamentos estabelecidos.

Retomamos aqui o tema da fotografia e faremos uma tentativa de encontro do pensamento dos dois filósofos sobre as imagens técnicas, assim como dos impactos da excessiva presença dessas imagens na educação contemporânea. Ambos filósofos não puderam presenciar o que acontece hoje com a reprodução técnica na era digital, mas previram, de forma lúcida, o que elas evocariam, negativamente, no rastro da história: a reprodução “infernai”, a automatização e a perda da memória. Por outro lado, entendemos que as proposições de Benjamin e Flusser sobre a produção e disseminação das imagens ainda representam, uma potência dialética, um recurso artístico de expressão do pensamento e da criatividade humana capazes de ir além dos processos negativos que elas carregam.

A principal preocupação que nos guia para essa interpretação de conceitos e reflexões é o alcance dessas imagens dentro do campo da educação. Até que ponto as imagens técnicas, que, a princípio, suprimiriam sua “aura” diante da excessiva reprodução o que, consequentemente resultaria em uma perda da memória - poderiam constituir como pedagogia? Que pedagogia é essa e o quanto ela se torna necessária e urgente nos dias atuais?

### **1.1 Na superfície da imagem e seus rasgos**

Quando pegamos um álbum de fotografias da família, voltamos no tempo, resgatando memórias através daquelas imagens. Recebemos diversos tipos de informações por revistas e jornais em que as imagens contam histórias em sua superfície. Fotografamos viagens, acontecimentos importantes, reuniões, cenas, fatos, e uma diversidade de coisas que, de alguma forma, nos afetam, e necessitamos registrar incansavelmente o tempo em um gesto de eterno retorno.

Assim, a fotografia poderia se definir, superficialmente, como formas de narrativas que vão construindo, de modo simbólico, nossas histórias. Elas são “seres” onipresentes, resgates de um tempo, são nostálgicas, têm o papel de nos informar, de impactar e de emocionar. Para além destas definições simplistas, vamos tentar imprimir outras cenas na “estética da superfície” das imagens.

Para tanto, recorreremos ao autor Vilém Flusser (1920-1991), filósofo tcheco nascido em Praga e que viveu no Brasil de 1940 a 1972. O filósofo, chamado por diversos outros autores de “filósofo da comunicação”, lecionou na Universidade de São Paulo (USP) e também na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). Seu pensamento faz marcações espaciais a partir do conceito da pós-história e situa o nascimento da fotografia no final do século XIX, como um ponto crucial para uma fronteira entre a escrita como linguagem verbal e a linguagem fotográfica, imagética. É na imprevisibilidade do que as imagens podem ecoar que Flusser coloca seu pensamento e coração. Como sujeito que por questões políticas teve que se lançar por terras estrangeiras, também nas questões intelectuais colocou sua filosofia em movimento para pensar e transitar por diferentes áreas do conhecimento.

Ao perceber e analisar as transformações que acontecem na sociedade contemporânea, Flusser identificou um movimento de ruptura na história, justamente porque se configura o instante em que a imagem técnica toma o lugar da escrita como forma principal de comunicação.

Como forma de indicar o momento cultural de uma civilização, Flusser recorria frequentemente às categorias como “pós-história” e “sociedade pós-industrial”, fenômenos irrompidos a partir do momento em que a imagem técnica ocupa o lugar da escrita, o que acontece no final do século XIX com o surgimento da fotografia e de novas formas de se relacionar com as imagens, como a virtualização. A era da tecnoimagem, um processo circular que retraduz textos em imagens, é constituída com ou por máquinas. (TAUCHEN, 2015, p. 41)<sup>1</sup>.

Neste instante em que as imagens técnicas tomam o lugar da escrita, as chamadas “linhas” que a compõem se transformam em algo um tanto abstrato na visão de Flusser, e é

---

<sup>1</sup> Jair Inácio Tauchen, na sua dissertação de mestrado O tema da pós-história no pensamento de Vilém Flusser faz uma descrição bastante significativa sobre o filósofo: “Pessoa complexa, temperamental, fascinante, irônico, dotado de uma paixão singular no trato com o pensamento, com as letras, com as línguas e, sobretudo, com as pessoas que faziam parte do seu relacionamento interpessoal. Extremamente provocativo, uma atitude notada nos gestos, nos conceitos, nas ideias e nos diálogos grandiloquentes que impunha com seus interlocutores. Amparava-se no confronto de ideias, na oposição, a fim de provocar o verdadeiro diálogo, a troca, pois não suportava o monólogo” (2015, p.13).

justamente essa abstração por ele proposta que instiga o raciocínio com base na estética da superfície desses novos meios de produzir informações.

Metaforicamente, podemos imaginar um papel escrito à tinta, e que teve sua superfície molhada e cujos escritos com tinta no papel borraram. Ao secar, se transformou em outra coisa que não poderia mais ser lida da mesma maneira. Esses borrões imprimiram na superfície da informação certa “liberdade” de leitura, mas que esconde seu peso quando pensamos, por exemplo, que os códigos inseridos nelas não seguiram uma linearidade. Uma nova superfície da velha escrita, reinventada neste mesmo lugar, que ainda e sempre sobrevive o desejo do homem pela comunicação, na ânsia pela supressão da sua solidão. Flusser nos diz que essa nova superfície, que ganhou outras dimensões, contém diferenças essenciais, mas informa tanto quanto as linhas escritas, e cabe a nós decifrá-las. Contudo, isso leva tempo e é dialético:

Essa é então, a diferença entre a linha de uma só dimensão e a superfície de duas dimensões: uma almeja chegar a algum lugar e a outra já está lá, mas pode mostrar como lá chegou. A diferença é de tempo, e envolve o presente, o passado e o futuro (FLUSSER, 2007, p. 105).

No seu livro *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da caixa preta*, originalmente publicado na Alemanha em 1983 e no Brasil em 1985, o filósofo cria um pequeno glossário que nos lembra um mapa de conceitos para poder dar uma visão do que seria uma filosofia da fotografia. Ele coloca o aparelho fotográfico como o primeiro exemplar do mundo tecnológico e a partir disso, faz, para além da caixa preta, uma análise da sociedade em seus aspectos culturais, políticos e sociológicos, um retrato desse novo modo de estar no mundo, absorvidos pela tecnologia.

De uma simples descrição superficial em que Flusser (1985, p.5) afirma que a fotografia é uma “imagem tipo-folheto produzida e distribuída por aparelho”, a partir da sua descrição da palavra imagem enquanto “superfície significativa na qual as ideias se inter-relacionam magicamente”, conseguimos visualizar um mergulho num lago gelado<sup>2</sup> em que a filosofia se faz urgente para a compreensão da superfície (imagem) e de tudo o que acontece entre a sua

---

<sup>2</sup>Susan Sontag escreveu o livro *Sobre a Fotografia*, um clássico em que a ensaísta e filósofa analisa a prática da fotografia e de como a produção de imagens transformou a sociedade desde o seu surgimento até meados da década de 1970. Nesse livro, a autora destaca a banalização que a repetição das imagens trouxe à vida cotidiana, fazendo com que se produza uma espécie de anestesiamento e frieza dos sentidos. Por isso a metáfora do mergulho no lago gelado, ou seja, a necessidade da filosofia romper com a superfície de naturalidade e revelar e compreender a relação que os sujeitos contemporâneos estabelecem com as imagens. Sontag (2001), disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1803200112.htm>

distribuição e recepção. Segundo o filósofo, as fotografias deveriam imprimir em nós algo além de uma simples cópia ou recorte da realidade.

Assim, voltamos a Flusser para lembrar o que ele chama de *scanning*, que seria um processo do nosso olhar de vaguear pela imagem na estética da sua superfície. Porém, é um vaguear atento e profundo, um passeio pela superfície que necessita de tempo, essencialmente. Como o *flâneur*<sup>3</sup> de Walter Benjamin, que caminha pelas cidades e se perde por elas, e, nesse sentido, possibilita se encontrar, devemos nos permitir um mergulho na imagem que ecoe em nós algumas reflexões acerca dos significados ocultos que ela pode nos revelar. Assim, poderia se configurar uma possível pedagogia da imagem quando ela é capaz de mobilizar o pensamento e quebrar a sequência linear de fatos cotidianos que encerram processos de aprendizado.

Nessa analogia, entre um passeio pela superfície da imagem e o *flâneur* de Benjamin, existe um abismo que a crise da modernidade instaurou na sociedade contemporânea: a repetição, o automatismo e a alienação, que não permitem e não nos dão mais tempo para uma reflexão que possa ecoar dentro do sistema social e político. Se ela não envolve o ser humano como indivíduo de uma sociedade, como pode fazê-lo na educação?

Essa estrutura que a modernidade instaurou a partir da invenção das imagens técnicas manipula os modos de compreensão e atuação dos indivíduos no mundo. Na escola, o automatismo e a rapidez com que as relações são estruturadas acabam por se mostrar deficientes no processo de ensino-aprendizagem. Tanto alunos quanto professores são afetados pelo novo modo de se comunicar, que diminuiu o tempo de reflexão sobre as coisas para um quase nada; tudo é imediato e guiado por tecnologias que, de um modo ou de outro, afetam nossas subjetividades, pois estão atreladas aos aparelhos e não aos sujeitos humanos.

Assim, para que aconteça uma filosofia da imagem fotográfica, é necessário investigarmos mais atentamente e fora de um tempo linear o que a imagem pode ou deveria instaurar: imaginação; que é a “capacidade de compor e decifrar imagens” (FLUSSER, 1985, p.5). A ideia dessa imaginação é circular e é também um tempo que imprime magia, onde o

---

<sup>3</sup> *Flâneur*, substantivo emprestado do francês, significa "errante", "vadio", "caminhante" ou "observador". Rosana Biondillo, na sua dissertação de mestrado intitulada *Walter Benjamin e os caminhos do flâneur*, diz: “O fato a se considerar é que, para o flâneur, os caminhos são múltiplos e as possibilidades associativas, inúmeras – não apenas no sentido poético e figurativo, mas porque o texto filosófico, como o concebe Benjamin, é uma obra aberta. (...) O flâneur benjaminiano é, dessa forma, uma figura limiarística, pois tem acesso ao passado histórico – que se forma não só com as ações como também com os sonhos não realizados de nossos antepassados – e simultaneamente participa da construção do presente.” (BIONDILLO, 2014, p. 8)

olhar de um eterno retorno<sup>3</sup> acontece alinhado a reflexões possíveis da imagem. Na condição do exercício da magia, exige-se um tempo, que se passa onde as coisas só fazem sentido numa junção de fragmentos conversando entre si numa dialética de significados.

Ele nos diz que:

Ao circular pela superfície, o olhar tende a voltar sempre para elementos preferenciais. Tais elementos passam a ser centrais, portadores preferenciais do significado. Deste modo, o olhar vai estabelecendo relações significativas. O tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia. Tempo diferente do linear, o qual estabelece relações causais entre eventos. No tempo linear, o nascer do sol é a causa do canto do galo; no circular, o canto do galo dá significado ao nascer do sol, e este dá significado ao canto do galo. Em outros termos: no tempo da magia, um elemento explica o outro, e este explica o primeiro. O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis. (FLUSSER, 1985, p.7).

Quanto ao caráter mágico que é instalado nesse tempo de observação, Flusser aponta ser essencial para a compreensão do que as imagens podem significar e suas possíveis mensagens para além de sua superfície. As imagens, para Flusser, têm o poder de “remagizar” o mundo a partir do momento em que instaura nele uma ponte entre homem e mundo, e não um muro entre eles.

A função dos aparelhos é executar uma função técnica. Os sujeitos que operam os aparelhos, são chamados por Flusser de funcionários. Nesse caso, temos um outro embate: traduzir imagens técnicas e também fazer com que os funcionários não se deixem guiar apenas pelos aparelhos. As imagens tradicionais como a pintura e o desenho imaginaram o mundo. Os sujeitos que antigamente operavam no ato da criação com suas próprias mãos, tinham suas “caixas-pretas” um tanto passíveis de preenchimento, pois eram acessíveis pela própria subjetividade. Era uma magia de outra ordem. As imagens técnicas copiam o mundo exatamente como ele é, podendo ecoar vazios ou meras repetições sem conteúdo. Para se fazê-las, não é mais necessária a mão do homem, do artista ou do aprendiz: o aparelho copia o mundo dentro de sua caixa preta. Ali, a magia acontece dentro da caixa-preta e não temos domínio sobre o processo.

E nesse caminho, segundo Flusser, acontece uma idolatria em relação às imagens. Elas tomaram conta da ideia de representar o mundo e isso leva o homem à uma alienação que impede o pensamento crítico sobre essas formas de decifrá-lo. Essa idolatria é construída historicamente em oposição à textolatria – crise dos textos. O filósofo coloca texto e imagem de frente a um espelho para pensar quais alegorias ambos provocarão e pontua o essencial: há deslocamento da realidade pelo homem. Cava-se um buraco em que não há espaço para a ponte

entre homem e mundo. Os conceitos ficam vagando entre as duas margens, fracos e sem lugar. A esses processos de idolatria, Flusser denomina alienação. Estão inseridos em uma aura de magia que se esgota quando ela própria se aliena.

Assim, o filósofo toma conceitos essenciais como: imagem técnica, aparelho, informação e programa para nos dar uma visão de um mapa da superfície das imagens técnicas e com um pensamento filosófico e crítico, tentando adentrar, por frestas, às superfícies da imagem.

Segundo o autor, a automatização gerada a partir da técnica, embala toda a vida contemporânea e dificulta a tomada de consciência de todo o processo. Por exemplo, ao pensar em um texto, ficamos diante de uma tela de um computador para “escrever” nossas ideias. Essa ideia não será escrita pela mão em um papel, mas será digitalizada pelo teclado em uma tela, e depois será transferida virtualmente para uma impressora, que fará a transformação do texto da tela em imagem num papel. Esse processo de elaboração, a princípio muito simples e que estamos acostumados a realizar sem pensar, pode ser levada a todas as esferas dos meios de comunicação contemporâneos e a partir dela pode ser constatada a automatização da vida acontecendo em diversos sentidos. Analogicamente, é como se estivéssemos presos dentro de um programa e só funcionássemos a partir dos aparelhos.

No caminho desse complexo processo a que estamos presos e que nos dá uma falsa noção de “liberdade”, existe a possibilidade de jogo, que nada mais é que um exercício filosófico de elaborar o pensamento dentro de um sistema que se apresenta automático, fechado e capturado por aparelhos. Nesse sentido, a fotografia e, igualmente, todas as linguagens artísticas, nos apresentam a possibilidade de jogar contra os aparelhos, pois, como a escrita de um texto elaborado inicialmente por imagens e transcodificado na linguagem escrita, ela traduz o pensamento em imagens. A escrita é assim, segundo Flusser, meta-código da imagem.

Há sempre um movimento de tentar acessar realidades através do pensamento. Uma ode à linguagem em sua forma mais essencial: a comunicação. Através da linguagem é que nos aproximamos da realidade. No entanto, a realidade nunca nos é dada por completa. Segundo Flusser, uma das formas de acessá-la é através da arte. O filósofo não só manteve nas suas pesquisas uma brecha bastante larga para a arte e para os artistas nas suas investigações de como a comunicação acontece, como também se utilizou da poesia para se comunicar:

Flusser desenvolve sua filosofia aproximando-se de um modo de escrever poético e, também, pode-se acrescentar no seu caso, um estilo provocativo e irônico, mas sem perder de vista a conotação poética do pensamento. Foi um pensador que valorizou a poesia como um processo que cria sucessivamente

a língua enriquecendo-a, com o objetivo de facilitar a compreensão do mundo e da realidade. Escreveu como poeta e fez da poesia seu método (TAUCHEN, 2015, p. 27).

Portanto, para o filósofo, a poesia é como uma nova língua, capaz de acessar “magicamente” a realidade. Nessa realidade do mundo das coisas em que nós, os indivíduos estamos presos, existem as imagens técnicas, que são produto dos aparelhos e que servem para nos guiar pelo mundo. Havendo “poesia” ou “estranhamento” na imagem, conseguimos quebrar esse jogo de sermos manipulados pelos aparelhos e, assim, a imagem técnica pode atravessar para a outra margem do rio e gerar algum tipo de criação e reflexão.

A fotografia transcodifica conceitos em imagens, imprimindo na estética da sua superfície as memórias que antes habitavam as linhas dos textos e agora podem vagar no espaço da imagem técnica. O fenômeno da comunicação analisado por Flusser na sua epistemologia é essa transformação na maneira como a informação recebe sua sentença de vida ou morte e o faz a partir de aparelhos. O fotógrafo é dominado pelo aparelho igualmente ao receptor das imagens nas telas, pois ambos operam aparelhos programados. Há uma manipulação constante durante todo esse processo, sendo esta a crítica e a urgência do pensamento de Flusser, presente em grande parte do século XX e ainda atual. Essa urgência resgata nesse “choque” uma “revolução” possível para a quebra do processo de manipulação dos indivíduos que foi instaurada pelo modelo capitalista da indústria cultural. Há, portanto, que prevalecer a crítica nos modos de produção de informação para que o sujeito não opere seu pensamento unicamente a partir de aparelhos.

Segundo a lógica flusseriana, uma boa fotografia necessita ir além daquilo que o aparelho fotográfico nos permite reproduzir a partir de seu sistema ou programa. É nessa perspectiva da produção da imagem como arte, ou seja, como superação da ideia da mera cópia dos objetos ou da realidade que identificamos uma convergência com o pensamento de Benjamin, conforme veremos a seguir.

## **1.2. Um retrato de Benjamin: a imagem dialética**

De acordo com esses retratos filosóficos sobre a fotografia que embasaram este estudo, nos aproximaremos agora do filósofo alemão Walter Benjamin<sup>4</sup>, para pensarmos a respeito da

---

<sup>4</sup> Raquel Esteves Lima, no seu artigo “A arquitetura do texto Benjaminiano”, inicia o texto com uma descrição bastante ampla do filósofo alemão, que nos dá a dimensão de seu pensamento em forma de “constelação”. Na tentativa de traçar um perfil de Walter Benjamin, a filósofa Hannah Arendt depara-se com a dificuldade de classificação para aquele que tinha como objetivo maior ser considerado o

imagem dialética e de outros conceitos pertinentes. Benjamin foi um filósofo alemão e judeu que viveu a passagem do século XIX ao XX, e nos proporcionou generosas teses, aforismos, fragmentos e ensaios. Escreveu grande parte de sua obra utilizando-se da poesia, sempre deixando à margem lugares para as subjetividades de seus leitores poderem, de algum modo, descansar.

Na dialética entre o fascínio e a crítica, Benjamin foi, talvez, um apaixonado pela modernidade e tudo o que ela ensejou do momento em que a habitou até sua morte trágica, em 1940, na fronteira da França com a Espanha, com um gesto em que ele próprio apaga sua constelação, num momento de desespero, fugindo das perseguições nazistas. Há controvérsias de que ele tenha realmente tirado sua própria vida. Estudos recentes apontam para, talvez, um assassinato. De todo modo, a “aura” instaurada pela sua morte envolve o tema da melancolia em algo mais profundo e repleto de sensibilidades. Ademais, um *flâneur* da modernidade com olhar bem atento à linguagem, à memória, ao tempo e a toda forma de reencontro potente e criativo que o passado pode configurar no presente.

Esse reencontro entre passado e presente, que é tão necessário para o conceito de história em Benjamin, também dá nascimento para o conceito da imagem dialética. Antes de nos atermos à imagem dialética, vamos retomar características da imagem técnica que aparece na obra de Benjamin, mais especificamente nas obras *Pequena história da fotografia* e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

Para Benjamin a obra de arte era única e continha na sua história cenas e fatos tão abstratos quanto a própria passagem do tempo e, só nele poderia incorrer sua unicidade. A reprodução técnica retira da obra esse caráter único, de *mônada*<sup>5</sup> que a obra sugere. A técnica surge com a fotografia e retira o trabalho da mão do homem na construção da obra. O trabalho que era da mão do artista, num processo bem longo, passa a ser exclusivo dos olhos, num processo que, com o tempo, transformou-se em instantâneo de fotografia. Um único clique em um aparelho fotográfico e você faz um recorte perfeito da realidade e torna aquela cena uma coisa congelada no espaço-tempo eterno.

---

primeiro crítico literário alemão. Segundo ela, "o problema com tudo o que escreveu Benjamin é que sempre demonstrava ser *sui generis*. Realmente, torna-se difícil definir um escritor tão multifacetado: filósofo, crítico literário, memorialista, historiador, ensaísta - todos esses rótulos lhe cabem, mas o que sobressai em sua obra é o fato de que perseguindo o objetivo de recriar a crítica literária como gênero, acaba produzindo textos que se colocam entre a teoria e a arte, entre a crítica e a literatura. Isso porque, segundo a autora, acima de tudo, o que lhe determinava a direção era o seu modo de "pensar poeticamente". (LIMA, 1994, p.112). Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>

<sup>5</sup> Conceito-chave na filosofia de Leibniz, significando, substância “simples”.

Benjamin faz nos textos referidos anteriormente uma reflexão crítica sobre o modo como a reprodução das obras, e em especial da fotografia, alteram a forma do pensamento e de um estar no mundo da sociedade moderna; a criação das obras e a sua recepção se modificam.

Na experiência tradicional de comunhão com a obra de arte, é revelado ao espectador um momento único de contemplação e diálogo com o objeto artístico. Um diálogo que pode ser bastante silencioso, ao mesmo tempo necessário para a sua compreensão. Cada objeto de contemplação é exclusivo e existe naquele lugar como único, portanto, uma experiência particular que só seria acessível posteriormente, através da memória.

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando este se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional. (BENJAMIN, 1985, p.168).

Há, portanto um deslocamento do cenário da obra. Se antes só era possível dentro de museus, igrejas, palácios, teatros e cavernas, com a reprodutibilidade, a obra rompe tais muros que as enclausuravam e torna-se acessível à grande maioria de espectadores. Essa ruptura instaurada dentro da tradição, a partir da reprodução técnica, faz com que a obra perca o seu valor de culto, objeto de contemplação, e instaure nela um valor de exposição. Nesse caminho, há o desaparecimento da aura, enfatizada por Benjamin, que é um caráter original que a obra exprime que só tem existência no seu aqui-agora.

Em contrapartida, o surgimento da técnica e da reprodução aproximou o espectador do objeto. Isso também influenciou a forma como determinada coisa/obra poderia ser exposta. A técnica fotográfica possibilitou outros pontos de vista da realidade com a tecnologia das lentes. Os produtos midiáticos tais como: vídeos, música, fotografia e cinema trouxeram uma potencialidade criativa extraordinária tanto para o pensamento reflexivo como para o puro entretenimento, a princípio vazio. Houve, portanto uma ampliação dos modos de se acessar as realidades dentro da criação artística configurando-se em uma nova maneira de exposição e recepção. Como aponta Benjamin, “a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente.” (Benjamin, 1985, p.166).

Este processo mobiliza diversos pontos ligados à criação fotográfica, que se estendem para outros campos da criação:

O fundamental para quem extrai imagens da câmara não é, necessariamente, produzir imagens que correspondam àquilo que se deseja reproduzir. Isso, aliás, só faria reforçar as nossas visões habituais do mundo. Benjamin percebe que a fotografia, ao invés de falsificar a realidade, como postula Sontag, poderia permitir um contato mais complexo com essa mesma realidade (ALONSO, 2019, p.186).

Ao mesmo tempo que a reprodutibilidade encerra na imagem algumas questões, ficam visíveis outras brechas em que o olhar de Benjamin se ateve mais atentamente e onde pôde verificar sua dialética que está, em essência, em toda a sua obra. O embate entre forças representadas pelo passado e o presente (constantemente construindo o agora) é a ideia de imagem dialética em Benjamin. O “aqui-agora” a que o filósofo se refere inexistente na reprodução técnica. A técnica é sinônimo de repetição. A repetição retira da obra seu caráter único e corta, em determinado momento, um tempo de exposição que antigamente na tradição era de valor de culto, tornando-se na modernidade um valor de exposição.

Mesmo assim, Benjamin verá que ela, a imagem técnica, é dialética, porque mesmo com a reprodução pode-se gerar choque, nostalgia e reflexão. Perde-se autenticidade, mas por outro lado, ganha-se acessibilidade e poder criativo. A obra se torna acessível, rompe com os muros em que a sociedade burguesa as coloca e pode atingir um maior número de espectadores.

O olho humano não consegue apreender a realidade em sua totalidade. Nem mesmo ela é apreendida como um todo, de imediato. Nesse aspecto, segundo Benjamin, a fotografia conseguiria realizar essa função de aproximar-se de vários ângulos da realidade, o que outrora era um tempo relativamente longo. Benjamin chamou esse processo de “inconsciente ótico”, ou seja:

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás. A natureza que fala a câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço que ele percorre trabalhando conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. (BENJAMIN, 1985, p. 94).

Quando as imagens técnicas de Flusser apenas copiam o mundo e são exaustivamente distribuídas por jornais, revistas e folhetins, perde-se o que Walter Benjamin nomeia “aura” da

obra de arte. Essa aura não deve ser entendida como uma espécie de memória sagrada, e sim, um estado de caracterização único da obra. A “aura” do filósofo alemão exprime um “aqui e agora” que só é possível diante da obra ou da sua unicidade. Por outro lado, aquela obra pode ser reproduzida e assim, acessar diversos espectadores, não somente os privilegiados, ou seja, aqueles que têm a possibilidade de acesso às grandes obras no lugar em que elas se encontram: museus, galerias e por que não, universidades. Quando retomamos uma imagem do passado, ela produz em nós um sentimento de nostalgia, e quando acontece esse evento, pensamos que a aura se instaura momentaneamente na obra novamente.

Esses fatos podem ser sublinhados na ideia de imagem dialética em Benjamin: apesar da reprodução técnica, as imagens possuem o poder de nos sensibilizar, de produzir um pensamento crítico e de nos causar um choque que quebra o movimento linear da história. A fotografia, a despeito da sua reprodução e perda da aura, tem a capacidade de estabelecer no tempo do agora um retorno ao passado, tão urgente na obra do filósofo. A fotografia, como uma extensão física da memória, é capaz de resgatar um tempo perdido. É pela técnica, pela química, pela ótica e agora, pelo digital que podemos sempre voltar para o ontem e, em algum sentido, construir o presente.

### **1.2.1 Duplo negativo**

Além de produzirmos fotografias, também as consumimos. A reprodutibilidade aponta para esse consumo de forma avassaladora. A crítica e o desejo para o campo da educação seriam gestos para tentar, por meio das linguagens da arte, violar a alienação a que estamos submetidos e aos processos de barbárie que, aos poucos, vão sendo instalados na sociedade a partir do falso progresso que surge com a modernidade.

O mundo tecnológico se tornou, para Flusser, um universo codificado e o homem “moderno”, imerso em uma profusão de imagens, passou a enxergar mal e a pensar pouco ou quase nada. Os dois filósofos, cada um a seu modo e tempo específicos, ampliaram a reflexão crítica da modernidade diante desse espaço codificado que necessita ser revisto constantemente. As imagens técnicas trouxeram um avanço nos modos de produção e recepção das obras de arte e disseminação da informação. Por outro lado, a repetição e difusão, das informações se tornou tão gigantesca que se perdeu um tempo tradicional de oralidade que envolvia o processo de recepção e propagação da memória e do conhecimento.

O diagnóstico feito sobre a sociedade tecnológica é de que o ritmo da comunicação e da informação se tornou instantes fotográficos superficiais e que a história vai se construindo numa

avalanche de imagens que não traduzem textos e muito menos fazem conexões com o passado. Essa conexão com o passado, suscitada tanto no pensamento de Benjamin quanto no de Flusser, convergem para uma convicção de que este processo é fundamental na construção da história. O passado e a história são como *flashes* ou estrelas de uma constelação que a humanidade não tem como abraçar em toda a sua potência quanto aos fatos acontecidos, vivenciados ou experienciados. Nesse sentido, o eterno retorno ao passado deveria se entrelaçar ao presente constantemente como resgates que ajudam a construir os novos fatos. Isso tanto para não incorrer em novas barbáries, quanto para ajudar a manter viva a nossa memória, que se perde diante da racionalidade e automatização contemporâneas.

A imagem dialética pensada por Benjamin é um encontro frutífero e talvez “revolucionário” do passado com o presente. Revolucionário no sentido de que, pelas contradições, é possível haver mudanças. Como diria Flusser, jogar contra os aparelhos e o mundo tecnológico que nos manipula seria a única revolução possível para se quebrar a estética da automatização do pensamento e da vida moderna.

Através do conceito de imagem dialética em Benjamin, nos aproximamos de outro conceito de sua obra que instaura nessa reflexão algo essencial: a experiência. A experiência de Benjamin é de outra ordem: experiência na imobilidade – é tempo experimentado e introjetado. É tempo da duração da experiência, dotado de sentido e que afeta a vida do sujeito humano, contrariando o conceito de vivência que se aproximaria de uma ideia de conversação sem debate. A vivência é da ordem da superfície; a experiência, do mergulho. A modernidade e agora, a contemporaneidade retiram dos sujeitos essa experiência, pois elas necessitam de tempo para se configurarem. Essa capacidade de experienciar as coisas, em Walter Benjamin caracteriza-se por uma troca. Como trocar subjetividades e informações se estamos presos nas malhas dos aparelhos e seguindo um fluxo ininterrupto de informações e imagens a todo momento?

Em um ambiente educacional, esse ponto pode se tornar essencial para um discurso mais produtivo dentro do processo ensino-aprendizado. A utilização da arte, tomando, aqui, a fotografia como arte, como recortes de realidades que possam provocar o pensamento crítico e engajado, interagindo com diversas áreas do conhecimento, é sem dúvida, uma alternativa para um novo tipo de educação em que se confirme uma pedagogia da imagem.

Ter a dimensão do alcance que esse pensamento configura na contemporaneidade significa entender a urgência de se pensar práticas que manipulem a realidade para além do que ela nos oferece. Nesse ponto, as produções artísticas contemporâneas têm um papel fundamental e devem estar acessíveis à todas as camadas da sociedade. A produção que é

direcionada à cultura de massa necessita ser constantemente repensada, oferecendo conteúdo que fuja à alienação e à estagnação imposta pela indústria cultural. O trabalho da arte se coloca nesse lugar em que a subjetividade tanto do criador quanto do espectador se desestabiliza e se direciona para outro espaço em que se encontra fora dos rituais cotidianos. A magia que a imagem configura possibilita uma fuga dos processos de automatização a que estamos impostos. O aparelhamento e a racionalização em todas as esferas de comunicação retiram certa humanidade e subjetividade dos indivíduos. Essa crítica de ambos os filósofos se revela como uma fotografia, totalmente atual e urgente no campo educacional, abordagem que pode ser um dos caminhos possíveis para uma revolução do pensamento e das práticas pedagógicas.

Tanto Walter Benjamin quanto Vilém Flusser lançaram seu olhar filosófico para diversas áreas do conhecimento e se utilizaram da linguagem poética como matéria prima de aproximação e recepção de seus pensamentos, abrindo espaço e tempo para a reflexão e a ampliação das subjetividades. As obras lançam um convite para uma tentativa de ressignificar a modernidade, que apresentou diversas facetas, tanto de barbárie quanto de transformação. Abrem-se diversas portas das áreas de conhecimentos e deixa-se o vento atravessá-las, mas sem nomeá-los, a princípio. E é isso que constitui a riqueza imaterial do pensamento de ambos e suas possíveis convergências: uma obra sempre aberta. O pensamento se faz fotográfico no entrelaçamento de passado e presente, na dialética do jogo e da presença da memória, que configura o agora.

## 2. O LUGAR DO OBJETO: O ENSAIO FOTOGRÁFICO

Neste jogo incessantemente consumista das imagens na era contemporânea, podemos perceber que, por diversas vezes, e porque não dizer quase constantemente, passamos pelas imagens e elas passam por nós de maneira efêmera. A análise e a crítica das imagens ficam restritas às galerias de arte, a exposições e a elites intelectuais que têm acesso e que em algumas situações elaboram a crítica. E, afinal, o que sobra para além desse muro e principalmente para dentro dos muros das escolas?

A profusão de informações mediadas por imagens dá-se em movimentação constante e fugaz na realidade, independentemente do espaço. Se lançarmos nossos olhares para o interior da escola, da universidade e pensar nas relações professor/aluno, como podemos perceber essa situação do consumo de imagens?

Precisaríamos que houvesse uma análise dessas imagens para que elas pudessem despertar nosso olhar para além da superficialidade com que as produzimos ou contemplamos. E ainda é necessário que possamos “produzir imagens novas e inesperadas, imagens que escapem aos automatismos, à funcionalidade, ao perigo de operarmos conforme as normas e os programas de toda ordem” (GONÇALVES, 2013, pag.9).

Esse perigo sempre iminente e na maioria das vezes concreto de operarmos cegamente dentro de um programa, é a crítica de Vilém Flusser – autor que incorporamos como referencial teórico em nossa investigação – ou seja, somos programados pelos aparelhos e seguimos cegamente – por vezes, automatizados dentro de seu programa.

Na fotografia, apodera-se do referente (o que é fotografado), que é inerente à linguagem fotográfica e assim, pode-se caminhar pela imagem com o olhar, durante muito tempo à procura de algo que nos afete de algum modo. Esse tempo que é instaurado na recepção da imagem necessita, segundo a lógica Flusseriana, de tempo.

Esse tempo é necessário na medida em que colocamos a imagem como um produto inverossímil da própria realidade, em que ela desenvolve e afeta o olhar, trazendo narrativas escondidas na sua factualidade ontológica. Em sua obra “Filosofia da caixa-preta”, Flusser chama a atenção para essa recepção da imagem, exemplificando imagens de guerra, em que o olhar, desenvolve relações mágicas com o tempo e não, de causa e efeito.

A forma como as imagens podem se revelar, a partir de seus códigos é de outra ordem, que difere da forma linear da escrita no papel. Apresentam-nos diversos códigos em um espaço que não apresenta começo, meio e fim e por isso surge esse tempo maior na recepção. Há uma certa “liberdade” de leitura que se prolonga no espaço-tempo da leitura. De todo modo, a

fotografia causa em nós certa atração. Essa atração pode vir de um estranhamento, de uma beleza, de um gesto, de uma história, enfim, de diversas formas, as quais, cada espectador atribui um ponto de vista.

Essa atração que ela instaura em nós, de certa maneira, se traduz como uma possibilidade de olhar a realidade por outro ângulo, transformando-a. Essa transformação podemos dizer que escapa à realidade e entra no espaço da surrealidade. E é este conteúdo, que toca a alma, que Susan Sontag, considera surreal:

O Surrealismo permanece no cerne do empreendimento fotográfico: na própria criação de um mundo em duplicata, de uma realidade de segundo grau, mais limitada, porém mais dramática do que aquela que nossa visão natural nos permite perceber. (...) O surrealismo sempre cortejou os acidentes, recebeu os não-convidados e adulou as presenças desordeiras. Que poderia ser mais surreal que um objeto que é produzido praticamente sozinho e com um mínimo de esforço? Um objeto cuja beleza, revelações fantásticas e peso emocional serão provavelmente valorizados pelos acidentes que lhe possam ocorrer? (SONTAG, 2004, p.53).

Esse objeto de que Susan Sontag fala, são os “aparelhos” de Vilém Flusser que têm a capacidade de acessar outras realidades e se transformar nas “imagens dialéticas” de Walter Benjamin. O mínimo esforço do operador da câmera não anula, de todo modo, a sua possibilidade de recriar o que o olho acha que apreendeu.

Os aparelhos possuem uma função: a de produzir imagens. Essas imagens trazem conteúdos que são um produto de realidades. No entanto, essa mesma realidade, depois de enclausurada no quadro, se transforma possibilitando ao olho, checar a realidade com mais tempo. Esse tempo infere magia e essa magia contém elementos surreais, pois nos dá de presente a possibilidade de mapear territórios que a própria realidade não permite. A fotografia como uma pausa no tempo linear, fazendo com que o olho retorne às coisas e possa ter a possibilidade de ser, de fato, afetado pelas imagens.

A própria montagem fotográfica, recurso utilizado vastamente pelos surrealistas, utilizando-se de sobreposições de várias imagens ou recortes de imagens formando um único quadro, se assemelha à ideia de constelação do qual Benjamin se apropriou como conceito nas suas teses. As estrelas são os diversos códigos inscritos nas imagens formando uma constelação.

Assim, pensamos na elaboração de uma produção fotográfica que tenha como base a montagem com sobreposições de imagens. Esse recurso é utilizado com o intuito de criar várias narrativas dentro de uma mesma fotografia, levando o espectador a pensar e a construir, a partir da sua subjetividade, uma nova realidade.

Para isso, propomos explorar alguns temas que acreditamos ser importantes para interpretar a realidade contemporânea, tais como: trabalho, vida, educação, identidade, conhecimento, aparelhos e tempo. Tendo como objeto principal, o corpo e sua corporeidade, assumindo papel de guiar as narrativas imagéticas.

## **2.1 A vida secreta das imagens**

A partir da iminência da comunicação por meio das imagens, que tomam a vida contemporânea, e nos fazem pensar mediados por elas, pretendemos aqui, explanar minuciosamente a criação do nosso objeto de pesquisa, o ensaio fotográfico.

Abrimos a nossa exposição do ensaio, com uma proposição interpretativa sobre o corpo, com a imagem da Figura número 1, intitulada “Corpo nº 1”. Na superfície da imagem podemos visualizar três corpos; ambos femininos. Esse corpo projeta em cada fotografia um tipo de gesto; no primeiro ele está se tocando e demonstra um semblante reflexivo e calmo. Na segunda cena, que se mistura com a primeira, o corpo está completamente nu sentado em uma escada, mas esconde seu rosto com as mãos. E por último, na terceira cena, o rosto bem mais próximo da câmera apenas fecha seus olhos e respira. As três cenas estão entrelaçadas por um tecido bem leve e transparente que se envolve junto ao corpo da mulher.

Podemos propor uma narrativa dramática da existência humana, seguindo uma cronologia de nascimento, vida e morte. Na vida, que seria a imagem central, há também a imagem de uma escada, que sugere caminhos; chegadas e partidas, ascensões e decadências. Nesta imagem central que tomamos como a vida, o sujeito se coloca como natural, porém ele não tem como se mostrar por completo e por isso se esconde.

## Fotografia 1 – Corpo nº1



Fonte: Do autor, 2020.

Nesta cena, representando a vida, simbolicamente, fazemos uma analogia com a pintura de Marcel Duchamp intitulada “Nu descendo uma escada” em que o artista tenta retardar o tempo, fazendo um elogio ao movimento do corpo descendo a escada.

Duchamp trabalha nessa pintura com o conceito de tempo, na sua desfragmentação e sua possível análise dado de uma só vez, por vários ângulos dentro de uma única cena bidimensional da pintura. Nossa analogia aqui, se configura no pensamento de que ao fragmentar o tempo do corpo que desce uma escada, ele está dissecando aquele corpo em vários pedaços, e isso não deixa de ser uma análise do próprio sujeito. Fazemos um elogio ao corpo com ênfase na vida, na imagem da escada como sendo seus percursos e o véu que compreende quase toda a cena é o próprio tempo, que leva aquele corpo por todas as fases.

O universo é constituído de coisas como casa, móveis, veículos e também de seres humanos como protagonistas da história. Aliás, o ambiente é a condição de sua existência. No entanto, o homem se converteu em objeto e viu-se como possibilidade de manipulação, e para Flusser viver em um mundo de coisas era de determinada maneira mais fácil, pois era possível saber o que fazer para poder viver. Conceitualmente define que “viver significa ir em direção à morte”. Nesse caminho se apresentam coisas que não permitem a passagem. Esses obstáculos devem ser removidos da frente e a vida passa a significar remover problemas para não morrer. Os problemas solucionados são transformados em doces e a isso Flusser chama de “produção”, e aqueles que

devem ser superados classifica como “progresso”. Os problemas não transformados e nem superados são denominados de “as últimas coisas” e por isso objetos de morte. (TAUCHEN, 2015, pag.44-45)

Fotografia 1.1 – Nu descendo uma escada.



Fonte: Marcel Duchamp, 1912, Museu da Filadélfia.

A vida seria esse espaço em que o corpo se mostra e se esconde constantemente, fragmentado pelo seu próprio movimento em várias direções e caminha no sentido da morte, que é também a ideia de vida de Vilém Flusser, “um caminho para a morte”.

Nesse caminho, simbolizado pela imagem da escada, existem as coisas. Todas as coisas que são apresentadas na vida e a única coisa que não pode ser mensurada é o que Flusser chama de a “a última coisa”, ou seja, a morte. A única coisa que não pode ser resolvida como produção ou progresso.

Portanto, nosso corpo revelado aqui é o da passagem do tempo na vida até a morte e nesse caminho, fazemos uma pausa para os espetáculos; o dos absurdos a que somos manipulados a

encenar e ao espetáculo da fuga quando escapamos por brechas, dessa manipulação, por exemplo, por meio e como arte.

A construção do ensaio fotográfico colocou o sujeito e seu corpo, na maioria das imagens, o corpo feminino, como protagonista das vivências e experiências do cotidiano. Sempre permeado pela memória da infância e o entrelaçamento de passado com o presente. Assim, infere-se no sujeito, o seu passado, na figura da criança que se repete constantemente e nas figuras do sujeito adulto integrado ao mundo do trabalho e da sociedade, retratando sempre um olhar crítico àquilo que nos transformamos. Afinal, no quê, os modos de produção capitalista transformam o sujeito? Precisamos refletir mais profundamente e sem ingenuidade como a racionalidade técnica nos impõe vivermos como números para uma grande conta que não nos pertence. Somos apenas sujeitos-objetos-números de uma corrida do capital.

Por meio desse olhar para a construção da identidade e das transferências e ressignificações possíveis que o olho captura e transmite, apresentamos a construção da segunda imagem do ensaio fotográfico, que está na Fotografia 2, intitulada “ O que vemos, o que nos olha”. O olho que captura a vista não consegue perceber tantos detalhes quanto o da câmera fotográfica que congela uma cena. No entanto um é tão sensível e o outro é tão objetivo/objetiva – para fazer uma analogia com as lentes das câmeras fotográficas.

Fotografia 2 – O que vemos, o que nos olha.



Fonte: Do autor, 2020.

As lentes das câmeras fotográficas passaram a capturar a realidade na sua mais perfeita tradução, apreendendo detalhes que o olho humano não observa de imediato. Mas afinal, o que podemos traduzir como realidade para além do que o olho vê? O que propomos como interpretação aqui, é justamente o uso dessa tecnologia como ferramenta potente para imprimir na imagem, outras realidades possíveis, que, transformadas, possam operar nas subjetividades, produzindo novos tipos de conhecimentos mediados pela arte.

Na epígrafe do romance de José Saramago<sup>6</sup>, intitulado “Ensaio sobre a cegueira”, obra de 1995, temos: “*Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.*” Quanto de delicadeza e contemplação podemos retirar destas palavras! O escritor dizia, em entrevistas, que a epígrafe de um livro, era uma das coisas mais importantes. Você poderia decidir ler ou não uma obra apenas por essa frase inicial. Essa epígrafe sintetiza, poeticamente, a obra e nos contempla, generosamente, para a análise de praticamente todo o ensaio fotográfico. Aqui, a analogia conversa com as imagens e com os conceitos que trabalhamos, como aparelhos e funcionários, na medida em que coloca a câmera fotográfica como um impedimento para um olhar mais reflexivo e, os sujeitos, atrelados à uma cegueira imposta pela fluidez da vida contemporânea.

Nesta fotografia número dois, revela-se o funcionário e o aparelho de Flusser. Porém, o funcionário joga contra o aparelho no momento em que imprime na imagem um duplo. A câmera que fotografa também é o olho que vê e ambos protagonizam uma única cena imprimindo na sua superfície, um elogio ao olhar.

Nesse sentido, o olhar – ver e reparar - resgata para si um dever, que nos é tão caro nesse momento tecnológico. Precisamos driblar, da maneira Flusseriana, os aparelhos. Segundo o filósofo, uma forma de não estar “cegos” diante da modernidade é jogar contra o que nos é oferecido em termos de aparelhos e programas. A arte e suas linguagens oferecem essa possibilidade de jogo, de visão e proposições que ultrapassam a mecanização e racionalização dos sujeitos. É uma longa passagem pelo o que nos atravessa. Como mostra a fotografia 3, intitulada “Através”.

---

<sup>6</sup> José Saramago (1922-2010), escritor português, ganhador do prêmio Nobel de literatura em 1998.

## Fotografia 3 – Através.



Fonte: Do autor, 2020.

Da metáfora da cegueira, em que diversas vezes nos colocamos à realidade do que nos atravessa, temos na Fotografia 3, um elogio visual a estas questões, representado pelo feminino, pelas cidades e pela natureza. Essas sobreposições de ideias nos remetem à construção constante da identidade dos sujeitos dentro de uma sociedade manipuladora. O dia a dia das grandes cidades, a natureza como um refúgio e o corpo humano – em toda a sua complexidade existencial, sendo atravessado constantemente pelas “coisas”.

Existem as coisas e as “não coisas”, segundo Vilém Flusser. As “não coisas” do filósofo são o que não podemos pegar, sentir, agarrar. São as informações de toda ordem que nos atravessam. Uma vastidão de imaterialidade que compõe a vida contemporânea e caminha, invisível, junto aos nossos corpos. E, mais ainda, coloca a sua existência incorpórea como parte

constituente da nossa presença. Na fotografia de número 3, o corpo se abre para a infinidade de atravessamentos possíveis das coisas em nós.

Na fotografia de nº 4, intitulada “Alegorias de um território”, essas questões levantadas sobrepõem-se umas às outras, misturando coisas e não-coisas em uma única imagem. Um garfo e uma faca postos sobre um prato vazio nos informam o que? A bandeira Nacional atravessando esse prato, nos remete à quais situações? Aqui, abrimos um parêntese conceitual para refletir sobre a possibilidade de que “coisas” e “não coisas”, conversem dentro da criação artística. Na medida em que uma informação é codificada, ela passa a existir em um espaço-tempo concreto das coisas. Seria isso possível? Com a arte, poderíamos pensar que sim.

Fotografia 4 – Alegorias de um território.



Fonte: Do autor, 2020.

A imagem nos comunica três elementos que, em um quebra-cabeça bem simples de montar, mobiliza o pensamento para questões que parecem não ter espaço para contradições. A fome, a desigualdade social, a violência, a política, a sociedade, o ser humano, a angústia e o capitalismo. Peças do nosso jogo, fáceis de serem montadas, e, objeto de análise lamentavelmente atual e pertinente. Aqui, a crítica se mostra desvelada e já é contada à contrapelo. Afinal, o progresso dá sua mão invisível para quem? Ela retira do sujeito sua capacidade crítica e imaginativa, transformando-os em uma massa homogênea que caminha, amorfa, sustentando a sua engrenagem, mantendo-os presos à uma falsa ideia de progresso. Acreditamos que fazemos parte desse progresso a partir das migalhas que nos dão. E assim,

somos constantemente ludibriados a acreditar que fazemos parte dessa história, quando na realidade somos apenas peças mortas de um jogo no qual não fazemos parte.

É neste cenário, que a maioria dos sujeitos precisa se perceber e se construir. Pensando nestas questões, que os indivíduos percorrem, na construção de sua identidade e refletindo sobre o papel fundamental que o caráter feérico da infância imprime na construção dos sujeitos, chegamos na Fotografia nº 5, intitulada “Minha poesia no balanço”. Aqui, resgatamos a análise Benjaminiana do brincar, e reiteramos a falha substancial que o progresso nos impõe. A indústria cultural, a que Benjamin critica, retira da criança o brincar imaginativo e coloca os seus produtos como a forma primeira do ato imaginativo. Somos moldados e manipulados para não pensar diante dos objetos que nos são dados. A criança, como um ser social, é retirada da riqueza imaginativa própria da infância para um processo de anestesiamento lento e gradual para servir, mais tarde, como mais uma peça de engrenagem do sistema capitalista.

Fotografia 5 – Minha poesia no balanço.



Fonte: Do autor, 2020.

Nesta imagem de número 5 tentamos refletir sobre estas questões de maneira sutil. A brincadeira do balanço, transporta/resgata a criança para outro tempo. O tempo do aqui-agora

de Benjamin, que infere fantasia no presente. Na composição de sobreposições, há uma criança em um balanço que, em um “movimento” sugestionado de pêndulo, oscila entre duas fotografias em 3x4 de uma carteira de trabalho. Na imagem da criança e da natureza ao fundo, percebemos um recorte bastante iluminado no gesto do balanço, contrapondo ao restante da imagem, que é obscura e confusa.

A experiência da criança é diferente da do adulto. O dia a dia, o trabalho e as obrigações, retiram do adulto, essa magia colocada nas brincadeiras, que se perdem na vida adulta. A construção da identidade atrelada à vida é moldada a partir de exigências que partem do sistema capitalista, manipulando e abstraindo sonhos e desejos.

Na próxima imagem, fotografia nº 6, intitulada “Alguma identidade” fazemos um esboço imagético à essa construção da identidade, a partir da junção de duas imagens.

Fotografia 6 – Alguma identidade.



Fonte: Do autor, 2020.

Uma, é a carteira de identidade de uma mulher adulta e a outra é uma foto em formato 3x4, da mesma mulher, quando criança. A imagem dessa criança com um sorriso ingênuo e escondido para um retrato sério de 3x4, aparecerá em outros espaços do ensaio fotográfico. A imagem da criança sugere, inegavelmente, leveza, brincadeira e magia, que o adulto perdeu diante da construção de sua identidade, quando esta, é pautada pela total racionalidade.

Quase tudo na imagem é pálido, desfocado, confuso. A imagem da criança se confunde com as digitais dela mesma. O atestado da sua existência como cidadã. E depois, mais uma vez, a figura infantil se entrelaça com a figura adulta. Ambas estão presas em quadros. Não há movimento, nem muitas linhas sinuosas construindo a narrativa. Metaforicamente, a racionalidade técnica se impõe severamente nas linhas retas e paralelas que a composição da imagem cria. A identidade se transporta para um lugar da não-identidade, onde o sujeito se vê diante das condições objetivas da sociedade capitalista. Essa objetividade, racionalidade e obrigações que o capitalismo impõe, tiram do sujeito a vivência e a experiência de sermos o que desejamos ser.

Permeando essas questões e tantas outras que nos são tão valiosas, apresentamos a fotografia nº 7, intitulada “Frestas”, aqui, continuamos nossas proposições interpretativas sobre o corpo e sua corporeidade e utilizamos a mesma imagem da criança em um cenário mais hostil de notícias desconcertantes de jornais, todas rasgadas e sobrepostas formando camadas trágicas do cotidiano em que os sujeitos estão inseridos, ali, representado na figura da menina.

Fotografia 7 – Frestas.



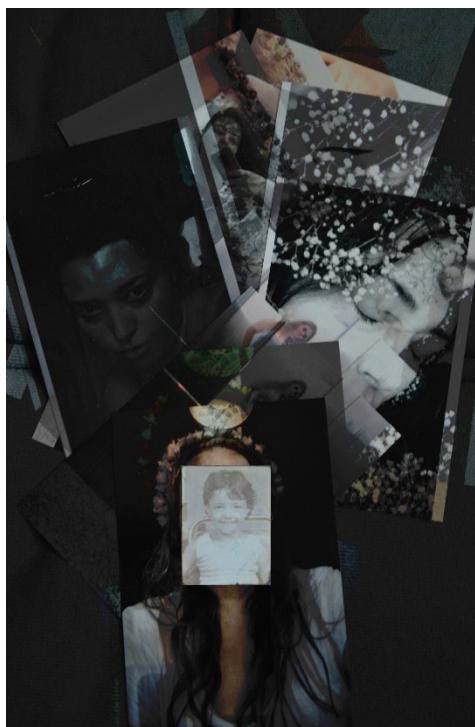
Fonte: Do autor, 2020.

A fotografia é construída a partir de rasgos. Rasgos que abrem frestas. Frestas que geram luzes e sombras. Novamente, na construção da composição da imagem e sua narrativa, podemos perceber o contraste entre o claro e o escuro. Resgatamos, também, o “atravessar” das coisas em nós. Mais uma vez, simbolicamente, colocamos em evidência, no desenho da imagem/história, que nós somos, inevitavelmente, atravessados pelas coisas que afetam nosso corpo e nossa forma de pensar, de forma não linear.

Rasgos, frestas e ruínas nas nossas histórias. Aqui, a constituição do nosso ser, como sujeitos sociais manipulados e anestesiados pelo progresso, são atravessados por um outro lado da história, aquela a que não pertencemos, mas que, inevitavelmente lança sobre nós seu pior lado. Os fragmentos se condensam na construção poética do nosso ensaio fotográfico, tendo o corpo como ator principal. Na imagem de número 7, há uma brecha na composição da fotografia, um clarão que se abre movimentando-se em direção ao rosto da menina. A infância assume, em todo o ensaio fotográfico, um resgate dos elementos mais essenciais do ser humano que são retirados na vida adulta. Estes elementos, que operam diretamente dentro da subjetividade de cada um, dando vazão a imaginação e a criatividade, não servem ao progresso.

Na próxima fotografia nº 8, intitulada “Meu retrato jogado ali”, dimensionamos, uma possível leitura para trajetórias de vidas.

Fotografia 8 – Meu retrato jogado ali.



Fonte: Do autor, 2020.

Da infância à vida adulta, elegemos fragmentos, momentos e situações, ao acaso, que ilustram superficialmente, uma vida.

Na comédia francesa de 2001, “O fabuloso destino de Amelie Poulain”, dirigida por Jean-Pierre Jeunet, a protagonista do filme, em certo momento, diz a seguinte frase: “Engraçada a vida, quando somos crianças o tempo não passa. E de repente, de um dia para o outro, nós temos 50 anos. Depois da infância, tudo que nos resta cabe numa velha caixa...”

Todas as nossas memórias cabem em uma velha caixa? Se tomarmos emprestado de Flusser, o conceito das “não-coisas”, podemos encher uma caixa com memórias. A caixa, simbólica, também está no nosso consciente e, mais além, no inconsciente. E ainda podemos resgatar Benjamin, em um fragmento de texto, intitulado “Brinquedos e jogos”, em que ele diz “...que para cada homem existe uma imagem em cuja contemplação o mundo inteiro desaparece, para quantas pessoas essa imagem não se levanta de uma velha caixa de brinquedos”?

Todos aqueles retratos, cabem ali. No entanto, a figura da criança toma posição central na composição e ainda ofusca o primeiro rosto do primeiro retrato. Passado e presente estão sempre nos confundindo, nos alertando e guiando nossos gestos.

A fotografia pode ser uma realidade, ou um traço dela, mas sempre será memória. Inegavelmente, memória. O objeto magnífico que a modernidade colocou a serviço da sociedade, com a capacidade de paralisar o tempo a cada instante e nos brindar, para o bem e para o mal, com aquela lembrança. Objeto capaz de paralisar o tempo em seus mínimos detalhes, que a vista, sozinha, jamais alcançará. No entanto, os detalhes que a câmera fotográfica capta, à maneira realista, pouco nos interessa neste ensaio como produção artística. Aqui, enaltecemos os fragmentos da história, tal qual as imagens dialéticas de Benjamin. No momento em que estes recortes de memórias e realidades assumem um lugar dentro do presente, ele se torna atual e evoca o sujeito para novas perspectivas do olhar e do pensamento crítico, amparados pelo passado. Neste tempo que a experiência da fotografia instaura, a cronologia histórica se desfaz no ar e o curso da história irrompe em brechas de resignificação e resgate do tempo do agora.

O que nos interessa aqui é usar a realidade para criar oposições a ela mesma, sensibilizando o pensamento para a reflexão sobre o que vemos e o quê, disso tudo, pode ecoar em nós, a partir dessa experiência estética.

A seguir, apresentamos a fotografia nº 9, intitulada “Em ruínas”, que nos traz essas reflexões acerca de tudo o que pensamos trabalhar no ensaio fotográfico. A inspiração no movimento de vanguarda francês, “Surrealismo”, retira as amarras impostas pela racionalização moderna e tenta resgatar a criatividade do homem na construção de novas formas artísticas em que o inconsciente ganha passagem entre as ruínas do nosso caminho.

Fotografia 9 – Em ruínas.



Fonte: Do autor, 2020.

Na imagem, há um retrato numa parede em ruínas. É uma paisagem, que se divide entre um preto e branco bastante sombrio e tons de sépia. Há um muro de uma construção já destruída, e nessa única parede restante, de uma casa que já não existe, ainda resta o retrato. Não sabemos quem é, e isso nem é necessário. O que se faz necessário diante da imagem é uma investigação dos detalhes e o que eles podem sugerir. O campo está aberto à inúmeras interpretações e é assim que a criação artística trabalha: nos vazios, nos hiatos, nas pausas.

Já na figura nº10, intitulada “Uma motocicleta”, as sobreposições se fazem com corpos passantes pelas ruas, prédios que se confundem com a paisagem e um corpo principal que desenha a composição da imagem. Toda imagem, possui um equilíbrio. Ela pesa para ambos os lados. Aqui, ao percorrermos a imagem com o olhar, o nosso destino visual é o rosto da mulher que olha para o nada.

Os temas pensados para esse ensaio sempre retornam, são circulares e remetem a ideia de constelação para lembrar de um dos fundamentos epistemológicos benjaminiano. Nesta imagem, percebemos como tudo é delicadamente atravessado. Um homem que passa pelo corpo da mulher. Uma outra mulher é atravessada pelas construções da cidade. As construções se atravessam entre si. E ali, quase no centro da imagem, uma motocicleta, quase imperceptível,

pausa antes de prosseguir. As imagens, em si, estão constantemente atravessadas por pausas que, no seu interior, sugerem movimento. O movimento do olhar e do pensamento para reflexões e interpretações subjetivas.

Fotografia 10 – Uma motocicleta.



Fonte: Do autor, 2020.

Esse movimento a que sempre nos referimos como uma das características formais na produção das fotografias, têm suas bases, como já exemplificamos, na estética do movimento surrealista. A estética como construção, a partir de técnicas de sobreposições e no gesto da montagem, onde cada elemento colado e combinado entre tantos, gera um labirinto de possibilidades onde cada sujeito opera sua subjetividade e cria seu enredo imagético.

O pesquisador Fernando Braune, no seu livro “O surrealismo e a estética fotográfica”, nos diz que, da mesma forma que o movimento surrealista veio potencializar a criatividade humana e o levar para longe da racionalidade instrumental, assim também é com a fotografia:

A carga desarticuladora, mobilizadora da fotografia concentra-se de forma mais acentuada no que ela deixa de mostrar, no que está implícito, em tudo aquilo que não nos é dado de pronto, de imediato pela imagem

fotografada – há que se mergulhar na virtualidade da fotografia, para, de fato, tocá-la e ser tocado, unguído surrealisticamente. (BRAUNE, 2012, pag.10)

Esse conteúdo, que não nos é apresentado prontamente é bastante trabalhado na fotografia nº 11, intitulada “Roupa de molho em bacia”. Essa imagem nasce, assim como seu título, exatamente de uma roupa de molho em uma bacia. Colocamos em evidência aqui, os gestos mínimos do cotidiano, que só são ampliados, a partir dos choques visuais a que nos permitimos.

Fotografia 11 – Roupa de molho em bacia.



Fonte: Do autor, 2020.

Na roupa, há o retrato de uma mulher, estampado no tecido. Aquela visão, da mulher emergindo de um mergulho, abre caminho para inúmeras narrativas poéticas. Precisa de tempo para perceber os tecidos molhados que surgem em determinados pontos da fotografia. Tempo de fruição e de experiência.

Ela não está sozinha nadando por aquelas águas. Peixes aparecem naquela bacia/mar/rio para a composição da fotografia, imprimindo outros elementos que conversam entre si. Apenas um peixe olha para o fotógrafo/intérprete, no canto da fotografia. O restante permanece nadando. E a mulher, nunca saberemos se vai emergir e respirar ou se já está morta. As superfícies das

imagens estão repletas de frestas por onde o espectador pode construir suas próprias histórias e trabalhar a sua subjetividade. A seguir, colocamos a imagem original, sem nenhum tipo de tratamento, que possibilitou a produção dessa poética.

Fotografia 11.1 – Roupa de molho em bacia.



Fonte: Do autor, 2006.

A fotografia número 11.1, é uma produção inocente do ano de 2006, mas que já carrega em si, uma afirmação da fotografia como experiência mobilizadora das subjetividades do sujeito. Ao permitir essa carga de imaginação para além do que a câmera fotográfica estabelece para seus usuários, reafirmamos o caráter dialético do que a modernidade tentou instalar.

A desarticulação do olhar, a busca pela outra face da realidade, a onipresença da imaginação criadora, alcançam sua potência através da criação artística e reiteram, constantemente, esse lugar que a racionalidade técnica não consegue adentrar.

Esse conteúdo quase impalpável das relações que se estabelecem entre sujeito e obra, nos faz pensar em um olhar sensível para a trajetória da água. Ela dribla os obstáculos, os contorna, para chegar ao seu destino. Esse olhar “romântico” para dentro da imagem é pensado na fotografia de nº 12, intitulada “Um toque”.

Fotografia 12 – Um toque.



Fonte: Do autor, 2020.

Aqui, aparecem um homem e uma mulher. No entanto, uma onda cobre mais profundamente o rosto de um deles, impedindo de decifrar quem é quem. O que a imagem nos diz é que acontece um gesto carinhoso entre os retratados. E existe água do mar que leva tudo.

Em uma análise subjetiva da fotografia, inspirando-nos no conceito de *punctum*<sup>7</sup> de Roland Barthes, poderíamos pensar naquela onda um pouco mais volumosa na imagem, que vai quebrar, mais vagorosamente, no olho do sujeito da foto. Ela vai quebrar ali. E, no entanto, no rosto da outra pessoa, ela já se desfez e a areia da praia já puxou ela novamente para o seu interior. O *punctum* seria um questionamento subjetivo diante da imagem. Porque, afinal, na montagem fotográfica a onda quebra justo ali? Espaço aberto a interpretações...

---

<sup>7</sup> O conceito de *punctum*, juntamente com o de *studium*, surge na obra “A câmara clara” de Roland Barthes. Escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês, Barthes faz “notas” sobre a fotografia. A obra nasce de reflexões do escritor, quando, da morte de sua mãe, em que ele entra em um estado melancólico e, ao rever fotografias dela, se coloca a questão de refletir sobre a ontologia fotográfica. O *studium* seria a parte objetiva da imagem, o que ela comunica de imediato. O *punctum* seria a subjetividade da imagem, o que ela não desvela à primeira vista.

Dando sequência na apresentação do ensaio fotográfico saímos das águas e seguimos rumo às cidades e suas formas alegóricas de passagens. É a ideia contida na fotografia nº 13, intitulada “Contraste”.

Fotografia 13 – Contraste.



Fonte: Do autor, 2020.

Na fotografia de nº 13, temos três imagens sobrepostas. A primeira é uma paisagem urbana com grandes edifícios comerciais em um grande centro, toda ela em preto e branco. Na segunda imagem, observamos um casarão antigo de uma pequena cidade, que nos mostra um céu com nuances em azul no seu entorno e que vai perdendo sua cor, na medida em que nosso olhar percorre os prédios, a modernidade e o progresso avançando pela imagem. A inexistência quase total de cores em todo o ensaio fotográfico, também vêm caracterizar, na sua forma estética, um questionamento da realidade. Quando suprimimos o uso das cores nas imagens, chamamos a atenção do espectador para uma outra realidade, e isso mobiliza o entendimento e um olhar mais crítico.

Na parte em que se encontra o casarão antigo, a fotografia é colorida. Por último, colocamos uma terceira imagem, de um homem que se veste por contrastes; metade terno e gravata, metade short e tênis.

O contraste é uma técnica de composição de imagens utilizado em diversas linguagens artísticas. Aqui, o contraste, para além da sua estética é também conceitual.

A modernidade deixou os sujeitos “desbussolados”<sup>8</sup>, sem rumo. Hoje, há uma infinidade de caminhos que o sujeito pode tomar para si. Neste momento atual em que a pandemia da Covid-19, isolou a todos, as tecnologias se mostraram essenciais. Porém é dialético, na medida em que trouxe uma ponte virtual para sanar o distanciamento, e isso, vai nos mostrando bem devagar o lado obscuro do progresso tecnológico na medida em que desumaniza os sujeitos e transforma as relações em atos efêmeros e maquinizados. Estamos cada vez mais distantes do nosso próprio corpo. Nos tornamos uma tela em que existimos e nos movimentamos com a ponta dos dedos. Todo o nosso corpo se move, interage e se comunica com um simples toque na tela dos celulares. Neste território pandêmico em que nos encontramos, na medida em que as tecnologias puderam aproximar tudo e todos, ela não pode suprir a necessidade de, por exemplo, um simples abraço. Essas substâncias indizíveis da categoria mais humanizada que a sociedade construiu não se corporifica diante das tecnologias.

E para essas “não-coisas” que estão nos atravessando um grande reparo continua sendo a arte, a experiência, a magia e o trabalho com a subjetividade. E é nesta direção, que apresentamos a fotografia de nº 14, intitulada “Quero te ver dançar”. Sugestão de movimento e fuga através das linguagens artísticas. Aqui, o corpo se torna potente e transforma a superfície da imagem em um campo aberto de linhas sinuosas e dançantes, capazes de mobilizar o nosso olhar para um deleite estético e imaginativo.

Ao mesmo tempo que mobiliza, paralisa. A fotografia também é estática e a estética necessita de movimento interno para que o olho possa se movimentar. Na imagem são três corpos. Os mesmos corpos, com movimentos semelhantes, dispostos em lugares diferentes dentro do quadro da imagem. O movimento é borrado, desfocado e é cortado, paralelamente, por um jogo de luzes que compõem a fotografia. Um elogio ao movimento, que no conjunto de todo o ensaio fotográfico, tenta uma abstração e fuga das nossas misérias, através da arte. Aqui, a expressão se constrói e desconstrói no movimento da própria linguagem artística. Jogo da arte, jogo da cena.

---

<sup>8</sup> Termo criado pelo psicanalista e médico psiquiatra, de São Paulo, **Jorge Forbes** 1951 (idade 70 anos). Membro da Associação Mundial de Psicanálise - AMP. É um dos principais introdutores do ensino de Jacques Lacan no Brasil, de quem frequentou os seminários em Paris, de 1976 a 1981.

Fotografia 14 – Quero te ver dançar.



Fonte: Do autor, 2020.

Esse mesmo movimento, experimentamos também, na fotografia de nº 15, intitulada “Dar a luz, memórias”. Na imagem, sobrepomos um corpo que carrega outro corpo e uma árvore frondosa cheia de galhos e ramificações.

Fotografia 15 – Dar a luz, memórias.



Fonte: Do autor, 2020.

As duas fotografias, nesta montagem, se complementam, no movimento que a árvore sugere. A imagem da árvore é feita de baixo para cima. O tronco e seus galhos vão tomando forma e guiando o olhar para percorrer toda a cena. Paralelamente, o olho também adentra um espaço de celebração de vida e que também é morte. A imagem discursa com o feminino e usa a figura da árvore como metáfora da vida do lado de fora, fragmentada entre o que desejamos ser e o que o mundo de fora nos oferece.

Esse discurso com a figura do feminino retorna na fotografia nº 16, intitulada “Corpo, ferramenta”, para inaugurar um olhar mais atento ao que o corpo pode se transformar, diante da instalação de uma racionalidade técnica. Aqui, consideramos a engrenagem do capitalismo. Uma força que nunca cessa e está sempre se reinventando em furtivos movimentos. Aqui, o corpo mostra seu lado mecanizado, não menos alienado e manipulado, na metáfora da imagem de uma simples ferramenta, que nos dias atuais poderia ser apenas um aparelho celular.

Fotografia 16 – Corpo ferramenta.

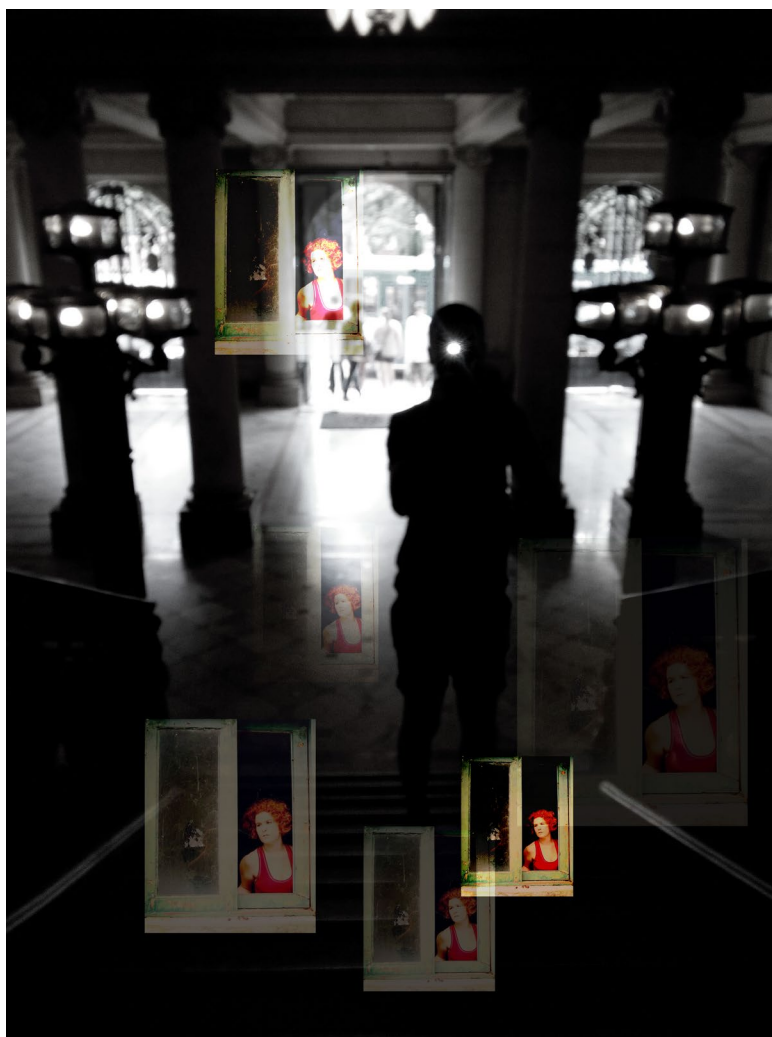


Fonte: Do autor, 2020.

Esse sujeito “Homem/mulher” que tem seu corpo como ferramenta do sistema produtivo capitalista também produz imagens. É o que mostramos na fotografia nº 17, intitulada “Uma máquina, um olhar”.

Há, na imagem, dois movimentos. Uma pessoa fotografa uma outra que também está fazendo uma imagem. Pela silhueta do homem e do disparo do flash de sua câmera, o movimento se torna nítido. Conversando com essa primeira cena, há a mesma imagem de uma mulher na janela, que se repete diversas vezes dentro da imagem como se fosse uma ideia do ato de fotografar com seus dois personagens: o que fotografa e o objeto que está sendo fotografado. Ali, encontramos duas ações – o ato de fotografar e ser fotografado, e a sugestão, por metáfora, da resposta dessa ação, que seria a imagem que se repete dentro da própria fotografia. No entanto, mesmo na repetição, a sua forma estética nos mostra outras possibilidades de resposta.

Fotografia 17 – Uma máquina, um olhar.



Fonte: Do autor, 2020.

Os aparelhos produzem imagens e nós as consumimos; nós olhamos para a coisa e a coisa nos olha de novo e esse reflexo – nesta imagem- se traduz na presença da repetição da imagem da mulher na janela como alegoria da repetição e automatismo a que estamos constantemente condenados a vivenciar por necessidade imposta pela racionalidade técnica, que pretende nos controlar e nos tornar produtivos.

Olha-se para um mesmo rosto, uma mesma cena, como as imagens que nos chegam constantemente pelos celulares. Essa profusão de imagens nas telas dos aparelhos celulares, nos faz imaginar que elas se transformam em uma mesma coisa, pois a velocidade não permite pausa nem tempo para a fruição e interpretação.

Porém, se há pausa – no sentido de interpretação e crítica da imagem, podemos perceber que a mesma imagem da mulher que se repete na janela, contém nela mesma, alguns traços estéticos que a colocam em análise; as imagens se repetem, mas elas não são do mesmo tamanho e não apresentam as mesmas cores e tonalidades em todas as vezes que se repete.

Portanto, reiteramos aqui, que mesmo na reprodução serial existe um espaço para olharmos com criticidade a realidade que nos é imposta. E essa percepção só é possível em uma atitude mais contemplativa, um tempo das experiências que a modernidade nos arrancou, afetando nossa memória visual e intelectual.

Um elogio imagético a esse tempo ou à falta dele é o que acontece na fotografia nº 18, intitulada “Tempo”. Aqui, o tempo impõe peso e leveza.

Para a contemplação e análise dessa imagem, que se utiliza de um tema tão múltiplo como o tempo, recordamos de um belíssimo texto de Richard Serra <sup>9</sup>, intitulado “Peso”, de 1988. No texto, o artista descreve memórias e fatos relevantes que constituem o seu processo de criação e resgata da infância uma memória que, segundo ele, percorre toda a sua vida artística. Quando o seu pai o leva para um estaleiro durante a celebração de um evento – um grande navio que seria lançado ao mar, ele toma aquela imagem como matéria-prima de sua vida-obra. Toda aquela massa de ferro, gigantesca e pesada, quando encontra a água se torna leve e flutuante. Aquela memória e tudo o que ela produziu de significados na construção da sua subjetividade é o que ele entende por peso e leveza. E ainda vai além, dizendo que ele entende mais do peso das coisas do que de suas levezas, embora um esconda o outro. É como se a leveza fosse mais

---

<sup>9</sup> Richard Serra é um escultor norte-americano nascido em 1938 em São Francisco, Califórnia. O artista trabalha com gigantescas esculturas em aço e outros materiais, questionando a obra e o espaço público. Texto disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/05/1455424-uma-reflexao-de-richard-serra-sobre-o-que-nao-e-leve.shtml?origin=folha>

suportável que o peso das coisas. E, no entanto, o peso parece transformar as experiências em algo mais significativo e potente, como o são os processos artísticos.

Fotografia 18 – Tempo.



Fonte: Do autor, 2020.

E é com essa ideia do peso ou leveza das coisas e o que se esconde por trás delas que chegamos no tema do tempo. Na fotografia, coexistem três imagens sobrepostas. Há duas imagens do mesmo relógio antigo com ponteiros de ferro e numerais romanos que se misturam e também, uma mulher deitada no chão com a mão estendida em um gesto de leveza. Ao mesmo tempo que a figura imagética do relógio nos remete à contagem cronológica de um tempo linear, estes mesmos relógios estão fragmentados e atravessam o corpo da mulher de forma delicada, quase imperceptível. Em algum momento da imagem, o braço da mulher também atravessa a imagem do relógio.

Existe um movimento na imagem que é circular, como o tempo e no mesmo momento em que ele gira, como se estivesse passando, o peso da mão da mulher que se instaura na centralidade da imagem trava-o com o olhar, na medida em que a mão pesa sobre a imagem do relógio.

Há, portanto, na imagem, uma dialética entre o processo de atravessar o tempo e ser atravessado por ele. Os círculos do desenho do relógio giram como o tempo cronológico e a mão da mulher o atravessa. Poderíamos fazer uma metáfora da mão como memória. A nossa memória como uma mão capaz de sempre voltar no tempo e ressignificar coisas que são imagens do passado e que podem se fazer presentes no presente, mesmo como memória. Esse entrelaçamento entre passado e presente que imaginamos aqui nesta imagem é o conceito de imagem dialética em Walter Benjamin, que iremos falar com mais profundidade em outro momento.

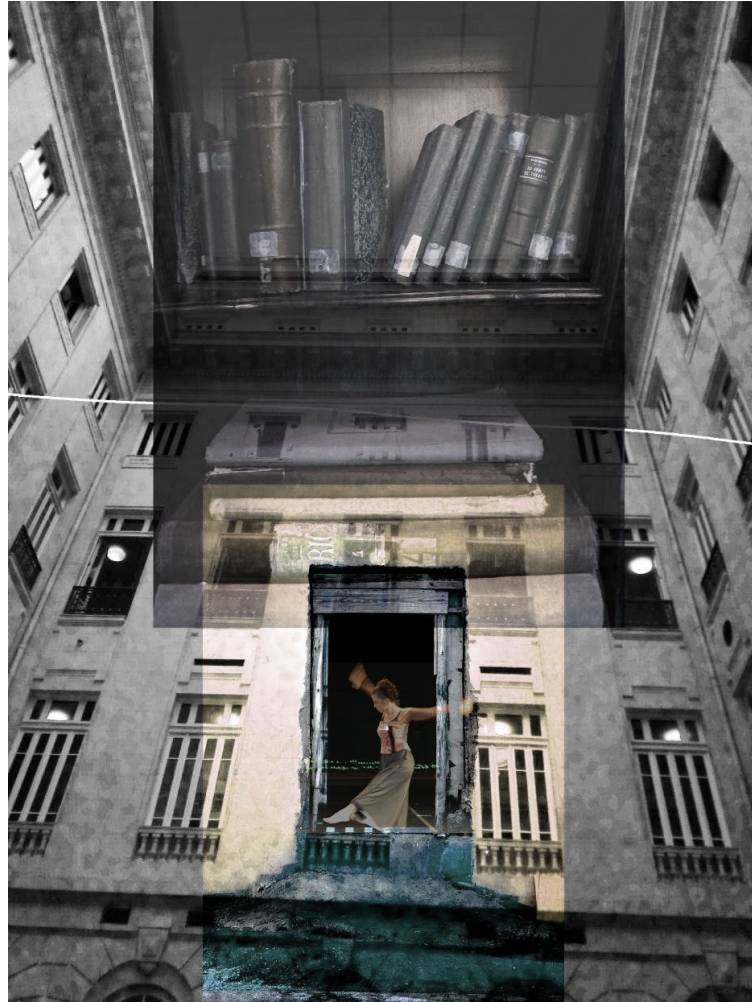
A força imagética do sujeito – representado na figura de uma mulher, cria certa potência visual na composição da imagem onde podemos ter uma breve sensação de que a inexorabilidade do tempo cronológico – aquele do relógio, se desfaz por alguns instantes na experiência com a imagem. Assim, é no encontro das reminiscências da memória com o presente que se quebra por alguns instantes a cronologia do tempo, simbolicamente/magicamente. Os ponteiros quebram o tempo devagar e fazem com que o sujeito não se perceba na linearidade da sua própria história.

A linearidade do cotidiano faz ecoar também, no tema do trabalho, que mostramos na Fotografia nº 19, intitulada “Trabalho”. Buscando uma definição básica do termo, retirada do Dicionário Aurélio online, temos: “ato de trabalhar; qualquer ocupação manual ou intelectual; esmero, cuidado que se emprega na feitura de uma obra; obra feita ou que se faz ou está para se fazer”. Sendo assim, podemos pensar o trabalho dentro da universidade diante de vários enfoques: o trabalho do professor ao ensinar, o trabalho cognitivo, o trabalho de estar presente no processo de educação, o trabalho que dá trabalho, o trabalho de preparação para algo, o trabalho da construção individual e coletiva. Pensar nestas perspectivas para uma fotografia é nosso trabalho.

Na primeira leitura dessa fotografia (o *studium* fotográfico de Barthes), podemos perceber de início, três imagens que se misturam e repousam em uma só. Na parte inferior da fotografia, centralizado no chão da imagem, há uma porta em uma construção inacabada. Logo acima dessa imagem surge outra imagem que nos informam sobre livros em uma estante. Em volta dessas duas imagens surge uma terceira que envolve as outras duas, fechando-as dentro

da imagem de um prédio antigo que mostra algumas janelas abertas e outras fechadas que por algum momento até lembram grades de um presídio.

Fotografia 19 – Trabalho.



Fonte: Do autor, 2020.

Podemos pressupor também dentro dessa imagem as escolas, com os diversos tipos de saberes presos dentro de um espaço fechado e também as universidades com todo o seu conhecimento preso dentro de um espaço suntuoso e belo, mas também, inacessível. E, à parte destas leituras, também há uma figura que se repete, de uma mulher que dança naquela porta inacabada (*punctum?*). Como já foi dito, o conceito de *punctum* de Roland Barthes, significa o que a imagem mostra ou deixa de mostrar do seu conteúdo subjetivo. Obviamente que cada espectador será afetado por algo na imagem e vai eleger o seu *punctum*. Porém aqui, na explanação da construção de todo o ensaio fotográfico, a porta inacabada poderia ser o ponto de fuga de todo o ensaio. Aquela porta, que servia como passagem de fundos para a finalização de uma construção que já tinha sua fachada terminada, é nosso referencial estético- imagético

de todo o ensaio. A fotografia número 19 e a imagem da porta em especial, é o início de toda a construção do ensaio fotográfico. Iniciamos com a observação das construções dentro do espaço físico da universidade para depois, simbolicamente, adentrar pelas frestas com todo o corpo e sua corporeidade.

Permanecemos dentro do espaço físico da universidade e chegamos à sala de aula. Na fotografia de nº 20, intitulada “Um número para mim”, voltamos algumas casas, com a ideia de jogo, para os saberes iniciais da construção da subjetividade dos sujeitos, antes de adentrarem no mundo do trabalho.

Fotografia 20 – Um número para mim.



Fonte: Do autor, 2020.

Na construção dessa imagem, os conceitos de *studium* e *punctum* se entrelaçam. Na medida em que enxergamos carteiras escolares, também observamos números de uma antiga máquina de calcular. E em primeiro plano, a figura, em um retrato 3x4 da personagem infantil

que aparece diversas vezes no ensaio, retorna. Esse retorno também nos confunde, uma imagem está nítida e a outra, quase desaparece. E, ambas, estão lado a lado, simétricas, como se fossem belos quadros pendurados em uma parede de sala de estar.

Essa sala de estar, sem moldura alguma, poderia ser a educação? Afinal, o que se faz em uma sala de estar? Esse ambiente, dentro de uma casa, geralmente é destinado a receber visitas, onde os sujeitos socializam fragmentos do dia a dia experienciados dentro da vida em sociedade. Não tem relação com o restante da casa, ela permanece ali, sempre limpa e arrumada, sem deixar de lado o seu estigma do lugar das visitas.

Nesta metáfora da sala de estar, percebemos que os dois retratos em 3x4, possuem uma diferença: uma está nítida e a outra, muito transparente. São dois modos de ser e apreender as coisas. Modos de se mostrar e ser visto. A escola e todo o projeto educacional não contempla os sujeitos a partir das suas diferenças. O modelo a que somos obrigados a seguir possui um único molde e cabe a nós encontrar formas de adaptação a ele. Esse sujeito, cresce e se coloca no mundo a partir desses moldes. O que ele encontra fora das escolas é substancial. Uma profusão de coisas, pessoas e informações de todas as ordens que passam por nós.

Essas passagens, bastante confusas, são o que mostramos na fotografia de nº 21, intitulada “Passagens”. Passagem é rito, transformação. Na imagem, diversos tipos de sujeitos se misturam à uma cena urbana agitada e não conseguimos ver nada muito definido. Pessoas e automóveis passam, atravessam ruas e prédios em construções.

Fotografia 21 – Passagens.



Fonte: Do autor, 2020.

As imagens de grandes metrópoles assemelham-se, por um pensamento alegórico, aos aparelhos tecnológicos e às suas engrenagens escondidas dentro de suas caixas-pretas. É como se fossemos peças de um grande dispositivo – o capitalismo, onde não temos muito controle sobre nossas ações, mas continuamos fazendo o que nos é dado. Esses aparelhos são programados para realizar determinada função. Nós também. Um grande número de sujeitos são programados e manipulados para realizar determinadas operações, sem entender o porquê delas, sem nenhum tipo de questionamento. A mesma coisa acontece com os operadores das tecnologias na contemporaneidade, anestesiados pelos programas.

Nesta sociedade em que, de um lado, os programadores nos programam, e de outro, somos programados, existe, ou deveria existir, mediados pela educação, a figura do flâneur. Na agitação das cidades, nos choques e nas passagens frenéticas do atravessar coisas e fatos no cotidiano ainda sim, aparece um sujeito contemplador. É esse sujeito que se revela na última imagem do nosso ensaio, na fotografia de nº 22, intitulada “O flâneur”.

Fotografia 22 – O flâneur.



Fonte: Do autor, 2020.

### 3 ANÁLISE DE DADOS

Um ensaio fotográfico se inicia no momento em que um conceito possa ser desvelado, em partes, através das imagens. As imagens técnicas de Flusser nos mostram, como a reprodutibilidade técnica transformou os modos de produção e recepção das obras. A informação, desejam-te do seu alvo, passou a ser, por ora, vazia de significado, e, encontramos na criação artística e nas proposições críticas, um caminho para preencher estes vazios.

Para este ensaio, colocamos o corpo como protagonista em sua grande maioria. Este corpo dialoga com diversos outros temas e conceitos originando uma constelação pertinente para nos levar a um pensamento crítico do que se configurou a sociedade contemporânea, também denominada sociedade tecnológica ou sociedade da racionalidade instrumental. Ao todo foram produzidos 22 retratos utilizando a técnica de fotomontagem, que consiste na sobreposição de duas ou mais imagens compondo uma única cena fotográfica. As sobreposições buscam construções de narrativas dentro de uma única imagem, para que o espectador não leia a imagem de modo rápido e vazio, mas sim, que cause algum tipo de estranhamento e que ele busque significados ocultos dentro da imagem, mobilizando o pensamento e adquirindo novos tipos de experiências visuais e cognitivas.

Percebemos que a experiência estética com produções artísticas dentro da esfera educacional, se mostra carente há tempos. As abordagens interdisciplinares, a partir da mediação dos objetos artísticos, não coloca a arte e sua especificidade em primeiro plano, mas sim, como um simples suporte para a exemplificação ou abordagem de conteúdos de outras áreas do conhecimento. Poderíamos falar até em “decoração”; como se arte fosse usada como decoração para outros objetivos que não ela mesma. Portanto, a necessidade de se criar pontes que atravessem esse abismo existente no entendimento da arte. Colocar o espectador/aluno diante de imagens que investigam e são investigadas dentro da própria subjetividade do artista e do receptor da obra levando ambos a encontros carregados de experiências estéticas, emocionais e intelectuais. Acreditamos que o conhecimento construído através dos produtos artísticos, reinstala no sujeito, subjetividades, por ora, perdidas, pela era capitalista e tecnológica, que não mais oferece tempo de experiência, tal qual Benjamin propunha.

Sendo assim, construímos nosso ensaio fotográfico pautados em conceitos como estranhamento, choque e magia, que acreditamos ser pertinentes para que os discursos das imagens fotográficas possam se integrar ao discurso teórico da pesquisa a partir do pensamento

filosófico. Entrelaçando o objeto/ser “corpo”, com diversos temas em que o sujeito se mistura e se reconfigura diante da sua existência, elaboramos um roteiro de criação.

Neste, elencamos algumas palavras ou pequenas frases que de certa forma intitulam cada imagem produzida. Transcrevemos aqui, além das palavras, os títulos finais que cada imagem recebeu, mas também, as palavras que guiaram suas respectivas produções:

1. Dor e prazer/ Corpo nº1
2. “O que vemos, o que nos olha”
3. A cidade que nos atravessa/ Através
4. Progresso para quem? / Alegorias de um território
5. Infância e trabalho/ Minha poesia no balanço
6. O corpo como identidade/ Alguma identidade
7. A solidão da cidade/ Frestas
8. Brechas na história/ Uma motocicleta
9. O corpo como memória/ Meu retrato jogado ali
10. Ruínas
11. O amor ou as constelações/ Dar à luz, memórias
12. Os sonhos
13. Progresso e trabalho
14. Corpo e movimento
15. O corpo que gera vida/ideias
16. O corpo sozinho que vaga na cidade
17. Educação e prisão / Um número para mim
18. O corpo mecânico
19. O corpo tecnológico/ Uma máquina, um olhar
20. O corpo e o tempo
21. A construção do trabalho
22. O flunar

Utilizando-se de montagens fotográficas, onde diversas camadas de imagens vão sendo sobrepostas umas às outras, buscamos gerar um certo tipo de estranhamento, que leve o olhar e o pensamento, para lugares menos óbvios de interpretação e conhecimento.

Com a exposição de forma virtual do ensaio fotográfico, onde as imagens foram apresentadas apenas com numerações, sem os títulos que as guiaram na sua construção, elaboramos um pequeno questionário e uma atividade prática para que os participantes da atividade pedagógica pudessem manifestar suas impressões e interpretações teóricas, quanto pudessem realizar uma experiência prática com a produção de uma outra imagem ou cena composta por imagens.

Com o objetivo de avaliar e encontrar caminhos mais claros à nossa questão: Quais as características estético-epistemológicas que o ensaio fotográfico possibilita para uma pedagogia da imagem? Elaboramos um pequeno roteiro com quatro questões abertas e uma atividade prática que deveria ser produzida com inspiração no ensaio fotográfico apresentado e que remetesse ao conteúdo compreendido na interpretação subjetiva de cada estudante. Participaram dessa investigação, estudantes de um curso de pedagogia de uma Universidade Federal e esta atividade foi considerada como conteúdo curricular da disciplina de Filosofia da educação.

O questionário apresentou no seu corpo de texto uma breve apresentação sobre o ensaio fotográfico, explicitando sua inspiração no movimento Surrealista e seguindo com o roteiro de questões e a atividade prática de produção de imagens. As perguntas sobre o conteúdo das imagens tentam avaliar a assimilação do tema central (o corpo) e seus temas secundários, correlacionando ambos, com a forma estética e conteúdo abordados no ensaio. Para além dessa primeira camada de interpretações, também buscamos respostas subjetivas dos participantes para a construção de hipóteses pertinentes à pesquisa.

O questionário:

-----

### **Mostra “Imagens dialéticas e contemporaneidade”**

#### **Roteiro para leitura e interpretação das imagens**

**Nesta mostra temos 22 fotomontagens inspiradas no movimento de vanguarda “Surrealismo”. Este movimento artístico e literário nasceu em Paris na década de 1920 e propôs uma exploração, através da arte, do mundo onírico e do inconsciente, num gesto de aversão à racionalidade técnica, ao materialismo da sociedade industrial, e especialmente crítico à ideia de progresso visualizado na passagem do século XIX para o século XX.**

**Observe atentamente as imagens fotográficas que você recebeu, preste atenção nos mínimos detalhes de cada imagem. Todas elas possuem diversas camadas de imagens que se misturam propondo narrativas não lineares. A seguir responda as questões abaixo:**

- 1- Identifique o tema central e os temas secundários presentes no ensaio.
- 2- Quais foram suas primeiras reações/sentimentos diante das imagens visualizadas?
- 3- Quais os conteúdos, problematizações e mensagens você considera que estão presentes nas imagens que compõem o ensaio?
- 4- Quais os aspectos/características estético-artísticas que você mais gostou no ensaio?

### **Atividade prática:**

**Orientação:** Suponha que as imagens dessa mostra são cartões postais que você acaba de receber. Alguma imagem, ou várias delas, afetarão você de algum modo especial.

Escolha uma imagem com a qual você mais se identifica por meio do conteúdo apreendido ou pela estética da composição e responda com a produção de outra imagem postal.

Para responder com outro postal você poderá utilizar diversos tipos de linguagens artísticas tais como: desenho, fotografia, colagem digital/manual, criação de objeto, instalação, performance, vídeo, poesia ou ainda, uma compilação de palavras acerca da recepção e interação com a imagem escolhida.

Utilize uma técnica que você tenha algum domínio e após realizar sua produção, faça um breve relato do seu processo de criação da imagem postal.

-----

Diante deste breve questionário e da proposição de uma atividade prática, sendo esta, uma troca de imagens, inspirada em troca de postais, verificamos algumas formas em que o ensaio fotográfico se colocou como pedagogia da imagem, ou dito de outra forma, como a forma estética utilizada na produção do ensaio potencializa a atividade pedagógica no sentido de fazer pensar e produzir conhecimentos. Optamos por fazer duas análises dos dados. Através da sua dimensão estética - tanto na recepção das imagens quanto nas respostas postais e, na sua dimensão epistemológica-pedagógica, analisando a compreensão dos conteúdos e problematizações dos temas presentes no ensaio.

### **3.1 Dimensão estética: mapeando os olhares**

No fazer artístico, aqui, com uma proposta bastante aberta, possibilitou aos participantes revisitarem suas memórias para a construção de um ato criador, por mais singelo que tenha sido esse processo. Ao reelaborar o passado, na junção com o presente, cria-se diversas possibilidades de novos conhecimentos e interpretação da realidade em que vivemos.

O trabalho é repleto de frestas, por onde mapeamos com cuidado, os possíveis caminhos para a sua análise. Uma primeira impressão que devemos colocar aqui é a do próprio espectador/participante. Não sendo um público estudante de artes e que não tem, na sua grande maioria, habilidades específicas com as linguagens artísticas, podemos receber respostas, que não contêm um “olhar viciado” do artista.

Essa análise tomaria para si, um desenho totalmente diferente se os espectadores/participantes fossem estudantes de artes. No entanto, não. Os participantes vieram da pedagogia e sem o cálculo prévio de um trabalho prático em artes. Isso engrandece e eleva a pesquisa para outro nível.

O foco que nos guiou nesta pesquisa foi verificar o ensaio fotográfico, como ferramenta potente para uma pedagogia da imagem. O ensaio parte de um corpo, utiliza-se outros corpos e, se volta para um terceiro corpo, que são os espectadores/participantes da pesquisa.

A forma estética do ensaio, repleta de narrativas e proposições dentro de um único quadro/imagem, levou os espectadores à um primeiro sentimento, que se generalizou: o estranhamento. A palavra “estranhamento” surge nas respostas de forma constante e incisiva. Desse primeiro sentimento, surge, posteriormente, a reflexão de um olhar mais demorado nas imagens, num gesto de tentar desconstruir esse próprio estranhamento inicial.

A desestabilização do olhar a partir do estranhamento, possibilitou uma experiência mais significativa para os participantes, que puderam se expressar para além do estranhamento inicial, em palavras como: angústia, liberdade, melancolia, tristeza, confusão, fascínio, dúvida, vazio, calma, serenidade, amor, dor, surpresa, curiosidade e inquietação. Os sentimentos alcançados a partir da exposição das fotografias tiveram em grande medida, um movimento de oscilação. De um fascínio e encantamento iniciais, provocados pela forma estética, surgem sentimento de tristeza e melancolia. E do contrário também, percebemos esse movimento. De dor, angústia e desespero, transformou-se em calma, leveza e desejo de entendimento.

A seguir, transcrevemos alguns fragmentos de falas dos participantes, quanto ao sentimento causado pelo ensaio:

Anônimo 1: “A princípio senti certa estranheza ao deparar com as imagens sobrepostas. Posteriormente, fiquei curiosa e passei a analisar mais profundamente para encontrar todas as possíveis imagens que estavam sobrepostas. Depois, já um pouco mais familiarizada, senti um tipo de inquietação, refletindo sobre os objetivos da sociedade atual, os propósitos que encaminham as escolhas da nossa vida e pensei se de fato temos liberdade e poder de escolha sobre nossas ações...”

Anônimo 3: “Minhas primeiras reações e sentimentos diante das imagens visualizadas foram confusão e ansiedade, porque sou péssima com imagens, sempre fui mais verbal, mais do time dos escritores. Depois fiquei admirada com alguns efeitos visuais e com imagens que remetem a questões políticas e sociais, e então acabei, inexplicavelmente, melancólica. Esse “mergulho” para dentro das sensações que o Surrealismo oferece me deixou um pouco deprimida.

Anônimo 4: “De surpresa porque são imagens que eu não estava acostumada a ver e a pensar sobre, são imagens diferentes do habitual, com mensagens por trás. Depois, foi de curiosidade para saber o que cada imagem significava”.

Anônimo 5: “Primeiramente, senti um misto de angústia com tristeza, justamente pela tentativa de nos encontrarmos no mundo. Depois, analisando um pouco mais algumas fotografias, senti liberdade e calma, como na foto 12”.

Anônimo 6: “As imagens me trouxeram uma sensação de movimento embora estáticas, ao passo que carregam em si um significado profundo em função das sobreposições que as constituem. Além disso, ao contemplar essas imagens eu pude viajar para um espaço imaginativo de grande complexidade, isso porque elas foram produzidas com o objetivo de fazer pensar e refletir e não somente para mera decoração ou contemplação rasa”.

Anônimo 7: “De começo eu achei as fotografias meio estranhas, fiquei confusa sobre o que elas remetiam. Mas depois achei elas fascinantes, ao meu ver a pessoa não penso em procurar lógica ao criar essas imagens, e ficaram espontâneas”.

Anônimo 8: “Eu fiquei intrigada, confusa sobre o que a pessoa estava sentindo. Mas depois tentei adentrar nas imagens, me colocar no lugar da pessoa da foto e compreender qual sensação aquela fotografia transmitia. Algumas me fizeram sentir amor, liberdade e outras, dor, reflexão”.

Anônimo 9: “Na minha percepção, as imagens escapam do controle racional, os sentimentos que tive de imediato foi estranheza, confusão ao olhar as imagens, mas depois fiquei admirada, elas parecem ter uma expressividade espontânea, com cenas irreais, com vários significados e meios de interpretação”.

Considerando os fragmentos anteriores e o conteúdo que nos revelam quanto aos sentimentos que o ensaio fotográfico produziu, podemos averiguar que houve estranhamento inicial para um posterior desejo de entendimento do que as camadas de imagens poderiam denotar. O choque inicial causado pela estética das imagens – sobreposições e ausência de cores na sua grande maioria, permitiu que os participantes buscassem uma compreensão para além do belo ou feio nas fotografias.

O que torna essa análise bastante pertinente, dentro da observação de sua dimensão estética, é também a constatação de ausência de beleza ou feiura como julgamento. O impacto inicial não ser amparado por estes dois juízos de gosto, amplia e legítima o trabalho fotográfico, colocando-o na sua categoria de se fazer da imagem, uma pedagogia. A partir da sua estética e dos conteúdos desvelados, demoradamente, pela imagem, atravessamos a mera contemplação para uma experiência mais significativa e potente no campo pedagógico. Essa experiência de conhecimento também ecoou na atividade prática proposta pela pesquisa.

Além de ser um processo de interpretação subjetiva, há uma troca. Os participantes receberam imagens para analisar e se inspirar. Obtivemos respostas diversificadas quanto à técnica empregada. Os participantes deveriam escolher uma imagem do ensaio ou alguma impressão estética/conceitual do todo, que tenha causado grande inspiração e retornar um produto, como um postal. De todas as técnicas sugeridas - desenho, fotografia, colagem digital/manual, criação de objeto, instalação, performance, vídeo, poesia ou ainda, uma compilação de palavras, percebemos uma ampliação nos modos de fazer.

Diversas técnicas foram utilizadas, contemplando a maioria das sugestões, notadamente sem a preocupação com habilidades específicas. Simplesmente com um desejo de resposta/participação ao ensaio, envolvido por gestos de criatividade e imaginação. As técnicas utilizadas foram: poesia autoral, montagem fotográfica, compilação de palavras, poesias/textos famosos, desenhos, imagens da internet, criação de imagem digital e GIF (formato de imagem com um pequeno movimento). Estas opções utilizadas, contribuem para a verificação do interesse dos participantes na troca postal, pois os próprios estudantes foram além do que foi sugerido como proposta de prática e adequaram suas habilidades para que houvesse uma legítima contribuição do “fazer artístico”. Ao todo, foram 37 participantes, respondendo a todas as 4 questões dissertativas propostas e a sua grande maioria também contribuiu com a atividade prática da produção de imagem artística.

Assim, a pesquisa faz um desenho cíclico: é um trabalho que parte do corpo, para os corpos, por questões corporais e de sua corporeidade, na contemporaneidade. E nesse processo, tudo é atravessado pelos temas que escolhemos, tais como: trabalho, identidade, memória,

sociedade, cidade, mulheres e sujeitos. Tanto as questões teóricas, quanto a prática atestam o potencial do trabalho artístico mediado por imagens técnicas, como objeto causador de ruídos expressivos na sua experiência epistemológica, portanto, essa experiência configura-se como uma pedagogia da imagem.

### **3.2 Dimensão epistemológica-pedagógica: mapeando provocações**

Neste gesto de reflexão acerca dos caminhos do conhecimento, da compreensão e da construção de novas práticas educacionais, esboçamos um mapa de análise do nosso objeto. A partir do levantamento de dados e sua codificação, confirmamos a hipótese que tínhamos antes de sua montagem: a hipótese de que o ensaio fotográfico poderia se instalar, nesta pesquisa, como uma ferramenta pedagógica potente na construção de novos conhecimentos, a partir da linguagem artística.

A compreensão dos conteúdos abordados pelas imagens, seguiram por duas perguntas, referentes a um tema central e temas secundários que as fotografias poderiam imprimir. O nosso tema central é o corpo, e nas respostas dos participantes, esse corpo apareceu em frases como:

- “A identidade do sujeito dentro da sociedade”,
- “Surrealismo”,
- “As mulheres e os grandes centros”,
- “Retratos da vida cotidiana”,
- “Os conflitos internos e a percepção de mundo que nós temos”,
- “Ser humano”, “Mulheres”,
- “O inconsciente na atividade criativa”,
- “O olhar para o nosso eu interno”,
- “Multifaces da humanidade”,
- “Rotina pessoal do cidadão brasileiro”,
- “O contemporâneo de cada ser humano”,
- “Os sentimentos e as emoções”,
- “Opressão sofrida pelas mulheres” e
- “Identidade”.

Estes apontamentos sobre possíveis temas centrais dentro do ensaio fotográfico reiteram nossa hipótese de que as imagens se fizeram pedagógicas no sentido de provocar o pensamento

e a imaginação. Na medida em que a palavra “corpo”, transfigura-se para outras palavras e frases, mas que, inevitavelmente, apresenta o seu conteúdo, a pedagogia se faz presente. O corpo como suporte de discussão estética e processo criativo, se torna linguagem. Em grande parte do ensaio, o corpo que está sendo representado, é o de uma mulher. A partir daí a preocupação com questões sociais e históricas, do feminino, foram levantadas, indo além de uma simples representação artística de corpos femininos.

Quanto aos temas “secundários”, perguntado no questionário, muitos participantes colocaram em evidência a forma estética das imagens como um indício dos contrastes existentes nas fotografias. Esse contraste visual, conseguido a partir das sobreposições, evidenciou o corpo como objeto principal, interagindo e vivenciando os temas que as imagens revelaram aos poucos. A construção estética do ensaio, produzida a partir da técnica de montagem e sobreposições de imagens, permitiu que as fotografias causassem um estranhamento inicial e levassem o espectador a investir um tempo maior na sua observação. Esse recurso – de sobreposições, permitiu que os espectadores averiguassem os conflitos vivenciados pelos corpos, a partir dos diversos elementos que as imagens revelam aos olhos, aos poucos.

Outro recurso estético utilizado que percebemos como guia no entendimento e apreensão dos conteúdos, são as cores, ou a falta delas. A grande maioria das imagens foram produzidas em tons de preto, branco e cinza, provocando um ambiente mais contemplativo, com algumas nuances de cores trazendo aos olhos algum respiro visual. Evidenciamos aqui, que as fotografias em preto e branco, como escolha estética, já coloca a imagem em um outro nível de realidade, que se faz inexistente. Sem cor. O olho não enxerga em preto e branco. Portanto esse recurso também contempla e verifica a conexão estabelecida com os estudantes, na medida em que aparecem, também, diversos comentários, dentro dos questionários, chamando a atenção para a falta de cores no ensaio. A falta de cores gerou tanto tristeza e angústia, como serviu também para compor o entendimento do ensaio. Essa tristeza ou choque inicial causada aos estudantes contribuiu para que o tempo de experiência com a imagem fosse mais revelador e potente.

A seguir, selecionamos alguns apontamentos dos estudantes, sobre os possíveis “temas secundários” do ensaio fotográfico:

- “Conexões entre diferentes temas e a experiência com isso”
- “A coexistência entre os conflitos internos e os conflitos externos, o capitalismo e brevidade da existência”
- “Cada retrato possui uma representação pessoal e mais aprofundada do que foi registrado em primeiro plano: angústias, o futuro das pessoas retratadas, e até mesmo o passado delas”

- “Os sentimentos dos indivíduos durante o processo de amadurecimento na sociedade”.
- “O Estado, os conflitos entre nações, livros que trazem a ideia de educação e formação, cidades, a fome, a natureza.
- “Solidão, crescimento individual, política, arte e violência”.
- “Busca da conexão humana com a natureza, fome, entre outros”.

Considerando os apontamentos explicitados nos fragmentos anteriores, podemos perceber que os temas se misturaram, assim como as camadas de imagens e suas diversas narrativas propostas através da montagem fotográfica. O corpo, como tema principal e suas relações com ele mesmo, com a cidade, com a natureza, com a sociedade e tudo o que isso pode trazer de bom ou ruim foi levantado como “temas secundários”.

Na observação de obras artísticas, cada indivíduo terá uma percepção e um entendimento sobre a “coisa” analisada. Fica bastante claro aqui, que conseguimos fazer com que todos chegassem em um mesmo lugar, cada um a seu modo.

O lugar a que fazemos referência é o corpo na contemporaneidade, com suas ruínas bem mais enaltecidas do que seus progressos. O falso progresso, de Benjamin, que a modernidade imprimiu na vida moderna, e a imaterialidade das “não coisas” de Flusser, são o atestado verídico da nossa miséria como sociedade e pobreza de experiências subjetivas e coletivas. Contudo, num processo dialético, essa mesma miséria toma outras perspectivas através da criação artística e de sua potência como ferramenta para driblar a nossa insignificância diante da racionalidade técnica e do padrão massificado de meros consumidores de imagens técnicas.

Uma palavra que retomamos no texto e que amplifica nossa análise ao mesmo tempo que sintetiza todo o processo é o contraste. Esse conceito aparece no nosso texto como um recurso estético para a criação das imagens. Mas ele ecoa na pesquisa, tanto no conteúdo e forma estética, quanto na análise epistemológica. Os conteúdos apreendidos pelos participantes mostram esse contraste que ficou evidente nas fotografias e na sua recepção. A cidade em contraste com a natureza, a dor em contraponto com a alegria, a infância e a vida adulta, passado e presente. De uma maneira generalizada, foi possível averiguar a assimilação destes contrastes nas interpretações produzidas pelos participantes.

Por outro lado, não podemos deixar de mencionar aqui, os hiatos que aparecem nos dados, e que contribuem de forma generosa para a pesquisa, mostrando-nos ainda, um contraste gritante, como num claro/escuro das fotografias. Pouquíssimos estudantes apresentaram uma resposta estritamente estética e puramente imaginativa ao ensaio. Nestes casos, não houve

menção de problemas sociais, opressão das mulheres, composição de identidade, violência ou problemas políticos.

Notamos uma pequena exceção nos que olharam provocados pelo que foi proposto e problematizado. As palavras de ordem, nestes raríssimos casos foram: imaginação, criatividade, surrealismo, falta de lógica e beleza. Percebemos a atividade (em algumas respostas) como um deslocamento do lugar da “escola” para, por exemplo, um “museu”. Ali, houve apenas contemplação, sem a menor necessidade de mencionar fatos e temas políticos e sociais que as imagens deram sinais. Entretanto, se percebe uma contemplação cheia de significados e reflexões que também são próprios da arte. Na medida em que alguns estudantes optam por sinalizar as formas estéticas, a beleza da criação, dos gestos e, mais além, de encontrar nas imagens, coisas que estão escondidas e que tocam a subjetividade daqueles que observam, transformamos o nosso “lugar”, em lugar dialético.

Iniciamos nosso texto de referencial teórico, escolhendo esse “lugar” como sendo a fotografia. A partir da metáfora de uma tela em branco, representando a “Educação”, fizemos pinceladas nesse espaço, que são nossas proposições críticas e analíticas acerca do tema pesquisado. Nesta tela, a fotografia imprimiu sua trajetória como objeto artístico, reflexivo e crítico. Esse lugar se amplia para toda “tela”, na medida em que a análise dos dados infere essa dialética, própria da educação e dos desafios que se colocam diante daquilo que Flusser chamou de pós-história, ou seja, de uma sociedade onde as imagens técnicas se colocam cada vez mais como mediadoras da comunicação e do conhecimento.

O lugar se torna dialético na medida em que verificamos movimentos em sentidos contrários, seja em uma dimensão estritamente imaginativa e estética, ou puramente conceitual e dentro dos moldes impostos por nossas sugestões. O ensaio fotográfico e sua recepção e análise corroboram para os conceitos trabalhados a partir de Walter Benjamin e Vilém Flusser.

Mesmo na reprodutibilidade técnica, e a vida sendo tomada pelas “não-coisas”, persiste aquela faísca dos acasos e das frestas por onde os sujeitos podem se colocar como estrangeiros de um mesmo lugar.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após realizar uma breve viagem pela constelação de conceitos de Flusser e Benjamin, retomamos à questão central que motivou esta investigação: Quais as características estético-epistemológicas que o ensaio fotográfico possibilita para uma pedagogia da imagem? Ao tratarmos o tema da pedagogia da imagem mediada pela fotografia priorizamos as dimensões estéticas e epistemológicas presentes no ensaio, numa disposição para encontrar argumentos potentes na sua função pedagógica e ao mesmo tempo correlacionados ao pensamento de Benjamin e Flusser, pensadores que constituíram nosso referencial teórico.

Como já apontado anteriormente, o ensaio fotográfico se constituiu objeto de investigação e foi construído a partir de características estéticas e de técnicas que possibilitaram a produção de cenas e narrativas capazes de direcionar os estudantes participantes da atividade para a interpretação dos temas e conteúdos presentes. Aqui temos uma primeira consideração a ser feita a partir dos dados colhidos dos fragmentos de textos já aludidos anteriormente de que a forma estética adotada, ou seja, o jogo com as imagens, as sobreposições e montagens, o contraste, a utilização do preto e branco, conduziram os participantes a uma nova forma epistemológica de produção de conhecimento. E aqui numa aproximação com a teoria do conhecimento em Benjamin ressaltamos que o processo ocorreu sob a forma de constelação, ou seja, por agrupamento de ideias e fragmentos, pela montagem e sobreposição de imagens, pela relação de eventos do presente e memórias do passado, pelo movimento dialético entre aquilo que é realidade e aquilo que se apresenta como intuição imaginativa, construindo o conhecimento crítico e a interpretação da realidade. Uma realidade que nunca figura como totalidade ou como verdade absoluta, mas, que os sujeitos aprendentes podem resignificá-la e atribuir novos sentidos a objetos ou eventos com os quais estabelecem uma relação de conhecimento.

Durante o percurso realizado em nossa incursão teórica, nossa perspectiva é a defesa da pedagogia da imagem, especialmente quando mediada pela fotografia, embora consideremos que outras produções de imagens técnicas possam figurar-se como mediações do processo pedagógico. Entendemos que a estética da superfície - inspirada no pensamento de Flusser - potencializa os processos de ensino-aprendizagem quando se adota uma pedagogia não diretiva capaz de ser mediada pela imagem, provocar os sentidos, causar uma espécie de choque,

conforme acreditava Benjamin, produzindo assim o pensamento e a crítica sobre os conteúdos apreendidos e sobre o conhecimento da realidade social em que esses conteúdos estão situados.

Recuperamos a afirmação de Flusser para o que o filósofo denomina “*scanning*”, que seria um processo do nosso olhar, de vaguear pela imagem, na estética da sua superfície. Entretanto, é um vaguear atento e profundo capaz de perceber os rasgos e as contradições. Ao passear com o olhar pela superfície das imagens, num processo demorado e atento, semelhante ao *flâneur* de Walter Benjamin, será possível um mergulho na imagem e, então, poderá aflorar uma série de imaginações, sentimentos e reflexões acerca dos significados ocultos que ela pode nos revelar.

Nesse sentido, acreditamos que a pedagogia da imagem, aqui entendida como a arte de ler, manipular e produzir imagens para compreender seus conteúdos, se apresenta como potencializadora dos processos educativos na sociedade tecnológica, onde predomina a cultura audiovisual. Mesmo diante da vastidão da reprodutibilidade técnica e da automação da vida mediada pelos aparelhos e programas, ela poderá representar uma salvaguarda para a restituição da condição humana, ou seja, para sua capacidade de imaginação e de criação.

O sentido principal que atribuímos à pedagogia da imagem é de que ela se constitui como arte no sentido amplo adotado por Flusser e que, numa espécie de embriaguez criadora, educadores e educandos poderão jogar contra os aparelhos, compartilhar as experiências de desvendar os conteúdos de aprendizagens subjetivas e, coletivamente, problematizar os processos e materiais didáticos programados e padronizados que empobrecem a experiência educativa. Além do mais, poderão alimentar as plataformas digitais, que já estão presentes nos sistemas educacionais, com informações novas, conteúdos científicos, filosóficos e artísticos que fazem sentido e são capazes de tirar os sujeitos de sua condição de alienados operadores de tais aparelhos.

Também é fundamental retomar aqui a expressão “imagem dialética” de Benjamin e incorporá-la à construção de uma pedagogia da imagem, visto que, mesmo considerando a reprodutibilidade técnica, a automatização da vida e o empobrecimento da experiência na sociedade contemporânea, a imagem é capaz de impulsionar a produção de ranhuras e contradições, desde que a pedagogia intencionalmente se organize nessa direção. Como ficou evidenciado anteriormente, a presença das imagens nos processos educativos instala uma nova epistemologia produtora de conhecimento, mediada por uma estética da superfície e do choque. E, quando pautada por um método dialético, poderá operar no limiar da subsunção, da adaptação da vida aos processos de automatização e reprodução alienada. Por outro lado, poderá nortear os processos de imaginação e criação, capazes de romper com a ideia de progresso

incessante mediado pela programação dos aparelhos e estetização alienadora. Portanto, reiteramos nossa perspectiva de que há espaço para a estimulação e restituição das capacidades humanas vinculadas à dimensão estética, desde que assentadas numa epistemologia imagética potente o suficiente para gerar pensamento crítico e experiências humanas significativas.

A relação que se estabelece entre fotografia, estética e pedagogia está associada a uma nova forma de organização das experiências educativas. Se, de fato, nos encontramos em um tempo histórico em que predomina a cultura audiovisual, onde impera a presença dos aparelhos e das telas e, que especialmente as novas gerações de estudantes estarão expostas a formas de aprendizagens orientadas por uma nova ordem epistemológica, então o desafio que se coloca aos educadores é a produção de atividades educativas, que artisticamente e tecnicamente - de acordo com as concepções de arte e de técnica de Flusser e Benjamin - resultem em nova forma estética da atividade pedagógica.

Ao priorizarmos uma lógica de organização dos processos pedagógicos, ela necessariamente transitará pelos processos de criação, imaginação, transgressão, ranhuras de imagens e de conceitos para a instauração de atividades de ensino-aprendizagem que demandem ação dos estudantes e educadores. Entendemos que a pedagogia da imagem, mediada pela fotografia, abre janelas para a constituição de novas formas estéticas de produções das aulas e das experiências educativas que ultrapassam as pedagogias tradicionais e tecnicistas.

A fotografia, como uma linguagem artística potente, possibilita tanto o resgate constante do tempo quanto a criação de tempos futuros fixados na sua superfície – independentemente do seu suporte; amplia, no campo da educação, estratégias para novos conhecimentos e saberes, trazendo em sua essência, uma dialética capaz de ressignificar os modos de aprendizados. Neste novo modelo imaterial em que estamos todos, inevitavelmente inseridos, há que se pensar em novas formas de concepção e trocas que não se moldem apenas pela automatização.

Quando falamos em campo ampliado, pensamos na urgência de manter bem visível dentro dos processos educacionais, o pensamento reflexivo, imagético e artístico. Na concepção de Benjamin, a arte possibilita esse processo de atravessar o que é real, palpável e ordinário, para o que não nos é dado prontamente: o indizível.

É necessário pensar em outras formas de organização dos processos pedagógicos em que a imaginação e a criação reflexiva, estejam em primeiro plano, tal qual uma tomada de cena de um filme, em que nosso protagonista fale a partir de subjetividades que possam atingir outros modos de percepção.

A pedagogia da imagem pensada esteticamente, possibilita experiências de outras ordens. A experiência de que Benjamin propõe, na imobilidade, é o resgate da memória e a

apreciação do tempo. A criação de alegorias, metáforas, produção de objetos artísticos, de textos imagéticos, vídeos-animados e fotografias experimentais são produtos que a reprodutibilidade técnica não conseguiu barrar como campo de criação, devendo todos esses elementos elencados, embasar esteticamente os processos educacionais, na abrangência de diversas áreas.

A alimentação de todo o aparato tecnológico, a que Vilém Flusser se refere, ganhará potência no processo de ensino-aprendizagem quando os operadores das máquinas educacionais e dos programas de ensino se propuserem a jogar contra eles e subverter a ordem, se utilizando do material que eles não possuem: percepção, sensibilidade, imaginação. O modo como as informações estão sendo criadas, processadas e divulgadas, se modificou e continua se transformando a todo momento, num tempo efêmero que passa diante dos nossos olhos que agora são como telas artificiais. A dialética das imagens pensada por Benjamin, possibilita que essa artificialidade a que estamos subjugados, encontre novos caminhos para que os olhos possam, de fato, ver.

Portanto, os argumentos e proposições apresentados no âmbito desta pesquisa apontam que a pedagogia da imagem poderá ser potencializada pela mediação da leitura crítica de imagens, mas será mais potente quando os educadores e estudantes estiverem focados na criação de novas informações para a alimentação de plataformas e programação dos aparelhos pelos próprios sujeitos - responsáveis ativos pelos processos de criação de conteúdos educativos mediados por imagens técnicas - tais como as fotográficas.

As imagens interpretadas dialeticamente podem tanto revelar a realidade, como ocultá-la; podem figurar como biombos que se interpõem entre os sujeitos aprendizes e a realidade, produzindo a alienação e a representação falsificada da vida social. Mas os aparelhos que produzem imagens técnicas também podem ser próteses do olhar e possibilitar a ampliação da capacidade de ver e interpretar todos os fenômenos e eventos que afetam nossas percepções e desafiam nosso entendimento.

## REFERÊNCIAS

- ALONSO, Rafael Miguel. **Entre as palavras e as imagens técnicas: Vilém Flusser e Walter Benjamin**. *Artefilosofia*, n. 26, p. 217-237, 2019.
- BARTHES, Roland; CLARA, A. **Câmara. Nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova, 1984.
- BENJAMIN, W. **A pequena história da fotografia**. In: *Magia, arte e técnica: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985a. *Obras Escolhidas*, v.1.
- \_\_\_\_\_. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: *Magia, arte e técnica: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985a. *Obras Escolhidas*, v.1.
- BETLINSKI, CARLOS; LOBO, DALVA DE SOUZA. **Formação estética: o trágico, o estranhamento e a embriaguez criadora**. In: ACTAS DEL 1 SIMPOSIO INTERNACIONAL 5 ENCUESTRO DE INVESTIGADORES. p. 27.
- BIONDILLO, Rosana. **Walter Benjamin e os caminhos do flâneur. 2014. 142 f.** 2014. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Guarulhos.
- BRAUNE, Fernando. **O surrealismo e a estética fotográfica**. 7Letras, 2000.
- FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. Imprensa da Universidade de Coimbra/Coimbra University Press, 2012.
- FLUSSER, Vilém; CODIFICADO, O. **Mundo. por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro, RJ: Relume Dumará, 2002.
- GONÇALVES, Osmar. **Estética da Fotografia: um diálogo entre Benjamin e Flusser**1. *Flusser Studies*, n. 15, 2013.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Lisboa, Editora 70: 2007.
- LIMA, Rachel Esteves. **A arquitetura do texto Benjaminiano**. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 2, p. 111-122, 1994.
- SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a Fotografia**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- SONTAG, Susan. **Mergulho num lago gelado**. Folha de São Paulo, caderno mais! Domingo, 18 de março de 2001.

TAUCHEN, Jair Inácio. **O tema da " pós-história" no pensamento de Vilém Flusser**. 2015. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE LAVRAS. Biblioteca Universitária. **Manual de normalização e estrutura de trabalhos acadêmicos**: TCCs, monografias, dissertações e teses. 2. ed. rev., atual. e ampl. Lavras, 2016. <Disponível em: <http://repositorio.ufla.br/> Acesso em: 15/10/2019>.