

PROCURAR SENTIDO ENTRE A DISPERSÃO: A LEITURA DE IMAGENS NO ENSINO DE ARTES VISUAIS

*LOOKING FOR MEANING BETWEEN DISPERSION:
A READING OF IMAGES IN THE TEACHING OF VISUAL ARTS*

Ione Guimarães Figueiredo Lopes / CEEAV PPGARTES/EBA/UFMG
Artur Luiz de Souza Maciel / CEEAV PPGARTES/EBA/UFMG

RESUMO

O artigo aborda desafios à leitura de imagens a partir de autores do campo da teoria da arte. Defende o uso da fotografia no ensino da arte enquanto recurso didático para produção de imagens. Partindo da problematização da presença da imagem, na contemporaneidade, a pesquisa se propõe a pensar o processo de produção e observação de imagens no contexto escolar e as implicações na formação dos sujeitos. O estudo traz contribuições dos autores ARNHEIM (1996), AUMONT (1993), BENJAMIN (1994), DONDIS (1997), FLUSSER (2002), JOLY (2007), dentre outros. E considera que no ensino da arte, propiciar aos alunos uma leitura mais eficaz das imagens no mundo hodierno, a partir da composição, trazer implicações positivas nas/para as leituras de mundo.

PALAVRAS-CHAVE

Ensino; Fotografia; Imagem; Leitura.

ABSTRACT

The article presents a research on art teaching, from the experience of teaching the eye, using photography as a language and proposing composition exercises. Starting from the problematization of the presence of the image, in contemporary times, a research is presented to think about the process of production and observation of images in the school context and as implications for the formation of the subjects. The study brings contributions from the authors ARNHEIM (1996), AUMONT (1993), BENJAMIN (1994), DONDIS (1997), FLUSSER (2002), JOLY (2007), among others. He considers that in art education, providing students with a more effective reading of images in today's world, based on composition, has positive implications for / for the readings of the world.

KEYWORDS

Teaching; Photography; Image; Reading

Vivemos em um mundo de imagens. Por todo lado elas estão dispersas e são utilizadas na maioria dos meios de comunicação. Uma imagem pode conter mais de mil palavras, leituras e narrativas. Fazer, portanto, a leitura destas imagens se faz necessário. Não só as imagens de nosso dia a dia, mas as que nos são apresentadas em museus e galerias. Esta necessidade nos é colocada por Joly

A utilização das imagens generaliza-se de fato e, quer as olhemos, quer as fabriquemos, somos quotidianamente levados à sua utilização, decifração e interpretação. Uma das razões pelas quais elas podem, então, parecer ameaçadoras é que estamos no meio de um curioso paradoxo: por um lado, vemos as imagens de um que nos parece perfeitamente natural, que aparentemente não exige qualquer aprendizagem e, por outro, temos a sensação de ser influenciados, de modo mais inconsciente do que consciente, pela perícia de alguns iniciados que nos podem manipular submergindo-se da nossa ingenuidade. (JOLY, 2007, p. 9-10)

Entender ou fazer a leitura de tais imagens não é algo acessível a todos, tendo em vista a quantidade de imagens que estão disponíveis. No ensino de arte, a análise e produção de composições visuais são importantes, uma vez que nos auxiliam na leitura de trabalhos de arte, sejam eles uma tela, um desenho, um cartaz, uma fotografia ou qualquer outra imagem que nos é apresentada no dia a dia, pela mídia ou quando visitamos uma exposição. Mas nem sempre conseguimos observar detidamente os detalhes, as informações que nos são passadas através dos olhos e de suas conexões/significados. Essa prática requer exercício. Requer não só apreender os diversos símbolos visuais e fazer exercícios constantes de observação, mas ainda conhecer os elementos visuais básicos que formam as imagens e as forças de interação e de relacionamento entre eles capazes de nos comunicar algo. Ao conhecer os elementos visuais que compõe uma imagem, ao vê-los separadamente, podemos perceber a força de cada um dentro da imagem, e o poder expressivo de cada um, que vai influenciar na expressão da imagem como um todo. Fazer esta análise do todo da imagem e a sua leitura, se dá depois que se percebe as partes, os elementos básicos compositivos, a força expressiva de cada um.

Estudar composição visual não envolve apenas a construção de uma imagem, mas também fazer a sua leitura. Há a necessidade de ter contato com as imagens, num sentido mais amplo do que estar rodeado por elas. Arnheim, nos aponta o que nos impede de realmente ver as imagens. Nós nos acomodamos com aquilo que já foi escrito sobre aquilo que vemos. Ao abordarmos, por exemplo, algum trabalho de arte, mostrando a imagem para o aluno, caímos na armadilha de falarmos da obra, sobre aquilo que lemos sobre ela. Os alunos, então, da mesma forma, se acomodam ficando satisfeitos com o que falamos. Estamos sempre querendo falar sobre tal e tal coisa, sobre uma simetria intencional que gera equilíbrio numa determinada obra, por exemplo; negligenciando nossa capacidade de perceber através dos sentidos. Como nos aponta Arnheim

É verdade que esse estado de coisas parece insatisfatório para quase todos; mas se procurarmos suas causas com algum cuidado, descobriremos que somos herdeiros de uma situação cultural que, além de ser insatisfatória para a criação da arte, ainda encoraja o modo errado de considerá-la (...). Temos negligenciado o dom de compreender as coisas através de nossos sentidos. O conceito está divorciado do que se percebe, e o pensamento se move entre abstrações. Nossos olhos foram reduzidos a instrumentos para identificar e para medir; daí sofreremos de uma carência de ideias exprimíveis em imagens e de uma capacidade de descobrir significado no que vemos. É natural que nos sintamos perdidos na presença de objetos com sentido apenas para uma visão integrada e procuremos refúgio num meio mais familiar: o das palavras (ARNHEIM, 2005, p.3)

O autor aponta para esta percepção, de ver com os olhos, de ver com os sentidos, a necessidade de ser despertada e trabalhada.

Composição e elementos em sala de aula

Nas aulas de arte, procuramos definir estes elementos e fazer com que os alunos percebam estas partes em separado com atividades, permitindo que eles tenham contato com estes elementos explorando-os e aplicando-os de diversas maneiras de acordo com sua sensibilidade e criatividade. Com o objetivo de aumentar o leque de possibilidades para a expressão de cada um.

Quando um artista produz sua obra, quando subjetivamente faz suas escolhas sobre quais elementos usará, algumas em detrimento de outras ele chegará ao resultado que pretende com seus significados. O espectador fará a leitura da obra também de acordo com sua vivência, trazendo um significado para si. Então como poderemos ter um resultado de significados comuns diante de tantas subjetividades?

Há significados incorporados em nós durante toda a nossa vida, que é comum à todas as pessoas.

A informação visual também pode ter uma forma definível, seja através de significados incorporados, em forma de símbolos, ou de experiências compartilhadas no ambiente e na vida. Acima, abaixo, céu azul, árvores verticais, areia áspera e fogo-vermelho-alaranjado-amarelo são apenas algumas das qualidades denotativas, possíveis de serem indicadas, que todos compartilham visualmente. Assim, conscientemente ou não, respondemos com alguma conformidade o seu significado (DONDIS, 2007, p.32).

Estes signos desenvolvidos durante nossa vida podem ser traduzidos em linhas, formas, cores, enfim, nos elementos visuais que adquirem, assim, força individual e, que unidos num todo, vão proporcionar uma informação mais complexa à imagem construída.

Fotografia, imagem e a realidade.

À medida que a fotografia foi se desenvolvendo, seu advento trouxe algumas transformações consideráveis, mudanças profundas e revolucionárias na sociedade. Ela pode contar a história da vida de pessoas, de cidades, de povos e culturas, proporcionando ao homem um conhecimento mais preciso de realidades distantes e distintas. Realidades que antes eram transmitidas e conhecidas através dos textos. E, não importando qual seja o registro fotográfico, qual o tema, cada avanço tecnológico das câmeras (analógica e digital) trouxe novas percepções do mundo e da realidade.

Vilém Flusser fala que, primeiramente, as imagens técnicas (termo usado por ele para designar todas as imagens criadas a partir da fotografia) vieram com o propósito de impedir a textolatria. Ele cita que

É neste sentido que as imagens técnicas tendem a eliminar os textos. Com essa finalidade é que foram inventadas. (...) As fotografias foram inventadas no século XIX, a fim de remagiciarem os textos (embora seus inventores, não se tenham dado conta disto). A invenção das imagens técnicas é comparável, pois, quanto à sua importância histórica, à invenção da escrita. Textos foram inventadas no momento de crise das imagens, a fim de ultrapassar o perigo da idolatria. Imagens técnicas foram inventadas no momento de crise dos textos, a fim de ultrapassar o perigo da textolatria (FLUSSER, 1985, p. 11).

Conforme Flusser, a função das imagens técnicas seria a de emancipar a sociedade de pensar, na maioria das vezes, em termos de conceitos, seria a de “substituir a capacidade conceitual por capacidade imaginativa de segunda ordem. É neste sentido que as imagens técnicas tendem a eliminar os textos”. (FLUSSER, 1985, p. 11).

O objetivo preconizado era reintroduzir as imagens na vida das pessoas possibilitando tornar visível aquilo que o texto escondia. Mas não foi bem isto o que aconteceu

Na realidade, porém, a revolução das imagens técnicas tomou outro rumo: não tornam visível o conhecimento científico, mas o falseiam; não reintroduzem as imagens tradicionais, mas as substituem; não tornam visível a magia subliminar, mas a substituem por outra. (FLUSSER, 1985, p. 12).

A objetividade das imagens técnicas, por parecerem ser a realidade que se vê, é ilusória pois elas são tão simbólicas quanto são todas as imagens. Por trás da câmera está o fotógrafo e diante dele está o objeto a ser fotografado. A imagem que enxergamos, porém, a maneira como o fotógrafo fará uso de sua máquina, como irá operá-la, é algo subjetivo, e ele conseqüentemente, produzirá símbolos.

Uma primeira consequência do advento da fotografia, e que é apontado por Flusser, é que o mundo passou a ser representado por imagens técnicas que parecem retratar a realidade, e, portanto, são totalmente críveis. Há uma confiança extraordinária sobre aquilo que estas imagens mostram.

Um exemplo prático deste fato são as propagandas que lidam a todo tempo com a natureza dos signos, como é exemplificado por Joly

O exemplo da imagem é ainda mais demonstrativo e pode ajudar a melhor a compreender a natureza do signo: uma fotografia (significante) representando um alegre grupo de pessoas (referente) pode significar, de acordo com o contexto, foto de família ou, na publicidade, alegria ou convivência (significado). (JOLY, 2007, p.37).

O poder persuasivo da imagem fotográfica ou televisiva é muito forte por tratar-se da realidade, apesar de nela estar embutida múltiplos signos que são manipulados por aqueles que lidam com tais imagens. A força resultante destas imagens fabricadas, como aponta Joly (2007, p.44), “é que elas são *vestígios*. Na teoria, são, pois, *indícios* antes de serem ícones. Daí resulta a sua força”

Outra consequência do advento da fotografia, também apontado por Flusser, foi a substituição das imagens tradicionais (desenhos, pinturas etc.), ou seja, as obras de arte, pelas imagens técnicas.

Devido a produção em massa da fotografia, disseminada em escala global, ela se diferencia dos outros tipos de arte, passa a ser o principal veículo de comunicação visual, acabando por substituir as imagens únicas e artesanais, as obras de arte.

Com as máquinas analógicas a quantidade de fotos a serem tiradas eram restritas à quantidade existente no filme. Com as digitais, isto mudou radicalmente, mudando também a forma de relacionamento com a câmera. Basta haver o interesse por fotografar que é possível tirar foto de tudo e ainda compartilhar nas redes sociais.

Na era analógica, o ato de fotografar era quase que exclusivamente reservado aos adultos, utilizada a câmera em momentos específicos e escolhidos com cuidado. Com a fotografia digital essa relação muda. Tudo é fotografável e pode ser compartilhado em diversos sites na Internet, permitindo interação entre diferentes usuários que consomem a produção frenética de imagens e, outros momentos, também lançam na rede seus próprios registros (FARIAS, 2014, p.7).

A fotografia, portanto, está presente em todo lugar, e o artista não é mais o produtor exclusivo de imagens, este não é um privilégio só dos artistas. A fotografia tornou a capacidade de reproduzir imagens, algo acessível à todas as pessoas, desde uma criancinha à uma pessoa mais idosa. E, essa produção, é possível a qualquer hora e qualquer lugar. Porém, a produção excessiva das imagens através dos celulares e outros meios, tem banalizado e dispersado estas imagens fazendo com que nós passemos por elas e muitas vezes não nos damos conta de que elas estão ali.

A capacidade que a fotografia tem de nos convencer de que, aquilo que nos é apresentado e olhamos, é verdadeiro, além deste distanciamento do contato com outros tipos de imagens (as imagens tradicionais).

No entanto, diante deste cenário pessimista em relação ao advento das imagens técnicas ou fotográficas, é possível que em alguns pontos ele possa ser revertido. E é no ensino da arte que este cenário deve começar a mudar. Este ensino precisa se preocupar em proporcionar ao aluno uma leitura mais crítica das imagens. O desafio será de despertar nos alunos o interesse por olhar com mais cuidado para qualquer imagem que seja, fazer sua leitura, e poder definir o que fazer diante delas. Ter domínio das imagens e não ser dominados por elas. Poder compreender através dos estudos sobre composição, as mensagens que se escondem por trás das imagens, com, paradoxalmente, o auxílio da fotografia, tomando dela esta força persuasiva e de sua praticidade e acessibilidade proporcionado pelos celulares. Procurar sentido na dispersão.

A fotografia, como imagem plana, bidimensional, proporciona ao olhar, melhor identificar os elementos visuais, pois

O olhar humano, acostumado a reconhecer e decifrar a luz em movimento contínuo no espaço tridimensional, aprende a reconhecer a representação de instantes paralisados nesse espaço sobre a superfície bidimensional de uma fotografia, identificando signos gráficos, relacionando linhas, formas e cores, atribuindo-lhes valores de posicionamento espacial como proximidade, afastamento e dimensões, bem como signos decorrentes do registro de objetos em movimento (COELHO et. al., 2009, p.19)

Para produção de fotografias em sala de aula, tem que ficar claro para os alunos que não se trata apenas de apertar o botão da máquina fotográfica ou do celular, para assim “tirar a foto”. É primordial que os professores conscientizem seus alunos de que, apesar de estar ali, na sua frente, o objeto a ser fotografado, ele poderá manipular aquela imagem para o que ele pretenderá dizer com ela.

Roland Barthes fala sobre esta fatalidade de que “não há foto sem alguma coisa ou alguém, (...) e é o que nos leva a perguntar por que escolher (fotografar) tal objeto, tal instante, em vez de tal outro?” (BARTHES, 1984, p. 16).

É uma dúvida que percorrerá a práxis do aluno ao fotografar e que o levará a pensar sobre as intencionalidades existentes em qualquer imagem que nos é apresentada. A possibilidade de produção de várias imagens com o simples apertar do dedo no botão, facilita o exercício, que pode ser feito com a fotografia, entre acertos e erros. A cada fotografia tirada, o professor orientará (através da própria sensibilidade) sobre aquela que tem o potencial maior de expressividade, que dá à foto a característica de uma obra artística.

Esta orientação é importante para tirar da fotografia o seu caráter robotizante e que impera sobre aqueles fotógrafos considerados amadores. Pois assim como o ensino da escrita exige-se a compreensão da gramática, assim também para a produção de imagens é necessária uma orientação direcionada, para que a produção desenfreada de imagens, ou seja, a práxis fotográfica não seja um gesto automático apenas gerador de imagens do real.

Graças a críticas deste tipo é que podemos esperar transcender o totalitarismo robotizante do aparelho que está em vias de se preparar. Não será negado a automaticidade dos aparelhos, mas a encarando é que podemos esperar a retomada do poder sobre os aparelhos. (FLUSSER, 1985, p.38).

A criticidade proporcionada pelos professores orientadores da práxis fotográfica irá proporcionar isto. Não indo contra, no entanto, à automaticidade dos aparelhos, porém, tirando proveito das diversas possibilidades que a câmera proporciona para

captar uma imagem. Todos os seus recursos disponíveis, é o que Flusser aponta quando o fotógrafo não trabalha com a câmera fotográfica, mas brinca com ela:

O fotógrafo manipula o aparelho, o apalpa, olha para dentro e através dele, a fim de descobrir sempre novas potencialidades. Seu interesse está concentrado no aparelho e o mundo lá fora só interessa em função do programa. Não está empenhado em modificar o mundo, mas em obrigar o aparelho a revelar suas potencialidades (FLUSSER, 1985, p. 15).

O aluno irá perceber que apesar de estar diante de um mesmo objeto a ser fotografado, as imagens produzidas por pessoas diferentes, resultará em imagens diferentes. A subjetividade está presente no olhar do fotógrafo, dependendo então de vários fatores, alguns relativos à experiência de vida e visão de mundo, aliado àquilo que ele deseja ou inconscientemente através das imagens que produz; e, alguns, relativos à relação do fotógrafo com sua câmera. O conhecimento que ele tem sobre os recursos que a câmera apresenta e, ainda do modo como se posiciona buscando o melhor ângulo para retratar aquele objeto.

Este entendimento proporcionado ao aluno (pois ele estará “brincando” com a câmera) o ajudará a entender melhor, ou seja, fazer uma leitura mais consciente de outras imagens.

Para decifrar fotografias não preciso mergulhar até o fundo da intenção codificadora, no fundo da cultura da qual as fotografias, como todo símbolo, são pontas de icebergs. Basta decifrar o processo codificador que se passa durante o gesto fotográfico, no movimento do complexo “fotógrafo-aparelho”. (FLUSSER, 1985, p. 24).

Para, então, começar a entender a linguagem das imagens, será proveitoso o uso da fotografia nas aulas de arte, basta em sua práxis, entender que este gesto fotográfico é primordial para aquilo que a imagem irá expressar.

Reforçando, Flusser ainda acrescenta:

(...) para fotografar, o fotógrafo precisa, antes de mais nada, conceber sua intenção estética, política etc., porque necessita saber o que está fazendo ao manipular o lado output do aparelho. A manipulação do aparelho é gesto técnico, isto é, gesto que articula conceitos. O aparelho obriga o fotógrafo a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens. Em fotografia, não pode haver ingenuidade. Nem mesmo turistas ou crianças fotografam ingenuamente. Agem conceitualmente, porque tecnicamente. Toda intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceituação, antes de resultar em imagem. O aparelho foi programado para isto.

Fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas (FLUSSER, 1985, p. 19).

Apenas em sua práxis o aluno perceberá que o que ele seleciona (o objeto a ser fotografado, ou a imagem por ele escolhida) para fotografar, apresentará uma intenção, um conceito, uma mensagem através das escolhas sobre as possibilidades de sua câmera e, também, seu posicionamento frente ao seu objeto fotográfico. Todo este esforço pessoal para captar a melhor imagem sobre o objeto escolhido, resultará em algo pessoal a ser transmitido. Para isto ele poderá também analisar as fotos tiradas, as diversas fotos tiradas e escolher aquela que mais se aproximou de sua intencionalidade.

A Fotografia em Sala de Aula

Propomos, aqui, o uso da fotografia como um facilitador, para que o aluno compreenda melhor a questão da composição visual, apontada como a maneira desenvolvida para que a leitura das imagens possa ser feita, e, também a sua construção, de maneira que apresente conteúdo expressivo.

A fotografia congela a imagem. Esta é uma característica poderosa e que nos ajuda neste desafio de “ver com detalhes”, ou seja, de realmente ver a imagem e não apenas olhar deixando de perceber tudo o que foi olhado.

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado 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 nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico (...) (BENJAMIN, 1994, p.94)

Pela sua instantaneidade é que ela pode nos ajudar a perceber os elementos visuais, pois através do ato de fotografar, é possível capturar a imagem de imediato e observar a presença destes elementos analisando sua força expressiva. “O advento da câmera é um acontecimento comparável ao do livro, que originalmente beneficiou o alfabetismo.” (DONDIS, 2007, p. 2-3). Pois o livro nos proporciona ler, e quanto mais lemos diversos e diferentes livros, mais conseguimos aprender tanto a ler como a escrever. A fotografia nos permite ver e rever a imagem, e, não apenas isto, nos proporciona, também, produzirmos diversas imagens, e assim o exercício da experimentação constante. Esta facilidade só aconteceu realmente com a fotografia

digital, pois ela permite um maior número de imagens sendo produzidas, que podem ser consideradas ou descartadas e, posteriormente, serem impressas sem o custo do filme da máquina analógica, que pelo preço, tanto do filme quanto da revelação, limitavam a prática de se tirar fotos com mais liberdade.

Quando utilizamos os elementos na composição (pontos, linhas, cores, texturas etc.) isoladamente, conseguimos por vezes um resultado abstrato, e o exercício de experimentação constante destes elementos ajuda-nos a chegar a um resultado compositivo satisfatório ou não. Tentativas em acertos e erros.

(...) a abstração tem sido o instrumento fundamental para o desenvolvimento de um projeto visual. É extremamente útil no processo de exploração descompromissada de um problema e no desenvolvimento de opções e soluções visíveis. A natureza da abstração libera o visualizador das exigências de representar a solução final e consumada, permitindo assim que aflorem à superfície as forças estruturais e subjacentes dos problemas compositivos, que apareçam os elementos visuais puros e que as técnicas sejam aplicadas através da experimentação direta. (DONDIS, 2007, p. 103 - 104).

Permitir esta experimentação através de fotos dos elementos visuais, fotos de pontos somente, fotos de linhas somente, fotos de formas com cores, ou em preto e branco, proporcionará uma experimentação sem compromisso capaz de sensibilizar o aluno para aquilo que ele vê.

A fotografia digital, por apresentar as características anteriormente mencionadas, constitui um excelente recurso que pode ser utilizado nas aulas de Arte. Ela permite este exercício constante da abstração, manipulando os elementos visuais de forma bastante livre, buscando imagens interessantes com resultados compositivos muito bons.

Perceber que uma imagem fotográfica não ficou interessante, que sua composição não estava adequada, não é tão difícil pois o aluno pode fazer a comparação ali na hora. Uma imagem interessante, cuja composição seja adequada é aquela em que o fotógrafo (e o mesmo acontece com o artista de imagens tradicionais) consegue um resultado satisfatório para aquilo que ele quer “dizer”, comunicar com sua imagem.

A experimentação da criação de diversas imagens apenas fotografando-as e conferindo o resultado na própria tela do celular, é muito interessante para criar no aluno uma sensação de satisfação pela imagem por ele captada. E a fotografia pode proporcionar isto, para alunos que se sentem inabilitados ou incapacitados para o desenho ou a pintura.

Portanto, resumindo, diante das dificuldades pessoais ante o estudo da composição visual, e ainda de seu ensino nos últimos anos do ensino fundamental; percebendo a importância e, porque não dizer, urgência, de se proporcionar as pessoas em geral, a leitura das imagens que nos rodeiam de forma apropriada e mais eficiente, é que a proposta de uso da fotografia como forma de potencializar, pois percebemos que a fotografia é um meio que atrai os estudantes, que possibilita experimentar, com infinitas possibilidades, e de forma imediata, a criação das imagens e, ainda, a sua leitura; também é capaz de desenvolver um olhar mais crítico sobre estas imagens produzidas. Possibilidades estas, que, de certa forma, auxiliam numa melhor compreensão sobre composição visual, minimizando as dificuldades apresentadas.

Considerações Finais

A história da fotografia nos mostra que a cada contribuição científica alterando e melhorando o invento, isto causou mudanças na sociedade. Com o advento da fotografia, as imagens técnicas ganham destaque e influenciam a população por serem símbolos, indícios da realidade. A quantidade excessiva de imagens técnicas dispersas impede que o público, em geral, sinta a necessidade de decifrá-las/pensá-las/procurar sentido. A sociedade se torna amorfa, incapacitada de fazer um julgamento crítico sobre as imagens que a dominam.

Propõe-se, portanto, no ensino da arte, propiciar aos alunos, uma leitura mais eficaz das imagens podendo usar justamente a fotografia, uma vez que esta demonstra potencial para o ensino da composição visual. Ela permite o congelamento da imagem que proporciona uma melhor visualização dos elementos visuais e de detalhes que os olhos normalmente não percebem; e a possibilidade de lidar com muitas imagens ao mesmo tempo e compará-las; exercitar o olhar; proporciona múltiplas possibilidades de manipular as imagens devido às possibilidades da câmera.

Referências

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção visual**: uma psicologia da visão criadora: Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. 10. ed. São Paulo: Pioneira, 1996.

AUMONT, J. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIM, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Vol.1 – Obras escolhidas. São Paulo, SP: Brasiliense, 1994.

COELHO, Luís Moraes; AZEVEDO, Patrícia; BATISTA, Paulo. **Fotografia e Tecnologias Contemporâneas**. In: PIMENTEL, Lucia Gouvêa (Org.). Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais 2. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. 2. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1997.

FARIAS, Lídia. **A Fotografia ao Longo do Tempo**: da Kodak ao Instagram. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS NA REGIÃO NORDESTE, 16, 2014, João Pessoa. Anais eletrônicos... João Pessoa: INTERCOM, 2014. Disponível em <<http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2014/resumos/R42-1656-1.pdf>> Acesso em: 13 janeiro de 2020.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. **Processos de criação na fotografia**: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. Revista Facon. Faap, nº 16 (2º semestre 2006): 10-19.

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

FOTOGRAFIA. Direção e produção: Maurício Gino. Roteiro: David Mussel. Coordenação: Evandro Lemos Cunha e Yacy-Ara Froner. Belo Horizonte: Innovatio Laboratório de Artes e Tecnologias para Educação. Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Curso de Especialização no Ensino de Artes Visuais à Distância, 2013.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Lisboa: Edições 70, 2007.

PEREIRA, Paulo da Costa. 160 anos de fotografia. **Revista Fotografia Popular** (extinta), 1999. Disponível em <<https://www.uel.br/pos/fotografia/wpcontent/uploads/downs-uteis-160-anos-de-fotografia.pdf>> Acesso em: 13 janeiro de 2020.

Ione Guimarães Figueiredo Lopes

Especialista em Ensino de Artes e Tecnologias Contemporâneas (CEEAV PPGARTES/EBA/UFMG); Especialista em Ensino de Artes (Faculdade de Artes do Paraná - FAP); Bacharel em Desenho (EBA/UFMG); Licenciada (Escola de Pedagogia/UFMG). Atualmente trabalha como professora na Secretaria Municipal de Belo Horizonte, MG. Contato: ionegf64@gmail.com

Artur Luiz de Souza Maciel

Mestre em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE); Licenciado em Artes Visuais (UFRN) com período sanduíche na FBAUP (Portugal); Tecnólogo em Produção da Construção Civil (CEFET-RN). Atuou como Professor de Arte na SEEC/RN; Professor Substituto no Curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFRN nas áreas de Expressão Visual, Desenho e Gravura. Atualmente trabalha como Professor de Arte SME Vespasiano-MG; Professor Formador 2 no CEEAV PPGARTES/EBA/UFMG. Contato: artursouzasete@gmail.com