

**ROSTOS QUE DESAPARECEM: REFLEXÕES SOBRE UMA PRÁTICA DE  
ENSINO DE ARTES VISUAIS COLETIVA EM FOTOGRAFIA EXPERIMENTAL**

**FACES THAT DISAPPEAR: REFLECTIONS ON A VISUAL ARTS EDUCATION  
PRACTICE COLLECTIVE IN EXPERIMENTAL PHOTOGRAPHY**

Wendel Alves de Medeiros / IFCE  
José Maximiano Arruda Ximenes de Lima / IFCE

**RESUMO**

Esse artigo apresenta o resultado de uma pesquisa em ensino de Arte, através de uma intervenção urbana sobre os 50 anos do golpe militar (1964-1985), realizada de forma colaborativa com alunos da disciplina de fotografia experimental do Curso de Licenciatura em Artes Visuais do Instituto Federal do Ceará (IFCE). O objetivo do experimento/investigação era produzir uma poética pelo viés da fotografia expandida, que pudesse trazer à tona uma das feridas da ditadura que jamais cicatrizou: o desaparecimento de brasileiros contrários ao regime. A análise efetuou-se pelos escritos teóricos e metodológicos, respectivamente, sobre fotografia contemporânea, o conceito de artista/professor/pesquisador e o uso da Abordagem Triangular.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ensino de arte; intervenção urbana; fotografia expandida.

**ABSTRACT**

*This article presents the results of a research in Art teaching, through an urban intervention on the 50th anniversary of the military coup (1964-1985), held in a collaborative way with students of the discipline of experimental photography of Licentiate Degree in Visual Arts Federal Institute of Ceará (IFCE). The objective of the experiment / research was to produce a poetic by the bias of the expanded photograph, which could bring to light one of the wounds of the dictatorship that never healed: the disappearance of Brazilians opposed to the regime. The analysis was carried out by the theoretical and methodological writings, respectively, on contemporary photography, the artist / teacher / researcher concept and the use of the Triangular Approach.*

**KEYWORDS:** Art teaching; urban intervention; expanded photograph.

## Introdução

Três eventos fizeram de 2014 um ano histórico para os brasileiros: os 50 anos do golpe militar (1964-1985), os 35 anos da Lei da Anistia e a publicação do Relatório Final em dezembro da Comissão Nacional da Verdade. Esses acontecimentos desvelaram as monstruosidades dessa chaga de nossa história política e geraram diversas manifestações de repúdio ao regime ditatorial militar (1964-1985), encabeçados por diferentes segmentos da sociedade civil brasileira. Em Fortaleza, capital do Ceará, não foi diferente. No âmbito acadêmico, além de debates, seminários e passeatas, as manifestações contra o golpe materializaram-se e foram sentidas no campo do ensino da Arte. No Curso de Licenciatura em Artes Visuais (CLAV) do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), na disciplina de Fotografia Experimental (FE), esses eventos do ano de 2014 eclodiram a ideia de se conceber uma prática artística, que envolvesse de forma colaborativa os discentes matriculados. Com carga horária de 80 horas, a disciplina de FE tinha como escopo pesquisar processos experimentais que promovessem o diálogo entre fotografia e outras linguagens artísticas, como o desenho e a gravura, além de investigar novos suportes, técnicas e materiais pelo viés teórico e norteador da arte conceitual e a arte urbana.

A disciplina de FE privilegiava uma abordagem em que a linguagem fotográfica claramente se esgarçou e se hibridizou com outras modalidades artísticas, sem, no entanto, perder suas características fundantes como a questão da gravação de imagens em suportes fotossensíveis. O conteúdo desse componente curricular era dividido em unidades práticas que se centravam no ato fotográfico, porém, ancorado por processos experimentais por meios químicos, físicos, mecânicos e digitais, com ou sem o uso de aparelhos, aliado a exposições teóricas que questionavam a ontologia da fotografia como um documento atestador e crível do real.

Neste artigo adotamos o conceito de artista/professor/pesquisador de Pimentel (2011, p. 765), tendo em vista que:

O artista tem como uma de suas prerrogativas ser errante (nômade) de ideias e processos. O ensino tem por norma ser uma forma sistematizada, sob o controle de um professor. O pesquisador tem por obrigação ir a fundo nas questões que investiga. (PIMENTEL, 2011, p. 765).

O presente relato conjuga essas três esferas, aqui representadas por uma experiência artística de ensino de Arte e pesquisa: os discentes foram motivados pelo artista/professor/pesquisador da disciplina de FE, a elaborarem uma poética que propiciasse reflexão sobre as crueldades que cercearam a vida de jovens e adultos que lutaram contra o regime de 1964 a 1985.

Com isso, o objetivo central desse artigo foi o de discutir as possibilidades de apreciação, fruição, produção imagética e poética da fotografia no campo expandido, através da apresentação do processo de construção desse experimento/investigação ocorrido em 2014 na disciplina de FE do CLAV/IFCE. Foram 22 (vinte e dois) discentes colaboradores, em parceria com o Coletivo artístico Aparecidos Políticos de Fortaleza. A análise de todo o processo efetuou-se tendo como suporte teórico e metodológico, os escritos sobre fotografia contemporânea e expandida de Fatorelli (2013); a concepção de aparelhos de Flusser (1985), o conceito de artista/professor/pesquisador de Pimentel (2011) e a Abordagem Triangular de Barbosa (2010).

### **Um pensar/agir contemporâneo com a fotografia**

O experimento/investigação só foi possível por um pensar/agir contemporâneo com a fotografia, numa confluência clara entre manipulações de imagens fotográficas antigas num ambiente digital, suas ampliações em moldes vazados, conhecido por estênceis e posterior gravação dessas imagens em suportes fotossensíveis. Percebe-se nesses passos, que a fotografia não foi aplicada de uma forma convencional, pelo contrário, temos aí o seu princípio básico de gravação da luz, realizado num ambiente contaminado por outros tipos de imagens e procedimentos que dispensam o uso de um aparelho fotográfico com lentes, filme ou sensor digital.

A possibilidade de se pensar a fotografia de forma expandida não vem de hoje. Sua mestiçagem nas zonas fronteiriças de outras linguagens ou modalidades artísticas, já era esboçada por meio de uma diversificada série de experimentos identificados no século oitocentista nas cronofotografias de Jules Marey (1830-1904), das imagens que captavam o movimento na série *animal locomotion* de Edweard Muybridge (1830-1904), nas montagens de Oscar Rejlander (1813-1875), os desfocados utilizados no pictorialismo em 1890, ou nas vanguardas que datam das

primeiras décadas do século XX, à exemplo do seu uso pelo dadaísta Man Ray (1890-1976) e o artista experimental húngaro Moholy-Nagy (1895-1946), este último influenciado pelo construtivismo russo.

Desde a sua invenção, mesmo com esses acontecimentos *sui generis* no campo fotográfico, a fotografia no século XIX e até a segunda metade do século XX, ainda era reconhecida como um documento crível do real. De acordo com Rouillé (2009), o seu enfraquecimento como um veículo representacional detentor da verdade e dos fatos, muito se deve à expansão da tv e do vídeo como uma mídia ágil na segunda metade do século XX, caracterizada por ser telepresente em vários pontos do planeta e capaz de responder aos anseios de uma sociedade da informação que se configurava naquele período.

A fotografia não sucumbiu ao advento da imagem em movimento eletrônica, pelo contrário, ganhou novos caminhos ao ser influenciada por mudanças significativas no âmbito das artes visuais, quando artistas decidiram que a arte poderia materializar-se noutros suportes – caso da *bodyart* – movimento em que o corpo era considerado ao mesmo tempo veículo, suporte e obra artística. Esse salto e transformação compreende as décadas de 1960 e 1970. É nesse momento que a fotografia ganhou contornos expandidos e pós-modernos ao deixar de ser instrumentalizada apenas como registro de ações artísticas efêmeras, à exemplo dos *happenings* e performances, e de fato passa a ser incorporada por artistas visuais como uma expressão capaz de dar voz aos seus anseios estéticos e expressivos daquele período de crise no modernismo. Segundo Fatorelli (2013):

As questões críticas suscitadas pela fotografia pós-moderna, a partir do final da década de 1970, e especial as indagações sobre o papel do autor e a originalidade da obra, presentes nas séries de Cindy Sherman, Sherrie Levine, nas apropriações de imagens da mídia de Barbara Kruger, entre outros, confirmam de modo retrospectivo as inconsistências implícitas na demanda modernista de autonomia dos meios. (FATORELLI, 2013, p.48).

Essas inconsistências de autonomia dos meios era o foco de atuação da fotografia expandida, ou seja, “é notável que o potencial crítico desse movimento tenha se voltado [...] às propriedades reprodutivas da fotografia, ao seu *status* de imagem múltipla [...] capaz de mimetizar imagens de diferentes procedências” (FATORELLI, 2013, p. 49). Isso possibilitou que pudéssemos experimentar e até questionar os

pressupostos técnicos e formais do que se convencionou chamar de fotografia clássica. Artistas e fotógrafos passaram a subverter a lógica de operação de etapas de pré-produção e pós-produção da imagem fotográfica, privilegiando a manipulação analógica e digital, chegando ao ponto de até dispensar o aparelho fotográfico, “sem, no entanto, abrir mão do uso da imagem como meio de reflexão sobre a contemporaneidade” (DOBAL, GONÇALVES, 2013, p.7). Essa postura de crítica contínua ao *status* de verdade, multiplicidade, serialização, universalidade, pelo desafio da quebra de operação dos aparelhos fotográficos, permitiu que uma orientação mais ficcional e até imaginística fosse possível, passando a fotografia pós-moderna a ser também uma produtora de realidades outras, bem próxima de questões ligadas ao íntimo, privado ou melhor dizendo, a potencializar processos de subjetivação.

Some-se a esse cenário, o advento da fotografia digital no final da década de 1980, como um dispositivo que surgiu como uma resposta aos anseios de uma sociedade já globalizada, informacional e conectada, e que se diferencia quase que radicalmente do entendimento que temos em relação a captação de imagens com os tradicionais aparelhos fotográficos analógicos. Fotografar com um dispositivo fotográfico digital não é operar no mesmo regime de visibilidade do analógico, já que, segundo Rouillé (2013):

O automatismo, a quantidade, a imediata acessibilidade e a difusão instantânea de imagens bem como a substituição da perspectiva histórica e cultural dos visores pela superfície da tela do aparelho, tudo isso já é o suficiente para definir um novo regime de visibilidade que faz ver de outra maneira e outras coisas, que distribui uma outra luz sobre o mundo. Os praticantes e os usuários da fotografia digital estão, de fato, sempre engajados na experiência, por mais espontânea que seja, de uma relação digital com o mundo [...] a fotografia digital, por seu lado, é, ao contrário, associada a um regime totalmente diferente de enunciados nos quais dominam as noções de velocidade, mobilidade, simultaneidade, de flexibilidade, de perda da origem, da mixagem, de falsidade etc. (ROUILLÉ, 2013, p. 20).

Atentos a esses novos regimes do ver propiciados pela fotografia expandida em contextos analógicos e digitais, lançamo-nos nesse experimento/investigação coletivo na disciplina de Fotografia Experimental, decididos a desafiar a lógica de operação dos aparelhos fotográficos.

Os fotógrafos assim chamados experimentais; estes sabem do que se trata. Sabem que os problemas a resolver são os da imagem, do aparelho, do programa e da informação. Tentam, conscientemente,

obrigar o aparelho a produzir imagem informativa que não está em seu programa. Sabem que sua práxis é estratégia dirigida contra o aparelho. Mesmo sabendo, contudo, não se dão conta do alcance de sua práxis. Não sabem que estão tentando dar resposta, por sua práxis, ao problema da liberdade em contexto dominado por aparelhos, problema que é, precisamente, tentar opor-se. (FLUSSER, 1985, p. 41).

Como aponta Flusser (1985) em seu livro *A filosofia da Caixa Preta*, nosso experimento/investigação se opõe às amarras formais e aos cânones clássicos do fazer fotográfico. A postura que norteou o processo em sala de aula foi o de abrir pelo viés das experiências estéticas de cada um, novas janelas de mediação entre os discentes e o mundo. Traçamos um percurso metodológico que constantemente preocupou-se em averiguar se o experimento/investigação estava desencadeando possibilidades criativas e reflexivas de se discutir o nosso ser e estar no mundo a partir da questão do cerceamento de direitos promovidos pela ditadura militar de 1964. A arte cria essas oportunidades libertárias de ação.

### **Procedimentos teóricos e metodológicos: re-criar, re-pesquisar e re-aprender**

Pensamos a construção metodológica do nosso experimento/investigação tendo como base a Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa, sistematizada na década de 1980. As palavras de ordem que nortearam esse processo de criação coletiva em sala foram: re-criar, re-pesquisar e re-aprender. A escolha conjugada desses três caminhos foi um desafio que nos instigou a sair do terreno seguro das expressões artísticas, motivando-nos a pensar em rearranjos, agenciamentos e hibridações entre elas, que pudessem resultar em novas experiências estéticas.

A Abordagem Triangular não é um método a ser rigorosamente seguido, mas que pode e deve ser pensada por um viés artístico. Trata-se de uma visão de arte/educação pós-moderna, com o objetivo de alargar horizontes interdisciplinares para o ensino e aprendizagem em arte. A Abordagem Triangular – assim como a fotografia expandida – também promove a hibridação de diferentes áreas, pois carrega consigo a compreensão histórica, cultural e social do papel da arte na civilização. Ela surge como uma resposta à arte-educação vazia de reflexão crítica e aporte histórico e cultural, tão comum nos anos de 1960. A Abordagem Triangular parte da premissa de que práticas artísticas na escola não devem ser propostas sem promoção de uma contextualização, fruição e produção. Segundo Pimentel (2011, p.



766) “as fontes de fruição, contextualização e experimento artístico são [...] uma escolha dialógica entre: professores de Arte, escola e alunos”. Dessa maneira, o que fizemos foi incentivar o pensamento artístico, promovendo a curiosidade de nossos licenciandos – futuros docentes de Artes Visuais – para que se desenvolvessem críticos e reflexivos em relação às visualidades que os cercam. Nossa escolha metodológica coaduna-se ao pensamento de Pimentel (2011), que:

É preciso pensarmos e agirmos em estratégias que contemplem a complexidade da arte/educação tanto em relação ao artista/professor/pesquisador que aprende enquanto ensina, quanto em relação ao educando, que constrói conhecimentos e vida cultural e pessoal nessa relação. As formas têm que ser múltiplas e criativas. Fica a responsabilidade na formação de professores de Arte que sejam aptos a colaborar na tarefa de transformar o conjunto de conhecimentos e experiências em algo apreendido e aprendido como valor. Professores/artistas que sejam capazes de criar, produzir, pesquisar, teorizar, educar, provocar, refletir, construir trajetórias e aceitar desvios. (PIMENTEL, 2011, p. 767).

Após essas considerações iniciais, versaremos sobre como operacionalizamos nosso itinerário triangular. O experimento realizado tomou como base a Abordagem Triangular que “a partir de seus três eixos – fazer, ler e contextualizar –, que não são hierárquicos ou lineares, é possível pensar uma atuação significativa no Ensino de Arte” (PIMENTEL, 2010, p. 213).

Como ressaltou Pimentel (2010) a Abordagem Triangular não possui uma ordem hierárquica de aplicação, mas sentimos a necessidade de primeiramente contextualizar sobre o que foi o período do Golpe Militar (1964-1985) em nosso país, para só então partirmos para momentos específicos de produção e fruição, sem necessariamente estabelecer etapas entre eles. Decidimos por um recorte específico dentro dessa temática e optamos democraticamente por abordar o caso dos desaparecidos políticos, muito em função da identificação dos alunos com essas personagens e os seus ideais de liberdade e democracia.

Concomitante à explicação sobre a realidade dos que lutaram contra o regime e hoje encontram-se desaparecidos em função de torturas e represálias sofridas pelos militares, nossa primeira movimentação foi buscar em sites na internet que tratassem dessa questão específica dos presos políticos, através de documentos digitalizados dos arquivos do regime militar, que continham informações biográficas,

além de exemplos imagéticos de seus rostos. A disciplina tinha o total de 22 alunos, cada discente ficou responsável por pesquisar 1 (um) desaparecido político e saber – pelos dados biográficos – o que motivou sua prisão, tortura e desaparecimento. Um dos sítios bastante consultados foi o [desaparecidospoliticos.org.br](http://desaparecidospoliticos.org.br). Nele era possível fazer buscas pelo termo “morto e desaparecido”, além de obter detalhes da vida desses militantes em relação aos seus dados pessoais e tipo de repressão sofrida. Curiosamente os alunos fizeram suas escolhas motivados não pelas imagens dos rostos dessas personagens, mas pela identificação com seus históricos de vida. Nessa etapa, os alunos se emocionaram e, apesar de saberem que esse período de repressão existiu no Brasil, muitos desconheciam quem eram esses presos políticos antes de serem capturados e mortos.

Diante do exposto, a dúvida era: o que fazer com as imagens dos presos políticos desaparecidos escolhidas por cada aluno? Como materializar uma poética, sem perder algumas das especificidades do ato fotográfico e ainda provocar reflexões críticas sobre as atrocidades cometidas pelo regime? Na ocasião dessas ligações interdisciplinares entre história e fotografia, um dos discentes de FE, integrante do Coletivo Artístico denominado Aparecidos Políticos – grupo que realiza intervenções urbanas que visam protestar contra o histórico de injustiças deixadas pelo Golpe Militar de 1964 – sugeriu que elaborássemos uma prática artística com moldes vazados – estênceis – a partir das imagens dos rostos dos desaparecidos políticos. A proposição era executar uma intervenção urbana com esses estênceis na cidade de Fortaleza, mas o que ligava essa ação à algum processo experimental fotográfico exigido na ementa da disciplina?

A ideia dos estênceis foi acatada pelos discentes da turma. Decidimos que os rostos seriam transformados em moldes vazados. De forma colaborativa com o artista/professor/pesquisador de FE, o integrante do grupo Aparecidos Políticos se dispôs a fazer uma oficina sobre criação e aplicação de estênceis no meio urbano. De acordo com a Imagem 1 (vide abaixo), o primeiro passo foi a orientação de que todos os discentes utilizassem o programa de tratamento, manipulação e edição de imagens denominado photoshop, para que eles pudessem simplificar digitalmente os traços dos rostos sem perder suas peculiaridades, com o objetivo de facilitar o recorte manual desses traços em papéis duplex de tamanho A1. Ao acessar o



*software* photoshop – menu imagens – ajustes – ferramenta limiar, os discentes conseguiram acentuar o contraste preto e branco dos rostos ao colocarem valores específicos entre 70 a 120 e com isso eliminaram os elementos gráficos desnecessários. Esse exercício deixou claro que a preparação das imagens dos rostos para serem transformados em estênceis, tratava-se de um processo de experimentação e ressignificação de imagens fotográficas digitais, que contribuiu em algumas discussões sobre manipulação de imagens presentes no conteúdo da disciplina de FE.



Figura 1: Construção do estêncil com a utilização da ferramenta digital LIMAR, 2014  
 Imagem digital  
 Acervo do autor, Fortaleza (CE)

Após esse processo de construção dos estênceis, partimos para uma outra discussão: as possibilidades de gravação dos rostos vazados com a utilização da luz solar em determinados suportes, que ficariam expostos nos muros da cidade de Fortaleza, capital do Ceará. Sabemos que a lógica de obtenção de uma fotografia é fazer com que a luz que reflete em determinado objeto, possa ser gravada por meios físicos, mecânicos, químicos ou digitais num determinado suporte virtual ou material fotossensível. A imagem fotográfica só aparece por reações químicas ou pela conversão da luz numa matriz numérica, respectivamente, em meios analógicos e digitais. No analógico, após o surgimento dessa imagem, se não ocorrer uma interrupção dessa reação, a consequência é o seu desaparecimento por completo no material fotossensível.

Ao expor esses pormenores do ato fotográfico em sala, o *insight* do nosso experimento/investigação aconteceu: a ideia era possibilitar que as imagens dos rostos dos desaparecidos políticos aparecessem num determinado meio analógico e num curto período de tempo desaparecessem pela continuidade da reação química provocada pela luz solar. Para dar certo, utilizamos os moldes vazados – estênceis – sobre um suporte fotossensível. Em busca desse material, demonstramos como os cientistas – antes da invenção da fotografia – experimentavam gravar pela luz do sol, algumas silhuetas de folhas e outros objetos em diferentes suportes, geralmente embebidos por soluções fotossensíveis. Também argumentamos que tudo reage à luz natural, mas em tempos diferentes e citamos a pele e a fotossíntese como exemplos, estabelecendo conversa interdisciplinar com outros campos do conhecimento como a química e a física.

Esse caminho possibilitou que chegássemos a solução pelo papel jornal. Esse tipo de papel, por ser uma produção de baixo custo, não elimina por completo uma substância chamada lignina, responsável para o fortalecimento e endurecimento da madeira. Esse composto rapidamente se oxida e amarela pelos efeitos do oxigênio e a luz solar. O papel jornal exposto ao sol, ativa a lignina sensível à luz, acentuando o processo de mudança de sua cor, geralmente cinza, para um amarelo bem intenso.

Na Imagem 2 (abaixo) é possível se ter uma ideia da continuidade ao experimento/investigação, após a constituição dos estênceis. Alguns discentes estão com os moldes vazados de seus respectivos desaparecidos políticos, sobrepostos sobre folhas de papel jornal cortadas no tamanho A1. Os alunos fixaram os moldes sobre o papel jornal utilizando pedras, para evitar que a luz adentrasse as áreas que não deveriam ser expostas e sensibilizadas. Foram 22 (vinte e dois) estênceis expostos à luz durante sete dias no pátio do CLAV/IFCE. Esse intervalo se deu pelo espaço temporal de uma aula a outra. Quanto mais tempo o papel jornal sofre esse tipo de reação, melhor será o contraste da imagem nele formada.



Figura 2: Exposição do estêncil ao sol, 2014. Imagem digital.  
 Acervo do autor, Fortaleza (CE).

O próximo passo do experimento/investigação foi levá-lo a um local em que transeuntes de uma avenida movimentada de Fortaleza, curiosos ou não, se deparassem com os surgimentos desses rostos e os seus desaparecimentos. A Imagem 3 (abaixo) mostra a execução da intervenção urbana proposta em sala, materializada pela ação da colagem dos rostos dos desaparecidos políticos, dispostos numa fila horizontal, com técnica do *Lambe-lambe* ou *paste up*.

Percebemos na Imagens 3 (abaixo) que a aplicação da cola sobre os cartazes com os rostos dos desaparecidos políticos acentuou o tom amarelo dessas personagens, porém, após a secagem pela forte ação do sol de Fortaleza, cada face começou o processo esperado de desvanecimento.



Figura 3: Intervenção urbana: colagem dos rostos gravados pela luz solar, 2014. Imagem digital.  
 Acervo do autor, Fortaleza (CE).

O experimento/investigação teve o seu término numa das aulas em que o artista/professor/pesquisador mostrou o estado de desvanecimento dos rostos enquanto representação daqueles que se foram (vide Imagem 4 abaixo), mas que ainda estão vivos na memória dos discentes que experienciaram aquele momento de plena educação estética.



Figura 4: Intervenção urbana: início do processo de desaparecimento dos rostos gravados pela luz solar, 2014. Imagem digital. Acervo do autor, Fortaleza (CE).

O completo desaparecimento não foi tão rápido como esperávamos. Na Imagem 4 (acima) temos uma etapa muito próxima da finalização da intervenção urbana, caracterizada pelo forte tom sépia dos rostos, cheio de falhas, estranhamente imersos em meio ao caos midiático e gráfico da urbe de Fortaleza. Esse processo de desaparecimento foi um convite para nos colocarmos momentaneamente no lugar do outro e com isso sentirmos o incômodo causado pelo engasgo da eterna ausência, diariamente sentida pelos parentes dos desaparecidos políticos de nossa história.

### Considerações finais

Em relação ao Ensino de Arte, o experimento/investigação possibilitou o surgimento de uma nova abordagem sobre os conteúdos de outras disciplinas do CLAV/IFCE, no caso Fundamentos Básicos da Fotografia e Ateliê de Poéticas Visuais Digitais I e II. Após essa vivência no ano de 2014, cada novo semestre o artista/professor/pesquisador ministrante desses componentes curriculares decidiu implementar esse experimento poético, sempre envolvendo de forma coletiva os novos discentes, para explicar na prática como a luz solar reage em suportes químicos fotossensíveis e o que acontece se estendermos o tempo de exposição desses raios, sem precisar de um laboratório fotográfico. O



experimento/investigação deixa claro que a limitação ou ausência de equipamentos, não deve ser encarada como fator inibidor para a realização de atividades práticas.

O experimento/investigação também evidenciou sua potencialidade interdisciplinar, já que ao falar de materiais que reagem à luz solar, trouxemos à tona informações sobre quais componentes e processos químicos estão presentes no papel jornal fabricado, tangenciando nesse aspecto com questões ambientais, principalmente sobre o reuso de sobras descartadas de papel jornal em bobinas de impressoras rotativas; além do estabelecimento de pontes com temas históricos e políticos que discutem direitos humanos, liberdade de expressão e a permanência e importância de um Estado democrático.

A poética discutida neste artigo só reforça a nossa convicção de que a Arte é uma área de conhecimento catalisadora para descobertas em outras searas do saber, provando o quanto a abordagem triangular está em consonância com os desafios que permeiam o ensino de Arte numa sociedade informacional, carente de experiências estéticas.

### Referências

- DOBAL, Susana; GONÇALVES, Osmar. *Fotografia contemporânea: fronteiras e transgressões*. Brasília: Casa das Musas, 2013. p.7.
- FATORELLI, Antonio. *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro. Senac Nacional, 2013. p. 48 e 49.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1985.
- PIMENTEL, Lucia Gouvêa. Fruir, contextualizar e experimentar como possível estratégia básica para investigação e possibilidades de diversidade no ensino de arte: o contemporâneo de vinte anos. In: BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira da. *Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais*. São Paulo: Cortez, 2010., p. 211-228.
- PIMENTEL, Lúcia Gouvêa. Novas Territorialidades e Identidades Culturais: O Ensino de Arte e as Tecnologias Contemporâneas. In: Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011.
- ROUILLÉ, André. A fotografia na tormenta das imagens. In: DOBAL, Susana; GONÇALVES, Osmar. *Fotografia contemporânea: fronteiras e transgressões*. Brasília: Casa das Musas, 2013.p.20-35.

### Wendel Alves de Medeiros

Doutorando em Educação pela Universidade Estadual do Ceará (UECE), Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Possui graduação Tecnológica em Artes Plásticas pelo Instituto Federal do Ceará (IFCE). É professor do Curso de Licenciatura em Artes Visuais - Instituto Federal do Ceará. Faz parte do grupo de pesquisa IARTEH - Investigação em Arte, Ensino e História da UECE.

**José Maximiano Arruda Ximenes de Lima**

Doutor em Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Professor Titular do curso de Licenciatura em Artes Visuais e professor do Mestrado profissional em Artes do Departamento de Artes - Instituto Federal do Ceará; professor do Mestrado PROFARTES da Universidade Federal do Ceará; e líder do Grupo de Pesquisa Arte UM/CNPQ-IFCE.