REVISTA DA FUNDARTE
ANO 24
NÚMERO 60
JULHO A SETEMBRO DE 2024
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO



REVISTA 59
PROCESSOS E REGISTROS EM ARTE:
AÇÕES DO COTIDIANO EM REFLEXÃO

A FOTOGRAFIA E SEU POTENCIAL ARTÍSTICO: UM SABER ESCOLAR

PHOTOGRAPHY AND ITS ARTISTIC POTENTIAL: A SCHOOL KNOWLEDGE

Thalita Emanuelle de Souza
Secretaria do Estado do Paraná -,SEED, Curitiba, PR/Brasil

Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva
Universidade do Estado de Santa Catarina - UESC, Florianopolis, SC/ Brasil

Resumo: O presente artigo tem como principal objetivo entender a condição do olhar fotográfico atual e como ele se relaciona com o ambiente que nos cerca e cerceia a sociedade e, por consequência a escola, de forma crítica e estética, fundamentada na pedagogia histórico-crítica. A principal questão deste texto é: como o ensino de artes visuais, por meio da fotografia, pode ampliar a visão estética dos estudantes e do ser social, a partir do seu entorno? Para respondê-la, o estudo está fundamentado na pedagogia histórico-crítica de Demerval Saviani.

Palavras-chave: Fotografia. Pedagogia histórico-crítica. Escola. Arte.

Abstract: The main objective of this article is to understand the current condition of the photographic gaze and how it relates to the environment that surrounds and constrains society, and consequently, the school, in a critical and aesthetic manner grounded in historical-critical pedagogy. The central question of this text is: how can the teaching of visual arts, through photography, broaden the aesthetic vision of students and the social being, based on their surroundings? To answer this question, the study is grounded in Demerval Saviani's historical-critical pedagogy.

Keywords: Photography. Historical-critical pedagogy. School. Art.

Introdução

Nesse texto, sistematizei as contribuições de alguns autores que embasam a linguagem fotográfica e também o saber escolar para as aulas de artes visuais, com os objetivos de ampliar a visão estética dos estudantes como seres sociais e humanizados, e de aprofundar os conhecimentos artísticos e fotográficos com intento de expandir o olhar deles em relação ao seu cenário.

Também busca evidenciar como a fotografia pode ter um segundo olhar sobre a realidade que demonstre o motivo e a inquietação que diz respeito à necessidade



percebida de um olhar atento sobre a desigualdade social e econômica, a falta de estrutura relacionada à moradia, ao saneamento e à qualidade de vida.

A experiência leiga com a fotografia durante minha trajetória fez-me perceber que, ao enquadrar uma cena, olho mais atentamente o objeto do que o faço no cotidiano. Percebo melhor os seres e os espaços sociais e posso, a partir do registro fotográfico, compreender as condições que me são impostas. Então, por que não dizer que a câmera abre uma janela para que eu possa ver atentamente o que me cerca? Certamente, a fotografia sozinha não amplia o olhar de alguém para além das ações cotidianas, ela necessita cercar-se de uma proposta didático-metodológica que tenha a pretensão de fazer ver além da aparência, ver a essência.

Neste cenário, tenho o intuito de abordar o conhecimento fotográfico como um processo sócio-histórico do campo da arte, posicionando a fotografia historicamente e entendendo a criação artística fotográfica autoral e consciente em sala de aula e a partir dela. Podendo, assim, na representação fotográfica, representar o social e exprimir, a partir dele, o que há de mais essencial.

Abordo alguns conteúdos do ensino de arte que foram desdobrados no texto: fotografia e seus processos; análise e produção da imagem; cidade e suas referências históricas; o espaço humanizado. O enfoque nos sentidos humanos altera a forma como os sujeitos entendem o seu espaço e possibilita mais clareza sobre a função artística de representar a humanidade: é da vida humana, social e cultural de que a arte trata. Com a fotografia, retira-se da arte o caráter de a "fetichização" da obra e mostrando a sua potência criadora a partir do concreto, para que, com os instrumentos, as técnicas e as poéticas escolhidas possa-se representar a realidade revisitada.

Trago referências das fotografias de Eugène Atget, que foi um fotógrafo importante para a história da fotografia. Um clássico, um dos pioneiros a captar o espaço suburbano, demonstrando a vida cotidiana dos trabalhadores, sem os deixar em destaque, pois sua poética evidenciava a mudança causada pelo ato do homem sobre a natureza e a sociedade.



Para análise histórica da fotografia, utilizei como referencial primeiramente Walter Benjamin (2012; 2019) e o seu conceito de obra de arte pós-aurática. Em Kossoy (2014; 2016), utilizei os estudos sobre a história da fotografia no Brasil e o que elas significaram para o ideal coletivo brasileiro. E da Buck-Mors (1996), filósofa norte-americana que analisa a era das imagens, a alienação e anestesia da massa. Comprometo-me ao longo deste estudo a articular as ideias de alguns autores mais antigos da teoria crítica, como Benjamin e Kracauer (1963) com os contemporâneos Morss (1996) e Kossoy (2014).

Discorro acerca da fotografia como espaço de aprendizagem no ensino de arte, com base na história da fotografia e na concepção dela na sociedade contemporânea para que se compreenda como funciona a seguinte contradição: ao mesmo tempo em que eu tenho acesso às imagens que me cercam, a inundação dessas imagens me cega para a realidade, anestesia-me.

A fotografia como estratégia de ensino-aprendizagem

A fotografia tem como potencial artístico trazer realidades de vidas e sofrimentos alheios e, assim, pode apresentar ao olhar essas questões, criando uma ligação também com a própria vivência de quem a vê e fomentando a possibilidade de relacionamento com a realidade do outro e entendimento sobre ela. Então, essa janela poética para a vida humana é vista primeiramente na reação do artista e posteriormente nas múltiplas conexões que o espectador terá com ela, possibilitando, através das mais diversificadas reações, uma mudança de posicionamento em relação à sociedade que primeiramente foi concretizada na obra de arte.

Percebi também que, ao longo dos anos, com o surgimento do aparelho celular, a relação dos estudantes com a fotografia foi ficando mais íntima, ainda que não aprofundada. Eles recorrem à fotografia para registrar tudo que julgam



importante para sua vida e as dos seus[1]. Dessa constatação vem a segunda questão: por que não aprofundar os conhecimentos estético, técnico e histórico para que eles consigam realmente representar o seu espaço e o que os tange? O mecanismo já está na mão de quase todos e é usado cotidianamente.

Torna-se necessário ir além, sistematizando o ensino para que se ampliem os sentidos, ou talvez traga significado ao ato de fotografar e os lugares relevantes a serem registrados. A necessidade dos estudantes de se fotografar é tanta que eles vão contra as normas da escola e, apesar de o celular ser proibido em sala de aula, continuam a utilizá-lo. A câmera possibilita que se vejam no mundo e demonstrem seu mundo para os outros. Em vários momentos durante as aulas posso flagrá-los se autofotografando, fotografando os colegas, registrando a matéria do quadro, entre outros.

Exemplifico que o ensino de arte a partir da fotografia pode ser o fio condutor do trabalho pedagógico, pois, mostra o olhar de cada sujeito para outrem, um olhar que, no processo, se for problematizado se torna crítico e instrumentalizado, para que se possa mostrá-lo, amplia a formação estética dos sujeitos para além da percepção das bonitezas e/ou das fraquezas do que os cerca. Vasquez (1978), ao apresentar **As ideias estéticas de Marx**, afirma que as formas artísticas devem ser concebidas dentro do realismo crítico, o objeto artístico deve, então, esteticamente expressar a realidade, não como uma cópia do real, mas uma realidade transfigurada. Entendo esse realismo como não sendo o visual, mas, sim, uma abordagem estética, no sentido de que o objeto artístico não tem autonomia total, pois não é independente de classe e nem de origem, é a apropriação objetiva da realidade que é transformada em arte. Por esse viés, o artista adentra a realidade concreta e a transforma em humana, humaniza-a. Por esse fator, a formação estética dos estudantes deve ater-se a esse vislumbre. Na criação de repertório e na própria produção artística, pode-se captar o que é essencial, além da aparência, e

[1]Sobre o uso do aparelho celular em sala de aula como ferramenta pedagógica e como recursos para o acesso a imagens e para a produção fotográfica, ver Sandrine (2012).



humano na realidade em que vivemos. Não apenas para conhecê-la, mas também para possibilitar que artisticamente a represente dentro da estética realista para que, a partir do próprio testemunho e da sua visão de mundo, possa-se conceber uma nova realidade, humanizada e essencial, que demonstrasse no seu fazer artístico um reflexo do real.

Defendo que a escola e a fotografia deve focar o olhar na sua redondeza como ponto de partida, com o devido entendimento crítico e social, buscando identificar como essas realidades são produzidas e como o olhar fotográfico pode evidenciar as desigualdades com vistas à reflexão estética e política. A questão é mostrar a vida social e como essa realidade se conecta com o mundo de forma mais ampla, demonstrando como a fotografia artística elabora essas diferenças e similitudes.

Considerando a prática social vivenciada na realidade, busco aliar os princípios da Pedagogia Histórico Crítica (PHC), e destaco as tarefas dela na educação escolar, como apontado por Saviani (2013) ser essencial para o princípio do trabalho pedagógico. Para dessa forma buscar um olhar humanizado e que ao adquirir olhar estético com a fotografia, possa entender a relação dos estudantes com a prática social, tendo em vista o papel da escola como espaço de aquisição de saberes mais relevantes. Entendo, então, que este artigo tem comprometimento social e político, mas também ambiciona que ao ler essas linhas possa-se ampliar a visão criadora através da fotografia, que, pelas lentes da câmera, seja possível atentarem-se aos detalhes, que essas novas formas de ver e analisar criticamente repercutam nas relações humanas, e que a fotografia seja capaz de humanizar ambientes. Pretendo, portanto, reiterar que uma ação humana pode mostrar, a partir do uso da tecnologia, aquilo a que o olho, acostumado no dia a dia, não se atenta.

Sendo o fazer fotográfico capaz de abrir uma janela para a verdade que me cerca, seria então possível dizer que a fotografia, como conteúdo das aulas de arte, possibilitaria concretizar o que é produzido pelo ser humano em seu cotidiano de forma pictórica e artística. Essa síntese feita no pictórico, abrangendo a forma e o conteúdo ali expostos pelo artista, demonstra, no fazer artístico, tanto o vínculo de



classe social dos estudantes, potência criadora, como as desigualdades e mazelas sociais, tudo a partir do clique e da visão do fotógrafo. Na imagem fotográfica, há um arcabouço de conteúdo a ser apreendido, desde a percepção do fotógrafo em relação à realidade até a recepção do espectador. Entender a visibilidade da humanidade pelo objeto artístico é entender os resquícios do homem no mundo do trabalho. O que eu sinto ao me deparar com as mazelas sociais do cotidiano representadas na fotografia pode despertar medo, repúdio; trazer vontade de transformação, de denúncia; sensibilizar-me, emocionar-me; ensinar-me, aproximar-me; faz-me rememorar outros tempos históricos e afetivos, ressignifica-me como pessoa e sociedade.

Ao longo dos anos trabalhando no sistema básico de ensino público do Paraná, percebi que o uso de imagens fotográficas é recorrente nas aulas de diversas disciplinas, inclusive nas de arte, como apoio para os conteúdos a serem trabalhados. Entendo que esse tipo de ação é necessário e válido ao ensino, pois as imagens possibilitam acesso aos mais diversos lugares e às mais diversas obras de arte. Poderia afirmar que a fotografia democratiza esse acesso, principalmente em uma cidade como a que resido e atuo, Guarapuava, no estado do Paraná, na qual não há museus de arte.

As linhas que seguem, então, são destinadas a apresentar aspectos que desvelem processos históricos que instituíram a fotografia como a temos hoje, com a sua massificação e utilização para a manipulação da visão da classe trabalhadora. Mas, ao mesmo tempo em que ela é utilizada dentro dessa engrenagem de manipulação, nela reside também um cerne revolucionário. É uma linguagem artística mais próxima da classe trabalhadora e, ao ser incorporada por ela, adquire, dentro do campo da arte, caráter transformador e emancipador. Também mostrarei como o fato de o sentido da visão ser muito estimulado, devido às muitas imagens que adentram o olhar no cotidiano, seja pelos televisores, pelas imagens urbanas ou até pela tela do celular, faz com que uma pessoa tenha esse mesmo sentido anestesiado e que ela perca uma visão mais humanizada e consciente daquilo que a cerca, perdendo a sensibilidade e não tendo o discernimento para entender que



essa massificação das imagens é feita com o intuito de não a deixar perceber os espaços sociais e suas mazelas.

Baseio-me, então, na contradição posta: o acesso à tecnologia ao mesmo tempo que me possibilita produzir fotografias e estar em contato com elas em um tempo em que tenho imagens em excesso, também me priva e faz com que eu não interprete o que me cerca. Isso me induz a pensar que a futilidade das redes sociais é o que se faz relevante. Entender esse universo imagético é papel central das aulas de arte, tal qual o é aprender a produzir fotografias que não sirvam apenas às produções superficiais, mas que possam se constituir em processos autorais, criadores e que possam transcender a realidade imediata, contribuindo, a partir da arte, para denunciar as condições sociais humanas atuais e humanizá-las, de verdade.

Explico, pois, a relevância do ensino das artes visuais com ênfase no ensino da fotografia para que estudantes se tornem pessoas críticas e tenham uma visão do mecanismo criado outrora e vigente até hoje pelas elites com vistas a manter a classe trabalhadora alienada em relação aos seus condicionantes sociais, efetivados pelo capital e seu modo explorador. Em uma sociedade rodeada por imagens, o sentido da visão é o mais estimulado no cotidiano e também é o mais manipulado. Sendo assim, o ensino da fotografia pode colaborar para desvencilhar o sujeito das amarras sociais e possibilitar a humanização[2] do seu olhar, podendo fazê-lo diferenciar, também, o objeto artístico do que é produzido pelas mídias e pelo Estado como artefato de alienação.

Mostro como a fotografia se relaciona com a educação, pois tanto a primeira como a segunda são revolucionárias, caso sejam entendidas como meios para a transformação social e para um discurso concebido para a crítica e denúncia. E ambas podem ampliar as condições de transformação humana, pois a fotografia,

[2]Para Galvão *et al.* (2019, p. 48), “Mediante o trabalho, portanto, os seres humanos constituem a sua existência significa produzir a si mesmo, se autoproduzir como resultado de sua própria atividade. Esse é o processo histórico de produção da humanidade. O desenvolvimento do ser social possibilita, de maneira mais complexa, o processo de humanização dos sujeitos. Quanto mais o indivíduo se torna social – socialmente desenvolvido –, mais se humaniza”.



como espaço para aprendizagem, fomenta a possibilidade de compreensão social e cultural mais ampla, transpõe a visão para um nível não natural, objetivado, humaniza o meio e o ser que nele está inserido, e fomenta a consciência.

Saviani (2013) coloca que o professor deve escolher o que há de mais nuclear, específico e avançado entre os conhecimentos científicos para ensinar aos estudantes. Considerando esse aporte teórico, justifico a minha escolha pelo ensino da fotografia.

Apresento, assim, o conceito de anestesia das massas, da filósofa norte-americana Susan-Morss[3], juntamente com os estudos do brasileiro historiador e fotógrafo Boris Kossoy[4], que agrega ao texto seus estudos sobre a história da fotografia brasileira e a relação com as elites. Também adiciono as contribuições do filósofo alemão Kracauer acerca dos conceitos de imagem, morte e memória.

Milhões de imagens se acumulam e formam a memória humana. São armazenadas para que o passado esteja resguardado. O crítico e jornalista alemão Sigfried Kracauer, em texto sobre a fotografia publicado originalmente em 1927, afirma que

> A acumulação de fotografias tenta banir a lembrança da morte que está presente em qualquer imagem da memória. Nos jornais ilustrados, o mundo tornou-se o presente fotografável, e o presente fotografado eternizou-se. Parece ter sido arrancado à morte; na realidade, foi abandonado à morte. (KRACAUER, 1963, p. 214).

A fotografia é sempre o passado, o registro da hora clicada, de um momento que já passou. E a necessidade desse registro é por conta também de uma sociedade que provê lançamentos de atualizações com uma rapidez extraordinária. Assim que um produto novo surge, ao mesmo tempo, ele já é ineficiente e já pode ser descartado.

[3]Susan Buck-Morss é filósofa e historiadora crítica estadunidense.

[4]Boris Kossoy é fotógrafo, professor, historiador e pesquisador brasileiro que se dedica ao estudo da fotografia e sua história.



A sociedade atual, nesse sentido, promulga o futuro e, portanto, vive alimentando o fetiche da morte. Assim, a morte rodeia o homem contemporâneo, pois tudo lhe é descartável e o pensamento no futuro faz com que ele se esqueça da riqueza da experiência do passado. O que é expressado em muitas fotografias seria, então, apenas a forma de ele prender esse passado em um arquivo, pois o mundo, regido pela moda e pela efemeridade, desprendido do passado, leva esse homem ao medo de perder momentos na mesma rapidez em que ele perde aparelhos celulares, roupas, carros. A vivência no capital é naturalizada para ser tão efêmera quanto um produto.

Ao me basear nos escritos de Benjamin (2012), filósofo alemão que escreveu uma tese sobre a fotografia com o título **A pequena história da fotografia**, que se encontra no livro **Magia e técnica, arte e política**, de 2012, e **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**, de (2019) nesses estudos, o autor relaciona o surgimento da obra de arte pós-aurática e a técnica com a invenção da fotografia e do cinema na história. A relação com a morte também aparece em um trecho do texto **A pequena história da fotografia**, de Benjamin (2012), quando ele faz uma crítica à fotografia como criadora e como forma bela de representar o mundo. Ao fazer isso, segundo o autor, a fotografia se desprende de seu caráter político e científico e restringe-se à arte pela criatividade. Ressalto que, aqui, ele reitera a morte da fotografia como arte legítima ao fazer relação da fotografia como o culto fetichista de enaltecimento da beleza e, ainda, ao relacioná-la com as modas. Devo ressaltar também que, quando o autor escreve sobre moda, ele a está delineando como uma forma de expressão que sempre visa o futuro e a morte de si mesma, que é efêmera e, portanto, manipulável pela sociedade de consumo. Elenco aqui, pois, o trecho em que esse fato pode ser percebido:

> Quanto mais se propaga a crise atual, quanto mais rigidamente os momentos individuais dessa ordem se contrapõem entre si, numa oposição morta, tanto mais a “criatividade” – no fundo, por sua própria essência, mera variante, cujo pai é a contradição e cuja a mãe é a imitação – se afirma como fetiche, cujos traços só devem a vida à alternância das modas. (BENJAMIN, 2012, p. 113).



Frente a essa apresentação, eu me baseio neste desafio que Saviani (2013) coloca, o de selecionar o que é nuclear e avançado no conhecimento produzido na sociedade. Como já citado, elenco o ensino da fotografia na disciplina de artes como conteúdo que pode ajudar alguém a se expressar em relação ao contexto em que esteja inserido, primeiramente, por perceber o quanto imagens fotográficas visualmente inundam o cenário atual e, também, o quanto as fotografias se comunicam com a massa, que as recebe, na maioria das vezes, de forma acrítica e dentro da então sociedade capitalista, que maneja e coage de acordo com seu principal interesse: o do capital.

Cito Walter Benjamin, quando ele afirma: “[...] o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar.” (BENJAMIN, 2012, p. 115). Um estudante aprender a ler as imagens que o cercam, entender por que há essa produção massiva de imagens que o invadem e olhar para o cenário atual e poder representá-lo imageticamente é de suma relevância para a sociedade e, por conseguinte, para justificar o ensino de artes visuais.

Ao fazer a leitura de Benjamim (2012), anteriormente referido, percebo o quanto ele continua atual por ser um teórico que se intitula materialista-histórico. A sua preocupação com a manipulação das massas, com a ascensão da fotografia e a consequente avalanche de imagens na vida contemporânea, já pode ser percebida nos seus escritos de 1931, quando ele cria a imagem comparativa entre a fotografia e a caça, sendo que ambas acontecem por meio de um disparo. O autor afirma: “E realmente não parece estar longe o dia em que haverá mais folhas ilustradas que lojas vendendo caças ou aves.” (BENJAMIN, 2012, p. 111). Pois, de fato, não estava longe. Hoje, vejo mais imagens por segundo do que troco palavras, olho mais para telas do que olho ao redor, preocupo-me mais com o exterior do que com os meus pares, ou seja, a superprodução de imagem me cega continuamente para a minha realidade.

E aqui está cada indivíduo rodeado por milhões de imagens, disparadas a esmo para um controle da massa, sejam essas publicitárias com vistas ao consumo,



sejam jornalísticas com uma superexposição humana a ponto de a dor alheia não mais importar. Difícil saber o que o autor pensaria se fosse colocado neste momento do mundo, quando, a cada clique no celular, uma imagem nova brota, com tantos televisores, projetores, painéis, imagens e mais imagens que o cercariam. Provável que sua conclusão ainda seria a mesma, de que a arte deve dominar a técnica da fotografia para que essa não seja utilizada como mecanismo de exploração do capital sobre a população, mas como ferramenta para uma arte politizada, como ele destaca:

> Os novos conceitos que a seguir introduziremos na teoria da arte diferenciam-se dos mais correntes por serem completamente inutilizáveis para os fins do fascismo. Ao contrário, são úteis para a formulação de reinvindicações revolucionárias na política da arte. (BENJAMIN, 2019, p. 54).

A fotografia, no campo das artes, tem essa força revolucionária por estar, de certa forma, mais próxima ao trabalhador. Então, utilizar a relação entre fotografia e política é fundamental para estruturar uma transformação social e expor a visão da classe trabalhadora em relação ao que a cerca, dando-lhe a possibilidade de reivindicar sua posição através do momento fotográfico.

Saviani (1988) também coloca a educação como um ato revolucionário, pois diz que apenas pela educação sistematizada haverá uma verdadeira transformação social, comungando com a ideia de Benjamin (2012) de que a fotografia também é revolucionária e que o domínio dessa técnica pode auxiliar na luta proletária. Saviani (1988, p. 75-76) defende e apresenta sua pedagogia da seguinte forma:

> A pedagogia revolucionária situa-se, pois, além das pedagogias da essência e da existência. Supera-as, incorporando suas críticas recíprocas numa proposta radicalmente nova. O cerne dessa novidade radical consiste na superação da crença seja na autonomia, seja na dependência absoluta da educação em face das condições sociais vigentes.

Para o autor, a educação liberta o homem dos seus condicionantes sociais e, portanto, só dessa forma, é política. Benjamin (2012) reitera que a fotografia é



revolucionária desde seu surgimento e que o domínio da técnica pela arte deve ser político, um ato na luta contra uma sociedade capitalista com novas figuras e com ideais fascistas. Na época, Benjamin (2019) fugia do nazismo na Alemanha e, em seus escritos, resistia ao fascismo crescente. Hoje em dia, a educação política resiste à aparição de novos líderes com ideais fascistas, o que coincide com a ideia de autoimagem humana suscitada por Benjamin (2019, p. 99):

> A humanidade, que em Homero fora um dia objeto de sua própria contemplação para os deuses olímpicos, tornou-se objeto de sua própria contemplação. Sua autoalienação atingiu tal grau que se lhe torna possível vivenciar a sua própria aniquilação como um deleite estético de primeira ordem. Assim configura-se a estetização da política operada pelo fascismo. A ele o comunismo responde com a politização da arte.

A aniquilação do ser humano por via de um analfabetismo fotográfico seria o sobrecarregamento de imagens de hoje. Eu me coloco, então, em determinada posição e, antes de comer, estando em um restaurante, tiro uma foto do prato, mas será que apreciarei o seu sabor? Há muitas *selfies* sendo tiradas o tempo todo. Eu tiro uma de lado, uma de frente, uma com o pescoço dobrado. É a mim que represento? Entre a juventude, isso é ainda mais recorrente. A quem os jovens estão querendo representar? São tantas as indagações que só posso afirmar que, em algum momento, deixou-se de produzir fotografias para que elas produzissem aquilo que é fotografado.

Sobre esse des(re)conhecimento, Buck-Morss (1996, p. 37) elucida:

> Esta experiência narcisista do eu como um 'reflexo' especular é uma experiência de des(re)conhecimento. O sujeito identifica-se à imagem como a 'forma' *(Gestalt*) do ego, de uma maneira que esconde a sua própria 'falta' (*lack)*. Conduz, retroativamente, a uma fantasia do 'corpo-em-pedaços' (*corps morcéle*).

Ressalto, então, que, quando não tomar conhecimento do ato fotográfico, pela fotografia serei manipulada e não o contrário. Serei enquadrada, fragmentada e destituída do meu ser social e histórico. No mundo atual, cercado por telas, no qual não sei quem é quem, e sem domínio da técnica fotográfica, eu sou uma pessoa que



apenas vislumbra, mas não entende esteticamente e criticamente o que os olhos apreciam, nem quem sou frente ao esquartejamento das telas. Por isso, dominar a técnica nessa instância é necessário para humanizar-me frente às lentes e, também, humanizar os espaços em que vivo e a que sou submetida.

Nesse momento, já tendo apresentado esse homem atual, cercado por imagens, engolido pelas modas, aprisionado pelos seus condicionantes sociais e defasagens culturais, reitero, então, mais uma vez, a necessidade de humanização do homem pela arte e, por conseguinte, pela fotografia, que passa a ser humanizadora quando tem como centro o sujeito e sua constituição sócio, histórica e cultural. As amarras sociais, de certa forma, acabam com as sensações humanas.

Buck-Morss (1996) faz um paralelo entre o excesso de imagens que alienam os sentidos humanos e a anestesia. Fala que os olhos "[...] 'perderam a capacidade de olhar'. É claro que os olhos ainda veem. Bombardeados com impressões fragmentarias, veem demasiado – e nada registram." (BUCK-MORSS, 1996, p. 24). Enquanto o corpo anestesiado, ainda que sinta a dor, essa não chega aos canais nervosos e, portanto, o cérebro não a transmite para o corpo. Da mesma forma, a visão sobrecarregada de imagens diárias também perde a capacidade de ver, tal qual o ouvido massacrado por sons perde a capacidade de ouvir, e tal qual o corpo anestesiado exime-se da dor e do sentir.

Na sociedade capitalista, o homem tem um corpo anestesiado ao ser muito bombardeado por estímulos exteriores. Ele perde a percepção, deixa de sentir, fica entorpecido. Percebo, pois, que esse entorpecimento não deriva da falta de estímulos, mas de pessoas sobrecarregadas justamente para que não tenham percepção da sua própria realidade e do que as cercam. Em meio a isso, Buck-Morss (1996, p. 24) coloca que, "Nessa situação de 'crise de percepção', já não se trata de educar o ouvido rude para ouvir música, mas de lhe restituir a audição. Já não se trata de treinar os olhos para ver a beleza, mas de restaurar a 'perceptibilidade'". Defendo, então, que o ensino da fotografia e o entendimento da sua linguagem de forma mais ampla, visando seus aspectos políticos e tecnológicos,



não apenas a criação e a beleza elitizada, podem restituir à sociedade a percepção da beleza e a conscientização do ser.

O mundo da moda, do progresso, do futuro é o mundo que destitui os homens da sua vivência humana para que produzam cada vez mais. Homens e mundo se perdem em um processo contínuo e incessante, e essa relação de produção castiga o ser e faz com que seus sentidos sejam privados. Quando Benjamin (1933) se refere à perda da experiência, ele narra esse homem que, para se redimir das dificuldades, abstém-se de senti-las e contá-las. Benjamin (1933) relata que esse homem se desprendeu do passado e de suas histórias para evitar o sofrimento de revivê-las, e concebe que o início disso se deu quando os homens voltaram da guerra e eximiram-se de contar as suas experiências vividas. Não posso falar que eles apenas "se eximiram", eles também não conseguiram contar suas histórias de guerra. A mudez é uma situação imposta pela conjuntura da guerra, portanto, não é uma decisão não narrar, mas uma impossibilidade de fazê-lo.

Por fim, Benjamin (2012, p. 128) coloca o olhar sobre essa vida do homem moderno, famigerado pelas condições que o cercam e às quais ele deve se submeter:

> [...] aos olhos das pessoas, fatigadas com as complicações infinitas da vida diária e que veem a finalidade da vida apenas como o mais remoto ponto de fuga numa interminável perspectiva de meios, surge uma experiência redentora que em cada dificuldade se basta a si mesma.

Continua relatando que a humanidade passa a ignorar essa realidade por vezes cruel e que "[...] ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito. No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia irá retribuir-lhe com juros e com os juros dos juros." (BENJAMIN, 2012, p. 128). O riso proferido da massa é a cegueira social, é o destituir-se do ser o humano, é o que aniquila os sentidos e, de certa forma, talvez a arte possa devolver esse olhar humano e instaurar no indivíduo um pouco do que lhe é cerceado pelo capital. Nesse cenário, então, há um sujeito sobrecarregado de



estímulos que o fazem perder a percepção de mundo e seus sentidos em primeira instância; e os meios de produção, juntamente com as mazelas da vida diária, tolhem-no da sua humanidade em segunda instância. Não é de se admirar que esse homem, restringido pelo trabalho, pelo sistema fabril e pelas necessidades básicas, olhe ao seu redor e naturalize condições de vida que um olhar verdadeiramente humano não seria capaz de tolerar.

O Brasil todo é representado em imagens protagonizadas pela elite econômica, circundado e restrito a um sonho burguês inalcançável, enquanto a pobreza nacional é mostrada de forma grotesca, tão grotesca e tantas vezes que não mais choca, mas naturaliza a própria situação. Kossoy (2016) escreve sobre essa seleção de imagens e afirma que é feita sob a ideologia de um tempo e de uma sociedade vistas a interesses externos. Sendo assim,

> [...] papel ideológico da fotografia enquanto instrumento de comprovação documental empregado pela elite econômica e política da sociedade brasileira com o intuito de apresentar o país através de seleções de imagens cujos códigos culturais e estéticos nelas explícitos transmitissem a si mesmos e aos receptores estrangeiros a ideia de modernidade, esplendor e progresso. (KOSSOY, 2016, p. 16).

Reitera que, na história fotográfica brasileira, essa alusão à vida da elite e aos seus interesses é muito impregnada e que, dentro desse panorama, o proletário e as periferias não são representados, visto que

> [...] jamais encontramos fotos dos bairros operários e suas moradias. A ausência dessas imagens nos priva de uma documentação visual importante para o estudo das condições de habitação – e portanto de vida – de uma parte significativa da população. (KOSSOY, 2016, p. 67).

Posso perceber que, quando são representados, é de forma grotesca e tão massificada que o ser humano, para ignorar a experiência negativa e dolorosa, abstém-se de senti-la e, por consequência, não a enxerga. Os espaços periféricos são desumanizados na construção coletiva, parte pela necessidade de afirmação do consumo das coisas patrocinadas pela elite, e parte pela necessidade de controle



dessa parcela da população, pois a sociedade capitalista e de consumo precisa de pessoas “domesticadas”, que reneguem a sua realidade e alimentem os meios de produção.

Há um cerco de imagens no qual o “homem-humano” se tornou “homem-objeto”. Dentro desse panorama, eu passo por pessoas em situação de rua e continuo meu caminho ao trabalho. As diversas mortes não me chocam. Para governantes, a fome não existe. Eu me iludo com um crescimento que a classe trabalhadora há muito teve negado. A armadura visual é criada para que eu evite o choque duro com a minha própria realidade. Eu, como “[...] um corpo virtual, capaz de suportar os choques da modernidade sem sentir dor. Como escreve Junger: ‘É quase como se o ser humano pudesse empenhar-se em criar um espaço em que a dor [...] fosse vista como uma ilusão’” (BUCK-MORSS, 1996, p. 36). Os choques da modernidade são tantos que a dor infringida pelo capital nos corpos trabalhadores faz com que eu seja mecânica e, para ser assim, preciso me desprender dos meus sentidos. A sensibilidade é amortecida para que eu não sinta as moléstias sociais.

Reitero, pois, que a aproximação torpe da realidade faz com que o homem desconheça a sua própria e fique restrito da trama que envolve a sua realidade sócio-histórica-cultural. Benjamin (2012), nesse sentido, ressalta o papel da fotografia como o de criar uma segunda realidade que não sirva de instrumento para o mercado ou para o Estado. Ele diz que a fotografia, nesse âmbito, “[...] não visa à excitação e à sugestão, mas à experimentação e ao aprendizado” (BENJAMIN, 2012, p. 113). Kossoy (2016) também se refere à fotografia como essa segunda realidade fabricada, sendo que a primeira realidade é a da natureza, a qual, nesse mundo já apresentado, eu teria propensão a ignorar, e a segunda realidade, essa que surge do meu aprendizado, como diz Benjamin (2012), apresenta um mundo sem amarras sociais e representa as minhas manifestações ideológicas e culturais. E Kossoy (2016, p. 37) explica que “[...] a imagem obtida já se integra numa outra realidade, a segunda realidade. A segunda realidade é a realidade do assunto apresentado”. Nela, eu não tenho apenas um registro do real, mas também um



registro idealizado, segundo o assunto que o fotógrafo decidiu retratar a partir dos seus preceitos e pensamento crítico.

Então, o entendimento por parte dos estudantes sobre o mundo que os cerca faz com que eles compreendam o sistema e sua realidade sócio-histórica para que, só assim, tenham os instrumentos necessários para enfrentar e transformar o que os condiciona socialmente. Entendo que, nesse ponto, a fotografia e a representação dessa segunda realidade possam desenvolver no estudante um olhar mais humanizado em relação à sua realidade e à dos outros que caminham ao seu lado na vivência da classe trabalhadora. Nesse mundo regido apenas por imagens feitas para manipular, e que renega uma parcela da população, percebo que dominar a técnica fotográfica não é apenas uma forma de compreender a sociedade que me rege, mas é também uma forma de modificá-la, fotografando além do esperado pela sociedade capitalista e mostrando, a partir de um olhar sensível sobre o mundo, os verdadeiros mecanismos que regem a humanidade.

Anteriormente, citei Benjamin (2019) que fala sobre a fotografia e explicita sobre essa linguagem ser da era pós-aurática, explicando o que é esse conceito. Trago aqui a definição de aura do autor. A aura, pois, existe na obra de arte em forma de culto, de paixão e apreciação, ela está longe dos olhos comuns e deslumbra quem a ela tem acesso. “O que é de fato, a aura? É uma trama singular de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja.” E, logo após essa resposta objetiva, o autor cria a imagem do conceito:

> Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho que projeta sua sombra sobre o observador, até que o instante ou a hora participem de sua aparição – é isso que significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. (BENJAMIN, 2012, p. 108).

A aura, pois, está no objeto artístico único, que perdura no tempo e espaço histórico do homem, que é cultuado quase que religiosamente. Não importa o tempo que passe, o objeto continua tendo lacunas e projetando-se sobre o ser humano como os galhos da árvore. A cópia do que o cerca e a necessidade de trazer para



perto de si o mundo sempre fez parte do ideal humano, e essa necessidade só aumentou com o invento da fotografia. “A cada dia torna-se mais irresistível a necessidade de possuir um objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na cópia.” (BENJAMIN, 2012, p. 108). Percebo esse fator até hoje na necessidade de fotografar obras em museus e paisagens em viagens.

Retomo, então, neste momento, o início da fotografia, por entender que o ensino não se constitui apenas pelo agora, e que o aprender sobre o princípio da história fotográfica e seu surgimento é sumário para um aprendizado completo e efetivo. No princípio, pois, o fascínio pela imagem reproduzida pela luz já existia. Benjamin (2012, p. 97, grifo do autor) fala que era imprescindível que a fotografia fosse inventada, “[...] tendo sido sentida por um certo número de pessoas; homens que, trabalhando independentemente, visavam ao mesmo objetivo: fixar imagens na *câmera obscura,* que eram conhecidas pelo menos desde Leonardo.” Inúmeros artistas utilizavam a câmera obscura em uma sala escura com a imagem projetada na parede pela vontade de registrar, nos mais específicos detalhes, a paisagem ali existente. Essa necessidade evidente de registro de imagens por parte dos artistas é intrínseca ao ser humano desde áureos tempos. Desde sempre há essa vontade humana de possuir em mãos a realidade que o cerca.

Ao relatar esse início da história da fotografia e a necessidade do ser em retratar as imagens que o cercam, também trago Kossoy (2014), que reitera o uso da câmera escura como que vinculado a esse imperativo de gravar a imagem como sendo inato para a história humana quando diz que “Durante séculos o homem serviu-se da *câmera obscura,* instrumento que o favorecia para desenhar uma vista, uma paisagem que por alguma razão lhe interessou conservar a imagem.” (KOSSOY, 2014, p. 39, grifo do autor), reiterando a necessidade humana, aqui evidenciada, de guardar para si o que sensibiliza o olhar e representar a realidade exterior segundo os seus preceitos humanos.



Então, quando Niépce e Daguerre[5] conseguiram fixar essa imagem e gravá-la pela ação da luz em uma chapa sensibilizada por químicos, a fotografia tomou vida e força entre os artistas. Os homens foram desprendidos do tempo gasto para registrar imagens e a velocidade da técnica desenvolvida nos anos que se seguiram fez com que a câmera fotográfica pudesse registrar uma imagem tal qual o olhar o faz, referente ao ângulo escolhido pelo artista. O instante fotográfico resume a obra ao agora e o conceito de aura se desfaz na possibilidade de jogo entre escolha do fotógrafo e a realidade representada. A magia do olho mecânico é representada por Benjamin (2019, p. 55) da seguinte forma:

> Com a fotografia, a mão foi pela primeira vez aliviada das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução figurativa, as quais recairiam sobre o olho. Como o olho apreende mais rápido do que a mão desenha, o processo de reprodução figurativa foi acelerado de modo tão intenso que agora ele podia acompanhar o ritmo da fala.

O surgimento da fotografia traz, então, uma dicotomia de conceitos. Com a invenção, muitos acreditaram no fim do fazer artístico frente à técnica, e outros utilizaram a técnica fotográfica apenas em função artesanal e de retratos. A fotografia veio, pois, derrubar muitas ideias fetichistas sobre a obra de arte: “Na medida em que a era de sua reprodutibilidade técnica desprendia a arte de seu fundamento cultual, apagou-se para sempre a sua aparência de autonomia” (BENJAMIN, 2019, p.69). Assim, o conceito de dom do artista ou de culto das belas artes foi colocado em questionamento. É, “[...] irrelevante a justificação da fotografia em face a pintura” (BENJAMIN, 2012, p. 99), pois a fotografia é uma outra técnica capaz de reproduzir o mínimo e o máximo da imagem dentro de seu retângulo entrecortado, não pretende ser elevada ao teor das obras auráticas, mas, sim, estabelecer o jogo com a realidade humana, criando, pois, uma segunda realidade.

A fotografia é nominada por Benjamin (2019) como uma segunda técnica, mecânica, em que o artista consegue tomar distância da realidade que o cerca e

[5]Nièpce e Daguerre foram pesquisadores e artistas que fomentaram experimentos que levaram à invenção da fotografia.



fazer a transição simbólica para o bidimensional. Ele afirma que "[...] a origem da segunda técnica deve ser buscada onde o ser humano, com uma astúcia inconsciente, chegou pela primeira vez a tomar distância em relação à natureza. Em outras palavras, ela encontra-se no jogo." (BENJAMIN, 2019, p. 65). Sendo assim, com o invento da fotografia, a obra de arte galgada na tradição, na reverência e no culto é abalada, pois a fotografia não se resume à unicidade mas à massividade. A segunda técnica se mantém pela reprodução e pelo acesso, e o jogo estabelecido por ela supera a aparência da obra cultual, diminui a distância entre artista e público, entre obra e cotidiano. Por isso, a segunda técnica entra em um estado de jogo, como diz Benjamin (2019), e, em sua simplicidade, no aparato técnico que a exime de "dons", ela tem capacidade de se comunicar com a maior parte da população. Para além disso, ainda possibilita uma experiência artística mais acessível sem o invólucro superior da obra de arte.

A sociedade pós-fotografia, então, passa a ser vista e registrada de forma diferenciada. Tudo poderia ser retratado pela câmera, desde as diversas imagens com eixo central no ser humano até paisagens, culturas e construções. Os detalhes poderiam aparecer para todos, de acordo com a escolha do momento do fotógrafo. Kossoy (2014, p. 31, grifo do autor) relata essa revolução pela fotografia da seguinte forma:

> O mundo, a partir da alvorada do século XX, se viu aos poucos, substituído por sua imagem fotográfica. O mundo tornou-se, assim, portátil e ilustrado. [...] A história, contudo, ganhava um novo documento: uma verdadeira revolução estava a caminho.

Assim, houve uma mudança não só na forma de produzir imagem, mas também de ver o mundo. Ao poder gravar a imagem dentro de um retângulo, o mundo pôde ser narrado a partir de vários olhares e armazenado de acordo com a consciência crítica pré-concebida do sujeito.

Se sou capaz de fotografar o que vejo, sou capaz de ver melhor, avaliar, entender e registrar conscientemente o que no mundo é despercebido. Também



posso criar imagens e "ressignificar" o que vejo. Como coloca Kossoy (2016, p. 43, grifo do autor), "A representação fotográfica é uma recriação do mundo físico ou imaginado, tangível ou intangível; o assunto registrado é produto de um elaborado *processo de criação* por parte de seu autor.". Quando eu fotografo, cristalizo o momento, imortalizo-o em um segundo. Esse registro, então, é a criação de uma segunda realidade, baseada naquilo que o fotógrafo decidiu representar e na bagagem social e cultural de quem está vendo a fotografia. Enquanto documento, a fotografia, ainda que real, é uma realidade forjada pelo fotógrafo ao enquadrar o momento.

Com a técnica fotográfica[6] como um mecanismo de representação, uma nova frente surge com vistas a criar um imaginário social. Entre vários olhares e várias fotografias, ideologias são incutidas e histórias são contadas. Na fração do instante, do aqui, a imagem que surge é a representação simbólica da ideologia do fotógrafo. Benjamin (2012, p. 100) coloca isso da seguinte forma: "A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço preenchido pela ação consciente do homem por um espaço que ele preenche agindo inconscientemente.". O homem naturalmente age por impulso, automaticamente fala, olha, anda, mas, ao fotografar, ele age intencionalmente, selecionando da cena natural a imagem que idealizou mentalmente. É como se desenvolvesse um segundo olhar, mais atento e consciente do que o cerca.

No princípio, destarte, a fotografia foi produzida maciçamente em feiras, quase que como artesanato. Como coloca Benjamin (1931), também foi produzida em cartões de visita na era industrial. Comercializada como *souvenir* e lembrança, era guardada como relíquia em álbuns e baús. As recordações das famílias eram assim estocadas em grandes molduras luxuosas. Os retratos se tornaram recorrentes e, assim como fora outrora com a pintura, os fotógrafos também eram

[6] Para ter mais aprofundamento sobre a imagem fotográfica como registro histórico e realização estética sugere-se a leitura do professor e filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser, mais especificamente, a sua obra seminal "Filosofia da Caixa-Preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia" – publicado pela Editora AnnaBlume, São Paulo/SP - 2011



requisitados para esse tipo de trabalho. Estúdios foram criados e grandes cenários compunham o ambiente para ser fotografado com pessoas inertes no centro, muitas vezes não encorajadas a olharem para o aparelho, por medo, talvez, de ter sua alma arrebatada ou sua identidade revelada. As fotografias, então, retiravam o objeto de seu invólucro, de sua real existência, pessoas e objetos eram destacados do seu cenário. Dado a isso, não foram os pintores de paisagens que perderam espaço para a fotografia. Frente ao egocentrismo do ser humano, foram os pintores dos minirretratos que perderam seu trabalho e recorreram à fotografia como meio de subsistência.

O entendimento dessa fração da história pode levar os alunos à consciência do porquê de, até os dias atuais, a autoimagem ser buscada nas câmeras e a possibilidade de entendimento da problematização desse culto à imagem humana. Pensando diretamente na prática escolar[7], o professor deve relacionar o que foi constituído como o ser humano se retratou e retratou aos seus ao longo da história da fotografia e relacionar com a realidade atual dos estudantes.

Após esse prenúncio sobre a história da fotografia, Benjamin (2012) enaltece Eugène Atget (1857-1927) dizendo que foi um dos primeiros a retirar a figura humana de suas imagens com maestria, que, assim, Atget passou a desmascarar a realidade por suas lentes, e que

> Ele foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional [...] [ele] purifica essa atmosfera, ou mesmo a liquida: começa a libertar o objeto de sua aura, o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica. (BENJAMIN, 2012, p. 107).

Primeiramente, Atget retira a presença do humano das imagens e, assim o culto à imagem humana, depois, por isso não agregar valor monetário às suas imagens, pois ele as vendia por poucas moedas, assim como era na troca pelos cartões-postais. Sendo assim, as suas fotografias não eram consideradas belas-

[7] Para entender a prática escolar e o ensino da fotografia ler: de Souza, T. E., & Maria Cristina da rosa Fonseca da silva. (2023). RELATO DE EXPERIÊNCIA: UM OLHAR FOTOGRÁFICO ACERCA DO ESPAÇO. Revista Da FUNDARTE, 57(57), e1222. https://doi.org/10.19179/rdf.v57i57.1222

artes e nem eram guardadas em grandes molduras como se fossem joias, mas eram tratadas como segunda técnica que eram, como um registro do real expresso pela bagagem cultural e ideológica do fotógrafo em uma escolha estética de enquadramento.

Atget, então, começa a fotografar os espaços urbanos e, deles, não ignora os vestígios humanos que ali estiveram. Quase todas as suas fotografias representavam espaços vazios, sem a presença do corpo humano, mas ele não negligenciava os pormenores, como filas de funcionários ou pratos sobre as mesas. Como relata Benjamin (2012, p. 108), Atget retira, renega o ser humano, mas não o espaço humanizado por ele, que a ele pertence e em que nele é pertencido. Benjamin (2012, p. 110) declara que, ao fazer isso, Atget cria um novo olhar fotográfico, mas que, “Por outro lado, renunciar ao homem é para a fotografia a mais irrealizável de todas as exigências.”. Ao fazê-lo, Atget renuncia à necessidade criada pelos estúdios e aos muitos retratos concebidos durante a história. Dessa forma, ele demonstra os resquícios humanos deixados nos lugares e paisagens, assim como mostra a realidade da classe trabalhadora.

Figuras 1 e 2 – Atget: La bièvre a l’empacement actuel de la rue Edmond Gondinet, e Atget: Les Halles





Fonte: ICP (2019)

Percebo, então, que, como já havia relatado, ao retirar o homem da imagem, puderam ficar evidentes as condições sociais e históricas em que esse ser vive, sem a necessidade de autoafirmação da imagem humana na obra, concretizando-se o



fato de não haver exaltação do homem em relação ao seu espaço, mas, sim, a do que esse espaço influi sobre a realidade humana. É isso que faz Atget ao retratar os trabalhadores, casas de bordéis, fachadas de casas, numerações de edifícios. A moradia e o resquício do ser humano ficam evidentes sem a necessidade fetichista do retrato dele, também sem afirmar a romantização da pobreza, apenas evidenciando as condições sociais que infringem e afetam diretamente o ser no mundo do trabalho. A arte fotográfica é o testemunho retratado das pessoas que ali existiram segundo o ideal do fotógrafo, por isso "[...] é, pois, um duplo testemunho: por aquilo que ela nos mostra da cena passada, irreversível, ali congelada fragmentariamente, e por aquilo que nos informa acerca de seu autor" (KOSSOY, 2014, p. 54). Ao mesmo tempo em que a fotografia remete ao passado, ela também é atual, pois vai ser vista segundo o testemunho do autor, mas também pela formação e pelas condições sociais e culturais pré-existentes de quem a está vendo.

Os estudos de Kossoy (2014) sobre o surgimento dos cartões postais e a relação desses com uma realidade fabricada auxiliam os estudantes a compreenderem que as imagens que lhes são apresentadas historicamente, em sua maioria, visam apenas uma parcela da sociedade e têm como intento principal enaltecer alguns espaços para promoção de uma sociedade idealizada.

A fotografia é considerada por muitos documental, e assim foi também com o surgimento dos cartões postais, com imagens das cidades reunidas em cartões e seus espaços sendo representados e enviados como lembranças para outras partes do país e do mundo. Porém, quando a imagem é enquadrada por um fotógrafo, ela não reflete apenas a realidade, mas, como reitera Kossoy (2014), fotógrafo e historiador fotográfico brasileiro, também demonstra uma segunda realidade, contaminada pela ideologia do fotógrafo e da época em que ele vive, pelas suas concepções sociais e culturais.

> As imagens fotográficas não apenas nascem ideologizadas; elas seguem acumulando componentes ideológicos à sua história própria à medida que são omitidas ou quando voltam a ser utilizadas (interpretadas) para diferentes finalidades. (KOSSOY, 2016, p. 74).

Assim como acontece com toda obra de arte, a bagagem ideológica da fotografia depende não apenas do seu autor, mas também da época em que ela será lida e interpretada, e do que é pré-concebido pelo sujeito que a está vendo. Trago abaixo dois exemplos de cartões-postais selecionados por Kossoy (2014) e que demonstra tal visão da sociedade:

Figuras 3 e 4: Vista do Largo do Palácio no princípio do Séc. XX, e Vista da Avenida Paulista no princípio do século XX.





Fonte: Kossoy (2014)

Os cartões postais mencionados anteriormente eram feitos a partir da visão e ideologia da elite, que promulgava o que deveria ser mostrado dos espaços das cidades para o exterior e não o que realmente acontecia nas periferias ou redondezas das cidades. O Brasil nesse prelúdio, então, retratava em seus cartões grandes construções e a vida do centro urbano elitizado, colaborando, assim, "[...] definitivamente para a construção da imagem oficial da cidade: aquela idealizada pelas elites e pelo Estado, a imagem de uma cidade que se 'apresentava' moderna" (KOSSOY, 2016, p. 67). A verdade nessa época já era maquiada, assim como até hoje é feito em jornais e revistas, sem chegar ao panorama das redes sociais que, dentro de seus algoritmos, fazem com que eu tenha acesso apenas ao que me interessa. As imagens que chegam aos olhos de todos são, até hoje, manipuladas e controladas, assim como o eram nos cartões postais, jornais e revistas da época.

Por isso, eu me questiono: o que me é mostrado hoje em dia? A quem interessa essa anulação de uma parcela da população? Algo mudou na divulgação



de imagens de outrora ou, com a massificação de imagens, a representação social ainda abarca só a intenção da elite? Reitero, pois, o que há muito venho dizendo, que o ato de excluir das imagens oficiais uma parcela dos espaços existentes na cidade só serve para subjugar uma parcela da população, para torná-la invisível oficialmente, para, ademais, aparecerem apenas em jornais de violência.

Mas a segunda técnica, assim como tem a possibilidade de negar parte da história, tem também a condição de mostrá-la. No jogo entre a realidade e a sua representação, os outros espaços podem também ser demonstrados de forma crítica frente à sociedade existente. As fotografias, sim, mostram a história humana, mas o olhar prestado a elas tem que ser atento e crítico, em "[...] um contínuo exercício de pensar a imagem centrado nos componentes culturais, estéticos e ideológicos constituintes de sua elaboração e recepção [...]" (KOSSOY, 2014, p. 17), pois, em uma sociedade capitalista, é divulgada apenas uma parcela da realidade, que é controlada pela elite econômica, que tem interesses de criar uma ideologia histórica. Apenas com esse segundo olhar eu posso entender a história fotográfica, as fotografias que podem ser desenvolvidas nas aulas de arte e o que deve ser apresentado aos estudantes.

A fotografia em contraponto, quando foge dos parâmetros de manipulação como o faz quando é artística, também tem o papel de mudar a história, denunciando nela as verdades sobre os contextos sociais humanos, como afirma Kossoy (2014, p. 31):

> É necessário que se compreenda o papel cultural da fotografia: o seu poderio de informação e desinformação, sua capacidade de emocionar e transformar, de denunciar e manipular. Instrumento ambíguo do conhecimento, ela exerce contínuo fascínio sobre os homens.

Nesse contexto, evidencio, também, o outro lado da fotografia como registro histórico, ainda que ela, na maior parte das vezes, represente apenas uma parte da narrativa, ainda assim, constitui uma memória coletiva. Recordações de uma época congelada em papel fotográfico são, pois, "[...] fontes insubstituíveis para a



reconstituição histórica dos cenários, das memórias de vida (individuais e coletivas), dos fatos passados" (KOSSOY, 2016, p. 133). Ademais, se assim não fossem não seriam guardadas por tantas gerações com carinho e afeto. Essa afetividade não é isolada, pois não o é também a história, ela é coletiva.

É, pois, no momento cristalizado pela fotografia que as memórias individuais e coletivas do seu autor se interpõem e o sentido surge de acordo com o conhecimento e o domínio cultural dele, mas também surgirão outros sentidos de acordo com os sentimentos e as relações afetivas de cada ser que se deparar com esse instante que há muito fora retirado do seu contexto e congelado em imagem. Como escreve Kossoy (2016, p. 134-135), "O imaterial, que afinal, dá sentido à vida que se busca resgatar e compreender, pertence ao domínio da imaginação e dos sentimentos. É a nossa imaginação e conhecimento operando na tarefa de reconstituição daquilo que foi.". A partir da memória coletiva e do que eu entendo do passado, ainda que não tenha vivido no tempo representado na fotografia, tenho a possibilidade de me reconhecer na imagem e ter um mero vislumbre interpretativo daquela parcela da história ali representada.

Nesse ponto, Kossoy (2016) escreve sobre o fascínio pela fotografia, o jogo fotográfico e a criação da segunda realidade, que é pertencente tanto a quem produz a imagem como a quem a interpreta. Entre seus fatores, sociais, afetivos e de memória, a fotografia, então, está além do documental e do histórico, pois a imagem fotográfica é carregada de sentido.

Cabe, então, ao fotógrafo um olhar consciente acerca do mundo, e a quem recebe a imagem, o conhecimento necessário para desvendá-la em todas as suas características. Sejam essas fotografias midiáticas, históricas, emocionais ou familiares, entender o ponto de partida, o que está "[...] subcutâneo à superfície fotográfica: sua trama, sua história, sua realidade interior. Um signo à espera de sua desmontagem" (KOSSOY, 2016, p. 142), o que cercava o fotógrafo no momento do clique, os seus conceitos e ideologias, tudo isso é de suma importância para eu compreender uma imagem que me é apresentada. Os fatos, o tempo e o espaço



estão cristalizados em um segundo, então, cabe a mim enquanto leitora entender o que está incutido na imagem.

O conhecimento do contexto histórico da fotografia como relatei aqui é necessário para que a compreensão do que foi desenvolvido de mais relevante em fotografia na história da humanidade até os dias atuais. Mas também é importante saber que a maior parte das fotografias oficiais foi e é até hoje produzida pela elite, e esse conhecimento mais amplo e essas relações devem ser explicitadas em sala de aula para os alunos. Tal qual é parte inerente do processo de aprendizagem apresentar aos estudantes a sociedade imagética produzida pelo capital com vistas a manipular e anestesiar os sentidos humanos. Entender as amarras sociais produzidas por imagens na sociedade é essencial para que sejam também produzidas imagens que burlem e denunciem o sistema, mostrando a realidade social e cultural dos estudantes com suas bonitezas e mazelas. Apenas compreendendo todo esse contexto aqui apresentado é que a fotografia fomenta o processo criativo em sala de aula, permite a (produção de novos sentidos / novas mundividências) ressignificação do mundo que cerca (circunda) os estudantes e (e também é circundados por eles) e o recria visualmente.

Considerações finais

Por tudo o que aqui foi apresentado, entendo que a fotografia seja um grande espaço de aprendizagem, mas somente se não for servir como subsídio para que se aprenda algo, pois é sendo conteúdo relevante pensado e preparado para promover a construção do ser humano sensível e humanizado que a fotografia é criadora, expressiva e até revolucionária, mas ela só atinge o seu maior nível quando entendida também de forma técnica e politizada abarcando várias questões de construção da fotografia no meio social e transformar esses conteúdos científicos em saber escolar.

Para transmitir aos estudantes a amplitude dos conteúdos de arte, a sua relação sócio histórica e, neste caso, conseguir mostrar a fotografia como uma forma



artística que possibilita humanizar e tornar humano, olhar para a realidade e entender seus percalços e amarras. Por esses motivos, eu me voltei para teóricos como Benjamin (2012; 2019) e em Kossoy (2014; 2016) para ter o arcabouço histórico e crítico necessário para entender a construção da fotografia no sistema artístico e a força que essa linguagem tem para a transformação social.

Percebo que tudo isso que foi abarcado nesse texto, juntamente com o olhar atento para a sociedade imagética em que me encontro, ficou imbricado em todo o artigo o entendimento crítico acerca da sociedade e a construção histórica da fotografia, o conhecimento mais profundo sobre a técnica tendo a possibilidade criativa de mostrar e denunciar nas fotografias a realidade social. A simplicidade e o fácil acesso à linguagem fotográfica faz com que a relação fique mais estreita com as massas e possibilita essa criação mais sensível e atenta à própria realidade.

Evidencio no texto à imposição da sociedade capitalista e em como os problemas sociais surgem em decorrência da mesma, pois, se abordo a fotografia, tenho que, responsavelmente, demonstrar a diferença entre o fazer artístico como crítica e denúncia e sua diferença das imagens oficiais da cidade que nos sãos oferecidas como uma forma de controle populacional. E é de suma importância que os estudantes tenham um vislumbre através do olhar fotográfico sobre essas questões. Entendo que os mecanismos são utilizados pela necessidade de se ter uma população apaziguada, e que se os sujeitos tiverem um olhar mais atento para essa sociedade, eles podem ter a consciência de sua condição de oprimido e, ao mesmo tempo e coletivamente, buscar a superação dela.

Entendo , então, que através da linguagem fotográfica a classe trabalhadora e seus espaços que não aparecem nas imagens da cidade podem ser reproduzidos. Registros conscientes dos espaços para representar a dificuldade da vida na periferia e para propor um olhar a essa realidade sendo capaz de registrar, compreender e avaliar a realidade vista. Assim é que se cria registros artísticos que exibam um olhar atento para a comunidade e a sua realidade social e trazer esse conteúdo para sala de aula é de suma importância.



Referências:

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica.* Porto Alegre: Zouk, 2019.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CENTRO INTERNACIONAL DE FOTOGRAFIA (ICP). Artista Eugène Atget (1857-1927) Francês. [20--] Disponível em: https://www.icp.org/browse/archive/constituents/eug%C3%A8ne-atget?all/all/all/all/0. Acesso em: 30 out. 2019.

de Souza, T. E., & Maria Cristina da rosa Fonseca da silva. (2023). Relato de Experiência: Um Olhar Fotográfico acerca do espaço. *Revista Da FUNDARTE*, 57(57), e1222. https://doi.org/10.19179/rdf.v57i57.1222

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa-Preta* – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia – Editora AnnaBlume, São Paulo/SP – 2011

GALVÃO, Ana Carolina; LAVOURA, Tiago Nicola; MARTINS, Lígia Márcia. *Fundamentos da didática histórico-crítica.* Campinas: Autores Associados, 2019.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia*: o efêmero e o perpétuo. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

KOSSOY, Boris. *Série Cartões Antipostais*. 1972. Disponível em: http://boriskossoy.com/projeto/cartoes-antipostais. Acesso em: 30 out. 2019.

KOSSOY, Boris. *Realidade e ficções na trama fotográfica*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

KRACAUER, Siegfried. *A fotografia*. Tradução de Nélio Conceição. 2016. [Publicado originalmente no jornal Frankfurter Zeitung de 28 out. 1927]. Disponível em: academia.edu/37700389/Siegfried_Kracauer_A_fotografia_trad._N%C3%A9lio_Concei%C3%A7%C3%A3o_. Acesso em: 30 out. 2019.

MARX, Karl. *Cultura, arte e literatura*: textos escolhidos. Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010.



MORSS, Susan Buck. Estética e anestética: o ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin reconsiderado. *Revista Literatura*, Florianópolis, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996.

SAVIANI, Demerval. *Educação:* do senso comum à consciência filosófica. 19. ed. Campinas: Autores Associados, 2013.

SAVIANI, Demerval. *Escola e democracia:* teorias da educação, curvatura da vara, onze teses sobre educação e política. 20. ed. Campinas: Autores Associados, 1988.

SAVIANI, Demerval. *Pedagogia histórico-crítica*: primeiras aproximações. 11. ed. Campinas: Autores Associados, 2013.

VAZQUEZ, Adolfo Sanchez. *As ideias estéticas de Marx*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

VAZQUEZ, Adolfo Sanchez. *As ideias estéticas de Marx*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro, 1978.

Thalita Emanuelle de Souza
Secretaria do Estado do Paraná - SEED-PR, Paraná/Brasil. Professora de Arte do quadro próprio do magistério do estado do Paraná desde 2009. Graduada em Arte-Educação pela Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO-PR. Pós-graduada na área de Artes Visuais. Mestra em Arte pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, com mestrado profissional em arte – PROF-Artes. Doutoranda em Artes Visuais (PPGAV-UDESC). Participa do corpo editorial da Revista Educação, Artes e Inclusão (Qualis A2 em Artes e B1 no Ensino) desde 2019. Integrante ativa do Observatório da Formação de Professores no âmbito do Ensino de Arte: estudos comparados entre Brasil e Argentina – (OFPEA/BRARG). Membro do Grupo de Pesquisa Arte e Formação nos Processos Políticos e Contemporâneos (UDESC). Faz parte do Clube de Fotografia Sopro Coletivo (UDESC).Tem especial interesse em estudo e pesquisa na área de Arte e ensino, defendendo uma escola pública de qualidade.
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1912-1059
E-mail: thalita.e.souza@hotmail.com

Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva
Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva possui graduação em Educação Artística pela Universidade do Estado de Santa Catarina (1988), mestrado em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina (1998) e doutorado em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Santa Catarina (2004) na linha de mídia e conhecimento. Em 2010, realizou Estágio de Pós-doutorado na Universidad de Sevilla/Espanha, desenvolvendo pesquisa junto à Escola da Organización Nacional de Ciegos Espanhóis. Em 2011, desenvolveu Estágio de Pós Doutoramento na



Universidad Nacional Del Arte - IUNA em Buenos Aires, Argentina. Realizou pesquisa junto ao setor educativo do MALBA - Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. É professora titular do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, atuando como docente no Mestrado e Doutorado em Artes Visuais da UDESC, com linha de investigação em Ensino de Arte. Sua expertise abrange a área de Educação, com ênfase em Educação Inclusiva, com foco em temas como formação de professores, ensino de artes, educação inclusiva e a distância. Além disso, é Coordenadora do Laboratório Interdisciplinar de Formação de Educadores - LIFE da UDESC. Maria Cristina é autora do livro "A Formação de Professores de Arte: diversidade e complexidade pedagógica" e desenvolve programas de extensão junto ao NUPEART, oferecendo assessoria para professores da rede pública de ensino. Coordenou o Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - UDESC de 2011 a 2014, além de liderar o Projeto bilateral intitulado "Observatório da Formação de Professores no âmbito do Ensino de Arte: estudos comparados entre Brasil e Argentina - (OFPEA/BRARG)".
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1571-9176

Disponibilidade dos dados da pesquisa: o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo está publicado no próprio Artigo.
Recebido em 20 de novembro de 2023
Aceito em 26 de fevereiro de 2024
Editor responsável: Júlia Maria Hummes
ISSN 2319-0868
Qualis A1 em Arte, Educação, Filosofia, História, Interdisciplinar, Linguística e Literatura

Creative Commons Não Comercial 4.0 Internacional de Revista da FUNDARTE está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional.
Baseado no trabalho disponível em https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte.
Podem estar disponíveis autorizações adicionais às concedidas no âmbito desta licença em https://seer.fundarte.rs.gov.br/