3 PEQUENA DIGRESSÃO SOBRE LINGUAGEM FOTOGRÁFICA E EDUCAÇÃO

3.1 A fotografia e a linguagem fotográfica

Quanto às dessemelhanças que eu notara entre as duas pedras, Euclydes Villar me garantiu que "tudo era uma questão de saber olhar". Como fotógrafo e mestre em sua Arte, quando chegássemos à Serra Talhada e ele revelasse as chapas que estava tirando, iria me mostrar como a gravura do Padre, "devidamente corrigida pela Arte", estava "mais certa" do que aquela imagem real e grosseira que eu, em ser artista, estava me obstinando em ver ali. (Suassuna, 1971, p.118)

Antes mesmo do surgimento da fotografia, a imagem já era usada na comunicação e no ensino. Segundo Gombrich (1987, p.15), "Aristóteles, no século IV a.C., discutia em sua 'Poética' o porquê da imitação causar prazer ao ser humano, do desfrute a partir da contemplação de cópias perfeitas de coisas que na realidade não gosta de ver. Atribuía este prazer ao afã de aprender inato ao ser humano que, como cortesmente admitia, não é exclusividade dos filósofos".

As funções da imagem na sociedade passaram a ser sensivelmente potencializadas com o advento da fotografia e, posteriormente, com seu desenvolvimento tecnológico. A imagem, em especial, por meio da fotografia, tem estado presente no cotidiano.

Pensar hoje no ensino sem o auxílio das imagens torna-se difícil, principalmente na estreita relação que estas mantêm com a escrita e com toda a nossa vida cotidiana.

O uso de softwares de virtualização de produtos, ambiente virtual e tratamento de imagens, por exemplo, têm facilitado o dia-a-dia nas universidades na execução de modelos, no exercício de fabricação, na visualização de materiais, sua resistência física e química, ciclo de vida, dentre tantos outros aspectos. É difícil imaginar a prática do ensino sem estes recursos. Até uma simples aula expositiva, na qual a escolha das palavras por parte dos professores se dá em conjunto com a escolha das imagens, parece desfalcada sem os recursos áudio visual. A fotografia, dentro do conjunto de imagens

utilizadas no curso de Design, ganha destaque apoiada nas novas plataformas midiáticas, ao mesmo tempo em que passa por profundas transformações provocadas por mudanças tecnológicas, que podem ter afetado tanto o processo de ensino, como o da aprendizagem da fotografia.

O caminho que aqui proponho passa pelo debate das teorias fotográficas e das questões ontológicas, por acreditar que estejam na base da compreensão e problematização do ensino da fotografia na contemporaneidade. No entanto, esclareço que faço o percurso dentro de uma abordagem social, contrária a uma visão auto centrada e reduzida a um puro sistema de signos.

A palavra "representação" de origem latina, *Repraesentatio*, surge ligada ao conceito de imagem ou ideia. Por sua vez a palavra "Imagem", originária do grego "imago" ou do latim "icono", nasce ligada à semelhança ou à percepção em Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.). Em S. Tomás de Aquino (1226-1274), a imagem se liga ao mundo material e ganha a função de buscar o esclarecimento entre a natureza divina e as coisas materiais.

Na modernidade, estes conceitos mudam. Para Bacon (1561-1626) e Hobbes (1588-1679), a imagem passa a ser o ato de sentir e o termo imagem perde espaço para a designação da ideia, inicialmente conceituada como essência, ideal ou modelo do que é multíplice. Logo depois, em Descartes (1596-1650) e Wolff (1679-1754), a imagem ou ideia passa a ser vista como representação, termo usado pelos escolásticos como conceito de conhecimento por semelhança do objeto, representação de algo. (Abbagnano, 1998)

Kant (1724-1804) define a imagem como ato ou manifestação cognitiva independente de semelhança. A imagem passa a apresentar, na sua concepção, problemas inerentes ao conhecimento, pois imagem e representação são manifestações cognitivas e é dessa premissa filosófica que partirei para construção desta tese. Acredito, portanto, que a imagem fotográfica é uma manifestação cognitiva e por meio desta se toma consciência, é ato que está estritamente ligado ao desenvolvimento da linguagem.

No campo do Design, onde a pesquisa se desenvolve, Maffesoli (1995) propõe uma significativa contribuição ao estabelecer uma comparação entre o objeto e a imagem, vendo na proliferação destes uma das manifestações da potência da imagem. Para ele o objeto é uma parte ou uma modulação de uma realidade pré-individual, pertencente a todos os indivíduos e perdida pela

socialização. Buscamos nos objetos-imagem a nós mesmos e nos perdemos no coletivo. O objeto nos introduz no mundo da comunhão com o coletivo.

Quando um objeto é escolhido, seja ele um sapato ou um automóvel, o que nos leva a escolhê-lo ou a nos identificar com ele, é algo muito íntimo, primordial ou ainda algo da representação coletiva que participa da inserção na coletividade. A imagem ocupa um mundo do meio, entre o macro e o micro, entre a espécie e o indivíduo. Maffesoli (idem)

É difícil falar de representação ou imagem sem o objeto ser reportado à materialidade e, por conseqüência, à comunicação visual e à história das imagens. O ato gráfico, por exemplo, possibilitou o nascimento da escrita, inicialmente com os pictogramas e depois com os caligramas. Impressiona-me ver estas duas vertentes separadas ao longo de anos e, com o advento do alfabeto semítico, juntar-se na sua função comunicativa por meio das novas tecnologias.

Sociedades anicônicas apresentam-se cada vez mais como um mito. Culturas, geralmente monoteístas ou ditas primitivamente puras, passaram por longos períodos de repressão à natural propensão a produção de imagens, pois para maioria dos homens o anacronismo é completamente insustentável. Muitas religiões monoteístas, por meio de seus teólogos e legisladores, pronunciaram-se veementemente contra a produção de imagens, sob a crença de que uma sociedade anicônica é espiritualmente mais evoluída. O catolicismo apresenta, nos seus escritos, censuras ao uso da imagem em suas práticas religiosas. Tais censuras não foram seguidas pelos fiéis, tendo em vista toda magnitude de imagens usadas em seus templos ao longo da história. Com outras religiões, não menos populares como o islamismo e o judaísmo, não foi diferente, a exemplo a refinada caligrafia árabe, onde as letras, às vezes incluso o nome de Alá, convertem- se em graciosas figuras de animais. Freedberg (1992)

Existe uma complexa dicotomia entre o gosto pelas imagens e a aversão às mesmas. Reconstruir, dentro do pensamento histórico, a relação entre a imagem e o medo da corrupção do espírito nos dá os primeiros indícios sobre a dificuldade de aceitação da imagem na educação, que ainda persiste na sua versão: forma e conteúdo. Os diversos exemplos históricos, seja nas religiões ou fora delas, mostram-nos com clareza que a consciência do poder educacional da imagem sempre existiu.

O poder de persuasão da imagem ganha novas dimensões com o desenvolvimento tecnológico da reprodução de imagens. Observo, a este ponto, a importância de reconstruir de forma sintética esta evolução, no intuito de entender a importante participação da fotografia neste processo, e, ao mesmo tempo, levantar indícios do poder da linguagem fotográfica como uma ferramenta estratégica de ensino.

Antes do surgimento da xilogravura e da gravura em metal na Idade Média, os únicos processos de reprodução técnica conhecidos era o de cunhar e fundir. Entretanto, discorro aqui apenas pelo período da imagem única onde a pintura, com seu caráter de unicidade, desempenhava o papel principal na comunicação social. A produção icônica apresentava um caráter individual. Com o surgimento da gravura e posteriormente da imprensa, este papel começa a mudar, tornando possíveis as reproduções de desenhos e posteriormente a produção de livros impressos, rompendo assim o bloqueio da comunicação gráfica.

Com a litografia, no final do século XVIII, o poder de reprodução da imagem é ampliado. Esta técnica apresentava grandes vantagens sobre as precedentes. Os artistas podiam realizar seus desenhos diretamente sobre a pedra, sem a ajuda de um técnico gravador, conservando a expressividade do traço e reduzindo o tempo de produção. No início do século XIX estas vantagens se ampliam com a fotografia, que agora permitia a apreensão da imagem de forma direta, sem a necessidade de processos artesanais. Com ela dá-se início também a época da reprodutividade, técnica de massa que provocou uma compreensão da diferença entre informação e expressão visual. Benjamin (1983)

A descoberta da máquina a vapor, da eletricidade e o desenvolvimento dos transportes abrem o mundo para novos horizontes culturais, e o alto índice de analfabetismo do século XIX impulsiona a necessidade de informação visual. A publicidade é incorporada aos jornais, baixando os custos e aumentando a tiragem. Observava-se o fenômeno da produção gráfica e a imagem participava de maneira substancial desta nova realidade comunicativa, traçando assim as características básicas da incipiente comunicação de massa.

A credibilidade da fotografia se deu pelo fato da realidade ser apreendida de forma mecânica, mostrando-se como cópia. "Nela a necessidade do 'ver para

crer' é satisfeita" e é "... percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra." (Dubois, 1998, p.25). Apoiando-se nesta credibilidade, instaura-se o seu caráter documental, apresentando-se aos olhos do senso comum, como fiel e imparcial reprodução da sociedade, "por isso, mais que qualquer outro meio, a fotografia possui a aptidão de expressar os desejos e as necessidades das classes sociais dominantes, e interpretar a sua maneira os acontecimentos da vida social." (Freund, 1997, p.8).



Figura 8: Ilse Bing. Selbsportrat in Spiegeln, 1931

Na era da reprodutividade tecnológica, a repetição substitui a singularidade e a duração, desaparece a distinção entre original e cópia. A imagem perde sua aura, ao mesmo tempo em que aumenta o seu potencial expositivo. "Os quadros nunca pretenderam ser contemplados por mais de um espectador, ou então, por um pequeno número deles." (Benjamin, 1983, p.21). Só a partir do século XIX com a invenção da fotografia, de forma sintomática, dar-se início a mudança de postura da arte com relação ao público e, logo em seguida, do próprio público em relação à arte.

A partir de 1880, com o desenvolvimento das técnicas de impressão mecanizadas, a imprensa começa a substituir suas ilustrações, normalmente realizadas por meio da gravura, por fotografias, dando continuidade a aliança da imagem com a escrita na tarefa de completar a informação. Logo depois, a fotografia é reconhecida como suporte ideal para apresentar ao público artigos de grande consumo e atividades importantes como a publicidade e moda. A

imagem publicada, potencializada pela exposição, amplia seu poder de persuasão.

Surge, então, a conhecida atividade profissional de fotojornalismo, profissão que marca de forma definitiva a história da imprensa mundial, e a fotografia vem suprir a sede de imagens requeridas pela sociedade. Os temas se ampliam, as pessoas vão se surpreendendo e tomando conhecimento sobre celebridades, política, artes, etc. As imagens ganham mais espaço, já não se publica apenas uma fotografia sobre um determinado tema, mas se publica muitas fotos sobre o mesmo tema, o que faz com que uma matéria ocupe várias páginas.

Com a imprensa, um fato comum do dia a dia passa a ser também notícia. A fotografia testemunha os grandes acontecimentos e é sobre este prisma que nasce em 1929, nos Estados Unidos, a mais importante foto-revista de todos os tempos, a LIFE, que em seu primeiro número, composto de 96 páginas com tiragem de 446.000 exemplares, publicou em 1934, um manifesto escrito por Henry Luce deixando clara a sua proposta jornalística, que nos dá uma real dimensão sobre a importância da fotografia: "Ver a vida; ver o mundo; ser testemunha dos grandes acontecimentos; observar o semblante do pobre e o gesto do orgulhoso; ver coisas estranhas, máquinas, exércitos, multidões, sombras na floresta e na lua; ver a obra do homem, suas pinturas, torres e descobrimentos; ver coisas a muitas milhas de distância; coisas ocultas atrás dos muros e no interior dos aposentos, coisas perigosas; as mulheres amadas pelos homens e os filhos que tiveram; ver e alegrar-se em ver; ver e assombrar-se; ver e aprender." (Susperregui, 1988, p.269).

O manifesto da LIFE mostra o quanto a fotografia era vista como uma extensão do olhar, uma possibilidade de ver mais e além. Barthes (1980) percebeu que a persuasão da fotografia não estava na quantidade ou no tema, nem como este era proposto. O seu maior poder de persuasão está na característica própria da fotografia, que a difere dos demais sistemas de representação: o *certificado de presença* que a fotografia imprime ao ser realizada, o "è *stato*". Aquilo que era facultativamente real na pintura, como exemplo, passa a ser necessariamente real na fotografia.

A fotografia por meio da imprensa democratiza o direito à imagem, muda a visão da sociedade acostumada a ver apenas aquilo que estava ao seu alcance

visual. O homem comum agora poderia ver os acontecimentos, não só o de sua rua, mas do seu país e do mundo. Poderia ver pela primeira vez as celebridades, as paisagens de lugares distantes e muitas vezes até então impensados. A fotografia encurtou o mundo. "A imagem não é mais solitária (subjetiva, elitizada, artesanal), mas solidária (objetiva, democrática, industrial). Não há mais, como na arte, uma imagem única, mas uma imagem a partir de então incomensurável que vem reconstruir sinteticamente a agitação natural do olho do espectador." (Virilio, 1988, p.79).



Figura 9: Life Magazine Cover November 10, 1947. Photo by John Florea/Time&Life Pictures/GettyImages

A imprensa muda o seu estilo, tornando-se mais direta. O texto já se mostrava insuficiente quando desacompanhado da informação visual. "A palavra escrita é abstrata, mas a imagem é o reflexo concreto do mundo onde cada um vive. A fotografia inaugura a comunicação de massa visual, quando o retrato individual se vê substituído pelo retrato coletivo. Ao mesmo tempo converte-se em um poderoso meio de propaganda e manipulação." (Freund, 1997, p.96).

A teoria de Bhartles (1980) é fundada na reprodução mecânica do real realizada pela fotografia. Este argumento de imitação mecânica e perfeita permeou a fotografia desde seu aparecimento no século XIX, pois era um dos principais argumentos pelo qual a maioria dos críticos de arte a recusavam como arte. Esta teoria certamente ainda está na base da aceitação da fotografia hoje, como atestado de realidade.

Morris (1985) e Gubern (1988, p.44-46) partem da teoria onde o signo icônico se caracteriza por oferecer semelhança com o denotado e a fotografia, então, é vista como um complexo conjunto de signos icônicos. O que significa que esta é uma reprodução incompleta e modificada da percepção, pois, apesar de possuir características do denotado, necessita de outras que são supridas pela aprendizagem e pela projeção de quem as contempla.

Gubern (1988) sublinha as convenções que constituem a particularidade e a especificidade da fotografia como análogo: 1) a redução da terceira dimensão à bidimensionalidade, devido ao aspecto monofocal da câmara fotográfica em oposição ao bifocal humano; 2) limitação do espaço pela moldura, pois a fotografia incide no fato da eliminação da realidade circundante ao objeto fotografado; 3) perda do movimento; 4) perda da cor e a estrutura granular da fotografia, pois, contrário ao poder de resolução do olho humano, reproduz a realidade por meio de estrutura descontínua ou granular; 5) mudança de escala; 6) a eliminação de informações não-visuais como sonora, tátil, gustativa e de olfato, temperatura, etc.

Concluindo com Gubern (idem), a mensagem fotográfica é decodificada pelo receptor por meio de uma reelaboração subjetiva, mediante a complementação dos signos, para reforçar sua ilusão de realidade e atingir o seu significado. A teoria parece muito próxima ao que acredito ser a natureza da fotografia, contudo não posso concluir esta análise sem verificar a teoria proposta por Dubois.

Dubois (1998) não vê a fotografia como sendo espelho do real como Bhartles, por meio do conceito de analogia ou semelhança, nem ao mesmo tempo como transformadora do real como teoriza Gubern. A fotografia para ele é um índice e retoma a teoria da tricotomia peirciana para defender esta tese e afirma que a fotografia, antes de qualquer coisa, pertence à ordem da impressão, do registro.

A fotografia apresenta várias especificidades que a faz um índice particular dentro dos signos indiciários, "...a fotografia define uma verdadeira categoria epistêmica, irredutível e singular, uma nova forma não somente de representação, mas mais fundamentalmente ainda de pensamento, que nos introduz numa nova relação com os signos, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e fazer." (Dubois, 1998, p.95).

Coexistem, portanto, sob este olhar, o aspecto de índice icônico, como o de ícone indicial, pois não são exclusivos entre si. O que aproxima a posição de Gubern e Dubois, mas ao mesmo tempo se diferem no fato da existência de semelhanças com o referente e da existência deste, pois o índice pressupõe a existência do referente.

Acredito que as três posições anteriores cubram de forma sintética as bases fundamentais da fotografia e sua reflexão antológica, contudo voltadas as questões analógicas, pois, se consideramos a fotografia digital como sendo da mesma natureza e com a mesma essência, isto certamente impõe reaprofundar os posicionamentos. Tenho consciência de que este não é o ponto central desta pesquisa, mas observo que surgem muitas novas questões no âmbito da gênese da fotografia com as mudanças tecnológicas. Questões que pareciam mais claras, como tempo e ligação ao referente, parecem fragilizar-se com o avanço tecnológico, pois estamos diante de um impacto na imagem provocado pela tecnologia digital.

O antigo sonho de fixar o reflexo fugidio por meio da tecnologia continua, porém a tecnologia digital trouxe algo a mais que o aprofundamento da verossimilhança, trouxe os softwares de modelagem e tratamento de imagem, trouxe de forma digital, ágil, de pronto, todos os truques usados até então na escuridão das luzes vermelhas e isolados nos laboratórios fotográficos. Trouxe à luz da popularização, determinando o início de uma nova consciência da imagem: não mais a cópia do mundo, mas sua metáfora hipnótica. A fotografia digital confirma que a natureza da fotografia "... se revela na sua capacidade de ser uma tela transparente da única realidade perceptível: o mundo da fantasia" (Zannier, 2000)

Caberá a tecnologia digital aplicada à fotografia, com suas múltiplas possibilidades de produção de imagem, concretizar o rompimento do mito do fac-símile? Ou em um mundo cada vez mais virtual, continuaremos o sonho,

buscando por meio do tridimensional, da holografia ou de outra tecnologia que virá obter o sabor da imagem tátil, capaz de despertar o nosso sistema olfativo em uma imagem sem granulação e térmica?

O poder de persuasão da imagem ganhou novas dimensões com a tecnologia digital de captação, reprodução e armazenagem. A imagem se assemelha cada vez mais com a sua representação, contudo seus aspectos linguísticos parecem aparecer e desaparecer conforme o contexto.

A imagem fotográfica é percebida de forma diferente entre sociedades culturalmente distintas, até mesmo entre os indivíduos pertencentes a meios sócio-culturais diversos. A compreensão dos significados nos mais simples aspectos denotativos da imagem não está garantida em seus signos, e a imagem fotográfica pode dizer coisas distintas dependendo de quem as ver.

Apoiado em Maturana e Varela (1995, p.252) que veem a linguagem como parte integrante do próprio homem: "A linguagem nunca foi inventada por um sujeito isolado na apreensão de um mundo externo e, portanto, não pode ser usada como ferramenta para revelar tal mundo. [...] Realizamos a nós mesmos em mútuo acoplamento linguístico, não porque a linguagem nos permita dizer o que somos, mas porque somos na linguagem, num contínuo existir nos mundos linguísticos e semânticos." Concluímos, portanto, que "Somos a linguagem". Desenvolvê-la é nos desenvolver. E para isso, é importante reconhecer também o poder comunicativo da imagem.

O conceito de linguagem tem se mostrado em constante construção, não é, portanto, um conceito de referência estática, mas evolutivo e mutante com base no enfoque dado ou na própria evolução cultural. Para Abbagnano (1998, p. 615) a linguagem é "...o uso de signos intersubjetivos, que são os que possibilitam a comunicação." Do ponto de vista filosófico, a linguagem é "um problema da intersubjetividade dos signos, do fundamento desta intersubjetividade." (Idem,1998, p. 615).

O problema da intersubjetividade da linguagem coloca quatro possibilidades para sua existência: a linguagem como uma convenção social; como um fato natural; como escolha e por último como um fato do acaso. Na primeira tese encontramos origens na filosofia de Aristóteles, Wittgenstein (1889-1951) e Carnap (1891-1970), dentre outros. Nesta teoria a linguagem é verdadeira, não se pode corrigir ou mudar, por se encontrar em ordem perfeita.

A sua relação semântica é instituída arbitrariamente. A segunda teoria afirma ser a linguagem um fato natural. A sua relação semântica com o objeto é exata, não arbitrária e sim determinada pela ação do objeto. A terceira teoria vê a linguagem como escolha, operação. É, portanto, um instrumento onde o uso e a repetição definem seu princípio. Esta teoria tem origem em Platão e foi retomada por Leibniz (1646-1716). A quarta concepção teórica é praticamente uma especificidade da terceira e é construída por meio da análise estatística da linguagem. (Abbagnano,1998, p.615 - 624).

A partir destas visões, a imagem pode de fato ser considerada uma linguagem? Se o é, quais os seus códigos? Como se estrutura? Qual a sua dimensão semântica? Qual a sua dimensão sintática? Vejo nestas perguntas o ponto de partida ou pelo menos de passagem para toda e qualquer pesquisa em imagem fotográfica, porque fazem parte da natureza da fotografia que possui um estatuto complexo "... por um lado é a impressão de que sobre uma superfície sensível deixa o objeto que representa, e por outro estabelece uma relação analógica com a visão humana. Entre impressão e analogia se estabelecem relações difíceis, de onde derivam verdadeiros e falsos problemas; também daí deriva a multiplicidade de uso da fotografia, a diversidade e as estratégias de comunicação." Schaeffer (1987, p.22).

Como este estatuto influencia na aprendizagem e compreensão da fotografia? O desenvolvimento tecnológico e a comunicação se beneficiam desta ambiguidade? A "...gravação química ou física dos sinais visíveis, imóveis ou móveis, se identificam cada dia mais com a informação como tal. Podemos nos alegrar ou lamentar, o que não podemos é ignorar." Schaeffer (1987, p.7).



Figura 10: Publicidade da Mitra Imaging System. Communication arts N° 38, 1997

Na teoria de Umberto Eco: algo só pode ser objeto de investigação semiótica se é capaz de ser usado para mentir, pois isto seria evidência de sua natureza sígnica. "...a semiótica é, em princípio, a disciplina que estuda tudo quanto possa ser usado para mentir." (Eco, 2000, p.4).

A questão da mentira ou verdade na imagem fotográfica salienta três aspectos fundamentais para análise: o aspecto semântico, sintático e pragmático. O que é uma imagem verdadeira? Este seria o seu aspecto semântico. Pode a imagem dar um predicado ao objeto representado? Este por sua vez seria o aspecto sintático. E por fim, seu aspecto pragmático, que é a intenção, por parte do emissor, de iludir.

Para Barthes (1980) a fotografia não pode mentir, pois corresponde sempre aos fatos, este é o certificado de presença que toda fotografia possui e são muitos os exemplos que confirmam esta teoria. Nossa atitude social de possuirmos carteiras de identidade, passaportes, carteira de motorista e tantos outros documentos com uma fotografia que atesta que nós somos nós mesmos, é um exemplo clássico deste fato. Paralelo a esta verdade, assumida pela fotografia, devemos admitir que os recursos de manipulação fotográfica, sempre existentes e agora mais evidentes com a tecnologia digital, mudam esta perspectiva de verdade fotográfica permanente.

Soulages (2010) não acredita em linguagem fotográfica e sim em linguagens articuladas à fotografia. Para esta análise propõe três deslocamentos: o primeiro deslocamento é não analisar a 'foto' e sim 'as fotos'. O referido autor destaca a fotografia informativa ligada ao jornalismo e à publicidade, que se caracteriza por ser sobretudo ideológica; a fotografia doméstica ou afetiva que informa, mas de forma inteiramente diversa para quem a vê e está ligada à memória, sujeita a mudanças com o tempo; a fotografia artística caracterizada pela aceitação da polissemia e pela pluralidade estética. O segundo deslocamento proposto é da natureza para cultura, no qual afirma que uma fotografia não tem, no início, uma natureza, é condicionada pelo uso social, ganha culturalmente uma "pseudo natureza": doméstica, publicitária, etc. O terceiro e último deslocamento é: da sociedade ao sujeito receptor das fotos. A recepção da fotografia é uma interpretação.

Para outros autores como Santaella e Nöth (1999), Villafañe (1992), Schaeffer (1987) dentre outros, pode-se até falar de sintaxe da imagem. O termo

sintaxe é tomado de empréstimo da gramática e serve à análise deste aspecto da imagem por apresentar semelhanças a esta, embora não seja um termo próprio da teoria da imagem.

A sintaxe é constituída por um conjunto de regras para coordenar, unir elementos e formar orações. Segundo Santaella e Nöth (1999, p.201-206), as imagens podem funcionar de forma independente de uma ancoragem ou de um texto escrito, ou seja, podem transmitir uma verdade ou mentira por si só. Para argumentar esta tese, citam os slides turísticos e fotos de famílias, onde a falta de ancoragem é uma regra. Ao mesmo tempo veem na imagem a possibilidade de serem menos vagas do que a própria linguagem verbal, pois, quando a fotografia fala de um objeto, fala de um objeto específico e não de uma classe de objetos. Para estes autores a imagem pode também ser argumento, mostrando o objeto e ao mesmo tempo ser predicado. Em uma foto de família podemos reconhecer o nosso pai e ao mesmo tempo formular conceitos sobre ele: tinha olhos azuis, era elegante, gordo ou magro, etc.

Se a sintaxe é possível, talvez o pragmatismo da imagem também o seja, e esta é a questão mais controversa da linguagem fotográfica, isto porque os teóricos se dividem sobre o poder das imagens, em particular da fotografia, de asseverar. Para Dubois (1998: 53), o fato de a fotografia estar ligada ao seu referencial (e esta é sua realidade primordial) a torna necessariamente pragmática. Por outro lado, "sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é, em primeiro, lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)." Percebemos, pois, uma diferença entre asseverar e mostrar e que, para a sua teoria, a fotografia não é portadora de significado nela própria.

Santaella e Nöth (1999) em posição contrária colocam em questão os casos das fotografias científicas e policiais, que são usadas para asseverar os fatos reais, inclusive aceitos como provas testemunhais. "Somente porque asseveram e não por qualquer outra função pragmática, elas podem servir como documentos legais ou científicos da verdade. O potencial assertivo é mesmo inerente ao gênero da fotografia. Somente uma foto e não uma pintura de um crime será aceita como documento da verdade no tribunal." (Idem, 1999, p.207).

Para Eco (2000), as imagens devem ser analisadas como textos visuais, pois estas dependem do contexto para adquirir seu valor. Nesta teoria as

imagens são vistas como tipos de signos resultantes da correlação entre texturas expressivas, imprecisas e posições de conteúdo vastos e difíceis de análise, pois dependem do contexto.

Na imagem, as unidades menores não estão ligadas a uma regra, um código, como as unidades menores do texto verbal, estas dependem do contexto, da relação com os outros elementos. Um horizonte em fotografia assume importância diferente dependendo do contexto da luminosidade, da composição, se temos pessoas ou outros elementos na frente ou mesmo da distância com que esta aparece em relação ao objeto principal ou ao observador. Uma imagem do pôr do sol, por exemplo, tem leituras diferentes se é publicado ao lado um texto de guerra ou um texto religioso "...os signos icônicos fora do contexto não são realmente signos, não sendo nem codificados nem semelhantes ao que quer que seja, é difícil entender porque significam. E, não obstante, eles significam. Cabe, pois, pensar que um texto icônico, mais que qualquer outra coisa que dependa de um código, é algo que institui um código". Eco (2000, p.189).

Observo uma grande dificuldade em ver a imagem analisada com as regras da linguística, embora reconheça a contribuição, imagem icônica e fabular atuam em campos distintos e com necessidades próprias. Torna-se difícil buscar fonemas ou frases na imagem. Tenho a sensação, às vezes, de encaixar aquilo que não se encaixa. Acredito na necessidade da construção de um corpo teórico próprio e que não se distancie dos aspectos culturais e tecnológicos, tão intimamente ligados ao conteúdo e fundamentais ao entendimento da linguagem fotográfica.



Figura 11: João Sobral, sem título. Barcelona, 2000

3.2 A linguagem fotográfica e a educação

No intuito de resgatar um estudo feito sobre o ensino da fotografia no final dos anos noventa, com o objetivo de ajudar a aprofundar as análises realizadas nesta pesquisa, analisei a dissertação de mestrado da Ruth Maria de Mendonça Lifschitis, desenvolvida no Departamento de Artes da PUC- Rio no ano de 1998 sob o título: A Fotografia em Questão, orientada pela Profa Dra Anamaria de Moraes. A preocupação da autora naquele momento esteve voltada à interação da fotografia com suas especificidades e outras disciplinas, objetivando verificar a possibilidade da criação de um campo autônomo de ensino e pesquisa da fotografia no terceiro grau.

O campo da pesquisa desenvolvido na dissertação de Lifschits (1998) é caracterizado pelas instituições de ensino superior que se ocupam do Design na cidade do Rio de Janeiro e os professores de fotografia que atuam nestas instituições. Foram entrevistados oito professores, sendo cinco deles designers, um arquiteto, um jornalista e uma atriz. Todos com preparação profissional no campo da fotografia. A autora observou em sua pesquisa que as respectivas formações profissionais destes professores foram construídas de forma individual e assistemática, já que não existia, até o ano da realização desta pesquisa, a formação acadêmica por meio de curso superior de fotografia. Nenhum destes profissionais tinham formação pedagógica para atuarem como professor, pois a contratação se dava por portfólio e experiência no campo de atuação. A pesquisa expõe a forma assistemática de ensino e aprendizagem da fotografia nos cursos de Design da época. A preferência pela inserção de designers se deu pelo fato das IES acreditarem que estes podem trazer um olhar mais direcionado da fotografia para o campo do Design.

O ensino da fotografia fundava-se, quase que exclusivamente, na tecnologia analógica, embora a pesquisadora já percebesse o prenúncio ou o início das mudanças que viriam a acontecer nos próximos anos. A tecnologia digital estava apenas no início e sua baixa qualidade de reprodução e captação de luz, quando comparada com o processo de produção analógico, não justificava investimentos significativos. Os professores entrevistados questionavam os caminhos que a imagem fotográfica tomaria com a popularização das novas tecnologias, ao mesmo tempo em que os currículos

procuravam se adequar, buscando responder aos desafios propostos pelas mudanças, que não se limitariam apenas às questões tecnológicas.

Observei junto à autora que naquele momento a preocupação era instrumentalizar o aluno, para que este pudesse exercer melhor a sua função profissional, e os professores já expressavam, como aponta hoje a minha pesquisa, descontentamentos com a carga horária da disciplina, considerada como um obstáculo para o aprofundamento dos conhecimentos teóricos necessários aos alunos na articulação dos conteúdos da disciplina de fotografia com as outras disciplinas. A visão mais comum era que o aluno na disciplina de fotografia tivesse um contato inicial com os conhecimentos fotográficos e, em seguida, pudesse, por vias próprias, expandi-los, o que leva a autora a questionar a garantia e a forma desta expansão de conhecimentos, já que estes não estavam sistematizados e dependiam exclusivamente do aluno ou de um professor em outra disciplina. O que levou a autora a considerar estas perspectivas como suposições otimistas e até mesmo ingênuas.

Muitas das características observadas pela autora em 1998 perduram através do tempo, independente das mudanças tecnológicas, como por exemplo, o tratar a fotografia como uma ferramenta a serviço da formação profissional do designer, propiciando uma visão parcial e muitas vezes privada de reflexão teórica. Observei que, na época da realização de sua pesquisa, já se constatava as primeiras incursões pedagógicas no campo da tecnologia digital, assim como se iniciavam as primeiras dúvidas sob que tecnologia ensinar os conceitos fotográficos. Em meio às mudanças tecnológicas, a linguagem fotográfica ganhava força e hoje ela é um instrumento pedagógico que propicia a ancoragem de outros conhecimentos, que na teoria da aprendizagem significativa de Ausubel, é um fator determinante para futuras aprendizagens, pois conceitos positivos preexistentes como a fotografia, que fazem parte do cotidiano dos alunos, facilitam o desenvolvimento de outros conceitos.

A motivação pela fotografia é um estímulo para a aprendizagem. Nestes termos é importante mudar alguns preconceitos trazidos à sala de aula, que dificultam a visão dos valores pedagógicos pertinentes a este instrumento, ou seja, ver a fotografia apenas como uma representação social, uma cópia mecânica da realidade.

Ao iniciarmos os alunos de Design na disciplina de fotografia, procuramos romper com a representação social desta linguagem, mostrando a câmara como um instrumento de expressão e a fotografia como uma forma de construção do conhecimento, de tradução e transformação da realidade, esclarecendo que não estamos iniciando um curso técnico sobre manuseio da câmara fotográfica, embora este conhecimento seja necessário.

Didaticamente, o ato de fotografar é em si uma experiência multidisciplinar em todos os seus processos. A fotografia é um recorte do mundo aos olhos do fotógrafo, cujo saber prévio, a intencionalidade, confrontam-se com o que se tem diante da câmara, atribuindo sentido, produzindo conhecimento, criando o mundo fotográfico. "Nós vemos o que sabemos". Munari (1968).

A fotografia nos permite trabalhar pedagogicamente os mais variados conceitos, porque a própria imagem funciona como ponte, não apenas por ser linguagem, mas também por ser documento, registro, ilustração e diversão ao mesmo tempo. A imagem constitui-se em um instrumento educativo, particularmente adaptado a nossa época. Sua utilização como instrumento de aprendizagem aproxima a educação ao mundo que a circunda, podendo oferecer ao aluno um potente meio de expressão, incentivando-o a uma postura ativa e reconhecendo na imagem fotográfica uma atividade de projeto.

O novo desenho comunicativo proposto a partir da tecnologia digital facilitou a pluralidade de linguagens e por consequência impulsionou a utilização da imagem. As linguagens se completam e não basta apenas saber ler e escrever com os códigos fabulares, é necessário saber fazer o mesmo com os códigos icônicos, bem como, desenvolver estratégias comunicativas com suas inter-relações nas quais o despertar para a linguagem visual de forma mais ampla na educação passa pelo desafio de transpor barreiras formadas pelo desconhecimento da cultura da imagem, "...pois, para muitos, a imagem ainda é uma ameaça que pode causar o superficialismo e enfraquecimento da linguagem escrita, bem como contribuir para espetacularização da educação." (Sobral 2001, p 118).

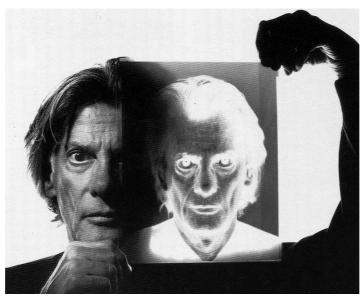


Figura 12: Serge Moreno Cohen. Richard Avedon, 1994

A imagem desempenha um papel relevante na formação do designer, mesmo assim, os alunos apresentam dificuldade para percebê-la como projeto. Dificuldade que se dá pela convenção gráfica socialmente construída, pois sua característica básica é a semelhança que mantém com o seu referente, efeito analógico que leva muitas vezes o leitor a perceber a realidade proposta pela foto, sem tomar conhecimento de sua existência como representação. É comum presenciar esta atitude diante de fotografias de família ou eventos sociais. Muitas pessoas reconhecem o pai, a mãe, a si próprio, mas não veem a moldura que delimita a imagem, o papel, as cores etc.

A imagem fotográfica está diretamente ligada à sensação de prazer, pois dá a sensação de apropriação dos seus significados rapidamente, além do mais, ela nos faz transitar facilmente pelo presente, passado ou futuro em frações de segundos; transportar-se a lugares distantes e impensáveis. Estas sensações têm formado uma geração com insaciável apetite de ver, em que a própria natureza tem se mostrado pouco atrativa e monótona, por não apresentar as características de movimento e sensorialidade dos meios de comunicação.

O mundo icônico, do qual a imagem faz parte, é gratificante por si só. Nele o significante em si é gratificante. Não é necessário, como na linguagem fabular, buscar o prazer nos significados. O movimento e a velocidade ganham papéis fundamentais, potencializados pela tecnologia da digitalização de imagens. As emoções primárias são intensificadas, a comunicação propicia uma grande gratificação por emoções que levam o espectador "... a renunciar, consciente ou

inconsciente, a satisfação emocional derivada da ativação da mente racional". Ferrés (2000, p.33).

No contexto comportamental, percebo algumas possíveis mudanças nos alunos, que seguramente podem estar influenciando o ecossistema educativo: a construção de uma cultura fragmentada, refletindo o universo comunicativo; fragmentação do sistema educativo em inúmeras disciplinas e especialidades, além da hiper estimulação sensorial vivenciada fora da sala de aula. Por outro lado, eles apresentam a capacidade de se aterem horas diante da internet ou televisão, assistindo muitas vezes a dois ou três programas ao mesmo tempo, atitude que já não se restringe apenas aos aparelhos eletrônicos, mas também diante da vida, no falar, por meio da mudança rápida de assuntos, no alimentarse, no pensar e nos relacionamentos interpessoais, ou seja, a necessidade constante do sensacional que impulsione a capacidade de concentração.

A tecnologia digital tem permitido um fluxo maior de conteúdos entre disciplinas nos cursos de design, forçando uma nova relação interdisciplinar. Conteúdos antes restritos à disciplina de fotografia migram para outras disciplinas, da mesma forma, a disciplina de fotografia absorve novos conhecimentos restritos, anteriormente, às outras disciplinas. Este processo faz como em qualquer outra área do conhecimento, com que a linguagem absorva características próprias desta área.

A fotografia no design está se transformando em fotografia do design em uma era pós- industrial. Couto (2008) mostra que a estrutura do curso no Brasil teve origem na Bauhaus, onde suas atividades eram divididas em ateliês comandados por mestres e artistas. Esta estrutura inicia a espelhar a segmentação da própria indústria em setores e processos de fabricação. Maneira encontrada a partir da revolução industrial para formação deste profissional que tem como ferramenta o uso de tantas outras disciplinas, deixando claro o entendimento, na época, da natureza multidisciplinar do Design. Bomfim (1997) via, na atividade do designer, uma ação interdisciplinar, e criticava a pulverização disciplinar que dificultava a consolidação de uma Teoria do Design. Passados quatorze anos desta observação, ainda vemos os cursos de design estruturados em disciplinas cada vez mais especializadas objetivando a abrangente formação deste profissional.

A compartimentação do conhecimento não é o único problema na formação do designer. Observo que a dualidade entre cultura oficial e cultura popular também aflige o processo de ensino e aprendizagem, pois existe um distanciamento entre estas culturas que vem refletindo na educação como um todo, enquanto a cultura oficial tende a privilegiar o caráter conceitual da representação, o estático, o analítico e reflexivo. A cultura popular, entendendo-a como aquela que se desenvolve fora dos ambientes educacionais e principalmente nos meios de comunicação, tende a privilegiar de maneira prioritária uma representação concreta, dinâmica, implicativa, sensitiva e emotiva do mundo. Questionar este distanciamento de forma direta e ampla, talvez ajude a encontrar soluções que permitam a educação formal entrar em sintonia com o mundo externo, buscando novas formas de aprender e ensinar. Ferrés (2000)

As demandas atuais na formação do Design, apontada pelo perfil profissiográfico proposto pelo Ministério da Educação, portaria nº 128 de 24 de junho de 2009 no art. 5, por meio do Exame Nacional de Desempenho dos Estudantes-Enade, tem como expectativa que o aluno formado esteja apto a compreender e responder às necessidades do indivíduo e da sociedade, com ética e capacidade crítica, reflexiva, com visão humanística referente à concepção, ao desenvolvimento, acompanhamento e produção de projetos na sua área de competência, e que seja ao mesmo tempo capaz de atuar na identificação e resolução de problemas de forma criativa, relativamente às questões tecnológicas, funcionais e estéticas, considerando componentes políticos, econômicos, sociais, ambientais e culturais.

Desenvolver estratégias de ensino que atendam este perfil depende de um maior envolvimento com questões de ordem sociocultural, que por sua vez, dependem de estratégias de ensino que busquem a comunicação e o envolvimento com o aluno, levando em consideração os saberes por eles trazidos à universidade. Acredito que este encontro seja de via dupla: trazer o aluno significa buscá-lo. É necessário vivenciar a cultura popular de forma crítica e reflexiva, para poder reconhecer seus valores e buscar instrumentos e estratégias de ensino, que permitam realizar a ponte entre os que estão fora com os que estão dentro do mundo acadêmico. Quando me refiro ao mundo e à ponte, vejo os micros mundos de cada conhecimento específico e as intermináveis pontes que necessitam ser construídas, pois estas fronteiras são porosas e facilmente se está de um lado ou do outro. Como educadores,

necessitamos de um conhecimento constante da realidade dos nossos alunos, para que possamos "falar com" e não cairmos na fácil indução de "falar para".

No curso de Design, a sensibilização à cultura popular é muito forte, pois a formação está voltada dentre outras à observação social, à comunicação e ao mundo material. Além do mais, normalmente os alunos já chegam ao curso de design mais sensíveis a estas questões. Portanto, trabalhar a imagem como linguagem em todas as suas dimensões, não reduzindo à natureza estética, analógica ou comunicativa, é ampliar o horizonte perceptivo do aluno.

A educação é uma atividade interdisciplinar em que nada existe por si só, tudo se correlaciona de forma inter dependente. A vida do ser humano é um conjunto, um todo. Não se pode recortar partes desse sem levar em consideração o todo. Da mesma maneira, a educação não é um fragmento no mundo, porém faz parte de um todo, de uma totalidade. Nela está a cultura popular como a oficial, está a educação formal como a informal, estão as velhas tecnologias como as novas, está o aluno como está o professor.

Não podemos dissociar a educação da vida, como sublinha Dewey que fundamenta seu conceito de educação também na experiência, pois esta não se reduz ao estado de consciência claro e distinto. A experiência não se reduz tão pouco ao conhecimento, ainda que o próprio conhecimento seja parte da experiência. A experiência neste caso inclui tanto a magia e a superstição, como a própria ciência. A educação é, em Dewey, um processo de reconstrução e reorganização da experiência, pelo qual percebemos mais agudamente o sentido e com isso nos habilitamos a melhor dirigir o curso de nossas experiências futuras. Teixeira (1975).

Tenho consciência de que a sedutora idéia de incorporar as tecnologias da comunicação na educação não resolve os problemas educacionais, e nem a transforma em uma educação contemporânea e eficaz. A tecnologia não garante solução às deficiências educacionais por si só, é necessário termos a capacidade de traçarmos estratégias de utilização destes meios. A pluralidade das linguagens proposta pelas novas tecnologias indica a responsabilidade de todos no desenvolvimento de "uma educação para o olhar", em particular no curso de Design, que tem como matéria prima o uso da imagem. Os futuros designers necessitam ter clara consciência de que a imagem é uma forma de vivenciar, aprender e mudar o mundo.

A imagem, por não se resumir a função meramente comunicativa e ser manifestação cognitiva, está sujeita à aprendizagem. Retomo Maturana e Varela (1995) quando observam que a linguagem é parte integrante do próprio homem que se realiza nela.

O conceito de aprendizagem tem mudado muito ao longo da história da humanidade, em função do desenvolvimento do conhecimento sobre o meio e sobre o próprio homem. Com a evolução dos estudos científicos do comportamento humano e dos estudos neuronais, as teorias da aprendizagem se multiplicam e apresentam-se muitas vezes de formas divergentes. Falar sobre as maneiras de aprender na psicologia educacional é hoje uma tarefa arriscada. O conceito de aprendizagem é amplo e apresenta vários significados, muitas vezes, não compartilhados. No obstante, encontram-se de certo modo ligados à aprendizagem cognitiva, a mudanças nas respostas de um organismo ao ambiente. Inclui condicionamento, aquisição de técnicas e informação, mudanças comportamentais, construção de novos significados, de novas estruturas cognitivas, revisão de modelos mentais.

A psicologia cognitiva, que apesar de não afrontar diretamente os problemas da aprendizagem, como o fez o condutismo por meio das suas teorias de estímulo e resposta, tem contribuído e se mostrado importante para os estudos do comportamento humano contemporâneo, com uma psicologia baseada principalmente na atividade humana que é social, planejada e organizada. Para Vygotsky (1896-1934), o ser humano é um sujeito ativo que não se limita a responder a estímulos, mas atua sobre eles, modificando-os por meio dos instrumentos mediadores. Os instrumentos mediadores em Vygotsky não imitam a realidade, a transformam e com isso modificam o próprio sujeito em um processo retroalimentável.

Para a psicologia cognitiva, o desenvolvimento está inteiramente ligado ao contexto sociocultural em que ocorre, e os processos mentais só podem ser entendidos se os instrumentos e signos que os mediam também o forem, ou seja, o desenvolvimento cognitivo do ser humano não pode ser compreendido sem referência ao meio sociocultural. Nesta teoria, o professor é, no ambiente pedagógico institucional, um mediador das relações entre sujeito e objeto, conhecimento e aluno cujos saberes são fundamentais na construção de estratégias no processo de ensino- aprendizagem.

Os processos de origem sócio-cultural que Vygotsky classifica de psicológicos superiores são mais que a evolução dos processos biológicos, classificados de elementares, e, embora os processos elementares sejam fundamentais para a construção dos processos psicológicos superiores, não garantem a sua formação. Os processos psicológicos superiores são construídos na vida social, regulam a ação por meio do controle voluntário e se valem de instrumentos de mediação em que a semiótica ocupa o lugar de maior relevância. (Baquero, 1998).

A aprendizagem dos sistemas de signos desempenha, portanto, um papel fundamental no desenvolvimento pessoal e permite não só o controle sobre o comportamento e o pensamento, mas o controle sobre o outro, pois ter domínio da linguagem é também conduzir e manipular. A linguagem icônica, e em particular a linguagem fotográfica, apresenta um nível de manipulação muito mais sutil que a linguagem fabular, pois sua transparência a faz confundir-se com o significante (o objeto representado), além de gozar de um senso comum que coloca a sua leitura como atividade inata, espontânea, ou seja, sem a necessidade de aprendizagem. A linguagem fotográfica é um potente instrumento de mediação que permite o desenvolvimento das funções mentais, pois sua combinação de uso com os signos permitem organizar, regular e expressar o pensamento.



Figura 13: Man Ray. Jean Cocteau, 1922

É no conceito de "zona de desenvolvimento proximal" desenvolvido por Vygotsky que vejo o fator de maior interesse para o ensino da fotografia. Ela é a distância do conhecimento já consolidado pelo aluno com o conhecimento potencial, ou aquele que ele pode vir a desenvolver com a ajuda do professor ou colega. É dentro da zona de desenvolvimento proximal do aprendiz que deve haver a integração social e o intercâmbio de significados, sem isto "... não há ensino, não há aprendizagem e não há desenvolvimento cognitivo." Moreira (1999, p.121).

A disciplina de fotografia propicia um ambiente muito favorável à zona de desenvolvimento proximal, o que mune o professor de significativos instrumentos para criação de estratégias de aprendizagem, não só no campo específico da linguagem fotográfica e do Design, mas de outros conhecimentos fundamentais ao desenvolvimento dos alunos como cidadãos. A fotografia promove um terreno pedagógico particularmente favorável, pois cada aluno tem consigo um instrumento de expressão com um magnífico potencial de direcioná-lo para o objeto, transformá-lo e fazer ver instantaneamente.

A fotografía, por estar ligada ao prazer e à diversão, provoca encontros e confrontos entre os sujeitos e o conhecimento de forma amistosa e lúdica, estimulando a criatividade no relacionamento com o ambiente e no meio em que está inserido. Produzir uma imagem é ligar-se ao objeto, relacionar-se com ele, transformá-lo, e esta ação é um ato de conhecimento. Uma ação em que se molda e se é moldado, se constrói e se é construído. Ação que se inicia no próprio ato cognitivo do perceber. Para Dewey (2004), o conhecimento é "reflexivo experimental", ou seja, não existe diferença entre o teórico e o prático. Não podemos separar o conhecer do agir e estes são, por sua vez, a própria essência da linguagem fotográfica.

A disciplina de fotografia favorece, de forma especial, os conhecimentos sócio-culturais trazidos pelos diversos atores, professores e alunos na elaboração de novos conhecimentos, contribuindo para a formação dos processos superiores, bem como, dando sustentação para uma educação significativa. Aqui insiro outro conceito contemporâneo importante para o desenvolvimento cognitivo: a teoria desenvolvida por Ausubel (1918- 2008) voltada para a aprendizagem, ou mais especificamente, para a aprendizagem significativa. "Da mesma maneira que outras teorias organicista - ou verdadeiramente construtivistas - Ausubel acentua sua teoria na organização do

conhecimento em estruturas e nas reestruturações que são produzidas devido à interação entre tais estruturas presentes no sujeito e à nova informação." (Pozo,1998, p.209).

Para Ausubel, o que o aluno já sabe é determinante na aprendizagem, pois é por meio de conceitos preexistentes que se estrutura o processo da aprendizagem significativa. Os subsunçores seriam conceitos existentes no indivíduo e a aprendizagem significativa, um produto da interação entre a informação nova e a estrutura preexistente. A aprendizagem mecânica também contribui para futuros subsunçores que poderão servir para a realização de futuras aprendizagens significativas. Na teoria de Ausubel, a estrutura cognitiva está constantemente reorganizando-se e reestruturando-se para adquirir novos significados.

3.3. Pontos a considerar

"Toda reflexão, inclusive a reflexão sobre os fundamentos do conhecer humano, se dá necessariamente na linguagem, que é nossa forma de sermos humanos e estarmos no fazer humano." (Maturana e Varela, 1995, p.69).

A linguagem exerce um papel preponderante, tanto para as teorias do conhecimento quanto para as de aprendizagem, não se resumindo apenas a uma função meramente comunicativa, pois desempenha importante papel na construção do conhecimento e na aprendizagem. Desenvolvê-la por meio da educação é ampliar o horizonte perceptivo, ao mesmo tempo em que propicia a sensibilização para outras formas de expressão.

Observei o quanto as mudanças tecnológicas trazem novas questões ontológicas para aprendizagem e para a imagem fotográfica, o quanto necessitamos desenvolver junto aos alunos a consciência destas mudanças e estimular a reflexão sobre as novas tecnologias e seus alcances sociais e culturais.

Ao longo deste capítulo, apresentei uma pequena digressão sobre as questões da natureza, linguagem e aprendizagem da imagem fotográfica, tendo a oportunidade de sentir o quanto ainda é necessário aprofundar os referenciais

teóricos e produzir novos, no intuito de ajudar a entender a imagem fotográfica na sua mais completa dimensão. O caminho que observei neste capítulo passa pela hipótese de que toda imagem fotográfica traz consigo uma intenção discursiva e que é um instrumento de persuasão, fruto de uma estratégia significativa. Por pressuposto considero que desenvolvê-la nos cursos de Design é ampliar o horizonte perceptivo, ao mesmo tempo em que propicia a sensibilização para outras formas de expressão.

A imagem se apresenta cada vez mais atemporal, mosaica e próxima do seu referente pela qualidade e realismo, ao mesmo tempo em que perde a ligação com o referente pelas suas características sintéticas proporcionadas também pelos softwares de tratamento de imagens. A imagem está passando por um aprofundamento de sua natureza dúbia, provocando mudanças sociais em campos já consolidados como o foto jornalismo, a foto identificação, a prova. A imagem parece deixar para traz rapidamente o "é stato" do Barthes.

A tecnologia digital continua seu processo de ampliação do potencial de utilização da imagem fotográfica iniciado no século XIX, e, que por lidar com um consenso de leitura inata, lida com um grupo crescente de pessoas que, não conhecendo seus códigos e vendo-a apenas como retrato da realidade, se deixa conduzir por suas propostas. A imagem fotográfica democratiza o direito à imagem, mas ao mesmo tempo amplia um sistema de linguagem e manipulação mais sutil que o da escrita fabular.

Reportei nesta pesquisa o enfoque dos processos de aprendizagem do Vygotsky, destacando a sua zona de desenvolvimento proximal para ressaltar e provocar a reflexão sobre o ambiente de aprendizagem da disciplina de fotografia. Tratei da aprendizagem significativa de Ausubel e a valorização dos saberes trazidos pelos alunos ao ambiente de aprendizagem englobado pela imagem fotográfica.

No próximo capítulo, tratarei da imagem fotográfica na contemporaneidade, analisando aspectos como: imagem e excesso, ruptura histórica e pós fotografia.