



Prof-Artes

Mestrado Profissional em Artes

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS – PROFARTES / UDESC

VALÉRIA SANTOS DINIZ

**PROJETO MONET: UMA PESQUISA-AÇÃO SOBRE ENSINO
DE FOTOGRAFIA E HISTÓRIA DA ARTE.**

SÃO LUÍS - MA

2024

VALÉRIA SANTOS DINIZ

**Projeto Monet: uma pesquisa-ação sobre o ensino de
fotografia e história da arte.**

Dissertação apresentada ao Programa Prof-Artes da Universidade Federal do Maranhão para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais. Orientador: Professor Doutor Pablo Petit Passos Sérvio.

SÃO LUÍS - MA

2024

Santos Diniz, Valéria.

Projeto Monet : uma Pesquisa-ação sobre Ensino de Fotografia e História da arte / Valéria Santos Diniz. -2024.

108 f.

Orientador(a): Pablo Petit Passos Sérvio.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Rede - Prof-
artes em Rede Nacional/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís,
2024.

1. Pesquisa-ação. 2. Fotografia. 3. Projeto Monet.

VALÉRIA SANTOS DINIZ

PROJETO MONET: UMA PESQUISA-AÇÃO SOBRE O ENSINO DE FOTOGRAFIA E HISTÓRIA DA ARTE.

Dissertação apresentada ao Programa Prof-Artes da Universidade Federal do Maranhão para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais. Orientador: Professor Doutor Pablo Petit Passos Sérvio.

São Luís, ** de março de 2024.

Aprovada em __/__/____

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Pablo Petit Passos Sérvio.
(Universidade Federal do Maranhão)

Professor Doutor José Almir Valente Costa Filho.
(Instituto Federal do Maranhão)

Professora Doutora Mariana Stellita Lins Silva
(Universidade Federal do Maranhão)

Dedico este trabalho aos meus alunos do Centro de Ensino Educa Mais Professor Barjonas Lobão e a todos os professores de arte, que, porventura, este trabalho possa vir a contribuir.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer, primeiramente, à minha pequena família: à minha mãe Maria, que sempre me incentivou, junto ao meu pai Firmino - que já não está mais conosco, mas que se faz presente em seus ensinamentos, com seus muitos livros e memórias - a confiar e trilhar nos caminhos da arte, seja desenhando, experimentando a fotografia com uma câmera caseira ou soltando minha imaginação criando personagens de papel, cantando coisas que me vinham à cabeça ou seja para atravessar, muitas vezes, a solidão de uma criança neurodiversa e encantada com o que a arte poderia me possibilitar. Agradeço ao meu irmão Ian, que mesmo com nossas diferenças, se fez sempre presente e me possibilitou uma visão de mundo fora dos moldes convencionais e heteronormativos.

Agradeço ao meu companheiro Daniel, que se fez presente nos meus momentos mais difíceis, do início até aqui, com sua doçura, amor, cuidado e verdades necessárias, sempre me incentivando e me convencendo a não desistir. Sem esse apoio, sem esse suporte eu não teria condições de atravessar os muitos desafios que encarei nessa jornada.

Agradeço às minhas amigas Isadora, Paula Menezes e Elén Cristina que foram cruciais nesse processo, que me dedicaram atenção, força e carinho necessários para passar por todas as atribulações do mestrado e da vida que se mesclaram até aqui. Agradeço aos meus demais amigos que não citei, mas que sabem que os considero com muito carinho.

Agradeço extensamente ao meu orientador, professor Pablo, pela deveras paciência, pelos muitos direcionamentos, pelos conhecimentos valiosos adquiridos, com muita insistência, durante este percurso. Serei sempre grata! Agradeço ao professor Domingos Portal, em meu nome e de toda a turma cinco de 2022 do Prof-Artes por nos ensinar, nos acompanhar e nos incentivar ao longo desses dois anos e alguns meses. Em especial, professor Portal, por sua compreensão e tratamento humano o qual me dirigiu e do qual serei sempre grata. Agradeço ao professor Almir

e professora Elisiene também por acompanharem a turma cinco e pelas válidas colaborações com nossas pesquisas. Em especial, ao professor Almir, pelas referências e pelo incentivo e por acreditar neste trabalho. Agradeço ao secretário Juniel e a toda equipe por todas as dúvidas esclarecidas e pelo apoio nessa caminhada do Prof Artes.

Agradeço a todos os meus alunos com quem troquei tantas experiências e tantos afetos. Sem vocês esta pesquisa jamais seria possível. Agradeço à gestão do Centro Educa Mais Barjonas Lobão na figura de Seu Francisco, Luciana e Thiago, que acreditaram no nosso trabalho e o tornaram possível. Não esquecerei do apoio e da compreensão que tiveram comigo. Também agradeço à coordenação pedagógica do segundo ano do ensino médio, na figura de Erieth Nozoza, pelo apoio, consideração, carinho e profissionalismo e aos demais colegas que nos apoiaram ao longo desta caminhada. E agradeço meus alunos, os quais não seria nada possível conceber este projeto.

E, por último, agradeço à vida, que me trouxe o necessário para lidar com todas as disparidades. E mesmo não passando por coisas que eu não gostaria de ter passado, elas me trouxeram substância e experiência. Parafraseando Pobres Criaturas, de Lanthimos, é só dessa forma que podemos entender quem somos, nosso lugar no mundo e compreender o mundo.

Quem dera eu achasse um jeito
de fazer tudo perfeito,

feito a coisa fosse o projeto
e tudo já nascesse satisfeito.
(LEMINSKI, Paulo, 1987)

RESUMO

Esta dissertação explora a intersecção entre o pictórico e o fotográfico a partir do contexto do Impressionismo. O objetivo central é a análise dos resultados obtidos através da prática pedagógica realizada com estudantes do segundo ano do ensino médio no Centro de Ensino Barjonas Lobão. O Projeto Monet, como denominado, propõe a repetição dos experimentos pictóricos realizados por Claude Monet e outros impressionistas, contudo, com uma abordagem baseada na fotografia. Neste contexto, os estudantes têm a oportunidade de se familiarizar com os conceitos teóricos tanto da fotografia quanto do impressionismo, desde a concepção inicial até a exposição de seus próprios trabalhos. Este estudo analisa o impacto dessa abordagem explorando como a integração da fotografia nas práticas de ensino pode enriquecer a compreensão dos princípios impressionistas e promover uma aprendizagem mais significativa.

Palavras-chave: Fotografia. Impressionismo. Pictórico. Fotográfico. Prática-pedagógica.

ABSTRACT

This dissertation explores the intersection between the pictorial and the photographic within the context of Impressionism. The central objective is to analyze the results obtained through pedagogical practices conducted with second-year high school students at the Barjonas Lobão Educational Center. The Project Monet, as it is called, proposes the replication of pictorial experiments conducted by Claude Monet and other Impressionists, albeit with a photography-based approach. In this context, students have the opportunity to familiarize themselves with the theoretical concepts of both photography and Impressionism, from the initial conception to the exhibition of their own works. This study examines the impact of this approach, exploring how the integration of photography into teaching practices can enhance the understanding of Impressionist principles and promote more meaningful learning.

Keywords: Photography. Impressionism. Pictorial. Photographic. Pedagogical practice.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Quadrados de cores que demonstram a Lei do Contraste Simultâneo.....	25
Figura 2: Coucher de soleil à marée basse.....	26
Figura 3: View At Rouelles, Le Havre.....	27
Figura 4: La Grenouillère, Monet.....	28
Figura 5: La Grenouillère, Renoir.....	28
Figura 6: O Tâmis Abaixo de Westminster.....	29
Figura 7: O Tamisa acima da ponte Waterloo.....	29
Figura 8: Impressão, nascer do Sol.....	30
Figura 9: Montagem série Álamos, "Álamos ao sol" e "Álamos, outono".....	30
Figura 10: Baile no Moulin de La Gallette.....	32
Figura 11: Montagem da série Avenida Montmartre durante o outono, inverno, manhã e noite.....	33
Figura 12: A Aula de Dança.....	35
Figura 13: Estação de Otsu.....	35
Figura 14: Retrato de Lola Montez feito com Daguerreótipo.....	38
Figura 15: Câmera Escura.....	40
Figura 16: Câmera Lúcida.....	41
Figura 17: Struggle.....	44
Figura 18: Montagem com fragmentos da Série Catedral de Rouen.....	47
Figura 19: Exemplo de utilização de composição assimétrica em triângulo em A Balsa do Medusa.....	48
Figura 20: Os Remadores.....	48
Figura 21: O Boulevard visto de Cima.....	49
Figura 22: Da série: Bailarinas de Degas.....	50
Figura 23: Dancer Adjusting her Shoulder Strap.....	51
Figura 24: Cartão de Visita.....	51
Figura 25: O Absinto.....	52
Figura 26: Mulheres a Passar Ferro.....	53
Figura 27: Cantora com Luvas.....	53
Figura 28: Montagem com fotos escaneadas produzidas por alunos no ano de 2015, Praia da Guia.....	61
Figura 29: Montagem com fotos escaneadas produzidas por alunos no ano de 2017,	

Subida do Palácio dos Leões.....	61
Figura 30: Registro da exposição criada e realizada em 2018.....	62
Figura 31: Registro dos trabalhos realizados em 2018. Tema: O Olho.....	62
Figura 32: Registro dos trabalhos realizados em 2018. Tema: Detalhe da Igreja da Sé.....	63
Figura 33: Registro dos trabalhos realizados em 2018. Tema: A Peça.....	63
Figura 34: Centro Educa Mais Barjonas Lobão.....	66
Figura 35: Sala de aula do colégio.....	67
Figura 36: Folder Ilustrativo contendo as principais informações da Eletiva Projeto Monet.....	71
Figura 37: Professores na quadra aguardando o momento da inscrição.....	72
Figura 38: Momento da inscrição das eletivas.....	73
Figura 39: Captura de Tela mostrando um dos emails enviados pelos alunos, com as fotos produzidas e aparelhos utilizados.....	75
Figura 40: Fotomontagem série Pilhas de Trigo (fim do dia, outono).....	82
Figura 41: Imagem em negativo da Bandeira do Brasil.....	82
Figura 42: Fotomontagem ilustrando a diferença entre paisagens feitas por aparelhos distintos (a samsung 14 e samsung 22), realizada pelos alunos.....	83
Figura 43: Fotomontagem ilustrando a diferença entre selfies feitas por aparelhos distintos (moto g 22 e iphone 11).....	84
Figura 44: Fotomontagem ilustrando a diferença entre retratos feitos por aparelhos distintos (moto E22 e iphone XR).....	84
Figura 45: Fotomontagem realizada por aluno. Tema: Posto de Gasolina.....	85
Figura 46: Fotomontagem realizada por aluno. Tema: Sombras de um Ukulelê.....	87
Figura 47: Fotomontagem realizada por aluno. Tema: Um Ponto de Luz.....	87
Figura 48: Registro da visita da exposição.....	88
Figura 49: Registro de alguns dos alunos que participaram da exposição.....	89
Figura 50: Fotomontagem realizada por aluno. Tema: Relógio de Sombras.....	90
Figura 51: Fotomontagem realizada por aluno. Tema: Ponte para o Céu.....	90
Figura 52: Fotomontagem realizada por aluno. Tema: A Placa.....	92
Figura 53: Fotomontagem realizada por aluno. Tema: Um Dia.....	93

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. O IMPRESSIONISMO	18
1.1. Um breve contexto histórico.....	18
1.2. O Movimento Impressionista.....	20
1.3. Sobre alguns impressionistas: Monet, Renoir, Pissarro e Degas.....	26
2. RELAÇÕES ENTRE IMPRESSIONISMO E FOTOGRAFIA	37
2.1. A Fotografia versus Arte.....	37
2.2. Impressionismo e Fotografia: o registro do instante.....	44
2.3. Impressionismo e Fotografia: Degas e os enquadramentos fotográficos.....	47
2.4. Processos fotográficos, impressionismo e percepção.....	53
2.5. O aparelho fotográfico.....	56
3. O PROJETO MONET: UMA PESQUISA AÇÃO NO CENTRO DE ENSINO BARJONAS LOBÃO	61
3.1. O que é o Projeto Monet?.....	61
3.2. Cenário da Pesquisa – O Centro Educa Mais Professor Barjonas Lobão.....	67
3.3 Sujeitos da Pesquisa.....	68
3.4 Metodologia da pesquisa de ensino.....	70
3.5 Instrumentos de coleta de dados.....	77
3.6 Descrição e análise dos resultados da prática pedagógica.....	80
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96
APÊNDICES	99
ANEXOS	100

INTRODUÇÃO.

Diante da necessidade de explorar abordagens alternativas no ensino de Arte, para além das aulas expositivas, optou-se por adotar ferramentas que pudessem incentivar os estudantes, orientando-os em direção a uma aprendizagem mais eficaz e dinâmica. Assim, o projeto foi pré-concebido com a intenção de superar a falta de interesse e a passividade em relação à disciplina, bem como as limitações inerentes às aulas convencionais. Durante os estudos sobre o movimento impressionista em 2015, ao perceber as inúmeras conexões entre experimentos pictóricos e fotográficos, compreendeu-se que era possível repetir essas experiências com os alunos a partir de exercícios utilizando a câmera do celular como instrumento, em substituição aos pincéis.

Estas atividades foram aplicadas com turmas de segundo ano do ensino médio deste ambiente escolar, vindo a repetir-se nos anos seguintes, 2016 e 2017, e culminando no Projeto Monet, no ano de 2018, por meio de exposição dos experimentos. Assim, partindo dos resultados desta iniciativa, como: a criatividade com que as fotografias foram produzidas, a maior interação e o estímulo entre os estudantes, a autonomia e o protagonismo com que puderam exercer seus trabalhos e pesquisa de campo e, a troca com a comunidade escolar, conseqüentemente traçamos os caminhos necessários para esta dissertação.

Portanto, como tema deste estudo, abordaremos a interseção entre o pictórico e o fotográfico na história da arte a partir do Impressionismo. Este movimento artístico, que prosperou na segunda metade do século XIX, teve um profundo impacto na forma como os artistas abordavam a representação visual. No momento em que os impressionistas desafiavam as convenções estabelecidas pela pintura tradicional, conjuntamente, a fotografia, enquanto ascendia como uma nova expressão visual, influenciava e moldava as pesquisas desses artistas impactando a arte ali e nos séculos seguintes.

Logo, como pergunta da pesquisa: quais serão os desdobramentos resultantes da implementação de uma prática pedagógica centrada no estudo do impressionismo

e sua correlação intrínseca com a fotografia, especialmente ao envolver os estudantes da segunda série do ensino médio do Centro Educa Mais Professor Barjonas Lobão? Dessa forma, como justificativa da pergunta, propõe-se trazer aos alunos envolvidos no trabalho uma melhor compreensão dos processos que ocorreram no século XIX e as muitas possibilidades de construção de imagens, principalmente no que se atém às pinturas em série, prática muito adotada por artistas como Monet, Degas, entre outros impressionistas. Ao concentrar o foco nesse grupo específico de estudantes, a pesquisa busca compreender como o processo educativo pode influenciar a percepção e apreciação do impressionismo e da fotografia como conteúdos e desenvolvimento de habilidades críticas e criativas entre os estudantes.

Assim, com base na proposta realizada ao longo dos anos, agora sob a perspectiva da pesquisa acadêmica, o objetivo geral é analisar os resultados desta prática pedagógica aplicada no ano de 2023 com os alunos deste ambiente escolar. Como objetivos específicos, a pesquisa, ainda, visa compreender e descrever a assimilação dos conteúdos teóricos relacionados à fotografia e ao impressionismo aplicados à prática.

Desse modo, a metodologia eleita para conduzir este estudo é a pesquisa-ação, embasada em uma abordagem qualitativa. O escopo da pesquisa abrangerá desde a concepção inicial das ideias até a concretização dos trabalhos realizados pelos alunos. Nesse contexto, destaca-se a premissa central de que há uma colaboração ativa entre o professor-pesquisador e os participantes envolvidos na situação estudada. Essa interação pretende proporcionar uma compreensão acerca das nuances presentes no processo criativo dos alunos, apresentando as percepções individuais e escolhas estéticas nas suas produções fotográficas. Assim, ao adotar a pesquisa-ação, buscamos não apenas analisar, mas também participar ativamente do cenário investigado.

Quanto ao cenário investigado, para esta pesquisa foi escolhido o Centro Educa Mais Professor Barjonas Lobão, escola que atende em média, um total de mil e quarenta e oito estudantes. De acordo com a grade curricular do Novo Ensino Médio, especificando nosso cenário, foi avaliada uma turma de eletiva, com 40 vagas ofertadas, ocupadas por vinte e sete alunos do segundo ano do ensino médio do turno matutino, formada a partir do segundo semestre de 2023.

Como estratégias utilizadas para a documentação desta pesquisa, empregamos as anotações diárias, que consistem em registros regulares e observações sobre o processo e eventos ao longo do período de estudo. Além disso, foram coletados apontamentos escritos dos estudantes, proporcionando uma perspectiva a partir de suas próprias experiências e reflexões, na tentativa de obter uma compreensão mais profunda do fenômeno em análise. A utilização de recursos visuais também desempenhou um papel significativo nesta coleta de dados, a partir dos registros fotográficos, bem como registros em vídeo.

Este estudo será desenvolvido em três capítulos.

No primeiro capítulo desta pesquisa, introduzimos o movimento impressionista, abordando suas características e explorando seu contexto histórico. Ao abordar o contexto histórico, situamos o surgimento do impressionismo em meio às mudanças sociais, tecnológicas e culturais da época, englobando o avanço nas técnicas pictóricas, como o uso de tubos de tinta portáteis e a popularização da pintura ao ar livre, que desempenharam um papel crucial na ascensão do estilo impressionista. Além disso, examinamos as principais discussões e as transformações na percepção estética daquele período. Para os temas deste primeiro bloco, contamos com os autores Ernst Gombrich, Eduardo Ismael Murguia, Will Gompertz, André Rouillé e Israel Pedrosa.

No segundo capítulo, ainda sob um ponto de vista histórico, analisamos o impressionismo e os principais processos fotográficos do século XIX que corroboram para uma mudança estética e técnica em ambos. Esta análise visa destacar a interação entre o impressionismo e a fotografia, bem como sua coevolução, evidenciando suas contribuições para a transformação estética e técnica na representação artística, principalmente no que aplica a desafiar os artistas a reavaliar suas abordagens tradicionais. Como fundamentação teórica para estas discussões destacamos os autores: Rosalind Krauss, Annateresa Fabris, Pablo Sérgio, Arlindo Machado e Villém Flusser. Estes dois últimos finalizarão este capítulo trazendo as principais discussões sobre o aparelho fotográfico e imagens técnicas.

No terceiro capítulo, descreveremos o Projeto Monet, edição de 2023, abordando o processo metodológico utilizado da concepção do projeto até a coleta e análise dos dados, apresentando os sujeitos e objetos e as principais questões que

norteiam nossa investigação. Como fundamentação teórica para descrição deste percurso, elegemos como principais os autores Cláudio Araújo, Michel Thiollent, Maria Cecília Minayo e Elaine Linhares de Assis Guerra. Detalharemos as estratégias adotadas, analisando os instrumentos de coleta de dados utilizados, assim como os eventuais desafios enfrentados durante a execução do projeto e os procedimentos adotados a fim de superá-los.

1. O IMPRESSIONISMO

1.1. Um breve contexto histórico.

A Revolução Francesa e a Revolução Industrial trouxeram uma série de mudanças e avanços significativos não apenas no campo social, econômico, político e científico, mas ainda no cenário cultural e artístico. O sentimento de insatisfação com os padrões artísticos da época e a necessidade de uma nova percepção e consciência artística por consequência alterariam radicalmente a concepção da arte então vigente, assim como a relação público e obra.

Segundo Gombrich, como consequência à Revolução Industrial, a substituição gradativa da produção manual para a produção mecânica e do ambiente de oficina para o ambiente da fábrica impactou diretamente a arte colaborando para a ruptura com a tradição artística, no que se apresenta, a partir daí, como uma incompatibilidade na tentativa destes artistas de equilibrarem suas produções com gosto desse novo público, afetando também a apreciação da arte:

Foi exatamente esse sentimento de segurança que os artistas perderam no século XIX. A quebra de tradição abriu um campo ilimitado de escolha (...). Quanto mais, porém se ampliava a gama de possibilidades, mais diminuía a probabilidade de que o gosto do artista coincidissem com o público. (...) Para piorar a situação, a Revolução Industrial e o declínio dos trabalhos manuais, a ascensão de uma nova classe média, à qual em geral faltava respeito às tradições, e a produção de artigos baratos e de má qualidade que se apresentavam como “Arte” contribuíram para a deterioração do gosto do público. (GOMBRICH, 2015, 381-382).

A Revolução Industrial teve início na Inglaterra e seu modelo de desenvolvimento industrial logo se tornou parâmetro por toda Europa, incluindo a França. “O berço do Impressionismo foi um país industrial, um país convulsionado pelas tentativas, logros e fracassos na busca de uma economia não mais sustentada na agricultura, mas na produção industrial.” (MURGUIA, 1999, p.26)

Além disso, a Belle Époque, consequência dessas transformações econômicas, foi um período de intenso progresso, nos mais diversos níveis, na França, onde Paris tornou-se o centro da efervescência cultural e artística, consolidando-se enquanto potência intelectual de referência para a Europa e para o mundo. É neste cenário que a França industrial dá origem a uma nova burguesia. As

problemáticas que se estabelecem a partir daí, entre burguesia, proletariado e as relações de consumo, acabam também direcionando os rumos da arte, principalmente no que se atém a entendê-la, a partir daí, como um bem de consumo e com valor de mercadoria:

Baudelaire afirma tratar-se de um fato consumado e inegável estarem vivendo numa sociedade regida pelas leis de mercado e, numa sociedade onde os bens são para consumo, a arte não pode escapar do seu valor de mercadoria. (...) Sendo a obra de arte mercadoria, o ofício artístico deve ser encarado como um negócio; portanto, o artista precisa saber administrar-se para não cair na falência. (BAUDELAIRE, apud MURGUIA, 1999, p. 28)

Para Rouillé a Indústria também afeta as artes no sentido técnico, onde os pintores precisam se adaptar às novas demandas, como a substituição do fazer manual dos pigmentos pela fabricação e comercialização dos tubos de tinta:

Logo, a indústria afeta a pintura (...) ao extinguir a velha tradição do preparar as cores, que durante muito tempo desempenhou um papel importante no aprendizado do ofício de pintor, na transmissão das receitas de ateliê do mestre para o aprendiz. (ROUILLÉ, 2009, p.289)

A adoção dos tubos de tinta modernizou a maneira de pintar, principalmente para os impressionistas, que passaram a carregar seus instrumentos de trabalho na prática da pintura ao ar livre.

Já Baudelaire traz à tona o comportamento característico burguês acerca da arte, que, segundo ele, pouco denotava critério e gosto para apreciá-la. Isso permitia, segundo sua visão, com que os artistas pudessem aproveitar para exercer sua liberdade artística onde pouco teriam compromisso com o público, a não ser o de exibir suas obras (MURGUIA, 1999). Esse pensamento logo depois refletiu-se no que viria a seguir com os impressionistas.

Apesar do caráter revolucionário, o movimento impressionista, contrário ao típico pensamento burguês, é um movimento com raízes burguesas. Muitos de seus artistas vinham de famílias abastadas. E, mesmo os artistas que não tiveram tal sorte, precisavam fazer de sua arte não só seu sustento, mas estavam ansiosos por reconhecimento em vários níveis:

Todos lutavam pelo reconhecimento. O reconhecimento do júri dos salões, da crítica, da imprensa, não somente pelo fato de ser uma glória social, mas

também por isso significar o selo de garantia para acesso às salas das residências dos burgueses, e assim poder decorar suas paredes. Aliás, eram os burgueses os únicos que poderiam comprar suas obras. (MURGUIA, 1999, p. 29)

Em meio à rejeição de suas propostas artísticas, na procura de espaços para expor seus trabalhos paralelamente aos salões oficiais, os impressionistas encontraram o que Baudelaire descreve como um momento oportuno para o exercício da criatividade (MURGUIA, 1999). Ao discutirem novas concepções pictóricas, suas oposições à arte acadêmica, entre outras discussões de caráter técnico-artístico, a Sociedade dos Artistas Independentes encontrou no cenário histórico propício para as suas fundamentações.

1.2. O Movimento Impressionista.

O Impressionismo é considerado o marco inicial da arte moderna, a partir da segunda metade do século XIX (PEDROSA 1982). Momento de tantas descobertas científicas e tecnológicas que acabaram, inclusive, impactando em transformações no campo da arte, a exemplo da fotografia. Ocasão em que os artistas parecem enfrentar sérias incertezas acerca da essência e finalidade de suas pinturas, frente a esta novidade que se propõe a apreender a realidade em instantes. Logo, este breve cenário somado à herança de um longo caminho traçado por outros mestres e tantas experimentações, trarão a centelha necessária para romper com seu o passado artístico.

No ano de 1874, no estúdio do fotógrafo Félix Nadar, os impressionistas, assim batizados, jocosamente, pelo crítico e jornalista Louis Leroy, inauguram o movimento. O desconforto então gerado no público e nos críticos, que pouco tinham compreensão das ideias ali expostas, foi também determinante no sentido de aguçar estes artistas na criação de outras propostas artísticas que se refletiram, mais tarde, nos movimentos de vanguarda do século XX. Israel Pedrosa compreende este momento como:

Em todos os períodos artísticos férteis, sempre aparece uma corrente moderna em relação à arte do período anterior, ou a elementos contemporâneos tendentes a perpetuar uma tradição artística. Mas o que a

expressão “arte moderna” passou a designar, no século XX, é a renovação ocorrida a partir do Impressionismo. (PEDROSA, 1982, p.136)

Assim, para além do romper com os padrões artísticos vigentes ou do simples chocar o público conservador, os impressionistas ingressam na pesquisa artística moderna trazendo reflexões mais profundas que superassem a compreensão tradicional da experiência da realidade por meio da pintura, “libertando a sensação visual de qualquer experiência ou noção adquirida e de qualquer postura previamente ordenada que pudesse prejudicar sua imediaticidade” (ARGAN, 1992, p.75), isto é, liberando o olhar do artista de todas as convenções e regras impostas pela arte até ali. Sobre isso, Pedrosa afirma que o Impressionismo trouxe uma nova perspectiva sobre os elementos razão e emoção, que tornaram estes artistas revolucionários – onde a emoção é alcançada pelos sentidos através de novos estímulos.

Estes visionários passam também a dialogar e estudar outros processos, como a fotografia – relação que esmiuçaremos em um tópico mais adiante. Ao contrário dos acadêmicos e críticos, que encaram a novidade como uma ameaça, eles acreditavam que a técnica traria o mote necessário para sua reformulação pictórica, como afirma Argan:

É difícil dizer se era maior o interesse do fotógrafo por aqueles pintores ou o dos pintores pela fotografia; o que é certo, em todo caso, é que um dos móveis da reformulação pictórica foi a necessidade de redefinir sua essência e finalidades frente ao novo instrumento de apreensão mecânica da realidade. (ARGAN, 1992, p.75)

Para os impressionistas, a subjetividade do artista - a experiência e a visão que o sujeito tem sobre si mesmo e sobre o mundo – o que posteriormente se aplicará com as vanguardas - é fundamental no processo de criação, de maneira que interfere diretamente no modo de representar as coisas, fugindo da ideia de mera imitação do real, fazendo, portanto, oposição à tendência naturalista tão prezada pelos acadêmicos:

“O impressionismo foi uma reação ao realismo, à objetividade do realismo, e uma afirmação dos direitos da subjetividade, da personalidade do artista. Este desprendimento em relação à objetividade era um ideal – mas não um ideal intelectual, precisamente porque se baseava na sensação.” (VENTURI, 1968, p. 157, apud PEDROSA, p. 141).

Essa sensação que Venturi discorre é a sensação dos sentidos, mais especificamente o visual. Os Impressionistas compreendiam a importância da aplicação das variadas técnicas pictóricas, mas a finalidade de seus trabalhos estava centralizada em trabalhar as mais variadas percepções que eles tinham em determinados momentos efêmeros do dia, ao longo do ano ou sobre mudanças atmosféricas, como veremos mais à frente.

Sobre a arte como imitação da natureza, é importante lembrar que Leonardo Da Vinci, no Renascimento, era categórico ao classificar a arte como “ciência de representação da natureza”. Esse conceito era pautado pela observação e pela experimentação, bases do cientificismo naquele período. Entretanto, Da Vinci compreendia que nesse processo do cientista, enquanto artista, colocar-se como observador e experimentador, “os sentidos deveriam ter um papel fundamental tanto em uma como em outra destas formas de apreensão da realidade” (BARROS, 2008, p.76). Sua representação científica da natureza, portanto, incluía alguns fatores como a necessidade de mensurações concretas, aplicação direta dos princípios da geometria e, destacamos aqui, os fenômenos ligados ao olho e à percepção óptica, como a perspectiva aérea (BARROS 2008). Ou seja, Da Vinci, já naquele período, antecipava algumas reflexões e práticas que foram sistematizadas séculos depois, inclusive, com a Arte Moderna. Mas, ainda que um visionário, a busca por uma representação naturalista é o que o diferencia dos modernos.

Voltando para os impressionistas, com respeito às suas características, o grupo encabeçado por Claude Monet, de modo geral, determinava como seus principais pontos a pintura ao ar livre – a qual permitia cumprir o processo urgente de captar a sensação visual de um instante, pinceladas rápidas, a ausência de contornos (linhas) e o estudo e aplicação da teoria da lei das cores complementares, trocando o tradicional claro-escuro pelas sombras luminosas e coloridas.

Monet, Renoir, Sisley, Pissarro realizam um estudo ao vivo direto, experimental; trabalham de preferência às margens do Sena, propõem-se representar da maneira mais imediata, com uma técnica rápida e sem retoques, a impressão luminosa e a transparência da atmosfera e da água com notas cromáticas puras, independentemente de qualquer gradação de chiaroscuro, deixando de utilizar o preto para escurecer as cores na sombra. Ocupando-se exclusivamente da sensação visual, evitam a "poeticidade" do tema, a emoção e comoção românticas. (ARGAN, 1992, p. 76)

Os impressionistas trabalhavam temas corriqueiros e cotidianos, por influência da fotografia e dos mestres românticos - que já estudavam as condições de luz nos ambientes que escolhiam representar, vide as obras de William Turner e John Constable. O registro do instante foi favorecido ainda pela pintura ao ar livre, que possibilitou a estes pintores captar as alterações de cor e luz em variados momentos do dia, bem como a mudança de estações e condições meteorológicas. Reconhecendo a efemeridade destas circunstâncias, as técnicas pictóricas utilizadas também refletiam, portanto, a intenção deste processo: rápidas, soltas, sem preocupação com o acabamento pois o objetivo aqui era reproduzir a imediaticidade do momento:

Mas os impressionistas estavam fora, pintando en plein air (ao ar livre), onde a luz mudava a todo instante, algo muito diverso das condições controladas e artificiais do ateliê. Isso significava que se impunha uma mudança de abordagem. Se eles queriam captar a sensação de um momento fugaz com algum senso de verdade, a rapidez pertencia agora à essência. Não havia tempo para se alongar em laboriosas gradações de luz, porque a próxima vez que o artista levantasse os olhos elas teriam mudado. Em vez disso, pinceladas urgentes, toscas, aplicadas com imprecisão, substituíam o refinamento estudado, combinado, do “grande estilo”, pinceladas que os impressionistas não faziam nenhuma tentativa de esconder; ao contrário, eles acentuavam seu manejo do pincel pintando em toques grossos, curtos, coloridos, parecidos com vírgulas, que acrescentavam uma impressão de energia jovem a suas pinturas, refletindo o espírito de seu tempo. (GOMPertz, 2013, p.22)

Ainda, foi com a pintura ao ar livre que estes artistas testaram a própria percepção, bem como a do público, diante das obras. O registro do instante, portanto, estava condicionado a partir da sensação visual do artista que deveria a partir daí apenas aceitar e compreender que as mudanças de luz sobre os objetos influenciavam diretamente nas cores, que também mudavam conforme às alterações da luz.

Tendo se comprometido a trabalhar in loco diante de seu tema, reproduzir com precisão os efeitos de luz que viam diante dos olhos tornou-se a obsessão dos impressionistas. Isso exige que o artista expulse noções preconcebidas sobre o objeto e a cor de sua mente – como a de que morangos maduros são vermelhos – para pintar os matizes e tons tais como

os vê naquele momento particular à luz natural – mesmo que isso signifique pintar um morango azul. (GOMPERTZ, 2013, p.22)

Ao também testar a percepção visual do público diante de suas pinturas, através da conversão da mistura técnica (na paleta) em mistura ótica – mistura que ocorre na retina do observador que processa um único tom a partir de dois ou mais tons, os impressionistas se embasavam na teoria das cores complementares - “fenômeno que trata da conversão de uma cor em função da presença de sua complementar” (CAVALCANTE, 2018). Este fato já era observado e discutido ao longo do século XVIII, a partir de estudos como os do matemático Gaspard Monge sobre as sombras coloridas - que mais tarde viriam a ser assimiladas como cores complementares -, e no século seguinte com os estudos sobre matizes de Thomas Young e A Doutrina das Cores (1810), do poeta e escritor Johann Wolfgang von Goethe, que abordou alguns aspectos sobre a fisiologia e psicologia da cor.

Para Goethe, o olhar é crítico e, portanto, as cores deviam ser interpretadas duplamente, como ação (tat) e como paixão (leiden) da luz. Era a atividade da retina que diferenciava o fenômeno cromático: se fosse maior, ter-se-iam cores subjetivas (fisiológicas); se sofresse um estímulo externo por mais tempo, sua ação seria menor, e as cores seriam consideradas mais objetivas (químicas). (CAVALCANTE, 2018, p. 7-8)

Ao longo do século XIX, outras teorias contribuíram intensamente para a compreensão dos fenômenos da luz e da cor, como a Lei do Contraste Simultâneo das Cores (1839), de Michel Eugène Chevreul: "colocar qualquer quantidade de cor sobre uma tela é movimentar todas as faixas do espectro, criando tensões entre a cor aplicada, o fundo da tela e com as demais cores existentes no quadro". Chevreul aprofunda os conceitos de Goethe sobre o processo fisiológico (a percepção visual) de interpretação das cores, ou por outra, como uma cor pode ser interpretada visualmente a partir da relação ou contraste com outras cores. Conseqüentemente, esses estudos resultaram em “tentativas de basear a pintura nas leis científicas da visão” (CAVALCANTE, 2018). Na figura abaixo (figura1) podemos entender esta teoria a partir da relação entre as cores entre os respectivos quadrados maiores e os respectivos quadrados menores.



Figura 1: Quadrados de cores que demonstram a Lei do Contraste Simultâneo. Fonte: Google Imagens.

Os quadrados menores, distribuídos entre os quadrados maiores de cores cinza escuro e verde, respectivamente, apresentam a mesma cor. No entanto, além de o quadrado cinza à esquerda parecer mais claro se comparado ao da direita, o quadrado da direita reflete um tom avermelhado. Isso se dá porque a nossa percepção visual ou o nosso cérebro interpreta de forma a buscar equilíbrio e harmonia cromática. Ainda, o cinza, por ser uma cor neutra, tende a receber maior influência de outros tons, assim, neste exemplo, refletindo a cor vermelha sobre o quadrado verde, que por sua vez é a cor complementar do vermelho. Da Vinci já explicava esse fenômeno no século XV:

Da mesma forma, a qualidade cromática é acentuada simultaneamente quando uma cor confronta a outra. (...) Em geral, as cores contrárias têm uma forma particular quando estão opostas às suas respectivas contrárias. (...) A carnção empalidece sobre um campo vermelho, a pele avermelha-se sobre um fundo amarelo, e também as cores parecem diferentes do que são, segundo o campo em que se encontrem. (DA VINCI apud PEDROSA, 1982, p. 54)

O que é importante atentar aqui é que mesmo artistas antecessores como Delacroix, Turner e Manet, e sucessores como Monet, Pissarro, Degas, dentre outros, também já estavam cientes de tais teorias e já as aplicavam em seus processos pictóricos:

A ideia era que, embora vermelho e verde se situassem em oposição um ao outro no círculo cromático, quando postos lado a lado sobre a tela se tornassem complementares, o vermelho parecendo mais vermelho e o verde parecendo mais verde: um revela o que há de melhor no outro. Manet, Monet,

Pissarro e Delacroix sabiam todos disso e optavam por não misturar cores contrastantes numa paleta, preferindo aplicá-las diretamente na tela, onde tocariam uma na outra sem se misturar. (GOMPERTZ, 2013, p.83-84)

Assim, com a finalidade de representar as impressões sensoriais diante dos objetos, os impressionistas adentraram em diversos estudos, conceitos, possibilidades, técnicas e processos que foram decisivos em constituir o caráter precursor e inovador deste movimento. No próximo tópico veremos algumas particularidades de alguns dos principais artistas que encabeçam o movimento.

1.3. Sobre alguns impressionistas: Monet, Renoir, Pissarro e Degas.

Para compreender melhor o Impressionismo é interessante considerar, sob a perspectiva dos artistas dessa fase, suas características, contribuições e mudanças no pensamento artístico daquele período e dos próximos.

O primeiro contato de Oscar-Claude Monet com a pintura, deu-se com um dos mais importantes precursores do movimento impressionista, o pintor de marinhas e paisagens, Eugène Boudin. Aos 17 anos, Monet, antes caricaturista, iniciou seus estudos no ateliê de Boudin, que o incentiva a dedicar-se à pesquisa pictórica ao ar livre, compartilhada mais tarde com os colegas impressionistas. “Três pinceladas a partir da natureza valem mais que dois dias de trabalho de ateliê no cavalete.” (BOUDIN, apud GOMPERTZ, 2013, p. 51).



Figura 2: Eugène Boudin, 1885 - Coucher de soleil à marée basse, 1885. Fonte: Google Imagens.



Figura 3: View At Rouelles, Le Havre – Claude Monet, 1858. Fonte: Google Imagens.

Mais tarde, ingressa, em Paris, na escola de artes Atelier Suisse, na qual tem a oportunidade de estudar e praticar técnicas mais livres dando continuidade aos seus aprendizados com Boudin – o que já denotava a contrariedade de Monet em relação aos cânones acadêmicos – e local onde conhece os colegas Renoir, Pissarro, Sisley, Bazille e Cézanne com os quais troca ideias semelhantes e pratica pesquisas em conjunto. A exemplo de La Grenouillère, de 1869, pinturas que ele e Renoir fazem da mesma cena, porém, cada qual com suas perspectivas e técnicas individuais.

Monet e Renoir produziram, ambos, pinturas intituladas La Grenouillère (ambas de 1869), pintadas exatamente a partir do mesmo ponto. Isso permite fazer uma comparação estilística entre os dois artistas, em particular porque as telas descrevem praticamente a mesma cena. (...), mas as pinturas são muito diferentes em estilo e abordagem. Renoir dirige sua atenção para o aspecto social da reunião, fazendo das roupas, dos semblantes e da interação dos veranistas seu principal foco de interesse. Para Monet, as pessoas não são o principal aspecto, é nos efeitos da luz natural sobre a água, os barcos e o céu que seu interesse se concentra. (GOMPertz, 2013, p. 50-51)

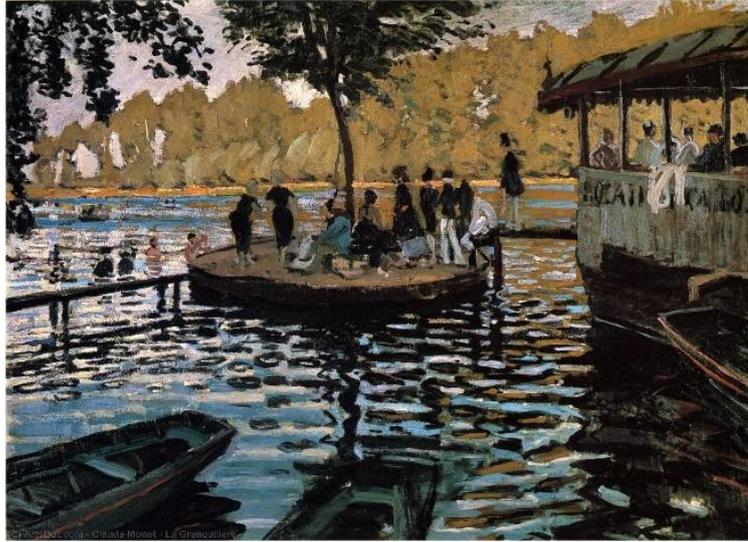


Figura 4: La Grenouillère, de 1869 - Claude Monet. Fonte: Google Imagens.

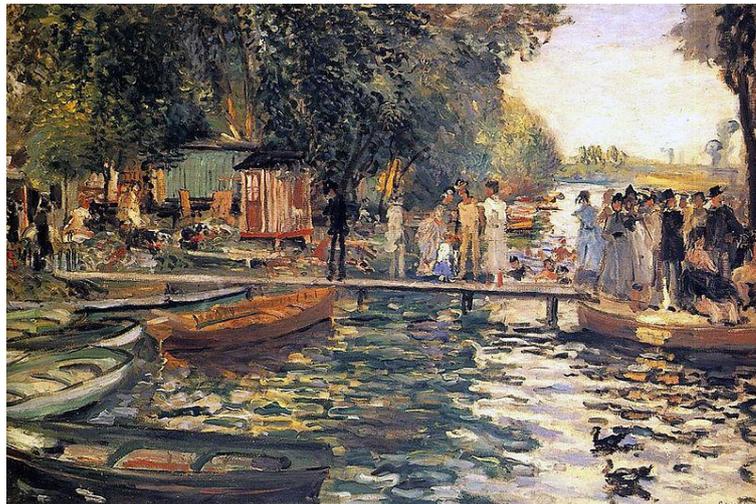


Figura 5: La Grenouillère, de 1869 - Pierre-Auguste Renoir. Fonte: Google Imagens.

Monet, em suas várias passagens por diferentes regiões da Europa, colheu referências importantes que o impactaram em seu estilo, como a que fez em Londres, após a Guerra Franco-Prussiana, onde lá conheceu a pintura de Turner e Constable e os admirou quanto ao uso e estudo das cores e da luz, como descreve Ruggeri:

Com a aproximação da Guerra Franco Prussiana, Monet foi para Londres onde encontrou Pissarro, juntos visitaram museus e conheceram os paisagistas ingleses – notadamente William Turner e John Constable. Foi, sobretudo, o contato com a obra de Turner e a percepção da bruma londrina que inspiraram a tela: *Impressão, Sol Nascente* (1872), exposta na primeira Exposição Impressionista. (RUGGERI, 2019, p.80)



Figura 6: O Tâmis abaixo de Westminster, de Claude Monet, 1871.



Figura 7: O Tamisa acima da ponte Waterloo – William Turner, 1851.

Mas é a partir de “*Impressão, Nascer do Sol*”, de 1872, que a pintura de Monet se institui como impressionista, marcando o início do movimento. Nesse momento Monet já traz consigo todos os saberes e referências de longos anos de pesquisa que culminaram, finalmente, na exposição de 1874, bem como todos os tipos de julgamentos, apreciações e reações acerca das modernas propostas ali colocadas.

Em “*Impressão, Nascer do Sol*” Monet busca capturar os efeitos de luz que cruzam o nevoeiro ao tomar conta da zona portuária de Le Havre, na Normandia. As pinceladas rápidas sem necessidade de acabamento, o uso das cores que contrastam com a umidade do ar ou criam através de suas sombras coloridas a ilusão de tridimensionalidade, refletem a espontaneidade com que Monet precisava representar esta cena no exato instante, in loco.



Figura 8: "Impressão, nascer do Sol", de 1872 – Monet. Fonte: Google Imagens.

Claude Monet, ainda, dedicou-se às pesquisas de registros pictóricos em série. Tratando um único tema, contudo, registrava-o em diferentes condições atmosféricas e de luz, concentrando-se na relação percepção visual e captura de um momento efêmero da natureza, traduzindo através destas séries de obras um caráter singular e de experimentação, propósitos da arte impressionista.

Podemos constatar essa intenção em várias de suas séries, como as da *Catedral de Rouen*, *Álamos* (figura 9), *Os Palheiros*, *O Parlamento*, *Estação Saint-Lazare* e *As Ninféias* (trabalhadas em seus últimos anos de sua vida).

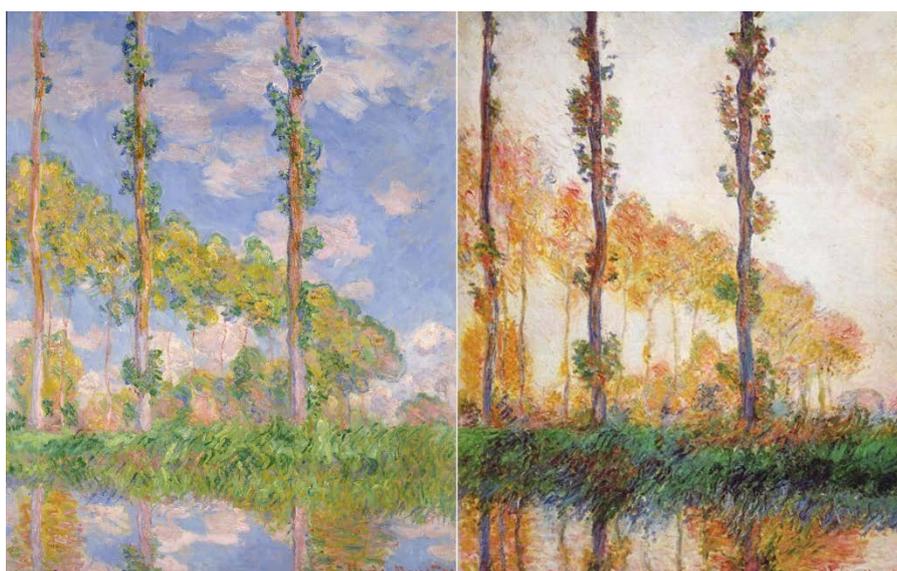


Figura 9: Montagem série Álamos, "Álamos ao sol" e "Álamos, outono", 1891 - Claude Monet. Fonte: Google Imagens.

Pierre-Auguste Renoir, na contramão de Monet, já focava mais nos aspectos sociais do que a observação da paisagem dando preferência aos retratos e temas cotidianos e da vida moderna burguesa parisiense – podemos usar novamente o exemplo de *La Grenouillère*, de 1869, em que ele e Monet representam a mesma cena, mas Renoir prefere concentrar-se nas pessoas que se reúnem na cena. Gompertz fala mais a respeito dessas diferenças entre os pontos de vista dos artistas:

A maior diferença, porém, está no grau de rigor aplicado à documentação precisa. A expressão do evento por Monet é uma descrição crível, ao passo que o esforço de Renoir é sentimental e edulcorado, uma pintura que deve tanto ao romantismo quanto ao impressionismo. (GOMPERTZ, 2013, p. 50-51)

Renoir destacou-se em suas pesquisas impressionistas como um exímio colorista, dando ênfase ao uso de uma paleta de cores iluminada e vibrante. Entretanto, em sua trajetória artística, inicia sob influências da arte clássica estudando no ateliê do acadêmico Charles Gleyre, onde alí conhece Monet, Frédéric Bazille e Alfred Sisley. Pinta paisagens, como as da floresta de Fontainebleau, inspirado pelo amigo Monet. Revela logo adiante fortes referências realistas de Gustave Courbet, pintando seus primeiros nus femininos e utilizando de uma paleta de cores semelhante.

Rejeitado pela academia inúmeras vezes, resolve juntar-se aos amigos, que outrora conheceu no ateliê de Gleyre, onde fundam a Sociedade dos Artistas Independentes que logo se apresentariam na primeira exposição impressionista – nesta fase temos obras como *A Parisiense*, de 1874, *Nu Feminino à luz do Sol*, de 1875, *Almoço dos Barqueiros*, de 1880-81, com destaque para *Baile no Moulin de La Galette*, de 1876 (figura 10), uma de suas obras mais conhecidas deste período.

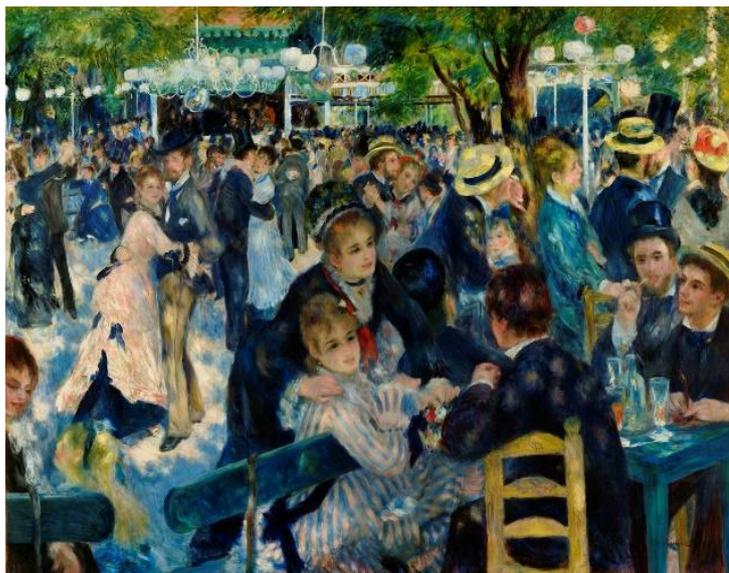


Figura 10: “Baile no Moulin de La Galette” – 1876. Fonte: Google Imagens.

“*Baile no Moulin de La Galette*” exemplifica bem Renoir e suas características impressionistas. Aqui, o pintor retrata o sentimento de alegria, movimento e interação entre os jovens dançantes durante uma tarde ensolarada no jardim de um dos famosos bares-cafés (também chamados de *guinguettes*) no antigo moinho de Montmartre, em Paris. Nesta cena, Renoir, ainda, além de retratar estas interações e respectivas emoções das personagens através de um enquadramento que recorta alguns de seus detalhes, ele se utiliza de pinceladas rápidas para captar os possíveis efeitos de luz no ambiente, como as que podemos ver através das luzes solares que passam pelas folhas das árvores e com o acender das lâmpadas à gás. Podemos conferir alguns destes detalhes através da descrição de Stephen Farthing sobre a obra:

1. As Lâmpadas a Gás. Os bailes de domingo no Moulin da La Gallette iam das 15h às 23h. Quando a noite caía, as lâmpadas a gás eram acesas. Renoir representa as características luminárias brancas, embora a luz artificial não fosse o interesse principal. Ao contrário, ele busca capturar os efeitos da luz do dia filtrada através das árvores. (...) 4. Vestido da dançarina. As ágeis pinceladas características de Renoir captam o efeito da luz e do sol e das suas sombras que caem sobre o vestido rosado da dançarina Legrand, seu parceiro de aspecto libertino e o chão que eles dançam. As manchas pintalgadas de rosa pálido, perolado e azul-malva são as “nuvens violáceas” a que se referiu o crítico da época. O pincel leve e solto de Renoir borra os limites e dissolve as formas, mas unifica a composição. (FARTHING, 1950, p. 323).

Camille Pissarro, assim como Monet, não vinha de família burguesa, e tinha como objetivo artístico distanciar-se o máximo possível das convenções acadêmicas. Iniciou seus estudos em Paris e, por lá, seguiu os princípios de Jean-Baptiste Camille Corot e Jean-François Millet, conhecidos por desenvolver um estilo moderno de pintura de paisagens (cenas rurais) e pioneiros da pintura ao ar livre (GOMPERTZ, 2013). Ingressou na Academia Suisse onde conheceu Monet e Degas. Juntamente com Monet, pintou desde cenas, ao ar livre, de paisagens e os subúrbios arborizados de Paris, desenvolvendo um estilo bem diferente de seu mestre Corot, adotando uma paleta mais colorida e iluminada. Dentre os impressionistas, Pissarro foi o único a participar das 8 exposições desta tendência.

E assim como Monet e outros pintores da fase, Pissarro adota pinturas em série, como as da Avenida Montmartre em Paris (figura 11, manhã, outono, noite, inverno) abaixo), registrando as diferenças significativas de tonalidades e cores conforme as mudanças do dia e das estações do ano. Nesta mesma série, Pissarro também retrata a mesma avenida sob luzes artificiais. Suas pinceladas rápidas e grossas criaram ainda uma textura que se fazia visível na pouca preocupação do registro de detalhes de uma cena.



Figura 11. Série Avenida Montmartre durante o outono, inverno, manhã e noite, respectivamente, 1897 - Camille Pissarro. Fonte: Domínio Público, Wiki Arts.

Hilaire-Germain-Edgar Degas, iniciou-se na pintura com apoio da família burguesa, descendente de bem-sucedidos banqueiros. Com tal incentivo e privilégio, teve acesso às melhores escolas de arte, estudando diretamente os clássicos durante suas inúmeras viagens para a Itália. Ao retornar à Paris, entra em contato com a figura de Eduard Manet, que o apresenta para os demais colegas que viriam a formar mais tarde o núcleo fundador do impressionismo. Sob influência da xilogravura e pintura do movimento Ukiyo-e (movimento artístico japonês que repercutiu entre os séculos XVII e XIX), mais especificamente da pintura do mestre japonês Hiroshige, que explora cenas corriqueiras do dia-a-dia, cenas de trabalhadores, sob pontos de vista e ângulos oblíquos, trazendo assim espontaneidade e maior dinamismo para suas composições.

Hiroshige tomou uma vista aérea da ação, como a que seria captada por uma câmera de circuito interno de televisão instalada no topo de um prédio alto. O efeito voyeurístico da posição aérea é acentuado pela estrutura da imagem, que ele arranhou ao longo de uma linha diagonal, correndo do canto inferior esquerdo da imagem para o canto superior direito, criando uma sensação de movimento que leva os olhos além da moldura para um ponto de fuga único, imaginário. Para acrescentar ainda mais dinamismo à figura, Hiroshige cortou agressivamente a ação que está se desenrolando no primeiro plano, técnica muito apreciada pelos artistas de Ukiyo-e. O resultado é uma imagem que faz com que você, o espectador, se sinta estranhamente presente – até cúmplice. (GOMPertz, 2013, p. 40)

Ainda que se distanciasse das regras e temas acadêmicos, Degas optou por trabalhar suas pinturas em estúdio, aplicando outras técnicas clássicas como o estudo através de esboços antes da execução da tela. E, assim, indo na contramão de seus outros colegas impressionistas, que insistiam na pintura ao ar livre, preferiu focar na pesquisa quanto ao registro da luz artificial e da representação do movimento, através de enquadramentos e ângulos inusitados, que provocavam a visão do espectador:

Sob esse aspecto, Degas realmente não era de maneira alguma um impressionista. Ele não conseguia ficar tão entusiasmado quanto Monet por toda a questão da pintura ao ar livre, preferindo trabalhar em seu ateliê a partir de esboços preliminares. Era meticuloso em sua pesquisa e nos preparativos, fazendo centenas de desenhos e dedicando um interesse quase científico à anatomia humana, lembrando as investigações de Leonardo da Vinci sobre fisiologia humana quatrocentos anos antes. Quanto à representação da luz sempre cambiante na natureza, bem, essa não era a principal preocupação

de Degas; seu foco estava mais na capacidade do artista de imprimir a seu tema a ilusão de movimento. (GOMPERTZ, 2013, p.41)

Em “*A Aula de Dança*”, de 1873-74, Degas retrata uma cena interior durante um ensaio de balé no teatro Ópera de Paris, onde a disposição dos elementos no espaço confere uma sensação visual assimétrica e dinâmica para a composição, direcionando o olhar pela cena de um ponto de vista aéreo, onde Degas segue as referências do pintor japonês Hiroshige (veja abaixo figuras 12 e 13).



Figura 12: Edgar Degas, A Aula de Dança, 1872-74. Fonte: google imagens.



Figura 13: Utagawa Hiroshige, Estação de Otsu, c.1848-49. Fonte: google imagens.

Ainda, em “*A Aula de Dança*”, as ações de cada personagem em cena, como a bailarina que coça as costas e a outra que mexe no brinco, também trazem um toque espontâneo, trivial e efêmero, como o registro instantâneo de um momento, reforçado ainda mais pelos cortes bruscos sobre os corpos das figuras do quadro - também influência da arte japonesa.

2. AS RELAÇÕES ENTRE IMPRESSIONISMO E FOTOGRAFIA.

2.1. Fotografia versus Arte.

É indispensável retornarmos e tecermos algumas considerações mais específicas sobre o cenário artístico que se esboçava no pós revolução industrial - diante do avanço tecnológico que foi a fotografia, e, posteriormente, também compreender de que maneira esta interferiu, influenciou, e desestabilizou as estruturas e conceitos tradicionais da arte daquele período, sobretudo, no que se refere ao ganhar o status e importância de um novo processo artístico de representação da natureza, assim como a pintura, como atesta em seu artigo a pesquisadora em fotografia, Raquel Fonseca:

A fotografia analógica surgiu e seguiu sua progressão com a industrialização do século XIX e, desde então, foi regularmente questionada do ponto de vista técnico e estético, particularmente por aqueles que duvidaram de tal procedimento como novo meio de criação nas artes. (FONSECA, 2013, p. 2)

Com a invenção da fotografia, as reações foram as mais diversas possíveis. Desencadeou-se assim uma série de apreciações em torno da arte da representação da natureza, visto que, com a invenção deste aparato tecnológico, a captura da cena poderia ocorrer de forma instantânea, mais imediata e com a máxima fidelidade possível. Selma Machado Simão em Arte Híbrida descreve esse cenário:

O que assustava a sociedade do século XIX eram as qualidades diretas que a fotografia introduzia na representação, como o detalhamento mimético, a visão imediata, a fidelidade e a exatidão, qualidades que acabariam prezadas por essa sociedade que havia sofrido uma transformação de seus hábitos perceptivos pela Revolução Industrial. (SIMÃO, 2008, p.18)

Ao observarmos as imagens muito nítidas do daguerreótipo (ver figura 14, abaixo), compreendemos a dúvida que implicava tal cenário: se a pintura, até então considerada a técnica mais precisa de representação de imagens, poderia rivalizar com a fotografia. A questão também levantou a possibilidade de que processos tão precisos de reprodução de imagens, como o daguerreótipo, poderiam anunciar a "morte da pintura" ou o declínio da arte. Para o poeta e crítico Charles Baudelaire, a fotografia nada mais era do que "um espelho da realidade", mas um reflexo estéril,

que não seria capaz de refletir a capacidade criativa do homem enquanto artista, já que, para ele, nada mais era do que um processo puramente mecânico:

Nesses dias deploráveis, uma indústria nova aparece, contribuindo bastante para confirmar a tolice em sua fé e para arruinar o que podia restar de divino no espírito francês. Essa multidão idólatra postulava um ideal digno dela e apropriado à sua natureza, isso é evidente. Em matéria de pintura e de estatuária, o credo atual das pessoas, sobretudo na França (e não creio que alguém ouse afirmar o contrário), é este: "creio na natureza e só creio na natureza (há boas razões para isso). Creio que a arte é e só pode ser a reprodução exata da natureza (uma seita tímida e dissidente quer que os objetos de natureza repugnante sejam afastados, como um penico ou um esqueleto). Assim a indústria que nos daria um resultado idêntico à natureza seria a arte absoluta". Um Deus vingador atendeu aos desejos dessa multidão. Daguerre foi seu messias. E então ela se diz: "Já que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles crêem nisso, os insensatos!), a arte é a fotografia." A partir desse momento, a sociedade imunda lançou-se como um único Narciso, para contemplar sua trivial imagem sobre o metal. (BAUDELAIRE, 1993, p.90-91)



Figura 14: Retrato de Lola Montez feito com Daguerreótipo, Southworth & Hawes, 1851. Fonte: Google Imagens.

A preocupação de Baudelaire e demais artistas no século XIX diante da fotografia, ainda que, aparentemente, sem fundamento para os que simpatizavam e já abraçavam a fotografia como atividade artística - a exemplo de Gustave Le Gray que além de pintor, desenhista, escultor, gravador, tornou-se fotógrafo - era justa. Rosalind Krauss confere o temor com que estes críticos assimilaram a fotografia e uma possível substituição da capacidade da criatividade e do fazer artísticos:

A ideia da natureza reproduzindo-se por um ato interno de contemplação sugere a imagem de um narcisismo fundamental e não é a outra coisa que aludem as primeiras reações críticas suscitadas pela fotografia, embora, neste caso, se tratasse mais do narcisismo humano que do narcisismo da natureza. (KRAUSS, 2002, p. 68)

A fotografia, ainda, ao revelar tal capacidade que a natureza tem de reproduzir-se a si mesma, demonstrava, sobretudo, o quão a percepção humana poderia ser falha, e, dessa forma, provando que a câmera seria capaz de ultrapassá-la. O que, para Rosalind Krauss, justifica mais uma vez o alarde diante da invenção:

Algo semelhante a uma impotência surpreendente presidia ao nascimento da fotografia. O homem estava ali, constatando que a natureza era capaz de reproduzir-se a si mesma. Graças a uma espécie de flexibilidade digna de um iogue, a luz podia curvar-se e permitir que a natureza se redobrasse sobre si mesma e restituísse sua própria semelhança sem a intervenção do homem. Como dizia um observador contemporâneo, era um desenho levado à perfeição que a Arte nunca saberia alcançar. (...) Os paralelepípedos e a umidade, inscritos na placa do daguerreótipo, demonstravam através da assombrosa nitidez adquirida pelos objetos longínquos a precariedade da percepção humana'. (KRAUSS, 2014, p.66)

Em contrapartida, o autor André Rouillé mostra que a fotografia - mesmo nesse cenário impreciso - passa a estabelecer-se enquanto arte exatamente porque soube acompanhar os processos que se aplicam às exigências e avanços de uma sociedade industrial, enquanto que as outras categorias, como a pintura e a literatura, insistiam não apenas na dependência de patrocínios, mas também em subordinarem-se totalmente às exigências dessa mesma sociedade:

Enquanto a pintura e a literatura ficaram submetidas, durante muito tempo, à boa vontade dos patrocinadores e dos mecenas, a fotografia rapidamente

conheceu os movimentos de autonomização em face das imposições práticas e comerciais. Servindo de contrapeso artístico ao enorme peso da utilidade prática que recai sobre a fotografia, o processo de autonomização insere-se em um vasto movimento que acompanha a ascensão da sociedade industrial em meados do século XIX: o abandono, pela literatura e pelas artes, de suas antigas subordinações aristocráticas para entregar-se às leis do mercado, dos salões e da imprensa. (ROUILLÉ, 2009, p.236)

Entretanto, é neste momento, que a pintura passa a encarar a fotografia como uma oportunidade de se reinventar. De antemão, sabe-se que há muito tempo, a arte pictórica procurou artifícios para colaborar com a técnica de representação da natureza, e entre estes instrumentos temos a câmara escura e a câmara lúcida (figuras 15 e 16, respectivamente), oferecendo técnicas inovadoras, à época, para os artistas. A câmara obscura permitiu uma reprodução quase realista da realidade, enquanto a câmara lúcida, com seu telescópio e prisma, facilitou a projeção direta no papel, melhorando a precisão nos contornos. Sobre a câmara escura como artifício na pintura, Simão explica que:

No século XVII, a câmara obscura passou a funcionar como ferramenta necessária na representação pictórica, pois refletia a própria realidade projetada na parede. Cabia ao artista fixar a imagem com pincel e tinta. Foi muito utilizada pelos pintores renascentistas para a reprodução quase fiel do mundo visível. Com as devidas adaptações, o aparelho captava imagens e as projetava nas telas a serem pintadas ou desenhadas. Foi reproduzida em seu teor prático como câmara, ou seja, uma sala escura que permitia à luz entrar através de um orifício na parede, formando uma imagem com cores naturais, em uma parede oposta ou anteparo. (SIMÃO, 2008, p. 18)

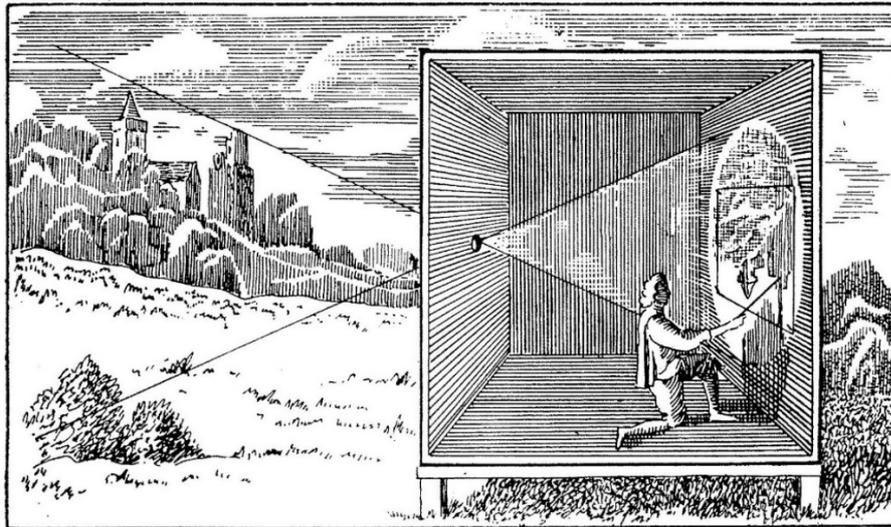


Figura 15: Câmera Escura, fonte: Google Imagens.

Sobre a câmera lúcida como ferramenta na pintura, Simão esclarece:

Também a câmera lúcida, em 1807, foi de grande valia para desenhistas e pintores. Consistia em um olho de telescópio com um prisma feito com um jogo de espelho e lente, fixado à extremidade de uma haste móvel, em que o pintor ajustava seu olho no visor, enquadrando o objeto a ser desenhado. Simultaneamente, essa imagem era projetada no papel, no qual o artista traçava os contornos; diretamente do olho à mão. (SIMÃO, 2008, p.18)

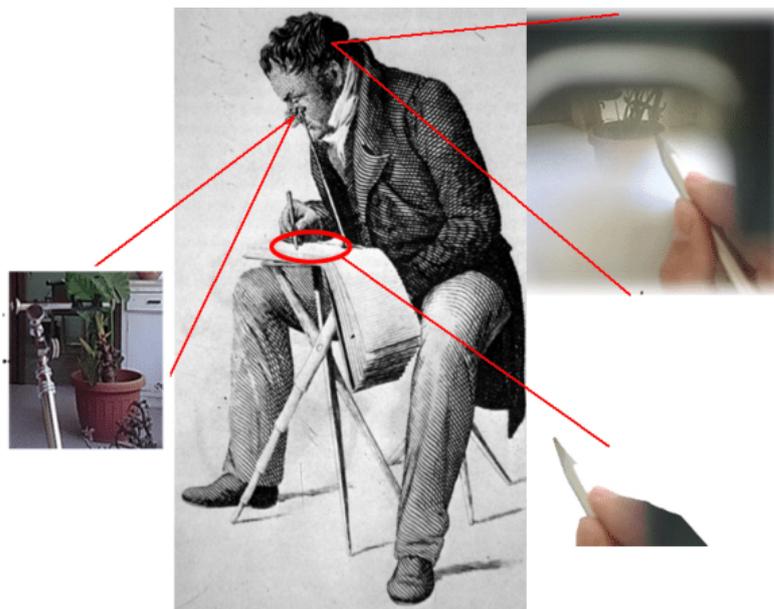


Figura 16: Câmera Lúcida. Fonte: Google Imagens.

A câmera escura carregou consigo o incessante desejo da humanidade de captar e reter consigo imagens da vida. No Renascimento, ela colabora com artistas como Leonardo Da Vinci, Johannes Vermeer, dentre outros, na busca pelo máximo realismo, na tentativa de mimetizar o que viam. E, embora esses artistas se amparassem nesse auxílio, isso tampouco colocava em questão a genialidade e o valor do que produziram (SIMÃO, 2008). Quando a fotografia finalmente surgiu, herdou a estética visual renascentista e o seu anseio por uma representação realista, concretizando séculos de esforços, como discorre Antônio Jackson de Souza Brandão em seu artigo:

Antes de esse naturalismo ter sido materializado pela fotografia – considerada num primeiro momento a mais mimética das artes –, perpassando, efetivamente, a imaginação daqueles teóricos, e concretizando-se por meio da τέχνη non manufacta, a própria fotografia vivia embrionária no Renascimento. Dessa forma, quando a fotografia se materializa, cinco séculos de busca pela perfeição estética concretizaram-se e a própria fotografia recebe como herança grande parte do universo virtual criado pela própria Renascença. (BRANDÃO, 2009, apud GRIECO, 2006, p. 10).

Sendo assim, quando a Fotografia, a partir do século XIX, é entendida como “um espelho da realidade”, é importante considerar que esse peso também se deve à uma construção de ideais, também artísticos, denotados com o Renascimento. A partir do momento que a fotografia passa a cumprir este papel, a arte pictórica poderia avançar com outras propostas, ideais e processos, ou seja, estaria liberada, portanto, para trilhar outros caminhos que não os de uma arte baseada em mimese (BRANDÃO 2009):

Se o homem do século XIX via na fotografia uma cópia fidedigna da natureza, no Renascimento buscava-se não só retratar o real, mas criar esse próprio real, por meio de uma analogia absoluta. Tal processo durou quatro séculos, mas foi rompido pela fotografia e sua inquestionável realidade que abriu campo para que as artes pictóricas se voltassem para seu próprio escopo. (BRANDÃO, 2009, p. 2)

A fotografia, portanto, marca um ponto crucial para a arte. Mesmo que a busca por novas concepções além da tradição clássica da mimese existisse há séculos, é a partir dela que a arte se confronta com suas provocações e indagações. Este

momento não apenas busca renovação, mas também visa encarar a realidade e representá-la por meio de percepções distintas, desafiando fronteiras estabelecidas e explorando novos caminhos de expressão artística, como entende André Rouillé:

Para Rouillé (2009), desde sua invenção, a fotografia impõe um desafio aos pintores. Estava claro que o processo de industrialização iria marcar como nunca o universo da produção imagética. A máquina infligia uma provocação à mão. Por isso, avalia que o impressionismo foi uma reação ao novo cenário imposto pela fotografia. Reação que leva a aproximações e diferenciações. (SÉRVIO, 2022, p.8)

Outra demanda que a fotografia traz consigo na tentativa de se emancipar como arte é o pictorialismo. Os pictorialistas, no século XIX, na contramão de abarcar a fotografia apenas como um modo de reter ou mimetizar o real, encontraram nela mais uma forma de explorar o universo pictórico, onde a câmera era comparada com um pincel (SIMÃO 2008) – podemos ver o exemplo na figura . Os pictorialistas, assim, incluíram todos códigos, temáticas e características onde as imagens produzidas se aproximassem o máximo possível da aparência de uma pintura:

O pictorialismo possuía estilo uniforme, caracterizado por tons sombrios, textura granulada, efeitos decorativos e falta de perspectiva. A técnica no tratamento do positivo alterava a imagem a ponto de torná-la semelhante a uma pintura, sobretudo nas exposições sobre o tecido. Algumas delas pareciam ter sido feitas a lápis, pastel e carvão. (SIMÃO, 2008, p. 35)



Figura 17: Struggle - Robert Demachy, 1904. Fonte: Google Imagens.

Ainda, o pictorialismo destaca-se por assimilar e se apropriar de características de alguns movimentos artísticos, incluindo o impressionismo, como descreve Catia S. Herzog:

(...) Precisamente, o que mais caracteriza o pictorialismo é sua assimilação de diferentes estilos da pintura. Nele andam elementos do neoclassicismo, do romantismo, do realismo, do impressionismo. (...) O pictorialismo, além de possibilitar a convergência das diferentes vertentes da fotografia artística, se caracteriza por sua relação com a arte e a pintura. (HERZOG, 2022, p. 7)

A partir do movimento impressionista, lançam-se questões muito mais latentes à percepção humana em relação à captação de imagens a partir do momento que o diálogo entre linguagens visuais, pintura e fotografia se estreita. Não é uma mera coincidência, a primeira exposição impressionista realizou-se no estúdio do fotógrafo Nadar em 1874. Entretanto, a pintura impressionista e suas premissas seguirão bem aquém do que outrora a arte se propôs a ser até alí: uma mimese da natureza. E, portanto, trazendo à tona quesitos acerca de como a fotografia, bem como a nossa percepção podem afetar e até alterar a maneira como compreendemos a realidade.

O Impressionismo, como movimento pictórico, assim, abraça a fotografia como grande colaboradora, principalmente quanto ao registro do instante, quanto à percepção da realidade, os enquadramentos fotográficos, as técnicas de pintura que se assemelham a processos fotográficos, a exemplo da calotipia. O que veremos nos tópicos seguintes.

2.2. Impressionismo e Fotografia: o registro do instante.

O impressionismo traz consigo muitas características predominantes que constroem a assinatura do próprio movimento artístico, entre elas a maneira como os pintores abordavam o registro do instante: a captura de cenas fugazes e efêmeras do cotidiano, as variações rápidas de luz que incidiam sobre as cores e tonalidades e a atmosfera de um momento específico. Esse objetivo refletia-se na técnica pictórica, onde os impressionistas optaram por pinceladas soltas e rápidas, sem preocupação com detalhes ou acabamento, sugerindo assim a sensação visual de um momento capturado no seu exato instante.

O registro do instante, o instantâneo, entretanto, também é uma predominante da fotografia, já que esta registra um momento único e específico. Para Rouillé, o Impressionismo usa ao mesmo tempo que recusa muitos artifícios que a fotografia implica. Afinal, a arte pictórica tinha alí o desafio de reformular-se e resistir às novas demandas impostas por ela:

A pintura impressionista não foi suficientemente abordada como pintura essencialmente trabalhada pela fotografia. Ou por incorporar as principais características próprias da fotografia (para melhor resistir a ela) ou por inclinar-se para elementos inacessíveis à fotografia para melhor delimitar seu próprio território. Pode-se dizer que a fotografia está virtualmente presente nas telas impressionistas: ao mesmo tempo ativa e rejeitada. (ROUILLÉ, 2009, p. 288)

Os fundamentos impressionistas, portanto, foram atravessados pela fotografia e assim alcançaram outras instâncias no que se aplica aos estudos da percepção dos objetos diante das condições de luz e da cor. Ainda com base em Rouillé, para Sérgio (2022), o interesse dos impressionistas sobre a percepção dos objetos e as condições que a luz implica sobre estes já é suficiente para justificar sua aproximação com a fotografia:

O foco na percepção de coisas do mundo, na impressão que se tem sobre essas, dadas as condições de luz, já aproxima o impressionismo da fotografia em geral. No impressionismo “O imaginário dá lugar à percepção; o passado e a memória à presença; o mítico e longínquo, à realidade próxima: simplesmente visível, sem plano de fundo” (ROUILLÉ, 2009, p.291). Como na fotografia, o impressionismo propõe “imagens de luz”, “distribuições inéditas do claro e do escuro, do opaco e do transparente, do visto e do não visto” (idem). Neste sentido, “reforçam um regime moderno de verdade, fundamentado na captação de um real restituído ao visível” (idem). (SÉRVIO 2022, p. 8)

O interesse particular dos impressionistas pela interação entre luz e cor e a maneira como a luz do sol influencia a forma como percebemos a atmosfera da cena e suas cores exige destes pintores presenciar o momento, por isso a pintura ao ar livre, e ela exige que os pintores abandonem imediatamente as convenções e saiam de seus ateliês não apenas para sustentar suas pesquisas com a luz solar, mas para, sobretudo, criar proximidade com o objeto ou cenas retratadas. Coisa que a fotografia, enquanto técnica exigia: a luz do sol e a proximidade com o objeto que seria captado:

Como alternativa ao ateliê, o ar livre possibilita uma coparticipação (um contato físico) entre o motivo e a tela, em eco ao novo regime de impressão que a fotografia está, justamente, em via de importar para o domínio das imagens. Pintar ao ar livre provoca uma profunda mudança na pintura, pois significa abandonar o ateliê e as convenções de escola a ele ligadas; equivale parar o quadro, física e simbolicamente, do ateliê, para ancorá-lo diretamente no motivo. Isso significa submeter a pintura à nova lei que a fotografia está instaurando: a contiguidade entre a coisa e sua imagem. (ROUILLÉ, 2009, p. 290)

A proximidade com a cena, ou seja, a pintura ao ar livre, permitiria ao pintor observar com minúcia as constantes alterações que a luz condiciona os objetos (cor, textura, forma, tom) e, portanto, transmitir as suas impressões visuais que tiveram daquele momento, daquele instante enquanto pintam. Bem como na fotografia, onde o objeto precisa estar exposto à luz, para que o material fotossensível, grave as informações visuais da cena capturada. Portanto, essa experiência direta, colaborou com uma compreensão muito mais efetiva e aprofundada das propriedades da luz trazendo para a pintura impressionista um valor de autenticidade e fidelidade singular, coisa que na pintura convencional de estúdio era praticamente inviável, principalmente

em termos de precisão. Assim, se compararmos com a experiência clássica, os impressionistas foram além revolucionando a percepção na arte ao enfatizarem a experiência visual (sensorial) a partir do instante, possibilitado pela pintura *in loco*:

As telas impressionistas, como os clichês fotográficos, são imagens de luz. Agente químico para uma, elemento estético para o outro, a luz é, para a fotografia e para o impressionismo, sua força, sua energia, sua singularidade. Através do trabalho ao ar livre, portanto em plena luz, que os singulariza e os aproxima, de modo inusitado, eles deixam a luz natural penetrar em grande abundância nas imagens. Antes de serem figuras em prata ou matéria pictórica, as fotografias instantâneas, como as telas impressionistas, são formas de luz: distribuições inéditas do claro e do escuro, do opaco e do transparente, do visto e do não visto. São novas visibilidades. Ao mudar radicalmente o lugar e a distribuição da luz, renovam, simultaneamente e de maneira convergente, a arte e as imagens. Juntas, mas cada uma de seu lado, a fotografia instantânea e a tela impressionista inventam as visibilidades modernas e sustentam o regime moderno da verdade, fundamentado na captação de um real restituído ao visível. (ROUILLÉ, 2009, p. 291)

Assim, quando Monet pintou quase que obcecadamente a Catedral de Rouen mais de 30 vezes, em horas e condições climáticas diferentes, ele e seus colegas que seguram as mesmas premissas, elevaram a arte pictórica não apenas no sentido de apreender o instante e suas variações de luz, mas sobretudo entender como a natureza, sob suas formas, cores e tons, é inconstante e mutável a partir de suas próprias experiências.



Figura 18: Fragmentos da Série Catedral de Rouen de Claude Monet, 1892-93. Fonte: Google Imagens.

2.3 Impressionismo e Fotografia: Degas e os enquadramentos fotográficos.

Sobre as influências da fotografia na pintura quanto à disposição da cena, podemos estabelecer uma conexão entre as técnicas no que diz respeito à adoção dos enquadramentos, planos e ângulos fotográficos. Essa influência foi responsável por mudar radicalmente a relação moldura e imagem.

A construção de uma cena na pintura do Renascimento até o século XIX sofreu determinadas variações, como a criação da sensação de profundidade alcançada pela perspectiva, a alternância de planos e a composição assimétrica em diagonal do Barroco, as composições em triângulo adotadas pelo romântico Delacroix (figura 19), ou as atmosferas captadas por Turner a partir de sua perda gradativa de visão, enfim, variações que levaram o espectador a converter sua forma de ver a obra visual para além da tradição clássica, direcionando esse olhar para pontos específicos ou estratégicos da tela, que traziam maior dinamismo para a narrativa visual.

Sob a influência da fotografia, entretanto, o Impressionismo traça outras possibilidades, utilizando-se de enquadramentos completamente incomuns e variados que remetem não só um caráter inovador para a cena, mas uma experiência visual singular para quem a via.



Figura 19: Exemplo de utilização de composição assimétrica em triângulo em A Balsa da Medusa - Eugene Delacroix, 1819. Fonte: Google Imagens.

Desse modo, os impressionistas foram experimentando e alternando ângulos de visão, a exemplo de Gustave Caillebotte (figuras 20 e 21, abaixo), composições assimétricas ou cortando objetos e pessoas nas bordas do quadro, ou seja, modos de enquadrar a cena, que contribuíram para uma maior sensação de espontaneidade e movimento, o que não era distinto da fotografia e seus fragmentos do cotidiano.

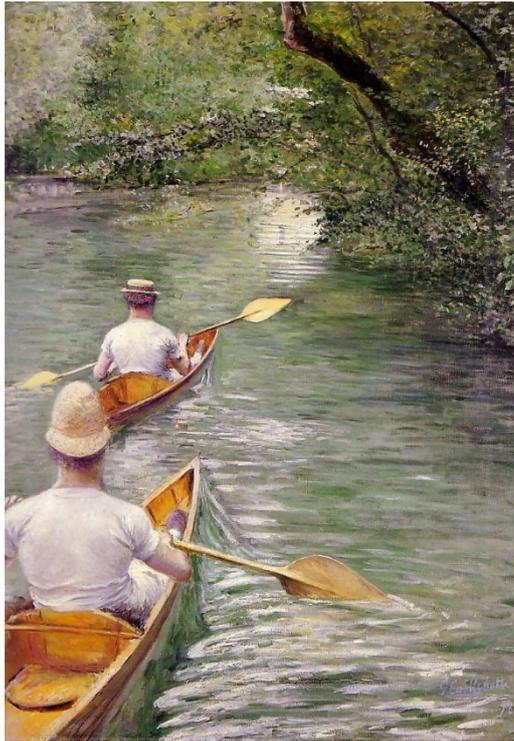


Figura 20: Os Remadores, de 1878 Gustave Caillebotte. Fonte: Google Imagens.

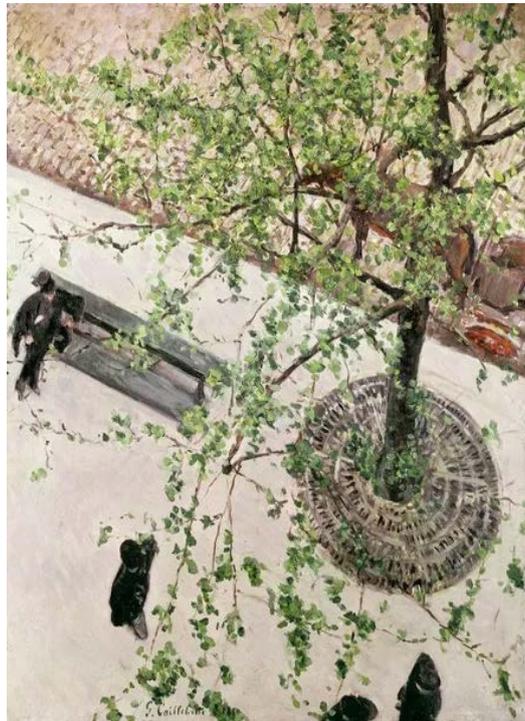


Figura 21: O Boulevard visto de Cima, 1880 - Gustave Caillebotte. Fonte: Google Imagens.

Sérvio fala, através da perspectiva de Annateresa Fabris que é possível ver estes exercícios de enquadramento de forma mais evidente analisando a obra de Edgar Degas:

Mais do que qualquer outro artista do século XIX, Degas compreende a nova visão proporcionada pela fotografia e dela se aproxima, dando vida a composições descentralizadas, usando contornos sintéticos, cortes ousados, angulações oblíquas, introduzindo uma nova perspectiva, que multiplica os pontos de vista e confere dinamismo e amplitude ao espaço. (FABRIS, 2022, p. 9 apud SERVIO, 2022, p. 9)

Degas se utilizava da fotografia (figura 22) como campo de estudo e base para suas pinturas, compreendendo que introduzindo essas novas abordagens, poderia, portanto, multiplicar os pontos de vista conferindo assim à sua narrativa visual um maior dinamismo e amplitude ao espaço (FABRIS, 1989-90). Degas, ainda, através de suas inúmeras obras em série, a exemplo das *Bailarinas* - e diferentemente de Monet e seus colegas impressionistas, que davam maior atenção às pesquisas com a luz e cores - preferia muitas vezes retratar espaços fechados, seguindo o caminho contrário da pintura ao ar livre, como as salas de balé e estudar a percepção acerca do movimento, seguindo claramente referências de Eadweard Muybridge e André Adolphe Eugène Disdéri:

Degas demonstra conhecer também a progressão cinemática de Muybridge, que utiliza sobretudo na série das *Bailarinas*. Em algumas, antecipa até mesmo seus resultados, ao justapor temas análogos ou ao repetir o mesmo motivo para dar a impressão de uma figura em movimento, representada em fases mais ou menos consecutivas. Para essas imagens, Scharf avança a hipótese de que talvez Degas conhecesse alguns cartões de visita de Disdéri, nos quais as figuras eram representadas numa série sequencial de gestos. (FABRIS, 1998, p. 196)



Figura 22: Dancer Adjusting her Shoulder Strap, Edgar Degas, 1895. Fonte: Google Imagens

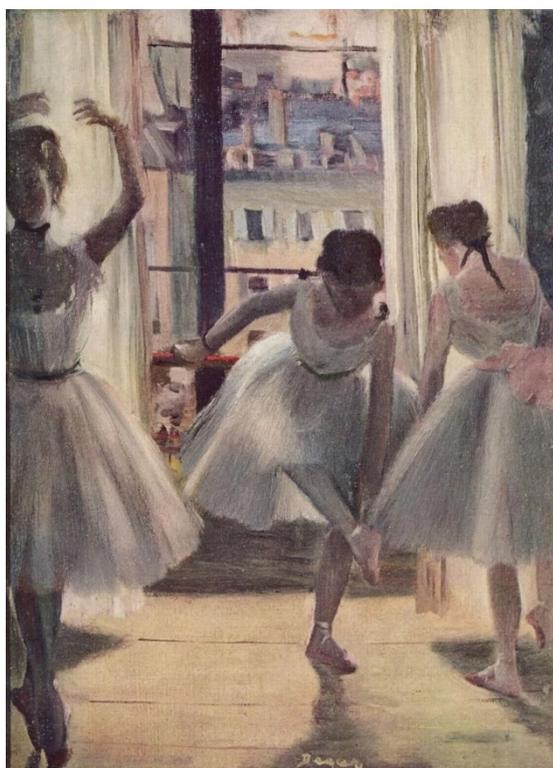


Figura 23: Da série: Bailarinas de Edgar Degas, 1880. Fonte: Google Imagens



Figura 24: Cartão de Visita, de Disderi 1850-54. Fonte: Google Imagens

Servio cita demais exemplos que denotam o paralelo entre a obra de Degas e a fotografia, como a profundidade de campo, a perspectiva que deforma conforme a proximidade, as angulações inusitadas e cortes que fogem da moldura, bem como as referências, já citadas, em função da cronofotografia de Muybridge:

Em *A lição de dança* (1879) a composição é descentralizada, oblíqua e com cortes ousados, exatamente trazendo a espontaneidade e fragmentação do instantâneo. Em *Aula de balé* (1873) vemos um ótimo exemplo de um trabalho com perspectiva que explicita a deformação do primeiro plano em razão da proximidade. Em *Miss La La no circo Fernando* (1879) temos experimentação com ângulos, pontos de vista inusitados. Em *Músicos da orquestra* (1872) vemos até o registro de uma curta profundidade de campo, estando o primeiro plano, dos músicos, mais nítido que o plano ao fundo, das bailarinas. Em Degas encontramos até mesmo antecipações das experiências de cronofotografia. Como diz Fabris (1998, p.196), faz isso “ao justapor tema análogos ou ao repetir o mesmo motivo para dar a impressão de uma figura em movimento, representada em fases mais ou menos consecutivas”. É o caso da pintura *Quatro bailarinas* (1899). (SERVIO 2022, p.9)

E para além dos enquadramentos e ângulos, é possível notar ainda Degas também conferia em suas obras o caráter trivial da fotografia, através da percepção do corpo: o cansaço, o tédio, a alegria e o vigor de qualquer movimento e expressão humanas, como podemos ver em *O Absinto* (1875), *Mulheres a Passar Ferro* (1834 -

1917) e a Cantora com Luvas (1834), que são como recortes do cotidiano que tecem um paralelo imediato com a fotografia e o registro de fragmentos do cotidiano.

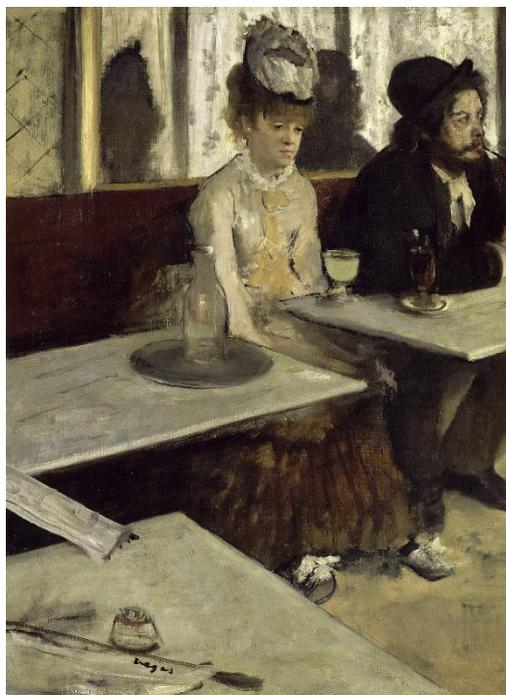


Figura 25: O Absinto, 1875 - Edgar Degas. Fonte: Google Imagens.

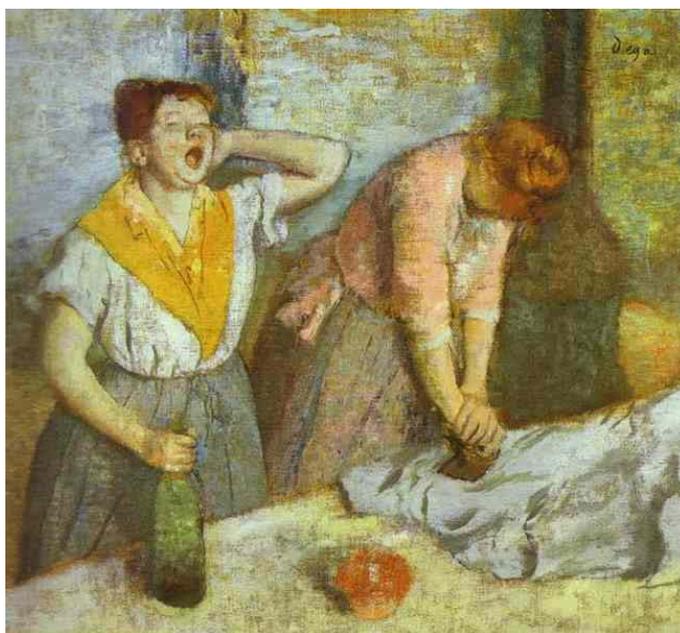


Figura 26: Mulheres a Passar Ferro, entre 1834-1917 - Edgar Degas. Fonte: Google Imagens.



Figura 27: Cantora com Luvas de 1834 - Edgar Degas. Fonte: Google Imagens.

2.4. Processos fotográficos, impressionismo e percepção.

Entende-se que Impressionismo como reação à Fotografia, ainda que utilizando-se de suas inúmeras referências, traça, no lugar da objetividade da técnica, uma proposta onde a subjetividade, um dos principais aspectos da Arte Moderna, se confirma através do campo da percepção, da impressão, da experiência sensorial a partir da sensação visual do real, estabelecendo assim o limite entre as técnicas (SÉRVIO, 2022). No entanto, a partir da perspectiva de Rosalind Krauss, Sérvio nos convida a rever este “limite” ao compreendermos os efeitos mais particulares da fotografia sobre o movimento impressionista:

Para Krauss, a resposta está em compreender melhor um efeito da experiência da invenção da fotografia naqueles pintores, pois ela provocou toda uma reflexão sobre a percepção, a visão humana da realidade. Da comparação entre a percepção humana da realidade e a imagem fotográfica emergiram, para Krauss, reflexões que permitiram o surgimento do impressionismo. Ela aponta as comparações com o daguerreótipo e com o calótipo. (SÉRVIO, 2022, p. 10)

Por conseguinte, podemos estabelecer esses paralelos assimilando, por exemplo, que os processos fotográficos como o daguerreótipo, que demonstra a

precariedade de nossa visão diante da capacidade deste aparelho em exercer registros com impressionante nitidez (KRAUSS, 2014) e o calótipo, que, além de produzir imagens de alto contraste, revelava-se semelhante ao olho humano, não sendo capaz de captar a diversidade tonal da natureza, direcionam os impressionistas ao entendimento de que não há equivalência entre realidade e percepção:

Partindo desta observação, ela [Krauss] ressalta sua conclusão: por intermédio da experiência da fotografia, os pintores que conceberam o impressionismo atentaram-se para a não equivalência entre a realidade e nossa percepção da realidade, para a impossibilidade do acesso ao real em si. (SÉRVIO, 2022, p. 11)

Portanto, para Krauss a fotografia revelou aos impressionistas uma distância significativa entre percepção e realidade, o que fez com que estes artistas também se afastassem da representação objetiva e detalhada do real, já que nem mesmo a fotografia seria capaz de assim fazê-la com totalidade. Dessa forma, as reflexões que sucederam a partir desta premissa levaram os artistas a elaborarem outras fundamentações que não se sustentassem em uma noção objetiva do real (SÉRVIO 2022), bem como contestar a própria percepção de forma a apreender uma outra perspectiva: a natureza subjetiva do olhar.

Na ausência de critérios de um realismo, o que restava àqueles artistas senão confrontar-se com a própria percepção, ou seja, a natureza subjetiva do olhar? Como podemos perceber, o impressionismo não propõe apenas uma alternativa ao realismo, ele já implicava um questionamento daquilo que fundamenta a concepção de realismo, ou seja, a percepção humana, em especial, a visão. (SERVIO, 2022, p.11)

A natureza subjetiva do olhar refere-se, portanto, à maneira única e pessoal com que cada indivíduo percebe e interpreta a realidade. Os impressionistas, assim, exploravam essa subjetividade buscando capturar essas qualidades em suas obras através de técnicas que representam a luz, a cor e a atmosfera, mas entendendo como cada um destes aspectos exerciam influência na forma como eles viam uma cena, conferindo sua experiência visual, ou seja, a impressão que se tem daquele fragmento. Lembrando que tal proposta se estendia também aos espectadores que eram provocados a perceber na tela essas condições impostas.

É daí que Sérgio justifica através de Krauss o motivo de processos fotográficos como o calótipo e o daguerreótipo influenciarem tanto trabalhos dos impressionistas, como Monet, que já se fazia ciente da ineficiência da fotografia de reproduzir a realidade:

Pensa-se no impressionismo como uma arte da cor, mas ele não o foi nos seus primórdios. Antes de 1874, Monet era um pintor tonal, que estruturava as paisagens pelo jogo dos contrastes entre preto e brancos [como no calótipo]. A adoção desse modo de pintura é uma indicação suficiente do papel essencial da fotografia: a imagem fotográfica e as “verdades” que ela registrava orientaram as percepções de Monet quanto aos problemas internos da natureza e da arte. Ele não se entregava a uma imitação superficial das nebulosas de formas dispostas ao acaso, próprias da fotografia, e sim a um trabalho muito mais profundo: esforçava-se em tirar conclusões da quase opacidade da imagem fotográfica. (KRAUSS, 2002, p.12, APUD SERVIO, 2022, p. 12)

Portanto, os impressionistas, para além dos experimentos com a fotografia estavam muito cientes desses processos e trouxeram à tona uma compreensão do real que enfatizava o olhar humano e a própria fotografia como possíveis interpretações desse real e não o acesso direto a ele (SÉRVIO, 2022). Desse modo, é interessante entender como a fotografia traz esses acessos e interpretações a partir do seu modo de perceber e ver (idem). É o que veremos no próximo tópico.

2.5. O aparelho fotográfico.

Desde o advento da fotografia e por um longo período considerava-se que o aparelho fotográfico seria um instrumento objetivo de registro e documentação do real. Acreditava-se que a fotografia capturava a realidade de forma imparcial e fiel, uma representação pura do mundo ao seu redor. Entretanto, foi também durante o seu desenvolvimento e seus desdobramentos que descobriu-se que essa visão não abrangia completamente a complexidade da relação entre a fotografia e a construção da percepção do real. Assim, ainda no século XIX, artistas do Impressionismo, como Monet e Degas, compreenderam a influência ativa da fotografia na construção de percepções específicas da realidade, observando como o aparelho fotográfico não era meramente uma ferramenta passiva de reprodução, mas, sobretudo, um meio que moldava a forma como as imagens eram percebidas. Nesse contexto, a fotografia não

era apenas um espelho neutro da realidade, mas sim um agente ativo na interpretação e representação visual do mundo. Portanto, torna-se crucial questionar não apenas a utilização da fotografia, mas, sobretudo, o próprio aparelho fotográfico.

Em vez de considerá-lo como um mero reflexo, é necessário reconhecer o seu papel na criação de narrativas visuais e na influência sobre as percepções individuais e coletivas. Ao questionar o aparelho fotográfico, abre-se espaço para uma compreensão mais profunda de como as imagens são construídas, manipuladas e interpretadas, ou seja, colaborando para uma apreciação mais consciente das imagens que nos cercam.

É a partir desta premissa que o filósofo Vilém Flusser, em *A Filosofia da Caixa Preta*, faz uma necessária distinção entre imagens tradicionais - pinturas, gravuras, dentre outras representações produzidas manualmente - e imagens técnicas - feitas por meio de aparelhos, como a imagem fotográfica (FLUSSER 2009), questionando assim a suposta objetividade da fotografia enquanto representação intransponível do real:

A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. (...) O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é "o mundo", mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem. (FLUSSER, 2009, p. 14-15)

Ou seja, as imagens fotográficas, mesmo produzidas automaticamente - ou programadas - (diretamente do aparelho câmera) são influenciadas por escolhas conceituais e técnicas, conferindo um caráter simbólico a elas e que, portanto, não representam diretamente o mundo, mas interpretam simbolicamente conceitos relacionados a ele. Flusser, assim, nos encaminha para uma análise anterior ao objeto fotografado, focando na construção de significados que imagens técnicas podem apresentar. O que o pesquisador Arlindo Machado explica:

Em *Filosofia da Caixa Preta*, Flusser dirige suas reflexões na direção das chamadas imagens técnicas, ou seja, daquelas imagens que são produzidas de forma mais ou menos automática, ou melhor dizendo, de forma programática, através da mediação de aparelhos de codificação. Flusser se refere amiúde à imagem fotográfica, por considerá-la o primeiro, o mais

simples e ao mesmo tempo o mais transparente modelo de imagem técnica (...) A mais importante característica das imagens técnicas, segundo Flusser, é o fato delas materializarem determinados conceitos a respeito do mundo, justamente os conceitos que nortearam a construção dos aparelhos que lhes dão forma. Assim, a fotografia, muito ao contrário de registrar automaticamente impressões do mundo físico, transcodifica determinadas teorias científicas em imagem, ou para usar as palavras do próprio Flusser, "transforma conceitos em cenas". (MACHADO, 1997, p.2)

A despeito da concepção e construção dos aparelhos, Machado, sob a visão de Flusser, sugere que as ideias e princípios que foram incorporados por esses dispositivos utilizados para criar as imagens técnicas as influenciam diretamente, destacando, assim, a interconexão entre sua produção e a tecnologia que a disponibiliza. Ou seja, onde a imagem técnica não é um mero registro visual, mas moldada e condicionada pela tecnologia que a produz. Sendo assim, Flusser nos convida a compreender as imagens técnicas para além de seu conteúdo visual, levando em conta a tecnologia envolvida na construção ou produção dessas imagens e a compreensão do mundo por meio delas. Sobre este último ponto Machado nos dá um exemplo:

As fotografias em preto-e-branco, que interpretam o visível em termos de tons de cinza, demonstram bem como as teorias da óptica e da fotoquímica estão em sua origem. Mas também nas fotografias em cores, o colorido pode ser tão "teórico" ou abstrato quanto nas imagens em preto-e-branco. No dizer de Flusser, o verde do bosque fotografado é imagem do conceito de "verde", tal como determinada teoria química o elaborou, e a melhor prova disso é que o "verde" produzido por uma película Kodak difere significativamente do "verde" que se pode obter em películas Orwo ou Fuji e do "verde" flamejante que se pode exibir em uma tela eletrônica (MACHADO, 1997, p.2)

Machado demonstra, por meio do exemplo citado, que tanto nas fotografias em preto e branco quanto nas coloridas, há uma clara interferência das condições técnicas dos aparelhos utilizados na produção de cada tipo. Enquanto a reprodução visual em preto e branco reflete as condições que se adequam ao tom, ou seja, as variações entre luz e sombra, a reprodução em cores reflete as condições químicas que determinam como o aparelho interpreta uma cor específica, influenciando assim a percepção dos sujeitos.

Com base nessa compreensão e ao nos direcionarmos novamente para o Impressionismo, conforme mencionado no início deste capítulo, os artistas envolvidos no movimento, portanto, já estavam conscientes de como a fotografia exercia uma influência direta na compreensão e na interpretação das coisas vistas. Naquela época, as discussões já levantavam a questão sobre ver a câmera apenas como uma máquina para capturar a realidade exatamente como ela é, ou se poderia ser utilizada artisticamente para expressar emoções, como afirma o pesquisador e doutorando em história Jeziel de Paula em seu artigo:

Estabelecer as possíveis relações entre o aparecimento da fotografia e o desenvolvimento de novas formas de perceber e interpretar o mundo – dentre elas o Impressionismo – conduz necessariamente à retomada de antigos questionamentos sobre a própria objetividade da imagem fotográfica. A fotografia, originária da cooperação da ciência e de novas necessidades de expressões artísticas, tornou-se logo ao seu nascimento objeto de violentos litígios. Saber se a máquina fotográfica era apenas um instrumento técnico, capaz de reproduzir de modo puramente mecânico as aparências, ou se era preciso considerá-la como um verdadeiro meio de exprimir as impressões artísticas individuais inflamou os espíritos de artistas, críticos e fotógrafos desde as primeiras décadas do século XIX até nossos dias. (PAULA, 1999, p. 54)

Assim, a partir do Impressionismo foi possível não só questionar a objetividade do mundo, mas também a objetividade da máquina fotográfica. Na visão de Fabris, Degas já percebia na fotografia um novo modo de ver, não um meio objetivo de registro, como explica Daniela Remião de Macedo em seu artigo:

Mais que qualquer outro pintor do século XIX, Degas compreendeu o que significa ver em termos fotográficos e era atraído pela precisão das fotografias que se alastravam ao seu redor. Na contramão de uma representação eloquente em termos tradicionais, subvertia o realismo banal por uma filosofia de *mise-en-scène*. Segundo Annateresa Fabris (2011), Degas não busca na realidade exterior os índices de uma ordem oculta, mas, ao contrário, cria um mundo artificial, cuja significação reside na ordem visível, numa forma feita de signos emprestados e de signos novos. (MACEDO, 2018, p.115)

Portanto, a interação entre a fotografia e o impressionismo não apenas redefiniu a percepção do mundo, mas também instigou uma reflexão contínua sobre a natureza

subjetiva da imagem fotográfica, desafiando a noção de pura objetividade técnica e destacando seu papel como meio de expressão artística ao longo dos séculos.

3. O PROJETO MONET: UMA PESQUISA AÇÃO NO CENTRO DE ENSINO BARJONAS LOBÃO.

3.1. O que é o Projeto Monet?

Este capítulo pretende apresentar o projeto em si, destacando sua metodologia, tipo de abordagem e as fundamentações teóricas que embasam este estudo.

Como falamos na introdução desta investigação, a gênese do projeto remonta a 2015, no mesmo cenário da pesquisa, que falaremos mais adiante. Nesse período foram concebidas alternativas para enfrentar os desafios em sala de aula, particularmente relacionados ao público adolescente, em plena era dos smartphones. Surgiu daí, portanto, a necessidade de incorporar atividades práticas como forma de estimular e promover aulas mais dinâmicas.

Assim, durante a abordagem dos conteúdos sobre o século XIX: fotografia e impressionismo, pudemos estabelecer as relações entre pintura e fotografia, como os temas abordados pelos artistas, no que diz respeito ao registro do cotidiano, do efêmero, das mudanças significativas da luz. Monet, Degas e demais impressionistas faziam esses registros pictóricos através de inúmeras séries de pinturas abordando o mesmo objeto repetidas vezes, ao longo do processo de dias, meses e até anos, como forma de estudo e observação.

Assim, esse processo nos inspirou a realizar atividades que reproduzem a mesma dinâmica das pinturas em série com fotografias de celular, ou seja, adaptadas à nossa época e realidade. Os alunos puderam escolher com autonomia os temas, os locais e objetos que fariam os registros. A partir daí o experimento prosseguiu nos anos de 2016, 2017 e, em 2018, culminando numa exposição dos trabalhos dos estudantes. Abaixo, alguns registros dos anos anteriores. Exemplos do ano de 2015 e do ano de 2018.



Figura 28. Montagem com fotos escaneadas produzidas por alunos no ano de 2015. Tema: Praia da Guia, São Luís. Fonte: acervo pessoal.



Figura 29: Montagem com fotos escaneadas produzidas por alunos no ano de 2015. Tema: Subida do Palácio dos Leões. Fonte: acervo pessoal.



Figura 30: Registro da exposição criada e realizada em 2018. Fonte: acervo pessoal.

Os resultados do ano de 2018 foram muito proveitosos, onde obtivemos cem por cento da participação e envolvimento dos alunos de todas as seis turmas compostas entre trinta e cinco e quarenta alunos. Tivemos ainda, envolvimento de toda a escola e apoio da gestão daquele período. Além da exposição, tivemos um momento posterior de discussão e registro dos materiais produzidos durante o experimento, onde os alunos apresentavam para os colegas seus processos criativos e o que aprenderam com o conteúdo.



Figura 31. Registro dos trabalhos realizados em 2018. Tema: O Olho. Fonte: acervo pessoal.



Figura 32: Registro dos trabalhos realizados em 2018. Tema: Detalhe da Igreja da Sé. Fonte: acervo pessoal.



Figura 33: Registro dos trabalhos realizados em 2018. Tema: A Peça. Fonte: acervo pessoal.

O Projeto Monet, edição de 2023 é uma proposta pedagógica que se desenvolve a partir de edições e experimentos anteriores. É uma atividade na qual o aluno é protagonista de sua pesquisa e produção artística onde aqui pretende-se repetir e reinterpretar os experimentos relacionados às pinturas em série dos impressionistas e trabalhar conceitos teóricos do movimento, bem como da fotografia

do século XIX, relacionados aos diálogos estabelecidos por essas linguagens visuais (pictórica e fotográfica) no que se aplica também à uma nova maneira de percepção do real.

Portanto, retomando a pergunta desta pesquisa: quais serão os resultados desta proposta? Nesta edição, o objetivo é realizar uma análise dos efeitos da prática pedagógica implementada, destacando os impactos percebidos no processo de ensino-aprendizagem, bem como explorar o potencial crítico e criativo dos estudantes por meio da arte-educação.

A investigação, portanto, visa compreender as implicações práticas e teóricas, com o intuito de identificar potenciais benefícios e desafios associados à abordagem adotada. No contexto dos objetivos específicos, a pesquisa busca esclarecer a assimilação dos conteúdos teóricos relacionados à fotografia e ao impressionismo. Nesse sentido, procura-se compreender como os alunos absorveram e aplicaram esses conhecimentos, evidenciando a interseção entre teoria e prática no ambiente educacional.

O Projeto Monet do ano de 2023 desenvolve-se desta vez como uma eletiva de base – é uma disciplina criada sob as regras do Novo Ensino Médio e que não se encontra dentro dos itinerários formativos. A eletiva de base é também uma disciplina da base diversificada, ou seja, disciplinas que operam em paralelo com as disciplinas de base obrigatória (matemática, português, física, etc.). A eletiva é caracterizada a partir da divisão de seus vários eixos como: *Investigação Científica; Processos Criativos; Mediação e Intervenção Sociocultural; e Empreendedorismo*. Os itinerários formativos são um conjunto de disciplinas do Novo Ensino Médio onde, segundo sua proposta, os alunos as escolhem como forma de complementar seu currículo escolar. Esses itinerários são divididos entre: linguagens e suas tecnologias, matemática e suas tecnologias, ciências da natureza e ciências humanas e sociais. As eletivas estão fora, portanto, desses itinerários, mas podem estabelecer relação com eles, tendo duração mais curta, de um semestre, enquanto que as disciplinas obrigatórias e itinerários acontecem durante todo o ano letivo. O aluno tem liberdade para escolher a eletiva que tenha relação ou não com os itinerários e disciplinas obrigatórias. Segundo o Caderno de Orientações da Secretaria de Educação do Estado do Maranhão, este currículo se organiza da seguinte maneira:

A Secretaria de Estado de Educação do Maranhão, frente ao desafio da reformulação do ensino médio, acatando as diretrizes estabelecidas pela Lei nº 13.415/2017, redefiniu a matriz curricular do ensino médio em dois blocos: Formação Geral Básica (FGB), composta pelos componentes curriculares tradicionais das quatro áreas do conhecimento; e os Itinerários Formativos (IF), organizados por meio da oferta de diferentes arranjos curriculares, conforme a relevância para o contexto local e as possibilidades dos sistemas de ensino, onde estão incluídas as Eletivas de Base. (MARANHÃO, SEDUC, 2022, p. 10)

E definindo a Eletiva de Base como:

Uma unidade curricular com a perspectiva de dar tratamento didático a partir de temáticas reais que circulam na comunidade escolar (...) que desenvolve principalmente a ligação entre o conhecimento acadêmico das diversas áreas e o cotidiano do estudante. Por ter duração semestral, esta unidade amplia o conhecimento tanto dos docentes quanto dos discentes, haja vista a variedade de temas trabalhados a cada ano letivo, fortalecendo, dessa forma, a relação entre teoria e prática. (MARANHÃO, SEDUC, 2022, p. 10)

Dessa forma, escolhemos executar essa ideia, devido à aproximação com os fundamentos, objetivos e planos de ações que a própria SEDUC sugere, no sentido de promover uma aprendizagem dialógica que amplie as oportunidades de integração entre estudantes e professores por meio de uma prática pedagógica democrática, proporcionando um ambiente saudável, como um espaço de socialização de conhecimentos e experiências que gera a todos aprendizagem mais significativas (MARANHÃO, 2022). Ainda, a SEDUC acredita que o tratamento pedagógico democrático de objetos de conhecimento por meio de temáticas reais que as eletivas podem vir a trazer, não apenas enriquece essa aprendizagem, mas também oportuniza e desenvolve habilidades cruciais para a formação integral dos estudantes, como:

Estímulo para os estudos; enriquecimento curricular; socialização; autonomia; incentivo à produção científica; parcerias com instituições; responsabilidade social; empoderamento dos jovens; capital cultural; criatividade; empreendedorismo; aprendizado diferenciado; mobilização na escola; cooperação; pertencimento; autoestima; professor pesquisador; práticas interdisciplinares; projetos sociais. (MARANHÃO, SEDUC, 2022, p. 10)

Entendemos assim, que o Projeto Monet 2023 corresponde como momento e local propício à atuação onde o professor-pesquisador e sua proposta pedagógica, enquanto pesquisa-ação qualitativa, e de empoderamento dos estudantes enquanto protagonistas de suas ideias e produções, seguindo assim os parâmetros que uma eletiva de base também exige.

Entretanto, para além de cumprirmos as demandas que o novo ensino médio nos implica, ressaltamos nosso posicionamento contra sua implementação, entendendo que um dos principais pontos de crítica é a ampliação das desigualdades educacionais ao invés de reduzi-las. Ao introduzir itinerários formativos, disponibilizando diversas “opções” de disciplinas conforme os interesses dos estudantes, acreditamos que se corre o risco de criar um sistema em que escolas públicas, frequentemente com menos estruturas e recursos, apresentem menor qualidade em comparação com escolas privadas. A falta de um direcionamento adequado pode resultar em uma formação superficial em áreas essenciais, comprometendo a preparação dos estudantes para o ensino superior e para o mercado de trabalho. Outro ponto crítico é a sobrecarga imposta aos professores, que precisam se adaptar a um novo sistema sem o devido suporte ou formação continuada. Isso pode gerar desmotivação e aumentar a rotatividade de profissionais na educação, afetando diretamente a qualidade do ensino. Além disso, a implementação do Novo Ensino Médio sem uma infraestrutura adequada nas escolas pode agravar as dificuldades já existentes no sistema educacional brasileiro.

3.2. Cenário da Pesquisa – O Centro Educa Mais Professor Barjonas Lobão.

O Centro Educa Mais Professor Barjonas Lobão (figura) é uma instituição de ensino médio, fundada no ano de mil novecentos e noventa e quatro, pertencente à rede pública estadual de educação e à regional de São Luís. Esta instituição, localizada na zona urbana de São Luís, fica situada na rua oito, sem número, no conjunto Cohatrac III, atendendo aos demais conjuntos que fazem parte do bairro do Cohatrac e bairros adjacentes como Novo Cohatrac, Cohab, Parque Vitória, Anil, dentre outros.



Figura 34: Centro Educa Mais Barjonas Lobão, foto de 2017. Fonte: Agência de Notícias do Governo do Maranhão.

A escola, segundo à gestão, atende uma média de público de mil e quarenta e oito estudantes, setenta e cinco professores e cinco coordenadores pedagógicos somando os turnos matutino, vespertino e noturno. Oferece ensino médio, do primeiro ao terceiro ano nos períodos matutino e vespertino e EJA (educação de jovens e adultos), no período noturno. A gestão é composta por um gestor geral e dois gestores adjuntos, um setor administrativo contando com dez funcionários, cozinha contando com três funcionários e mais dez funcionários entre portaria e serviços gerais e seis seguranças que também se distribuem entre os turnos da manhã, tarde e noite.

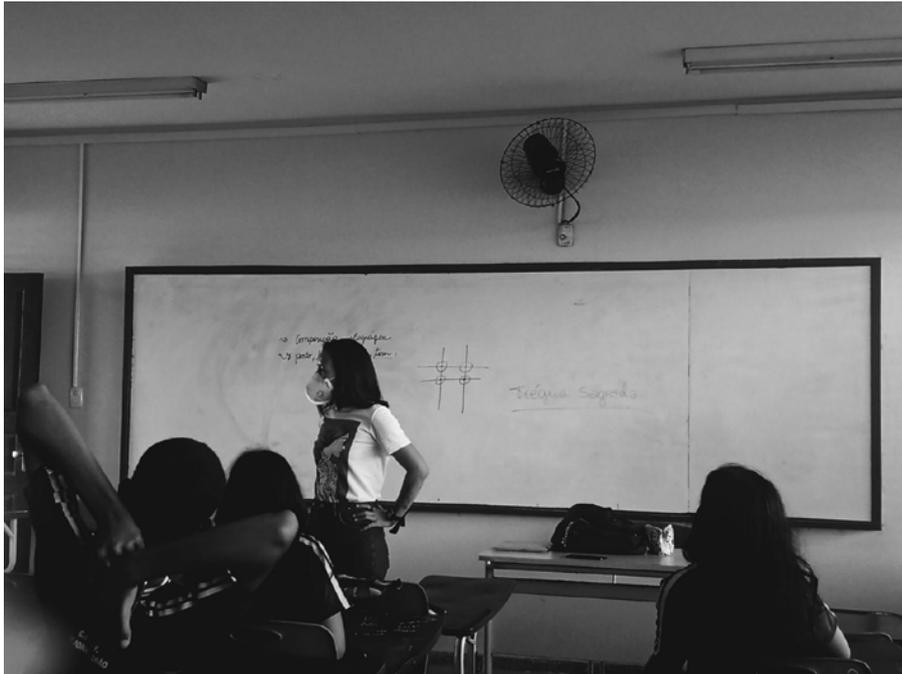


Figura 35: Sala de aula do colégio, 2020. Fonte: Acervo Pessoal.

Quanto à infraestrutura, a escola disponibiliza, ao todo, trinta e quatro salas para uso, duas salas de vídeo, uma biblioteca, duas salas para professores, uma sala de recursos e sala de recursos multifuncionais para atendimento educacional especializado (AEE), sala da secretaria (administrativo) e sala da direção (gestão escolar). Conta ainda com dois auditórios, uma quadra de esportes coberta, área verde, um pátio coberto, rampas de acesso para pcds (pessoas com deficiência) e 4 banheiros para os estudantes e dois banheiros para o quadro de funcionários e um banheiro para pessoas com deficiência. Conta com rede wifi, no entanto, restrita apenas aos funcionários da escola.

3.3 Sujeitos da Pesquisa

Segundo Cláudio Araújo, para entendermos o sujeito da pesquisa não devemos simplesmente considerá-lo como uma entidade passiva que produz pensamentos, mas encará-lo como um fenômeno sempre em processo de transformação, moldado pelas interações com o ambiente e com outros sujeitos:

O sujeito não é tão simplesmente uma máquina de pensar, mas é fenômeno, mudança, processo, tempo. Um eu que é fluxo do pensamento e processo relacional - perspectiva diametralmente oposta e que rompe com uma visão metafísica do eu. O sujeito perde o status de substâncias mental e material

(fixas, eternas) e passa a ser fenômeno (mutável, finito). (ARAÚJO *et. al*, 2016, p.2)

Essa ideia contrasta com a concepção tradicional do sujeito como entidade fixa e eterna, seja mental ou material. Araújo destaca, portanto, a importância de compreender o sujeito passível de constante mudança, condicionado a influências externas e às dinâmicas das relações interpessoais. Dessa forma, a abordagem proposta visa captar a complexidade e a mutabilidade inerentes à experiência humana, afastando-se de visões mais estáticas e essencialistas do assunto.

Para Araújo, na pesquisa qualitativa é indispensável considerar dois sujeitos: o que participa e o pesquisador. Portanto, as interações e conexões que se estabelecem entre estes durante a pesquisa são cruciais para o entendimento dos resultados, ou seja, a forma como o pesquisador enxerga o seu sujeito estudado afeta na sua produção. É que o autor observa no seguinte trecho:

O desafio da epistemologia qualitativa nos conduz a explorar o espelho duplo da subjetividade na construção do conhecimento em pesquisa psicológica, em que se incluem o sujeito participante da pesquisa e o sujeito pesquisador. A coordenação intersubjetiva e a transação dialógica explícita ou implícita entre eles reportam à importância das escolhas teóricas, metodológicas e éticas que orientam uma investigação. Considerando que a noção de sujeito que se assume, impõe limites e possibilidades no desenvolvimento de uma pesquisa, além de direcionar relações entre pesquisador e participantes da pesquisa, julgamos necessária uma reflexão mais profunda sobre a noção de sujeito que perpassa e sustenta os pressupostos teóricos e metodológicos da pesquisa qualitativa, na atualidade. (ARAÚJO *et. al*, 2016, p.3)

Assim, esta pesquisa procura se ater também às demandas que os sujeitos estudados trouxeram para os resultados de suas próprias produções, bem como para este estudo. Considera-se aqui a relações e conexões que se estabeleceram positiva e negativamente durante o percurso, destacando suas escolhas e autonomia do início ao fim deste processo.

Como sujeitos do nosso estudo, escolhemos trabalhar esta proposta pedagógica com os alunos inscritos na eletiva de base ofertada dentro do cronograma das disciplinas do novo ensino médio, com turmas de segunda série, do turno matutino. Ao todo, a escola possui seis turmas de segundo ano, compostas por um

número total entre trinta e cinco e quarenta alunos, de faixa etária entre quinze e dezessete anos. A eletiva ofertou a quantidade de quarenta vagas, das quais vinte e sete foram preenchidas.

Ainda, os vinte e sete alunos tiveram total autonomia ao optar pela eletiva no momento da inscrição, levando em conta suas afinidades com as eletivas ofertadas. É importante frisar que as seis turmas: uma de Ciências Humanas e Linguagens (200CHL), duas de Ciências da Saúde (200 e 201 CNS), duas de Exatas, Tecnológicas e da Terra (200 e 201 ETT) e uma de Ciências da Natureza, se distribuem entre os vinte e sete alunos desta eletiva, havendo maior ou menor participação entre elas, como exposto no quadro a seguir:

TURMAS	QUANTIDADE DE ALUNOS
200 CHL	6 alunos
200 CNS	9 alunos
200 ETT	4 alunos
200 SEA	4 alunos
201 CNS	2 alunos
201 ETT	2 alunos
TOTAL	27 ALUNOS

3.4 Metodologia da pesquisa de ensino.

A metodologia empregada neste trabalho aplica-se no campo da pesquisa ação, com abordagem qualitativa, a partir do entendimento que o Projeto Monet é uma pesquisa social empírica que se baseia, necessariamente, na experiência prática dos alunos, ainda que também enfatize o caráter colaborativo entre professor-pesquisador e estudantes. Ou seja, onde não há apenas uma observação passiva, mas uma participação ativa das partes interessadas nesta pesquisa, como atesta o sociólogo Michel Thiollent:

A pesquisa-ação é um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a

resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo. (THIOLLENT, 1998, p. 14)

Sendo assim, o aluno é protagonista deste trabalho, já que executa com autonomia escolhendo os percursos que prefere estabelecer, ainda que o professor-pesquisador o direcione. Dessa forma, a ação perpassa pela construção das propostas, ou seja, quais temas e quais objetos essas fotografias irão abordar, até chegar nos resultados obtidos, que são compartilhados na mostra de fotografias e discutidos entre os alunos participantes, que têm plena consciência de suas escolhas e ações diante de suas próprias produções. O que denota, portanto, o caráter qualitativo desta pesquisa, o que, segundo a pesquisadora e socióloga brasileira, Maria Cecília de Souza Minayo, significa:

“O método qualitativo é adequado aos estudos da história, das representações e crenças, das relações, das percepções e opiniões, ou seja, dos produtos das interpretações que os humanos fazem durante suas vidas, da forma como constroem seus artefatos materiais e a si mesmos, sentem e pensam” (MINAYO, 2008, p.57).

Ou seja, nesta pesquisa, o método qualitativo é apropriado para explorar as percepções individuais e as opiniões dos alunos envolvidos, pois permite capturar a subjetividade das experiências e compreender os pontos de vista destes estudantes, de como estes interpretam o mundo a partir dessas imagens, bem como constroem a si mesmos em termos de identidade e autopercepção.

Partindo para a nossa pesquisa, o primeiro momento de nossa atividade se ilustra no Feirão das Eletivas, cuja proposta foi divulgá-la ou “vendê-la” de forma que explicasse clara e objetivamente os conteúdos que seriam abordados durante sua realização, bem como os objetivos e as práticas que ocorreriam. A gestão e coordenação pedagógica definiu com os professores a maneira de realizar este feirão através de folders explicativos e também uma pequena apresentação, em torno de cinco a dez minutos, na quadra da escola, através de datashow.

A escolha do uso de mídias, no entanto, ficava à critério dos professores. Para a explanação da nossa eletiva nos utilizamos de apresentação de slides e a disponibilização dos folders informativos contendo justificativa, objetivos, os principais

conteúdos, metodologia, recursos didáticos e proposta da culminância. Abaixo, na figura 4 podemos observar como o folder, frente e verso, foi organizado:



Figura 36: Folder Ilustrativo contendo as principais informações da Eletiva Projeto Monet. Fonte: acervo pessoal, 2023.

O folder foi produzido contendo justificativa, objetivo, conteúdos, metodologia, recursos didáticos e proposta de culminância, servindo tanto de orientação para os alunos, assim como um plano de aula geral da eletiva (conferir com mais detalhes nos apêndices dessa dissertação). Cada um dos itens será descrito aqui neste item.

Após a mostra e as devidas explicações de todos os professores, foram abertas as inscrições, onde cada professor aguardava em sua mesa com a placa indicando sua eletiva ofertada. Os alunos então se direcionaram às mesas para assinar a ficha de inscrição da eletiva escolhida. Cada disciplina ofertava um total de quarenta vagas. Ao fechar a quantidade de vagas, caso não contemplando todos os alunos interessados, estes eram direcionados a outras eletivas com vagas ainda abertas.



Figura 37: Professores na quadra aguardando o momento da inscrição, 2023. Fonte: acervo pessoal.

Após as inscrições, constatamos que a nossa eletiva teve um total de vinte e sete alunos inscritos das quarenta vagas ofertadas. Na semana seguinte ao feirão, após a confirmação e registro dos participantes, pudemos iniciar as nossas aulas e atividades. Todas as eletivas, incluindo o nosso projeto, foram direcionadas para um único dia, todas às quartas-feiras, durante dois horários de cinquenta minutos cada, do mês de agosto até dezembro de 2023.



Figura 38: Momento da inscrição das eletivas, 2023. Fonte: acervo pessoal.

Na primeira aula, escolhemos fazer a apresentação da disciplina de uma forma mais aprofundada, destacando os conteúdos que abordaríamos durante o período da disciplina, a justificativa, os principais objetivos, a finalidade da disciplina e a proposta para culminância (exposição dos trabalhos). Ainda, mostramos os exercícios realizados em anos anteriores por outros alunos da escola, falando das experiências e dos resultados.

Abrimos também um momento para que os alunos pudessem falar de suas expectativas sobre a eletiva, sobre seus conhecimentos com os conteúdos principais (fotografia e o impressionismo) - nesse momento, questionamos estes alunos se já tiveram experiências semelhantes, se já tinham ouvido falar sobre ou tiveram contato com fotografia e o impressionismo. Esta conversa nos serviu como um primeiro momento diagnóstico, a fim de traçarmos o possível perfil desses estudantes. Como recursos utilizados, optamos por datashow, apresentando slides e imagens.

Na segunda aula aplicamos questionário, como um segundo momento diagnóstico. Este questionário foi constituído de cinco perguntas buscando averiguar contatos anteriores dos estudantes com os conceitos do impressionismo e da

fotografia. Ao terminarem os questionários, passamos para a introdução do primeiro conteúdo começando por abordar o conceito de fotografia.

Nas duas semanas seguintes, dedicamos as quatro aulas para falarmos sobre história da fotografia, apresentando a câmera escura como fenômeno físico e depois como aparelho que colabora inclusive com a pintura do século XVI, bem como os principais processos fotográficos que vieram surgir no século XIX até a fotografia como conhecemos hoje. Esta etapa fecha, portanto, o primeiro mês da eletiva.

Na etapa de setembro, tivemos ao todo seis aulas expositivas: duas semanas, portanto, dedicadas a tratar sobre o movimento impressionista, seu contexto histórico, o pré-impressionismo, conceitos, principais características e principais artistas. Na semana restante fizemos leitura de imagem das principais obras e o impacto do impressionismo nos movimentos posteriores, como o pós-impressionismo e as vanguardas europeias. Utilizamos como recursos para esta etapa a apresentação de slides e vídeos abordando os temas.

Em outubro dedicamos duas aulas a abordar as relações entre impressionismo e fotografia, abordando questões como a mudança de percepção no modo de ver e reproduzir imagens. Ainda, sobre a percepção da realidade, trabalhamos exemplos de efeitos ópticos, como a pós-imagem negativa. Nas seis aulas seguintes, começamos a tratar sobre composição visual, revisando conceitos tratados no primeiro ano do ensino médio, como os elementos da linguagem visual, para daí entrarmos com o conceito de composição fotográfica e seus elementos como: composição, enquadramentos (tipos de planos). Aqui também utilizamos slides e vídeos para abordar os conteúdos.

Ainda na etapa de novembro, trabalhamos duas aulas sobre técnicas básicas de fotografia abordando os conceitos de abertura, velocidade do obturador e ISO partindo em seguida para a demonstração a fim de entendermos a relação entre esses elementos e discutimos a questão do aparelho fotográfico e sobre sua interferência na maneira de produzir imagens. Dedicamos as quatro aulas restantes para aplicarmos alguns experimentos fotográficos utilizando vários celulares de marcas e modelos diferentes. Os alunos definiram se realizavam a atividade em grupo ou individualmente.

Neste exercício específico sobre o aparelho fotográfico, durante a prática, aproveitamos para discutir e observar a mudança rápida de ambiente, mas também como as câmeras fotográficas dos celulares dos estudantes registravam de maneiras diferentes as paisagens, retratos e selfies que produzimos. Acordamos compartilhar os resultados que nos foram enviados via email e apreciados em sala de aula, através da exposição das imagens produzidas.

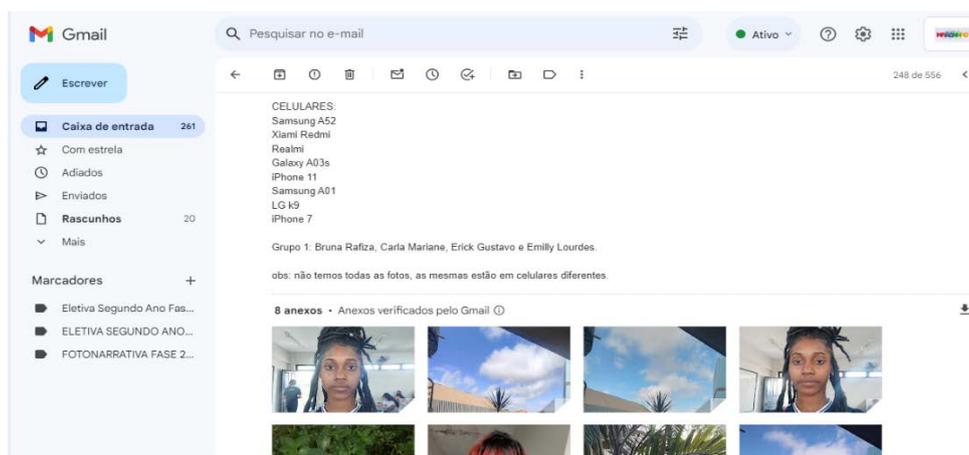


Figura 39: Captura de Tela mostrando um dos emails enviados pelos alunos, com as fotos produzidas e aparelhos utilizados, 2023. Fonte: acervo pessoal.

Foi nesta etapa ainda que discutimos os possíveis aprendizados até ali, tiramos as dúvidas e traçamos como os trabalhos da eletiva seriam realizados e entregues para a culminância do projeto: a realização de fotografias em série a partir da escolha livre de um único objeto a ser fotografado em horários, dias e ambientes a serem definidos pelos alunos. A partir disso observar na prática quais os resultados das propostas.

Na etapa final, no mês de dezembro, tivemos apenas duas semanas para conferir os trabalhos realizados pelos alunos e para organização da culminância, ou seja, da exposição proposta. Os trabalhos foram previamente enviados para o e-mail tanto para registro, como para uma visualização prévia dos resultados. Foi acordado, logo em seguida, entre a professora-pesquisadora e alunos a realização de um varal fotográfico. As fotos não foram impressas em material fotográfico. Optamos por utilizar modelo/design produzido já pré-produzido em papel canson para diminuir os custos. O material foi impresso pelos próprios alunos em casa e na impressora da escola.

A direção e coordenação estabeleceu os espaços que os professores utilizariam para apresentação dos seus resultados. Desta vez, nos foi cedida uma sala para a exposição dos trabalhos. É importante ressaltar que compartilhamos o mesmo espaço com mais duas eletivas do primeiro ano do ensino médio. A culminância deste projeto foi realizada no dia quinze de dezembro de 2023, incluindo a culminância de demais projetos de outros professores da primeira e segunda série do ensino médio. Após a exposição tivemos mais um momento para debatermos os resultados, pontos positivos e negativos e se as expectativas destes alunos foram atendidas em termos de produção e aprendizagem.

3.5 Instrumentos de coleta de dados.

Como estratégias adotadas para coleta de dados nas etapas descritas acima, aplicamos questionário diagnóstico no início das atividades; a observação, através de registros pontuais, e ainda análise documental através dos registros fotográficos e em vídeo das produções dos alunos participantes.

O questionário diagnóstico, aplicado na etapa inicial de nosso trabalho, justificou-se nesta investigação a partir do momento em que houve a necessidade de averiguar e traçar o perfil dos alunos, o seu conhecimento prévio ou não sobre o assunto que seria discutido e trabalhado em sala de aula. Isso permitiu que conseguíssemos entender antecipadamente possíveis dificuldades, bem como as potencialidades dos alunos sobre aquele tema e sobre as rotas que poderíamos estabelecer para atingir os objetivos de aprendizagem. Sobre isso, o pesquisador Antonio Carlos Gil descreve como procede um questionário:

“Consiste em uma série de questões apresentadas por escrito aos participantes de um estudo, com a finalidade de coletar informações sobre suas opiniões, crenças, sentimentos, interesses, expectativas, experiências vivenciadas e outras informações que sejam relevantes para a pesquisa em questão. (GIL,2002, p.128)

Portanto, a utilização dos questionários beneficia o pesquisador quando estes buscam obter uma visão abrangente e sistemática das percepções e vivências dos participantes em relação ao tema de estudo - abordagem que se faz útil quando se deseja coletar dados quantitativos.

Sobre a observação, optamos o diário de bordo, que se caracteriza aqui pelas anotações dos processos e eventos que se desdobraram ao longo do período de investigação, ou seja, por todas as etapas, do início de nossas atividades até a culminância do projeto. Esses registros pontuais se justificam partindo da lógica que neste trabalho a interação entre professor-pesquisador, alunos e o que foi executado nos permitiu uma visualização mais abrangente do que foi o processo e do que foram os resultados. Elaine Linhares de Assis Guerra em Manual da Pesquisa Qualitativa nos descreve a observação a partir desse contexto:

A observação exige um contato face a face do pesquisador com o seu objeto de estudo. Da mesma forma que ocorre com as entrevistas, no caso da observação, não será o número de observações realizadas que define a credibilidade dos dados de uma pesquisa, mas sim a profundidade e a amplitude alcançadas ao longo do processo de coleta de dados. (GUERRA, 2014, p.31)

Dessa forma, a partir desse tipo de coleta, temos como objetivo levar em conta as considerações dos estudantes envolvidos, partindo de suas próprias experiências e reflexões, na tentativa de obter um outro ponto de vista do fenômeno em análise, que não somente o do pesquisador, afinal, o que pede uma pesquisa-ação. Ainda que a observação individual, possa trazer limitações, como criar impressões favoráveis ou desfavoráveis no observador (GUERRA, 2014), podemos considerar que suas vantagens somam quando:

- Cria oportunidades para coletar uma variedade de dados e observar uma variedade de fenômenos.
- Não exige do pesquisador um controle sobre o grupo a ser observado.
- Exige menor capacidade de introspecção ou de reflexão imediata do pesquisador.
- Permite evidenciar dados da vida cotidiana do fenômeno ou fato pesquisado, que não são obtidos por outras técnicas, como a entrevista, por exemplo.

A observação, assim, difere de experimentos controlados, sem que haja interferência do pesquisador sobre os participantes, proporcionando uma visão mais

espontânea e reflexiva sobre os comportamentos e fenômenos, como descreve a pesquisadora Lílian Cañete:

À medida que os professores continuam a utilizar o diário, eles podem começar a perceber padrões e tendências em suas abordagens pedagógicas. Isso leva a uma reflexão mais crítica sobre as razões subjacentes às escolhas feitas em sala de aula, bem como sobre as influências teóricas e práticas que moldam suas ações. (CAÑETE, 2010, p.65)

Portanto, o diário se torna um instrumento de construção de novas concepções sobre o trabalho docente quando nos faz questionar nossas práticas tradicionais e buscarmos alternativas ou outras estratégias de ensino, colaborando para a documentação e avaliação dessas mudanças.

Quanto à análise documental, utilizamos para tanto os registros fotográficos que os próprios alunos produziram durante o processo e no fim do projeto, fotos e vídeos que produzimos durante a exposição na culminância da eletiva. Justificamos esta análise considerando que, como método qualitativo, este tipo de coleta de dados não se atém apenas à registros escritos, questionários e entrevistas, como podemos constatar através da compreensão do pesquisador em educação, Eduardo Brandão Lima Junior, quando ele entende que a:

Análise Documental pode ser desenvolvida a partir de várias fontes, de diferentes documentos, não somente o texto escrito, uma vez que excluindo livros e matérias já com tratamento analítico, é ampla a definição do que se entende por documentos incluindo-se dentre eles, leis, fotos, vídeos, jornais, etc. (...) Além disso, a proposta metodológica pode ser utilizada tanto como método qualitativo, quanto quantitativo e tem como preocupação buscar informações concretas nos diversos documentos selecionados como corpus da pesquisa. (LIMA JUNIOR, *et.al*, p. 2021)

Nesse sentido, assimilamos que os registros visuais produzidos durante o processo da pesquisa-ação são fonte concreta dos saberes construídos e dos resultados alcançados. Qualitativamente, dentro do cenário do ensino de arte, isso nos conduz a uma postura mais espontânea e também reflexiva sobre essa construção de significados a partir das experiências e outros saberes dos estudantes, nos permitindo notar também sobre suas visões de mundo, enquanto sujeitos atuantes.

3.6 Descrição e análise dos resultados da prática pedagógica

Definida a coleta de dados no tópico acima, podemos a partir daqui avaliar os resultados da nossa investigação. Por conseguinte, é interessante que retomemos o nosso objetivo geral, que se trata de: avaliar os resultados desta prática pedagógica, ou seja, O Projeto Monet, na edição de 2023, com os alunos do Centro Educa Mais Professor Barjonas Lobão. Ainda, tentaremos, aqui, compreender e descrever quais foram aspectos negativos e positivos para os estudantes em termos de aprendizagem, a partir de seus experimentos práticos, no sentido de assimilarem os conteúdos teóricos associados à fotografia e ao impressionismo. Para entender os resultados da pesquisa, escolhemos para avaliação dos dados qualitativos a técnica da análise de conteúdo temática. Guerra, 2014, define a análise de conteúdo como:

Uma técnica de tratamento de dados coletados, que visa à interpretação de material de caráter qualitativo, assegurando uma descrição objetiva, sistemática e com a riqueza manifesta no momento da coleta dos mesmos. (...) São conhecidas várias modalidades de análise de conteúdo: lexical, de expressão, de relações, de enunciado e temática. Dentre elas, a análise temática é a mais simples e, portanto, considerada mais apropriada para pesquisadores iniciantes na técnica. (GUERRA, 2014, p. 43)

Na análise temática, o pesquisador identifica e categoriza padrões recorrentes nos dados, organizando-os em temas ou categorias específicas. Esses temas representam os significados subjacentes presentes no material coletado, proporcionando uma compreensão mais profunda dos dados qualitativos. Logo, a análise temática oferece uma estrutura metodológica acessível para pesquisadores iniciantes, possibilitando uma interpretação mais objetiva do material qualitativo, destacando as principais ideias, conceitos ou padrões que emergem durante a coleta de dados (GUERRA, 2014).

Assim, na primeira etapa de nossa pesquisa, para fins de observação e registro, realizamos um momento anterior ao questionário, onde focamos em descobrir as expectativas dos alunos sobre a eletiva, o que relataram, num geral, que gostariam de aprender principalmente sobre fotografia e suas técnicas para utilizarem os conhecimentos no dia-a-dia, aplicando com a família, amigos ou produzindo conteúdos para as redes sociais. O que nos levou a reforçar quais seriam as propostas

a serem realizadas para atingirmos os objetivos da eletiva. Ao mostrarmos algumas imagens de pinturas seriadas, percebemos que além da curiosidade, havia muita dúvida acerca do que os impressionistas queriam com aquilo. O que nos dirigiu a produzir o questionário para um segundo momento.

Aplicamos o questionário diagnóstico e dos vinte sete alunos que o responderam, cinco não entregaram por motivos não justificados. Como resultados, percebemos que entre os vinte e dois alunos que nos deram retorno, treze relataram nenhum contato com os conteúdos propostos. Além disso, dos treze alunos que afirmaram não ter tido contato com os conteúdos, cinco esclareceram que essa falta de exposição ocorreu devido à ausência de um professor de arte durante o ensino fundamental. Adicionalmente, informaram que, no primeiro ano do ensino médio, série anterior, os professores não abordaram os temas em questão. Enquanto que três alunos nos relataram que tiveram contato com o conteúdo sobre impressionismo e fotografia ainda no ensino fundamental. Sobre fotografia, outros três alunos relataram sobre um primeiro contato, fora da escola, no ambiente familiar ou com colegas que já tiveram alguma experiência, como narra o aluno Lucas:

“Com a minha madrinha. Ela fez arquitetura na UEMA e mestrado na Bahia. Ela sempre gostou de tirar fotos minhas. Quando eu era mais novo, ela tirava as fotos com uma câmera profissional (canon), e desde aí, eu sempre gostei de postar fotos.” (ALUNO LUCAS)

No decorrer das aulas expositivas, nos dedicamos a explorar mais a teoria, dando ênfase para o contexto histórico da fotografia e do impressionismo. Notamos que apesar do interesse da maioria da turma, havia uma certa apatia, mesmo nos utilizando de vídeos, imagens, enfim, recursos que acreditávamos atrair o interesse, mas nada que atrapalhasse o andamento das aulas.

Ao abordarmos o Impressionismo, falamos sobre suas características e voltamos a tratar sobre as figuras em série e antecipamos o que seria o nosso experimento prático. Na figura C vemos um dos vários exemplos que expomos nas nossas lições tratando das pinturas em série de Claude Monet em que o objeto escolhido, neste caso, pelo pintor é um monte de feno em um campo. Os alunos comentaram, em discussão geral em sala de aula, que os exemplos os elucidavam melhor sobre os objetivos da atividade.

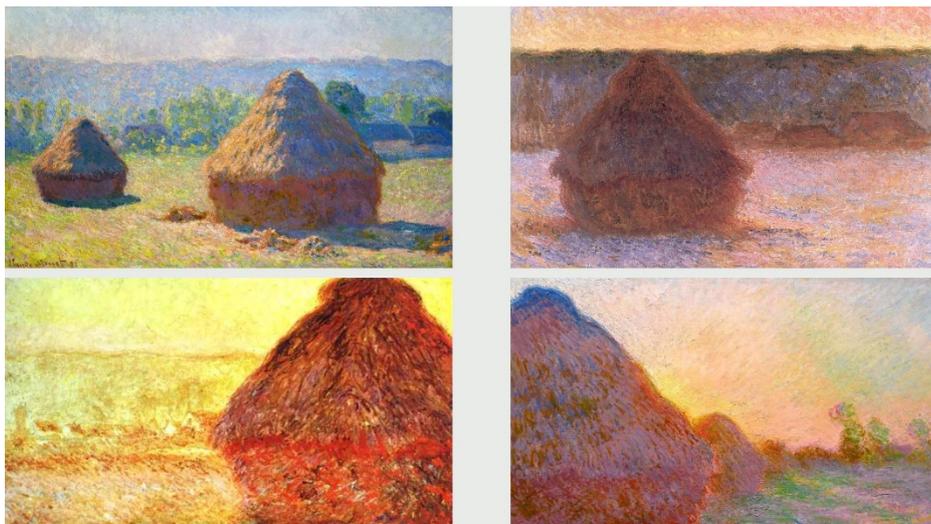


Figura 40: fotomontagem série Pilhas de trigo (fim do dia, outono), Claude Monet (francês, 1840–1926), 1890/91, Da coleção de: The Art Institute of Chicago. Fonte: Wiki Painting.

Focamos também em aprofundar os conceitos e relações entre impressionismo e fotografia. Ao abordarmos a mudança de percepção sobre a realidade, a partir do século XIX, através do movimento impressionista e das questões em torno da fotografia e de seu aparelho técnico, trabalhamos exemplos através de vídeos e imagens sobre outros experimentos impressionistas, como os de Edgar Degas, processos fotográficos como calótipo e daguerreótipo e seus diferentes resultados sobre a reprodução de imagens.

Pedimos para que atentassem, quanto à capacidade do olho, ou melhor, do cérebro humano, de interferir na forma de ver a realidade e, sobretudo, como, dependendo do aparelho (câmeras fotográficas, câmeras de celular), obtemos condições diferentes de reprodução de imagens. Ao trabalharmos a parte da “percepção”, notamos que os alunos, a princípio, reagiram com estranheza, curiosidade e risos, principalmente com relação às imagens que causavam efeitos ópticos. Dos presentes, ao debatermos, poucos afirmaram já ter visto sobre o assunto. Neste exemplo abaixo que trabalhamos em sala, na figura V, vemos a bandeira do Brasil em negativo (pós-imagem negativa). O pequeno exercício consistia em observar por 30 segundos em um ponto fixo e depois direcionar o olhar para a parede branca.



Figura 41: Imagem em negativo da Bandeira do Brasil. Fonte: Google Imagens.

Após a etapa teórica, percebemos, ao discutir com os alunos sobre esses temas, que, em geral, estes ainda apresentavam muitas dúvidas e criavam algumas confusões sobre os conceitos e a questão da percepção. O que mudou significativamente a partir da segunda etapa com a primeira atividade prática. Para tanto, utilizamos câmeras de diferentes celulares.

Testamos três modos de câmera: utilizando a traseira para fotografar paisagens e modo retrato e câmera frontal para realizarmos selfies. Ainda que alguns alunos não tenham trazido seus aparelhos, a atividade não teve problemas em sua execução, já que pedimos que a turma fosse compartilhando os aparelhos entre todos, o quanto possível. Os resultados das fotografias foram compartilhados entre a turma e debatidos ali mesmo. Podemos ver exemplos dos resultados da prática a seguir com as figuras x, y, z.



Figura 42: Fotomontagem ilustrando a diferença entre paisagens feitas por aparelhos distintos (a samsung 14 e samsung 22), realizada pelos alunos, 2023. Fonte: acervo pessoal.

Como resultados dessas fotografias produzidas observamos, portanto, que os alunos puderam aplicar diretamente os conceitos discutidos durante as aulas expositivas, o que sugere que a abordagem prática ajudou os alunos a superarem suas dúvidas, proporcionando uma melhor compreensão dos conceitos abordados.

O compartilhamento de dispositivos entre os alunos contribuiu também para a realização efetiva da atividade, demonstrando adaptabilidade na execução. Ao compartilharem os diferentes celulares entre si, os alunos puderam discutir e analisar as fotografias, promovendo a troca de conhecimento entre os participantes. O compartilhamento e debate acerca das fotografias produzidas enfatizou um aprendizado coletivo, onde os alunos puderam aprender uns com os outros, enriquecendo assim a compreensão do grupo como um todo. As dificuldades apresentadas se deram a partir do momento em que alguns apresentaram conflitos ao acessarem os recursos e configurações dos celulares que não eram seus, mas logo ajustadas no decorrer da atividade.

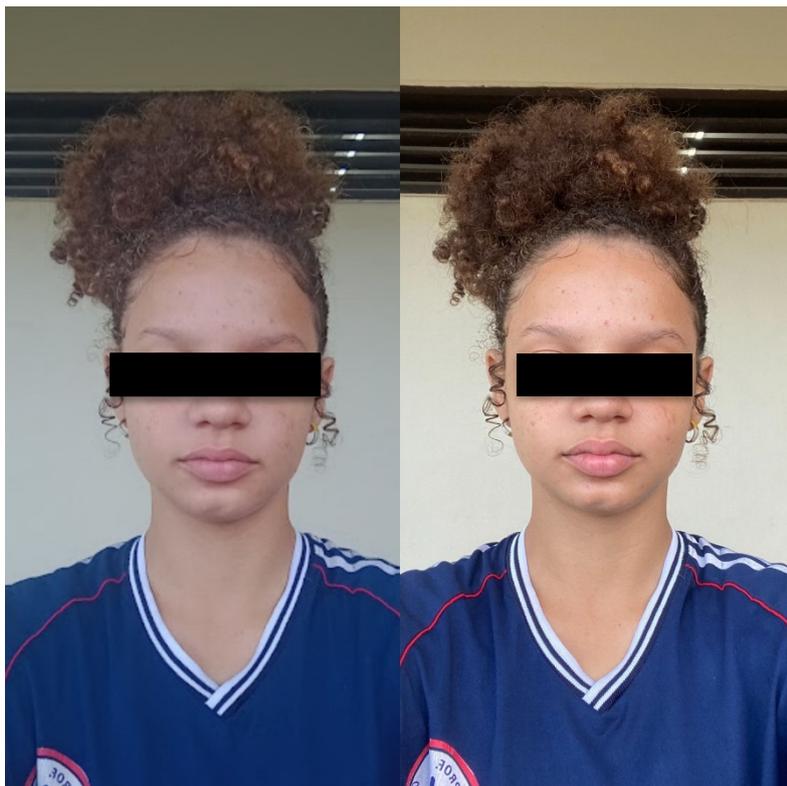


Figura 43: Fotomontagem ilustrando a diferença entre selfies feitas por aparelhos distintos (moto g 22 e iphone 11), 2023. Fonte: acervo pessoal.



Figura 44: Fotomontagem ilustrando a diferença entre retratos feitos por aparelhos distintos (moto E22 e iphone XR), 2023. Fonte: acervo pessoal.

Os alunos comentaram, após debate, que ficou entendido o objetivo final dos trabalhos que seriam realizados individualmente para a culminância, nossa segunda prática. Explicamos que a proposta dali em diante era definir os temas da preferência pessoal de cada aluno participante e que eles produzissem, individualmente, de quatro a seis fotografias, em série, em momentos diferentes, atentando para não modificarem muito os ângulos e enquadramentos. Deixamos também a critério dos alunos que momentos eles escolheriam, podendo os objetos serem trabalhados em questão de dias ou horas.

Pedimos para que nos fossem trazidas as dúvidas que ocorressem durante o processo. Dos vinte e sete alunos, em torno de 40% não precisaram ou preferiram não tirar dúvidas, enquanto que 60% destes alunos nos procuraram para sanar possíveis dificuldades e mostrar algumas das ideias que foram pensadas durante o período. O aluno Abraão, apresentou-nos antecipadamente sua proposta em que trabalhava um posto de gasolina (figura tal) e nos questionou se estava dentro do esperado, o que foi logo constatado, conseguindo concluir bem antes do prazo.

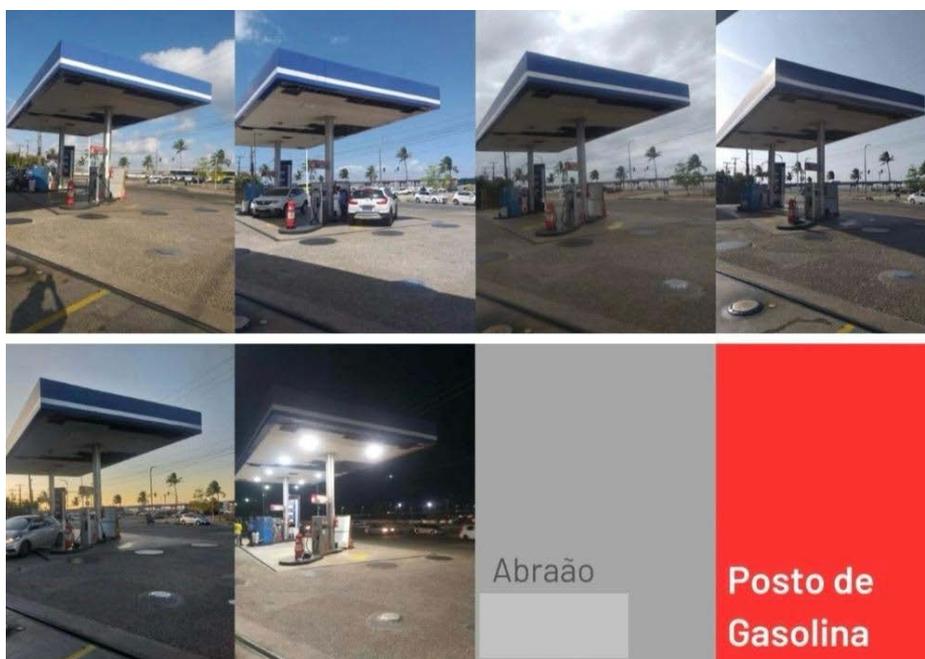


Figura 45: Fotomontagem realizada por aluno. Tema: Posto de Gasolina, 2023. Acervo Pessoal.

Os demais alunos apresentaram dificuldade não no entendimento do propósito da atividade, mas sobre o tempo e sobre quais temas desenvolveriam. Alguns relataram, por exemplo, que mudaram de tema várias vezes, ou pela dificuldade de

chegar até o local escolhido ou por não se sentirem satisfeitos com os resultados até ali conseguidos. Discutimos e frisamos mais uma vez que poderiam decidir livremente os objetos e locais e que, inclusive, ficava a critério destes a escolha criativa, podendo ser feito também em casa. Percebemos, a partir desse momento, que os alunos se sentiram mais à vontade e menos inseguros para desenvolverem a tarefa.

Como aspecto negativo dessa fase, a direção definiu com coordenação e professores a antecipação do calendário para finalização de todas as atividades pendentes do ano letivo de 2023, incluindo a culminância das eletivas. Assim, nós nos vimos obrigados a encurtar o prazo para conclusão e envio dos trabalhos por e-mail. Dos vinte e sete alunos, nove não enviaram suas atividades dentro do prazo. Destes nove alunos, 2 alegaram problemas com envio do e-mail ou que não haviam conseguido. O restante não trouxe nenhuma justificativa. Ao conferirmos todos os trabalhos enviados, pedimos para que os alunos os imprimissem em papel canson, como forma de evitar possíveis custos e contratempos com impressão em estúdio. E, caso houvesse algum problema nesse sentido, que fosse comunicado previamente.

A data da culminância foi definida para o dia quinze de dezembro de 2023, numa sexta-feira. Ainda tivemos um dia anterior, na quinta, para conferir e confirmar se tínhamos condições suficientes para expor no dia seguinte. Dos vinte e sete, constatamos que apenas quatro haviam imprimido seus trabalhos, o que nos deixou apreensivos quanto a problemas durante a exposição, o que logo os alunos alegaram o fator tempo, mas comprometendo-se a levar seus trabalhos devidamente impressos para a exposição.

No dia de nossa exposição, a maioria da turma compareceu e trouxe seus trabalhos para a montagem do varal. Contudo, da turma composta por vinte e sete alunos, 6 não compareceram e não entregaram seus trabalhos sem justificativas e mais três alunos fizeram o trabalho juntos e não individualmente, como havíamos definido em turma.



Figura 46: Fotomontagem realizada por aluno. Tema: Sombras de um Ukulelê, 2023. Acervo Pessoal.

Foi observado que a maioria do material exposto seguiu os critérios que pedimos e atingiram o objetivo proposto. Apenas dois, dos vinte um participantes da culminância optaram por fazer com um outro tipo de papel e com design diferente do padrão que escolhemos para apresentar as fotografias. No entanto, ainda seguindo o objetivo de aprendizado da atividade. Tivemos dois horários para organizar a exposição.



Figura 47: Fotomontagem realizada por aluno. Tema: Um Ponto de Luz, 2023. Acervo Pessoal.

Combinamos que aberta a visita os alunos explicariam com as próprias palavras, de forma descontraída e mais em tom de conversa, falando sobre seus processos e o que aprenderam com quem fosse interagir com os trabalhos e com eles. A exposição então foi aberta e professores e alunos das demais turmas e séries puderam apreciar os trabalhos. Essa apreciação, no entanto, também ocorreu entre a própria turma, onde os colegas puderam também trocar observações sobre o que produziram.



Figura 48: Registro da visita da exposição, 2023. Fonte: Acervo Pessoal.

No decorrer da exposição, os alunos relataram que o espaço não estava atraindo muito o público, mesmo com a placa indicando. Um deles disse: “a sala está muito escondida”. O problema que alegaram, e admitimos, é que a sua localização ficava mais ao final do corredor, próximo ao pátio. Portanto, inicialmente o fluxo de pessoas não era significativo, só aumentando, provavelmente, pelo “boca a boca” entre os alunos da escola. No entanto, ainda que apresentando essa dificuldade, tivemos um aumento de fluxo considerável no restante da mostra.

No final da exposição tiramos um momento para que os alunos pudessem falar sobre seu processo e sobre o que aprenderam. No debate geral com a turma, nos afirmaram que foi uma oportunidade de despertar e desenvolver suas criatividade e que concordaram que o trabalho viabilizou muito mais a compreensão dos conteúdos e que gostariam que esse tipo de atividade não ficasse restrito à eletiva de base, visto

que sentiam falta de outras matérias de base obrigatória propondo experimentos práticos. Como aspectos negativos, nos citaram que de uma próxima vez o local de realização da exposição poderia ser na quadra e que dividir o mesmo espaço com outras três eletivas não foi muito bem-vindo, o que gerou uma sensação de desorganização para eles. Nos repetiram também que o tempo de produção havia sido corrido pela questão do adiantamento do calendário letivo.



Figura 49: Registro de alguns dos alunos que participaram da exposição, 2023. Fonte: Acervo Pessoal.

Produzimos alguns vídeos recolhendo os relatos de dois dos nossos alunos que se propuseram a explicar em vídeo sobre seus processos e os resultados alcançados através de suas propostas na eletiva. Chamaremos os alunos de Ericka e Bruno para ilustrarmos essas falas. Bruno nos fez o seguinte relato sobre o seu experimento:

“Esse trabalho que realizei se chama Relógio das Sombras. Eu baseei meu trabalho em um dos estudos dos pintores impressionistas, lá do século XIX: a pesquisa com a luz. Aqui o meu objeto central, utilizando uma luz artificial, fui direcionando essa luz sobre ele, e, conforme fui mudando a direção da luz, obtive resultados diferentes.” (ALUNO BRUNO)

Podemos ver o trabalho realizado por Bruno na figura abaixo:

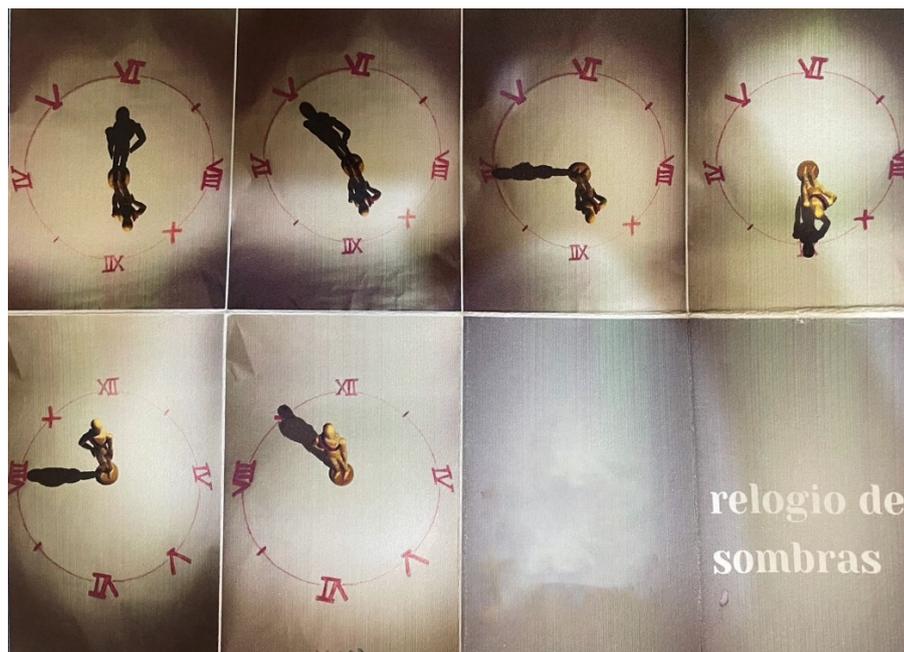


Figura 50: Fotomontagem realizada por aluno. Tema: Relógio de Sombras, 2023. Fonte: Acervo Pessoal.

Erica nos fez o seguinte relato:

Nesse trabalho a gente pode ver que o tema é Ponte para o Céu, utilizando mesmo enquadramento e ângulo, como alguns impressionistas faziam, com a diferença de que estamos utilizando fotografias que demonstram essa diferença de luz e de cor em cada quadro. (ALUNA ERICKA)

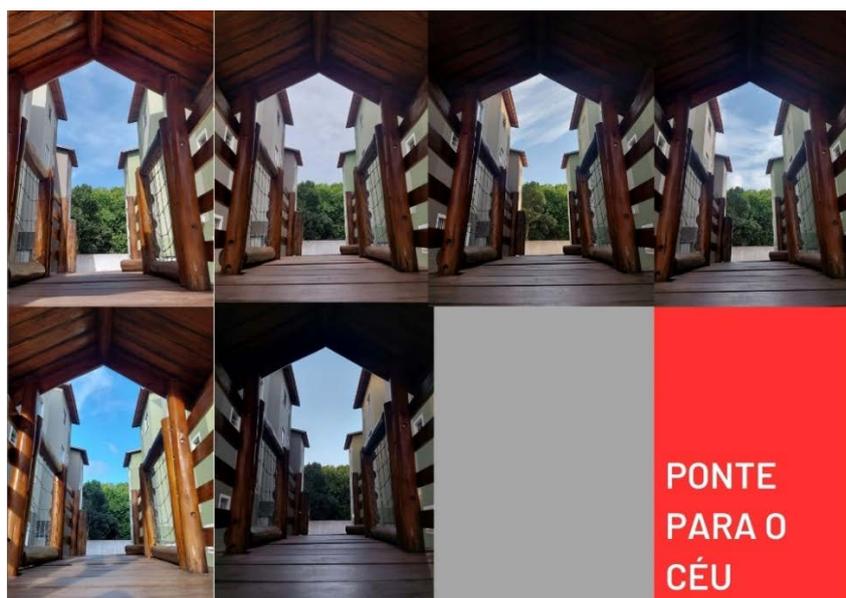


Figura 51: Fotomontagem realizada por aluno. Tema: Ponte para o Céu, 2023. Fonte: Acervo Pessoal.

Ao analisarmos a maioria dos trabalhos, notamos uma busca por uma ampla diversidade de temas ao exercerem a observação ao escolherem os horários mais adequados para os seus registros e exploraram esses objetos focando nas condições de luz e cores que o ambiente os proporcionou. Ao analisarmos esses relatos, entendemos que a experiência prática, como exemplificado pelos experimentos dos alunos Bruno e Ericka, não apenas demonstrou a compreensão e aplicação dos conceitos estudados, mas também ressaltou a capacidade dos alunos em transformar conhecimento teórico em algo concreto a partir dessas criações.

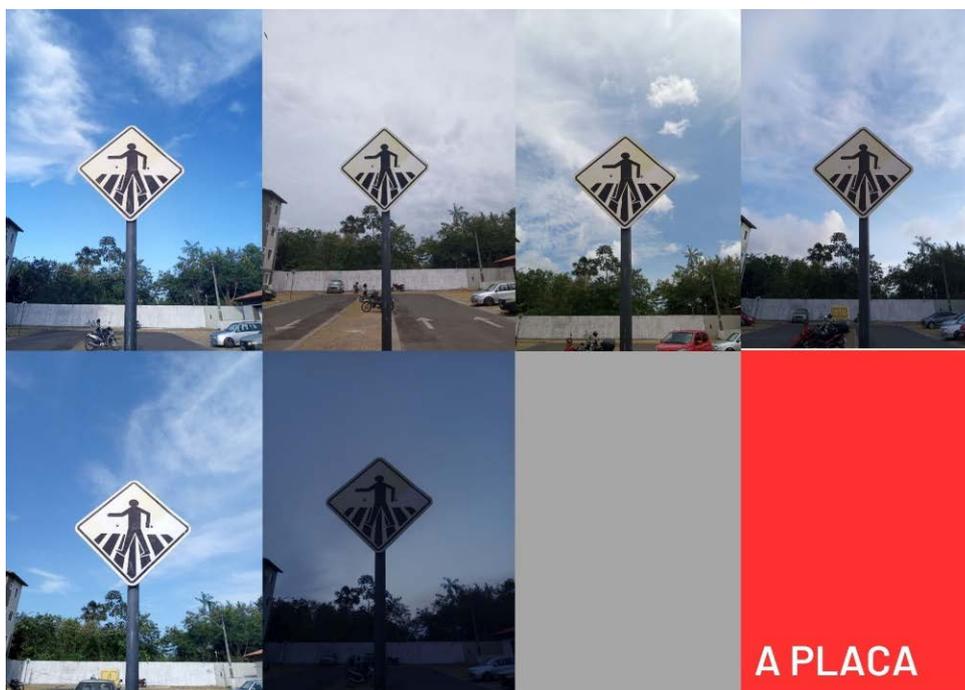


Figura 52: Fotomontagem realizada por aluno. Tema: A Placa, 2023. Fonte: Acervo Pessoal.

Como eletiva, nos dedicamos a contemplar principalmente os seguintes eixos: investigação científica e processos criativos. Enquanto investigação científica acreditamos que os conteúdos teóricos abordados não foram repassados de maneira passiva já que entendemos que, enquanto uma pesquisa-ação, era fundamental a participação do aluno, onde a atividade realizada também é parte da construção dos saberes. A SEDUC MA, em seu caderno de orientações, compreende isso quando reforça através de Paulo Freire, que:

Ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção (FREIRE, 1997). Em paralelo ao que Paulo Freire descreveu em Pedagogia da Autonomia, o eixo Investigação

Científica possui a potencialidade de fazer o estudante entender como o conhecimento é construído, e também participar de sua construção. (MARANHÃO, 2022, p.18)

Enquanto eixo criativo, este projeto, enquanto prática, se propôs a criar um ambiente de aprendizado que estimulasse a expressão livre de ideias, a colaboração e a experimentação dos estudantes de forma a ultrapassar os métodos de aprender e fazer tradicionais. Diferente da Investigação Científica, o processo criativo faz parte, tradicionalmente, da dinâmica escolar (MARANHÃO 2022), e tem por objetivo desenvolver as competências ligadas ao pensamento e à execução criativa.



Figura 53: Fotomontagem realizada por aluno. Tema: Um Dia, 2023. Fonte: Acervo Pessoal.

Apesar dos aspectos positivos consideráveis, é importante ressaltar alguns aspectos negativos significativos nesta edição: os projetos anteriores contemplavam todos os alunos do segundo ano, sem exceção, onde a proposta se estendia como um braço da disciplina da base comum, ou seja, da disciplina Arte, e não como uma disciplina da base diversificada (eletiva), ainda que esta atinja os demais objetivos citados anteriormente. Isso, portanto, tornou-se impossível com a diminuição de carga horária da disciplina Arte, imposta pelas regras do Novo Ensino Médio.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após detalharmos o percurso metodológico adotado, é oportuno tecermos as considerações finais sobre o impacto do Projeto Monet no desenvolvimento deste estudo. Ao longo deste processo, tornou-se evidente que, apesar de enfrentarmos algumas dificuldades pontuais, a prática pedagógica revelou-se eficaz na consecução de seus objetivos, alinhando-se aos padrões esperados tanto para uma pesquisa-ação quanto para uma disciplina eletiva. Dessa forma, retornando aos objetivos específicos que nortearam nosso trabalho, o exame dos resultados desta prática revelam sua consonância com as metas estabelecidas, especialmente no que diz respeito à compreensão e assimilação dos conteúdos teóricos relacionados à fotografia e ao impressionismo.

Dos vinte e um trabalhos realizados de uma turma de vinte e sete alunos, consideramos um resultado de quase oitenta por cento de participação dos alunos. Portanto, entendemos que a prática pedagógica proporcionou não apenas a oportunidade de aquisição de conhecimento, mas também estimulou a criatividade, a participação ativa nessa produção de saberes e dos conceitos estudados. O que nos leva a enfatizar a importância de atividades práticas e contextualizadas no processo educacional, que venham a promover um aprendizado mais significativo e duradouro para os estudantes.

Durante esta pesquisa, observou-se que as práticas implementadas trouxeram clareza a aspectos anteriormente desconhecidos para os alunos. A primeira prática, trazendo uma nova concepção sobre o olhar do estudante acerca da realidade, a tomada de consciência de como ele pode interferir ou como outros contextos também podem interferir nas suas percepções sobre ela. E a segunda prática, ao exercerem autonomia desde a escolha dos temas e as formas de observar os seus objetos e o ambiente, utilizando fotografias seriadas para registrá-los, conseguindo desempenhar um papel protagonista, aplicando efetivamente os conceitos teóricos ao construir imagens que refletem suas escolhas, seus modos de ver os objetos (temas) e como as desenvolveram.

Acreditamos que esta pesquisa pode colaborar com a discussão acadêmica, ao promover, estimular e proporcionar um ambiente propício para o debate construtivo

e a troca de ideias, especialmente entre os professores pesquisadores e seus propósitos pedagógicos no campo da arte educação. Como intenções futuras, pretendemos continuar no caminho da investigação, seja com este trabalho ou com outros que dialoguem com esta proposta pedagógica. Sobretudo, nosso intuito é contribuir, na medida do possível, com os docentes na linha de frente da educação básica, que desejam encontrar outros caminhos para suas práticas nas escolas, e que queiram propor outras possibilidades de aprendizado para além da sala de aula. Que ocupem e incentivem a escola a ser exatamente o que é: um espaço rico e ativo de produção de conhecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Cláudio. O Sujeito na Pesquisa Qualitativa: Desafios da Investigação dos Processos de Desenvolvimento. Sielo Brasil. UNB, 2017.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAÑETE, Lílian Sipoli Carneiro. O diário de bordo como instrumento de reflexão crítica da prática do professor. Programa de Pós-Graduação em Educação. UFMG, Belo Horizonte (MG), 2010.

BARROS, J. D. Arte é coisa mental: reflexões sobre o pensamento de Leonardo da Vinci sobre a arte. Revista Poiésis, 2018.

DE SOUZA BRANDÃO, A. J. Aspectos da linguagem fotográfica: do renascimento à era digital. Travessias, Cascavel, v. 3, n. 1, 2009. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3212>. Acesso em: 21 set. 2023.

FABRIS, Annateresa. A fotografia e o sistema das artes plásticas. In: Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 1998. p.173-198.

FARTHING, Stephen. Tudo Sobre Arte. Rio de Janeiro, Sextante. 2010.

FONSECA, Raquel. Tecnologia e Fotografia: outros meios de captação, outra natureza de imagem, novas questões estéticas. UFSM, 2013.

FLUSSER, Villém. Filosofia da Caixa Preta. 2ª ed. São Paulo, Annablume, 2013.

GUERRA, Elaine Linhares de Assis. Manual de Pesquisa Qualitativa. Anima Educação – EAD. IFSC, Florianópolis – SC, 2014.

GIL, Antônio Carlos. Como elaborar projetos de pesquisa – 4. ed. – São Paulo, 2002.

GOMBRICH, Ernst Hans. A História da arte. 16 Rio De Janeiro: Editora LTC – Livros Técnicos e Científicos, 2015.

GOMPERTZ, Will. Isso é Arte? 150 anos de Arte Moderna do Impressionismo até hoje - 1ªED., 2013.

HERZOG, Catia S. Pictorialismo e Fotografia, História da Arte e Anacronismo. UFG, 2022.

KRAUSS, Rosalind. O Fotográfico. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LIMA JÚNIOR, E. B.; OLIVEIRA, G. S.; SANTOS, A. C. O.; SCHNEKENBERG, G. F. Análise documental como percurso metodológico na pesquisa qualitativa. Cadernos da Fucamp, v. 20, p. 36-51, 2021.

MACEDO, Daniela Remião de. Hibridismo e mestiçagem na arte contemporânea: entre a fotografia e a pintura. Anais do 27º Encontro Nacional da ANPAP. Práticas e Confrontações. São Paulo (SP). On-line, 2018.

MACHADO, Arlindo. Repensando Flusser e as imagens técnicas. Apresentado no evento: Arte en la Era Electrónica - Perspectivas de una nueva estética, Barcelona, 1997.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Manual de Pesquisa Qualitativa. Anima Educação – EAD. Centro Universitário Uma, Belo Horizonte, 2014.

MURGUIA, Eduardo Ismael. Cenário Histórico do Movimento Impressionista. UNICAMP, 1999.

CAVALCANTE, Neusa. Do Impressionismo à arte abstrata: a influência da fotografia e das teorias da percepção. Cadernos de Arquitetura e Urbanismo. Online. UNB, Brasília (DF), 2018.

PAULA, Jeziel de. Imagem & Magia: Fotografia e Impressionismo – um diálogo imagético. Impulso (Piracicaba), Piracicaba – SP, 1999.

PEDROSA, I.; Da cor a cor inexistente, 3a. ed., Ed. Léo Christiano, Co-editora Univ. Brasília: Rio de Janeiro, 1982.

ROUILLÉ, A. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.

RUGGERI, M.C.D. O artista e a paisagem: Claude Monet – uma correspondência entre a natureza e a natureza do artista. MODOS: Revista de História da Arte, Unicamp, 2019.

SEDUC, MA. Caderno de orientações pedagógicas para o ensino médio da rede estadual do Maranhão – São Luís, 2022.

SERVIO, Pablo Petit Passos. O Olhar E O Fotográfico: Reflexões Sobre Fotografia A Partir Do Impressionismo. In: Existências: Anais do 31º Encontro Nacional da ANPAP. Anais. Recife (PE) On-line, 2022.

SIMÃO, Selma Machado. Arte Híbrida: entre o pictórico e o fotográfico. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

THIOLLENT, Michael. Metodologia da pesquisa ação. Editora Cortez. Edição 18.ed., São Paulo, 2011.

APÊNDICES

APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO DIAGNÓSTICO ELETIVA PROJETO MONET.

Centro Educa Mais Professor Barjonas Lobão.

Disciplina: Eletiva De Base Projeto Monet.

Profª: Valéria Diniz. / Turno: Matutino

Aluno (a): _____ Turma: _____

1ª) Qual é a sua compreensão sobre Impressionismo?

2ª) Caso tenha ouvido falar deste assunto acima, descreva quando ou em que série ocorreu este contato.

3ª) Qual é a sua compreensão sobre a fotografia e seus os princípios básicos?

4ª) O seu contato com a fotografia foi na escola ou em outro ambiente? Nos descreva.

ANEXOS

ANEXO A - trabalhos produzidos pelos estudantes para a culminância da eletiva e enviados via e-mail ou entregues presencialmente:



Figura: Fotomontagem realizada por aluno. Tema: Flor, 2023. Fonte: Acervo Pessoal.



Figura: Fotomontagem realizada por aluno. Tema: Flor, 2023. Fonte: Acervo Pessoal



Figura: Fotomontagem realizada por aluno. Tema: Quintal da Vó, 2023. Fonte: Acervo Pessoal.



Figura: Fotomontagem realizada por aluno. Tema: Orquídea 2023. Fonte: Acervo Pessoal.

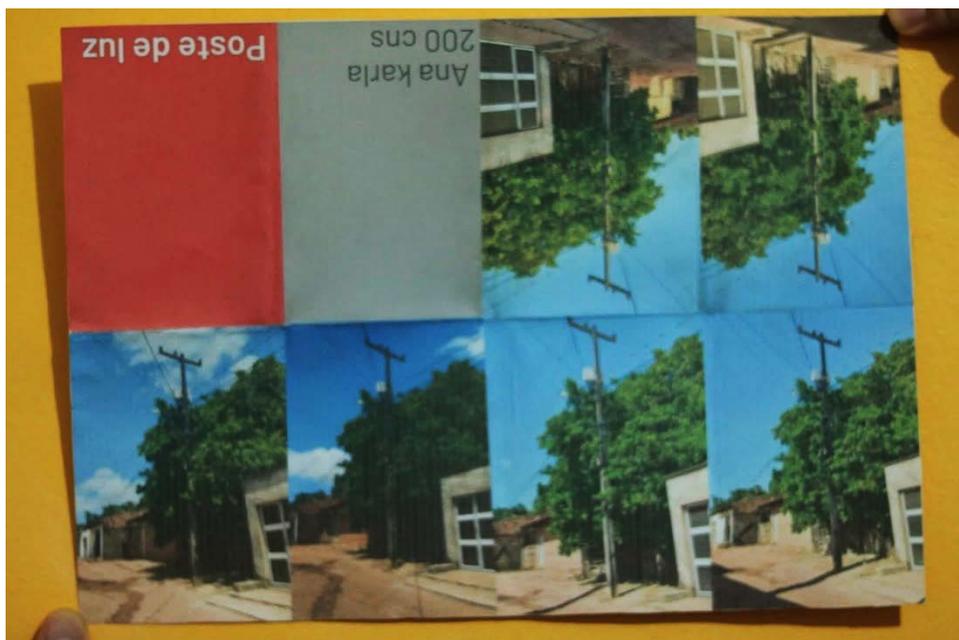


Figura: Fotomontagem realizada por aluno. Tema: Poste de Luz, 2023. Fonte: Acervo Pessoal.



Figura: Fotomontagem realizada por aluno. Tema: Rua, 2023. Fonte: Acervo Pessoal.



Figura: Fotomontagem realizada por aluno. Tema: Escola, 2023. Fonte: Acervo Pessoal.

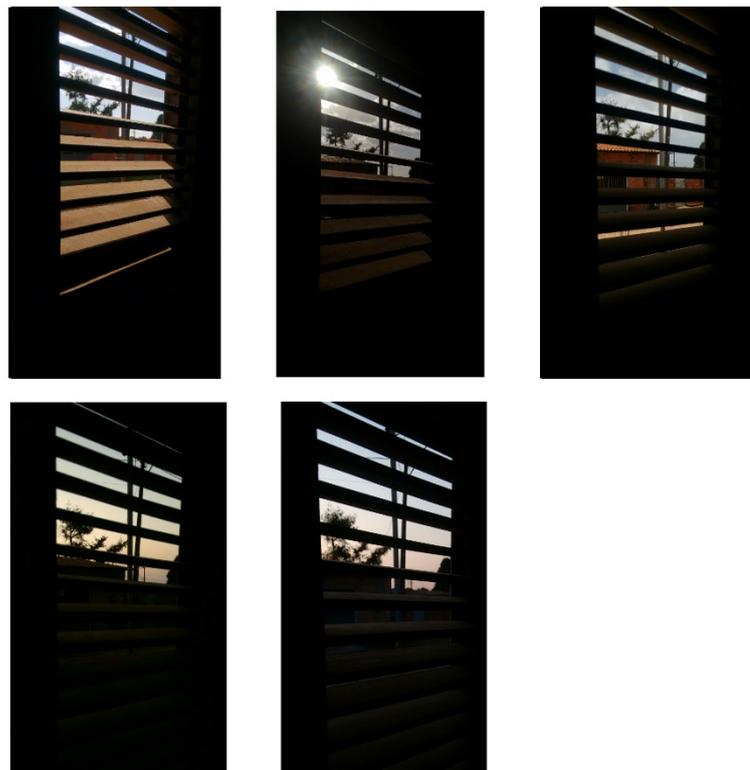


Figura: Fotomontagem realizada por aluno. Da Janela, 2023. Fonte: Acervo Pessoal.



Figura: Fotomontagem realizada por aluno. O Pregador, 2023. Fonte: Acervo Pessoal.



Figura: Fotomontagem realizada por aluno. O Brejo, 2023. Fonte: Acervo Pessoal.



Figura: Fotomontagem realizada por aluno. Maré, 2023. Fonte: Acervo Pessoal



Figura: Fotomontagem realizada por aluno. Paisagem, 2023. Fonte: Acervo Pessoal

Figura: Fotomontagem realizada por aluno. Minha Casa, 2023. Fonte: Acervo Pessoal