



Universidade de Brasília

Instituto de Artes

Departamento de Artes Visuais

Thamires Rodrigues Gomes Santiago

**OFICINA DE FOTOGRAFIA ANALÓGICA: SOBRE O
OLHAR DAS PAISAGENS DE ANSEL ADAMS**

Brasília (DF)

2014

Thamires Rodrigues Gomes Santiago

**OFICINA DE FOTOGRAFIA ANALÓGICA: SOBRE O OLHAR DAS
PAISAGENS DE ANSEL ADAMS**

Trabalho apresentado ao Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como pré-requisito para a conclusão do curso de licenciatura em Artes Plásticas.

Orientador: Professor Nelson Inocêncio

Brasília (DF)

2014

AGRADECIMENTOS

Sobretudo à Deus e à vida que Ele graciosamente me deu.

Dedico este trabalho a minha avozinha Maria Domícia Rodrigues, que em sua luta pela vida me transformou e me abriu os olhos para a importância da memória e da família. À minha mãe e ao papai, que se esforçaram incansavelmente para me mostrar que o sucesso só vem para os que vão à luta. À minha companheira de vida, minha irmã Camila, que desde que nasci tem me amado como sou e me feito almejar ser melhor, sempre. Ao meu primeiro bebê, meu irmãozinho João, por me mostrar um coração tão doce.

Ao meu marido por me abrir um mundo novo que, sozinha, eu jamais pensei conhecer. Onde me encontrei, lutei e vivi. Fotografia tem o nome dele em todos os tons de cinza: obrigada por ser meus olhos quando eu não enxerguei além.

Filho, tudo tem sido por você e para você. Jamais deixe de ver que o mundo tem muito para lhe dar! Somos muito pequenos e existe muito a ser visto. Estude, explore, lute.

“Somos a memória que temos e a responsabilidade que assumimos. Sem memória não existimos, sem responsabilidade talvez não mereçamos existir.”

José Saramago

RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso tem por objetivo propor a criação de um programa educacional aplicado em paralelo e de forma independente das exposições vigentes em espaços museológicos. Em sua maioria, os museus brasileiros possuem programas que apenas acompanham a exposição em cartaz, sem desenvolver o tema trabalhado mais profundamente ou oferecer um programa que apresente outros temas de maneira didática e dinâmica.

Seguindo uma linha de raciocínio que começa na criação dos museus, no seu envolvimento com a escola e com os programas educativos atuais do país, passando por estudos de casos em instituições brasileiras, o trabalho propõe um programa baseado em um melhor desenvolvimento da relação museu-escola.

A título de exemplo, este trabalho selecionou a fotografia analógica como temática para desenvolver as oficinas educativas, demonstrando como se pode difundir conhecimento no espaço oferecido pelos museus. Conhecimento como a criação e a evolução da fotografia até os dias atuais, trazendo em seu bojo a vida e obra de um dos mais celebres fotógrafos do século 20: Ansel Adams. Adams obteve muito sucesso em sua jornada através da captura dos grandes cenários naturais norte-americanos de forma analógica e tradicional.

Com oficinas que demonstram desde o funcionamento de uma câmera até a exploração das cores de maneira lúdica, este programa oferece uma nova perspectiva sobre o papel dos museus na educação da sociedade.

ABSTRACT

This work of course conclusion aims the development of an educational program that functions independently and in parallel to the standing museum exhibitions. Most Brazilian museums only have programs that are carried out along the temporary exhibitions and, therefore, do not explore deeply a theme nor offer activities that present themes in a didactic and dynamic way.

The educational program suggested in this paper takes as basis the need to promote a better relationship between the school and the museum, which has been studied for centuries, and establishes a line of reasoning which entails the creation of museums, its involvement with the school, the operation of educational programs in the country and case studies regarding Brazilian institutions.

To carry out the educational program, workshops were developed around just one theme and were designed to disseminate new knowledge on the spaces provided by the museums. Analogue photography was the chosen theme and was depicted from its creation to nowadays and based on the life and work of one of the greatest photographers of the 21st century: Ansel Adams. Adams achieved great success in his career by capturing in his photos breathtaking natural sets of North America.

Comprising workshops that explore the mechanical concept of a camera and even the role of colors, the educational program proposed in this paper offers a new perspective on the role of museums in non-formal education.

FIGURAS

- Figura 1 Funcionamento da câmara escura (gravura do século XVII) – em http://dc260.4shared.com/doc/UP8N_CXk/preview.html p. 11
- Figura 2 Vista da janela de Nicéphore Niépce (J. N. Niépce, 1826) – em <http://www.moodle.ufba.br/mod/book/view.php?id=20980&chapterid=12699> p. 12
- Figura 3 O primeiro daguerreótipo bem-sucedido (L. J. M. Daguerre, 1837) – em <http://worldvolution.wordpress.com/2010/11/08/daguerreotipo-as-imagens-de-outrora/> p. 13
- Figura 4 Anuncio da Kodak (Country Life in America, 1915) – em http://library.duke.edu/digitalcollections/eea_K0207/ p. 15
- Figura 5 Polaroid Model 95 (E. H. Land, 1948;W. D. Teague, 1953) – em <http://convergencias.esart.ipcb.pt/artigo/135> p.16
- Figura 6 Ansel Adams (J. Malcom Greany, 1950) – <http://www.gwarlingo.com/2012/ansel-adams-i-know-what-love-is/> p. 19
- Figura 7 Ansel Adams no Yosemite National Park (Cedric Wright, 1942) – em <http://www.aristidetorrelli.it/Articoli/SulleOrmeDiAdams/SulleOrmeDiAnselAdams.htm> p. 20
- Figura 8 Adams em Point Lobos (Martha Casanave.) – em http://www.photographywest.com/pages/adams_bio.html p.22
- Figura 9 Ansel Adams (George Rose) – em <http://www.georgerose.com/index.php#mi=2&pt=1&pi=10000&s=9&p=15&a=0&at=0> p.23
- Figura 10 Ansel Adams e Imogen Cunningham, Carmel, California (Alan Ross) <http://alanross.photoshelter.com/image/I00003zyZUSJz9wE> p. 25
- Figura 11 Half Dome, Merced River, Winter (Ansel Adams, 1938) – em The Ansel Adams Gallery (http://shop.anseladams.com/Half_Dome_Merced_River_Winter_p/5010113-u.htm) p. 26
- Figura 12 Mt. McKinley and Wonder Lake (Ansel Adams, 1972) – em The Ansel Adams Gallery (http://shop.anseladams.com/Mt_McKinley_and_Wonder_Lake_p/1501029.htm) p. 27
- Figura 13 Tetons and Snake River (Ansel Adams, 1942) – em The Ansel Adams Gallery (http://shop.anseladams.com/Tetons_and_Snake_River_p/15441071-u.htm) p. 29
- Figura 14 Point Sur, Storm (Ansel Adams, 1946) – em The Ansel Adams Gallery (http://shop.anseladams.com/Point_Sur_Storm_p/1901004.htm) p. 30
- Figura 15 Foto executada em Pinhole de lata (Kim Gilmour, 2006) – em <http://lavidaenfotografia.wordpress.com/2012/04/29/dia-mundial-da-fotografia-pinhole/> p. 45

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7	
CAPÍTULO 1 – A FOTOGRAFIA		
1.1 - O que é a fotografia?	9	
1.2 - Contexto histórico	10	
1.3 - Fotografia analógica	14	
CAPÍTULO 2 – ANSEL ADAMS		
2.1 - Biografia	18	
2.2 - Poética	25	
CAPÍTULO 3. PROGRAMA EDUCATIVO		
3.1 - O museu	31	
3.2 - A escola no museu	34	
3.3 - Planejamento	38	
3.4 - Estudos de caso	39	
3.4 - O programa educativo de fotografia	43	
CAPÍTULO 4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS		50
Bibliografia	52	

INTRODUÇÃO

O presente trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas, da Universidade de Brasília, foi concebido a partir de um antigo questionamento: porque os centros culturais não possuem um programa educativo paralelo ao da exposição vigente de modo a proporcionar conhecimentos artísticos variados ao público?

Essa indagação contribui para uma reflexão acerca do papel do público frente às manifestações artísticas expostas por centros culturais. É importante superar a visão predominante do público como polo passivo e consumidor da arte em favor de uma perspectiva dialética que incorpore o público, tornando-o parte ativa e produtora de conhecimento e cultura. Essa concepção baseou a elaboração de pequeno programa educativo, a ser desenvolvido pelos centros culturais, sobre a fotografia analógica, à luz do olhar do grande fotógrafo Ansel Adams.

A escolha da fotografia para o programa educativo baseia-se no fato de que a mesma, nos últimos anos, tem sido amplamente utilizada como meio de comunicação visual e logrou alcançar enorme apelo popular. O desenvolvimento tecnológico e a globalização popularizaram a aquisição de dispositivos fotográficos e facilitaram o acesso das sociedades à fotografia digital. Nesse contexto, assistiu-se à proliferação de imagens produzidas por indivíduos de diferentes áreas de atuação que não a do fotógrafo propriamente dito. Formou-se um acervo digital extenso que contribuiu para afastar o modo analógico de fotografar – o berço dessa arte tão difundida - do conhecimento popular.

Observando o acelerado processo de extinção da fotografia analógica, o presente projeto de programa educativo tem por objetivo reavivar a experiência artística intensa que é fotografar com filme, sem visor para antecipar o resultado. Com oficinas práticas, o projeto busca permitir ao público – mesmo aquele que nunca teve contato com uma câmera antes – atuar ativamente na produção de arte por meio da fotografia, ainda que não se tenha por fim formar fotógrafos profissionais.

CAPITULO 1 – A FOTOGRAFIA

“Alguns fotógrafos capturam a realidade... e impõem a ela a dominação de seu próprio pensamento e espírito. Outros entram em contato com a realidade de modo mais tenro e a fotografia para eles é um instrumento de amor e revelação.”

(ADAMS, A. Tradução nossa.)

1.1 - O que é a fotografia

Fotografia consiste em uma técnica de gravação da luz em uma camada de material sensível à exposição luminosa. Essa definição técnica, no entanto, não capta por completo o que a fotografia representa. A fotografia é a arte e a poesia do imobilismo.

A foto “congela” o momento, retrata uma realidade que se quer muito guardar na memória. A imagem gerada nunca mais se repetirá no tempo, ela se torna uma maneira de preservar o retratado. Apesar desse seu caráter imóvel e imutável, a fotografia transmite uma história dinâmica, impulsionando a curiosidade do expectador e instigando-o a refletir sobre a realidade capturada pela imagem, sentimento esse que Walter Benjamin chama de inconsciente ótico¹. É quase que irresistível a necessidade de tecer acasos a partir do olhar direcionado às fotos. Nas imagens, transparecem atitudes, vontades, alma.

Fotografar é desenhar com luz e contraste, por meio de exposição de uma superfície sensível à luz. A invenção da técnica não pode ser atribuída a uma única pessoa, ela foi desenvolvida, durante anos, por um conjunto de pessoas, de

¹ BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. in: Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas v. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.

modo a chegar ao resultado que conhecemos. É possível retroceder no tempo e traçar as origens da câmera até mesmo a período antes de Cristo, na Grécia, onde a chamavam de câmara obscura. A câmera, portanto, existiu por muito tempo antes que surgisse a técnica que denominamos fotografia, na qual a grande invenção foi o filme fotográfico. Os avanços na técnica são constantes ainda hoje, quando os equipamentos são oferecidos a preços cada vez mais acessíveis e com recursos cada vez mais sofisticados.

1.2 - Contexto histórico

A câmara obscura ou câmara escura instigou os homens a descobrirem como perpetuar a imagem que se pode ver dentro dela. Mesmo os melhores pintores do mundo tentaram, mas a realidade vista naquela caixa não podia ser tão fielmente reproduzida como ali.

A construção é simples: uma caixa, ou ambiente isento de luz em seu interior, onde uma parede é perfurada, gerando um pequeno orifício. Com essa pequena abertura, a luz da cena atravessa o orifício se fazendo visível na parede oposta. O tempo de exposição e a nitidez da imagem formada dependem do tamanho do orifício. Quando grande, a imagem fica menos nítida e o tempo de exposição é menor. Quanto menor o orifício, mais nítida a imagem e maior o tempo de exposição. A cena sempre sai invertida provando que a luz viaja em linha reta, ainda que por meio do uso de espelhos seja possível projetar a mesma imagem sem estar invertida. Essa invenção data do século IV A.C., mas sua lógica ainda é utilizada, tanto na fotografia analógica quanto na digital.

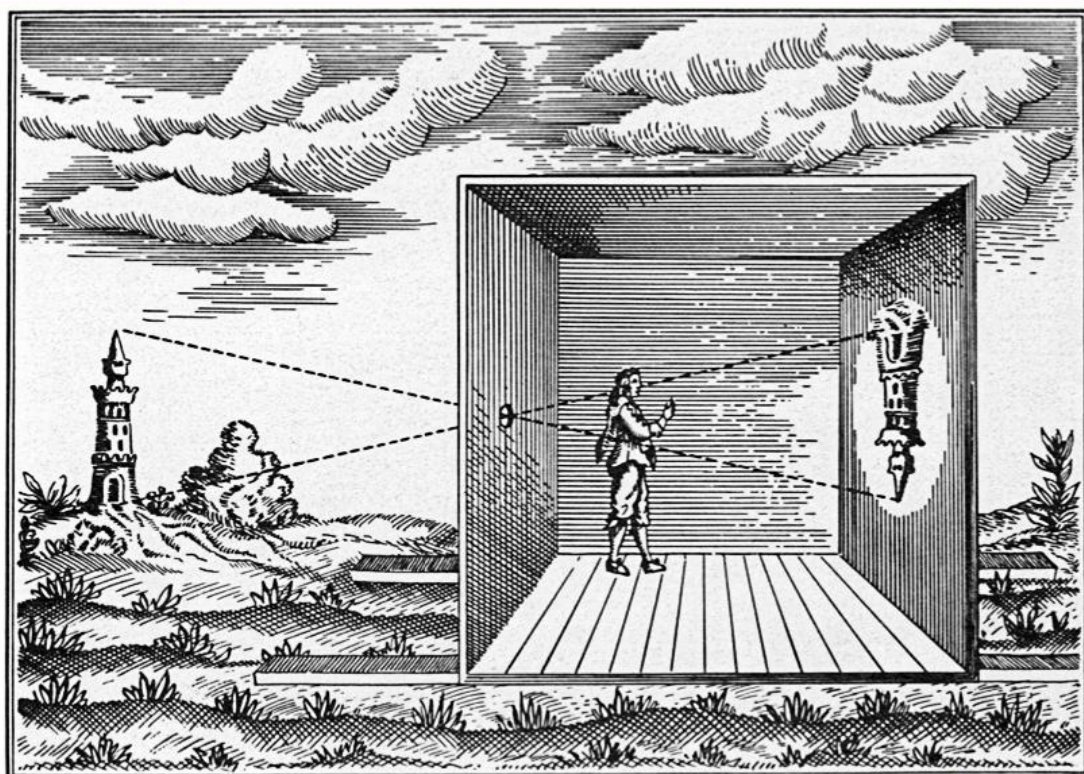


Figura 1: Funcionamento da câmara escura. (Gravura do século XVII, autor desconhecido)

Durante a Renascença, alguns pintores utilizaram a câmara escura para auxiliar em seus desenhos, já que assim a imagem real poderia ser refletida na tela, mantendo-se as mesmas proporções ainda que com baixa nitidez. No século XVI, Leonardo da Vinci traz um grande avanço à questão da nitidez, colocando uma lente de vidro no lugar do orifício. Até então a câmara escura só apresentava a imagem desejada, não conseguia fixa-la em nenhuma superfície com sucesso.

Séculos depois da criação e do desenvolvimento da câmara, a dupla Joseph Nicéphore Niépce e Louis Jacques Mandé Daguerre alcança finalmente um resultado satisfatório em Paris por volta de 1839. Vários estudos com sais de prata já haviam sido desenvolvidos para tentar fixar a reprodução da realidade contida na câmara obscura, mas todos até então escureciam as imagens ao serem expostos à luz ambiente. Niépce, por meio de testes com betume da Judéia e os sais de prata,

registra, então, a primeira fotografia da história, que retrata a vista de uma janela, em 1826, após oito horas de exposição ao sol.



Figura 2 - Vista da janela de Nicéphore Niépce: primeira fotografia permanente do mundo (J. N. Niépce, 1826)

A técnica foi batizada por ele de heliografia. Quando Niépce conhece Daguerre, ambos decidem firmar um contrato de sociedade a fim de continuar os estudos a partir da descoberta de Niépce. Após a morte do parceiro, Daguerre acidentalmente descobre que o vapor do mercúrio funciona como revelador das imagens e que ajudava na nitidez sem escurecer sob a luz. A partir de então, o Estado intervém e torna a invenção um domínio público. A essa criação deram o nome de Daguerreotipo, oficialmente o primeiro processo fotográfico a ser anunciado e comercializado. Com ele, era possível fixar a imagem que a câmara gerava em uma placa iodada de prata ou de cobre. São imagens únicas que surgem diretamente na placa sem que haja um negativo ou outra forma de reprodução.

No ápice da revolução industrial, os homens estavam maravilhados por poderem ter acesso a uma maior quantidade de bens a preços melhores, e a forma industrial da imagem democratizou a produção da arte como nunca antes. A partir dessa época, disseminou-se a crença de que bastava ter o equipamento fotográfico para fazer uma boa reprodução, descartando a poética e o olhar do fotógrafo. Surgiram, então, vários questionamentos sobre a fotografia ser ou não arte.

A pintura, até então, era exclusiva de uma elite aristocrática e de famílias abastadas, que desejavam ser registradas em tela com seus bens e vestes impecáveis. Até mesmo os cachorros eram pintados sob encomenda. Esse trabalho maçante de registro foi finalmente substituído pelo ofício da fotografia. A pintura se deparou com uma liberdade que há muito não se via. Os pintores podiam decidir por si seus temas, técnicas, cores, texturas ou podiam tornar-se técnicos de fotografia, aprendendo o novo ofício e atendendo à demanda das famílias por retratos.



Figura 3 - O primeiro daguerreotipo bem-sucedido (L. J. M. Daguerre, 1837)

Eis o grande motivo pelo qual a fotografia “ao nascer” se associa ao retrato. A aristocracia fez a nova técnica refém de seu desejo de ter seus rostos perpetuados no tempo. Aos poucos, com as mudanças nos regimes políticos das nações, a fotografia se desdobra em outros tipos de imagem, muitas documentando as condições subumanas de trabalho e existência. Nota-se, então, a crueza das imagens, vez que a fotografia não podia ser idealizada e ilustrada, como os pintores tinham a capacidade de fazer. Era impossível fingir não ver.

1.3 - Fotografia analógica

Em 1888, George Eastman abre as portas da Kodak popularizando a câmera fotográfica Kodak N°1 e filmes em rolo, abolindo a necessidade de um fotógrafo profissional. Ao contrário do Daguerreotipo, a câmera da Kodak era compacta e de fácil transporte. Cada rolo de filme possuía capacidade para o registro de 100 imagens, que, após a exposição do filme, seguiam para ser reveladas. A Kodak teve um papel muito importante na evolução das técnicas e do aparato fotográfico, sempre visando à melhoria da qualidade, do foco e nitidez e da rapidez na revelação. O grande segredo da empresa foi seu *marketing* de peso e seu investimento em publicidade. Um de seus slogans era “you press the button, we do the rest”, ou em português: você aperta o botão, nós fazemos o resto (tradução nossa).

If it isn't an Eastman, it isn't a Kodak.



**The No. 1 Autographic
KODAK, *Special***

Small enough to go in your pocket—*conveniently*.
Good enough to do any work that any hand camera will do—*satisfactorily*.

SPEED. The Shutter has a speed of $1/300$ of a second and slower controllable speeds to one second—also has the time and bulb actions, *and is large enough to give the full benefit of the anastigmat lenses with which the camera is listed.*

QUALITY. All the way through the No. 1 Autographic Kodak *Special* has that mechanical precision, that nicety of adjustment and finish that gives the distinction of "class".

SIZE. The pictures are $2\frac{1}{4} \times 3\frac{1}{4}$ inches; the camera measures but $1\frac{3}{8} \times 3\frac{3}{8} \times 6\frac{1}{8}$ inches, in spite of the fact that its equipment provides for anastigmat lenses of the highest speed.

AUTOGRAPHIC. It is "autographic", of course. All the folding Kodaks now are. You can date and title the negative easily and permanently at the time you make the exposure.

SIMPLICITY. Effective as it is, the Kodak Idea, Simplicity, has not for one moment been lost sight of, there are no complications. The No. 1 Autographic Kodak, *Special*, has the refinements that appeal to the expert—to the beginner it offers no confusing technicalities.

THE PRICE.

No. 1 Autographic Kodak <i>Special</i> , with Zeiss-Kodak Anastigmat lens, <i>f.6.3</i> ,	\$45.00
Do., with Cooke Kodak Anastigmat lens, <i>f.6.3</i> ,	36.00
Do., with Zeiss-Tessar, Series 1c lens, <i>f.4.5</i> ,	56.00

All Kodak dealers'.

EASTMAN KODAK CO., ROCHESTER, N. Y., *The Kodak City.*

Figura 4 - Anúncio da Kodak (Country Life in America, 1915)

Desde os anos 1870 existiam estudos sobre filmes que pudessem imprimir as imagens em cores. O melanocromoscópio de Louis Ducos de Hauron surgiu para inaugurar a fotografia a cores alguns anos depois, mas, apenas em 1914, a Kodak passa a fabricar o primeiro filme pancromático, comercializando-o em grande escala a partir de 1925. Um grande salto é dado com a invenção da câmera Polaroid, idealizada em 1948 pelo físico Edwin Land. Sua filha não queria esperar tanto tempo para ver as fotografias que ele tirava dela e Land decidiu buscar uma solução. Quatro anos depois, alcançou o sucesso com seu filme instantâneo. A Polaroid não possui negativo, a luz entra em contato direto com o papel fotográfico

já sensibilizado com sais de prata. A foto sai preta e depois de cerca de 60 segundos revela-se a imagem. A fotografia produzida é uma imagem única, sem possibilidade de reprodução e de baixa qualidade.



Figura 5 – Polaroid modelo 95 (E. H. Land, 1953)

Todos os processos evolutivos do equipamento e da técnica fotográfica baseiam-se na câmara escura e no estudo da fotoquímica com a presença dos sais de prata. A tecnologia de que dispomos hoje não é considerada fotografia por alguns, visto que as câmeras digitais apenas captam sinais luminosos por sensor, excluindo a antiga definição da escrita com a luz – afinal, a palavra fotografia vem do

grego fós (luz) e grafis (pincel). A disseminação das fotografias digitais se deu no início da década de 1980 e vem ganhando espaço com equipamentos cada dia mais rápidos e compactos e com fotógrafos autodidatas.

A fotografia com filme predominou desde a sua criação até o fim do século XX com poucas mudanças. O filme utilizado nesse período e até hoje é formado por várias camadas de gelatina, onde uma reação fotoquímica vai formar a imagem devido à presença de grãos de prata sensíveis a luz, descoberta feita por Richard Naddox em 1871. Após a revelação, o resultado é uma tira de imagens em negativo que pode ser positivada quantas vezes forem necessárias. Para fazer cópias do negativo, utiliza-se um ampliador onde o negativo é posto e projetado sobre o papel sensibilizado e, depois de algum tempo, exposto sob o negativo, o papel formará um negativo deste, ou seja, um positivo, que é a fotografia de fato.

As câmeras, por outro lado, evoluíram drasticamente ao longo do tempo. As grandes e pesadas do início do século XX, que só davam ao fotógrafo a opção de enquadramento, deram lugar a equipamentos mais compactos, hoje em dia feitos de vários materiais e com maiores recursos. Nas novas câmeras, é possível trocar a lente, controlar a velocidade e a abertura do diafragma, recursos que dão ao fotógrafo uma maior autonomia e responsabilidade. Depois de quase um século de império absoluto, o filme foi ameaçado pelo advento da tecnologia digital.

CAPITULO 2 – ANSEL ADAMS

“Quando as palavras se tornam incertas, eu devo concentrar-me nas fotografias. Quando as imagens se tornam inadequadas, eu devo me contentar com o silêncio.” (ADAMS, A. Tradução nossa)

2.1 - Biografia

Ansel Adams é um dos fotógrafos mais fascinantes do século XX. Parte do grupo de indivíduos pioneiros da fotografia, Adams nasceu em 1902 em São Francisco, nos Estados Unidos. Viveu boa parte da sua vida na cidade natal e seus últimos 22 anos em uma comunidade chamada Carmel Highlands. Tímido desde a infância, passou boa parte dela na natureza, onde se sentia mais à vontade. Aos doze aprendeu sozinho a tocar piano e ler partituras, dedicando-se ao instrumento pelos doze anos seguintes. Profissionalizou-se e fez do piano sua ocupação primária. A disciplina e a estrutura necessárias para se tornar um bom pianista foram imprescindíveis quando a fotografia assumiu um papel mais importante em sua jornada.

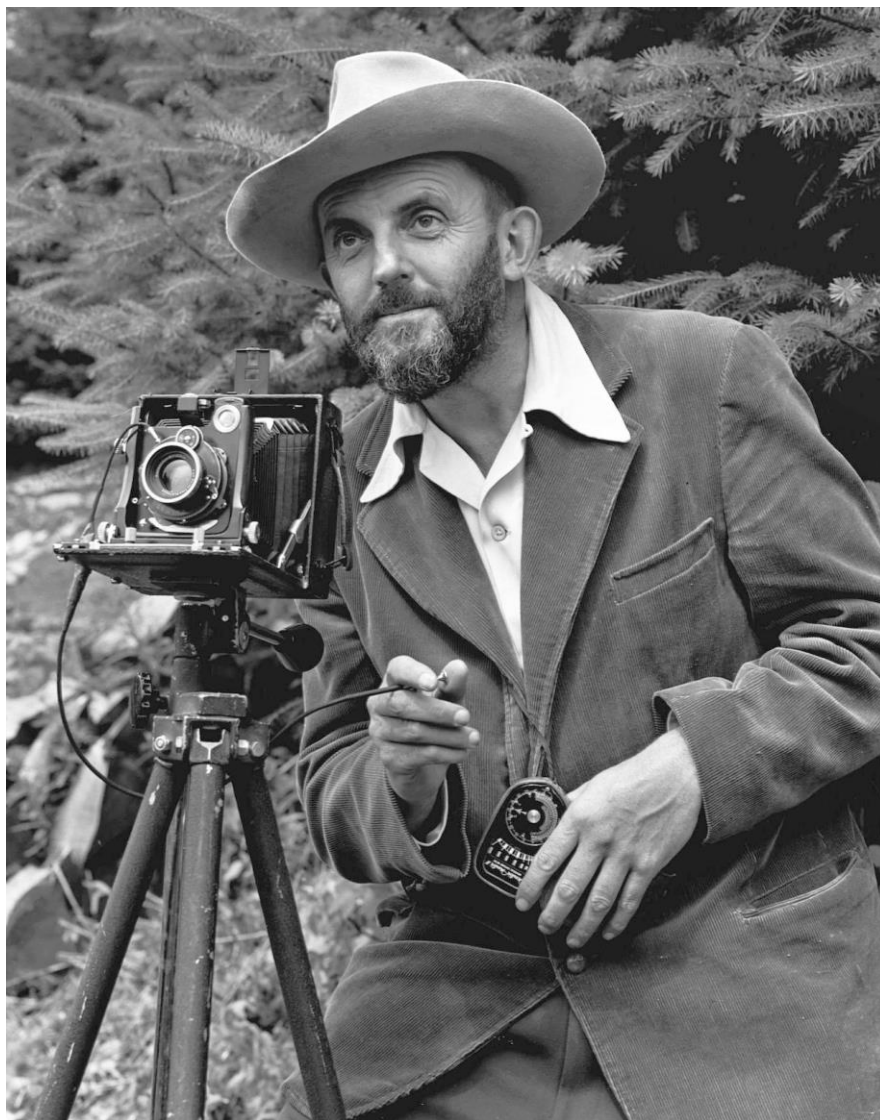


Figura 6 - Adams no Yosemite National Park, no estado da Califórnia, Estados Unidos (J. M. Greany, 1950)

Caminhava próximo à ponte Golden Gate todos os dias, escalando e explorando a área. Todos os anos, em viagens de família, ia para o parque nacional de Yosemite Sierra, localizado nas montanhas da Serra Nevada, na Califórnia. Passou muito tempo nesse parque e, desde a sua primeira visita, sentiu-se transformado. Suas primeiras fotos foram tiradas com uma Kodak Nº 1 Box Brownie, que seus pais lhe haviam dado. Sua experiência no parque ajudou-o a desenvolver sua autoconfiança e autoestima. Em 1919, ele se tornou membro do Clube Sierra,

uma grande associação ecologista fundada em 1892. Durante os quatro verões seguintes, Adams prestou serviços no parque como um guarda do local. Lá, ele conheceu sua esposa e, em 1928, casaram-se e, mais tarde, tiveram dois filhos.

Suas fotos ganharam repercussão graças ao boletim que o Clube Sierra imprimia, de modo que, após aparição no folheto, ele logrou realizar sua primeira exposição na sede do clube, em São Francisco. A instituição realizava expedições mensais, que reuniam, em média, duzentos membros, tendo Adams como fotógrafo. Essas viagens pagavam-no mais que o suficiente para viver, levando-o a preferir o ofício de fotógrafo que o de pianista. Em 1934, ele foi eleito um dos diretores do clube, consagrando-se como importante artista da Serra Nevada e como um dos defensores do parque Yosemite.



Figura 7 - Adams no Yosemite National Park (Cedric Wright, 1942)

O grande divisor de águas em sua vida foi conhecer Albert M. Bender, um magnata de São Francisco, patrono de artistas e das artes. No dia que se seguiu ao

encontro, Bender preparou a publicação do primeiro portfólio de Adams, denominado *Parmelian Prints of the High Sierras*. A amizade de Bender o encorajou e lhe deu o suporte financeiro de que sua carreira precisava, mudando sua vida dramaticamente. Sua energia e suas habilidades desenvolveram-se ainda mais e ele passou a ter uma maior confiança na realização de seus sonhos como fotógrafo.

Ansel Adams viajou ao sul várias vezes para lançar, com a colaboração da escritora Mary Austin, seu primeiro livro em 1930, intitulado *Taos Pueblo*. No mesmo ano, conhece o fotógrafo Paul Strand, figura que o ajuda a mudar seu olhar artístico, até então pictórico. Suas fotografias passam de pinturas impressionistas com detalhes suaves a retratos mais nítidos e reais da natureza. Seus estudos de revelação vão se intensificando. Junto ao fotógrafo Edward Weston e vários outros, Adams funda o grupo *f/64* - a menor abertura de diafragma possível em uma câmera de grande formato - que celebrava a fotografia em sua forma mais pura e abstrata, transmitindo ao expectador uma imagem com todos os seus detalhes. Apesar de efêmero, o grupo produziu um grande impacto, possibilitando a Adams empreender sua primeira exposição individual em um museu.



Figura 8 - Adams em Point Lobos (Martha Casanave)

Ao conhecer Nova York nos anos de 1930, Adams encontra portas abertas e, cada vez mais, trabalhos e exposições surgem. Apesar da obtenção disso, o fotógrafo continua tendo dificuldades financeiras. Em carta, reclama para o amigo David McAlpin que, na medida em que sentia a necessidade de trabalhar para grandes marcas para sobreviver, via seu espírito criativo ser oprimido.

Era conhecido como uma lenda na técnica fotográfica, chegando a ser conselheiro das marcas Polaroid e Hasselblad. Desenvolveu o famoso e complexo sistema de zonas para controlar a exposição e o desenvolvimento da fotografia, ajudando fotógrafos a, criativamente, visualizar a imagem e a produzir uma fotografia que combinava com a expressão daquela visualização. Adams produziu cerca de dez volumes de manuais técnicos fotográficos que são, ainda hoje, os livros de maior influência já escritos sobre o assunto.



Figura 9 – Ansel Adams (George Rose)

Sua capacidade de trabalho era colossal. Ele, normalmente, dedicava dezoito horas diárias ao seu ofício e não parava em finais de semana e feriados, não contando com férias ou pausas na sua vida profissional. Depois de uma temporada intensa, Adams retornava a Yosemite para recarregar suas energias e seu espírito criativo e passava vários dias na cama. Era uma pessoa muito sociável, gostava de ser os centro das atenções e sabia entreter as pessoas. Levou uma vida com muitas festas, regada a álcool, sem, contudo, ser apontado como um artista beberrão ou inconsequente, estereótipo comum na época.

Adams se descrevia como fotógrafo, professor e escritor. O correto, talvez, seria caracterizá-lo como um comunicador compulsivo. Viajou todo o país em busca de belezas naturais para suas fotografias. Fez sempre questão de tratar a fotografia como *fine art* e teve um papel importante no estabelecimento do primeiro departamento de fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMa). Seu

trabalho no MoMa rendeu-lhe amizades intensas e duradouras com Beaumont e Nancy Newhall. A parceria dos três foi uma das maiores colaborações para a fotografia do século XX.

Suas fotografias em preto e branco tornaram-se símbolo da luta dos ecologistas por todo o país. Quando se pensava em parques nacionais ou qualquer ambiente natural, era a fotografia de Ansel Adams o instrumento para a luta. Ele criou um significado sublime em torno das imagens, despertando no expectador uma devoção pela luta a favor da preservação da vida selvagem.

Ele concentrou-se no que gostava de chamar de aspectos espirituais e emocionais dos parques e da vida selvagem que neles reside. Ele lutou por novas reservas naturais, pelo Wilderness Act², pelo Parque Nacional Redwood, por leões marinhos e outros animais do mar, pela limpeza dos oceanos e por muitas outras reivindicações, como o impedimento à construção de autoestradas e *outdoors*.

Apesar de ter o meio ambiente como sua grande paixão, a fotografia era seu verdadeiro chamado, sua meta e sua razão de viver. Foi extremamente criticado por Cartier-Bresson por não fotografar as pessoas em uma época tão difícil para o mundo. Bresson argumentava que o mundo estava caindo aos pedaços enquanto tudo o que Adams fotografava eram pedras e árvores. Apesar das críticas e oposição, a grande maioria dos lugares fotografados por Ansel estão, ainda hoje, preservados graças a sua luta e à de seus companheiros. O amor que os americanos nutrem, atualmente, pelas grandes paisagens de seu país deve-se, em grande parte, ao trabalho artístico intenso de Ansel Adams. Ele contribuiu para a promoção de um senso de responsabilidade e de preservação, ao mostrar ao país a

² ZAHNIZER, H. Wilderness Act, 1964. Proteção de 9,1 milhões de acres de terras federais na Califórnia, Estados Unidos.

beleza inigualável de que dispunham e que consistia em direito e responsabilidade de todos.



Figura 10 – Ansel Adams e Imogen Cunningham, em Carmel, California (Alan Ross)

2.2 - Poética e técnica

Em seu livro *A Câmera*, de 2003, Adams defende um conceito que para ele se tornou vital ao longo do anos: a visualização. Ele o cita como um dos fundamentos para se alcançar uma imagem primorosa.

Visualizar uma imagem (integral ou parcialmente) significa enxergá-la de forma clara na mente antes da exposição, realizar uma projeção contínua do processo desde a composição da imagem até a ampliação final. Pode-se conceber a visualização mais como uma atitude em relação à fotografia do que como dogma.

Para ele, o processo fotográfico começava antes mesmo de expor o filme à luz. A visualização era uma parte tão elementar que Ansel chegava a estudar por

dias a paisagem que seria retratada. Ele observava o local, aprendendo sobre a luz, o tempo, as texturas, ângulos... Ele sabia sentir a mudança da luz antes mesmo dela acontecer. Isso é nítido em suas fotografias, que estão sempre em movimento. Não existe estática nelas. Em seus melhores trabalhos é possível sentir o sol se posicionando, a luz planando sobre a natureza, em algumas até mesmo sentir a temperatura do local, a umidade do ar. Esse elemento transitório em suas fotos era uma marca forte e de uma identidade única.



Figura 11 – Half Dome, Merced River, Winter (Ansel Adams, 1938)

Sua técnica baseava-se na exploração máxima de todas as etapas da fotografia. Primeiro, ele visualizava o que deveria ser marcado sobre o filme, em seguida ele expunha esse filme à luz, o ato de fotografar em si, e, no laboratório, ele

mesmo revelava o negativo. Segundo o próprio Adams, a revelação chega a ser 50% do resultado final. No laboratório ele aprendeu a manipular o negativo até conseguir imprimir o que estava sentindo ao fotografar. Ele, mais do que ninguém, sabia como fazê-lo.

Se, no momento de fotografar, a paisagem produzia em seu espírito uma exacerbação de determinada emoção, com o uso do filtro e do contraste ele conseguia fazer com que o observador da fotografia se sentisse da mesma maneira. Seu conhecimento vasto sobre a manipulação do processo e do equipamento fotográficos está contido ainda em dois outros livros, nas quais ele ensina cada passo até a perfeita impressão.



Figura 12 – Mt. McKinley and Wonder Lake (Ansel Adams, 1972)

Ele defendia que um bom fotógrafo precisava dominar o equipamento a fim de conseguir realizar um bom trabalho com qualquer câmera ou lente, não se sacrificando por, eventualmente, se encontrar sem alternativas. Não se devia ficar refém do equipamento, mas saber como controlá-lo para alcançar uma bela fotografia. Esse estudo do todo provocava entusiasmo no artista, desenvolvia sua expressão pessoal ao se desafiar a todo instante, era preciso tirar proveito de tudo, não se deixando dominar por nada, a não ser pelas suas próprias convicções. A câmera podia ser rápida e praticamente um milagre eletrônico, mas tudo que ela podia representar em termos de beleza e encantamento estava, a princípio, em sua mente e em seu espírito.

A natureza estava em todo lugar na Serra Nevada, mas só ele captou com tanto afincamento a magnitude e a beleza daquele lugar. As paisagens já estavam ali, bem como as palavras estão no dicionário a serviço de um poeta, mas só ele as torna um poema. Era isso o que fazia Ansel Adams: tornar belas paisagens em instrumento poderoso na defesa do meio ambiente. Embora essa nunca tenha sido sua intenção inicial - fotografar com um olhar de ambientalista para lutar pelos lugares retratados -, o resultado veio naturalmente. As imagens eram tão expressivas que mostraram ao país todos os lugares pelos quais era preciso lutar para conservar. Ao longo de sua vida, Adams cresceu como defensor de Yosemite porque sabia que não se sentiria daquela forma em nenhum outro lugar do mundo. Ele foi movido apenas por sua paixão, fotografava todas as vezes em que sentia algo tão intenso que precisava imprimir esse sentimento. A fotografia era uma maneira de captar o assombro e o êxtase que sentia perante a natureza.



Figura 13 – Tetons and Snake River (Ansel Adams, 1942)

Perguntar sobre sua profissão, Adams sempre respondia que era um escritor, professor, fotógrafo e um aficionado por música. Escreveu poemas, mas dizia que nenhuma palavra expressava realmente o que o coração sentia ao se deparar com uma paisagem de parar a respiração. No alto do Monte Clark ele tentou descrever exatamente como se sentia e disse que esse foi o mais próximo que as palavras se aproximaram de sua paixão.

“Eu escalava a longa cordilheira a oeste do Monte Clark. Era uma daquelas manhãs em que o vento cortante parecia polir a luz do sol, e longas plumas de nuvens passeavam pelo céu majestoso. A luz prateada transformava cada folha de grama e cada grão de areia em metálico e luminoso esplendor. Não havia nada, por menor que fosse, que não contrastasse com o vento intenso, que não enviasse feixes de luz pelo ar translúcido. Repentinamente, eu me vi tomado, no longo e difícil caminho da cordilheira, por uma consciência extremamente aguçada de luz. Quando parei, o impacto total daquele estado me atingiu. Com uma clareza que nunca vira antes, eu notei os mínimos detalhes da relva, os pequenos

restos da floresta, o movimento das nuvens sobre os cumes. Eu sonhei, por um momento, que o tempo parou. E aquela visão se tornou a sombra de um mundo infinitamente maior. Eu tive, em pleno estado de consciência, uma experiência transcendental.” (ADAMS, A. 1995)



Figura 14 – Point Sur, Storm (Ansel Adams, 1946)

CAPITULO 3. PROGRAMA EDUCATIVO

“A educação do homem começa no momento do seu nascimento; antes de falar, antes de entender, já se instrui.” (ROUSSEAU, J.)

3.1 - O Museu

Considerado o primeiro museu do mundo, o Ashmolean Museum surge em Oxford, Inglaterra, em 1683. À época, os museus, assim como as igrejas, consistiam em espaços de acesso restrito e pouco pareciam com os museus como os conhecemos atualmente. As instituições museológicas tornaram-se mais acessíveis após os movimentos revolucionários do século XVIII.

Durante a Revolução Francesa, foram várias as manifestações a favor da instituição de museus para o povo. Atendendo aos apelos populares, a Convenção Nacional da França aprovou a criação de quatro museus, entre eles o Louvre. Ainda que tenham se tornado formalmente mais acessíveis, os museus permaneceram limitando o acesso popular devido a seu funcionamento burocrático. No Museu Britânico, por exemplo, era preciso comprar os bilhetes com, no mínimo, duas semanas de antecedência, sendo ele aberto com critérios a “artistas e estranhos” somente no período de segunda a quinta-feira e por meio de inscrição que, por sua vez, só poderia ser feita entre onze horas da manhã e meio dia, e cuja autorização poderia levar meses.

Se os museus europeus percorreram um longo caminho até o real acesso da população a seus acervos, os museus americanos, em contrapartida, foram construídos como instituições já voltadas ao público. No Museu Charleston, por exemplo, todos os visitantes podiam entrar por um quarto de dólar e eram parceiros

da Universidade local. Tradicionalmente, os museus americanos cobravam o acesso a seu espaço de modo a manter uma relação entre o valor monetário e a apreciação da visita. Decorre disso o fato de que, ainda hoje, muitos museus americanos são mantidos por doações e fundos privados, prescindindo de financiamento estatal.

Entre os séculos XIX e XX, assistiu-se, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, à proliferação excessiva dos museus e dos problemas associados a ela. Adicionalmente, as instituições passaram a ter dificuldades em acompanhar as necessidades e inquietações da sociedade pós-revolução industrial. Foi esse o contexto de produção do Manifesto Futurista, escrito pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti em 1909. O documento revela inquietações concernentes ao pensamento intelectual da época, incita a reflexão acerca das práticas nas instituições museológicas através dos anos e defende até mesmo a demolição dos museus.

O acervo dos museus de então era formado por doações de coleções pessoais, fruto do acúmulo de objetos diversos como ossos, camafeus, minérios, armas, dentes, animais empalhados, peles e muitos outros. Após o período revolucionário, muitos museus apresentaram exposições políticas, representando o passado a partir do ponto de vista do presente e valorizando o patrimônio histórico-cultural, mudança que marca o reconhecimento da função educativa e social das instituições museológicas.

Após a Segunda Guerra Mundial, os museus passam a investir na educação, a fim de conciliar as necessidades sociais com o potencial das instituições, e principiaram o desenvolvimento de atividades com grupos de variadas idades e origem social. A nova forma de atuação aproxima os objetos do público, ajudando, assim, na sua compreensão pelo visitante.

Os anos de 1960 foram caracterizados por reformas nas estruturas sociais oriundas do pós-guerra e pela educação das massas e os anos de 1970, pela preocupação com as drogas, a ecologia e o crescimento da pobreza. Nos anos 1980 tiveram ênfase a comunicação de massa e a questão nuclear e na década de 1990, mídia, globalização e indústria cultural foram destaque. Esse contexto histórico de mudanças rápidas e preocupações diversas exige, cada vez mais, que os museus tenham uma ampla capacidade de adaptação, o que requer estudos intensos sobre as comunidades nas quais se inserem.

Hodiernamente, a participação da comunidade já é de reconhecida importância nas instituições museológicas de todo o mundo, apesar de, ao mesmo tempo, enfrentar-se a banalização do conhecimento reproduzido que ocorre por meio de outras relações com o objeto, da manipulação do público, da sociedade do espetáculo, da globalização e da presença das campanhas publicitárias de peso que tornam as exposições um grande show.

Desde o século XVIII, busca-se, além de garantir o acesso popular, desenvolver no museu o espaço de educação. Essa preocupação fez com que os americanos tornassem as exposições mais didáticas, ao apresentar, por exemplo, os animais em ambientes que se assemelhavam ao seu habitat natural. O museu tem seu papel educacional ampliado, ainda, ao se transformar em uma instituição de pesquisa científica, promovendo, inclusive, pesquisas de campo. No início do século XIX, intensificam-se os estudos mais aprofundados sobre educação, o que influenciou o museu a disponibilizar seu acervo como recurso educacional.

A partir dessas mudanças, surge a legítima preocupação com a recepção do público e a necessidade de criar departamentos nas instituições que fossem responsáveis por atender às diferentes necessidades do variado público.

Desenvolvem-se novas atribuições como a de conservador, de técnico, de educador, entre outros, e o museu passa a funcionar plenamente como instituição pública.

3.2 - A Escola no museu

“Pois o museu que falamos aqui não é mais o de arte, de história, de arqueologia, de etnologia, de ciências. Não há mais limites do que os próprios limites do homem. Este museu apresenta tudo em função do homem: seu meio ambiente, suas crenças, suas atividades, da mais elementar a mais complexa. O ponto focal do museu não é mais o ‘artefato’ mas o Homem em sua plenitude. Nessa perspectiva a noção de ‘passado’ e de ‘futuro’ desaparecem, tudo se passa no ‘presente’, em uma comunicação com o ‘indivíduo’ e o Homem, por intermédio do ‘Objeto’. Toda pesquisa [...], toda conservação, toda prática educacional devem ser meios de integração cultural. Assim, toda noção estática de conhecimento gratuito e autossuficiente é substituída pela noção dinâmica de desenvolvimento”. (VARINE, H. 1969)

Como instituição pública, o museu foi criado na França, no ano de 1793, logo após a Revolução Francesa. O primeiro museu de caráter público foi o Museu do Louvre, que, pela primeira vez na história, permitiu a pessoas de todas as classes sociais e níveis educacionais acesso livre às antigas coleções da realeza francesa. No Brasil, a criação de um instituto museológico público data de 1862, ano de inauguração do Museu do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano.

Tão logo os museus se popularizaram, houve uma profunda aproximação dessas instituições com a educação. Ao longo do século XIX, a missão educativa ampliou-se, tornando-se sua razão de ser. Um exemplo desse processo, em 1880, o Louvre criou seu serviço educativo permanente e, entre 1914 e 1918, foram

realizadas diversas experiências pedagógicas nos Estados Unidos, a fim de determinar como seria organizada a função educativa dentro das instituições.

No Reino Unido, durante a Primeira Guerra Mundial, vários dos museus nacionais prepararam programas de educação cívica que colaborassem com a fixação e disseminação de regras de saúde, de higiene básica, de preparação de alimentos e de outras práticas que ajudassem a resolver problemas cotidianos ou relacionados à guerra. Os promotores dessas instituições culturais tinham convicção de que a arte seria capaz de humanizar e civilizar diversos grupos humanos de diferentes classes sociais.

Nos anos de 1960, dá-se uma cisão na temática da educação, de modo que muitos a interpretaram como recurso a ser desenvolvido por escolas e liceus, separado do pensamento anterior, que a via como desenvolvimento da cidadania. Ainda assim nos anos 1970, no Reino Unido, surgem museus itinerantes para levar o seu trabalho educacional a escolas do interior do país ou a zonas periféricas das cidades. Assiste-se a mais um esforço para unir o museu à escola.

O desenvolvimento da função educativa nos museus pode ser entendido em três etapas, segundo Allard e Boucher³. A primeira etapa seria marcada pela criação e pela inserção dos museus em instituições de ensino formais, como as universidades. A segunda etapa seria caracterizada pela progressiva entrada de um público mais amplo e de classes sociais diferenciadas nos recintos museológicos. Por último se daria a chegada dos grupos escolares aos museus. Esse processo pode ser notado com mais nitidez quando analisamos as visitas de grupos escolares de todas as idades em museus variados.

A relação entre escola e museu foi incentivada por vários órgãos vinculados tanto à educação quanto à museologia, como a UNESCO³ e o ICOM⁴. A proposta primordial dessa aliança é diversificar as formas de aprendizagem para melhor atender às necessidades dos alunos. Os museus possibilitam diferentes experiências, como o contato direto com o objeto em estudo e a apresentação interativa da temática trabalhada em sala de aula. As possibilidades didáticas e culturais de ambos os espaços têm sido de grande incentivo à parceria. No Brasil, o número de visitantes de museus tem aumentado⁵, demonstrando um maior interesse da população e, conseqüentemente, colocando em questão sua contribuição à educação.

O desenvolvimento de um programa educacional em um museu por vezes enseja a separação entre a atuação de especialistas em educação e comunicação e as outras funções desempenhadas na instituição. Os profissionais responsáveis por receber e orientar os visitantes, na maioria das vezes, não participam das funções centrais, como a produção de arte ou a curadoria. Em museus cujo foco é científico, as exposições são organizadas de modo a tornar o conhecimento um processo imediato e direto. Os objetos são dispostos a fim de que o visitante aprenda com a mera exposição às imagens e textos dispostos, e a própria natureza das exposições é de simples absorção. Nos museus de história natural, por exemplo, não é necessária uma abordagem mais complexa para informar o público sobre a história

³ UNESCO – United Nation Educational, Scientific and Cultural Organization - (Organização para a Educação, a Ciência e a Cultura das Nações Unidas): fundada em 16 de novembro de 1945 para promover a cooperação internacional entre seus 193 estados membros e seis membros associados nas áreas de educação, ciências, cultura e comunicação.

⁴ ICOM – International Council of Museums: organização internacional não-governamental que reúne museus e museólogos, criada em 1947 para promover os interesses da Museologia e de outras disciplinas relacionadas à gerência e operações de museus.

⁵ Dado de pesquisa do Instituto Brasileiro de Museus, publicado no livro *Museus em Números*, Brasília, 2011.

dos dinossauros. Já em museus cujo foco é artístico, o processo de aprendizagem é mediato e indireto, sendo necessários vários elementos para que se apresente o conhecimento que se deseja transmitir. É necessário que o profissional em educação ou comunicação seja um mediador entre a exposição e o público. Em um museu de pinturas renascentistas, por exemplo, não é suficiente que se exponha as telas acompanhadas dos dados de seus autores. Para que a compreensão seja completa, é necessário que transmita o contexto de produção da obra de arte, a biografia do artista, a técnica utilizada e outros elementos.

Em museus de arte, os profissionais que recebem o público têm importância fundamental. Torna-se necessário organizar sessões educativas bem programadas, em que monitores e educadores tenham conhecimento não apenas do processo técnico de concepção da arte, mas dos objetivos dos curadores e mesmo das intenções dos artistas plásticos, a fim de que explorem de forma didática a exposição.

Mas, enquanto no museu o tempo é reduzido e as ferramentas didáticas são diferenciadas e não sistemáticas, na sala de aula os professores usam um sistema diferente. Por essa razão, muitas vezes, eles não estão preparados para utilizar os objetos da exposição e integrá-los em sua prática pedagógica. Busca-se um professor reflexivo e investigador de sua disciplina e da sua prática pedagógica, que compreenda o aluno em seu próprio contexto sociocultural, contribuindo assim para uma melhoria no ensino-aprendizagem.

A relação museu-escola representa um encontro, um lugar para debate onde é possível não só falar a respeito do que já foi produzido, mas também produzir. A educação é um processo dinâmico e ininterrupto que pode, em muito, se beneficiar de ambientes como os museus, instituições diversificadas, tanto em

relação a sua tipologia de acervo quanto em relação a sua história, contexto sociocultural, perfil institucional e o tipo de público frequentador.

3.3 - Planejamento

O gerenciamento da educação nos museus é um processo que exige estudo e preparação. Todos os museus oferecem oportunidades para a aprendizagem e entretenimento, cabe ao departamento responsável da instituição transformar essa oportunidade de educação uma função central do museu. Algumas informações precisam ser colhidas para levar adiante a proposta de um programa educativo: espaço físico, recursos financeiros, quadro de pessoal, público potencial, tipo de acervo e temporalidade da exposição.

Antes de se organizar o programa, é necessário construir o Projeto Político e Pedagógico do museu, reunindo as propostas de ação concreta a serem executadas durante um período de tempo, organizando as atividades e tornando-as parte do museu, entendido aqui como um local de formação de cidadãos conscientes, responsáveis e críticos, que atuarão tanto individual quanto coletivamente na sociedade. É um documento de referência para o desdobramento de diferentes atividades no campo educacional, que poderão ser desenvolvidas ao longo do tempo dentro daquele museu específico. Esse documento deverá ser elaborado de forma coletiva, agregando, assim, diferentes visões e problemáticas a fim de se adaptar melhor à realidade da comunidade na qual o museu está inserido.

Cada público alvo possui necessidade específica que deve ser explorada, sendo importante estabelecer estratégias para alcançar o público na divulgação do

projeto educativo. Estabelecer articulações com diferentes instituições para desenvolver e oferecer novos projetos também é importante. Uma análise prévia de todas as atividades do museu pode contribuir para a inclusão ou não de cada uma nas atividades educacionais da instituição. Os profissionais envolvidos devem ser treinados e preparados para transmitir, da melhor forma, o conteúdo programado, de maneira que grupos de todas as condições sociais, econômicas e culturais possam ter aproveitamento máximo.

Muitos museus preparam seus mediadores para atender apenas ao público escolar, ignorando os grupos que vão ao museu com suas famílias e amigos e que são formados por diferentes faixas de idade. Esse fato torna mais difícil que se atinja uma capacidade homogênea de absorção da informação veiculada. O despreparo revelado por essa prática precisa ser melhor estudado e resolvido.

A temporalidade das exposições é outro fator que exige atenção cuidadosa. É necessário balancear o tempo da exposição a fim de atender a todo o público, preparar um material adequado que seja transmitido via mediador ao público e reservar um tempo para um *feedback* dos visitantes a fim de tornar construtivas as críticas e projetar alterações no projeto futuro.

3.4 - Estudos de caso

3.4.1 - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP)

O MAC em São Paulo oferece não somente o programa educativo que acompanha as exposições e os monitores para visita guiadas, como também

projetos paralelos, que funcionam de forma independente da exposição vigente. Isso se dá graças à parceria entre a universidade e a instituição museológica. Muitos projetos são desenvolvidos a partir de pesquisas de professores e educadores da USP. Os programas, por estarem vinculados às pesquisas, possuem um tempo determinado de término. Alguns, no entanto, por já estarem presentes há dez anos, se fizeram permanentes.

O projeto MEL – Museu, Educação e o Lúdico é direcionado ao público infantil de escolas públicas e particulares que visita exposições didáticas e lúdicas. Durante as exposições, são elaborados jogos, formatados de acordo com as características de cada uma. A responsável pelo projeto, professora Maria Ângela Serri Francoio, vem desenvolvendo materiais lúdico-pedagógicos com a finalidade de mediar a relação entre a obra e a criança. A pesquisa tem como pressuposto a Proposta Triangular de Ensino (1991), de Ana Mae Barbosa, e busca referência em outros teóricos, como Constance Kammi, autora de Jogos em grupo da educação infantil (1991). O programa visa desenvolver uma metodologia lúdica na educação, ressignificando a experiência de uma visita ao museu para as crianças e estimulando o desejo de voltar a este e outros espaços culturais.

O programa Arte Mais Perto se baseia em encontros de formação continuada entre educadores e conta com atividades práticas e reflexivas que visam à compreensão dos procedimentos, linguagens, técnica e poética dos artistas. Já no História da arte para crianças, a apresentação da vida dos autores dos trabalhos expostos por meio da leitura de livros destinados ao público infantil se alia à observação das obras e a atividades práticas de desenvolvimento criativo, semelhantes às usadas pelo artista da exposição.

Lazer com arte para a Terceira Idade proporciona uma aproximação do público com a arte moderna e contemporânea através de práticas em ateliê e visitas às exposições do museu. Desse modo, os artistas vistos tornam-se inspiração para a construção de reinterpretações, transformações e interações criativas. O MAC conta com onze programas diferenciados no momento.

3.4.2 - Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC Niterói)

Além de departamento que auxilia as visitas guiadas, o MAC de Niterói possui um programa de educação paralelo. Chamado de Encontros com a arte, o programa é voltado para educadores, artistas e profissionais da área, e consiste em reuniões nas quais são abordadas a arquitetura do museu e as exposições em cartaz. Nesses encontros, convidados especiais são chamados a contribuir e, a cada edição, oficinas e dinâmicas de criação coletiva são aplicadas com propostas diferenciadas, tendo como eixo principal o diálogo sobre a arte contemporânea.

3.4.3 - Museu de Arte de São Paulo (MASP)

O serviço educativo do MASP é limitado a visitas monitoradas às exposições vigentes. Existe na instituição um espaço de ateliê que, apesar de disponível, tem sido pouco usado nos últimos anos. Nas férias de janeiro, o museu cria uma programação para crianças que inclui desenho, marcenaria, pintura, gravura e outros. Mas essa programação não tem sido realizada desde 2012.

3.4.4 - Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM)

No MAM é possível fazer vários cursos concernentes a diversas áreas. Os cursos são regulares e pagos pelos interessados. Através do Família MAM, as crianças e seus familiares têm possibilidades de diálogo e interação por meio da leitura de histórias e de práticas com artes. Com uma programação paralela, o

Contatos com a arte é destinado a professores, educadores e profissionais e consiste em encontros com diferentes temáticas empreendidos com convidados especiais. É gratuito e é oferecido regularmente. Além disso, o museu oferece a tradicional visita monitorada.

3.4.5 - Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB)

Todas as unidades do CCBB possuem visita com mediadores para as exposições vigentes. Com exceção da unidade de Belo Horizonte, as restantes não possuem qualquer programa de educação paralelo a essa visitação. Em Belo Horizonte, com o programa Em laboratório aberto, o visitante é convidado a interagir por meio de ações que acontecem no pátio do CCBB e que dialogam com a exposição vigente. No Musicando, a criação e a expressão através do som tem como objetivo principal tornar possível ao público o contato com a música, não sendo necessário saber tocar ou cantar profissionalmente.

3.4.6 – Instituto Inhotim

Vários encontros, palestras e *workshops* são ministrados no espaço do museu. Em sua maioria, os programas são voltados à formação em artes e ocorrem em meio ambiente de conhecimento aberto e não seriado.

Com algumas exceções, a maioria das instituições museológicas do país, públicas ou privadas, não possui programas educativos paralelos às exposições vigentes. Majoritariamente, a única oferta de programa ao público é a visita monitorada, mediante a qual se pode conhecer melhor a exposição apresentada. O espaço físico do museu, apesar de oferecer outras possibilidades, nem sempre é aproveitado de maneira a atender os interessados no ensino não formal. O Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, a Pinacoteca, o Museu Afro Brasil, o

Museu de Arte do Rio, o Museu Nacional UFRJ, o Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, o Museu de Arte Moderna do Rio e a Caixa Cultural são algumas das grandes instituições nacionais que não apresentaram programas educativos paralelos às exposições vigentes em sua grade de visitação monitorada.

3.5 - Programa educativo em fotografia

Essa proposta educativa tem por objetivo desenvolver uma programação paralela à exposição vigente do museu, de modo a disseminar conhecimentos. O trabalho do artista Ansel Adams será tomado como base para a formulação das atividades, que, além de incentivarem a produção artística, permitem ao público conhecer melhor um dos mais importantes fotógrafos do século XX.

O programa educativo, constituído por oficinas, será ofertado gratuitamente a crianças e adultos de diversas idades e sem restrições, não sendo necessária qualquer experiência fotográfica anterior. São quatro as oficinas oferecidas e cada prática terá apenas um coordenador e o número máximo de 15 participantes. As atividades serão empreendidas nos dias úteis para que se evite o fluxo intenso que caracteriza os espaços culturais nos fins de semana e feriados. Isso para que o visitante tenha a oportunidade de se dedicar inteiramente à atividade, sem maiores distrações. O tempo médio de duração de cada oficina será de duas horas, totalizando oito horas semanais de programa. Um total de 75 dias de programação atenderia por volta de 720 pessoas, sendo oferecidas duas turmas por dia da oficina programada.

Oficina de fotografia Pinhole

Um dos modos mais populares de se ensinar o mecanismo da câmera fotográfica e da fotografia em si consiste na construção de um Pinhole. O Pinhole é uma máquina sem lente, que tem por base um furo de alfinete. A produção desse equipamento é prática e econômica, pois utiliza apenas uma lata ou qualquer outra caixa em que a luz não penetre, como uma caixinha de fósforos. Essa prática é adequada para crianças a partir dos 10 anos, por exigir coordenação motora sensível.

O pequeno furo na caixa escura permite que construamos o mesmo mecanismo da câmara escura. A luz é captada pelo pequeno orifício e transmitida para dentro da câmara, onde ocorre a inversão da imagem, projetada na parede oposta à do orifício. Para que se forme uma imagem nítida é necessário que o furo seja pequeno, em média de 0,5mm. O controle da luz é feito pela mão ou por algum material à prova de luz. Denominamos esse controle de luz de 'obturador'. O tempo de exposição é diretamente proporcional ao tamanho do furo e pode variar entre cinco e 60 segundos. Do lado oposto ao furo colocamos o papel fotográfico, a uma distância que pode ser calculada pela equação: $d = \sqrt{f/28}$. Onde d corresponde ao diâmetro da abertura ou furo e f corresponde à distância em milímetros entre o orifício e a imagem.

Desde a construção do mecanismo até o resultado final - a fotografia -, é possível introduzir todo o vocabulário e conhecimento acerca da fotografia de uma maneira interessante e didática. As possibilidades de exploração da criatividade também são ilimitadas. O Pinhole permite uma miríade de oportunidades de experimentação, como a dupla exposição do mesmo papel fotográfico resultando em

imagens duplas ou a utilização de diversos furos dando uma nova percepção de ângulos distintos daquilo que se está retratando, entre outros.



Figura 15 - Foto executada em Pinhole de lata e filme fotográfico P&B (Kim Gilmour, 2006)

Material didático:

- 1 lata de alumínio ou 1 caixa vedada;
- 1 folha de papel fotográfico;
- 1 folha de papel cartão preto ou tinta preta;
- 1 lata de refrigerante vazia;
- 1 folha de lixa;
- prego e martelo – para fazer o furo na lata; e
- fita adesiva preta.

Como fazer a Pinhole:

1. Cole o papel cartão dentro da lata para que não entre absolutamente luz alguma. Se estiver usando tinta, pinte todo seu interior. Não se esqueça de que a tampa também deve ficar preta!
2. Faça um furo na parte lateral da lata usando o prego. Com a lixa, tire as rebarbas de alumínio.
3. Recorte um pequeno quadrado de alumínio da lata de refrigerante e cole do lado de fora da sua Pinhole. Não se esqueça de fazer um furinho, bem pequenininho, no meio desse quadrado.
4. Cole o quadrado de alumínio na lata. Não se esqueça de alinhar os furos! Em seguida, do lado de fora, tampe o furo com a fita adesiva.
5. Coloque o papel fotográfico dentro da lata.

Sobre o papel:

- O papel fotográfico preto e branco, usado para tirar fotos na Pinhole, é encontrado em lojas especializadas. Normalmente, nos tamanhos 9cm x 14cm ou 10cm x 15cm.
- O papel deve ser manuseado em um quarto escuro, sem qualquer entrada de luz. Caso contrário, ele estará comprometido.
- No quarto escuro, prenda o papel fotográfico na região interna da lata oposta ao furo.

Como usar:

- O tempo em que o orifício fica aberto para tirar a foto varia entre 10 segundos, se o dia estiver bem claro, e 60 segundos, em dias nublados.
- Depois de tirar a foto, você só poderá abrir sua Pinhole em uma sala escura, iluminada apenas com luz vermelha. Mas o papel ainda não traz a foto. Ela precisa ser revelada. Se você abrir sua máquina fotográfica em um lugar claro, sua foto estará perdida.
- Não desanime se as primeiras fotos não ficarem boas.

Custos:

O papel fotográfico pode ser adquirido em rolos de 6,10m x 30cm, o que permite a produção de 122 fotos 10cmx15cm. A fim de atender a 720 pessoas, seriam necessários seis rolos, que custam em média R\$ 50,00 cada, totalizando R\$ 300,00 investidos em papel fotográfico. A tinta preta para a fabricação de 720 câmeras Pinhole custaria em torno de R\$110,00 - dois galões de 3,6l de esmalte sintético. Dois rolos de fita adesiva preta atenderiam à demanda totalizando mais R\$ 10,00. A lixa sairia a R\$ 36,00 e o restante dos materiais pode ser facilmente reciclado. O custo total da prática, em materiais, seria de R\$ 456,00.

Oficina de cinzas

Objetivo: traçar um paralelo entre a atualidade e a época em que a televisão e a fotografia não dispunham de cores, desenvolvendo de uma nova forma a ilustração e a sensibilidade. Essa prática pode ser experimentada por todas as pessoas a partir dos sete anos e consiste na exposição de várias fotografias de Ansel Adams, promovendo o debate sobre quais cores estariam por trás dos tons de cinza impressos ali. O primeiro momento seria de encontro para discussão e, em seguida, os alunos seriam expostos a um ambiente aberto, como um jardim ou uma rua, para que possam, sozinhos, desenhar aquele cenário usando apenas tons de cinza, preto e branco.

Em um terceiro momento, seria feita a prática inversa, em que as crianças e os adultos observariam uma fotografia de Adams a fim de imaginar quais cores estiveram presentes na imagem inicial que deu origem à fotografia em preto e branco. Eles seriam os pintores daquela tela já desenhada.

Por último, seria promovida a troca de experiências, período no qual se avaliaria, de forma construtiva, a produção individual, ressaltando temas importantes

como respeitar a visão do outro e destacando que a perspectiva pode vir a ser algo extremamente pessoal.

Custos

Duas resmas de folhas brancas custam em conjunto R\$ 37,00; lápis de cor, R\$60,00; 720 fotografias impressas, R\$144,00. O total dos custos para a prática é de R\$241,00

Oficina de texturas

A oficina permite apresentar a construção de uma fotografia por meio do caminho inverso, tomando fotos impressas e usando suas texturas e cores para recriar uma cena, dando-lhe um novo significado. Por exemplo, utilizar uma parte de uma fotografia que tenha azul para recriar o céu de uma composição própria por meio de colagem. O processo pode ser desenvolvido apropriando-se de texturas já prontas em revistas e livros para criar um fotografia nova, ressignificando o material coletado e se apropriando do mesmo. Nessa prática, é possível incentivar a discussão quanto à importância da textura na fotografia, destacando-a como característica dominante na produção de Adams.

Custos

Serão necessárias duas resmas de papel A4 branco e alguns tubos de cola, totalizando R\$70,00. As revistas podem ser recolhidas entre os materiais destinados à reciclagem.

Oficina de contos

A partir de uma fotografia, as crianças desenvolvem uma estória sobre o que está ali retratado. Por exemplo, em uma foto que mostra um rio entre montanhas, questiona-se para onde o rio vai, quem navega nele, o que há no alto das montanhas ou quem mora ali. A cada parágrafo escrito, cada criança repassa seu texto ao colega ao lado, que irá dar continuidade à estória. Ao retornar à criança responsável pelo primeiro parágrafo, as histórias acabarão e todas serão lidas. A oficina serve não apenas para desenvolver a criatividade no campo literário, mas também para lançar o tema de preservação da natureza, tão defendido por Ansel Adams em sua jornada.

Custos

Impressão de 720 fotografias de Ansel totalizará R\$144,00.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento dos museus, especialmente a partir do século XIX, está intrinsecamente ligado à educação. É inegável a capacidade de os museus colaborarem com a missão educacional escolar. Eles oferecem inúmeras possibilidades didáticas e culturais, permitindo a promoção de uma miríade de experiências que aprofundam o conhecimento, entre as quais se destaca o contato direto com o objeto de estudo.

A despeito da parceria entre escola e museu e do potencial educacional das instituições museológicas, percebe-se, no Brasil, que a missão educacional dos museus e centros culturais tem se limitado, na maior parte das vezes, a atividades sazonais, ligadas a exposições temporárias. A fim de que se amplie a função educacional dos museus, o presente trabalho sugere o estabelecimento de programas contínuos, a serem empreendidos de modo independente das exposições temporárias.

Além de servir ao propósito de aprofundamento da missão educacional dos museus, este trabalho de conclusão de curso sugere um programa que contribui, ainda, para superar a perspectiva de algumas instituições e do setor como um todo, que ainda enxerga o público como parte passiva e meramente consumidora. Por meio de oficinas que retomam a fotografia analógica, busca-se ampliar o conhecimento acerca dessa temática artística, bem como incentivar a produção de arte pelo público visitante.

Escolheu-se a fotografia analógica como tema das oficinas e razão do seu desconhecimento por parte do grande público, ainda que a fotografia tenha se popularizado com as câmeras digitais, presentes atualmente até em telefones

celulares. A drástica ampliação da produção de imagens fotográficas parece ter ensejado certo desinteresse quanto à técnica e ao processo artístico envolvido na produção fotográfica, que podem ser enfatizados ou redescobertos por meio das oficinas propostas.

As oficinas sugeridas permitem ao público que delas participam um maior conhecimento a respeito de todo o processo de produção de arte, desde sua concepção até a sua exposição. Tendo por base o trabalho de Ansel Adams, uma das maiores referências em fotografia, as atividades buscam explorar: o processo científico de produção fotográfica – oficina de fotografia *Pinhole*; o papel das cores em fotografias em preto e branco – oficina de cinzas; as texturas presentes nas fotografias – oficina de texturas; e o contexto da produção fotográfica – oficina de contos.

Espera-se que o trabalho que aqui se conclui tenha ensejado a discussão a respeito de novas formas de ampliar a missão educacional dos museus e centros culturais, trazendo à reflexão o papel dos programas educacionais contínuos e a importância de envolver o público no processo de produção de arte.

BIBLIOGRAFIA

- ADAMS, Ansel. A câmera. 3a edição, São Paulo: SENAC, 2003.
- ADAMS, Ansel. A cópia. 3a edição, São Paulo: SENAC, 2005
- ADAMS, Ansel. O negativo. 3a edição, São Paulo: SENAC, 2004.
- BARBOSA, Ana Mae. Arte-Educação no Brasil. 6a edição, São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BARBOSA, Maria Helena Rosa. Ações educativas em museus de arte: entre políticas e praticas. Palíndromo – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais. CEART/UDESC (tese de graduação), 2012
- BARTHES, Roland. A câmara clara. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70. 2009.
- BEMVENUTI, Alice. Museus e Educação em Museus. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004. (tese de pós-graduação em artes visuais)
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRASIL, Luísa Kuhl. Imagem-objeto: os usos e a popularização da fotografia. Revista Latino-Americana de Historia, Rio Grande do Sul, v.1, n. 2, p. 67-73, 2012.
- BURNS, Ric. Ansel Adams and the American Landscape: A Biography. Berkeley: University of Califórnia Press, 1995 (<http://www.youtube.com/watch?v=jvt11mlKi0U> - acessado em 17 de maio de 2014).
- FALCÃO, Andréa. Museu como Lugar de Memória. In Ministério da Educação /Secretaria de Educação a Distância. Museu e Escola: educação formal e não formal. Brasília-DF: TV Escola, 2009.
- HENRIQUES, Luís Oliveira. Comunicação na escola e no museu. Cadernos de Museologia, Campo Grande, Lisboa, n. 5, p. 67-97, 1996.
- IBRAM, Instituto Brasileiro de Museus. Museus em números V. 1. Brasília, 2011.

KUBRUSLY, Claudio Araújo. O que é fotografia. 4a edição. São Paulo: Brasiliense, 1991.

MAGALHÃES, Leandro Henrique. Educação e ação cultural em museu. Revista Memória em Rede, Pelotas, v.3, n. 9, 2013.

MARANDINO, Martha. Educação em museus: a mediação em foco. São Paulo: FEUSP, 2008.

MAYERS, David. Ansel Adams, Photographer. Larry Dawson Productions, San Francisco; International Film Bureau.
(http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=M-BhJQqHXfQ)

MUSEUMS AND GALLERIES COMMISSION. Educação em museus. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

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

VASCONCELOS, Maria das Mercês Navarro. Educação em Museus: Qual é a especificidade deste campo? Qual é a importância de se respeitar de forma rigorosa suas especificidades? Ensino em Re-Vista, v.20, n. 1, pg. 29-42, 2013.