

## A Imagem Eva<sup>1</sup>

Noeli Batista dos Santos<sup>2</sup>

Alice Fátima Martins<sup>3</sup>

### Resumo

Entre as metáforas que envolvem as relações entre máquina e saber sensível, neste artigo são apresentadas reflexões que vêm sendo desenvolvidas no projeto de pós-graduação intitulado "Entre-Meios: reflexões sobre processos de criação e (re)significação do olhar por via de imagens técnicas". A partir do diálogo entre a experiência pedagógica vivenciada no curso *Laboratório de Criação de Imagens em Mídias Digitais*, das idéias desenvolvidas no livro *Filosofia da Caixa Preta*, de Vilém Flusser, e do conto de ficção científica *O Homem Bicentenário*, de Isaac Asimov, construí reflexões sobre a ação pedagógica e o uso de imagens técnicas no contexto escolar, considerando o exercício de criação (saber sensível), neste caso, por meio de imagens técnicas, como condição para o processo de humanização.

Palavras chave: educação, imagem técnica, poéticas.

### Abstract

Metaphors about the relations between machine and sensitive knowledge: this is the context for the reflections in this article, based on the master research project named "Entre-meios: thinking about processes of creation and re-meaning the way of seeing technical images". From the pedagogical experience in the course Laboratory for Creation with Digital Images Medias, the ideas developed by Vilém Flusser in the book *Towards a Philosophy of Photography*, and the scientific fiction story *The Bicentennial Man*, written by Isaac Asimov, some ideas on pedagogical action and the use of technical images in school context are proposals, considering the creation exercise and the sensitive knowledge, working with technical images for instance , as condition for becoming human.

Key-words: education, technical image, poetics.

### A Imagem Eva

Este texto é parte do projeto da mestranda Noeli Batista dos Santos, orientada pela profa. Dra. Alice Fátima Martins, do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual – Mestrado, da Faculdade de Artes Visuais/UFG. Intitulado *Entre-meios: reflexões sobre processos de criação e (re)significação do olhar por via de imagens técnicas*, o projeto propõe trazer para o contexto da pesquisa o curso *Laboratório de Criação de Imagens em Mídias Digitais*, ministrado. O curso foi ministrado pela professora Noeli no primeiro

---

<sup>1</sup> O artigo é parte da pesquisa, ainda em desenvolvimento, que tem como ponto de partida o curso *Laboratório de Criação de Imagens em Mídias Digitais*, desenvolvido no primeiro semestre de 2007, pela professora Noeli Batista, no Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte. O objetivo é discutir as repercussões que o curso teve na atuação profissional e no cotidiano dos participantes. Encontra-se, portanto, na etapa da localização e início dos contatos com os participantes do curso, para a realização das entrevistas.

<sup>2</sup> Mestranda em Cultura Visual, Licenciada em Artes Visuais e Bacharel em Design Gráfico, pela Universidade Federal de Goiás. É Professora de Arte na Secretaria Estadual de Educação de Goiás. Atualmente é professora substituta da Faculdade de Artes Visuais/UFG trabalhando com formação de professores na Licenciatura em Artes Visuais Modalidade EAD e presencial.

<sup>3</sup> Orientadora da pesquisa. Doutora em Sociologia (SOL/UnB), Mestre em Educação (FE/UnB), Licenciada em Educação Artística – Artes Plásticas. Professora Adjunto III na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Em 2008, teve projeto de pesquisa aprovado para desenvolvimento do Estágio de Pós-Doutorado em Estudos Culturais no Programa Avançado de Cultura Contemporânea (UFRJ).

semestre de 2007, quando atuava no quadro docente do Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte<sup>4</sup>.

Flusser, em seu livro *Filosofia da Caixa Preta* (2002), descreve o processo de construção de imagens técnicas, ou seja, imagens produzidas por aparelhos fotográficos. Segundo ele, aparelhos são produtos de textos científicos que transformam seu operador em um funcionário executor de ações pré-programadas. Para o autor, uma das possibilidades dos funcionários romperem com tal estrutura seria eles projetarem tanto o aparelho quanto sua lógica de funcionamento-programa. Uma contra-proposta seria fugir do funcionalismo e, na tentativa de ser menos cartesiano e mais próximo da subjetividade humana, “dirigir a questão da liberdade aos fotógrafos, a fim de captar sua resposta. Consultar sua práxis” (2002, p. 75) e buscar o que ele chama de jogo contra o aparelho, um jogo capaz de apontar o caminho para a liberdade, ou seja, a subversão pela práxis tanto pedagógica quanto na elaboração e desenvolvimento das poéticas de criação.

O propósito desse curso foi discutir os diferentes espaços que as imagens técnicas ocupam na contemporaneidade. Dele, participaram professores da rede estadual de ensino de Goiás, integrando discussões que envolveram assuntos como relações de ensino, construção e compreensão de imagens técnicas. Nesse processo, cada professor/aluno transitou entre ser “produtor”, “artista”, “crítico” e “expectador”, buscando encontrar nos espaços de aprendizagem a possibilidade de também ser autor no processo de criação de suas poéticas visuais mediadas pelo uso do aparelho fotográfico.

O objetivo do curso não foi propor um laboratório voltado exclusivamente para a criação, mas, sim, oportunizar a busca por um caminho teórico que permitisse a formulação de reflexões sobre esse universo. Os conteúdos propostos para o curso trataram de questões referentes à imagem, imagem técnica e aparelho tecnológico; leitura e análise de imagens; metodologia de projeto; processos de criação – técnica e poética e experimentação em processos de fotografia digital, *scaneamento*, reprografia, filmagem, softwares de edição e manipulação de imagem.

Na seqüência da proposta, vieram idéias de autores como Vilém Flusser (2002) e Martine Joly (1996). Na busca de uma relação direta com as vivências e observações de cada integrante do curso, questões referentes ao contexto da imagem foram abordadas. Processos de criação e problemáticas referentes ao universo da imagem foram tratados

---

<sup>4</sup> Centro voltado para a formação continuada de professores que ministram a disciplina Arte na Rede Estadual de Educação do Estado de Goiás, espaço onde foi ministrado o curso Laboratório de Criação de Imagens em Mídias Digitais no primeiro semestre de 2007.

em textos de Marly Meira (2003) e no Caderno de Debates (2006), desenvolvido pelo Instituto Sérgio Motta. As demais etapas desenvolveram-se de acordo com as reflexões do grupo. A metodologia escolhida para o desenvolvimento das oficinas seguiu a proposta do designer Bruno Munari (1998) apresentada no livro *Das coisas nascem coisas*.

A metodologia de Bruno Munari parte de um problema na busca de sua solução. Neste processo, a primeira etapa consiste em definir o problema e a sua possível solução; na seqüência, define-se o problema detalhando-o na busca pelos seus componentes. Em seguida, busca-se na coleta de dados informações que possam orientar o desenvolvimento do processo. Na análise dos dados, seleciona-se os conceitos práticos, poéticos e filosóficos que interessam aos desenvolvedores. Depois, abre-se espaço para a geração de idéias e do que chamamos de criatividade. A partir da geração de idéias e da criatividade, busca-se materiais e tecnologias que possam sustentar o desenvolvimento da proposta.

No desenvolvimento da metodologia acima citada, a última etapa trabalhada foi a experimentação. Por ser uma investigação de poética de criação, não houve necessidade de construção de um modelo. A verificação e o desenho construtivo foram parte da busca pela solução do problema proposto.

Escolhi esta metodologia na intenção de possibilitar que os cursistas vivenciassem o processo de criação, tendo consciência de que ferramentas tecnológicas precisam estar a serviço das idéias e intenções de quem as utilizam e não o contrário, uma vez que tecnologias, segundo McLuhan (2005) "são extensões de nosso próprio corpo, de nossas próprias faculdades" capazes de rearranjar padrões de associação humana, criar ambientes e o que ele chama de "mutáveis relações e padrões sensoriais" (p.90).

Plaza e Tavares (1998), ao tratarem do método apresentado por Bruno Munari, destacam que os projetos de criação que fazem uso desta estruturação "derivam da utilização das tecnologias eletrônicas" e que estas se atualizam "como resultado do compromisso entre a estrutura instrumental e o projeto antes proposto" (p.91), um projeto carregado de intenções, pontos de vista e escolhas pessoais. Tais escolhas partiram das motivações individuais de integrantes dos grupos que, na busca por uma temática em comum, partiram para a discussão em grupo sobre assuntos ou temáticas que se relacionavam. Na medida em que as discussões teóricas avançaram, a proposta de desenvolvimento de projeto foi ganhando consistência.

As idéias e propostas de criação elaboradas demandaram a imersão dos integrantes do grupo no desenvolvimento do trabalho, não apenas como produtores de narrativas visuais, mas, também, como atores neste processo. Performances dialogando com as imagens pesquisadas foram registradas por câmera fotográfica digital e por filmadora analógica. Assim, o laboratório que, a princípio, se propôs a criar imagem com mídias digitais, acabou se rendendo à lógica primordial da imagem técnica por necessidade e escassez de outros recursos. Domingues (2003), ao falar sobre vídeos e computadores nas criações envolvendo arte e tecnologias eletrônicas esclarece que as imagens geradas por diferentes técnicas e procedimentos articulados a recursos eletrônicos “vivem uma poética da metamorfose em montagens sucessivas”, uma espécie de deslocamento “de idéias construídas por espaços e tempos arbitrários a partir das tecnologias e seus bancos de dados” (p.49).

A falta de familiaridade da maioria dos cursistas com as chamadas *novas tecnologias*, com o universo de reflexão via imagem ou com processos de criação agregou à proposta um caráter de “ateliê pensante” e muitas vezes “virtual”. Nesse espaço, não apenas o “fazer” artístico esteve presente, mas também a reflexão acerca desse “fazer”. As dificuldades enfrentadas durante o processo ocorreram mais por limitações da infraestrutura e menos por desinteresse dos envolvidos. O curso *Laboratório de criação de imagens em mídias digitais* foi, em sua primeira edição, um processo rico em aprendizagens e troca de experiências.

Nesse sentido, repensar as possibilidades de trânsito entre produção e significação desses processos abrangem, também, repensar quais espaços estão sendo abordados em processos de ensino e mediações. Se “a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece”, Jolly (1996, p. 13) nos convida a refletir sobre com que propósitos as imagens são produzidas e sobre os pontos de vista pelos quais podem ser reconhecidas e reinterpretadas. Para Hernández, (2000, p.52) a importância primordial da cultura visual é mediar o processo como olhamos e como nos olhamos, contribuindo para a produção de mundos.

A intenção aqui é discutir contextos de mediação do olhar na perspectiva de um processo de ensino pautado no “fazer” e na “reflexão” acerca desse fazer. É pensar o ensino de arte articulado aos saberes tecnológicos, não apenas enquanto questões ferramentais, mas, sobretudo, em questões processuais. Nesse sentido, a intenção também é propor processos de aprendizagem em que o sujeito saia da condição de consumidor passivo, neste caso de imagens, passando a ser protagonista tanto na escolha das temáticas quanto na investigação de uso dos processos técnicos de

produção dessas imagens. Sendo assim, tais discussões hoje se apresentam inadiáveis para pensar um ensino sintonizado com as diferentes “realidades” em que se encontra inserido. Se “qualquer” pessoa é capaz de produzir imagens em mídias digitais, está mais do que na hora de estas imagens adentrarem as salas de aula pela porta principal, com fins de estudo e reflexão.

No atual contexto, as imagens técnicas (fotográficas, do cinema e da TV) deixaram de ser aprisionadas em suportes com tempo e espaço definidos. O papel cedeu espaço para diferentes mídias de armazenamento, a TV e o vídeo deixaram de ser meio exclusivos na veiculação de imagens em movimento. Em uma marcha veloz, multidões se comprimem nos moldes universais de beleza e sabedoria pregadas pelas imagens do cinema, da TV, dos milhares de impressos espalhados por *outdoors*, revistas, jornais, panfletos, dos espaços virtuais imersos na rede www. Na busca por padrões, instaura-se a recomposição estética por meio de cirurgias plásticas nos mais diferentes formatos, com única e exclusiva necessidade de padronização. Que necessidade é esta? Tais fatos sempre ocorreram, ou de fato isso é exclusividade de um período onde olhares engessados que, de tanto ver, não mais percebem?

Em geral, as imagens que povoam o universo contemporâneo são produtos de consumidores de *aparelhos* capazes de gerar imagens. Estas vendem e formatam valores capitais e morais referenciados em contextos alheios às diferentes realidades das quais fazemos parte. O que é pior, distantes da riqueza metafórica dos seres que estas buscam aprisionar.

Então, porque tais consumidores, portadores de *aparelhos fotográficos* e seus derivados, acabam por reprisar o que os diferentes canais de distribuição<sup>5</sup> das imagens fotográficas pregam como padrão ao invés de elaborar discursos imagéticos próprios? Seria esta a condição “da alienação do homem em relação a seus próprios instrumentos” (FLUSSER, 2002, p. 9) ou o reconhecimento de que “o aparelho fotográfico é a fonte da robotização da vida em todos os seus aspectos, desde os gestos exteriorizados ao mais íntimo dos pensamentos, desejos e sentimentos” (FLUSSER, 2002, p. 67)?

Desde que a fotografia foi inventada, a imagem deixou de ser fruto direto da mão do produtor, passando a ser fruto de uma síntese técnico-mecânica processada no interior

---

<sup>5</sup> Segundo Flusser (2002), na distribuição das fotografias (referência para pensar as imagens técnicas), as informações podem ser subdivididas em classes. As informações indicativas onde “A é A” referem-se aos canais de distribuição do tipo livro científicos e jornais diários. As informações imperativas onde “A deve ser A” estão próximas aos canais do tipo cartazes de propaganda comercial e política. Nas informações optativas onde “que A seja A” referem-se aos canais para as fotografias artísticas, mediadas pela distribuição em revista, exposições e museus.

de um aparelho. Para muitos, com o advento da fotografia, a busca da liberdade será o domínio do instrumento a fim de trabalhar todas as suas possibilidades de construção imagética. No entanto, não é o aparelho que tem poder de transformação, mas, sim, o produto direto das ações por ele viabilizado. Neste processo, convém questionar quais idéias e ideais tais instrumentos tem estado a serviço. Seriam eles mantenedores das condições sociais já existentes ou portais de acesso para possibilidades transformadoras e (re)criadoras de espaços oníricos e (re)programações pessoais?

Se esta idéia do uso de aparelhos no contexto educativo pode conferir a busca pelo espaço cooperativo de aprendizado, precisamos, então, reconhecer a razão do mestre Paulo Freire (1996, p. 22) quando defendia que “ensinar não é transferir conhecimento, mas criar possibilidades para a sua produção ou a sua construção”.

Berger (1999, p. 9) afirma que “o ato de ver é que estabelece nosso lugar no mundo circundante” e “a maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos”, pois, segundo ele, (1999, p. 11) “nunca olhamos para uma coisa apenas, estamos sempre olhando para relação entre as coisas e nós mesmos”. Concordar com Berger é sentir o peso da responsabilidade enquanto professoras, arte-educadoras, mediadoras, seja qual for o termo mais adequado.

Na prática pedagógica, muitas vezes é possível sentir uma cegueira instituída pela luz, talvez a mesma abordada por Saramago quando se refere aos “Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem” (1995, p. 310) e também por Platão, em sua alegoria da caverna (2006). O estranho é que a mesma luz que cega permite que as imagens produzidas por aparelhos sejam gravadas ora em superfícies matéricas como o papel, ora em superfícies virtuais, tais como os códigos binários das imagens digitais. Flusser nos questiona se tudo é acaso cego, levando-nos ao nada “onde há espaço para liberdade?” (2002, p. 74).

Compreendo Bachelard quando ele diz que “nos teoremas da imaginação do mundo da luz: Tudo o que brilha vê” (1993, p. 50), e acredito que é nesta frase que a dialética do aparelho fotográfico se instaura, ou seja, no que somos capazes de ver e por meio deste ato de ver (re)construir nossos olhares. A proposta deste projeto nasce da busca por possibilidades que indiquem transgressão do contexto da cegueira, inclusive “do homem-desprovido-de-aparelho que se sente cego” (FLUSSER, 2002, p. 54), ou seja, como no espaço de prática pedagógica é possível assegurar espaços de (re)significação de olhares?

Para dialogar com a experiência vivenciada no curso citado anteriormente e na busca por metáforas possíveis de construção de sentidos, segue a história de ficção científica do autor Isaac Asimov (1997), na qual Andrew, personagem central do conto intitulado *O Homem Bicentenário*, se diferencia de seus iguais quando se mostra capaz de subverter sua programação de máquina. O robô, em resposta a uma ordem, faz uso de intenção pessoal ao transformar um pedaço de madeira em objeto portador de significado. Ao transformar a matéria inerte, percebe-se diferente, motivado a imaginar, a intuir e construir formas aliando sentimento e prazer.

Dentre os robôs das sociedades fictícias que abordam as relações entre homem e máquina, Andrew foi o único que aceitou a morte para alcançar sua condição humana, condição esta, neste artigo, ainda carente de aprofundamentos teóricos. A busca pela condição humana seria um ato de comodismo ou a prova concreta que, por meio da criação consciente, é possível alcançar um estágio reflexivo capaz de ir além da existência compactuada com o sistema vigente?

Ao escrever sobre criatividade e processos de criação, Fayga Ostrower (1991) ressalta a importância da ação humana presente neste ato. Segundo ela, a elaboração de tais processos só é possível por meio de intenções, intuições, tentativas, erros, dúvidas e contradições. A objetividade da máquina é o contrário da subjetividade humana, pois, segundo a autora, é nos "significados que o homem encontra – criando sempre e formando – estrutura-se sua consciência diante do viver" (1991, p.132).

Para Andrew, deixar de ser uma peça de valor mecânico de força e trabalho para tornar-se um aparelho que produz imagem conferiu-lhe a perda da normalidade, gerando desequilíbrio e, por consequência, a busca pela instauração de um novo *status*. A ruptura com o universo das respostas prévias para perguntas prontas confere instabilidade, suspeita de situação defeituosa, gerando questionamentos sobre o porquê de sua existência. É no desequilíbrio que o robô sensível reprograma suas ações, tomando para si a intenção da existência. Na ruptura com a objetividade constitutiva de sua estrutura de silício por meio de ações sensíveis e refletidas, ele busca concretizar o desejo de fazer-se barro animado pelo sopro divino, conforme o texto bíblico indicado no relato a respeito da criação de Adão.

E por falar em Adão, seria ele, no universo fictício, o primeiro aparelho gerador de imagem? E seria Deus a simbiose perfeita entre projetista e programador? Caso a idéia se comprove, ou no mínimo se encontre passível de discussão, vale trazer à composição desse triângulo o vértice transformador, a imagem Eva.

Adão, produto das não-relações, das ausências de conflitos e superações dos mesmos, enquanto esteve no Paraíso, configurou-se num ser isolado no tempo e espaço, prisioneiro em si mesmo, recolhido à imagem e semelhança do seu criador. No universo criacionista, pautado nas histórias do Jardim do Éden, Eva, relembrando Manguel (2005), foi a própria imagem da subversão, produto direto do aparelho fotográfico ora denominado Adão. Ao entrar em contato com a serpente, símbolo universal do conhecimento, o produto Eva corrompeu a intenção divina pré-concebida da máquina que a originou. A maçã, fruto proibido oferecido pelo conhecimento, contrariou a lógica programada. Ao comer do fruto proibido, rompeu-se o estado de equilíbrio original, e Adão e Eva foram expulsos do paraíso.

Se Adão é uma máquina e Eva sua criação imagética, todas as transformações que decorrem desta união podem ser chamadas de transgressões do *modus operandi*, daquilo que Flusser denomina *Universo Fotográfico*, "que nos habitua ao progresso" (FLUSSER, 1985, p. 61). O produto Eva ganha *status* de deusa por trazer em seu útero a capacidade de recriação da espécie que representa. Ao serem expulsos do Paraíso, finalmente o aparelho e seu produto ganharam a liberdade de sentimentos e a autonomia para sua contínua auto-recriação.

Eva conquistou para si a possibilidade de gerar intenções, uma afronta contra a objetividade moderna cantada por Descartes em sua ode ao paraíso, uma canção que passou a valorizar a razão em detrimento do saber sensível. Se Adão é uma máquina que produz imagem, segundo Flusser (1985), imagens produzidas por máquinas são imagens técnicas. Eva constitui-se na personificação da imagem técnica que transforma e (re)significa olhares. Toda imagem produzida por um aparelho pode ser denominada de técnica, mas nem toda imagem técnica pode ser chamada de Eva.

Evas são imagens capazes de romper com as intenções preconcebidas de seu programador, no caso, Deus. Tais imagens trazem em si a marca da maçã e a intenção da serpente, constituindo-se em portal direto para fora do paraíso. Considerando que o Paraíso é uma idealização do programador, é fora dele que o autoconhecimento e o espaço de transformação de fato podem ocorrer.

Andrew, o Adão de Asimov, ao subverter a objetividade, função constitutiva de sua existência, ao esculpir um pedaço de madeira, experimentou da maçã rompendo com sua condição programada. Ao comer o fruto proibido, desenvolveu um ato criativo por meio de sua Eva (imagem técnica), e, alheio à formatação entre o possível e o impossível, foi



expulso do Paraíso. Nesse processo, precisou se recriar. Ao transformar sua forma e identidade, deixou de ser inerte, aprendeu a sonhar e também a sofrer. Reconhecendo-se entre seus iguais, descobriu-se diferente, e buscou na diferença o sentido e a intenção para novamente ser igual, ao menos na condição de humanidade.

Nesta jornada, a personagem seguiu (re)significando seus saberes, suas relações sociais, sua relação com o próprio corpo, um corpo que é máquina, mas que, ao contrário da função a qual foi projetado, é capaz de se auto-direcionar. Ao descobrir-se capaz de construir significados, buscou também a integração entre o corpo e a mente. Seus esforços em estudar biologia robótica e desenvolver próteses para torná-lo capaz de expressar sentimentos traduziram a condição pós-moderna de seu ser. A máquina moderna não se contentou com a dualidade gerada pela sua condição "objeto", buscando a demonstração deste sentir e também as transformações, conseqüências destes atos.

Duarte Junior (2001, p.129) diz que "a consciência é produto de nossos processos corporais e perceptivos", não o contrário. Nesse processo de construção identitária, o robô Andrew mirou-se nos humanos ao buscar traços de identificação e possibilidades de expressão. Na história, ele idealiza e financia próteses capazes de demonstrar um sorriso e reivindica o direito de usar roupas para reconhecer-se socialmente. Busca a igualdade reafirmando suas diferenças. Nesta busca pela igualdade, ainda há de se problematizar até que ponto podemos considerar tal ato uma ação significativa.

Assim, como cita Duarte Junior, Andrew compreende que é seu corpo que o coloca em contato com o mundo, e que também é via esse corpo que tal contato é mediado. Se pensarmos no contexto de criação das máquinas, inevitavelmente retomamos o ambiente da Revolução Industrial na Europa, a produção em série com foco na geração de excedente e capitalização do trabalho. São feições do mundo moderno, constituído em módulos, padrões matemáticos, que insistem em desconsiderar os saberes e sentidos do corpo; um mundo que se esforça para ser objetivo e padronizador em sua essência.

O projeto da modernidade pretendeu reconfigurar os seres humanos, transformando-os em peças de uma engrenagem maquinaica, módulos produtores de objetos funcionais. Adões desprovidos de Evas, produtores e consumidores de imagens que não falam sobre si. No decorrer da busca de Andrew, várias implicações nasceram de sua nova condição transitória. Ao ser capaz de criar e relacionar imagens, Andrew vivencia um processo de afirmação de sua alteridade, reconhece-se parte de um grupo e cresce a partir desse estudo. A partir de seus estudos, sua condição entra em debate na busca pela liberdade

de pensamento. Um percurso que nasceu do ato criativo, da transformação e construção de sentidos ou, como afirma Duarte Junior (2001), “ser com significação” (p.130).

Nesta metáfora, Andrew é a personificação do ser que faz uso do aparelho fotográfico; ele é ao mesmo tempo funcionário e o próprio aparelho. Quantos Andrews vivem entre nós? Ou de que maneira cada um de nós assume-se robô ora programado para servir e repetir, ora “defeituoso” para corromper padrões e gerar transformações? As perguntas parecem desconexas, mas trazem em si a reflexão sobre a forma que agimos em algumas situações, aqui em especial, relacionando o processo de ensino e aprendizagem. A nossa capacidade de transformação e de auto-reformulação por via da criação de imagens técnicas entra na reflexão. Pode ser através dessa capacidade que o ensino, de arte neste caso, mediado pelo uso de imagens técnicas, pode, ao invés da manutenção do que é vigente, propor outros caminhos.

Este “ser” construído no conto vivencia duas condições filosóficas: ora moderno por ser uma máquina, ora pós-moderno por buscar-se humano. Neste sentido, significar processos é também propor uma aprendizagem em que o sujeito deixa de ser um consumidor passivo de imagens e passa a ser protagonista nas temáticas e nos processos técnicos e formais de produção dessas imagens. Assim, é necessário trazer essas questões para o ambiente da educação, sobretudo quando se tem em vista um projeto educativo coerente com as diferentes “realidades” em que se encontra inserido.

No conto de Isaac Asimov, a máquina busca falar sobre si por meio dos objetos e pensamentos que produz. No decorrer de sua história, a escola, suposto universo de transformação, tem sido mantenedora do *status quo* vigente. Um espaço que pune as divergências, que normatiza o “sentir”. O Jardim do Éden, onde o “gostar de fazer ou pensar” isso ou aquilo define o “não controle” como uma ameaça à ordem vigente, uma negação do caos que, segundo a ciência contemporânea, é capaz de gerar outros mundos. Seria a imagem Eva um conceito transgressor, capaz de reconfigurar o espaço escolar e os olhares que o compõem em algo além do paraíso castrador?

Vale lembrar a experiência de Fayga Ostrower quando desenvolveu um curso com operários de uma fábrica. Ao final do curso, ela foi surpreendida com a manifestação do interesse de seus alunos em prosseguir os estudos, (re)significando seus olhares e ampliando suas reflexões para novos horizontes.

Fui me despedir deles. Novos agradecimentos, abraços, palavras calorosas. Quando parti, acompanhada pelos diretores, um dos operários se pôs em nosso caminho e disse:

- Eu queria cumprimentá-la mais uma vez e também fazer um pedido à diretoria.
- Sim?
- Precisamos de outro curso.
- Que curso?
- Um curso de filosofia – respondeu o operário.

(OSTROWER, 1991, p.349)

É possível pensar sobre o universo escolar, sobre a maneira como as escolas foram enquadradas nos mesmos módulos modernos de tentativas de homogeneização de identidades, enfim, de sucursais do Jardim do Éden. Uma das buscas é refletir sobre como o universo escolar, em especial, as representações de professores, tem sido constituídas atualmente e, nessa reflexão, investigar de que forma os professores que vivenciaram a experiência de um laboratório de criação de imagens técnicas estão reagindo a tais representações.

Andrew, após vivenciar a experiência de produzir objetos portadores de significado, buscou a liberdade na condição de ser homem. O operário da fábrica que vivenciou o curso de Fayga Ostrower solicitou um curso de filosofia para dar continuidade. E os professores que vivenciaram o curso no “Ciranda da Arte”? O que buscaram após esta experiência e de que maneira estas buscas (re)configuram esse universo de representação docente, de si em relação a si mesmo por meio de imagens técnicas? É na busca por tal resposta que este projeto se encaminha.

## Referências

- ASIMOV, Isaac. **O homem bicentenário**. Porto Alegre: L&PM POCKET, 1997.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino de arte**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Tradução Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- DOMINGUES, Diana. **Tecnologias, produção artística e sensibilização dos sentidos**. In: A educação do olhar (Org. Analice Dutra Pillar). Porto Alegre: Mediação, 2003, p.37-69.
- DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **Itinerário de uma crise: a modernidade**. Curitiba: Ed. Da UFPR, 1997.
- \_\_\_\_\_. **O sentido dos sentidos – a educação (do) sensível**. Curitiba: Criar, 2001.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- MARTINS, Duprat. **Territórios recombinantes – Arte e Tecnologia/Debates e Laboratórios**. Coleção Instituto Sérgio Motta 3. Coleção Cultural. São Paulo, 2006.

- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho**. Tradução: Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.
- JOLY, Martine. **Introdução a análise da imagem**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papirus, 1996.
- MACLUHAN, Marshall. **MacLuhan por MacLuhan: conferências e entrevistas**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. Org. Stephanie McLuhan e David Staines. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MEIRA, Marly. **Filosofia da criação**: reflexões sobre o sentido do sensível. Porto Alegre: Mediação, 2003.
- MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.
- OSTROWER, F. **Universos da arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1991.
- PLATÃO. **A República**. Org. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- PLAZA, Julio, TAVARES, Monica. **Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais**. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.