

- “The Challenge of Imagineering”, conferencia pronunciada en el Design Exchange de Toronto.
17. Sustancias químicas que crean una relación humoral entre los individuos de la misma especie; por ejemplo, sustancia de atracción sexual activas a grandes distancias entre los insectos.
18. Ladrón de Guevara. César. “Letreros y pendones: la otra basura”. Fuente: <http://www.revistatranviac1/tv26/cesarladrón.htm>. 2001.
19. Vilchis. Luz del Carmen. “Metodología del Diseño” Fundamentos teóricos. Escuela Nacional de Artes Plásticas. A.C. 1998. p.p. 89-90.
- Le Corbusier. J. “Hacia una Arquitectura” Poseidón encuadernado en rústica. s.f. p.233.
- Marshall, McLuhan. Herbert. “New Art (1945- siglo XX)”. Apuntes de cuaderno del Diplomado “El arte del siglo XX”. (Teorías, estilos perspectivas) Monterrey N.L. 2004. p.?
- Martínez, Luis. “Antecedentes del desarrollo del cartel”. Fuente: <http://www.yporqueno.com/cartel/index.html>.
- Olea, O. “Catástrofes y monstruosidades urbanas” introducción a la ecoestética. México, Trillas, 1989. p.83
- Sant` Elia, Antonio. “Manifiesto de la arquitectura futurista” 1914 Tomado de: <http://www.ideasapiens.com/textos/Arte/manifiesto%20arq.%20futurista.htm>. p.1
- Rodchenko. Aleksandre. “1917 Arte Postrevolucionario” Apuntes de cuaderno del Diplomado en arte. Arte y Arquitectura de la ciudad contemporánea. (Museo de arte contemporáneo) Monterrey N.L. 2004. p.?
- Venturi, Robert, “Aprendiendo de las Vegas” (El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica), Barcelona, CSIC, 1978 p.109.
- Vilchis. Luz del Carmen. “Metodología del Diseño” Fundamentos teóricos. Escuela Nacional de Artes Plásticas. A.C. 1998. p.p.89-90.

Referencias bibliográficas

- A. Donis, “La sintaxis de la imagen”, (introducción al alfabeto visual) ediciones Gustavo Gili, Naucalpan, México, 2003. p.9.
- Costa. Joan. “Diseñar para los ojos” primera edición, Grupo editorial Design. La Paz, Bolivia. 2003. pp.21-22.
- Duchamp. Marcel. “El expresionismo abstracto”. Apuntes de cuaderno del Diplomado “El arte del siglo XX”. (Teorías, estilos perspectivas) Monterrey N.L. 2004. p.?
- Franklin, Ursula, Profesora de la Universidad de Toronto, 1998. (Klein, Naomi, No logo “El poder de las marcas”, Paidós. Barcelona 2001. p.363).
- Klir. G. J. comp. “Tendencias en la Teoría general de sistemas”. Madrid, Alianza Universidad. 1978. p.208.
- Ladrón de Guevara. César. “Letreros y pendones: la otra basura”. Fuente: <http://www.revistatranviac1/tv26/cesarladrón.htm>. 2001.

Juan Manuel Martínez Zúñiga. Arquitecto (UANL) Universidad Autónoma de Nuevo León. Maestría en Arquitectura del paisaje (Universidad de Arizona USA). Doctorando en el programa interinstitucional del Doctorado en Arquitectura, Diseño y Urbanismo (DADU) con sede en la ciudad de Cuernavaca Morelos (UAEM).

Contribuições da leitura de imagens fotográficas ao ensino do design gráfico

Graciela Ormezzano, Elexandro Marcelo Bagattini, Gabriela Soares Chaves, Gláucia Elisa Sandri, Leonardo Minozzo y Shirley de Oliveira

A fotografia é uma linguagem artística que nos permitiu conhecer parte da história da cidade de Xanxerê, Santa Catarina (SC), Brasil. Assim, associamos a leitura de imagens fotográficas de um período histórico de dez anos à produção de *design* gráfico.

O período histórico foi determinado durante a pesquisa entre 1958 e 1968. Ao todo, foram selecionadas seis fotografias em preto-e-branco para criação de cartões telefônicos. O critério utilizado na seleção das fotografias foi que indicassem locais e personagens históricos e que cada imagem tivesse uma temática diferente.

A problemática da pesquisa questionou: De que maneira a leitura de imagens fotográficas que retratam parte da história de Xanxerê pode ser objeto de transformação, promovendo a criação de novas imagens como proposta para a produção de *design* gráfico?

Para responder a essa questão foi delineado o objetivo geral, que visou investigar o modo como as imagens fotográficas de Xanxerê podem transformar-se para produzir novas imagens como proposta para o *design* gráfico. Quanto aos objetivos específicos, foram: buscar as fotografias mais antigas e significativas da história da cidade; verificar possíveis metodologias de leitura das imagens fotográficas; propor modos de trabalho na

prática profissional associando alguns aspectos da fotografia xanxereense na criação de novos *designs* gráficos; pesquisar diversas possibilidades de *softwares* gráficos para a produção de cartões telefônicos.

A ênfase do estudo foi dada ao uso da fotografia como narrativa imagética capaz de preservar as informações da cidade e conseguir uma comunicação histórica e sociocultural com o observador. As fotografias selecionadas foram lidas de acordo com a proposta de leitura de imagens de Ott (1999) para o ensino da arte, a qual sugere cinco categorias: a) descrição: simplesmente o que observamos na fotografia; b) análise: leitura formal, tendo em conta os elementos da linguagem gráfica; c) interpretação: significado das imagens fotográficas; d) fundamentação: subsídios teóricos que auxiliam na compreensão icônica; e) revelado: criação do *design* aplicado à produção de cartões telefônicos, cuja temática estava fundamentada em fatos históricos da cidade de Xanxerê em seus primeiros anos e que revelam o aprendizado nas categorias anteriormente mencionadas.

O referencial teórico esteve de acordo com as características de uma pesquisa qualitativa, situada na perspectiva da dialética social, que incide sobre os problemas sociais e suas transformações socioculturais, afirmando o primado da experiência sensível e considerando o trabalho humano como atividade criadora e a importância do conhecimento como desafio social (Bertrand; Valois, 1994).

Para isso propusemos uma investigação interdisciplinar, fundamentada no estudo do *design* gráfico, somando as contribuições da história da arte, da semiótica, da educação e da informática. Os subsídios teóricos foram

baseados em autores cuja palavra se corresponde com a linha de estudo proposta.

A fotografia e o design gráfico

Datam do final do século XVIII e do início do XIX as primeiras experiências com o registro de imagens através da exposição à luz de chapas preparadas quimicamente. Vários inventores no mundo inteiro buscavam independentemente um processo de fixar sobre o papel ou outra superfície as imagens obtidas pelo uso da câmara lúcida, aparelhos óticos então bastante populares, que auxiliavam no desenho topográfico pela projeção de vistas por lentes, prismas e espelhos. Esses experimentos atingiram o seu ápice durante a década de 1830, culminando em janeiro de 1839, quando ambos, Louis Daguerre, na França, e Fox Talbot, na Inglaterra, divulgaram suas descobertas, com um intervalo de apenas vinte e quatro dias (Denis, 2000).

O que terá motivado os pais da fotografia? Estavam em busca de uma técnica artística, não de um artifício de utilidade prática. Embora Daguerre não fosse um artista, mas, sim, um pesquisador químico, sua proeza resultou de seus esforços para aperfeiçoar o processo de litografia. Daguerre era um pintor talentoso, que, provavelmente, voltou-se para a câmara com o objetivo de acentuar o ilusionismo de seus enormes dioramas pintados, que foram a sensação de Paris durante as décadas de 1820 e 1830. Fox Talbot via na fotografia um substituto para o desenho, depois de ter utilizado, em suas férias, uma câmara como instrumento para esboçar paisagens (Janson; Janson, 1996).

Daguerre havia desenvolvido um processo de exposição positiva de uma chapa fotossensível que produzia uma imagem bastante detalhada, porém única. O método de Fox Talbot, por sua vez, baseava-se no princípio do uso do negativo, o qual poderia ser usado para gerar inúmeras imagens positivas. Embora este último processo se aproximasse mais da evolução posterior da fotografia, foi o invento de Daguerre –denominado de daguerreótipo– o primeiro a ser explorado comercialmente. Ainda em 1839, Daguerre patenteou o seu processo e colocou à venda aparelhos e manuais de instruções (Denis, 2000). O furor mundial subsequente para obter e utilizar o aparelho marca o início da era fotográfica, talvez o momento de maior transformação do olhar humano de todos os tempos. Já em 1840 a novidade chegava ao Brasil, iniciando uma trajetória de ascensão lenta, mas contínua, até as décadas de 1860 e 1870, quando começou a se popularizar. Inicialmente, a capacidade de interpretação criativa inerente às imagens pintadas foi desafiada pelo realismo objetivo da imagem fotográfica. A fotografia parece não ser afetada pela realidade. A imagem pintada, o resultado de um longo processo criativo e aditivo, podia subitamente ser substituída por um rápido processo óptico, mecânico e químico. A imagem fotográfica não constituiu, inicialmente, uma ameaça direta à pintura. O seu formato era limitado pelo que o objetivo conseguia abranger; as imagens eram em preto-e-branco e o processo dependia da iluminação (Beiger-Thielemann, 1996). Durante o século XIX, a fotografia lutou para firmar-se como arte, mas não foi capaz de encontrar sua iden-

tidade. Foi apenas sob condições extraordinárias de conflitos políticos e reformas sociais que ela se voltou para o tema fundamental da arte, que é a própria vida. Pela segunda metade do século XIX a imprensa teve um papel fundamental no movimento social que colocou a terrível realidade da pobreza diante dos olhos do público. A câmara tornou-se, então, importante instrumento através da foto documental (Janson; Janson, 1996).

O impacto da fotografia sobre o design gráfico não foi imediato. Ao contrário do que muito se repete com base em suposições, no mínimo, duvidosas, a nova invenção não representou nenhuma ameaça direta aos processos então empregados para a produção e veiculação comercial de imagens impressas, nem, diga-se de passagem, as técnicas convencionais de representação gráfica pelo desenho, pela gravura e pela pintura. Na verdade, a fotografia permaneceu durante muitos anos uma curiosidade tecnológica e um privilégio exclusivo de poucos usuários. Além de ser um processo relativamente demorado, difícil e caro, o daguerreótipo produzia imagens ruins não passíveis de reprodução (Denis, 2000).

Com o tempo a fotografia conseguiu a aceitação por parte do público. Os grandes artistas fizeram nome com as suas pequenas imagens em preto-e-branco. Estilos diversos expandiram as possibilidades neste campo. No final, a fotografia tornou-se uma componente significativa da nossa cultura (Beiger-Thielemann, 1996).

A fotografia diante da comunicação visual deu-se mais no plano conceitual do que no tecnológico. A partir da década de 1850, aparecem na produção de imagens por meios tradicionais indícios da influência fotográfica, especialmente no que diz respeito a questões de enquadramento, composição, acabamento e sombreado. Tanto na esfera mais rarefeita da pintura de cavalete quanto nas oficinas gráficas e nos ateliês de gravura, as normas e mesmo as limitações da fotografia começavam sutilmente a alterar o tratamento dado às imagens, impondo mais do que uma nova estética, um novo modo de ver o mundo (Denis, 2000).

Como as outras artes, a fotografia respondeu às três principais correntes do modernismo: o expressionismo, o abstracionismo e aquelas em que primava a imaginação do artista. Mas, por ter continuado a se dedicar, quase integralmente, ao mundo a nossa volta, a adesão à fotografia moderna ao realismo foi grande, tendo tido, em consequência, um desenvolvimento à parte. Portanto, devemos discutir a fotografia do século XX basicamente em termos das diferentes escolas (Janson; Janson, 1996). A fotografia completou o processo de transformar a imagem em mercadoria ambulante e barata, mas, ironicamente, essa abundância toda acabou por esvaziar as imagens de uma parte de seu poder simbólico tradicional. Quanto maior o valor atribuído ao universo total de imagens, menor o valor que se imputa a qualquer uma delas individualmente. Nesse paradoxo apenas aparente reside uma característica fundamental da lógica da circulação de informações e signos na modernidade e, mais ainda, na pós-modernidade: o esvaziamento do sentido não pela sua supressão, mas pela sua propagação ilimitada (Denis, 2000).

Surpreendentemente, mesmo a introdução da fotografia em cores, por Louis Lumière, em 1907, teve um impac-

to relativamente pequeno sobre o conteúdo, perspectivas ou estética da fotografia, embora tenha removido o último obstáculo colocado pelos críticos do século XX quanto a sua aceitação como uma das artes (Janson; Janson, 1996). Apesar disto, tanto a fotografia criou, de fato, uma nova forma de arte, como o cinema, o *design* industrial e o gráfico podem ser considerados interfaces entre arte e comunicação.

O *design* gráfico é a área de conhecimento e a prática profissional específicas que tratam da organização formal de elementos visuais; que visam a elaboração de projetos para reprodução por meio gráfico de peças comunicacionais, preponderantemente bidimensionais, realizadas sobre papel ou material semelhante. Não de se levar em conta também os elementos visuais que estão contidos neste suporte e reproduzidos por este processo, que são o texto diagramado por elementos tipográficos de maior destaque, ou seja, ilustrações, fotos, grafismos e outros (Villas Boas, 1999).

A “impressibilidade” que os críticos viam na fotografia, impedindo-os de aceitá-la como arte, passou a ser uma virtude na década de 1920. Exatamente pelo fato de as fotografias serem criadas com recursos mecânicos, as imagens da câmera pareciam, agora, o meio ideal de expressar a era moderna. Próximo ao final da Primeira Guerra Mundial, os dadaístas “inventaram” a fotomontagem e o fotograma. Ambos já haviam sido praticados na história anterior da fotografia, mas, desta vez, foram colocados a serviço da antiarte (Janson; Janson, 1996). Podemos entender o *design* moderno como a atividade praticada visando a projetos que utilizem processos decorrentes do desenvolvimento tecnológico após a Revolução Industrial. Isso conduz à idéia de que o *design* não seria outra coisa senão uma decorrência direta de uma relação de influências recíprocas entre alguns conceitos estéticos formais e a contribuição de algumas inovações tecnológicas. Além disso, seria o caminho ou o recurso encontrado por arquitetos e artistas para superar os problemas advindos de uma suposta industrialização brutal, apesar de os fotógrafos sentirem-se cada vez mais atraídos pelo mundo da publicidade, da moda e das coisas mundanas (Souza, 2000).

Hoje, quase um século depois, estamos vivendo um período de rápidas transformações que influenciam a nossa habilidade criadora e comunicadora de imagens. Com o advento da computação gráfica, suas possibilidades criadoras e de reprodução imagética, estamos diante de um processo iminente de reeducação da visão. As imagens passam e a colagem de outras imagens superpostas nos obriga a comparar espécies de textos visuais que obedecem muito mais à subjetividade do que à objetividade do mundo real (Achutti, 1997).

Se a linguagem artística é uma atividade do imaginário e, como tal, manifesta-se em diversos momentos históricos, individuais e coletivos, contribui para conhecermos melhor o ser humano e o mundo. A arte, como uma atividade humana, relaciona-se ao fazer, por meio do qual se expressa um pensar e um agir. Nesse sentido, a fotografia faz um resgate de um momento vivido pelo fotógrafo, através do seu sistema de signos, e somos cúmplices dessa criação ao interpretá-la de acordo com nossa leitura. Por mais automática que seja a resposta a uma imagem

qualquer, a leitura não é uma questão passiva. Todo discurso implica uma atitude ativa (Achutti, 1997).

Pode-se dizer que convivemos com três diferentes modos discursivos: a arte, o discurso estético; a descrição, a compreensão e a interpretação estética, o discurso científico; o juízo estético, o discurso tecnológico. Gombrich e Eribon (1993) escrevem que para realizar uma leitura “correta” da imagem devemos considerar três variáveis –o código, o texto e o contexto– em razão da flexibilidade de nossas convenções culturais. Entendemos que não existe uma leitura “correta”, mas diferentes leituras da imagem visual. A analítica formal, que precisa de um conhecimento e vocabulário adequado ao campo das artes visuais; a subjetiva, na qual expressamos a significação desta imagem, de acordo com as vivências pessoais; a iconográfica, cuja ênfase está dada na descrição icônica; a iconológica, de base interpretativa em relação à história da arte e da cultura; a psicoterapêutica, baseada nas diversas teorias psicológicas; e outras possíveis, de acordo com os diferentes olhares (Ormezzano, 2001:31-32).

Sem abandonar as teorias da linguagem, podemos nos apoiar na contribuição da física quântica e da teoria da relatividade para compreender que o uso da linguagem provoca efeitos de sentido, e o efeito de realidade é um deles. A possibilidade de ler uma fotografia como padrão energético referencial é a possibilidade de captar-lhe o sentido e a vibração que há nela. A linguagem é, em si mesma, um sistema auto-organizável de múltiplos níveis: o nível semântico das letras (significado ideográfico), o tipo de sintaxe (sinais associados produzem uma palavra), o nível semântico das palavras (significado), o nível sintático das sentenças (regras de combinação de palavras que formam sentenças), o aspecto semântico das sentenças, e assim sucessivamente (Atlan, 1990).

O sentido é gerado pelo imaginário. É nessa interação entre o nível da aparência e o nível complexo (energético e material) que emerge o todo, considerando, até mesmo, os espaços em branco entre as palavras ou a trama da plasticidade que sintetiza os elementos formais numa construção imagética.

O significado é criado como produto de um processo de auto-organização da linguagem. Do mesmo modo, a interação de formas e espaços vazios (em aparência) faz o todo de uma composição visual. Mead e Bateson deixaram-nos a idéia de que “os materiais visuais, fotografias, por exemplo, antes de serem cópias da realidade, são ‘textos’, afirmações e interpretações sobre o real” (Achutti, 1997:25).

As fronteiras do conhecimento encontram-se nos vários níveis de auto-organização da realidade. Nossa consciência é eficiente para ter uma idéia de si mesma e agir no real, mantendo a possibilidade de surgimento do imprevisto, mantendo a autonomia do ser que reúne conhecedor-conhecido-conhecimento. Vejamos a seguir a significação dada a três das seis imagens selecionadas para a pesquisa, à guisa de exemplificação da nossa proposta para o ensino do *design*, iniciando pela leitura de imagens. Em virtude do limite correspondente a esta comunicação, optamos por utilizar as três primeiras na ordem cronológica.

Leitura das fotografias

A foto intitulada *Enchente* (Zolet, 1958) possibilita-nos ver a cidade de Xanxerê inundada, no ano de 1958. Em primeiro plano vemos pedaços de madeira submersos pela água e, em segundo plano, a figura de dois homens com a água à altura do peito. Mais ao fundo, é possível identificar a presença de vegetação e também construções em madeira e alvenaria, algumas das quais se encontram sob a água e outras que não foram afetadas.

Apesar de a fotografia ser em preto-e-branco, percebemos que o dia está muito nublado. Este dado nos permite supor que não houve um intervalo de tempo muito grande entre a situação da enchente e o registro do acontecimento.

Esta imagem apresenta contraste médio entre luz e sombra, com a luminosidade se destacando no céu e se refletindo na água. As sombras estão localizadas na faixa em que se enxerga parte da cidade e onde as madeiras flutuam. Segue a lei da proximidade, sobre a qual Aumont diz: “[...] elementos próximos são mais facilmente percebidos como pertencentes a uma forma comum do que elementos afastados” (2001:71). Diante disso, identificamos duas figuras humanas, que, por estarem próximas, são percebidas com maior facilidade apesar de serem de pequeno tamanho. Existe, também, um domínio de linhas retas horizontais. Podemos ver que a fotografia é assimétrica e que há uma composição em proporção áurea, considerando a linha imaginária divisória da água e do casario.

A fotografia apresenta profundidade, embora se trate de uma imagem plana, pois conseguimos visualizar com clareza o espaço geográfico. A grande quantidade de água que alagou as ruas, certamente, causou um grande transtorno para muitas pessoas. Kossoy (2001) afirma que a fotografia é um documento visual cujo conteúdo pode ser, ao mesmo tempo, revelador de informações e de emoções. Essa fotografia tem algo de muito especial, uma vez que, além de despertar nostalgia, consegue nos despertar um sentimento de tristeza, por retratar o estado de calamidade em que a cidade se encontrava.

Segundo Achutti (1997), a fotografia como discurso é capaz de convergir para o leitor uma informação histórico-cultural a respeito do campo em estudo. Isso implica a existência de dados que a fotografia carrega e que nos fazem refletir e imaginar a situação para além da fotografia, permitindo que nossa imaginação dê continuidade ao fato retratado, como, por exemplo, a terrível situação em que se viram os moradores de Xanxerê tanto no dia da enchente quanto depois.

Essa foto, assim como todas as do projeto, foi acrescida das informações de quantidade de unidades e da marca fictícia da empresa de telefonia. A fotografia da enchente é muito marcante para muitos que a presenciaram, tanto que a maioria das pessoas não tem boas lembranças do fato. Por isso, tentamos desconfigurar a fotografia, utilizando um efeito de cor para imprimir-lhe um tom amarelado com o programa de edição de fotos Photoshop, que foi aberto para converter o seu sistema de cores de CMKY. Com este modelo dispomos uma das formas para definir a cor, especificando a quantidade de tinta ciano, magenta, amarela e talvez preta requerida para produzi-la. O Corel Draw denomina isto de modelo

CYMK, definindo uma cor pela adição das quantidades apropriadas de tinta (Rimmer, 1993).

A conversão das cores das fotos de CYMK foi processada para o modelo RGB, que se torna uma segunda modalidade de definição de cores, com os aditivos vermelhos, verdes e azuis. Este modelo oferece a mesma faixa de cores que o modelo CYMK e fornece uma forma diferente para defini-las. No RGB, especificamos uma cor com a porcentagem de vermelho, verde e azul (Rimmer, 1993). Depois de converter as fotos, utilizamos a ferramenta do menu editar, modo de cores, e, após, no menu de efeitos submenu artístico selecionado, a ferramenta bastão de borrar, na configuração Comp. Do traço 2, área de realce 0 e intensidade 10, resultou a produção de um efeito de desenho borrado, desconfigurando a imagem original e tentando, desse modo, de sugerir a possibilidade de diminuir a emoção refletida em tão triste data. Assim, a fotografia inicial deu lugar à nova imagem em forma de cartão telefônico em duas versões de frente e uma de verso. A fotografia registrada como *A primeira Prefeitura Municipal de Xanxerê* (Zolet, 1959a) mostra uma construção em alvenaria com uma faixa de boas-vindas e um símbolo da República no alto. A atenção do fotógrafo estava claramente voltada para o prédio descrito, uma vez que as construções que existem nas laterais do prédio não foram estrategicamente enquadradas.

Constans escreve: “[...] o enquadramento é modo como se compõe no visor a imagem que se quer fotografar. E, assim como a mesma cena suscita reações diversas nos espectadores, outros tantos enquadramentos diferentes traduzirão essas reações. [...] um plano geral proporcionará uma imagem sobretudo documentária; ela materializa uma evidência” (1974:35). A fotografia em questão não se detém em nenhum detalhe, trazendo o prédio como principal área de interesse, registrando-o num plano geral e proporcionando, conforme Constans, uma imagem documentária.

Observamos também que a construção encontra-se num nível mais elevado do que o da rua de areia, com uma escadaria frontal que leva até a porta e cercada por canteiros de grama. Aqui temos o local onde funcionou a primeira prefeitura da cidade de Xanxerê; bem ao fundo vemos o céu claro e com poucas nuvens.

As linhas predominantes na fotografia são retas e, por conseguinte, em relação às figuras geométricas há um domínio do quadrado e do retângulo, que dão um certo ritmo à imagem usando a perspectiva do prédio. É uma foto que apresenta a construção em cor clara; o jogo de luz e sombra aparece em razão da inclinação do sol, que, como podemos observar, incide lateralmente da esquerda para a direita. Em relação à iluminação, Constans afirma que “[...] certas iluminações tem algo de teatral. É o caso da iluminação lateral ou por baixo. Com efeito, esses ângulos de luz incidente não existem na natureza, onde a única fonte luminosa é o sol. Bem entendido, o sol entre o nascente e o poente, posição em que dá uma luz lateral, ocupa uma infinidade de posições no céu” (1974:90). De acordo com o autor de *A foto em 10 lições*, podemos presumir que essa foto foi clicada pela manhã ou ao entardecer.

Documentos como esse têm significativa importância para a história da cidade, pois são capazes de preservar a

memória e de garantir o estudo do progresso do local. Definitivamente, a fotografia tem, cada vez mais, um papel importantíssimo dentro de uma sociedade. Kossoy acredita que “a fotografia funciona em nossas mentes como uma espécie de passado preservado, lembrança imutável de um certo momento e situação, de uma certa luz, de um determinado tema, absolutamente congelado contra a marcha do tempo” (2000:136). O desenvolvimento da cidade de Xanxerê tem suas bases num passado que foi registrado pelas lentes das câmeras fotográficas.

Na fotografia da primeira sede administrativa da cidade de Xanxerê foi aplicado o efeito de bloco de esboço. A imagem foi aberta no programa de fotos Adobe Photoshop e no menu efeitos, submenu artístico, “[...] os efeitos artísticos possibilitam que você experimente efeitos de mídia tradicionais. Alguns são mais naturais e realísticos do que outros, porém todos aplicam um efeito artístico, como lápis de cor, pincel a seco, foto granulada, afresco [...]” (Straznitskas Matt, 1999:157). A opção foi o efeito bloco de esboço com as seguintes configurações: lápis 6B, estilo 25 e largura do contorno 25 em formato de escala de tons de cinza. Após esta etapa a figura foi importada no programa de vetores Corel Draw, no qual a fotografia foi colocada dentro de um recipiente, ou seja, um quadrado que determina as suas margens; por ter ficado um pouco escura, foi aplicada uma transparência de 50 % em tom de branco.

Ao observarmos a fotografia intitulada *O incêndio* (Zolet, 1959b), em primeiro plano, há uma multidão em frente ao Hotel D’Oeste, como identifica a placa que se encontra em segundo plano, ou seja, no plano dos prédios. O assunto da fotografia é o incêndio da primeira das três construções enquadradas pelo fotógrafo. O povo que ali se concentrava assistia a tudo sem poder fazer nada. É uma fotografia de imagem contundente, forte, que dependeu da escolha e da oportunidade do momento, sendo o ponto de maior liberdade do fotógrafo em todo o processo de realização de uma fotografia. A decisão do click depende só do autor, sem ingerência do equipamento, da luz disponível ou das limitações espaciais. Fatos como esse do incêndio, inusitados, exigem do fotógrafo muita rapidez e agilidade, pois em minutos a imagem registrada já não seria mais a mesma. A escolha desse momento foi responsável pela forma como a história foi ou será contada.

Não se verifica uma grande quantidade de luz incidindo sobre a imagem fotografada, pois não há sombras, mas contrastes de claro-escuro, principalmente nas roupas das pessoas que assistem, como também nas paredes dos prédios.

Há na imagem uma tendência à horizontalidade, à assimetria e uma linha imaginária que divide o público do prédio em chamas. As figuras geométricas destacam-se na parte superior nos triângulos dos telhados, nos quadrados e retângulos dos prédios e suas aberturas, e as orgânicas, na inferior, pelas figuras humanas, pelos triângulos nos telhados dos prédios, pelos quadrados e retângulos presentes na construção e nas janelas, que, juntos, proporcionam ritmo à imagem.

A fotografia não pode ser pensada apenas em termos de registro da beleza, do correto, mas também pode mostrar aquilo que foi e sempre será importante comunicar.

E disso se vale principalmente a fotografia jornalística, uma vez que trabalha com o real, o relevante, o fato marcante. O autor de *O que é fotografia*, Cláudio Kubrusly (1991), afirma em sua obra que a realidade crua, tridimensional e cambiante é apenas “matéria bruta”, na alquimia da imagem. Não é indispensável partir da beleza e a fotografia tem sido uma prova dessa verdade. A melhor imagem, aquela que transmite com mais eficiência uma idéia, o belo, um sentimento ou o conteúdo de um tema, não é, necessariamente, a que contém o máximo de informação (1991).

A imagem do incêndio ocorrido na cidade de Xanxerê no ano de 1959 é considerada uma dessas fotografias descritas acima. Ela conta a realidade, ainda que esta não seja bela, mas é indispensável para a preservação da memória deste lugar. A fotografia em questão nos desperta, num primeiro momento, um sentimento de tristeza, pois assistimos à destruição causada pelo fogo e constatamos, por causa dos móveis que estão na rua em frente ao prédio, que houve uma tentativa de salvar o que estava lá dentro. Num segundo momento, despertamos um sentimento de impotência, pois não havia nada que aqueles que assistiam pudessem fazer a fim de conter o fogo e impedir que se alastrasse às outras construções. Os usos da fotografia demonstram uma tendência à mediação de informações, trazendo as diferentes experiências humanas na sociedade contemporânea, criando a idéia de fotografia social. Como exemplos desses fotógrafos podemos citar Henri Cartier-Bresson e o brasileiro Sebastião Salgado, que se preocuparam também em contribuir para a compreensão da história (Canabarro, 2002).

Motivo de angústia para muitos, e sempre lembrando a necessidade de um posto de bombeiros na cidade que crescia, essa fotografia mostra o drama de muitos que quase perderam tudo o que tinham naquela época. Nesta imagem utilizamos o efeito de Frames, o qual produz uma borda na imagem como se tivesse sido queimada; a imagem é importada no programa de vetores, no menu Bitmap submenu criativos, selecionando-se a opção Frames com as seguintes configurações: opacidade de 100 %, escala horizontal e vertical de 109 pontos, além da rotação de nove graus. Após foi determinado o tamanho das bordas.

Considerações finais

Nesta investigação todos contribuimos de alguma forma: Gláucia e Leonardo iniciaram o trabalho, fazendo uma aprofundada pesquisa bibliográfica; Elexandro e Shirley participaram da criação dos cartões telefônicos e da pesquisa em *softwares* gráficos; Gabriela realizou a leitura de imagens; todos sob a supervisão da professora coordenadora da pesquisa, que organizou o estudo constituído em partes, chegando, assim, às considerações finais. Retomando o problema e os objetivos propostos, podemos afirmar que a leitura de imagens fotográficas é uma possibilidade interessante para o ensino do *design* gráfico, neste caso, retratando parte da história xanxerense. Contudo, muitas outras temáticas podem ser objeto de transformação, promovendo a produção e criação de novas imagens como proposta para a criação de *design* gráfico.

O modo utilizado para a leitura das imagens fotográficas pode ser infinito, visto que há tantas possibilidades de leitura como observadores, pois o significado das imagens está na sensibilidade de quem olha. Neste caso, utilizamos uma abordagem semiótica, emergente da crítica de arte nos museus proposta por Ott (1999), cujas categorias foram elencadas anteriormente: descrição, análise, interpretação, fundamentação e revelado. Associamos o processo de ensino-aprendizagem a esta última categoria, na qual, após a leitura das imagens, é necessário revelar aquilo que foi apreendido sob o nosso olhar crítico. E, por último, descrevemos de forma detalhada os recursos utilizados a partir de diversos *softwares* gráficos para a produção dos cartões telefônicos, na tentativa de contribuir com futuras investigações na área.

Referências bibliográficas

- Achutti, L. Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho. Porto Alegre: Palmarinca, 1997.
 - Atlan, H. As finalidades inconscientes. In: Thompson, W. (Org.) Gaia: uma teoria do conhecimento. São Paulo: Gaia, 1990. pp. 103-109.
 - Aumont, J. A imagem. 5.ed. São Paulo: Papirus, 2001.
 - Bertrand, Y.; Valois, P. Paradigmas educacionais: escola e sociedades. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.
 - Beiger-Thielemann, M; et al. Fotografia do século XX: Museum Ludwig de Colônia. Lisboa: Taschen, 1996.
 - Canabarro, I. Usos e funções da fotografia na imprensa. Formas e linguagens, 1(1): 17-26, 2002.
 - Constans, C. A foto em 10 lições. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.
 - Denis, R. Uma introdução à historia do design. São Paulo: Blücher, 1999.
 - Gombrich, E.; Eribon, D. Lo que nos dice la imagen: conversaciones sobre el arte y la ciencia. Bogotá: Norma, 1993.
 - Janson, H.W; Janson, A. Iniciação à história da arte. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
 - Kossoy, B. Fotografia e história. 2.ed.rev. São Paulo: Ateliê, 2001.
 - Kossoy, B. Realidades e ficções na trama fotográfica. 2.ed. São Paulo: Ateliê, 2000.
 - Kubrusly, C. O que é fotografia. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
 - Ormezzano, G. Imaginário e educação: entre o homo symbolicum e o homo estheticus. Tese de Doutorado em Educação, Faculdade de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: PUCRS, 2001.
 - Ott, R. Ensinando Crítica nos Museus. In: Barbosa, A. M. (Org). Arte-educação: leitura no subsolo. São Paulo: Cortez, 1997. pp. 111-139.
 - Rimmer, S. Corel Draw 3 Guia do Usuário. São Paulo: Markon Books, 1993.
 - Souza, P. L. Notas para uma história do design. 2. ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.
 - Straznitskas, M. Dominando o Photoshop 5 para a web. São Paulo: Markon Books, 1999.
 - Villas-Boas, A. O que é e o que nunca foi design gráfico. Rio de Janeiro: 2AB, 1999.
 - Zolet, I. A enchente. 1958. 1 fot.: p&b.; 8 x 13cm.
 - Zolet, I. A primeira Prefeitura Municipal de Xanxerê. 1959a. 1 fot.: p&b.; 10 x 13cm.
 - Zolet, I. O incêndio. 1959b. 1 fot.: p&b.; 10 x 13cm.
- Graciela Ormezzano.** Professora Doutora em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Coordenadora de Pesquisa e Pós-Graduação e docente da Faculdade de Artes e Comunicação e do Programa de Mestrado em Educação da Universidade de Passo Fundo.
- Elexandro Marcelo Bagattini.** Acadêmico do Curso de Design Gráfico e bolsista da Universidade do Oeste de Santa Catarina.
- Gabriela Soares Chaves.** Acadêmica do Curso de Publicidade e Propaganda e pesquisadora voluntária da Universidade de Passo Fundo.
- Gláucia Elisa Sandri.** Acadêmica do Curso de Design Gráfico e pesquisadora voluntária da Universidade do Oeste de Santa Catarina e da Universidade Estadual de Santa Catarina.
- Leonardo Minozzo.** Acadêmico do Curso de Design Gráfico da Universidade Estadual de Santa Catarina e bolsista da Universidade do Oeste de Santa Catarina.
- Shirley de Oliveira.** Acadêmica do Curso de Design Industrial e pesquisadora voluntária da Universidade do Oeste de Santa Catarina.

Propuesta Curricular del Programa de Diseño Industrial de la Universidad Católica Popular del Risaralda

Carmen Adriana Pérez Cardona y Yaffa Nahir I. Gómez Barrera

Introducción

La Universidad Católica Popular del Risaralda es una institución de educación superior inspirada en los principios de la fe católica, que asume con compromiso y decisión su función de ser apoyo para la formación humana, ética y profesional de los miembros de la comunidad universitaria y mediante ellos, de la sociedad en general.

Este compromiso de la Universidad se resume en “ser apoyo para llegar a ser gente, gente de bien y profesionalmente capaz”.

En este marco institucional, el Programa de diseño Industrial de la Universidad Católica Popular del Risaralda, sustenta su nueva propuesta curricular fundamentada en la formación del estudiante como persona y como profesional.

La nueva propuesta curricular del Programa de Diseño Industrial de la UCPR es el resultado de la construcción colectiva del comité curricular y de los docentes de cada fase de formación. Construcción que implicó el trabajo desarrollado durante varios años de reuniones de los docentes por etapas de formación para hacer retroalimentación de experiencias, para compartir conocimientos y desarrollar actividades conjuntas en torno a los proyectos de cada semestre, para conceptualizar