

CULTURA VISUAL, CINEMA E EDUCAÇÃO

VISUAL CULTURE, CINEMA AND EDUCATION

Evelyn Fernandes Azevedo Faheina¹

RESUMO

A cultura visual tem se apresentado, na contemporaneidade, como um campo de estudos transdisciplinar, cuja referencialidade encontra espaço em áreas diversas do conhecimento, como a Educação, a Arte, a História, os Estudos Culturais, a Psicanálise, a Antropologia etc.. Tal abertura epistêmica tem organizado o campo de estudos em questão, a partir de uma compreensão crítica de seu papel social e das relações de poder estabelecidas entre sujeitos que assumem a posição de construtores da cultura visual. Essa abordagem tem requerido da escola e, principalmente, de educadores uma mudança estrutural que reflete na forma de organizar e comunicar o conhecimento. Este trabalho reflete sobre as possibilidades do fazer pedagógico, na perspectiva da cultura visual. Enfatiza que os educadores precisam estar atentos aos objetos da cultura visual que fazem parte das vivências dos estudantes: imagens impressas ou veiculadas em revistas, jornais, programas de televisão e computador; roupas, jogos etc., com destaque para o cinema como eixo mediador do conhecimento. Constitui foco central do debate a reflexão sobre como as imagens cinematográficas participam da construção de saberes que circulam na escola.

Palavras-chave: Cultura visual. Cinema. Educação.

INTRODUÇÃO

Em *A origem*², o primeiro signo que aparece ao espectador são imagens de um mar revolto, ao som concomitante de suas águas. Em seguida, e um homem caído à beira-mar que, em um breve levantar da cabeça e rápido fechar-abrir dos olhos, vê alucinogenamente duas crianças brincando ao seu lado. A situação torna-se um pouco mais clara quando, em um plano geral, a câmera mostra um soldado japonês apontando uma arma para as costas do personagem caído ao chão e se comunicando com outro soldado que está no alto de uma encosta.

Nesse preâmbulo, a narrativa cinematográfica opta por apresentar ao espectador, apenas nos planos seguintes, o encadeamento das sequências que o permitirão entender bem mais o espaço-tempo diegético do filme. Nos primeiros planos, o som natural das ondas do mar estabelece a continuidade da ação, tanto no nível da percepção quanto da sensação estética vivenciada pelo espectador.

¹ Pedagoga; Mestre e Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil. E-mail: evelynfaheina@gmail.com

² Um filme de Christopher Nolan, EUA, 2010.

Não nos restam dúvidas de que esse som é mais do que um simples complemento da imagem, pois, nesse caso, tem um valor simbólico que agrega à imagem-mar um caráter agressivo, que remete a uma situação em que, provavelmente, o personagem, caído à beira da praia, tenha sido acometido por um afogamento. Certamente, será preciso observar mais alguns planos-sequência para entender qual/is o/s conceito/s-imagem³ o filme problematiza.

Quando nos deparamos com imagens como essas, oriundas de filmes de longa ou curta-metragem, telenovelas, programas de televisão, ou mesmo imagens que circulam em revistas, jornais, outdoors e internet, uma questão é latente: o que vemos e não vemos nas imagens que circulam em nosso cotidiano? O que está visível e invisível nas imagens que nos rodeiam?

Com efeito, saber quem está sendo visto e de que maneira os espectadores constroem seu olhar mediante o contato com a produção cinematográfica, novelesca, jornalística etc. é objeto de preocupação do campo da cultura visual. Neste texto, temos a intenção de refletir sobre as possibilidades do fazer pedagógico, na perspectiva da cultura visual. Enfatizamos a necessidade de os educadores estarem atentos aos objetos da cultura visual que fazem parte das vivências dos estudantes: imagens impressas ou veiculadas em revistas, jornais, programas de televisão, computador, roupas, jogos etc., com destaque para o cinema como eixo mediador do conhecimento. Constitui foco central do debate a reflexão sobre como as imagens cinematográficas participam da construção de saberes que circulam na escola.

Estrategicamente, elegemos como ponto inicial de debate a reflexão sobre o campo da Cultura Visual, objetivando, prioritariamente, a clarificação sobre esse campo de estudos, sobretudo, compreender suas definições no embate teórico. Depois, discutimos sobre o que é visto e excluído das imagens em movimento, objetivando entender como esse processo de inclusão e exclusão participa do modo como os sujeitos constroem a si mesmos e se apropriam de saberes, informações, conhecimentos e crenças.

BASES TEÓRICAS PARA A COMPREENSÃO DA CULTURA VISUAL

De acordo com Hernández (2005), a cultura visual é um campo de estudos que encontra apoio na Sociologia, na Semiótica, nos Estudos Culturais, na História Cultural e na Antropologia etc., cujas perspectivas teórico-metodológicas são multivariadas. De modo mais preciso, explica o autor:

Esse campo suele pensarse como formado por dos elementos próximos: las formas culturales vinculadas a la mirada y que denominamos como prácticas 'visualidad'; y el estudio de un amplio espectro de artefactos visuales que van más allá de los recogidos y presentados en las instituciones de arte. (HERNÁNDEZ, 2005, p. 13)

³ De acordo com Cabrera (2006), a apreensão do conceito-imagem se instaura em uma experiência que o indivíduo (o espectador) precisa ter para conhecer e utilizar o conceito, deixando-se ser afetado por ele. Nesse sentido, o "conceito-imagem" não transmite ao espectador uma mera informação objetiva do filme visto, mas um impacto emocional. A conceituação fílmica possibilita ao espectador uma leitura do filme numa perspectiva inteligível.

Seu objeto de estudo são os “artefatos materiais [...] produzidos pelo trabalho ou pela ação e pela imaginação dos seres humanos com finalidades estéticas, simbólicas, rituais ou político-ideológicas” (HERNÁNDEZ, 2000, p. 134). Suas práticas são direcionadas ao sentido do olhar ou à constituição de um significado ampliado. Isso explica porque, na concepção do autor, a cultura visual é organizada em relação aos significados culturais produzidos. Esse pensamento está vinculado à noção de mediação de representações, valores e identidades. Assim, seu projeto se realiza, principalmente, por intermédio da exploração da eficácia de objetos artísticos e artefatos que fazem parte do universo visual, deixando de fora os objetos relacionados aos outros sentidos (do paladar, da audição, do tato e do olfato), embora saibamos que o conjunto de significações produzidas pelos objetos visuais não ocorrem de maneira isolada dos códigos semióticos apreendidos por intermédio dos outros sentidos além da visão. Por exemplo, o conjunto de significações provocadas nos indivíduos através da relação que estabelecem com o cinema não ocorre apenas em razão do efeito provocado pelas imagens em movimento, mas por causa da existência de outros códigos semióticos que com elas interagem, como a música, a linguagem, escrita ou falada, etc.

Hernández (2005) defende que é importante compreender as definições que circulam em torno do campo da cultura visual. Esclarece que seu projeto de estudo se aproxima das percepções apontadas por Mirzoeff, professor da Universidade de New York, que explora como o visual desempenha papel importante na vida contemporânea. Hernández (2005) concebe o campo de estudos em questão como um campo em aberto, marcado pela mutabilidade das representações e dos artefatos visuais, razão pela qual a cultura visual, ao invés de “*perseguir un objetivo de carácter enciclopédico [...], ha de aceptar su estatus cambiante y provisional, dada la constante formación – y reformulación – de los medios visuales contemporáneos y de sus usos y propiaciones*” (2005, p. 13).

A compreensão de que dia após dia são acrescentados novos aspectos vinculados às representações e aos artefatos visuais é uma das ideias centrais propostas pelo autor. Para Hernández (2005), a investigação minuciosa desse campo de estudos possibilita mais do que uma simples apreciação estética dos artefatos visuais, pois proporciona uma compreensão crítica de seu papel e de suas funções sociais e das relações de poder que se estabelecem entre esses artefatos e os sujeitos no meio social onde estão inseridos. Sardelich, ao analisar a perspectiva teórico-metodológica do referido autor, afirma:

Nessa sua abordagem não há receptores nem leitores, mas sim construtores e intérpretes, na medida em que a aproximação não é passiva nem dependente, mas sim interativa e de acordo com as experiências de cada sujeito tem experimentado em sua vida cotidiana. Uma primeira meta a ser perseguida nessa abordagem seria explorar as representações que as pessoas, a partir de suas características sociais, culturais e históricas, constroem da realidade, ou seja, compreender o que se representa para compreender as próprias representações. (HERNÁNDEZ, 2006, p. 12)

Desse ponto de vista, o campo da cultura visual se organizaria com a produção de significados culturais. O que difere muito da perspectiva que centra a cultura visual na história social, mais precisamente, nos artistas como os

responsáveis por produzir essa cultura. Mirzoeff (1999), ao considerar outros trabalhos produzidos por estudiosos sobre esse campo, afirma que, para alguns deles, como Bryson, Holly e Moxy, a cultura visual é um campo de estudos cujo foco é a história das imagens, amparada pela abordagem semiótica da representação.

Nesse sentido, como se pode perceber, há vários posicionamentos adotados por teóricos e estudiosos da cultura visual que não apontam uma definição unívoca desse campo. Há quem identifique como análogo o estudo da História da Arte com o campo da Cultura Visual, concebendo-as dentro de uma mesma tendência investigativa, conforme tem observado Hernández (2005; 2000).

Outra linha de investigação que pertence ao campo da cultura visual são os estudos que tomam as tecnologias visuais como artefatos produtores de subjetividades. Mirzoeff concorda com esse pensamento, ao assinalar que *“la cultura visual se interesa por los contecimientos visuales en los que el consumidor busca la información, el significado o el placer es visto conectados con la tecnología visual”* (2003, p. 19).

Ademais, importa lembrar que, quando Mirzoeff aponta as tecnologias visuais como responsáveis pela disseminação/construção de significados e subjetivações, ele não o faz na perspectiva de isolá-las de outros códigos que com elas interagem, como a música, a linguagem e as formas de representações, por exemplo, que aparecem mediante os gestos humanos transmitidos via tecnologia da informação e comunicação etc.. De outro modo, podemos dizer que os artefatos visuais agem sempre em parceria com outros códigos semióticos, sem os quais não poderia dispensar suas significações.

Nossa compreensão é de que, embora concordemos com as incalculáveis significações produzidas na relação que os indivíduos estabelecem com as tecnologias, essa relação não ocorre de maneira passiva, como se fôssemos meros consumidores de informações visuais. Por outro lado, não podemos nos esquecer de que o universo visual produz em nós um efeito de subjetivações calcadas em relações de poder, que transcende a dimensão meramente perceptiva. O que nos leva a inferir que nossa experiência visual não se reduz a um processo de transmissão de informações, pois, como afirma Hernández, *“Hay más informatión tras nosotros que lo vemos”* (2005, p. 17). Isso, possivelmente, justifique a importância de estudarmos a cultura visual, em particular, a produção, a distribuição e o consumo de objetos visuais em determinados contextos, o que, na perspectiva adotada por Hernández, deve ser realizado tendo em vista “uma compreensão crítica de seu papel e de suas funções sociais e das relações de poder às quais se vincula, além de sua mera apreciação ou do prazer que proporcionam” (2000, p. 135).

Com efeito, tratar a cultura visual numa linha de compreensão crítica traz para o âmbito da discussão o papel da escola e dos sujeitos pedagógicos frente ao universo visual em que estão situados. Isso requer uma nova forma de organizar e disseminar o conhecimento escolar. Nas palavras de Sardelich, tal abordagem

sugere às/aos educadores estarem especialmente atentos aos objetos da cultura visual do grupo com o qual trabalhe, ou seja, as imagens que estão nas capas de cadernos e pastas das/os educandas/os, as revistas que leem, os programas de televisão a que assistem, seus grupos musicais e jogos preferidos, suas roupas e ícones populares (SARDELICH, 2006, p. 13)

Embora não apontada pela autora, essa abordagem também interpela as/os educadoras/es a assumirem um posicionamento crítico sobre as imagens em movimento, em particular, os filmes que fazem parte do cotidiano dos/as estudantes. É preciso ir além da dimensão perceptiva para explicitar o conjunto de significados que circulam em determinada produção cinematográfica, pois os filmes, como artefatos visuais, têm contribuído para a formação de processos identitários, assim como para a disseminação de conhecimentos, informações, valores e crenças.

Assim, na perspectiva da cultura visual, por meio do trabalho pedagógico realizado no âmbito escolar, é possível, entre outras coisas, lidar, de forma crítica e criativa, com as imagens em movimento, promover experiências sociais e culturais do ver e discutir como as imagens fílmicas participam da formação de identidades e da construção de saberes que circulam na escola.

O VISÍVEL E O INVISÍVEL NAS IMAGENS EM MOVIMENTO

Nem tudo o que aparece em um filme é perceptível aos olhos do espectador. Nem sempre conseguimos enxergar as imagens em movimento tal como elas aparecem diante de nós, porque há objetos, pessoas e coisas representados nas imagens fílmicas que simplesmente não são vistos por nós, não porque tenhamos alguma deficiência física que nos impede de visualizá-los, mas porque não os percebemos.

Isso nos leva a indagar: Quem ou quais elementos são vistos nas imagens em movimento? Quem ou o que está sendo excluído da narrativa fílmica? Que imagens de homem, de mulher, de sociedade, de ciência, por exemplo, são expostas nas imagens fílmicas e quais são eliminadas desse processo? É preciso, portanto, questionar o que está sendo mostrado e o que não foi selecionado para ser evidenciado nas imagens em movimento, a fim de que possamos compreender determinado discurso cinematográfico.

Sabe-se, pois, que a cinematografia é constituída em função da subjetividade de quem a produziu, o qual, através desse processo, procura exprimir na película sua sensibilidade, seus valores e sua intelectualidade. As escolhas feitas pelo cineasta determinam o conteúdo de um filme, pois todo processo de produção cinematográfica está sedimentado em certas prioridades que são adotadas pelo cineasta. Tais prioridades podem ser expressas mediante os elementos da composição fílmica que são manipulados com o objetivo de produzir significados. De fato, a comunicação através do cinema fundamenta-se, sobretudo, na manipulação da imagem fílmica, que corresponde à seleção de determinados aspectos da realidade, registrados, particularmente, nos planos e nas tomadas do cinema.

Os planos e as tomadas são elementos básicos do cinema. Ambos registram aspectos de determinada realidade e produzem a ideia de que a imagem está encerrada em recortes. Quando realizada a captação através da câmera, escolhe-se o quê, como e em quanto tempo se quer mostrar algo. O plano cinematográfico é o resultado de uma tomada, que corresponde ao registro da câmera de um objeto filmado sob determinado ponto de vista. Lembra Martin (2007) que, a depender da distância entre a câmera e o objeto e da duração da cena utilizada, há diferentes tipos de planos: o plano geral, o plano médio, o primeiro plano, o plano de detalhe

etc.. Todavia, como não temos a intenção de analisar materiais audiovisuais como filmes neste trabalho, restringir-nos-emos a esta breve explicação.

O fato é que, para se entender uma obra filmica e os conteúdos que nela circulam, é necessário compreender os elementos que especificam e particularizam esse tipo de linguagem. As imagens cinematográficas, como ressalta Cabrera, têm uma espécie de predicação própria; elas dizem algo, na medida em que “selecionam, excluem e rejeitam o que dizer” (2010, p. 134, grifo nosso). O autor explica que, assim como a escrita, por intermédio do argumento, que afirma alguma coisa para negar outra, a imagem cinematográfica, ao mostrar algo, também se expressa de maneira precisa, mostrando algumas coisas, e não, outras. É nesse processo de inclusão e exclusão, daquilo que é selecionado para fazer parte ou “estar fora” do enquadramento imagético, que o discurso cinematográfico se recompõe e redireciona nossa percepção sobre ele.

O que é experienciado na relação entre o espectador e o cinema é visto, nas palavras de Martín-Barbero, como uma “nova experiência cultural” (2009, p. 80), que redimensiona nosso olhar como um meio de acesso ao conhecimento. Baseando-se nas concepções de Walter Benjamin, Martín-Barbero afirma que o cinema modifica a forma pela qual os indivíduos passam a enxergar e a compreender a cotidianidade:

[...] [Benjamin] se empenha em prosseguir julgando as novas práticas e novas experiências culturais a partir de uma hipóstase da arte que o impede de entender o enriquecimento perceptivo que o cinema nos traz ao permitir-nos ver não tanto as coisas novas, mas outra maneira de ver velhas coisas e até da mais sórdida cotidianidade. Aí está o cinema de Chaplin e o neo-realismo confirmando a hipótese de Benjamin: o cinema ‘com a dinamite de seus décimos de segundo’ fazendo saltar o mundo aprisionante da cotidianidade de nossas casas, das fábricas, das oficinas. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 83)

Com efeito, essa “nova experiência cultural” mencionada pelo autor remete o cinema à condição de texto. O texto-imagem, mediante o qual conteúdos são acessados e significados. Nesse caso, a concepção de texto-imagem que enuncio é a mesma apresentada por Carlos segundo, o qual

[...] o texto adquire o estatuto de acontecimento semiótico, onde o signo linguístico consta como uma entre outras modalidades sógnicas. As fotos e as ilustrações não mais são entendidas como epifenômenos culturais; ascendem à condição de existência gnosiológica e comunicante. (CARLOS, 2002, p. 61)

Tal noção de texto é sustentada por um campo mais abrangente, não excludente, em que são incluídas outras modalidades de produção do conhecimento além do texto escrito. Artefatos culturais como o cinema, por exemplo, que estão em funcionamento no cenário cultural atual, também imprimem essa noção de texto. Tal compreensão não elimina da imagem cinematográfica nem de outros tipos de signos linguísticos as possibilidades de mediação de conhecimentos, valores, crenças, visões de mundo etc., pois, na medida em que são considerados como texto, são reconhecidos, também, como portadores de conteúdos e de significados.

Tenho adotado, em alguns de meus escritos (FAHEINA, 2012; FAHEINA & CARLOS, 2011), a concepção do cinema como texto, objeto cognoscível e mediador de conhecimentos, baseando-me na ideia de que a mediação do conhecimento através do cinema está alicerçada sobre uma forma específica de mediação, a saber: a mediação cultural, visto que a relação que os sujeitos estabelecem com o cinema é marcada por processos de comunicação com a cultura.

Compreendo que, quando se escolhe um filme para assistir, consequentemente se estará selecionando fragmentos da cultura significada, pois mesmo nos filmes que veiculam realidades fantasiosas, o conteúdo da produção fílmica estará sempre situado em uma rede de relações significadas que permite sua existência. Desse modo, a pessoa que se dedica à atividade de assistir a filmes se apropriará do conteúdo significado nas imagens em movimento, tendo como referência seu local cultural de origem, o que trará implicações quanto a sua percepção sobre o filme e sobre os aspectos culturais veiculados na película. Afinal, como afirma Orofino, o consumo dos produtos culturais midiáticos “[...] não é passivo; pelo contrário, ele é seletivo” (2005, p. 53), porquanto as mediações culturais se estabelecem a partir de diversas dimensões constitutivas da própria experiência do sujeito. O que implica dizer que a mediação cultural é desencadeada por meio de uma série de fatores localizados na cotidianidade dos indivíduos, que corroboram a produção de conhecimentos mediados através de produtos culturais como o cinema.

Tal abordagem se sustenta nas reflexões produzidas sobre as Teorias das Mediações, que têm no trabalho do teórico da comunicação social, Jesús Martín-Barbero (2009), uma de suas referências. Essa teoria enfoca a complexidade que ocorre nos processos de comunicação social a partir do conceito de mediações. Embora o autor não apresente, em sua principal obra, *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, o conceito de mediação sob um viés fechado, ele fornece pistas sobre o local onde as mediações se encontram situadas, isto é, no sistema de produção cultural contemporâneo.

Em verdade, ao refletir sobre o Campo das Mediações, Martín-Barbero (2009) desloca radicalmente o foco dos meios de comunicação de massa produzidos em larga escala para as relações socioculturais que com elas interagem. Ao rejeitar as proposições circundantes pela Escola de Frankfurt e teóricos marxistas, cuja análise recai sobre os meios de comunicação como ferramenta de controle social, manipuladora das massas, elabora sua própria teoria com base em algumas ideias advindas dos Estudos Culturais, abordagem da comunicação formulada por estudiosos do Centro for Contemporary Studies, da Universidade de Birmingham, na Inglaterra.

Para Martín-Barbero, as “novas experiências culturais” (2009, p. 80) às quais se refere estão situadas na análise que faz com o advento da Revolução Tecnológica, no Século XIX, quando, segundo ele, o surgimento das tecnologias de comunicação e informação provocou o que ele chama de novas sensibilidades, linguagens e escritura, ou seja, mudanças significativas nos modos como os indivíduos se apropriam do conhecimento e das informações.

Martín-Barbero (2009) entende que as sociedades contemporâneas são hoje reflexos de um período de grandes inovações tecnológicas, entre as quais, a fotografia e o cinema figuram como uma das técnicas mais impactantes, principalmente em se tratando da forma como o homem passou a lidar com a

cultura. Todavia, estudiosos sobre o assunto hão de convir que a criação do cinema remodelou a vida em sociedade, desempenhou um papel importante no processo de socialização dos indivíduos e lhes forneceu um conjunto de significações e sistemas simbólicos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com efeito, esse cenário de mediação cultural que se efetiva através das imagens tem submetido a população, de um modo geral, a um “regime de verdade enquadrado na visão e na particularidade da coisa vista” (CARLOS; FAHEINA, 2010), o que, nessa perspectiva, tem conferido visibilidade e legitimidade aos produtos e às concepções de mundo dominantes, interpelando-nos a assumir a condição de consumidores. Por outro lado, a circulação de uma série de objetos e artefatos visuais em nosso cotidiano tem imprimido em nós um modo particular e reticular de conhecer as coisas, as pessoas, o mundo etc., o que tem contribuído para a consolidação do paradigma da visualidade, porquanto o ato ver tem se constituído sinônimo de saber na sociedade contemporânea.

Nessa perspectiva, já não se pode passar despercebido à atuação dos artefatos visuais, em particular, o cinema, na constituição das identidades dos indivíduos e na socialização de saberes, informações, conhecimentos etc. Nesse sentido, o estudo sistemático da cultura visual poderia favorecer bem mais a compreensão sobre as relações de poder nas quais os sujeitos estão inseridos. Educadores precisam, pois, estar atentos aos filmes que fazem parte do repertório de preferências dos estudantes, para selecionar, investigar, refletir, debater e criticar.

ABSTRACT

On the contemporary scene, visual culture has emerged as a field of interdisciplinary studies, the referent of which finds a place in diverse areas of academic study such as Education, Art, History, Culture Studies, Psychoanalysis, Anthropology etc. This epistemic opening has brought order to the field of study in question, beginning with the critical comprehension of its social role and the relations of power established between subjects that assume the position of architects of the visual culture. This approach has required schools, and, principally, educators to undergo structural change which is reflected in the manner in which knowledge is organised and communicated. This essay reflects on the possibility of pedagogical practice from the perspective of visual culture. It emphasizes that educators need to attend to the objects of visual culture which are elements of the life experiences of the students: printed images or projected images in magazines, newspapers, TV programs and computers; clothes, games etc., highlighting cinema as the fundamental mediator of knowledge. Reflections on how cinematographic images participate in the construction of knowledge that circulate in the school environment constitute the central focus of the debate.

Keywords: Visualculture. Cinema. Education.

REFERÊNCIAS

CABRERA, Júlio. *O cinema pensa: uma introdução à Filosofia através dos filmes*. Tradução Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. *Diário de um filósofo no Brasil*. Ijuí: Unijuí, 2010.

CARLOS, Erenildo João. O texto em questão: re-significação conceitual e implicações pedagógicas. *Revista Conceitos*. João Pessoa, v. 06, n. 13, p. 61-73, jul., 2002/dez. 2002.

CARLOS, Erenildo João; FAHEINA, Evelyn Fernandes Azevedo. O uso da imagem como estratégia da gestão do conhecimento interdisciplinar. In: CARLOS, Erenildo João (Org.). *Por uma pedagogia crítica da visualidade*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2010.

_____. Uso de filme como estratégia mediadora da prática docente na educação de jovens e adultos. In: CARLOS, Erenildo João; VICENTE, Dafiana do S. S. (Org.). *A importância do ato de ver*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2011.

FAHEINA, Evelyn Fernandes Azevedo. *Um estudo sobre os modos de apropriação do cinema por educadoras na escolarização de jovens e adultos*. 2012. 124f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

HERNÁNDEZ, Fernando. ?De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?. *Educação e realidade*. Porto Alegre, n. 34, p. 9-34, jul./dez./2005. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/12413>. Acesso em: 01 jul. 2013.

_____. *Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho*. Porto Alegre: Artmed, 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MIRZOEFF, Nicholas. Introdução: o que é cultura visual? In: *Uma introdução à cultura visual*. Londres: Routledge, 1999.

OROFINO, Maria Isabel. *Mídias e mediação escolar: pedagogia dos meios, participação e visibilidade*. São Paulo: Cortez, 2005.

SARDELICH, Maria Emília. Leitura de imagens e cultura visual: desenredando conceitos para a prática educativa. *Educar. Curitiba*, n. 27, p. 203-219, 2006. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/62584004/maria-sardelich-2006-leitura-de-imagens-e-cultura-visual-desenredando-conceitos-para-a-pratica-educativa>. Acesso em: 01 jul. 2013.

_____. Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa. *Cadernos de Pesquisa*. Bahia v.36, n. 128, p. 451-172, maio/ago. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cp/v36n128a09.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2011.