



A subjetividade na fotografia com pinhole¹

Fábio Goveia²

Escola de Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

Este trabalho tem como objeto a análise da produção de fotografias por meio de câmeras de orifício (pinholes). As imagens feitas com pinholes são capazes de fomentar um novo modelo de visão fotográfica, deslocando o modo de representação: a imagem mais objetiva é aquela que não conta com o auxílio da objetiva (lente). Para além de seu caráter educativo e lúdico, as fotografias com pinhole propõem um outro paradigma de visão do mundo. Essa outra forma de ver se utiliza de imagens produzidas com latas de leite em pó, caixas de papelão ou até mesmo um pimentão. As coisas passam a ser a medida do olhar do observador. O olho humano deixa de ser o único lugar da visualidade e o fotógrafo passa a ter um trabalho dialógico com a câmera, que deixa de ser um aparelho e passa a ser um objeto-máquina.

Palavras-chave

(1) Fotografia e representação; (2) Fotografia com Pinhole e *camera obscura*; (3) Subjetividade

¹ Trabalho apresentado ao NP 20 – Fotografia: Comunicação e Cultura.

² O autor é Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal do Espírito Santo. É editor da Revista Científica ComunicaçãoES (fabiogoveia@yahoo.com.br)



A subjetividade na fotografia com pinhole³

“A pinhole questiona os padrões, reinventa a relação do homem com a técnica, incluindo outras possibilidades de uso, para além da lógica cibernética, instantânea, presumida como infalível”

Ana Elizabeth Lopes
Luciana Becker Sander

(Des)construir o aparelho

Produzir imagens com pinholes⁴ é como entrar definitivamente na caixa preta de Vilém Flusser. Estar no miolo da construção da imagem e poder fazer parte do ato fotográfico, do mais simples ao mais complexo. Simples porque o processo de formação da imagem e fixação desta numa superfície sensível é de tal maneira modesto que se torna um dos caminhos mais acessíveis na pedagogia imagética. É comum vermos aulas, cursos ou oficinas de fotografia contemplarem em seus conteúdos iniciais aspectos que concernem ao processo de pinhole. Inúmeras experiências se espalham pelo Brasil e em outros países com esta metodologia na formação de profissionais da imagem ou na educação para a sociedade imagética. Entre os elementos que estabelecem a técnica pinhole como ponto de partida para o ensino da arte de construir imagens ou apenas de vê-las está a facilidade de produção das fotografias.

Para fotografar com pinhole não é necessário que a pessoa disponha de muitos recursos. Bastam apenas um ambiente vedado de luz com um pequeno furo, algum material fotossensível e os elementos de revelação. Pronto. A partir disso, todo o universo fotográfico pode ser explorado indefinidamente, seja por uma criança que está aprendendo a escrever as primeiras palavras, seja por um experiente profissional da imagem. Todos têm as mesmas possibilidades de produção, indistintamente, remetendo à gênese da fotografia, quando foi possível democratizar todas as experiências pela tradução de imagem (SONTAG, 1981). Este caráter simplório e despojado da pinhole é

³ Este artigo faz parte da dissertação de mestrado *A decomposição imagética nas fotografias com pinhole: a imagem pelo buraco de uma agulha*, aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em março de 2005.

⁴ Pinholes são as fotografias produzidas sem o tradicional aparato tecnológico que envolve o fazer fotográfico, utilizando-se apenas de um ambiente escuro com um furo numa extremidade e um material sensível noutro lado. Mas, neste trabalho, o termo pinhole pode aparecer com outros significados. Pode estar sendo utilizado para se referir ao espaço por onde a luz passa (do inglês pin-agulha; hole-furo); ao tipo específico de técnica fotográfica artesanal; ou às fotografias já produzidas. Quando referido à técnica, pode aparecer também como “fotografia estenopéica”, nome mais utilizado em alguns países europeus. Já pinhole é o termo mais utilizado nos Estados Unidos e Inglaterra. No Brasil, há predomínio da grafia pinhole, mas também são encontradas citações com “fotografia sem câmera”.



uma das principais características da técnica. Ao mesmo tempo, essa particularidade é aquilo que torna a pinhole complexa.

O fato de a imagem ser formada sem a necessidade das objetivas permite que as fotografias tenham algo mais. Elas fogem do categoricamente instituído, daquilo que se consolida como padrão visual: reproduzir o real sem interferência. Com as pinholes o olhar se transforma, deixa de ser “o” ponto de vista da câmera e passa a ser “um” ponto de vista. Aquilo que a câmera capta é o que existe naquele ambiente, não no olho humano: há uma outra subjetividade. Para analisar melhor vamos tentar desvelar o aparelho fotográfico a partir dos conceitos de Flusser (2002):

O aparelho fotográfico pode servir de modelo para todos os aparelhos característicos da atualidade e do futuro imediato. Analisá-lo é método eficaz para captar o essencial de todos os aparelhos, desde os gigantescos (como os administrativos) até os minúsculos (como os *chips*), que se instalam por toda parte. (...) é preciso haver acordo sobre o significado do *aparelho*, já que não há consenso para este termo. Etimologicamente, a palavra latina *apparatus* deriva dos verbos *adaptare* e *praeparare*. O primeiro indica prontidão para algo. O segundo, disponibilidade em prol de algo (FLUSSER, 2002, p. 19-26).

Com essas considerações, iniciamos o desmonte do aparelho fotográfico presente na pinhole. Ao mesmo tempo em que as imagens estão na *camara obscura* formada pelo ambiente vedado de luz e com um pequeno orifício, elas não estão definitivamente prontas no aparelho. Enquanto que no processo tradicional de fotografia o “botão” é quase irresistível – sensação que se aprofunda ainda mais com as máquinas digitais – e a produção de uma fotografia está sempre evidente, na pinhole esse tempo-pronto não existe. Há um descolamento da imagem de seu *apparatus*. Nada está de prontidão e nem disponível. Na medida em que a pinhole configura-se apenas a partir de uma concatenação de etapas construtivas, ela desvenda o próprio aparelho fotográfico. E não é apenas construção no sentido conotativo, mas denotativo mesmo. Participar das etapas de fabricação do aparelho-fotográfico-pinhole permite que o fotógrafo fique mais próximo do processo de realização da imagem fotográfica. Ter domínio também sobre aquilo que Flusser chama de *hardware* (objeto), além do *software* (regras) do aparelho:

Enquanto *objeto duro*, o aparelho fotográfico foi programado para produzir automaticamente fotografias; enquanto *coisa mole*, impalpável, foi programado para permitir ao fotógrafo fazer com que fotografias deliberadas sejam produzidas automaticamente. São dois programas que se co-implicam (FLUSSER, 2002, p. 26).



A construção da câmera não é apenas uma tentativa de dominar o aparelho, mas uma fase, das mais importantes, da fotografia pinhole. Jochen Dietrich afirma que “o sistema é tão simples que uma criança é capaz de fazer uma máquina em meia hora” (DIETRICH, 2000, p. 144). Isso possibilita uma individualidade do aparelho em detrimento de sua standardização. Mesmo que existam câmeras pinhole fabricadas em série (RENNER, 2000), estas ainda assim permanecem em um patamar de unicidade, já que o processo fotográfico tende à não-repetição pictórica. O controle sobre o aparelho deve ser trabalhado em cada imagem. Fica claro durante o processo de construção das câmeras que a ausência da objetiva modifica o *status* que Flusser confere ao aparelho. Quem passa a determinar as potencialidades dele é o fotógrafo-construtor. O programa presente na câmera-pinhole depende do processo da qual ela é um resultado. Essa constatação subverte o processo de determinismo do aparelho sobre o fotógrafo. Ao contrário: há um poder do fotógrafo sobre o aparelho. Com as pinholes, o fotógrafo passa a fazer parte da caixa preta.

Fabricar o aparelho modifica as relações estabelecidas no processo de produção de imagens. Permite uma nova forma de compreensão do fazer fotográfico. Relacionando: o *hardware* é o objeto; o *software*, as regras. Na fotografia tradicional, o fotógrafo domina as regras para forçar o objeto a produzir imagem de acordo com possibilidades limitadas, ainda que estas sejam quase infinitas. Com as pinholes, o fotógrafo infringe o *hardware*, criando um novo *software* a cada imagem, mesmo que o aparelho permaneça o mesmo. O formato da câmera, a posição e o tipo do material fotossensível, o diâmetro do furo-diafragma-obturador, as condições de luminosidade. É preciso mergulhar em todas as variáveis do processo produtivo para constituir o aparelho de fato. As virtualidades contidas nas regras (FLUSSER, 2002) passam a estar contidas também no *hardware*, na parte dura do dispositivo. Mas, ao mesmo tempo, é a partir dessa incursão que se torna possível ao fotógrafo dominar o aparelho e ter o controle da produção de imagens. Há uma hibridização da relação homem-máquina num estágio diferente do vivenciado com as fotografias feitas com câmeras tradicionais.

A pinhole deixa de ser apenas um apêndice do olho; não é mais uma prótese mas um sistema independente, que proporciona outra forma de lidar com as coisas.

A possibilidade de o próprio fotógrafo ser também seu construtor, incluindo dessa maneira a construção da câmera no processo de produção do imaginário, parece-me a grande vantagem da câmera *obscura*. Este fato se revela muito mais importante que a capacidade de representação pois, articulando-se numa

linguagem às vezes delicada e de nitidez reduzida, sempre traz o risco de produzir algo *kitsch* (DIETRICH, 2000, p. 144).

A câmera, a partir dessas novas experiências, não é mais uma parte do processo de produção fotográfica, mas aquilo que o determina. Isto por dois motivos principais: primeiro, porque a relação homem-máquina deixa de ser apenas um elo da corrente capitalista; segundo, porque a presença dela no momento da captura da imagem desconstrói o mito da fotografia como representação objetiva da realidade. Explorando mais essas possibilidades, a ligação da pinhole com atividades de reaproveitamento de materiais é evidente. Caixas de papelão, latas enferrujadas, pedaços de madeira ou até mesmo cascas de ovos: tudo pode se transformar em uma câmera-pinhole, surgindo uma noção de reciclagem muito forte. Isso rompe com a estrutura capitalista que determina a produção imagética. “O tamanho e o preço das máquinas faz com que apenas poucos homens as possuam: os capitalistas” (FLUSSER, 2002, p. 21).

Ausência de objetivas

Com as pinholes surge uma nova interpretação do ato fotográfico. E o que diferencia o aparelho-pinhole do aparelho-fotográfico-tradicional é a ausência das lentes objetivas. Dos três mecanismos que compõem o aparelho fotográfico – luz, material fotossensível e lentes – este elemento, ao ser modificado com as pinholes, cria um deslocamento do fotógrafo de posto de mero operador das potencialidades do aparelho para agente de uma nova situação. Isto por que as outras duas partes do tripé estão intrinsecamente ligadas. Elas são as duas pontas da cadeia de realização da fotografia. Já a objetiva é o intermediário, o elemento que carrega grande parte da subjetividade.

Fazer uma fotografia utilizando como apenas uma caixa com um pequeno furo cria outros parâmetros de tempo e espaço. Como citado anteriormente, a objetiva, como o próprio nome diz, opera como uma parede completamente transparente. Ela é feita para não causar nenhuma interferência na imagem, para criar uma sensação de neutralidade. A própria transparência do material com o qual são fabricadas a maioria das lentes – um tipo de cristal – leva o fotógrafo a ser convencido dessa normalidade. Entretanto, elas funcionam como filtros. E são realmente filtros, que deslocam os raios luminosos no caminho até o material fotossensível.

Essa impressão direta de uma fonte luminosa na superfície sensível pode ser comparada ao fotograma⁵ e às experiências do rayograma de Man Ray.

Todas as histórias da fotografia mencionam que houve duas direções principais da invenção da fotografia: a direção Niépce-Daguerre, a da “foto-grafia”, propriamente dita, de uma “escrita da luz” para fixar a reprodução das aparências; e a direção Fox Talbot, a dos photogenic drawings, que consiste em produzir em reserva o traço fotogênico de objetos interpostos entre a luz e um fundo fotossensível (AUMONT, 1993, p. 164-165).

A partir das observações de Aumont, a pinhole estaria situada entre os dois pontos no universo da invenção da fotografia: entre Niépce-Daguerre e Fox Talbot; entre a “foto-grafia” e o “fotograma”. É uma câmera que produz fotogramas a partir de reflexos luminosos, sem interposição. A não-existência de uma das partes do mecanismo fotográfico faz com que os dois outros elementos sejam postos em contato imediato, criando um *medium* específico. E a base desse universo é a indeterminação, já que passa a ser suprimido exatamente o elemento que proporcionava uma espécie de “mediação” entre a luz e o material fotossensível. Ao ficarem diretamente em contato, estes dois pontos do aparelho fotográfico não se encaixam perfeitamente, provocando o deslocamento. Com a substituição das objetivas por um furo, a influência do fotógrafo no processo de produção da imagem passa da indução ao diálogo.

Com a fotografia tradicional, o operador do aparelho lida com as possibilidades estabelecidas, com as regras, sem saber o que está na “caixa preta” (FLUSSER, 2002, p. 25). Conhecedor do modo de produção, pode induzir o seu aparato fotográfico para produzir as imagens com as quais o pensamento dele estava montando desde o primeiro momento em que viu a cena. Diz-se que é justamente essa uma das maiores características do bom fotógrafo: antever a imagem e preparar a câmera para fazer uma cópia fiel ao que ele imaginou. Somente as fotografias que se aproximarem desse padrão almejado poderão ser consideradas “boas”, “aproveitáveis”. Essa análise aplica-se ao amador, que sonha em ter uma imagem noturna do Cristo Redentor, assim como ao fotojornalista, que deseja capturar o momento exato em que o jogador marca o gol; ao fotopublicitário, que busca a imagem mais que perfeita de um sorvete ou a um foto-artista, que monta um aparato fotográfico para esfacelar o rosto de uma celebridade. Ao trabalhar com a fotografia tradicional todos são indutores do aparelho.

⁵

Imagem obtida pela ação da luz sobre uma superfície sensível, sem passar por uma objetiva.

De outra forma, a imagem produzida pela pinhole é um resultado dialógico. Homem e máquina têm seus próprios elementos e a imagem é resultante dessa parceria. Não adianta ao fotógrafo obrigar o aparelho a processar exatamente a imagem que lhe convém. O lugar da câmera não é mais lugar do olho humano. Como afirma Dietrich,

[...] as relações que formam o sistema da fotografia pinhole têm uma estrutura dialógica. Quem cria um imaginário usando uma câmera *obscura* está inserido em um diálogo complexo com o mundo (a parte da realidade que ele quer representar), com sua altura, que lhe forneceu aquele artefato (o sistema da câmara *obscura*), consigo mesmo, pois foi ele que concretizou o sistema construindo sua máquina, e com o próprio artefato, a caixa. No triângulo Sujeito-Meio-Objeto (realidade), o meio específico câmara *obscura* é capaz de se inserir em qualquer uma das três posições. Sendo um olho artificial, a câmera *obscura* representa sobretudo outra subjetividade, vale dizer, cada máquina construída significa uma subjetividade virtual (DIETRICH, 2000, p. 156).

Se qualquer ambiente oco pode ser transformado em uma câmera, o lugar da visão deixa de ser o olho e invade outros espaços. Por isso, a câmera está fora do corpo. Não é mais uma extensão da visão, mas uma visão própria, o que demanda um diálogo do fotógrafo com o aparelho, e não mais somente uma indução deste por aquele.

Além disso, o aparelho-pinhole possui uma gama de possibilidades que não podem ser determinadas, o que resulta numa fotografia com elementos não previstos: traços de luz, anomalias cromáticas, deformações inesperadas, zonas de sombras densas etc. Dentre as surpresas está até a ausência total de imagem. A não-imagem na pinhole também é produtiva, pois como cada fotografia é resultado de uma construção individual, a experiência do fracasso é extremamente importante na continuidade do trabalho – fracasso que quase desaparece com as modernas fotografias digitais, nas quais o que não tem “beleza” é deletado imediatamente após a captura da imagem.

É neste aspecto que a objetiva, mais que qualquer outra parte do processo fotográfico, determina a “ideologia perspectivista”. Aumont, relatando os teóricos que descrevem o impacto da fotografia escreve:

A máquina fotográfica é um rebento da câmara *obscura*. Como esta, é capaz de produzir automaticamente uma vista perspectivista opticamente perfeita, mas, além disso, oferece sobre sua antecessora a vantagem decisiva de fixar essa construção, de registrá-la. Reconhecem-se aqui as teses “realistas” de numerosos críticos, em particular as de André Bazin, que a esse respeito deu uma versão impressionante, apoiada em uma grande metáfora religiosa: (...) Bazin vê “revelação” fotográfica como cumprimento da vocação mimética da arte e como uma das manifestações mais importantes do desejo, implícito em toda representação, de “embalsamar a realidade” (AUMONT, 1993, p. 180-181).

A ideológica perfeição perspectiva é perfeitamente possível com o processo tradicional fotográfico, mas com as pinholes deixa de ser fundamental. O vazio, a sobreposição e o fantasmagórico surgem como marcas irremediáveis de uma lógica própria e única (figura 1). Há um esfacelamento total da busca pela objetividade, pois, como constata Machado, “nada é mais subjetivo do que as objetivas fotográficas, por que o seu papel é personificar o olho do sujeito da representação” (MACHADO, 1984, p. 37). Com a pinhole, o imprevisível é o mais importante. O resultado sempre será uma surpresa e aí justamente que reside uma das maiores potências da pinhole: o acaso.

FIGURA 1: Distorção e esfacelamento da perspectiva na pinhole de Cleber Falieri (disponível online em <http://eba.ufmg.br/cfalieri/galeria/s2/tuboindex.html>)



As imagens do acaso

A produção de imagens na contemporaneidade é um fenômeno bastante discutido em muitas esferas sociais, não apenas nos bancos acadêmicos. E essa massificação imagética tem na velocidade seu principal motivo de crescimento. Num momento marcado por essa produção indiscriminada de imagens, por que discutir a produção de imagens com pinholes? Por que a potência dessas imagens está no fato de elas serem sempre resultado do acaso. E isso, numa sociedade completamente dominada pelas imagens determinadas, imagens-clichês, é um fator de irremediável destaque.

À medida que as câmeras fotográficas se tornam cada vez mais sofisticadas, automáticas e precisas, alguns fotógrafos vêm-se tentados a desarmar-se ou a sugerir que não estão efetivamente armados e preferem submeter-se aos limites impostos pela tecnologia pré-moderna da câmera – na suposição de que uma



máquina fotográfica mais tosca e de menos potência será capaz de produzir resultados interessantes e expressivos, deixando mais espaço para o acidente criativo (SONTAG, 1981, p. 119-120).

Essa suposição de que o “acidente criativo” é mais iminente com um aparelho menos elaborado se justifica no ponto em que o fotógrafo-indutor da fotografia tradicional luta para dominar todas as potencialidades da câmera, enquanto que na pinhole o fotógrafo-dialogador, ainda que queira, não pode controlar essas regras do aparelho. Remetendo novamente a Flusser (2002, p. 26), o *software* é diferente em cada situação. O que é imprevisível subverte o que está estabelecido. Justamente nessa dificuldade de previsibilidade que reside a maior força da pinhole. A surpresa é a alma da imagem gerada com esta técnica despojada. O espanto do acaso é fazer pensar. Como destaca Machado: “Poucos são os fotógrafos que sabem tirar proveito dos acidentes do acaso para fazer emergir esse inconsciente ótico e arrancar do mundo dos protocolos e convenções cotidianas visões perturbadoras e corrosivas” (MACHADO, 1984, p. 49).

Podem ser definidos em três os elementos que transformam o acaso em situação produtiva nas pinholes: a ausência das lentes, o logo tempo de inscrição da luz no material fotossensível e a descaracterização do enquadramento como limite da imagem. Não contar com fatores de correção contribui para a falta de precisão técnica no ato fotográfico. Como o acidente criativo é situação determinante no processo da pinhole, a falta dessas determinações objetivas funciona como um catalisador da potência da fotografia. O *flou* é uma das marcas mais características da técnica. O embaçamento da imagem remete ao que não podemos ver nitidamente, como se a realidade da qual fazemos parte não pudesse nos ser revelada como ela realmente é. O objeto é encortinado antes de ser “embalsamado definitivamente”.

Pela forma lenta como as imagens são capturadas e pela alteração da relação com o entorno, a pinhole também entra no campo da imprecisão. É comum exposições de horas para a obtenção de uma fotografia com a pinhole, fato que torna mais propenso a intervenções não previstas na imagem, tais como a movimentação de um objeto, a aparição de outros, o desaparecimento de pessoas. A captura daquilo que não faz parte do universo do fotógrafo se torna evidente. O tempo da exposição é ampliado ao máximo. Percebe-se uma relação intensa entre o objeto e o material sensível. Essa intensidade nada tem a ver com o “click” de uma máquina, a não ser pela função de



obturador de ambos os mecanismos. O contato é lento. A duração da imagem é maior e permite outras possibilidades imagéticas não previstas pelo programa, naquilo que o fotógrafo estava determinado a fazer. A imagem ganha uma temporalidade diferente, o que torna propenso o acaso e por consequência o espanto na fotografia. Isso por que o fato de o tempo de inscrição ser demorado não altera apenas o resultado final, mas também na sensação do fotógrafo. Num de seus projetos, Dietrich descreve essa etapa como um momento único de diálogo entre fotógrafo, aparelho e objeto:

As sessões de auto-retrato [dos alunos de um de seus projetos] forneceram espetáculos fascinantes para as minhas observações, e para eles observarem a si mesmos. Quando pedi que falassem sobre suas experiências de ficarem sentados em frente das máquinas durante tanto tempo, não se lembravam de muito mais que bichos e formigas que não podiam remover de seus corpos sem se mexerem, de pedras machucando as costas e do sol batendo na cara. Falaram da dificuldade de manter fixa uma posição do corpo, sobretudo quando não tinham atentado para essa possibilidade antes de abrirem a máquina (DIETRICH, 2000, p. 158)

Corroboram com esses aspectos a redução da possibilidade de serialização da produção. A lentidão e o não-controle da imagem são pontos que criam uma dificuldade de repetição rápida da fotografia, já que ela se torna resultado de um processo único.

Como terceiro e último aspecto do acaso na pinhole aparece a descaracterização do enquadramento como limite. Como todo o interior da câmera *obscura* é inundada de imagens, é definitiva a possibilidade de anamorfosar a imagem, torcer, alongar, continuar, romper ou compor uma fotografia em partes. Deixa de ser obrigatório que a imagem seja apenas aquilo que está entre as margens, mas pode ser justamente o que fica entre as duas partes. Ou pode ser a combinação de muitas partes, como um quebra-cabeça. Surge um tipo específico de fragmentação do objeto, que não se pode conseguir com a fotografia tradicional sem antes passar por complicadas manipulações em computadores. O acaso está na anamorfose por descontinuidade da imagem, que se forma indiscutivelmente alheia ao tato do fotógrafo (figura 2).



FIGURA 2: Anamorfose resultante de câmera pinhole tubular de Cleber Falieri (disponível on line em <http://eba.ufmg.br/cfalieri/galeria/s2/tuboindex.html>)



Essas situações do acaso na pinhole agem indistintamente. Não há como conter. O mecanismo escorre por entre os dedos do fotógrafo e adquire uma espécie de vida própria. O momento de fotografar deixa de ser o momento da caça e passa a ser o instante do nascimento. O acaso permite que exista uma espécie de foto-vida, em detrimento da foto-morte. A imagem, aguardada como um filho, surge resultante da cumplicidade entre fotógrafo e câmera. A fotografia-pinhole é sempre resultante de um longo processo, no qual a surpresa sempre tem um papel essencial.

Outro ponto importante a ser referido, trata da questão do aleatório; da imprevisibilidade da composição (já que a câmera pinhole não possui um visor de enquadramento) e do jogo lúdico que compreende o fazer fotográfico. A fotografia aqui, assume um papel que transcende à sua própria existência enquanto imagem (FALIERI, 2002).

O diálogo com as coisas

As imagens feitas com pinholes estão situadas, como dito anteriormente, entre uma fotografia de tradição figurativa e uma fotografia quase sem referente, como o fotograma. Importante é investigar como tempo e espaço se reconfiguram neste *medium*. Além disso, o diálogo com as coisas está estritamente ligado à pinhole: tornar visível uma outra visualidade ou o invisível aos olhos humanos. Ou pelo menos aquilo que não é visível. Para fotografar com pinhole deve-se compreender como se dá a relação com o tempo e o espaço das coisas.

A partir do momento em que a técnica é definida pela multiplicidade de materiais utilizados, perde-se a referência da máquina fotográfica como algo pronto e pré-conceituado, com suas possibilidades demarcadas. As pinholes extrapolam a máquina fotográfica enquanto mera ferramenta. São objetos que passam a ter a função de capturar as imagens. Por meio da técnica ocorre um processo de coisificação da câmera ou uma maquinização da coisa. Sabendo que qualquer espaço vazio pode ser transformado em aparelho fotográfico, a relação com esses objetos se transforma.

Essas alterações ocorrem em vários estágios. Primeiro na relação do fotógrafo com os objetos antes da maquinização deles. O olhar sobre uma casca de ovo não tem mais a simplicidade de quem joga o lixo fora. Tudo pode ser um ambiente de produção imagética e, após essa experimentação, sempre há um território inexplorado à espera de uma fotografia. Renner (2000) tem um trabalho amplo no qual centenas de experiências são descritas. Há as construções de pinhole com cascas de ovos, de Jeff Fletcher (figura 3), os buracos na terra e a câmera que ficou seis meses em exposição, de Terrence Dinnan e Dominique Stroobant, ou até mesmo as imagens feitas por Marcos Kaiser nos buracos abertos no Muro de Berlim. Também os cine-teatros de Portugal transformados em câmeras *obscuras* por Jochen Dietrich ou a câmera feita com botas pretas ou pimentões vermelhos dos alunos do mesmo Dietrich. Seria impossível descrever todas as possibilidades existentes com a fotografia pinhole.

Fato é que essas câmeras pouco convencionais estabelecem um modo muito próprio de representação do mundo. “Essa troca de olhares, esse diálogo com o mundo das coisas é algo que está totalmente fora do alcance da fotografia normal” (DIETRICH, 2000, p. 145). A inclusão deste mundo paralelo muda todo o contexto do ato fotográfico. Agora não é mais possível tratar de uma busca pela objetividade, por uma representação transparente do real. Qualquer discurso deve estar considerando a possibilidade efetiva de outras subjetividades na representação pictórica da fotografia. Não apenas uma “imagem-cristal”, autônoma, abstraída do vínculo remissivo de origem (FATORELLI, 2003, p. 33) mas para algo além disso. Está dada a possibilidade de o homem ser naquilo que nunca fomos enquanto seres humanos. Isso implica num processo de deformação que em nada lembra a luta árdua para consolidar a representação imagética figurativa a partir da perspectiva linear, central ou *artificialis*.

Sem dúvida esse aspecto da pinhole remete à questão da fotografia do invisível e ao inconsciente ótico de Walter Benjamin. A realidade está fora:

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmera lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (BENJAMIN, 1994, p. 94).

A construção da imagem com a pinhole deixa o fotógrafo dialogar com a coisa. E esta, como prêmio, oferece ao seu dialogador uma imagem de seu inconsciente ótico, daquilo que ele jamais poderia ter acesso. Uma troca justa. Deixar-se estar no lugar de, ser o que não é, ver o invisível aos olhos humanos. Essas possibilidades são na verdade uma coisificação da humanidade, um abandono das consolidadas tradições pictóricas que por tantos séculos guiaram o caminho da produção de imagens na nossa sociedade. O observador não é mais o homem, mas as coisas.

FIGURA 3: Pinholes feitas por Jeff Fletcher usando como suporte cascas de ovos (RENNER, 2000).



Diálogo com o corpo ou a coisificação do homem

Renner (2000) descreve com detalhes as diferenças existentes no processo fotográfico com pinholes. A partir desse deslocamento que afasta da visão humana o poder sobre a perspectiva visual, ocorre uma paradoxalidade. Ao mesmo tempo em que o homem deixa de ser o referente, ele passa a ser também uma câmera. Uma câmera

viva. Como toda máquina fotográfica é um objeto de produção de imagens, então o corpo se transforma e é transformado em objeto, em coisa.

Algumas experiências comprovam essas questões. Nos anos 1980, o alemão Thomas Bachler realizou uma série de fotografias utilizando o próprio corpo como *camera obscura*. O artista cortou pedaços de filme e colocou na boca; criou um pequeno orifício com os lábios e fez a sensibilização do material diante do espelho, resultando uma série de auto-retratos. O título completo da obra descreve um pouco como a pinhole se relaciona com o corpo: *‘The Third Eye, pinhole photographs made with the mouth, using lips as an aperture, film in mouth, standing in front of a mirror, all self-portraits’*. O “Terceiro Olho” é o que permite que a visualidade seja retratada. Experiência parecida foi realizada pelo americano Jeff Guess, que produziu imagens das mãos a partir de uma câmera feita com a boca e os lábios. Outro artista que se propôs a um diálogo-interação completo entre corpo e máquina foi o italiano Paolo Gioli, que transformou seu punho em câmera (RENNER, 2000, p. 74-75). Apesar destes trabalhos terem qualidade bastante limitada, a relevância está na concepção estética e conceitual.

Um elemento deve ser destacado nestas fantásticas experimentações: apesar de corpo-humano-e-máquina serem um só, não há controle do fotógrafo sobre o resultado das imagens produzidas a partir do próprio corpo. Neste ponto, a imbricação não resulta em determinismo visual. O acaso continua sendo uma variável de destaque. E o “terceiro olho” representa justamente essa falta de controle. Definitivamente, a fotografia produzida com pinholes é resultado da ação do inconsciente ótico. É a cristalização do que não pode ser visível aos olhos humanos com suas limitações e potencialidades. E esse inconsciente ótico também se aproxima do biotecnológico, deixando os aspectos modernos da fotografia – ou atrelados ao modelo industrial – para assumir uma posição de destaque dentro de uma nova visualidade, ligado indubitavelmente à condição pós(supra)-moderna. Estabelece-se uma relação simbiótica entre corpo e máquina num processo de autoprodução (BENTES, 2001).

Dessa forma, o caráter pictórico da pinhole deixa de estar atrelado ao passado arcaico e primitivo para assumir definitivamente seu posto como possibilidade estética em consonância com os passos mais atuais da arte e da tecnologia da imagem. Depois de quase dois séculos da invenção-descoberta da fotografia, os modelos mais modernos podem ser mesclados com técnicas da gênese do discurso imagético, compondo um panorama único. A pinhole permite que passado e futuro se mesquem, criando possibilidades estéticas que não podem ser desprezadas pelos estudiosos da imagem.



Referências Bibliográficas

- ALVAREZ, Regina. Fotografia Sem Câmara: Mostra de Regina Alvarez. Mostra de Fotografia nº. 9. Rio de Janeiro: Funarte/Núcleo de Fotografia, 1981.
- _____. Foco no Buraco da Agulha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 21, nº 1.053, suplemento Domingo, p. 16-18, 7 jul. 1996. Entrevista concedida a Ana Madureira de Pinho.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.
- BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura (Obras Escolhidas, volume 1, 7ª edição)*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENTES, Ivana. *Do Modelo Industrial ao Biotecnológico*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/bentes-ivana-industrial-biotecnologico.html>. Acesso em 14 de fev. 2005.
- DIETRICH, J. *Câmara Obscura: Convidando o Mundo a Falar*. In: SOUZA, Solange Jobim e. *Mosaico: Imagens do Conhecimento*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.
- _____. *Viagens na terra deles (Reisen im Land der Anderem)*. Catálogo da exposição *Viagens na terra deles: fotografias de Jochen Dietrich*. Rio de Janeiro: Ateliê da Imagem, jul/ago. 2004.
- FALIERI, Cleber. *Galeria Pinhole Fotografias: Imagens Tubulares*. Contagem, 2002. Disponível em <http://eba.ufmg.br/cfalieri/arquivos/cfalieri-contagem-92/tuboentrar.html>. Acesso em 10 de mai. 2005.
- FATORELLI, A. *Fotografia e Modernidade*. In: SAMAIN, E. *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- _____. *Fotografia e Subjetividade*. In: SOUZA, Solange Jobim e. *Mosaico: Imagens do Conhecimento*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.
- _____. *Fotografia e Viagem: Entre a Natureza e o Artifício*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Faperj, 2003.
- FLUSSER, V. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma Futura Filosofia da Fotografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.
- GOVEIA, Fábio. *Vitória pelo buraco da agulha: uma experiência com fotografia sem câmera*. Monografia. Vitória, UFES, 2000.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- RENNER, E. *Pinhole Photography: Rediscovering a Historic Technique*. 2ª edição. Boston e Londres: Focal Press, 2000.
- SONTAG, S. *Ensaios sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.