



Imagens da caixa de fósforos: uma análise do grupo Vista Boa em Boa Vista, Fortaleza, CE¹

Marcelo Henrique de ANDRADE Costa²
Eduardo FREIRE³
Universidade de Fortaleza, Fortaleza, CE

RESUMO

A imagem está fortemente presente no cotidiano, mas com o advento de novas tecnologias, o fazer imagético, principalmente quanto a fotografia, distanciou-se ainda mais da produção humana. Entretanto, multiplicam-se os exemplos de grupos, principalmente na periferia das grandes cidades, que utilizam a fotografia como meio de comunicação a ser explorada a nível comunitário. Esse trabalho busca refletir sobre a produção de imagens, vinculando conceitos como percepção e significação com a produção de fotografias artesanais, por meio da técnica *pinhole*, dentro do grupo de *Vista Boa em Boa Vista*, em Fortaleza, CE. Por meio da observação participante, essa pesquisa tenta “revelar” o contato de crianças e adolescentes desse grupo com a fotografia feita pelo buraco da agulha, utilizando objetos reaproveitáveis como a caixa de fósforos, e a relação com as técnicas fotográficas digitais.

PALAVRAS-CHAVE: imagem; fotografia; fotografia *pinhole*.

INTRODUÇÃO

A produção de imagens nos nossos dias tem uma marca: o imediatismo. O curto espaço de tempo é imperativo na necessidade de obter imagens da realidade o mais rápido possível. A instantaneidade também é determinante, prova disso são as pequenas máquinas digitais que capturam fragmentos em milésimos de segundo e os “revelam” em frações de tempo um pouco depois, apresentando imagens de forma pronta e acabada. Ao fotógrafo cabe apenas o precioso momento de apertar um botão, e pronto, está feita a imagem.

No entanto, a história das relações humanas com a imagem, e mais recentemente, as descobertas proporcionadas pelo conhecimento científico que acarretaram a chegada da fotografia “revelam” que, até aí, a interferência do homem sempre foi imprescindível à formação ou construção de uma imagem. A partir da fotografia, uma nova realidade no âmbito da imagem se desenha. A sociedade passa a lidar com uma ferramenta muito eficaz para atender aos anseios por uma representação

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Concluinte 2009.1 do curso de Jornalismo da Universidade de Fortaleza, email: marcelohenriqueac@oi.com.br

³ Orientador do trabalho. Professor Ms. do Curso de Jornalismo da Universidade de Fortaleza, email: eduardofreire@unifor.br



fiel da realidade. A fidelidade se concretizava com o afastamento das mãos humanas dos meios para formação da imagem.

A fim de compreender essa dinâmica, esse trabalho lançou-se no desafio de “revelar” as relações do homem com a imagem e, mais especificamente, estudar como na atualidade, diante de equipamentos de alta tecnologia, alguns grupos espalhados pela periferia de capitais brasileiras, no caso desse estudo, o grupo *Vista Boa em Boa Vista*, sediado em Fortaleza-CE, abrem mão dos artifícios do mundo das imagens digitais e envolve crianças e adolescentes na vivência de uma técnica que remete, diretamente, aos primórdios da fotografia por meio da *pinhole*. Como se explica o retorno a uma técnica que data das primeiras experimentações da fotografia? Quais características ela difundiu e como funciona o processo de comunicação por meio das imagens produzidas artesanalmente?

O HOMEM E A IMAGEM: RELAÇÃO CRIADOR X CRIATURA

Imagens por todos os lados, a qualquer hora, na palma da mão, nos outdoors, nas paredes das residências, na carteira de bolso, na tela da TV, dentre tantas outras possibilidades. A nossa contemporaneidade traduz para todos uma “Era” em que as imagens reservam para qualquer pessoa o domínio de sua onipresença. Estamos rodeados pelo universo imagético que ajudamos a (des)construir, quer seja integrando a composição da imagem quer seja como mero fazedor. Gombrich já atestava:

nunca houve antes época como a nossa, em que a imagem visual fosse tão barata, em qualquer sentido que se tome da palavra. Estamos cercados, vestidos, por cartazes e anúncios, por histórias em quadrinhos e ilustrações de revistas. Vemos aspectos da realidade representados nas telas de televisão e de cinema, em selos postais e embalagens de comida. A pintura é ensinada na escola e praticada em casa como terapia e passa-tempo (2007, p. 7).

Essa esfera que nos engloba foi, inegavelmente, criada pelas ações humanas e apresenta-se, ao mesmo tempo, como característica do fazer humano sobre a Terra. A própria existência do homem, por si só, já estabelece este contrato “homem e imagem”. A nossa criação já revela as características de um ser imagético, afinal, somos imagem, como conclui Martine Joly, ao apontar que “*‘Deus criou o homem à sua imagem’*. *Esse termo, imagem, aqui fundador, deixa de evocar uma representação visual para evocar uma semelhança*” (1996, p. 16).

Antes mesmo de sermos seres humanos, a condição espiritual nos faz crer na identificação da nossa semelhança como imagem. Somos frutos e, ao mesmo tempo, sementes para novas imagens, criamos e reciamos:



diariamente são criadas inúmeras outras imagens-mundo, a partir de fatos, e publicadas pela imprensa escrita e transmitidas por meios eletrônicos. Com elas convivemos e dialogamos sempre, segundo as técnicas de diálogo estabelecidas pelos detentores da informação, são as imagens vinculadas ao mundo concreto, mas que não raro nos parecem ficcionais, pelo que representam. Incorporam-se nesse grupo, ainda, as imagens criadas em certo momento do passado, que revivem de quando em quando. Trata-se das imagens contendo fragmentos da história dos tempos, preservadas em bancos de informatizados, os frigoríficos da memória; imagens em eterna hibernação, mas que são, por vezes, retomadas em rápidas golfadas da vida, recontextualizadas, dependendo da necessidade editorial: imagens de arquivo (KOSSOY, 2007, p. 151).

A habilidade humana ajuda-nos a compreender porque esse “poder”, característico da nossa espécie para reprodução do mundo a nossa volta, fez-se necessário à relação com o mundo. É dos primórdios que advém a necessidade de capturar a realidade ao nosso entorno, transformar a “imagem-mundo”, exteriorizada aos nossos corpos e, concomitantemente, presente em nossas mentes pela imaginação.

Muito cedo a imersão imagética solicitou de cada um de nós o desenvolvimento de recursos cognitivos que permitissem a interpretação da mensagem repassada por determinadas imagens, como também a construção das mesmas formulando conteúdos a serem, de forma semelhante, inscritos e repassados.

A atividade de criação e leitura acabou exigindo-nos o desenvolvimento de algumas habilidades. Em nível de criação, destacam-se os atos de “*olhar, escolher, aprender*” (JOLY, 1996, p. 60), já a recepção ou análise de imagens são habilidades que irão se desenvolver ao passo que a necessidade de leitura seja evocada.

A relação aqui apontada como inata a vida do homem, conforme Santaella e Nöth, gozou de benefícios propícios ao seu desenvolvimento em regiões onde a valorização cultural do artigo “imagem” foi bem aceito pelas sociedades. No Ocidente, verificava essa aceitação, enquanto no Oriente a relação mantida com as imagens foi, historicamente, de rejeição, ou seja, prevalecia a proibição cultural das imagens e o iconoclasmo.

Afora a questão cultural, a constante recorrência ao termo “imagem” conduz a um problema natural que advém da necessidade de entender a sua presença como instrumento intensamente difundido na sociedade, o qual se trata do conceito de imagem, que, para Santaella e Nöth

se divide num campo semântico determinado por dois pólos opostos. Um descreve a imagem direta perceptível ou até mesmo existente. O outro contém a imagem mental simples, que, na ausência de estímulos visuais, pode ser evocada. Essa duplicidade semântica das imagens como percepção e imaginação se encontra profundamente arraigada no pensamento ocidental (1999, p. 36).



A polarização da imagem como representação visual e como imaginação não ficou restrita, algumas tipologias foram criadas a fim de qualificar a imagem, dentre esses tipos de imagens temos: as imagens gráficas; imagens óticas, imagens perceptíveis; imagens mentais e imagens verbais (SANTAELLA; NÖTH, 1999).

A tipologia da imagem aqui mencionada, por sua vez, ajuda-nos a medir a proporção com que as mesmas estão inseridas e presentes no nosso cotidiano. Nessa abordagem generalizou-se a idéia de que estaríamos imersos numa “sociedade imagética”, como também que a compreensão feita das imagens ao nosso redor se dava, basicamente, por meio do reconhecimento instantâneo.

Tais posições geraram alguns debates, a começar por Roland Barthes (apud JOLY) ao destacar que “*não é correto falar de uma civilização da imagem*” (2005, p. 30) já que somos, segundo ele, uma civilização da escrita, dessa maneira a linguagem verbal ainda prevaleceria sobre o conteúdo imagético.

Fora isso, as afirmações sobre a instantaneidade da leitura das imagens levaram a algumas alegações como aquela explica a facilidade com que as mesmas são lidas cotidianamente. É fato que:

o reconhecimento dos objetos do mundo representados, socioculturalmente codificados (do esboço ao hiper-realismo), é geralmente rápido e sem hesitações. Podemos nomear facilmente aquilo que se reconhece: uma árvore, um cão, uma ribeira, etc. Em contrapartida pode haver hesitação quanto à interpretação da imagem (JOLY, 2005, p. 114).

“*Dizer que a leitura de uma imagem é ‘natural’ e que ela não pede nenhuma aprendizagem nem nenhum esforço intelectual*” (JOLY, 2005, p. 115) é falsa. Essa “facilidade” com que a leitura de mundo e dos objetos representados em imagens se processa evoca, antes de tudo, uma atividade mental. Por sua vez, o termo “facilidade” não faz qualquer correspondência, como Martine Joly faz questão de afirmar, com uma “dificuldade” na compreensão da linguagem verbal. Segundo ela,

há textos mais ou menos fáceis de ler e há imagens mais ou menos fáceis de ver [...], fáceis ou menos fáceis, as imagens solicitam para a sua decifração toda uma actividade mental que não se pode negligenciar e necessitam de uma aprendizagem que se não for feita a tempo (quase ao mesmo tempo da linguagem), bloqueia a leitura e a compreensão das imagens (2005, p. 116).

De forma semelhante, pensa Francastel:

há uma opinião, extremamente divulgada, segundo a qual o que caracterizaria a apreensão da imagem figurativa seria a instantaneidade. Não devia ser necessário sublinhar o caráter infantil de uma tal opinião. Toda a gente sabe que qualquer pessoa sensível gosta de se deter perante uma pintura, uma obra de arte. Uns falam de prazer, outros de interpretação. Isso pouco importa; o que é indiscutível é que em nenhum dos casos o espectador capta num relance o sentido ou mesmo os elementos – espaciais ou significativos – de uma imagem. (1998, p. 95)

O fato é que, esse pensamento quanto à facilidade ou dificuldade de compreensão, encontra-se profundamente enraizado em função do entrelaçamento das relações humanas com as imagens no curso da história. Deve-se contar razões como a leitura “natural” da imagem, a rapidez da percepção visual, a aparente simultaneidade do reconhecimento de seu conteúdo e de sua interpretação, além da universalidade da imagem, produzida em todo o mundo, desde a pré-história até os nossos dias (JOLY, 1996).

DESVENDANDO AS CRIATURAS

Tanto as relações de conteúdo, como de forma evocam o entendimento, isso porque a imagem e o texto estão carregados de informações que se coadunam a fim de formular a interpretação final. Entretanto, para se chegar a uma mensagem final, o criador da imagem e o leitor lidam com um desafio que é intrínseco à imagem – como também ao texto –, o grande número (*poli*) de informações (*semies*) visuais.

De acordo com Joly, a polissemia da imagem é uma das características que a constitui, e complementa “*a especificidade da imagem é ser polissêmica*” (2005, p. 110). Isso nos indica que “*a imagem é universal, mas sempre particularizada*” (AUMONT, 1999, p. 131). Essa particularização inclui-se no processo de interpretação o qual aponta o caminho para uma contextualização da informação visual, isso ocorre, na maioria das vezes, por uma “*acomodação perceptiva*” (MEUNIER; PERAYA, 2008, p. 174).

Dentre esses fatores que interferem diretamente na compreensão da imagem, vale destacar pelo menos seis deles, os quais funcionam como reguladores do processo de conotação de imagens, interferindo no real, mais especificamente, no caso das fotografias: a truncagem, a pose, os objetos, a fotogenia, o esteticismo e a sintaxe (BARTHES, 1990).

Entretanto, ainda no campo da polissemia, há quem duvide que é característica particular à imagem a variedade de conteúdo informativo que a torna aberta à diversificação interpretativa. “*Não é a imagem que é polissêmica, mas o espectador’, específica Christian Metz. É pois à hesitação interpretativa provocada pela falta de assertividade da imagem que nós chamamos polissemia*” (JOLY, 2005, p. 112).

Para Joly, o caso de Metz se aplica à situação onde

o termo ‘polissemia’ serve para designar incorretamente qualquer coisa que toda a gente sente de modo confuso, uma particularidade própria da imagem a que Metz chama



‘ausência de focalização assertativa: a imagem fala pouco de si mesma’ (JOLY, 2005, p. 112).

Independente da posição ao considerar a imagem polissêmica ou não, o fato de interesse nesse estudo é observar que, mesmo diante de ambas as prerrogativas para chegar a uma mensagem final, que revele uma interpretação das várias possíveis, ainda cabe “*recorrer à experiência perceptiva do espectador como ser individual e coletivo*” (MEUNIER; PERAYA, 2008, p. 175).

No entanto, como nos alerta Gombrich, o conhecimento que guardamos, acrescentado à experiência perceptiva de determinada representação visual, pode se transformar em uma ilusão e acometer até mesmo os mais experientes, como é o caso da anedota de Plínio:

a mais famosa história de ilusão na Antigüidade clássica ilustra isso com perfeição: é uma anedota contada por Plínio, sobre como Parrásio enganou Zêuxis, que pintava uvas tão habilmente, que os passarinhos vinham bicá-las. Parrásio convidou Zêuxis a visitar seu ateliê para mostrar-lhe um quadro. E quando Zêuxis tentou remover a cortina que escondia a tela descobriu que ela não era real, mas pintada, e teve de reconhecer a vitória do colega que não só enganara aves irracionais mas um artista (GOMBRICH, 2007, p.173).

Esse caso de ilusão, por sua vez, nos sugere a análise das formas de recepção da imagem. Schaeffer relaciona pelo menos duas regras que são constitutivas da recepção fotográfica em termos de diferenciação. A primeira delas refere-se ao reconhecimento da fotografia,

toda recepção fotográfica tem um momento inaugural que consiste na identificação da imagem como imagem fotográfica. É da realização dessa identificação que depende em grande parte a construção do signo. Com efeito, se ela falha, a imagem não será tematizada como indicial: será contemplada como simples ícone analógico (1996, p. 100).

Enquanto que na seguinte, “*a imagem fotográfica é sempre recebida como o sinal de um acontecimento real ou de entidade realmente existente (no momento da toma de impressão)*” (1996, p. 109). Além disso, deve-se levar em consideração que:

a imagem fotográfica, tão logo a identifico como tal, funciona como relação de remissão, relação essa diretamente decorrente de seu estado pragmático. A imagem pictórica, em compensação, só pode funcionar como relação de remissão na condição de que tenha uma realização efetiva de identificação referencial. [...] uma representação pictórica de Nessie [monstro de Loch Ness] não remete a um ser real, a não ser para um sujeito receptor que admita, antecipadamente, que Nessie existe e que acha que, de fato, ele se apresenta na realidade tal como está pintado. Ao contrário, se uma imagem fotográfica remete a Nessie, então, Nessie existe, isso em virtude do estatuto pragmático da imagem fotográfica (SCHAEFFER, 1996, p. 111).

O problema proposto por Gombrich, a ilusão, pode ser “sanado” avaliando a qualidade do meio de representação. Não obstante, é possível observar que, independente desse posicionamento, até mesmo as fotografias, “espelhos do real”,



podem causar ilusão, como propõe Schaeffer. Cabe ao espectador, formular uma interpretação ou, tomando as palavras de Flusser e ampliando a sua terminologia, “imagicizar” uma determinada situação na qual ele, como observador e destinatário da informação visual, esteve ausente – situação que contempla a quarta opção relacionada por Schaeffer. A “imagicização” seria efetivada a partir do “conhecimento lateral”, adquirido por diversificadas experiências, e ali homologada, mesmo criando uma disparidade com o real, estaria em conformidade com a realidade imaginada.

O ato de fotografar e, conseqüentemente, o seu produto sempre exigiu estímulos para a produção. A própria fotografia nasceu em um momento cujo desejo pela representação da realidade era movido por interesses os quais acabaram sendo responsáveis por unir o conhecimento científico advindo da física e da química, tornando a fotografia uma realização palpável. Não é à toa, desde o seu início até pouco tempo atrás, antes da avançada industrialização e digitalização do fazer fotográfico, a técnica da “escrita da luz” foi tratada como luxo, como se fosse jóia.

A descoberta da fotografia propiciava essa atmosfera:

o homem conseguia, finalmente, ‘capturar’ a imagem fugidia dos objetos que se formava na câmera obscura. Nada mais perfeito: a natureza ‘representando-se a si mesma’, sem a intervenção da mão do artista. E, justamente por isso, o resultado exato, divino (ou diabólico?), uma absoluta fidelidade na representação: precisão matemática entre a imagem e o objeto. Esta descoberta provocou verdadeira revolução nas artes do desenho, no conceito de representação visual e na percepção humana (KOSSOY, 2007, p. 159).

A fotografia, desde a sua criação, incorporou componentes advindos da ordem material e da ordem imaterial. Para obter a imagem usando a luz foi indispensável o papel dos recursos técnicos, ópticos, químicos ou eletrônicos a fim de materializar a fotografia. Isso nos mostra que, passo-a-passo, as formas para se obter as imagens fotográficas avançavam em sintonia com as descobertas de cada época. Já os recursos de ordem imaterial, como os mentais e culturais, eram, aos poucos, revalorizados à medida que a técnica evoluía.

Ao passo que era distribuída, revelando o ar da graça da nova descoberta, a fotografia transformava em frenéticos consumidores os novos modelos que assumiam as suas poses em frente às câmeras fotográficas, também chamadas de “máquinas”. A fotografia passava a protagonizar na história do homem moderno

dois fenômenos distintos, porém, próximos: vulgarização (não no sentido de desqualificar, mas de propagar) da imagem e a experimentação de novos métodos. Numa vertente caminhava a indústria e na outra a arte – sabendo que desde sua gênese a fotografia é verdadeiramente uma industrialização da arte. As notícias das imagens cristalizadas pelos daguerreótipos (primeiro elemento do novo sistema iconográfico) rapidamente cruzaram

mares e montanhas – enriquecendo ainda mais seus inventores e colocando as pedras de fundação daquilo que hoje chamamos de sociedade imagética (GOVEIA, 2005, p. 44).

Pela indústria, a fotografia virou objeto de ostentação e, mais aos poucos, instrumento indispensável para o registro cotidiano de acontecimento ou rituais, massificando-se. Pelo viés da arte, a fotografia caminhou em outro sentido, dando seus primeiros passos em um movimento conhecido como “pictorialismo”.

Peter Henry Emerson é um dos nomes associados a esse movimento, o trabalho dele e de outros artistas que aderiram ao pictorialismo, na segunda metade do século XIX, era rivalizar com a precisão da imagem fotográfica. A idéia do fabrico manual da imagem abolida pela fotografia incomodava os artistas daquele movimento que acreditavam no pictorialismo como um retorno à pintura utilizando a fotografia.

Para chegar lá, os pictorialistas prezaram por inventar

novos processos [...] com o auxílio dos quais se tenta tornar a fotografia cada vez mais parecida com a pintura a óleo, com o desenho, com a água-forte, litografias e outras técnicas do domínio da pintura. O seu efeito principal consiste em substituir a nitidez da objectiva pela suavidade dos contrastes (BAURET, 2006, p. 85)

A ausência das lentes objetivas e o interesse pela aproximação com a arte, principalmente a pintura, tornaram os pictorialistas um dos iniciadores da prática de fotografar sem as lentes. Com a ausência da objetiva, tinha início os trabalhos que, mais tarde, seriam qualificados como fotografia *pinhole*. Esse termo tem origem no inglês, com a união das palavras *pin*, que significa agulha, e *hole*, que denomina buraco, significando, portanto, buraco feito com uma agulha. Com essas características passava-se, então, a utilizar a técnica *pinhole*⁴ como princípio básico para a captura de qualquer imagem fotográfica. “*Sendo assim, a pinhole não foi somente um elemento precursor da fotografia tradicional, mas um desdobramento que percorreu um caminho paralelo a partir do pictorialismo*” (GOVEIA, 2005, p. 47).

No entanto, com o início do século XX, a técnica *pinhole* foi deixada de lado,

a necessidade de aparelhos fotográficos cada vez mais rápidos e o surgimento de uma cultura imagética de alta velocidade definitivamente selaram qualquer possibilidade que as *pinholes* poderiam ter para resistir ao tempo inseridas num processo comercial (GOVEIA, 2005, p. 50).

O ostracismo em que a técnica *pinhole* permaneceu, durante quase meio século dos círculos fotográficos, foi quebrada no início dos anos 1960. A atmosfera de contravenção característica da época, invadia também a prática da fotografia. Segundo Goveia, os anos 1960 notabilizaram-se “*como momento da retomada da pinhole no*

⁴ No Brasil, a palavra *pinhole* foi aportuguesada e é pronunciada “pinrôle”.



cenário internacional. Um dos fatores mais relevantes para a retomada da fotografia com pinhole diz respeito aos aspectos contraventores e subversivos da técnica” (2005, p. 100).

Novamente abolia-se o uso do conjunto de lentes objetivas. Por meio de uma fórmula simples e barata, utilizando uma caixa escura que isole a luz e a direcione para um suporte sensível, seguindo os princípios da câmera *obscura*, o fazer fotográfico se concretizava. Contrariamente à forma mecânica de se fotografar com “máquinas”, a câmera *pinhole* e a ausência das objetivas isentam a fotografia do papel neutro assumido desde a sua criação. Uma vez que não se pode contar com a objetividade proporcionada pelas lentes, abre-se espaço para uma forte influência do fotógrafo, dono da câmera, como o responsável por aquela imagem formada na fotografia.

Até então, segundo Machado⁵,

as lentes que vão constituir o olho fotográfico, substituindo o olho humano do artista, chamam-se justamente objetivas, porque dão veracidade às imagens fixadas na película [...] O operador da câmera entra nesse jogo ‘apenas’ para fazer a escolha do quadro e dar a orientação da tomada.

Hoje é possível comprar câmeras cujo processo de fabricação é baseado no princípio *pinhole*. No entanto, mais interessante do que comprar a câmera, é fazê-la. Hoje, no Brasil, vários grupos de fotografia promovem a difusão dos princípios dessa técnica utilizando como recurso o “buraco da agulha”. Leva-se em conta, o caráter artesanal, uma vez que é o próprio fotógrafo que confecciona o seu equipamento. Essa responsabilidade conduz à descoberta das técnicas fotográficas, como também, um retorno aos pioneiros da fotografia utilizando uma tecnologia rudimentar e, para alguns, até precária.

O ‘bê-a-bá’ da fotografia começa pela *pinhole*. Inúmeras experiências se espalham pelo Brasil e em outros países com esta metodologia na formação de profissionais da imagem, na educação para a sociedade imagética ou na formação de crianças. 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 (GOVEIA, 2005, p. 73)

Mesmo observando que o modo de fazer fotografia *pinhole* pouco se modificou ao longo dos anos, a capacidade de registrar uma fotografia utilizando poucos recursos – apenas os essenciais – ainda fascina, principalmente àqueles que nasceram carregando consigo a instantaneidade das máquinas fotográficas digitais.

⁵ MACHADO, A. *Comunicação pessoal*, 1984



A técnica de fotografar com a *pinhole* revela, para aqueles que a utilizam, a facilidade de apreensão do conhecimento sobre como se dá o processo fotográfico dentro da câmera escura. Assim, está estabelecida umas das diferenças básicas da *pinhole* em relação à tecnologia digital. Para fazer uma fotografia sem lentes, utilizando apenas uma agulha, é indispensável o uso de uma câmera e conhecimento acerca do seu processo interno, ou seja, de captação da imagem. Com as máquinas digitais e a instantaneidade para se obter as fotografias com esse equipamento, pouco interessa, para aqueles que as utilizam, conhecerem como a imagem fotográfica é formada, o interesse ali, no momento, é apenas possuir a imagem, captá-la.

Essa relação com as máquinas digitais, na visão de Flusser, acaba nos transformando em dominados:

O aparelho funciona, efetiva e curiosamente em função da intenção do fotógrafo. Isto porque o fotógrafo domina o input e output da caixa: sabe com que alimentá-la e como fazer para que ela cuspa fotografias. Domina o aparelho, sem, no entanto, saber o que se passa no interior da caixa. Pelo domínio do input e do output, o fotógrafo domina o aparelho, mas pela ignorância dos processos no interior da caixa, é por ele dominado (2002, p. 24).

Na técnica artesanal da *pinhole* a relação de domínio é diferente, nas demais o “*fotógrafo funciona [...] em função do aparelho*” (FLUSSER, 2002, p. 31). No ato fotográfico, as “máquinas” não registram, mas “disparam” contra os objetos em sucessivos flashes. Na técnica *pinhole*, o afastamento que convencionalmente a fotografia provoca no objeto converte-se em aproximação. O que se verifica é a curiosidade do objeto ou da pessoa a ser fotografada em conhecer e levantar as suas questões sobre a técnica.

Os meios para a produção de uma câmera artesanal ou *pinhole* são vários. Lata de leite em pó, lata de biscoitos, caixa de sapatos, tubo de filmes, latas de tintas ou margarina. No entanto, não se restringe apenas a esses objetos. O princípio da *pinhole* é o mesmo: tudo que possa isolar a luz e permitir que ela sensibilize um material através de um furinho feito com uma agulha, pode se transformar em uma câmera artesanal em potencial.

Na internet, alguns sites disponibilizam downloads de arquivos por onde é possível montar uma câmera *pinhole* usando, por exemplo, papel. No grupo de fotografia *Vista Boa em Boa Vista*⁶, a câmera é feita com caixa de fósforos da marca Fiat Lux. Por conta disso, os integrantes do grupo convencionaram denominar seus

⁶ Mais informações sobre esse grupo estão disponíveis no tópico seguinte deste artigo.

equipamentos artesanais de “*pinlux*” (figura 1), desse modo faz referência a artesanidade da técnica, com o prefixo “pin” e à caixa de fósforos como objeto para a construção da câmera *obscura* com a sílaba “lux”.



Figura 1: Câmera pinlux

Esse despojamento da técnica que se observa na escolha do material, muitas vezes reaproveitado, como é o caso da lata de leite, é fundamental na fotografia artesanal. Afinal,

qualquer situação criada pelas condições estabelecidas pelo fotógrafo produzirá uma imagem, mais ou menos definida, mas uma imagem. Este elemento potencializa a *pinhole* a produzir fotos anamórficas em vários sentidos. Da imagem em 360° à foto estereoscópica, ou ainda às fotografias múltiplas (GOVEIA, 2005, p. 56).

Assim, cada fotografia feita com *pinhole* é, antes de tudo, uma revelação. Como a técnica dispensa o uso da objetiva, deixando de lado a estética do olhar humano, as imagens feitas com a câmera artesanal possuem interferências que começam pela forma como o equipamento foi montado e como o fotógrafo posicionou a câmera no momento da exposição e sensibilização do filme ou papel fotográfico. Além disso, como não dispõe de visor, o fotógrafo deve imaginar o campo de abrangência da sua foto, a fim de enquadrar, se assim o quiser, dentro de uma moldura. Essa, também, pode ser definida, no formato que o seu construtor desejar o que, mais uma vez, reafirma o caráter subjetivo que o equipamento artesanal mantém em relação à pessoa que a construiu.

O GRUPO VISTA BOA EM BOA VISTA E A ESCRITA DA LUZ

O grupo de fotografia *Vista Boa em Boa Vista* trata-se de um projeto que reúne crianças e adolescentes da comunidade Boa Vista, bairro periférico da capital cearense. Em Fortaleza, o grupo é um dos exemplos na prática da fotografia *pinhole*.

As atividades desse projeto tiveram início em setembro de 2007, por meio da iniciativa do fotógrafo e músico Wilton Matos, além de mais três estudantes de comunicação social – jornalismo. Primeiramente, o projeto visava a atender uma



demanda de trabalho proposta pela disciplina de Comunicação Comunitária, da Universidade de Fortaleza – Unifor. A tarefa era desenvolver uma oficina de comunicação em alguma comunidade da capital cearense. Ao final, depois de um mês, o grupo apresentaria os trabalhos desenvolvidos para os demais colegas de turma em sala de aula, na forma de um produto final.

A escolha do bairro – que abriga cerca de cinco mil habitantes, conforme estimativas da associação comunitária – deveu-se à proximidade de um membro idealizador do grupo – Wilton Matos – com algumas lideranças dessa comunidade. Até aquele momento, apenas Wilton Matos tinha conhecimento dos meios para a confecção da máquina artesanal *pinhole*. A experiência dele foi adquirida por meio de uma oficina ministrada durante um evento em Fortaleza pelo fotógrafo paraense Miguel Chikaoka.

Para repassar o conhecimento aos demais integrantes do grupo e facilitar o planejamento das atividades – atendendo inclusive aos anseios dos moradores por essa oportunidade que figurava como um “curso de fotografia” –, no mês de setembro iniciou-se uma turma com cinco pessoas. No mês seguinte, com a prática e as vivências adquiridas, iniciou-se a segunda turma da oficina, ministrada pelos alunos da Universidade de Fortaleza, uma vez que já haviam adquirido o conhecimento sobre como fazer fotografia *pinhole*, além de algumas metodologias para o trabalho em grupo com a fotografia. Tudo desenvolvido durante a primeira turma da oficina.

Ao final do mês de outubro de 2007, a segunda turma concluía as atividades planejadas na oficina. Finalizavam-se, então, as atividades referentes à disciplina de Comunicação Comunitária. Entretanto, a empolgação dos participantes em relação à experiência adquirida nas oficinas acabou colaborando para que o conhecimento e o acesso à fotografia fossem exploradas de outras formas, fazendo com que o projeto iniciado com as oficinas tivesse continuidade.

Mesmo com poucos recursos financeiros, o grupo aceitou o desafio, atraindo mais crianças e adolescentes interessados em descobrir essa “nova” técnica. Ao passo que cada novato chegava ao grupo, algumas expectativas eram supridas, enquanto outras eram frustradas. Muitos esperavam ver na *pinlux* moldes de uma câmera fotográfica digital, com visor em LCD, flash ou botão de disparo. Porém, ao passo que se decepcionavam, surpreendiam-se com o desafio de produzir uma fotografia utilizando uma caixa de fósforos. Interrogações como “isso faz mesmo foto?” se multiplicavam. A forma rudimentar, reduzida e barata com que era possível fazer

fotografia deles mesmo, das famílias, da comunidade, dos amigos deixava todos apreensivos quanto aos resultados.

No entanto, mais desafios vieram para os membros do grupo: lidar com o acaso e com uma estética de imagem diferenciada. A técnica *pinhole* ali apresentada repercutia, constantemente, como algo novo dentro do universo imagético que estavam inseridos crianças e adolescentes. Assim, a cada revelação de uma bobina de filme fotográfico – artigo desconhecido por alguns, tendo em vista o desuso da técnica analógica –, algumas surpresas e decepções tomavam conta dos integrantes, que passavam a perceber a diferença entre fotografar com uma máquina convencional e uma digital. Com a câmera *pinhole*,

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. (GOVEIA, 2005, p.74)

Além disso, as imagens reveladas, que pareciam ser um erro, naquele momento, eram poucas vezes aceitas pelos jovens fotógrafos da Boa Vista por não considerá-las uma imagem fotográfica. Nas primeiras experiências, obtidas em fotopasseio muitas imagens saíam esbranquiçadas, desfocadas ou, em função da movimentação da câmera ou dos objetos fotografados, borradas. Entretanto, novas experiências de uso da câmera *pinlux* convenceram alguns dos participantes do grupo *Vista Boa em Boa Vista* que

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 estão 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 (GOVEIA, 2005, p. 82).

O fracasso acabou, portanto, revelando-se como uma forma de alcançar, para muitos ali, o sucesso nas imagens. A experiência de cada fotopasseio era acumulada servindo de aprendizagem para novas oportunidades de contato com a câmera. Muitos passavam a descobrir formas de lidar com a sua *pinhole*, sabendo os tempos de sua própria câmera, além das formas como apoiá-la para captar uma fotografia ou imaginar o campo de abrangência. Caso não conseguissem, descobriam na vivência de outro colega de grupo a forma como alcançar o êxito com a *pinlux*. Além disso, outro motivo que empolgava os integrantes era descobrir que suas fotografias carregavam várias



particularidades, diferentes de técnicas convencionais, dentre elas, a opção do próprio fotógrafo-construtor de definir a moldura de sua fotografia.

No momento da construção da câmera com caixa de fósforos, a bandeja onde é colocada os palitos acaba virando uma forma para cada fotografia. Como o filme fica por trás dessa bandeja na câmera já montada, ele carrega consigo o recorte dessa forma feita no papelão. Assim, algumas fotos podem ter molduras circulares, retangulares ou qualquer outra forma que permita ser recortada, inclusive, a ausência de qualquer forma.

Dentro da história do grupo, também se destaca uma mostra de fotografia que reuniu a produção grupal, resultado do uso da *pinhole*, durante o primeiro ano de vida na comunidade, realizada no mês de agosto de 2008. Na oportunidade, os facilitadores do grupo contabilizaram o número de crianças e adolescentes que integraram o grupo. Até então, mais de 60 pessoas haviam adquirido experiência com a técnica *pinhole* por meio do grupo.

Para a grande maioria dos integrantes do grupo, o aparelho-*pinhole* atua como um mediador na relação com os temas que devem ser captados em imagens. Por conta da curiosidade em descobrir o que aquela caixinha preta é capaz, a *pinlux* acabava, quase sempre, causando a empatia de muitas pessoas pela forma “inusitada” com que o grupo faz suas fotografias, gerando, sobretudo, o diálogo entre fotógrafo e objeto. Assim, nas situações observadas no grupo, não chega a ser o fotógrafo com sua *pinlux* que buscava o tema da sua fotografia, mas o objeto – muitas vezes pessoas curiosas pela técnica – que se aproximam solicitando serem fotografadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Utilizar a técnica *pinhole* como forma de produção de imagens é resultado de um retorno aos primórdios da fotografia e, como também, um método para explorar o conhecimento mais a fundo das práticas que imagens produzidas com equipamentos construídos pelas próprias mãos podem gerar. Consoante o que foi observado no grupo, essas experiências são vastas e se revelam de formas diferentes a cada passo que é dado na aproximação com o equipamento artesanal.

No grupo, o desejo de posse da câmera é indistinto. Qualquer um pode tê-la, emprestá-la ou até perdê-la, como também pode guardá-la e encher de enfeites deixando claro que se trata de um equipamento único. O carisma com a câmera feita com caixa de fósforos é comum aos novatos ou aos veteranos. No entanto, as transformações começam a ser observadas a partir do momento que os resultados são revelados.



A caixinha pinlux guarda um momento de revelação onde ficam guardadas as características do produtor daquela imagem. As imagens de *pinhole* quase sempre revelam a experiência do fotógrafo com a própria máquina, uma vez que fica clara a preocupação em buscar com a pinlux a sensibilização do filme para se obter “boas” imagens. Obter uma “boa” imagem, não significa necessariamente capturar uma situação inusitada ou bela, com uma estética interessante, com cores em contraste seguindo as mais apreciadas características da fotografia, mas em obter simplesmente uma imagem. Essa imagem, por sua vez, pode revelar tudo ou, ao mesmo tempo, nada.

BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 3ª Ed. Campinas, SP: Papyrus, 1999.
- BARTHES, Roland. **A mensagem fotográfica**. In: _____. O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAURET, Gabriel. **A fotografia: história, estilos, tendências, aplicações**. Lisboa: Edições 70, 2006.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FRANCASTEL, Pierre. **A imagem, a visão e a imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1998.
- GOMBRICH, E.H. **Arte e ilusão**. 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GOVEIA, Fábio. **A decomposição imagética nas fotografias com pinhole: a imagem pelo buraco de uma agulha**. Rio de Janeiro, 2005, 138p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- JOLY, Martine. **A imagem e os signos**. Lisboa: Edições 70, 2005.
- _____. **Introdução a análise da imagem**. Campinas: Papyrus, 1996.
- KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. 2ª Ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- MACHADO, Arlindo. **Ilusão especular**. São Paulo, USP, 1984. /Cópia digitalizada/
- MEUNIER, Jean-Pierre; PERAYA, Daniel. **Introdução às teorias da comunicação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica e mídia**. 2ª Ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**. Campinas, SP: Papyrus, 1996.