



## **Por uma fotografia participativa: vivências na comunidade Boa Vista, em Fortaleza, Ceará<sup>1</sup>**

Marcelo Henrique de ANDRADE Costa<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

### **RESUMO**

Este trabalho busca apresentar a experiência de utilização da técnica pinhole de fotografia como ferramenta de mobilização, formação e discussão do grupo Vista Boa em Boa Vista, sediado na comunidade da Boa Vista, em Fortaleza, Ceará. Estudos sobre a utilização comunitária de meios radiofônicos, audiovisuais e impressos sempre estiveram relacionados às reflexões e às práticas comunicativas em movimentos sociais. Neste caso, os conceitos de comunicação comunitária e participação são aplicados na utilização da fotografia por jovens integrantes do grupo em estudo. A pesquisa tem por metodologia a observação participante.

**PALAVRAS-CHAVE:** comunicação comunitária; participação; fotografia.

### **A COMUNICAÇÃO COMUNITÁRIA, ALTERNATIVA E PARTICIPATIVA**

As três últimas décadas do século XX inauguram um notável amadurecimento do conceito de comunicação comunitária moldado a partir de inúmeras experiências comunicacionais, utilizando os meios impresso, radiofônico e imagético como instrumentos de mobilização, formação e participação em torno de movimentos de organização comunitária.

Esse amadurecimento, em grande parte, deve-se às possibilidades oferecidas à pesquisa em comunicação no contato com os movimentos populares, multiplicando assim as oportunidades para construção de ideias sobre a comunicação comunitária a partir das experiências vivenciadas fora do domínio dos grandes meios, no seio de comunidades de forma empírica e participativa. Não é por menos que esse campo de estudo configura-se atualmente como estratégico para a investigação (MARTÍN-BARBERO, 2004).

Conforme expõe Peruzzo (2004, p. 113), “a comunicação popular não é um fenômeno recente, mas só nos anos setenta e oitenta é que ela aparecia de forma mais

---

<sup>1</sup>Trabalho apresentado no GP Comunicação para a Cidadania do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Especialista em Teorias da Comunicação e da Imagem pela Universidade Federal do Ceará (UFC), email: [mhcosta@hotmail.com.br](mailto:mhcosta@hotmail.com.br)



significativa na produção científica do campo da comunicação”. Antes de tornarem-se objetos de estudo na comunicação, as práticas de utilização de veículos informativos no âmbito popular estiveram, assim, enraizadas no cotidiano de luta e articulação de diversos movimentos sociais quer sejam de cunho trabalhista, agrário, cultural ou de defesa dos direitos humanos.

A apropriação e uso dos meios pelo conjunto de pessoas engajadas em torno dos interesses coletivos acabam por configurar essa prática comunicativa como alternativa aos grandes meios massivos. Em outras palavras, são os meios de comunicação populares que oportunizam a inclusão, o atendimento das demandas locais, a prestação de serviços, a formação cidadã e a construção de uma comunicação alternativa. Por serem alternativos, esses meios populares possuem um propósito fundamental, segundo Martín-Barbero transformam “o processo, a forma dominante e normal da comunicação social, para que sejam as classes e os grupos dominados os que tomem a palavra” (2004, p. 119).

Entretanto, a alternativa apresentada pelas produções populares não significam, necessariamente, uma força que se pretende contrária ou concorrente aos meios massivos. A visão dessa relação é moldada à compreensão que tanto os grandes meios, como os meios populares são complementares e não excludentes. De acordo com Peruzzo,

os grandes veículos, por um lado, fazem-se necessários e importantes no campo do divertimento e da informação, por exemplo, mas não conseguem suprir todas as necessidades em nível de comunidades e de movimentos sociais organizados (2004, p. 131).

Quer comunitária, quer alternativa, a comunicação coletiva protagonizada pelas classes economicamente desfavorecidas também se configura como participativa, popular, dialógica, horizontal. Ou ainda, como “mídia radical” (DOWNING, 2001), quando o termo “comunitário” é colocado em prova por guardar um significado muito pouco ilustrativo.

O termo também é utilizado de maneira populista para aludir às classes sociais subordinadas e, mesmo tempo, evitar o uso do jargão esquerdista. Também é empregado para evitar a menção de qualquer grupo específico entre as classes pobres. Assim, as designações rádio comunitária e televisão de acesso comunitária são formas de definir esse tipo de mídia como instituições que atendem a demandas e prioridades vindas de baixo (2001, p. 74).



Dentre tantas denominações, é evidente que o objetivo em questão é cercar as vivências de características e, a partir dessa base empírica, tecer considerações sobre a prática comunicativa. Tais experiências foram descritas por Freire (apud LIMA, 1984, p. 59) como sendo “a co-participação dos sujeitos no ato de pensar”. Quando relacionadas às ações comunitárias em questão, o pensamento de Freire adquire ainda mais significado ao definir “a comunicação como a situação social em que as pessoas criam conhecimento juntas, ao invés de transmiti-lo, dá-lo ou impô-lo” (apud LIMA, 1984, p. 64). Esse sentido se aplica a diversos casos, dentre eles à experiência de utilização da fotografia como ferramenta de mobilização e participação, objeto de estudo de destaque nesse artigo.

Em suma, na comunicação comunitária, todos os processos envolvem a ação coletiva entre sujeitos. A necessidade da participação de cada integrante justifica-se pela importância no compartilhamento de experiências e nas oportunidades a serem exploradas ao “estar junto”, ao “aprender junto” ao “fazer junto”.

## **REFLEXÕES SOBRE A PARTICIPAÇÃO**

Ao longo dessa jornada, a participação, como forma de engajamento, foi fundamental para a concretização dos interesses coletivos gestados dentro e fora de cada movimento. O ato de participar deve ser entendido como a força motriz de qualquer grupo ou movimento organizado, inclusive àqueles que se pretendem às vivências no campo da comunicação.

É notável que na contemporaneidade, a participação é um direito e uma necessidade, muito embora está entrelaçado aos costumes e ao cotidiano o hábito de sempre receber. Mesmo diante de influências históricas autoritárias, a participação é motivo de interesse de muitos que desejam agir, seja por meio de iniciativas que começam pequenas, seja atuando como voluntário, integrando organizações do terceiro setor ou ainda exercendo a sua cidadania. De uma forma geral, lembra Bodernave:

é como se a civilização moderna, com seus enormes complexos industriais e empresariais e com seus meios eletrônicos de comunicação massiva, tivesse levado os homens primeiro a um individualismo massificador e atomizador e, mais tarde, como reação defensiva frente à alienação crescente, os levasse cada vez mais à participação coletiva (1994, p. 7).

A participação também tem seus objetivos, sendo eles concretizados em iniciativas que buscam a “autopromoção, a realização da cidadania, a definição das



regras do jogo, o controle do poder, a moderação da burocracia, a prática da negociação e a construção de uma cultura democrática” (PERUZZO, 2004, p. 278). Todos esses objetivos se apresentam como desafios a serem perseguidos, trilhados por meio da luta coletiva e pela promoção do bem comum. Na perspectiva de Demo, não existe participação concedida, doada ou premiada, a participação deve ser conquistada, passo-a-passo.

Dizemos que participação é conquista para significar que é um processo, no sentido legítimo do termo: infindável, em constante vir-a-ser, sempre se fazendo. Assim, participação é em essência autopromoção e existe enquanto conquista processual. Não existe participação suficiente, nem acabada. Participação que se imagina completa, nisto mesma começa a regredir (DEMO, 2009, p. 18).

Participar também é estar no sentido contrário da marginalização (BODERNAVE, 1994), da exclusão (CANCLINI, 2009), é ocupar os espaços de poder (DEMO, 2009). Não participar é ficar de fora, às margens do processo, é estar desfilado, desconectado, inoperante, é esconder-se, ou ainda, ceder a tutela e as oportunidades de conquistas a terceiros.

Na comunicação, a participação é, antes de tudo, um pré-requisito. Uma provação para àqueles que percebem nos grandes meios espaços rarefeitos e fragmentos, mas que, ao mesmo tempo, encontram nos meios alternativos as possibilidades para a criação de espaços participativos abertos à experimentação, à criação e à aprendizagem. Muitas vezes partindo de técnicas de baixo custo, e por vezes artesanais, é possível mobilizar pessoas, fomentar discussões sobre as necessidades coletivas, promover uma identidade comunitária e, assim, dar os primeiros passos na luta e no despertar para “participação”.

## **A FOTOGRAFIA ARTESANAL**

O ato de fotografar e, conseqüentemente, a própria fotografias sempre exigiram estímulos para a produção. A “escrita da luz” 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. Mais do que isso, a sociabilização da fotografia vinculou a esse produto convencionais, incorporando à imagem fotográfica sentimentos distintos daqueles empregados a outros objetos.

Não é à toa que desde o seu início, até pouco tempo atrás, antes da avançada industrialização e digitalização do fazer fotográfico, a técnica foi tratada como luxo. Sua posse revelava a riqueza daqueles que a possuíam como se fossem joias.

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 sociabilizada, 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 acontecimentos 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 ideia 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 do prefixo *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*<sup>3</sup> 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 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

---

<sup>3</sup>No Brasil, a palavra *pinhole* foi aportuguesada e é pronunciada “pinrrôle”.



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. Sem as objetivas, na fotografia *pinhole*, a realidade se modifica. A interação fotógrafo e objeto fotografado aumentam uma vez que surge entre esses dois um terceiro componente: a câmera.

Na prática, esse terceiro elemento do processo fotográfico utilizando a técnica *pinhole* vai exercer papel fundamental nas experiências comunitárias. Por se tratar de um exemplar de câmera “anormal” para a produção de uma fotografia, ele é, ao mesmo tempo, um agregador, um desafiador que aguça a curiosidade de jovens em busca da técnica e dos fotografados que se permitem ter suas imagens registradas.

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. Está aí um dos motivos para essa técnica ser considerada artesanal. Atualmente, no Brasil, vários grupos de fotografia promovem a difusão dos princípios da *pinhole* 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.

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 e o conhecimento do processo interno da câmera, ou seja, de captação da imagem. Com as máquinas digitais e a instantaneidade



para se obter as fotografias com esse tipo de equipamento, pouco interessa, para aqueles que as utilizam, conhecerem como a imagem fotográfica é formada, o objetivo 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. No ato fotográfico, as “máquinas” convencionais 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 o interesse da pessoa ao ser fotografada em conhecer e levantar as suas questões sobre a técnica. Assim, o equipamento, antes de ser algo que afasta, transforma-se num artefato que reduz distâncias ou barreiras, trata-se de uma câmera que aproxima, exercendo o papel de mediador.

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 (GOVEIA, 2005, p. 76).

Os meios para a produção de uma câmera artesanal ou *pinhole* são vários. Goveia relaciona cinco opções:

a) Latas de leite em pó ou câmera cilíndrica padrão: essa é a mais comum câmera para se fotografar com *pinholes*. Tem cerca de 10 centímetros de distância entre o material fotossensível e o furo. Possui como vantagens a facilidade de fazer a vedação de luz e de preparar o material sensitivo. Produz imagens com uma deformação nas bordas caso o fotógrafo utilize o material sensitivo de forma curvada;

- b) Lata de biscoitos ou câmera cilíndrica achatada: parecida com a anterior, contudo por ter cerca de 30 centímetros ou mais de diâmetro, permite mais facilmente a realização de fotos com 360°. Para isso, coloca-se o material sensível em forma de cilindro no centro da câmera e expõe-se sistematicamente os furos (seis ou sete) que devem ser feitos na lateral;
- c) Caixa de sapatos ou câmera dupla: demanda um pouco mais de técnica para realizar a vedação de luz, já que as arestas normalmente deixam passar claridade. Permite brincar com as imagens formadas, dependendo de em qual lado o buraco será feito. Pelo tamanho – a distância focal<sup>4</sup> varia de 25 a 30 centímetros – é uma câmera muito usada para realizar fotografias com dois furos ou estereoscópicas;
- d) Tubo de filme 35 mm/caixa de fósforos ou minicâmera: uma das mais simples, porém das mais interessantes. O pequeno formato, com a distância focal girando em torno de 5 centímetros, faz com que a imagem necessite de um furo menor ainda, diminuindo o tempo de exposição, cravando ainda mais a questão temporal na imagem e provocando o observador. Além disso, o pequeno tamanho intriga as pessoas que acompanham o processo de captação.
- e) Latas de tinta/margarina ou formato médio: quanto maior a distância focal, mais próximos de um efeito de teleobjetiva estarão as imagens produzidas. E esse efeito é conseguido com essas câmeras, que têm mais de 40 centímetros de distância focal (2005, p. 57).

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 com moldes, por meio deles é possível montar uma câmera *pinhole* usando, por exemplo, papel. No grupo de fotografia *Vista Boa em Boa Vista*<sup>5</sup>, a câmera é feita com caixa de fósforos da marca Fiat Lux. Por conta disso, os integrantes do grupo convencionaram denominar seus equipamentos artesanais de “*pinlux*” (figura 1), desse modo faz-se referência à artesanabilidade da técnica, com o prefixo “pin”, e à caixa de fósforos como objeto para a construção da câmera *obscura* com a sílaba “lux”.

---

<sup>4</sup>Distância focal: espaço entre o furo e o local onde a imagem é formada.

<sup>5</sup> Mais informações sobre esse grupo estão disponíveis no tópico seguinte deste artigo.



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**

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 resultados dos trabalhos desenvolvidos para os demais colegas de turma em sala de aula, na forma de um produto final.

Para desenvolver esse trabalho, a Universidade colaborou com o fornecimento do material necessário à realização das oficinas. Enquanto isso, o bairro Boa Vista, até então desconhecido por alguns idealizadores, sediaria as atividades. A escolha do bairro – que abriga cerca de cinco mil moradores, 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” –, em setembro de 2007 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 de outubro de 2007, a segunda turma concluíra as atividades planejadas na oficina. Finalizavam-se, então, os trabalhos 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, a grande maioria foi convidada a participar a partir da visita às salas de aulas de duas escolas públicas da comunidade. 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, diferente e barata com que era possível fazer fotografia deles mesmo, da família, da comunidade, dos amigos deixavam 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 as crianças e os 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 *pinlux* ou uma máquina digital. Nesse momento, revelou-se como desafio para o grupo lidar com o acaso. A *pinlux* é aberta a diversas intervenções na câmera, proveniente do meio ou do próprio fotógrafo, só com o uso contínuo seria possível obter fotografias satisfatórias tecnicamente. Além disso, 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).

Percebia-se, a partir disso, que as imagens reveladas, cujo resultado parecia ser um erro, naquele momento inicial, eram poucas vezes aceitas pelos jovens fotógrafos da Boa Vista por não considerá-las uma imagem fotográfica.

o fato de que a imagem acaba sendo determinada pela disposição do apoio para o material fotossensível. As curvas, os limites e as calosidades interferem diretamente no resultado. As distorções, as anamorfozes, tudo contribui para que a imagem tenha uma autenticidade e uma unicidade. Máquina e fotografia deixam de ser elementos descolados e são fundidos num objeto só. A arquitetura da câmera deixa de ser apenas um espaço onde se forma a imagem e passa a ser o suporte também (GOVEIA, 2005, p. 62).

Nas primeiras experiências, obtidas em fotopasseio, muitas imagens saíam esbranquiçadas, desfocadas ou, em função da movimentação da câmera ou dos objetos fotografados, borradas. Esses resultados foram bastante desestimuladores, principalmente para as crianças. Já os adolescentes conseguiam aprimorar a técnica com êxito e obtinham bons resultados. Diante dos desafios, 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 *pinlux*, sabendo os tempos de sua própria câmera, além da melhor forma de apoiá-la para captar uma fotografia ou imaginar o campo de abrangência. Caso não conseguissem, descobriam na vivência de outro colega de grupo um exemplo a ser seguido para alcançar o êxito com a *pinlux*. 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.

Devido a grande rotatividade de integrantes veteranos e novatos, o grupo optou por fazer dessa realidade uma oportunidade para a multiplicação do conhecimento. Dessa forma, os novos participantes recebiam dos mais experientes as instruções de trabalho do grupo, como também as lições para saber produzir uma *pinlux*. Essa oportunidade vivenciada dentro da Boa Vista viabilizou a expansão do grupo para outras esferas. A vivência acumulada dentro do grupo, muitas vezes entre vizinhos, integrantes da mesma comunidade, acabou aperfeiçoando as habilidades de comunicação interpessoal, tornando os participantes do grupo capazes de repassar o conhecimento acumulado no convívio comunitário para outros públicos. A velha timidez e desconhecimento deram lugar ao domínio do fazer fotográfico com *pinhole*. Assim, foi



possível mediar oficinas em encontros universitários, em ONGs, em cursos de formação juvenil tendo os adolescentes da Boa Vista e a história do grupo de fotografia como protagonistas desses momentos.

Apesar de o grupo manter uma média fixa de presença entre oito a 14 pessoas da comunidade, a rotatividade de alguns integrantes era bastante problemática. Evidenciava-se que algumas crianças acabavam abandonando as oportunidades para aquisição de conhecimento devido à necessidade de contribuir com os afazeres domésticos ou, no caso dos adolescentes, de responder com uma ajuda financeira dentro do lar.

Após explorar a técnica e até mesmo realizar uma mostra fotográfica, os membros do grupo partiram para a realização de um ciclo de vivência com a fotografia, cujas temáticas foram definidas em: família, comunidade e cidade. Esses temas delimitaram como também nortearam os encontros do grupo, expandindo as potencialidades da câmera *pinlux*. A partir dessa oportunidade foi possível certificar que a fotografia não era uma finalidade, mas sim um grande meio que permitiria o debate e o compartilhamento do conhecimento por meio da realidade do bairro, dos problemas vividos diariamente dentro de casa, nas ruas, no colégio e na própria cidade.

Delineava-se também o papel fundamental da fotografia como agente aglutinador, em especial da técnica *pinhole*. Se não fosse a curiosidade aguçada por desvendar e dominar essa ferramenta seria impossível reunir e motivar a participação de crianças e adolescentes. Aliás, a experiência em fotografia só se tornou participativa quando o próprio grupo conseguiu revelar na técnica o instrumento para a difusão das necessidades almejadas pela própria comunidade, transformando os jovens fotógrafos em agentes cidadãos, especialistas na história e nos desafios do próprio bairro, pessoas conscientes da capacidade de transformação experimentadas nelas mesmas e instigadas em busca da transformação da realidade a sua volta.

Para tantas vivências, o aparelho-*pinhole* atuou como um mediador, causando a empatia de muitas pessoas pela forma “inusitada” com que o grupo fazia suas fotografias, gerando, sobretudo, o diálogo. Assim, nas situações observadas no grupo, não chegava 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.



## DESAFIOS

A possibilidade de pesquisar a fotografia com protagonista de uma experiência de comunicação comunitária revelou, como a própria técnica, grandes resultados. Essas conquistas são capazes de fomentar a necessidade de registrar e estudar tantas outras iniciativas que guardam muitas semelhanças, mas que podem evidenciar métodos de trabalho pioneiros na prática da comunicação à serviço das comunidades.

Ainda é uma necessidade referências na literatura da comunicação comunitária e da própria fotografia as quais venham orientar novas pesquisas nesses campos de estudo e atender aos interesses de investigação em práticas de fotografia participativa.

## REFERÊNCIAS

BAURET, Gabriel. **A fotografia**: história, estilos, tendências, aplicações. Lisboa: Edições 70, 2006.

BODERNAVE, Juan E. Diaz. **O que é participação**. 8ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, desiguais e desconectados**: mapas da interculturalidade. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

DEMO, Pedro. **Participação é conquista**. 6ª Ed. São Paulo: Cortez, 2009.

DOWNING, John. **Mídia radical**: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais. 2ª Ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GOVEIA, Fábio. **A decomposição imagética nas fotografias com pinhole**: a imagem pelo buraco de uma agulha. 2005. 138f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. 2ª Ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

LIMA, Venício Artur de. **Comunicação e Cultura**: as ideias de Paulo Freire. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo**: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004.

PERUZZO, Cicilia Krohling. **Comunicação nos movimentos populares**: a participação na construção da cidadania. 3ª Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.