

A IMAGEM PELO FURO DA AGULHA: BREVES PENSAMENTOS SOBRE PINHOLE ¹

Fábio Goveia ²

Resumo

Este trabalho tem como objeto a análise da produção de fotografias que dispensam os modernos aparatos tecnológicos e são captadas 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 e apresentando ao leitor um paradoxo: 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 forma de ver nasce 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.

¹ Este artigo é 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.

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 ComunicaçõES (fabiogoveia@yahoo.com.br)

(Des)construir o aparelho

Produzir imagens com pinholes ³ 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 dela 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 da imagem. 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 oco, vedado de luz e com um pequeno furo em um dos lados, algum material fotossensível e os produtos necessários à 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 do mundo fotográfico. 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 uma das principais características da técnica. Ao mesmo tempo, essa particularidade é o que torna a pinhole complexa.

O fato de a imagem ser formada sem o uso das objetivas permite que as fotografias tenham algo mais. Elas fogem do categoricamente instituído, daquilo

³ 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".

que se consolida como padrão visual: reproduzir o real sem interferência – já que este é o papel da objetiva, que, como o próprio nome diz, tem a função de permitir transpor o real ou a realidade sem alterações (MACHADO, 1984). 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):



Cleber Falieri. Sem título. Fotografia pinhole tubular (disponível on line em <http://www.eba.ufmg.br/cfalieri/galeria/s2/tubo7.html>). Anamorfozes decorrentes da manipulação da área de formação da imagem no interior da câmera pinhole.

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 gigantes (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).

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. 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, como se pudesse viver na câmera.

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 convencionais.

A câmera-pinhole não é apenas um apêndice do olho; não é somente uma prótese da visão (VIRILIO, 1994), mas um sistema independente, que proporciona outra forma de interagir 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. Isso 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, ficando evidente uma característica muito forte da técnica: a reciclagem. Isso rompe com

a estrutura capitalista que determina a produção imagética. Nas palavras de Vilém Flusser: "O tamanho e o preço das máquinas faz com que apenas poucos homens as possuam: os capitalistas" (2002, p. 21).



Cleber Falieri. Sem título. Fotografia convencional (disponível on line em <http://www.eba.ufmg.br/cfalieri/frame.html>). Diferentes tipos de câmeras, a partir do reaproveitamento de materiais.



Cleber Falieri. Sem título. Fotografia convencional (disponível on line em <http://www.eba.ufmg.br/cfalieri/frame.html>). Diferentes tipos de câmeras, a partir do reaproveitamento de materiais.

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 do posto de mero operador das

potencialidades do aparelho para agente de uma nova situação. Isso porque 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 apenas uma caixa com um pequeno furo cria outros parâmetros de tempo e espaço. Conforme citado anteriormente, a objetiva - 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 é fabricada 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.

Já as pinholes permitem o contato da luz com o material sensível sem intermediários. Essa impressão direta de uma fonte luminosa na superfície fotossensível pode ser comparada ao fotograma ⁴ 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 "fotografia", 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

⁴ Imagem obtida pela ação da luz sobre uma superfície sensível, sem passar por uma objetiva.

elemento que proporcionava uma espécie de "mediação" – de controle – entre a luz e o material fotossensível. Ao ficarem diretamente em contato, esses 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 convencional, 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, o fotógrafo induz 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.

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 fusão. Não adianta ao fotógrafo obrigar o aparelho a processar exatamente a imagem que lhe convém. O lugar da câmera não é um e o lugar do olho humano é outro. 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 cultura, 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 câmara obscura representa sobretudo outra subjetividade, vale dizer, cada máquina construída significa uma subjetividade virtual (DIETRICH, 2000, p. 156).

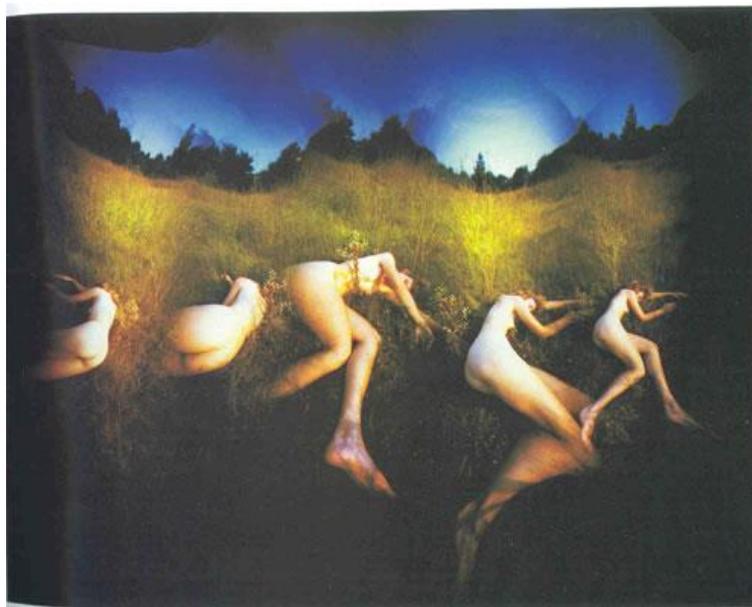
Se qualquer ambiente oco pode ser transformado em uma câmera, o lugar da visão deixa de ser o olho e invade outros espaços. Por isso, a câmera está fora do aparelho humano de visão. Não é mais uma extensão da visão, mas uma visão própria, o que demanda um diálogo do fotógrafo com o aparelho, e não mais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



Jochen Dietrich. Pinhole Clocks. Fotografia pinhole (disponível on line em http://www.pinholeresource.com/gallery/dietrich_clock.html). Despertador utilizado por Jochen Dietrich como objeto e câmera.



Jochen Dietrich. Self Portrait. Fotografia pinhole (disponível on line em http://www.pinholeresource.com/gallery/dietrich_circle.html). Auto-retratos de Jochen Dietrich produzidos com câmera-despertador.



Jim Cherry. Katie. Fotografia pinhole, in. Renner, 2004. A fotografia tomada através de uma câmera de cinco furos permite a co-fusão de imagens do mesmo objeto numa cena quase cinematográfica.

Além disso, o aparelho-pinhole possui uma gama de possibilidades que não podem ser determinadas apenas acertando um anel ou girando um botão, o que resulta numa fotografia com elementos não previstos: traços de luz, anomalias cromáticas, deformações inesperadas, zonas de sombras densas etc. 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:



Fábio Goveia. Guardador de carros. Fotografia pinhole. A falta de nitidez nas bordas cria um ambiente surreal numa cena comum das cidades brasileiras.

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. Há um esfacelamento total da busca pela objetividade, pois, como constata Machado, "nada é mais subjetivo do que as objetivas fotográficas, porque 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 é que reside uma das maiores potências da pinhole: o acaso.

As imagens do acaso

A produção de imagens na contemporaneidade é um fenômeno bastante discutido em muitas esferas sociais, não apenas restrito ao claustro acadêmico. E essa massificação imagética tem na velocidade seu principal motivo de crescimento. Em um momento marcado por essa produção indiscriminada de imagens, por que discutir a produção de imagens com pinholes? Porque 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.

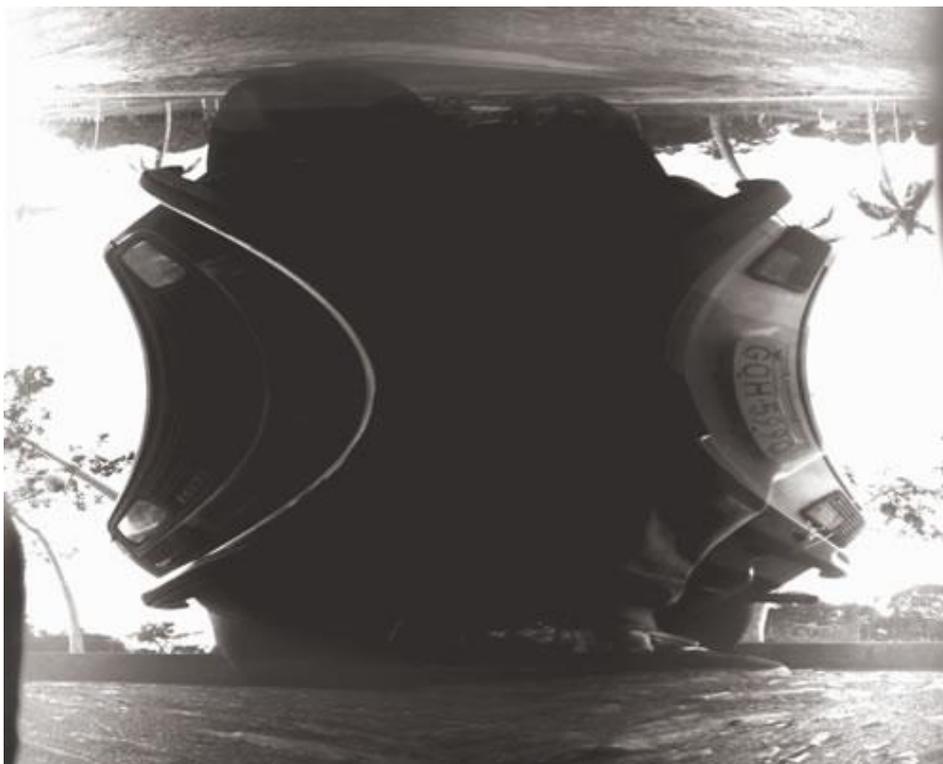
À medida que as câmeras fotográficas se tornam cada vez mais sofisticadas, automáticas e precisas, alguns fotógrafos vêm-se tentados a desarmar-se ou a sugerir que não estão efetivamente armados e preferem submeter-se aos limites impostos pela tecnologia pré-moderna da câmera – na suposição de que uma 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 reside a maior força da pinhole. A surpresa é a alma da imagem gerada com essa 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).

A lentidão da captura da imagem pela pinhole deve-se à pequena quantidade de luz que penetra pelo ínfimo orifício. Com isso, qualquer mudança

no ambiente retratado fica impregnado na fotografia, fortalecendo a imprecisão como uma característica inerente ao uso da técnica. É comum exposições de horas para a obtenção de uma fotografia com a pinhole, fato que a torna mais propensa 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 "clique" de uma máquina, a não ser pela função de obturador que ambos os mecanismos exercem. 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, tornando o acaso e, por consequência, o espanto elementos constantes.

Outro aspecto do acaso na pinhole aparece na descaracterização do enquadramento como limite. Como todo o interior da câmera *obscura* é inundada de imagens, é recorrente a possibilidade de anamorfosear 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.



Cleber Falieri. Sem título. Fotografia pinhole (disponível on line em <http://www.eba.ufmg.br/cfalieri/galeria/s2/tubo9.html>). A deformação do objeto é uma das potencialidades da pinhole.



Renata Polastri. Sem título. Fotografia pinhole (disponível on line em <http://www.eba.ufmg.br/cfalieri/arquivos/29-eba-2005/8renata.html>). Imagem esfacelada pela lentidão na captura.

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 produto 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 nesse *medium*. Além disso, o diálogo com as coisas está estritamente ligado à pinhole: tornar visível uma outra visualidade – ou o invisível – aos olhos humanos. 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 maquinação 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



Jeff Fletcher. Bromide Eggs. Fotografia convencional (disponível on line em http://www.pinholeresource.com/gallery/fletcher_carton.html). A fotografia apresenta dezoito imagens-pinholes feitas com sensibilização de casca de ovos.

trabalho amplo no qual centenas de experiências são descritas. Há as construções de pinhole com cascas de ovos, de Jeff Fletcher, 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.



Marcos Kaiser. Sem título. Fotografia convencional (disponível on line em http://www.pinholeresource.com/gallery/kaiser_hole1.html). O fotógrafo aproveitou os buracos no Muro de Berlim para produzir pinholes.



Marcos Kaiser. Sem título. Fotografia convencional (disponível on line em http://www.pinholeresource.com/gallery/kaiser_er_hole2.html). O fotógrafo aproveitou os buracos no Muro de Berlim para produzir pinholes.



Marcos Kaiser. Sem título a. Fotografia pinhole (disponível on line em http://www.pinholeresource.com/gallery/kaiser_untitlea.html). Cena capturada através do Muro de Berlim.

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 desse mundo paralelo muda todo o contexto do ato fotográfico. Já não é mais possível tratar de uma busca pela objetividade, por uma representação transparente do real. Qualquer discurso deve considerar 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 algo além disso. Está dada a possibilidade de o homem ser aquilo que nunca fomos enquanto seres humanos, fato que implica um processo de deformação que em nada lembra a luta árdua para consolidar a representação imagética figurativa a partir da perspectiva linear, central ou *artificialis*. A filosofia da caixa preta da pinhole, parafraseando Flusser, é uma busca por outra visualidade.

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 constituição 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 a 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.

Referências Bibliográficas

ALVAREZ, Regina. Fotografia Sem Câmara: Mostra de Regina Alvarez. Mostra de Fotografia n°. 9. Rio de Janeiro: Funarte/Núcleo de Fotografia, 1981.

_____. Foco no Buraco da Agulha. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 21, n° 1.053, suplemento Domingo, p. 16-18, 7 jul. 1996. Entrevista concedida a Ana Madureira de Pinho.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 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.

_____. Pinhole Resource Website Gallery. Disponível em http://www.pinholeresource.com/select_images.html . Acesso em 23 abr. 2006.

SONTAG, S. **Ensaio sobre a Fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

VIRILIO, P. A Máquina de Visão. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.