



**“Planaltina no Buraco do Alumínio”:
produção e consumo de fotografias de pinhole**

**Juliana Soares Mendes
Fernando Oliveira Paulino**

Artigo recebido em: 12/04/2015
Artigo aprovado em: 18/06/2015

DOI 10.5433/1984-7939.2015v11n18p119

“Planaltina no Buraco do Alumínio”: produção e consumo de fotografias de pinhole

“Planaltina in the Hole of Aluminum”:
production and consumption of pinhole photographs

Juliana Soares Mendes*
Fernando Oliveira Paulino**

Resumo: *O artigo resultou da análise de pesquisa conceitual e exposição fotográfica formada por 15 imagens produzidas pela técnica do pinhole, que se apresenta como uma ferramenta para a reflexão sobre a prática e o consumo do fotojornalismo. A exposição correu de forma virtual (www.fofot.com) e presencial no Museu Histórico e Artístico de Planaltina-DF. O público foi convidado a interpretar as fotografias e reescrever as legendas provisórias das figuras. As 1.860 legendas propostas revelam o interesse do público em participar, dialogar e interpretar fotografias, possibilitando a conclusão de que há interação e participação das pessoas em processos fotográficos.*

Palavras-chave: *Fotojornalismo. Pinhole. Produção. Consumo.*

Abstract: *This article analyzes a photographic exhibition consisting of 15 images created through pinhole technique, which stimulates a critical thinking about photojournalism practice and consumption. The exhibition in the internet (www.fofot.com) and at the Artistic and Historic Museum of Planaltina (Brazilian Federal District) took place in May 2009. Participants were asked to interpret the photographs and rewrite temporary captions. The 1.860 proposed captions indicate the public's interest to participate, discuss and interpret the pictures.*

Keywords: *Pinhole. Production. Consumption. Photojournalism.*

* Mestre em Ciências Sociais pelo Centro de Pesquisa e Pós-Graduação Sobre as Américas (CEPPAC) da Universidade de Brasília (UnB). Possui graduação em Publicidade e Propaganda pela (UnB), e Jornalismo pelo Instituto de Educação Superior de Brasília (IESB). Pesquisadora do Projeto Comunicação Comunitária e Cidadania-FAC/UnB. E-mail: julianasmendes@gmail.com

** Doutor em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB). Professor dos cursos de pós-graduação e graduação na UnB, e pesquisador do Laboratório de Políticas de Comunicação (LaPCom-UnB) e do Projeto Comunicação Comunitária e Cidadania (CNPq). Diretor de Relações Internacionais da Associação Latino-Americana de Investigadores da Comunicação (ALAIIC). E-mail: fopaulino@gmail.com

A produção e consumo da fotografia: entre a arte e o ofício

O artigo busca sistematizar os resultados de pesquisa conceitual e de organização e interação com público proporcionada por exposição fotográfica. A mostra foi composta por 15 imagens produzidas pela técnica do *pinhole*, que promove reflexão sobre a prática e o consumo do fotojornalismo. Na primeira parte do texto, serão sistematizados alguns pontos reflexivos fundamentais para a compreensão dos processos de produção e diálogo com o público que participou de exposição em forma virtual (www.fosfoto.com) e presencial no Museu Histórico e Artístico de Planaltina-DF, tema da segunda parte deste artigo.

O desenvolvimento histórico da invenção da fotografia revela um desequilíbrio entre a produção lenta e bem elaborada de retratos com cópias limitadas em face à produção em massa de um símbolo de *status* para a burguesia emergente. Por um lado, acontece a aproximação de artistas a esta técnica, expandindo com sua sensibilidade e acabamento refinado as possibilidades de produção da imagem. Por outro lado, ocorrem os aprimoramentos do processo, permitindo a venda e o consumo da fotografia, que se transforma em uma indústria. Como explica Gisèle Freund, os cartões de visita¹, modelo elaborado e parentado por Disderi, foram o “golpe decisivo” para os artistas inseridos no ofício do fotógrafo, que tiveram que escolher entre sua arte e a “fabricação por atacado” de imagens (FREUND, 1995).

Dessa maneira, a fotografia, também incorporada como um negócio, se populariza e os retratos não se limitam apenas aos modelos e clientes da classe dominante. Contudo, vale lembrar que o surgimento do processo fotográfico foi estimulado pela vontade da burguesia de se expressar por um meio técnico próprio – como antes a nobreza o fazia por meio dos retratos pintados.

¹ Os cartões de visita ou *cartes de visite*, criados por Disdéri consistiam em dividir a chapa fotográfica em oito imagens, tiradas simultaneamente, no formato de 6x9 cm. O processo barateava a fotografia e democratizava o acesso ao consumo de suas imagens (FABRIS, 1998).

A máquina fotográfica tinha democratizado definitivamente o retrato. Frente à câmera todos são iguais, artistas, sábios, homens de Estado, funcionários e modestos empregados. O desejo de igualdade e o desejo de representação das diversas camadas da burguesia eram satisfeitos ao mesmo tempo. (FREUND, 1995, p. 70).

A história da fotografia passou, nas suas origens localizadas na segunda metade do século XIX, por processos óticos e químicos do daguerreótipo com suas placas que permitiam registro único da imagem (FREUND, 1995). Então, se estabeleceu e, aos poucos, ganhou aprimoramentos, como por exemplo, na fotografia analógica e a câmera Kodak de 1888 com seu slogan “Você aperta o botão, nós fazemos o resto” (SWEDLUND, 1974). Atualmente, a técnica se insere em processos digitais que facilitam a produção, distribuição e consumo das imagens.

Para André Rouillé (2009), a fotografia vista como documento, arquivada e ordenada no álbum – cuja faceta privada foi criada em 1860 com o cartão de visita – media o inventário e uma “compulsão de exaustividade” do registro do real. Então, a fotografia expande o campo do visível e estimula missões que produzem imagens a serem consumidas por “museus”, exibindo “fragmentos atuais e de outros lugares”.

Atualmente, muito do consumo de imagens que se propagam exaustivamente, sejam aquelas paradas ou aquelas em movimento, ocorre através de veículos de comunicação e também por meio do compartilhamento proporcionado pelos canais nas chamadas Redes Sociais (dentre outros, Facebook, Instagram, WhatsApp). No caso da fotografia, o jornalismo assume papel destacado – com imagens que se fixam no imaginário coletivo representando momentos históricos de grande tensão. Contudo, há que se considerar a compreensão imediata do jornalismo para analisar a maneira como se produz e consome fotografias.

A objetividade e a subjetividade na representação do real

A unidade básica do jornalismo, a notícia, se refere aos acontecimentos e possui pretensão caráter de objetividade e exatidão. O Manual de Redação da Folha de S. Paulo fornece a seguinte definição de notícia: “puro registro dos fatos, sem opinião” (Folha de S. Paulo, 2006, p. 88). Segundo os jornalistas Bill Kovach e Tom Rosentiel (2003, p. 61), a importância da correção na transmissão dos acontecimentos está relacionada com a necessidade dos indivíduos utilizarem a notícia para compreenderem o mundo em que vivem, cada vez mais globalizado (de maneira que fatos ocorridos em um país distante se tornam próximos do público comum dos jornais). Portanto, a verdade seria essencial para a organização diária do fluxo crescente de informações. Afinal, “o consumo de notícias [...] por uma grande parcela da população mundial é hoje um ato ritualístico que se repete diariamente, através do qual os indivíduos retomam regularmente o contato com a realidade caótica” (MOTTA, 2002, p.13).

Por contiguidade, o fotojornalismo também preza pela verdade e objetividade. Inclusive, o surgimento do fotojornalismo está imbricado com saídas a campo para obter registros da guerra. Duas experiências marcam o início da prática: as fotografias do inglês Roger Fenton na Guerra da Criméia e as do americano Mathew B. Brady na Guerra Civil dos EUA (FREUND, 1995).

O suporte desta prática comunicacional é a fotografia a que, desde sua invenção, “foi-lhe atribuída uma credibilidade, um peso de real bem singular” (DUBOIS, 1993, p. 25). Muito foi discutido se a fotografia seria ou não o espelho do real e se seu valor como índice – que deixa resquícios do referente impresso no papel – consegue aferir à imagem valor de notícia, documento ou prova judicial. Dessa maneira, o professor e jornalista Celso Bodstein (2007, p. 1) explica que tradicionalmente o fotojornalismo é descritivo, informacional e ilustrativo:

O que conhecemos e celebramos como o melhor do fotojornalismo, comumente é a configuração da imagem tomada indicial à informação noticiosa; aquela que almeja transbordar a noticiabilidade de seu referente, presentificando-o (BODSTEIN, 2007, p. 2).

Porém, estudiosos da imagem questionam a objetividade da fotografia. O pesquisador do campo da imagem Philippe Dubois (1993) explicita três discursos que se suplantaram na relação da humanidade com esta técnica: a fotografia como espelho do real, a fotografia como transformação do real e a fotografia como traço de um real.

Por outro lado, a jornalista Simonetta Persichetti (2006) se refere a uma encruzilhada do fotojornalismo, que possui reflexos na produção fotográfica e na leitura das imagens. Para a autora, desde a década de 1980, a prática fotográfica dentro de veículos jornalísticos tem sofrido com a estética publicitária, a rapidez das informações e as máquinas digitais. Devido ao pouco tempo disponível e o número abundante de fotografias, nem sempre a imagem selecionada é a melhor para representar determinada notícia, pois, “embora a tecnologia nos permita fazer coisas impensáveis, é nossa cabeça que não pensa” (PERSICHETTI, 2006, p. 185).

Neste contexto de repensar a produção e o consumo da fotografia, surge a possibilidade do uso do *pinhole* como uma prática inovadora, que envolve o fotógrafo desde a construção da câmera, permite a reflexão crítica e pode colaborar com certa desmistificação da tecnologia da fotografia.

A técnica de pinhole repensando a produção e o consumo de imagens

O *pinhole*, ou “buraco da agulha”, é uma câmara escura construída com um orifício e algum material sensível à luz para a produção de imagens. De acordo com o fotógrafo e pesquisador Fábio Goveia (2005), as

câmeras fotográficas comuns utilizam a objetiva para transformar aspectos não desejados das imagens, aumentando o foco e a claridade. Porém, a câmera de *pinhole* diminui a possibilidade de interferência do fotógrafo e revela o que existe no ambiente em determinado momento. Enquanto a subjetividade do aparelho tradicional está no referencial do olho humano, o *pinhole* traz outro tipo de subjetividade ao imprimir no suporte fotográfico elementos muitas vezes invisíveis ao fotógrafo e que surgem a partir da perspectiva da câmera, como a sombra de uma pessoa que passa no momento da exposição, o fiapo da moldura cortada na caixa de fósforo ou partes do corpo do fotógrafo que não pareciam estar enquadrados.

Ainda, a subjetividade do *pinhole* também pode ser verificada nas possibilidades de representações sociais e arquétipos gerados na apreciação das imagens. Afinal, muitas vezes estas figuras não mostram de maneira evidente o referente fotografado, devido a deformações, à revelação de apenas traços do objeto, ao *flou* (efeito etéreo e de ligeira perda de definição) e as diversas experimentações que a técnica permite, seja na escolha do material para a câmera escura, do suporte fotossensível ou na multiplicidade de orifícios. Assim, a técnica do “buraco da agulha” permite a formação de imagens subjetivas e experimentais que, por vezes, podem revelar arquétipos. O fotógrafo e estudioso Eric Renner (2009) explica que os arquétipos são imagens presentes na psique humana de sentimentos “instintivos” e datam da origem da humanidade.

Considerando as transformações da prática fotográfica (PERSICHETTI, 2006) e a necessidade de novas verossimilhanças e subjetividades nas imagens, a seguinte pergunta se coloca como questão de conhecimento: como é possível trabalhar com prática jornalística da fotografia baseada em imagens subjetivas de *pinhole* que pouco se assemelham ao referente fotografado?

Este é o tema que guiou o presente trabalho, formado por uma exposição concreta e uma virtual (www.fosfoto.com) de 15 fotos de *pinhole*. As imagens foram produzidas no Centro Histórico de Planaltina-DF, Região Administrativa distante 40 km do Congresso Nacional, que já

existia antes da mudança da capital do Rio de Janeiro para o Planalto Central. O Centro Histórico se localiza no Setor Tradicional da localidade, sendo formado pelo Museu Histórico e Artístico, a Igreja de São Sebastião e duas praças.

As imagens foram tiradas em três câmeras confeccionadas a partir de caixas de fósforos com a técnica do *pinhole*, também chamadas de câmeras de fosfoto. A exposição organizou grupos de três fotos, acompanhados por uma manchete. Cada imagem também possuía uma legenda. O público, então, foi convidado a consumir as fotografias a partir da interpretação das imagens, reescrevendo as legendas provisórias das figuras, estabelecendo uma prática fotojornalística colaborativa.

Desconstruindo os discursos sobre a fotografia

Um discurso central que acompanhou a fotografia – desde a sua invenção – foi a da imagem como espelho do real, em situação na qual o referente possui um grande impacto na reflexão sobre esta tecnologia de comunicação. Para Roland Barthes (1984), a fotografia consegue capturar determinado objeto, congelado no tempo e no espaço, e, assim, não é possível separar a imagem do referente. Ou seja, muitas vezes, quando uma pessoa vê a foto de um amigo, enxerga no registro fotográfico o amigo em si e não a imagem do amigo:

Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade [...]: estão colados um ao outro, membro por membro. [...] A Fotografia pertence a essa classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los. (BARTHES, 1984, p. 15).

Porém, Philippe Dubois (1993) relativiza o peso do referente na fotografia. Afinal, o objeto fotografado permanece como um traço na

fotografia e não como uma réplica fiel. Dessa maneira, “por sua gênese, automática, a fotografia testemunha irredutivelmente a existência do referente, mas isso não implica *a priori* que ela se pareça com ele. O peso do real que a caracteriza vem do fato de ela ser um traço, não de ser mimese”. (DUBOIS, 1993, p. 35).

Celso Bodstein (2007) defende que o fotojornalismo deve passar da imagem indicial, que enfatiza o referente e a concretude da notícia, para a fotografia simbólica. O fotojornalismo oferece algumas fotografias quase literárias que geram intertextualidades e permitem a interpretação, valorizando a função de símbolo das imagens, que não se restringem a meramente ilustrar as notícias. Pelo contrário, as fotografias simbólicas, ao mesmo tempo que estimulam a subjetividade, também ampliam o caráter informativo das figuras, contribuindo com outras informações interpretativas. Portanto, “o fotojornalismo [e a fotografia em geral], ao oferecer à contemplação algumas imagens raras e de existência simbólica extenuante, poderia estar agendando aí algumas premissas para o seu *devoir*”. (BODSTEIN, 2007, p. 2).

As imagens de *pinhole* se inserem nesta potencialidade simbólica, enquanto as fotografias tradicionais podem ser consideradas mais precárias devido a sua função de índice – que revela somente o traço do referente. Porém, as imagens de *pinhole* tem condições de amplificar as influências externas e modificam as concepções originais do referente, que, por vezes, desaparece ou se modifica nas imagens reveladas. Portanto,

[...] na pesquisa [com *pinhole*], a precariedade passa a ser pensada por dupla perspectiva: a precariedade indicial da fotografia instantânea e a precariedade ampliada do *pinhole*, pela expansão do tempo de exposição do filme fotográfico à luz e pelo conseqüente aumento da atuação do acaso na imagem. (COSTA, 2008, p. 25).

Novos enquadramentos, deformações, vazamentos de luz, borrões pela exposição prolongada e outros efeitos inesperados surgem no processo de confecção das fotos de *pinhole*. Assim, a

concretude do referente se transforma em outras realidades e interpretações possíveis. “As imagens realizadas com a *pinhole* resultam em acúmulos de narrativas (formadas por infinitos indícios), que se tornam indecifráveis se tentarmos nelas encontrar um paralelo com o ‘mundo real’” (COSTA, 2008, p. 25)

Dessa maneira, o presente trabalho buscou relacionar a imagem do *pinhole* (que estimula a transformação da realidade) com a fotografia jornalística, que tradicionalmente pode ser considerada como o espelho do real. O objetivo foi verificar como a desconstrução do referente fotográfico pode contribuir para gerar novos sentidos e possibilidades para a produção e o consumo do fotojornalismo.

A imaginação e o imaginário nas imagens de *pinhole*

Com a técnica do *pinhole*, a subjetividade do fotojornalismo pode ser ampliada e também os signos disponíveis para interpretação. A leitura das imagens passa pelas representações sociais, que reproduzem sentidos pré-existentes e possuem a função de objetivação, uma vez que possuem o poder de trazer à tona significados e pensamentos não presentes. Portanto, as representações têm uma característica coletiva, por serem comuns ao repertório social, e de formação, pois tornam concreto o ausente. Estas representações coletivas, comunicadas por meio do discurso – seja em texto ou imagem –, geram símbolos. Dessa maneira,

[...] a vida social produz, além de bens materiais, bens simbólicos e imateriais, um conjunto de representações, cujo domínio é a comunicação, expressa em diferentes tipos de linguagem, discursos que se materializam em textos “imagéticos”, iconográficos, impressos, orais, gestuais, etc. (NAVARRO, 1994, p. 46).

O imaginário é o *locus* dessas representações. Ele pode reproduzir os sentidos pré-existentes, como também conceder novos significados, que conduzem a novas práticas sociais. Os sujeitos sociais compartilham o imaginário. Segundo concepção de Eric Renner, “muitas das imagens visuais que a gente vê estão diretamente relacionadas com ideias inatas e inconscientes ou padrões de pensamento” (2009, p. 2). Isto é os arquétipos, conceituados por Carl Jung (2008), permitem a compreensão dos fundamentos de sentimentos instintivos.

Diferente das teorias sociológicas de representações sociais, o conceito de inconsciente coletivo do psiquiatra Carl Jung (2008) se refere a uma abordagem voltada para a psique humana. Apesar de poder se atualizar por meio de diferentes motivos, o inconsciente coletivo é inato e permite a vivência de experiências que são passadas simbolicamente de geração para geração. Ou seja:

[...] enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. (JUNG, 2008, p. 53).

O conteúdo do inconsciente coletivo são os arquétipos representados em temas ou motivos mitológicos. Os arquétipos são formas presentes na psique humana e suas imagens podem se reproduzir ou se renovar com novas roupagens dos mitos. Os arquétipos geram ações instintivas e há a possibilidade de, se ignorados, conduzirem a neuroses. Eles podem surgir na visualização de imagens ou em sonhos. Portanto, as fotografias – principalmente as que estimulam a subjetividade – podem contribuir para a ativação de arquétipos. Para Eric Renner, o próprio *pinhole* é um arquétipo, relacionado ao nascimento e ao feminino, apresentando “o espectador com sentimentos de admiração, mistério e questões sublimes sobre a vida” (RENNER, 2009, p. 2).

Pinhole: a produção fotográfica artesanal

O termo *pinhole*, que pode ser mais precisamente traduzido como buraco do broche, possui outras denominações, como: espiráculo, câmera natural, fotografia estenopéica, *lensless* (ou sem lente), buraco da agulha e espiracolografia. Ana Angélica Costa explica a estrutura da câmera artesanal, que preza pela simplicidade. A câmera *pinhole*:

[...] é composta pelo mínimo necessário para a formação e fixação de uma imagem fotográfica: um compartimento escuro, vedado à luz, em que é colocado o material fotossensível [...]; um furo, na extremidade oposta da câmera em relação ao local onde o filme é posicionado, por onde entra a luz responsável pela formação da imagem; e a fita isolante, que permite a interrupção do processo de sensibilização e impressão da imagem no filme. (COSTA, 2008, p. 17).

O material utilizado para confeccionar a câmera escura pode ser o mais variado possível. Como já mencionado anteriormente, os mais comuns são: lata, caixa de sapato e tubo de filme. Porém, alguns fotógrafos são mais ousados, como o inglês Justin Quinnell, que utiliza a sua boca para tirar fotos com *pinhole* (BORGES; NERY, 2009, p. 8), o estadunidense Jeff Fletcher, que elabora as imagens com casca de ovo e o alemão Marcus Kaiser que aproveitou buracos no muro de Berlim, após sua queda, para confeccionar as fotografias artesanais (RENNER, 2009, p. 83-97).

Entretanto, apesar do caráter de experimentação da imagem de *pinhole*, a técnica não é simplesmente um resgate romântico dos primórdios da invenção da máquina fotográfica. Como defende Fábio Goveia, a câmera artesanal se desenvolveu paralelamente à fotografia: “o *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).

Inclusive, no final do século XIX, era possível comprar câmeras *pinhole* ou adaptações para lentes com o orifício. Ainda hoje, alguns fotógrafos retiram a lente da câmera tradicional e adaptam um buraco para confeccionar imagens. Inclusive, os fãs da lomografia têm a opção de comprar câmeras *pinhole*. Eric Renner (2009) menciona outros usos atuais da técnica do “buraco da agulha” pela ciência, como o envio para o espaço de câmeras *pinhole* para fotografar fenômenos que disseminam muita energia, como buracos negros.

Dessa maneira, a técnica é utilizada desde antes da criação da máquina fotográfica tradicional (para refletir as manchas da lua ou compor relógios de sol) até os dias de hoje e o movimento pictorialista foi fundamental para estimular o uso do *pinhole* (MELLO, 1998).

O pictorialismo reuniu três correntes, não muito distintas, que utilizavam a pintura como referência básica de seu trabalho e valorizaram a fotografia como forma de arte. Segundo a professora Helouise Costa (1998, p. 262-263), a primeira corrente, da década de 1950, realizava fotomontagens e via a fotografia como uma alegoria. Por outro lado, a segunda corrente produzia fotomontagens para realçar o aspecto realista das imagens. Por fim, a terceira corrente, do final do século XIX, deixou-se influenciar pela pintura impressionista² e buscou o foco suave e a temática afetada nas fotografias.

De acordo com Maria Teresa de Mello (1998, p. 32), os pictorialistas assumiram três posturas fundamentais para inserir as fotos na estética e refutar os argumentos dos que não acreditavam na função artística destas imagens. Utilizando o *flo* e a perspectiva aérea (efeito de neblina atmosférica) para suavizar detalhes e diminuir a exatidão da fotografia; os pictorialistas interviam na prova para modificar a gradação de claro e escuro, refutando a ideia de que a fotografia falseia a natureza por reduzir a imagem ao preto e branco. Eles também buscavam regras de composição que permitissem interpretar o sujeito fotografado,

² O Impressionismo foi um movimento com impacto na pintura e na música do final do século XIX em reação ao formalismo e às técnicas precisas da arte acadêmica (Microsoft Encarta [CD ROM], 1996).

recusando a ideia de que a imagem seja a mera reprodução do real. As substâncias químicas também eram utilizadas para tornar as fotografias mais semelhantes a pinturas.

Contudo, Fábio Gouveia (2005, p. 100-101) explica que, no Brasil, as experiências de *pinhole* durante o pictorialismo não foram significativas. A técnica será inserida no país após o reavivamento do movimento internacional na década de 1960. A primeira experiência registrada é de um curso de fotografia no Museu Lasar Segall em São Paulo. O *pinhole* ressurge dentro de um conceito de contracultura, uma vez que a produção artesanal da câmera se opõe à característica de industrialização, tão privilegiada na fotografia desde sua invenção.

Patrimônio histórico de Planaltina

A escolha do Centro Histórico de Planaltina como local para a confecção das imagens e para a montagem da exposição se deveu ao momento oportuno, uma vez que a região administrativa completou 150 anos como um distrito municipal em 2009 e cumpriu 215 anos de fundação do seu primeiro núcleo urbano, o Arraial de São Sebastião de Mestre D'Armas. Membros do Governo do Distrito Federal (GDF), da sociedade civil e da Universidade de Brasília (UnB) se articularam neste período (2009-2015) para promover diversas atividades culturais em celebração à região administrativa e a exposição "Planaltina no buraco do alumínio" foi recebida como uma das ações do calendário de eventos festivos.

Planaltina possui importância histórica destacada porque abrigou as missões Cruls (1892), Poli Coelho (1945) e Pessoa (1955) que demarcaram o território da nova capital. Terras do então município goiano também foram desapropriadas para a construção de Brasília (GUIMARÃES, 1996). O Centro Histórico possui alguns casarões no estilo colonial, a Igreja de São Sebastião, do século XIX, e o Museu Histórico e Artístico de Planaltina.

A realização da exposição no Museu foi também uma ferramenta evidente de comunicação, uma vez que transmite ideias e emoções com as fotografias e disposição do material. A Declaração de Caracas enfatiza este aspecto dialógico dos museus³. A declaração considera:

[...] que o museu como um meio de comunicação transmite mensagens através da linguagem específica das exposições, na articulação de objetos-signos, de significados, idéias e emoções, produzindo discursos sobre a cultura, a vida e a natureza; que esta linguagem não é verbal, mas ampla e total, mais próxima da percepção da realidade e das capacidades perceptivas de todos os indivíduos. (Declaração de Caracas, 1992, p. 2).

Portanto, o consumo das fotografias na exposição se relaciona com a percepção do público sobre o Centro Histórico de Planaltina e como organizam as imagens – fotográficas e de seu imaginário – a partir de suas vivências e experiências de vida. Afinal, como defende Néstor Canclini:

[...] quando se reconhece que ao consumir também se pensa, se escolhe e reelabora o sentido social, é preciso se analisar como esta área de apropriação de bens e signos intervém em formas mais ativas de participação do que aquelas que habitualmente recebem o rótulo de consumo. (CANCLINI, 2001, p. 54-55).

A exibição das imagens possui, então, duplo propósito de valorização da cultura local, primeiro pela escolha do Centro Histórico como tema a ser fotografado e apreciado e, segundo, pelo uso deste espaço, que estimula o contato do visitante com o Museu e incita que outras atividades culturais ocupem o local.

³ O documento foi escrito ao término do Seminário “A Missão dos Museus na América Latina Hoje: Novos Desafios”, realizado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), pelo Escritório Regional de Cultura para América Latina e Caribe (ORCALC), pelo Comitê Venezuelano do Conselho Internacional de Museu (ICOM), dentre outras entidades, em janeiro e fevereiro de 1992.

Planaltina no buraco do alumínio

Durante a exposição virtual e o evento no Centro Histórico, 155 pessoas deixaram contribuições de legendas colaborativas; destas, 34 eram visitantes do evento no Museu. Como cada contribuição se refere ao conjunto de 15 legendas para as imagens da exposição, foram obtidas, ao final do processo, 2.325 propostas de legendas. É interessante notar que os casos de espaços em branco diminuíram gradativamente do primeiro conjunto temático de imagens até o último. Os valores podem ser sistematizados da seguinte maneira:

Conjunto temático	Número de espaços em branco
1) detalhes dos casarões	136
2) plano mais aberto dos casarões	95
3) Museu	87
4) praça	88
5) igreja	59

A diminuição das lacunas nos leva a concluir, primeiro, que os participantes ao praticarem escrever a legenda foram sentindo maior envolvimento com o tema e facilidade para propor os textos. Ainda, a exposição começa das fotografias cujo referente é menos evidente em direção às imagens mais indiciais. Dessa forma, pode-se considerar que a linguagem fotográfica tradicional, que valoriza o referente, está mais enraizada na cultura da sociedade.

Outra estratégia categorizada de valorização do referente está relacionada com o esforço dos participantes de nomearem um objeto para a foto ou adaptarem a imagem confusa para algum elemento mais concreto. A estratégia aconteceu 236 vezes, o que corresponde a aproximadamente 10% das legendas – valor baixo para o total. As seguintes legendas são exemplos de nomeação de objetos: “janela antiga”, “placa de identificação” e “uma igreja”. Por outro lado, os textos “ralador”, “um

casarão com um lamaçal na frente” e “fazendinha” identificam a adaptação da imagem.

Outros buscaram explicações para a deformação e o tremido das imagens, como “visão turva”, “confusão mental” e “cadê os meus óculos?”. Foram 73 legendas (3%) que apontaram elementos que causam a precariedade do referente e, portanto, o texto serve como uma estratégia para convergir a imagem vista com a realidade esperada.

Por outro lado, 172 colaborações (7%) procuraram dialogar com as legendas provisórias, seja complementando o sentido, refutando o dito ou fazendo perguntas sobre a afirmação. É importante notar ainda, a referência a técnica do *pinhole*, que aconteceu em 11 legendas, como: “o esqueleto do fosfoto”, “vejo a saída pelo buraco da agulha” e “a subjetividade é a marca da câmera de fosfoto”. Ainda, alguns poucos optaram por estratégias para evitar escrever a legenda ou deixar o espaço em branco. Exemplos disso foram pessoas que repetiram as legendas provisórias ou escreveram “sim” e “não”. O total destes textos foi de 46 (1,97%).

Finalmente, como o presente trabalho pretende explorar a fotografia baseada na subjetividade, é essencial identificar a polissemia das imagens da exposição. Elementos de intertextualidade estiveram presentes em 29 legendas (1,2%). A intertextualidade se refere a trechos de música ou livros, nomes de filmes e bandas, e mesmo expressões em outras línguas, como *do not disturb* (ou não perturbe, frase geralmente afixada em portas de hotel). Por outro lado, referências a arquétipos e mitos surgiram em 52 (2%) legendas.

Abaixo selecionamos uma fotografia e a legenda referente a um arquétipo para análise. O arquétipo que acompanha a foto foi descrito com a intenção de ampliar a subjetividade imagética, contudo não houve a pretensão de enveredar pela psicologia para explicar as ações instintivas e necessidades por trás de cada imagem. Além disso, como a associação das fotografias com possíveis arquétipos é somente uma alternativa de interpretação, ao final da descrição, são indicados outros discursos relacionados às imagens.

Fantasma???

A legenda original desta fotografia “O garoto na bicicleta pergunta: a câmera de fosfoto é ciência?” foi inspirada no momento de exposição do filme fotográfico. Enquanto a estudante contava os segundos para deixar a luz entrar e fixar a imagem no filme, um menino de bicicleta se aproximou e perguntou o que era o aparelho e finalizou perguntando se a câmera de fosfoto é ciência. Após a exposição, a legenda selecionada para a imagem foi “Fantasma???”.

Fotografia 1: Fantasma???



Autora: Juliana Soares Mendes

Houve 10 variações de legendas (quase 9%) indicando a presença do fantasma como: “*ghost bicycle*” (ou fantasma de bicicleta), “Será ele o fantasma ou serei eu?”, “espectro” e “fantasmas da realidade”. O fantasma, ou espírito (segundo palavra alemã de significado amplo), se refere à substância que se contrapõe à matéria. O espírito seria portador também de elementos da psique e da vida. Em estado mais elevado, o espírito pode ser chamado de Deus. Ainda que indique uma natureza arquetípica, a interpretação do termo necessita sua associação com outra

imagem (JUNG, 2008, p. 205-211). Em várias religiões e cultos, há a crença de que o espírito vaga para fora do corpo em momentos de inconsciência, como durante o sono. Também há a crença de que o fantasma permanece perto do corpo depois da morte (Microsoft Encarta [CD ROM], 1996).

No caso da foto em questão, a associação com um fantasma é evidente, devido ao rastro que a passagem do menino deixou. Afinal, como o garoto não permaneceu na mesma posição durante todo o tempo de exposição do filme, a sua imagem aparece transparente e pouco concreta. Assim, há 11 legendas (9,5%) que mencionam a sombra ou vulto do menino, como: “Estou aqui de passagem!”, “sombras dinâmicas” e “o invisível da praça”.

Como há a menção à ciência na legenda original, também houve recorrência de textos associados à curiosidade do garoto e à prática científica. São 12 textos (10,5%) com estas palavras, como por exemplo: “E eu também pergunto: é ciência???” , “A ciência é bela também” e “curiosidade”. Cabe ressaltar ainda uma das legendas que se destacou pelo humor e também pela mistura de sentidos que evoca, invertendo o papel do garoto na praça. O texto é: “Floresce um menino nos pés das plantas”.

Considerações Finais

A exposição fotográfica “Planaltina no buraco do alumínio” obteve boa receptividade, principalmente quando da realização de oficina de confecção de câmara de fofoto no último dia da mostra, atraindo crianças, professores, líderes comunitários e pais. Também houve boa aceitação na internet, que gerou inclusive a divulgação espontânea em *blogs* e posteriormente uma referência a ela no Correio Braziliense (nos dias 15 e 17 de maio).

Por um lado, a boa resposta ao consumo de fotografias a partir da exposição indica a necessidade de mais ações que valorizem a memória coletiva de Planaltina e ocupem o Museu Histórico e Artístico, revitalizando seu espaço. Por outro, as 1.860 legendas completas obtidas no processo revelam interesse por parte do público em participar, dialogar e interpretar fotografias. Ainda que alguns participantes tenham utilizado estratégias para delimitar o referente (precário na imagem de *pinhole*) ou para explicar a deformação das imagens a partir de fenômenos, como a miopia, a grande maioria dos textos (76,4%) revelou a polissemia e a diversificação de sentidos na interpretação das fotografias. Cabe destacar também a intertextualidade, mitologias e arquétipos que favoreceram a subjetividades das imagens.

Inclusive, algumas legendas indicam a aceitação do fim ou destruição do referente. Exemplo são os textos que falam de explosão, hecatombe ou holocausto. A tendência em aceitar a subjetividade das fotografias aponta para a possibilidade de uma nova prática fotojornalística, menos focada no índice e mais voltada para o símbolo. A interpretação e o simbolismo na fotografia podem enriquecer as imagens jornalísticas, acrescentando novos sentidos e informações à história, além de ilustrar a notícia.

O paradigma de confecção e elaboração de fotos com o *pinhole* se distingue das câmeras digitais e do grande fluxo veloz de imagens. Para a produção da câmera de fosfoto, é necessário o envolvimento do corpo com o objeto, uma vez que há o processo artesanal para fazer o aparelho. Também há a interação com o ambiente, pois as pessoas perguntam e tentam compreender o que o fotógrafo está fazendo. É necessário, ainda, haver condições adequadas ao longo tempo de exposição do filme. Por fim, surge um outro olhar que aceita e valoriza as consideradas “imperfeições” da fotografia: deformações, *flou*, superexposição ou subexposição etc.

Uma das características com mais potencialidade do *pinhole* é o fato de esta ser uma tecnologia relativamente acessível. O maior custo do processo é o material fotossensível (no caso da câmera de fosfoto, o filme

fotográfico). Porém, talvez seja possível buscar adaptações do *pinhole* para máquinas digitais, principalmente as embutidas em celulares, tão comuns atualmente.

A técnica do “buraco da agulha” é, antes de mais nada, um convite à experimentação. Assim, é possível realizar experiências com diferentes materiais: lata, caixa de sapato, tubo de filme etc. Os diferentes tamanhos de furo e número de orifícios podem ser práticas interessantes. Também há a potencialidade de diferentes materiais fotossensíveis, como o papel fotográfico, o filme (colorido ou preto e branco) e substâncias químicas. Aproveitando a convergência das comunicações e artes, o fotógrafo pode relacionar a característica artesanal do *pinhole* com a digitalização e os *softwares* de edição de imagem.

A realização da pesquisa necessária para a realização das imagens, da Exposição e da produção deste artigo possibilita afirmar a necessidade de estudos futuros e aprofundados sobre a recepção da fotografia de *pinhole* por diferentes grupos, bem como de imagens simbólicas e subjetivas, são essenciais para delimitar a questão e indicar outras aplicações do *pinhole* para a fotografia jornalística. Para além das imagens resultantes do *pinhole*, a sua prática pode ser uma ferramenta experimental interessante para o fotopermalista que pretenda desenvolver uma reflexão sobre seu ofício, para o universitário ou para o leigo que busca entender o funcionamento da câmara fotográfica.

Referências

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BODSTEIN, Celso. Imagens literárias do fotojornalismo: símbolo complexo e construção de não-referentes para a notícia. In: **COMPÓS 2007** – 16º Encontro Nac Prog. Pós-Graduação Comunicação, 2007,

Curitiba PR. [anais eletrônicos]. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_252.pdf>. Acesso em: 22 de mar. 2009.

BORGES, Fátima; NERY, Roseli. Pinhole: olhos noturnos na cidade. Acesso em: 20 abr. 2009. In: **Revista Digital do LAV** – Laboratório de Artes Visuais - Revis LAV, ano II, n° 02, mar. 2009. Disponível em: <http://www.ufsm.br/lav/noticias1_arquivos/pinhole.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2009.

CANCLINI, Néstor. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

COSTA, Ana Angélica. O experimento-pinhole. In: **Concinnitas Virtual**, ano 9, vol 2, n° 13, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos13/angelica.htm>>. Acesso em: 20 abr. 2009.

COSTA, Helouise. Pictorialismo e imprensa: o caso da revista O Cruzeiro (1928-1932). In: FABRIS, Annateresa (org). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Editora USP, 1998.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1993.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e Sociedade**. Lisboa: Vega, 1995.

GOVEIA, Fábio. **A decomposição imagética nas fotografias com pinhole: a imagem pelo buraco de uma agulha**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005 [Dissertação].

JUNG, Carl Gustav, **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom. (2003) **Os Elementos do Jornalismo**: o que os jornalistas devem saber e o público exigir. Geração Editorial: São Paulo. **Manual de redação**: Folha de S. Paulo. São Paulo: Publifolha, 2006.

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. **Arte e fotografia**: o movimento pictorialista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

Microsoft Encarta 96 Encyclopedia. Microsoft Corporation. Funk & Wagnalls Corporation, 1993-1995 [CD ROM].

MOTTA, Luiz Gonzaga. Para uma antropologia da notícia. **Revista brasileira de ciências da comunicação**, São Paulo: CNPq, volume XXV, n° 2, jul. 2002.

NAVARRO, Tânia. Você disse imaginário? In: NAVARRO, Tânia (org) **História no plural**. Brasília: Editora UnB, 1994.

PERSICHETTI, Simonetta. **A encruzilhada do fotojornalismo**. In: Periódico Discursos fotográficos, Londrina, v.2, n.2, p.179-190, 2006. Disponível em: <[www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursos fotograficos/article/viewArticle/1484](http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursos_fotograficos/article/viewArticle/1484)>. Acesso em: 22 de mar. 2009.

RENNER, Eric. **Pinhole photography**: from historic technique to digital application. 4. ed. Burlington: Focal Press, 2009.

ROUILLÉ, André. Funções do documento. In: **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009.