

**Inconsciente ótico e a proliferação dos híbridos nas sociedades modernas:  
uma leitura da técnica *Pinhole***

Michely Peres de ANDRADE<sup>1</sup>

**Resumo**

O retorno da técnica *pinhole* consiste no principal objeto de análise deste artigo, que visa compreender as relações entre fotógrafo e câmera, assim como as mudanças ocorridas na subjetividade dos adeptos dos primeiros *daguerreotypes*. Tomando as técnicas fotográficas mais longínquas como ponto de partida, a intenção foi compreender importantes reflexões levantadas nas obras de Walter Benjamin, Bruno Latour e Pierre Francastel acerca da modernidade. Utilizando noções como “inconsciente ótico”, “aura”, “híbridos” e “tradução”, presentes no pensamento desses autores, este trabalho espera contribuir para uma análise sociológica da relação entre indivíduo-máquina-estética, que se propagou com o desenvolvimento da ciência e do capitalismo moderno.

**Palavras-chave:** *Pinhole*. Modernidade. Inconsciente ótico. Híbridos. Tradução.

**Pequena história da *camara obscura*: técnica, magia e peformatividade**

Pesquisadores dedicados às técnicas da fotografia afirmam que o conhecimento sobre a chamada *camara obscura* remonta à Antigüidade (DE PAULA, 1999). Em linhas gerais, ela corresponde a um compartimento fechado e escuro onde é introduzido um pequeno orifício em uma das suas paredes, através do qual se projeta uma imagem invertida da vista exterior sobre a parede oposta. Aristóteles, por volta de 384-322 a.c., já teria promovido uma descrição detalhada sobre os princípios ópticos produzidos pela técnica da *camara obscura*, observando que, quanto menor o orifício, mais nítida seria a imagem projetada (DE PAULA, 1999).

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Email: michely.peres@gmail.com

Para isso, é preciso compreender as propriedades físicas da luz, que consiste em uma forma de energia que se propaga em linha reta a partir de uma fonte luminosa. Quando um desses raios luminosos recai sobre um objeto de superfície irregular ou opaca, a luz é refletida de um modo difuso, em todas as direções. O orifício da *câmara obscura*, por sua vez, quando diante de um objeto, deixa passar para o seu interior alguns desses raios, que irão projetar-se na parede branca. Como cada ponto iluminado do objeto reflete os raios de luz, obtemos uma projeção de imagem em negativo, invertida e de cabeça pra baixo (OLIVEIRA, 2003).

Data de tempos longínquos a percepção humana acerca das várias propriedades da luz sobre a alteração de substâncias, observada seja na descoloração dos tecidos, no enegrecimento da prata ou da própria pele quando exposta ao sol (DE PAULA, 1999). Nesse sentido, podemos afirmar que os elementos básicos que tornam possível a tecnologia fotográfica já estariam estabelecidos desde a Antiguidade. Porém, somente a partir da Renascença é que a congruência desses elementos em prol de uma função estética pareceu eclodir.

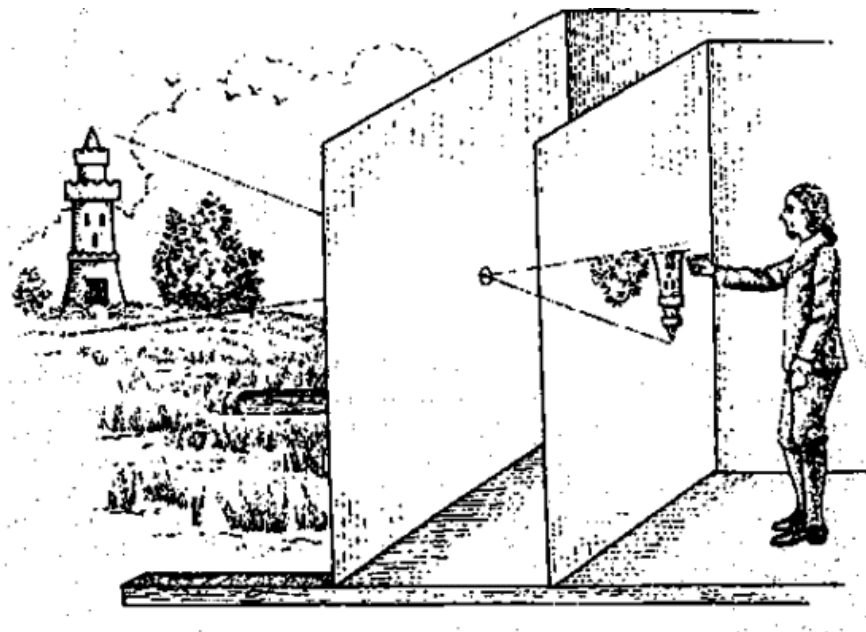


Ilustração de *câmara obscura* utilizada por pintores e desenhistas renascentistas.  
Fonte: <http://people.wcsu.edu>

Historiadores da fotografia afirmam que com Leonardo da Vinci e Giovanni Batista Della Porta a necessidade em fixar as imagens projetadas pela *câmara obscura* veio à tona (BENJAMIN, 1996; OLIVEIRA, 2003). Os renascentistas descobriram na *câmara obscura* um instrumento auxiliar na arte de desenhar.

Nessa época, as câmaras possuíam grandes dimensões e os artistas se posicionavam em seu interior para calcar a imagem projetada através do orifício em telas, papéis e pergaminhos. Com o passar dos séculos, os estudiosos da *câmara obscura* perceberam que poderiam utilizar o fenômeno de outra maneira, tornando-a menor e obtendo o mesmo efeito (OLIVEIRA, p. 54, 2003).

Mas foi apenas no século XIX que a fotografia veio florescer com a ajuda da *câmara obscura*, refletindo a necessidade de fixar as imagens por intermédio de outra tecnologia, que não fosse àquela do desenho. A verdade é que o processo de capturar imagens com a ajuda da *camara obscura* se esgotou com o advento da modernidade, pois seus espaços fixos e estáveis eram incompatíveis com a rápida circulação de símbolos, signos e imagens que habitariam o cotidiano moderno.

Com isso, inúmeras experiências ocorreram na tentativa de fixar as imagens capturadas por pequenas *câmaras obscuras*, até que, em 1835, o francês Louis Jacques Madé Daguerre promoveu vários avanços na área com a criação de uma placa de cobre, que mesclava elementos químicos como iodo e prata polida, formando uma capa de iodeto de prata sensível. Segundo Benjamin, “as placas precisavam ser manipuladas em vários sentidos, até que se pudesse reconhecer, sob uma luz favorável, uma imagem cinza pálida. Eram peças únicas. Não raro, eram guardadas em estojos, como jóias” (BENJAMIN, 1994, p. 93).

Surgem, então, as primeiras técnicas da fotografia, que ao adquirirem respaldo frente ao Estado, foram colocadas sob o domínio público, o que possibilitou o seu desenvolvimento contínuo e acelerado, contribuindo para o surgimento do cinema e a tecnologia digital que conhecemos nos dias atuais.

Não é nosso objetivo problematizar aqui o crescimento vertiginoso no consumo de câmeras fotográficas com alta tecnologia digital, que atravessa todos os grupos e classes sociais. “Registrar” tornou-se o imperativo das sociedades contemporâneas e muitos são os

pesquisadores que tem se dedicado ao tema. No entanto, paralelamente ao “boom” da alta tecnologia fotográfica, assistimos ao retorno das suas técnicas mais primitivas, que nos remontam às primeiras câmaras obscuras. Referimo-nos às chamadas *pinholes*.

As *pinholes* consistem em fotografias produzidas sem a ajuda do aparato tecnológico convencional para os padrões atuais. As imagens captadas são aquelas onde o fotógrafo se utiliza apenas de um ambiente escuro com um furo numa extremidade e um material sensível noutra lado. Nota-se, portanto, a sua semelhança com o procedimento da *câmera obscura*.

A partir dessa técnica, o fotógrafo pode capturar imagens da maneira mais simples possível, utilizando apenas uma caixa de papelão, uma lata de leite, um pimentão ou cascas de ovo com um pequeno orifício (daí o termo em inglês *pin* = agulha, alfinete; *hole* = buraco, furo). Desse modo, o fotógrafo posiciona o material fotossensível no lado oposto ao ínfimo buraco e deixa que a luz penetre na “câmera” improvisada. Por ser o buraco muito pequeno, o tempo de exposição geralmente é bastante longo se comparado às máquinas fotográficas convencionais, que utilizam lentes (GOVEIA, 2005).





*Lata Mágica Recife - PE*



Imagens produzidas pelos alunos do projeto Lata Mágica , que abriga grupos de oficinairos em várias cidades do país.

Fonte: [www.latamagica.blogspot.com](http://www.latamagica.blogspot.com).

Embora as imagens produzidas com a técnica *pinhole* possuam uma qualidade bastante inferior em relação às fotografias digitais, elas proporcionam revisões conceituais no campo estético, além de contribuírem para uma mudança na subjetividade e na percepção humana. Tais mudanças têm ajudado artistas a desenvolverem experiências dentro e fora do campo artístico, levando a simplicidade da técnica a pessoas que vivem com a escassez de recursos.

Em linhas gerais, dois aspectos principais permeiam as teses de pesquisadores que tem se interessado pelas *pinholes*: 1) a dimensão do “inusitado” marca as imagens capturadas pela *pinhole*, uma vez que a ausência de lentes possibilita aos artistas se distanciarem da objetividade e do realismo das fotografias mais sofisticadas e 2) a relação entre fotógrafo e “câmera” improvisada seria mais híbrida e dialógica se comparada às práticas convencionais.

A técnica *pinhole* nos remete, particularmente, às considerações de Walter Benjamin e Bruno Latour acerca da modernidade, além da relação entre indivíduo e máquina que se propaga no cotidiano do século XIX. Noções como “inconsciente ótico” e “tradução” vêm contribuir para uma leitura mais detalhada dos primórdios da fotografia, favorecendo, por sua vez, uma análise sociológica sobre o retorno da técnica *pinhole* nos

dias atuais, que ocorre, paradoxalmente, ao lado de descobertas tecnológicas cada vez mais sofisticadas.

### **Testemunhos híbridos: reflexões acerca da modernidade do Século XIX**

Debruçar-se sobre a história da fotografia é deparar-se com os princípios filosóficos que embasaram o projeto moderno: objetivismo, realismo, separação sujeito-objeto, antagonismo entre natureza e cultura, entre magia e técnica. Para Bruno Latour (1994; 2004), a modernidade não consistiu em uma época, mas numa atitude que envolveria a operação conjunta de duas práticas distintas: a “purificação” e a “tradução”. A primeira teria gerado duas zonas ontológicas distintas – humanos e não-humanos. A segunda, por sua vez, criou misturas entre gêneros, isto é, tipos híbridos de natureza e cultura.

De maneira geral, o projeto de Latour (1994; 2004) tem sido formular uma Antropologia Simétrica capaz de alterar as fronteiras rigidamente construídas entre natureza e cultura na modernidade, reproduzida até então pela matriz antropológica e sociológica tradicional. Para isso, Latour não adere nem ao realismo das ciências naturais, nem ao construtivismo das ciências humanas. Sua abordagem pretende estar localizada entre os dois, daí a sua busca “por uma antropologia do centro”.

O ponto intermediário que Latour procura não se limita, porém, a uma tensão entre o realismo e o construtivismo de ambas as ciências; a antropologia simétrica estaria localizada também entre o *status* de categorias que aprendemos a polarizar, tais como: sujeito versus objeto e natureza versus cultura. Interessa a Latour, portanto, uma análise diferenciada sobre os seres que ele denomina de “híbridos”. Estes seriam quase sujeitos, quase objetos – um limite entre o conhecido e o quase conhecido. Logo, a proposta de teorização de Bruno Latour está concentrada nesse limiar, que procura um “entre-lugar” no significado dos elementos, coisas e seres, cujo *status* de “sujeito” e “objeto” se fundem e não estão muito bem determinados, reconhecidos e diferenciados.

Nesse sentido, a “constituição moderna”, segundo Latour (1994), corresponderia a uma constituição “híbrida”, caracterizada por uma proliferação cada vez maior dos quase-humanos, quase-objetos. Tal proliferação ocasionou uma mudança na percepção e na cognição dos modernos, que os primórdios da fotografia vêm revelar.

Semelhante aos inúmeros seres que se proliferaram em laboratórios para o desenvolvimento da ciência, os primeiros *daguerreotypes* também consistiram em testemunhos híbridos da modernidade. Os registros das câmeras fotográficas, por exemplo, se localizam entre o olhar da máquina e a percepção humana. Porém, anterior aos experimentos modernos,

Os testemunhos haviam sido escritos por homens ou divinos – nunca não-humanos. (...) Estes não-humanos, privados de alma, mas aos quais é atribuído um sentido, chegam a ser mais confiáveis que o comum dos mortais, aos quais é atribuída uma vontade, mas que não possuem a capacidade de indicar, de forma confiável, os fenômenos. De acordo com a constituição, em caso de dúvida, mais vale apelar aos não-humanos para refutar os humanos. Dotados de seus novos poderes semióticos, aqueles irão contribuir para uma nova forma de texto, o artigo de ciência experimental, híbrido entre o estilo milenar da exegese bíblica – até então aplicado exclusivamente às Escrituras e aos clássicos – e o novo instrumento que produz novas inscrições. A partir de então, será em torno da bomba de ar em seu espaço fechado, e a respeito do comportamento dotado de sentido dos não-humanos, que as testemunhas irão continuar seus debates. A velha hermenêutica irá continuar, mas ela acrescentará a seus pergaminhos a assinatura trêmula dos instrumentos científicos (LATOURE, 1994, p.29)

Na abordagem de Latour, o mundo moderno, tal como as ciências sociais o compreendem, jamais existiu. Isso porque as supostas regras de purificação, reivindicatórias da distinção ontológica entre humanos e não-humanos, simplesmente não vingaram. De acordo com o autor, os testemunhos híbridos que se proliferaram ao lado dos ideais de purificação moderna são simultaneamente naturais e domesticados. Eles se defrontam ao mesmo tempo enquanto sujeitos e objetos. Quase-sujeitos e quase-objetos, dotados paradoxalmente de objetividade e paixão, os híbridos crescem vertiginosamente através da biogenética, biotecnologia, na arte, no entretenimento, nos alimentos que plantamos e que consumimos.

A partir dessas considerações, a teoria de Latour dispõe de um elemento extremamente importante para pensarmos a idéia de agência e criatividade no interior da teoria social. Isso porque, de acordo com Latour, os objetos participam do discurso produzido socialmente, ganhando um caráter de agenciamento. Esse raciocínio é extremamente profícuo para compreendermos o papel da fotografia no cotidiano moderno.

A centralidade que os *daguerreotypes* e o cinema possuíram na construção da modernidade do século XIX não é uma novidade para o construtivismo das ciências



humanas. A contribuição da obra de Latour, contudo, nos inspira a pensar as técnicas da fotografia a partir da sua hibridização com a natureza, ao invés do seu antagonismo. Ou seja, a partir da obra de Latour, é possível compreender os procedimentos que constituem as *pinholes* como testemunhos autenticamente híbridos.

Embora remetam aos primórdios da fotografia, as *pinholes* põem em xeque os antagonismos entre natureza e tecnologia, sujeito e objeto, já que tais elementos operam de maneira dialógica e indissociável nessa técnica. Segundo Goveia (2005), a relação entre fotógrafo e *pinhole* nos permite pensar outro tipo de performatividade entre humano e máquina. Enquanto nos processos mais sofisticados de fotografia a sua produção está sempre evidente, ou seja, “é só apertar o botão!”, na *pinhole* esse “momento-pronto” não existe. Haveria um deslocamento da imagem de seus aparatos, já que nada está de prontidão e nem disponível de antemão.

A *pinhole* configura-se a partir de uma concatenação de etapas construtivas, é assim que ela desvenda o próprio aparelho fotográfico. Participar das etapas de fabricação do aparelho permite que o fotógrafo fique mais próximo do processo de realização da imagem fotográfica, ou seja, ter o domínio sobre o *hardware* (objeto) e o *software* (regras) do aparelho. Logo, a performatividade entre humano e máquina seria outra, bastante diferenciada da fotografia convencional que fabricamos atualmente (GOUVEIA, 2005).

No processo de construção das *pinholes*, a ausência das lentes modifica o status do aparelho. Nos registros desse tipo de “câmera” improvisada pelo próprio fotógrafo haveria uma individualização no lugar da standardização que encontramos nas câmeras convencionais. Dessa maneira, com a *pinhole*, quem passa a determinar as potencialidades do aparelho é o fotógrafo-construtor. Sua desenvoltura e potencialidades dependem do processo da qual ela é resultado. Essa constatação subverteria o processo de determinismo do aparelho sobre o fotógrafo. Com a técnica *pinhole*, passaríamos da relação fotógrafo-indutor para o fotógrafo-dialógico (GOUVEIA, 2005).

Essa característica da técnica *pinhole* está associada diretamente à noção de antropologia simétrica de Bruno Latour. Segundo o autor (1994; 2004), a percepção dos híbridos deve ser inscrito em seus enredos, ou seja, o pesquisador deve seguir a construção e fabricação dos fatos, remetendo a fluxos, circulações e alianças, nas quais os atores

envolvidos interferem, sofrem interferências e estão dispostos a agenciamentos. Desse modo, o conhecimento dos quase-objetos sempre está em formação. Não se trata de um conhecimento acabado.

O conhecimento sobre os híbridos corresponde a uma postura simétrica, que encontramos na produção de imagens com *pinholes*. Um olhar sobre essa técnica, a partir das considerações de Latour, nos permite criar um dispositivo para estudar as “naturezas-culturas” que o autor chama de “coletivos”, esclarecendo que estes são diferentes tanto do conceito de sociedade fabricado pelos sociólogos, a dos “homens-entre-si”, quanto da noção de natureza teorizada pelas epistemologias, que pressupõe as “coisas-em-si”. Os coletivos seriam, portanto, um híbrido localizado entre as coisas-em-si e os homens-entre- eles.

Desse modo, a relação entre o fotógrafo e a *pinhole* não se caracteriza por uma tensão entre a resistência dos objetos (no caso as câmeras improvisadas) e a tentativa de controle humano. A performatividade entre fotógrafo e *pinhole* não se processa dessa forma, visto que tal movimento estaria ainda entrelaçado à crença moderna de “purificação”, ou seja, de separação entre sujeito e objeto. Ao contrário, as *pinholes* são híbridas, quase-objetos, quase-sujeitos e a separação entre essas esferas se apresenta como impossível, já que suas imagens são produtos de um processo de tradução.

Nesse sentido, as *pinholes* permitiriam uma hibridização da relação humano-máquina, proporcionando ao fotógrafo outras formas de lidar com os objetos. Com a substituição das lentes e objetivas por um ínfimo furo, a influência do fotógrafo no processo de produção da imagem passa da indução ao diálogo. Como afirma Goveia (2005), o lugar da câmera deixa de ser o olho humano. Qualquer ambiente oco pode ser transformado em uma câmera e o lugar da visão, dessa forma, invade outros espaços.



Marcos Kaiser e seus experimentos com *pinholes* fixadas nos escombros do muro de Berlim, 1990.  
Fonte: <http://www.pinholeresource.com>



Imagem da *pinhole* fixada ao muro. Berlim, 1990.  
Fonte: <http://www.pinholeresource.com>

Segundo Latour, enquanto acreditávamos que as práticas de purificação e tradução eram separadas e independentes, podíamos nos definir como modernos. Ao considerar que as práticas de “tradução” e “purificação”, embora aparentemente opostas, nunca deixaram de atuar juntas, concordamos com a afirmação de Latour de que “jamais fomos modernos”:

Enquanto considerarmos separadamente estas práticas, seremos realmente modernos, ou seja, estaremos aderindo sinceramente ao projeto da purificação crítica; ainda que este se desenvolva *somente* através da proliferação dos híbridos. A partir do momento em que desviamos nossa atenção simultaneamente para o trabalho de purificação e o de hibridização, deixamos instantaneamente de ser modernos, no pretérito, pois tomamos consciência, retrospectivamente, de que os dois conjuntos de práticas estiveram operando desde sempre no período histórico que se encerra (LATOURE, 1994, p. 116).

A partir dessas considerações, torna-se pertinente a seguinte questão: Em que medida as testemunhas que celebraram o advento da fotografia possuíam consciência do caráter híbrido das suas primeiras técnicas?

### **Subjetividade e inconsciente ótico no registro fotográfico**

O surgimento da fotografia revelou um enorme fascínio dos artistas do século XIX pelo cotidiano, já demonstrada na preferência de pintores e escritores pelo realismo e pelo naturalismo. Em contrapartida, devemos destacar outras características que despertavam a subjetividade de autores e artistas da época, tais como, o hiperestímulo, a efemeridade e a distração. Segundo Charney (2001), houve uma ênfase maior na sensação momentânea e no fragmentário, elementos que nos remetem ao diagnóstico feito por Walter Benjamin sobre a modernidade do século XIX e um dos seus principais personagens: o *flâneur*.

Benjamin percebeu o “momentâneo” como um tropo determinante do moderno. As experiências da modernidade foram traduzidas por ele como repletas de justaposições anárquicas, encontros aleatórios, sensações múltiplas e significados incontrolláveis. Sob esse ponto de vista, Charney parece compartilhar com Benjamin que a percepção na modernidade era intrinsecamente fragmentária.

O “momento”, na concepção benjaminiana, é traduzido pelo “agora da reconhecibilidade”, que se assemelha a “*flashes* de luz”. Para Benjamin, esse presente é

instável e representa um “resgate” vão, uma vez que a imagem que congela no instante seguinte já está irrecuperavelmente perdida (CHARNEY, 2001, p.322 -323). Porém, a tecnologia que capta a imagem mecanicamente revelaria qualidades e detalhes do mundo sensível, que as nossas percepções habituais normalmente não desvendam. Tal argumento nos remete, mais uma vez, à outra característica das *pinholes*: a sua relação com o inusitado, que, contrárias ao projeto de purificação e à ânsia de realismo dos modernos, produzem imagens sem qualquer compromisso com a objetividade e a fidelidade ao “real”.

A ausência de lentes, o longo tempo de inscrição da luz no material fotossensível e a descaracterização do enquadramento permitem às *pinholes* o esfacelamento da objetividade a partir daquilo que Goveia chamou de “acidentes criativos” (2005, p. 19). Esses “acidentes” se dão “pela forma lenta como as imagens são capturadas e pela alteração da relação com o entorno. É comum exposições de horas para a obtenção de uma fotografia com a *pinhole*, fato que torna mais freqüentes as intervenções não previstas na imagem, tais como a movimentação de um objeto, a aparição de outros, o desaparecimento de pessoas etc” (*Idem*).

Esses “acidentes criativos”, característicos da *pinhole* e das primeiras fotografias, fazem emergir aquilo que Walter Benjamin chamou de “inconsciente óptico” (1994), ou seja, detalhes ordinários da vida cotidiana que o olhar humano normalmente não capta, mas que a câmera fotográfica pode revelar. Tal argumento parece ser significativo para ilustrar o movimento de purificação e tradução que caracterizou a modernidade. Ao mesmo tempo em que há a crença na máquina e na ciência, como capazes de desvendar verdades, o “inconsciente ótico” é um testemunho híbrido. A percepção da câmera, mesmo a mais sofisticada, é construída a partir de uma percepção híbrida de humanos e não humanos.

Para Benjamin (1994), após mergulharmos fundo em determinadas fotografias, “percebemos que aqui os extremos se tocam e a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós” (1994, p.94). O autor relata a performatividade entre humano e fotografia, ainda nos seus primórdios, da seguinte forma:

Apesar de toda a peripécia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a

realidade chamuscou a imagem (...) A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço que ele percorre inconscientemente (...) Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só o psicanalista revela o inconsciente pulsional (...) A fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habituando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refugio nos sonhos diurno, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica (BENJAMIN, 1994, p. 94).

O inusitado que permeia as imagens capturadas pelas *pinholes* está ligado não apenas à idéia de “inconsciente ótico”. Por serem resultado de um processo único e estarem distantes da rápida reprodutibilidade que caracteriza as técnicas mais avançadas de fotografia, as *pinholes* parecem possuir, ainda, uma dimensão “aurática”. Embora conhecido por ter revelado o declínio da “aura” na arte, devido à sua intensa reprodutibilidade técnica, Benjamin (1994) percebia nas primeiras fotografias captadas por *daguerreotypes*, àquela “dimensão aurática”.

Ente outros aspectos, um dos responsáveis por essa “aura” eram os acidentes que ocorrem com as *pinholes*. Normalmente, as técnicas mais antigas produzem uma “névoa” nas fotografias, que os técnicos chamam de *fou*. Sobre a “névoa” que marcava as primeiras fotografias na Paris do século XIX, Benjamin constatou que aquela “aura” não era, porém, simples produto de uma câmera primitiva, ela revelava a completa convergência entre o objeto e a técnica. (BENJAMIN, 1994, p.99).



Imagem captada pela *pinhole* fabricada por Marcos Kaiser e fixada nos escombros do muro de Berlim, 1990. Fonte: <http://www.pinholeresource.com>



Marcos Kaiser, Berlim, 1990.  
Fonte: <http://www.pinholeresource.com>

Benjamin afirma que a aura é “a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (1994, p.101). Porém, fazer as coisas se aproximarem de nós é uma tendência apaixonada dos modernos, desde os primórdios da fotografia. Com ela, foi superado o caráter único e “aurático” das coisas, tornando irresistível para os modernos o desejo de possuir os objetos de tão perto quanto possível, através da sua imagem e reprodução. “Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o ‘semelhante’ no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único” (BENJAMIN, 1994, p.101).

Por outro lado, ainda no século XIX, a “névoa” das antigas fotografias foi substituída rapidamente por sofisticados artifícios de retoque que pudessem “reproduzir fielmente o real” (CHARNEY, 2001). Como afirmamos anteriormente, o gosto pelo realismo se mostrava como uma das características mais marcantes entre os modernos do século XIX. Sobre esse aspecto, Schuwartz (2001) lembra que “a vida em Paris tornou-se fortemente identificada com o espetáculo; ela era vivenciada como um show, mas, ao mesmo tempo, os shows tornavam-se cada vez mais parecidos com a vida” (2001, p. 411). Mas a vida passou a ser representada com a mesma exigência de objetividade e purificação que caracterizou o discurso científico e o empirismo.

Os realistas acreditavam que o filme, a literatura e a arte em geral deveriam funcionar como veículos de revelação e registro do mundo visível, objetivando uma construção mimética da imagem. Para esses teóricos:

Nunca nesses filmes um indivíduo inicia uma trama, pois a trama deve vir da própria realidade. O indivíduo existe nesses filmes para revelar as dimensões humanas de uma situação ampla e objetiva, para fazer com que nós, como espectadores a vejamos profunda e apaixonadamente (FRANÇA, 1989, p.128).

As teorias realistas no cinema só foram desenvolvidas de forma sistemática em meados do século XX, com Siegfried Kracauer e André Bazin. Para Kracauer, por exemplo, o cinema e a fotografia seriam capazes de plasmar a realidade, de deixar o mundo dos objetos falar conosco diretamente (STAM, 2003). Nessa mesma direção, o cinema era entendido por Bazin como a arte do real, onde a visão do artista deveria ser determinada



pela relação que ele faz da realidade e não pela sua transformação, como projetavam os teóricos do formalismo russo (STAM, 2003).

Finalizando, podemos afirmar que a tradição realista influenciou a produção de vários cineastas e fotógrafos no mundo inteiro, encontrando no neo-realismo italiano o seu exemplo mais conhecido. Os neo-realistas, em linhas gerais, reivindicavam um cinema mimético, que fosse capaz de revelar as cinzas e as calamidades produzidas pela segunda guerra mundial. Porém, contrapondo-se a essa perspectiva, concordamos com Pierre Francastel (1983) quando este afirma que as imagens reveladas pelas técnicas fotográficas e cinematográficas não são o duplo do real, mas signos. Não seriam, ainda, nem as imagens que se formaram no cérebro do cineasta, nem tampouco as que se formaram no nosso cérebro, mas signos que possuem um caráter dialógico e intermediário entre aquele que produz e aquele que se forma no espírito de quem assiste.

Nesse sentido, argumentamos que o retorno da técnica *pinhole* e suas possíveis releituras vêm contribuir para a nossa percepção da dimensão dialógica e fantasmática de toda fotografia, em confronto a qualquer tipo de defesa do ilusionismo.

### **Considerações finais**

Sobretudo após a segunda guerra mundial, os meios de transmissão de cultura se tornaram fundamentalmente imagéticos, onde as representações que fazemos do mundo e de nós mesmos são cada vez mais mediadas pelos recursos tecnovisuais. A fotografia, ao lado do cinema, transformou-se na representação plástica mais característica da modernidade, contribuindo para a negociação e redefinição do *self*, ora transformando, ora reforçando crenças e representações que traduzem plasticamente o seu contexto social e histórico.

Segundo as considerações de Pierre Francastel (1983), há em todas as épocas e em todas as sociedades uma vontade em exprimir ou representar plasticamente uma verdade, seja pautada nas explicações míticas e religiosas, seja nas suas descobertas científicas e filosóficas. Suas considerações em torno das artes visuais pressupõem uma concepção de espaço inteiramente experimental e subjetivo. Segundo o autor, o cinema e a fotografia

postulam um espaço para que possamos recriá-lo mentalmente, traduzindo plasticamente as inovações e descobertas na área do conhecimento. De acordo com ele, a descoberta de novas formas de expressão imagética, traduz os progressos feitos por uma sociedade na ordem do conhecimento, além de ser a prova da invenção de novos comportamentos e de novas estruturas. Desse modo, a fotografia e o cinema seriam as formas de representação visual por excelência das inovações tecnológicas empreendidas pela sociedade moderna.

Em contrapartida, o desenvolvimento da tecnologia fotográfica e o enclausuramento dos seus “segredos” dentro da caixa preta das câmeras mais sofisticadas fizeram com que, durante muito tempo, nos alienássemos da sua técnica. Sugerimos, portanto, que o retorno às *pinholes* nos dias atuais tem contribuído para uma revisão da “caixa preta”, no sentido utilizado por Bruno Latour, que guarda os segredos responsáveis pela magia da fotografia, assim como aspectos da modernidade do século XIX que ainda não estão desvendados.

A utilização da técnica *pinhole* reflete, ainda, o desejo de artistas em encontrar caminhos de experimentação menos degradantes para o meio ambiente, onde objetos são dotados de agenciamento e performatividade. Além disso, através da prática *pinhole*, os quase-objetos e quase-humanos se proliferam intencionalmente, promovendo uma relação não antagônica entre antigas dicotomias: indivíduo e sociedade, natureza e cultura e sujeito e objeto. Nesse sentido, foi abrindo a caixa preta da câmera fotográfica, que tivemos a consciência de que sempre fomos híbridos. Finalizamos, portanto, argumentando que assim como a figura do trapeiro, as *pinholes* podem transformar “lixo” em poesia e escombros em novas histórias.



*Pinholes* feitas com cascas de ovo por Jeff Fletcher.

Fonte: <http://www.pinholeresource.com>

## Referências

BENJAMIN, Walter (1994). *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, Obras Escolhidas; v.1.

\_\_\_\_\_. *A Modernidade e os Modernos*. Rio de Janeiro, Tempo brasileiro, 1975.

CHARNEY, Leo. “Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade”. In: *O cinema e a invenção da vida moderna* (Org). Chareny, Leo e Schwartz, Vanessa R. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

DE PAULA, Jeziel. “Imagem e Magia: fotografia e impressionismo – um diálogo imagético”. **Impulso**, n.24, Abril/1999. Disponível em: <http://www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf/imp24art04.pdf>

FRANCASTEL, Pierre (1983). *A imagem, a visão e a imaginação*. Lisboa, Edições 70.

FRANÇA, André (2002). *Das teorias do cinema à análise fílmica*. Dissertação de mestrado apresentada ao departamento de comunicação e cultura contemporâneas. UFBA. Salvador, Bahia.

FREIRE, Letícia L. “Seguindo Bruno Latour: Notas para uma Antropologia do Centro”. **COMUM**, v.11, n.26, Rio de Janeiro, Janeiro – junho / 2006.

GOVEIA, Fabio. “A subjetividade na fotografia com pinhole”. Trabalho apresentado no **XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – Uerj – 5 a 9 de setembro de 2005. Disponível em: <http://www.reposcom.portcom.intercom.org.br>

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

\_\_\_\_\_. “Por uma Antropologia do Centro”. **Mana**, v.10, n. 2, Rio de Janeiro, Oct / 2004.

OLIVEIRA, Erivam M. *Hércules Florence: Pioneiro da fotografia no Brasil*. São Paulo, (Dissertação de mestrado), Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2003.

SMITH, Murray (2005). “Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção”, in : *Teoria contemporânea do cinema, vol. 1: Estruturalismo e filosofia analítica*. (Org). Fernão Pessoa Ramos. São Paulo, Editora Senac.

SCHWARTZ, Vanessa R. “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século”. In: *O cinema e a invenção da vida moderna* (Org). Chareny, Leo e Schwartz, Vanessa R. Cosac & Naify, 2001.

STAM, Robert (2003). *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo, Editora Papirus.