

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E  
COMUNICAÇÃO

Marcella Marigo Martins

**O olhar atento e as experiências imagéticas do coletivo Cidade Invertida**

São Paulo

2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E  
COMUNICAÇÃO

**O olhar atento e as experiências imagéticas do coletivo Cidade Invertida**

Marcella Marigo Martins

Trabalho de conclusão de curso apresentado  
como requisito parcial para obtenção do  
título de Especialista em Gestão de Projetos  
Culturais.

Orientador: Prof.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Cláudia Vendramini.

São Paulo

2019

## AGRADECIMENTOS

*Aos amigos e amores, recém-chegados e de sempre,  
que coloriram essa travessia.*

## Resumo

O presente artigo tem como objetivo central propor reflexões sobre a banalização da produção e análise de imagens. O texto apresenta um breve histórico da fotografia, considerando os avanços tecnológicos até chegar em sua popularização, fato que reflete na forma de como vemos e produzimos imagens hoje. A partir da fundamentação teórica serão discutidas práticas pedagógicas e artísticas além de experiências sensoriais que colaboram para o estado de atenção, com destaque para o coletivo *Cidade Invertida* que será analisado por realizar atividades que zelam por um aprendizado artesanal e sensorial, fazendo uso principalmente da câmera obscura e da fotografia *pinhole*, onde a experiência estética é mais importante do que a técnica.

## Palavras-chave

Fotografia; *Pinhole*; Câmera obscura; Experiência estética; Cidade Invertida.

## Abstract

The main objective of this article is to propose reflections on image production, understanding and its banalization. The text presents a brief history of photography, considering the technological advances until its popularization, fact that reflects in the way of how we see and produce images nowadays. Based on theory, pedagogical practice, artistic and sensorial experiences that collaborates for the state of attention, discussions are made with emphasis on the *Cidade Invertida*, a collective that will be analyzed for performing activities that care for a more artisan and sensorial learning, making use mainly of the camera obscura and *pinhole* photography as educational tools, where the visual aesthetic is more important than technique.

## Key words

Photography; *Pinhole*; Camera obscura; Experience; Cidade Invertida.

---

<sup>1</sup>Artista visual auto didata e bacharel em fotografia pelo Centro Universitário Senac. Possui especialização em História da Arte pela PUC - SP, e desde 2015 exerce função de produtora no Cidade Invertida.

## **Resumen**

El presente artículo tiene como objetivo central proponer reflexiones sobre la banalización de la producción y lectura de imágenes. El texto presenta un breve histórico de la fotografía, considerando los avances tecnológicos, hasta llegar a su popularización, hecho que refleja en la forma de cómo vemos y producimos imágenes hoy. A partir de la fundamentación teórica se discuten prácticas pedagógicas, artísticas, y experiencias sensoriales que colaboran para el estado de atención, con destaque para el colectivo *Cidade Invertida* que será analizado por realizar actividades que velan por un aprendizaje artesanal y sensorial, haciendo uso principalmente de la cámara oscura y de la fotografía estenopeica, donde la experiencia estética es más importante que la técnica.

## **Palabras clave**

Fotografía; Fotografía estenopeica; Cámara oscura; Experiencia; Cidade Invertida.

## 1. Introdução

As reflexões apresentadas nessa pesquisa se iniciam com um breve histórico da fotografia, a partir de 1826, com base nas teorias de Boris Kossoy. Nelas, são considerados os avanços tecnológicos que impulsionaram a popularização do ato fotográfico e consequentemente a banalização do ato de ver, na era digital.

Diante da evolução da técnica, pode-se considerar que vivemos hoje uma crise das imagens, onde somos bombardeados por inúmeras intervenções imagéticas, representadas diariamente em diferentes suportes, sejam eles analógicos ou não, presentes na comunicação visual, tal como em jornais e revistas, e até mesmo em artificios digitais, como computadores, televisões (presentes em elevadores, salas de espera ou residências) e celulares.

Essas imagens, que são aparentemente um universo imparcial de representações, tornam-se bem menos inofensivas quando percebemos que o seu consumo ininterrupto contribui para moldar valores, produzir necessidades e direcionar culturalmente quem somos. A própria percepção do signo visual, onde conteúdo e forma são apreendidos a um só tempo, contribui para dificultar a decodificação de possíveis mensagens contidas nos signos visuais, dada sua atual velocidade de produção, distribuição e consumo. Em função do volume de imagens que recebemos, prestar atenção nelas se tornou quase um desafio. Atualmente vivemos de maneira acelerada e a experiência visual é reduzida, na maioria das vezes, a frações de segundos. A tecnologia é aperfeiçoada com rapidez e as câmeras fotográficas se tornaram onipresentes — várias delas embutidas em telefones celulares, que incluem facilidades de produção, armazenamento e compartilhamento de imagens.

Sobre esse assunto, o fotógrafo e escritor catalão Joan Fontcuberta, explica em sua obra *A câmera de Pandora*<sup>1</sup>:

A materialidade da fotografia argêntica corresponde ao universo da química, ao desenvolvimento do aço e da ferrovia, à maquinaria e à expansão colonial incentivada pela economia capitalista. A fotografia digital, por sua vez, é consequência de uma economia que privilegia a informação como mercadoria, os capitais opacos e as transformações informáticas invisíveis. Tem como material a linguagem, os códigos e os algoritmos; compartilha a

---

<sup>1</sup>Em *La cámara de Pandora* (título original), de Joan Fontcuberta, publicado pela G. Gili em 2012, o autor propõe um novo entendimento sobre a fotografia ao analisar certos paradigmas relacionados à imagem tradicional em transição para as novas plataformas, significativamente alteradas pela tecnologia digital e pelos novos parâmetros imagéticos que estão se estabelecendo na atualidade.

substância do texto ou do som, e pode existir em suas próprias redes de difusão. Responde a um mundo acelerado, à supremacia da velocidade vertiginosa e às exigências do imediatismo e da globalidade. (FONTCUBERTA, 2012. p. 14).

O artigo segue com reflexões embasadas nos estudos do crítico de arte e ensaísta Jonathan Crary sobre a câmera obscura e a fotografia *pinhole*, articulando questões históricas e contemporâneas, como o uso dessas tecnologias por artistas e educadores brasileiros na atualidade. São apresentadas produções de Paula Trope, Dirceu Maués e Tatiana Altiberg, que possuem trajetórias distintas, mas que se encontram na escolha da linguagem utilizada por eles.

Em sequência, a prática pedagógica do coletivo *Cidade Invertida* será analisada, considerando a trajetória do grupo e os usos da fotografia artesanal *pinhole* e da câmera obscura em suas atividades. Sob as teorias de Crary e do artista e pesquisador Rafael Sánchez-Mateos Paniagua<sup>2</sup>, pretende-se entender como as atividades estéticas<sup>3</sup> com a luz — propostas pelo coletivo — transformam informação em experiência, bem como a mistura de conhecimento técnico e artesanal colaboram para um olhar atento e um fazer fotográfico que pode ser o ponto de partida para reflexões sobre o tempo das imagens.

## 2. A popularização da fotografia e o enfraquecimento da visualidade

A fotografia nasce em diferentes lugares do mundo quase que simultaneamente. As pesquisas teórico-práticas em busca da fixação da imagem motivavam muitos estudiosos ao mesmo tempo. Na França, Joseph Nicéphore Niépce fez a famosa foto da vista da janela do sótão de sua casa de campo; imagem que ilustra diversas linhas do tempo da fotografia como sendo a primeira imagem da história a ser fixada, em 1826. O processo físico-químico se deu pela utilização de uma placa de estanho sensibilizada com betume branco da Judéia e lhe rendeu grande notoriedade, uma vez que a França era então o “centro do mundo” no âmbito das artes e tecnologias.

---

<sup>2</sup>Rafael Sánchez-Mateos Paniagua (Espanha, 1979) é integrante do coletivo *Atenta*, que pesquisa práticas de atenção no campo da arte. Participou da 33ª edição da Bienal de São Paulo e contribuiu com a publicação educativa *Convite à atenção*, com texto inédito.

<sup>3</sup>Estética (gr. *aísthētikós*, de *aísthānesthai*: perceber, sentir) 1. Um dos ramos tradicionais do ensino da filosofia. O termo “estética” foi criado por Baumgarten (séc. XVIII) para designar o estudo da sensação, “a ciência do belo”, referindo-se à empiria do gosto subjetivo, aquilo que agrada aos sentidos, mas elaborando uma ontologia do belo.” (JAPIASSÚ, 2006, p. 94).

O fotógrafo, teórico e historiador brasileiro Boris Kossoy, em sua obra *Hercules Florence, 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*, defende que tivemos no Brasil um evento inaugural nesse campo da busca pela permanência da imagem com Hercules Florence, em Campinas. O francês realizara experiências fotoquímicas que deram origem a imagens batizadas de *photographie* (fotografia), em 1833. Ou seja, quase na mesma época em que Joseph Nicéphore Niépce e Louis Jacques Mandé Daguerre, na França, e William Henry Fox Talbot, na Inglaterra, também desenvolviam os estudos sobre o assunto, porém sob condições científicas e climáticas muito diferentes.

Graças à descoberta da propriedade do hipossulfito de sódio (hoje, tiosulfato de sódio) como solvente dos haletos de prata — creditada ao Sir John Herschel —, Louis Daguerre, com o daguerreotipo, e William Henry Fox Talbot, com o calótipo, desenvolveram e tornaram mais acessíveis as então chapas fotográficas. No caso do daguerreótipo, uma imagem única e positiva era formada diretamente sobre uma placa de cobre revestida com prata e, em seguida, polida e sensibilizada por vapores de iodo. Depois de exposta na câmera escura, a imagem era revelada por vapores de mercúrio e fixada por uma solução salina. No entanto, o calótipo foi revolucionário, pois com uma base de vidro ou metal revestido com gelatina bicromatada exposta à luz e em contato com um negativo, era obtida uma matriz para impressão de imagens em pigmento. Dessa forma, ela poderia se reproduzir em larga escala e originar cópias positivas daquela imagem.

Sobre o papel e a relevância dos desdobramentos da fotografia no contexto de seu desenvolvimento inicial, a obra *Fotografia e História*, de Boris Kossoy, explica que:

Com a Revolução Industrial verifica-se um enorme desenvolvimento das ciências: surge naquele processo de transformação econômica, social e cultural uma série de invenções que viriam influir decisivamente nos rumos da história moderna. A fotografia, uma das invenções que ocorre naquele contexto, teria papel fundamental enquanto possibilidade inovadora de informação e conhecimento, instrumento de apoio à pesquisa nos diferentes campos da ciência e também como forma de expressão artística. (KOSSOY, 2014. p. 29).

O consumo crescente e ininterrupto da fotografia, graças à enorme aceitação pelos seus consumidores, caminhou para o aperfeiçoamento de sua técnica, e o que antes era uma prática artesanal foi sendo aprimorado rumo à automatização e ao desenvolvimento da



indústria fotográfica. Com a multiplicação da imagem em quantidades cada vez maiores, “o mundo, a partir da alvorada do século XX se viu, aos poucos, substituído por sua *imagem fotográfica*. O mundo tornou-se, assim, portátil e ilustrado” (KOSSOY, 2014, p. 31).

A primeira câmera amadora lançada no mercado foi a Kodak nº1, desenvolvida por George Eastman e produzida entre 1889 e 1895, nos Estados Unidos. Ela possuía um filme de 100 poses, que depois de exposto, era enviado pelo proprietário junto com a câmera para a fábrica da Kodak, que o revelava e depois enviava as fotografias para a casa do cliente. Com o slogan “*você aperta o botão e nós fazemos o resto*”, a Kodak entrou nas casas do mundo todo, reduzindo toda a alquimia dos processos químicos de revelação a um “click” para seus consumidores.



*Figura 1: Kodak N° 1 - a primeira câmera para fotógrafos amadores*

A tecnologia foi sendo desenvolvida e a quantidade dos modelos de câmeras cada vez menores só aumentava no mercado. Houve também a crescente possibilidade de cada vez mais pessoas poderem registrar eventos familiares, viagens e ocasiões especiais em função do barateamento desses equipamentos e do processamento químico de revelação. Ainda assim, o tempo da imagem era prolongado: entre o ato de fotografar e poder ver a fotografia revelada, existia uma suspensão de tempo.

A popularização da fotografia aconteceu de forma rápida. Aproximadamente cem anos depois do lançamento da primeira câmera analógica amadora, a Kodak passou a comercializar a primeira câmera digital, em 1991, e com essa estratégia foi se instalando não só a banalização do ato fotográfico, mas também do olhar. Passam-se a ser feitos registros não só de momentos relevantes que se deseja guardar, mas de situações e coisas banais como um

prato de comida em um restaurante, um inseto na parede, um engarrafamento de veículos, *selfies*<sup>4</sup> em hospitais, banheiros, dentre outros ambientes.

Se outrora as fotografias eram apreciadas durante intervalos de tempo prolongados, uma ou mais vezes, por um pequeno grupo, mais tarde se tornaram quase onipresentes (as mídias impressas e eletrônicas) para milhões de pessoas; hoje podem ser transmitidas ou buscadas online, em escala planetária. Nesse processo, as imagens passam a ser apreciadas mais rapidamente e, pelo volume e redundância, beiram a saturação. (KOSSOY, 2014, p. 135).

Segundo o fotógrafo, professor e pesquisador da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Wagner Souza e Silva, as telas tendem a encerrar a fotografia no mesmo momento da tomada. Vivemos hoje pela observação dessas superfícies, e são nelas que o fazer fotográfico da contemporaneidade se concentra. As imagens “movem-se de tela em tela” (SILVA, 2016, p. 122) e passam pelos painéis eletrônicos das câmeras fotográficas, televisões, computadores, celulares e dispositivos móveis. Segundo informações da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (Pnad C), divulgada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 21 de fevereiro de 2018, “o celular continua a ser o principal aparelho para acessar a internet no Brasil. Em 2016, o eletrônico era usado por 94,6% dos internautas, à frente de computadores (63,7%), tablets (16,4%) e televisões (11,3%)” (GOMES, 2018).

Se olharmos para trás e pensarmos nos daguerreótipos ou nos *cartes de visite*<sup>5</sup> — imagens que eram produzidas por um profissional e vistas por uma ou poucas pessoas de cada vez —, fica evidente que essas práticas se contrastam brutalmente com o sistema de compartilhamento em escala global que vivemos hoje. Ou seja, o ato fotográfico foi democratizado, e, na época da pesquisa citada acima, em 2016, 77,1% dos brasileiros possuíam algum celular; principal ferramenta da atualidade utilizada para produzir, armazenar e compartilhar fotografias. O volume de imagens produzidas com esses aparelhos é muito maior do que podemos prever. Com isso, dispositivos de armazenamento estão

---

<sup>4</sup>*Selfie* é uma palavra em inglês, um neologismo com origem no termo *self-portrait*, que significa autorretrato.

<sup>5</sup>*Cartes de visite* são pequenos cartões com uma fotografia que as pessoas ofertavam como lembrança de si ou de um evento. Era uma tendência na segunda metade do século XIX. A troca de cartões deu origem a outro modismo na época: os álbuns de fotografia.

frequentemente cheios de conteúdo que nunca são acessados. Crary contribui para esse entendimento quando diz que “as imagens se tornaram um dos muitos elementos esvaziados e descartáveis que, por serem arquiváveis, não são jamais jogados fora” (CRARY, 2014, p. 44).

### **3. A câmera obscura – usos na contemporaneidade**

O fenômeno da formação da imagem é conhecido há pelo menos 2000 anos, mas, segundo Crary (2015, p. 35), somente nos séculos XVII e XVIII, na Europa, que a câmera obscura foi fortemente difundida. A magia da luz passando através de um pequeno orifício e projetando-se em um lugar escuro ao mesmo tempo em que forma a imagem do ambiente externo invertida, segue fascinando os que vivenciam esse recurso, que antes era usado para pesquisas técnicas e científicas e hoje se mostra impregnado de possibilidades não só artísticas, mas também educacionais. O mesmo autor sugere que “o modelo de visão da câmara escura, nos parâmetros de sua especificidade histórica [...] entrou em declínio nas décadas de 1820 e 1830” (CRARY, 2015, p. 34), suplantado por noções muito diferentes sobre a natureza do observador e sobre os fatores que constituem a visão.

Durante os séculos XVII e XVIII a câmera obscura foi, sem dúvida, o modelo mais amplamente usado para explicar a visão humana e representar tanto a relação do sujeito perceptivo quanto a posição de um sujeito cognoscente em relação ao mundo exterior. Esse objeto problemático foi muito mais do que apenas um aparelho óptico. (CRARY, 2015, p. 35).

Mais para frente, ainda no século XIX, as comparações formais entre a câmera obscura e a fotografia começaram a surgir, porém em um cenário social, cultural e científico diferentes, que indicavam uma clara ruptura das condições de visão que esse dispositivo pressupunha. Sem dúvida os princípios técnicos, estruturais e materiais das câmeras obscuras e fotográficas se relacionam, mas estes enquanto objetos sociais se distanciam no que diz respeito à representação e à relação do observador com o visível.

Ao adentrar uma câmera obscura de escala humana, o ato de ver é tomado por sensações de descoberta e perplexidade. O corpo torna-se elemento fundamental nas experiências, proporcionando uma relação singular com o exterior. A imagem da paisagem projetada invertida no interior do espaço pode, inclusive, ser sobreposta, dependendo da quantidade de orifícios feitos na câmera obscura, causando ainda mais surpresas.

O que é crucial a respeito da câmera escura é a relação que ela estabelece entre o observador e a extensão ilimitada e indiferenciada do mundo exterior, e como seu aparato promove um corte metódico ou uma delimitação nessa extensão, permitindo que ela seja vista sem sacrificar a sua vitalidade essencial. (CRARY, 2015, p. 40).



*Figura 2: Câmera-Caracol de Paula Trope - CCBB-DF, 2014. Vista externa + imagem projetada no interior da Câmera. Série Câmera-Luz*

A artista visual e professora de fotografia Paula Trope<sup>6</sup>, além de usar câmeras de orifício desde o início dos anos 1990, também desenvolve o projeto *Câmera-Luz* desde 2010, no qual diferentes modelos de câmeras obscuras de grandes proporções são montadas em lugares diversos. A primeira grande câmera móvel construída foi em Londrina, e desde então ela segue experimentando diferentes formatos e ambientes, como a “Câmera-bobina” montada pela primeira vez no MAM-RJ em 2010; a “Câmera-tenda”, exposta na Chapada dos Guimarães em 2012; a “Câmera-caracol”, inaugurada no CCBB de Brasília em 2014 e a inusitada “Câmera-maloca”, projetada em 2015 e montada no Rio de Janeiro, dentre outras. Trope não almeja uma perfeita correspondência entre o exterior e a imagem projetada, como

---

<sup>6</sup>Paula Trope é bacharela em Cinema pela UFF (1990), mestre em Técnicas e Poéticas em Imagem e Som pela USP (1999) e doutoranda em História e Crítica de Arte pela UERJ. Expõe no Brasil e no exterior desde 1990 e é professora de fotografia e artes. Já fez parte do corpo docente da Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro, do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio, entre outras instituições.

nos modelos clássicos do passado, mas sim um diálogo com o ambiente externo, onde quem adentra suas instalações pode se surpreender com a possibilidade de pertencer à paisagem interna invertida.

Em suas instalações o corpo ganha papel importante na percepção e na apreensão da imagem, e o ato de ver é ressignificado por uma experiência imersiva. Sobre o trabalho de Trope, a pesquisadora e artista visual Luciana Guimarães Dantas<sup>7</sup> afirma que a questão “o que é mesmo ver?” fica em aberto, “[...] à medida que, na experiência da *Câmera-Luz*, tornam-se imprecisos os limites entre observar e surpreender-se, entre ver e maravilhar-se” (DANTAS, 2014, p. 60).

Já, o artista paraense Dirceu Maués<sup>8</sup>, partiu da fotografia *pinhole* para investigar a câmera escura, tendo como objetivo simplificar e compreender mais profundamente o funcionamento dos aparelhos. Acredita que esse processo multiplica as possibilidades conceituais de criação e “quanto mais simples sua estrutura, mais complexas suas possibilidades de uso” (MAUÉS, 2014, p. 79). Um recorte de sua pesquisa são intervenções urbanas através da inserção de câmeras escuras em locais de fluxo na cidade. O artista faz uso de artefatos arcaicos, como caixas de papelão, latas, papel vegetal e outros materiais para a construção de suas máquinas e conta que com esses acréscimos busca discutir a paisagem, “onde a câmera deixa de ser apenas um dispositivo de captação e produção da imagem para se transformar em elemento relacional: efêmeras imagens projetadas no interior da câmera” (MAUÉS, 2014, p. 79).

*Inversões na paisagem* é um dos projetos que Maués desenvolve, no qual a fotografia como ato não se completa; não se obtém como resultado uma imagem-objeto que poderia ser exposta. Nesse sentido, o deslocamento causado em um expectador-transeunte ao viver a experiência de olhar por um de seus dispositivos é o objetivo principal. As imagens ganham diferentes molduras nos projetos do artista, como por exemplo quando ele construiu uma grande instalação composta por tambores, tecido e lupas em 2017, na antiga estação de trens de Campinas durante o Festival de Fotografia Hercules Florence, com a ajuda de voluntários.

---

<sup>7</sup>Luciana Guimarães Dantas é graduada em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre e doutora pelo Programa de Pós-graduação em comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ, na linha de pesquisa Tecnologias e Estéticas. Seu projeto de pesquisa é voltado para a arte contemporânea, tendo como focos de interesse a produção de temporalidades na experiência da arte e a relação entre arte e afeto.

<sup>8</sup>Dirceu Maués nasceu em Belém e hoje vive e trabalha em Minas Gerais. É graduado em Artes Plásticas pela UnB (2012), e mestre pelo programa de pós-graduação da mesma instituição (2015). Fotógrafo desde 1990, trabalhou nos principais jornais impressos em Belém, de 1997 até 2008., fo em 2003 que deu início ao seu trabalho autoral nas áreas da fotografia, cinema e vídeo, baseando-se em pesquisas que estudam a construção de câmeras artesanais e a utilização de aparelhos precários na produção fotográfica.

Ou quando empilhou várias câmeras de observação feitas com caixas de papelão pela Praça da Sé em São Paulo, como resultado da residência artística do Centro Cultural Fósforos. O evento causou enorme furor entre os passantes e moradores da praça na época. Em uma palestra no Espaço *Cidade Invertida*, em 2017, Maués contou que ao cair da tarde as “caixas de ver” compostas por papelão, papel vegetal, fita adesiva e lupas, foram objeto de disputa para servirem de abrigo, principalmente.

Esses tipos de instalações, tanto de Trope, como de Maués, trazem consigo a possibilidade de colocar em questão o ato de ver. Na experiência de adentrar ou de simplesmente olhar por um dispositivo móvel capaz de produzir imagens efêmeras, a visão se abre como um campo de investigação, e a sensação é a de ter um tipo de “cinema ao vivo” acontecendo no tecido ou no vegetal — superfície onde as imagens geralmente são projetadas —, o que seduz e pode fazer com que o observador perca a noção de tempo aguardando pelas próximas cenas.

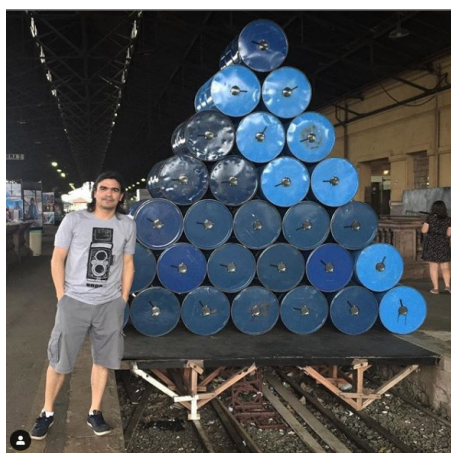


Figura 3: Instalação de Dirceu Maués no Festival Hercule Florence em Campinas – 2017 (frente)



Figura 4: Instalação de Dirceu Maués no Festival Hercule Florence em Campinas – 2017 (verso)

4.

## 5. A fotografia artesanal — *pinhole*, e a relação com o tempo

A técnica *pinhole* nos coloca numa posição de pensar e fotografar devagar. O exercício de conexão com o entorno e com o presente são inevitáveis durante a prática fotográfica com as câmeras artesanais. Segundo o curador e crítico de fotografia Rubens Fernandes Jr.<sup>9</sup>, esse tipo de fotografia se insere no conceito expandido da fotografia como

<sup>9</sup>Rubens Fernandes Jr. é doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, professor titular e diretor da Faculdade de Comunicação da Fundação Armando Alvares Penteado (FaAP).

linguagem artística. Trata-se de uma prática livre das amarras da fotografia convencional (FERNANDES, 2006, p. 11). Dirceu Maués apresenta a técnica partindo do panorama histórico, desde 1856, e conclui que foi a partir dos anos 1960 que artistas e fotógrafos passaram a usá-la com mais frequência:

O termo *pinhole* (buraco de alfinete, literalmente) foi cunhado pelo cientista inglês David Brewster em seu livro *The Stereoscope*, de 1856, um dos primeiros a fazer fotografias *pinhole*. [...] A técnica só foi possível depois do desenvolvimento de suportes mais sensíveis à luz. [...] Ele acreditava que após o desenvolvimento de materiais de maior sensibilidade à luz pela indústria química a fotografia *pinhole* se tornaria uma das técnicas preferidas entre os fotógrafos. Efetivamente após sua utilização por alguns fotógrafos pictorialistas como George Davison, no final do século XIX, a técnica só se tornou realmente mais conhecida no início dos anos 60. (MAUÉS, 2012, p. 9).

O tempo expandido da fotografia *pinhole* abre espaço para a contemplação, para a escuta e o silêncio, cada vez mais raros hoje em dia. Isso tudo nos faz mergulhar no presente. O *click*, com o qual estamos acostumados, torna-se arrastado. Nesse caso, para a exposição de uma única fotografia, o ato de “apertar do botão” converte-se em segundos, e às vezes chega a durar minutos ou dias com o orifício aberto. Esse tempo arrastado trabalha a desaceleração e a concentração, além de aguçar a percepção, uma vez que para saber por quanto tempo o “olho” da câmera ficará aberto, é necessário observar a luz, suas nuances e sutilezas. Para tornar uma experiência possível, é preciso estar atento, e segundo o filósofo e educador Jan Masschelein, estar atento significa “abrir-se para o mundo. Atenção é precisamente estar presente no presente” (MASSCHELEIN, 2008, p. 42).

A fotógrafa e educadora Tatiana Altberg<sup>10</sup> começou em 2003 o *Mão na Lata*, na Maré<sup>11</sup>, no Rio de Janeiro, em parceria com a Redes da Maré<sup>12</sup>. O projeto propõe um espaço investigativo de criação coletiva que usa a fotografia e o texto para construir narrativas

---

<sup>10</sup>Tatiana Altberg é designer e fotógrafa com ampla experiência em projetos sociais ligados à fotografia. Graduada em Comunicação Visual e Pós-graduada em Fotografia, hoje é também responsável pela identidade visual da Bienal Internacional FotoRio.

<sup>11</sup>A Maré é considerada um dos mais populosos conjuntos de favelas do Brasil, agregando mais de 132 mil habitantes.

<sup>12</sup>A Redes da Maré é uma instituição da sociedade civil que atua há 21 anos no conjunto de 16 favelas da Maré. Seu objetivo primeiro é a articulação de diferentes agentes sociais comprometidos com a transformação estrutural da Maré, através da produção de conhecimentos e ações relativas aos espaços populares, as quais interferiram na lógica de organização da cidade e combatam todas as formas de violência.

autobiográficas e ficcionais, em busca de autoconhecimento e das possibilidades da escrita de si. Segundo ela, o *Mão na Lata* é “um espaço de trocas de experiência, convivência e compartilhamento de mundos” (ALTBURG, 2014, p. 157).

Altberg começou o trabalho de educação pela imagem com os jovens, acreditando que a fotografia poderia funcionar como um potente dispositivo de reflexão e autorreflexão, e que poderia “potencializar ou reconfigurar o modo como a pessoa se reconhece como sujeito e a sua maneira de observar e de se relacionar não só com a sua própria vida, mas com o mundo” (ALTBURG, 2014, p. 157). Sem experiência com práticas pedagógicas no início, fez da construção de narrativas, fotográficas ou literárias, autobiográficas ou ficcionais, a base de sua estratégia para, por meio da fotografia, os jovens se aproximarem da escrita e da leitura de modo divertido e ativo.

Por falta de recursos e por contarem com um lote de papéis fotográficos vencidos na instituição, Tatiana começou as atividades do *Mão na Lata* com a confecção de câmeras *pinhole*, mas com a preocupação de tornar aquilo a linguagem ou o fundamento do trabalho, e não puramente uma técnica. Encontrou ali uma potência pedagógica em função de algumas características decorrentes da *pinhole*, como a construção manual do dispositivo, a relação com o tempo de exposição, a quantidade de imagens por saída fotográfica, a ausência de visor e lentes na câmera, a revelação da foto, as distorções da imagem, a atmosfera onírica, dentre outras.

Nessa perspectiva, as pesquisadoras Stella Pedrosa<sup>13</sup> e Ana Costa<sup>14</sup> complementam a teoria de Masschelein quando afirmam que além de ser um ponto de partida para diálogos, favorecer reflexões sobre o ato fotográfico e seus resultados, “a ação de fotografar pode contribuir para o desenvolvimento da atenção” (PEDROSA; COSTA, 2017, p. 89).

Indo na contramão da realidade cada vez mais automatizada que vivemos, a construção do dispositivo fotográfico artesanal com latas ou caixas se apresenta como uma

---

<sup>13</sup>Stella Pedrosa é professora do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estácio de Sá (PPGE/UNESA) e possui mDutorado e mMstrado em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ).

<sup>14</sup>Ana Costa é professora Adjunta do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (IArt UERJ),;Pa Universidade Estácio de Sá (UNESA) e da Universidade Iguazu (UNIG). Doutora em Ciências Humanas – Educação (PUC/Rio), ;Mstre em Educação (PUC/Rio) e e;pecialista em Diversidade Étnica e Ensino Superior.



atividade que não apenas desmistifica o funcionamento da “caixa preta”<sup>15</sup>, mas funciona como um primeiro passo para o desaceleramento que a prática *pinhole* possibilita.

Cada câmera feita a partir de uma lata ou caixa só pode conter um papel fotográfico. Ou seja, a cada saída fotográfica o fotógrafo tem apenas uma chance. Logo, a lógica digital de fotografar centenas de vezes para depois ver, editar e deletar não se aplica aqui. A técnica exige maior consciência na escolha do motivo a ser fotografado. Uma vez escolhida a cena e tendo aberto o furinho da câmera, a magia acontece... O que está iluminado do lado de fora invade o interior da caixa e sensibiliza o papel, composto por sais de prata e gelatina. A inexistência de uma lente possibilita a entrada direta dos raios de luz pelo orifício.



*Figura 5: Fotografia pinhole feita durante oficina do Cidade Invertida no Catavento Cultural por Fernanda Duarte, 20 anos - 2018*

O resultado da fotografia feita com esse tipo de câmera é singular, pois cada equipamento possui suas especificidades e características únicas, uma vez que são confeccionados artesanalmente. As deformações na paisagem ou objetos retratados são sempre uma surpresa. Por não possuírem visor, essas câmeras estimulam que o fotógrafo imagine e suponha qual será o enquadramento obtido, o que só se descobre no laboratório,

---

<sup>15</sup>Termo utilizado pelo filósofo tcheco Vilém Flusser na obra *A filosofia da caixa preta - Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*, de 1983, onde o autor busca formular uma teoria filosófica sobre os dispositivos produtores de imagens técnicas utilizados hoje pelos artistas para a construção de seus trabalhos (computadores, câmeras, sintetizadores etc.), chamados então de *caixas pretas*, em função de seus funcionamentos misteriosos e automatizados.

quando a imagem sai do seu estado latente e os sais de prata enegrecem pela primeira vez na bandeja do revelador.

No laboratório, onde a “mágica” acontece — não mais dentro da pequena câmera, mas na bancada de revelação sob as luzes vermelhas —, questões relacionadas à química e história da fotografia podem ser exercitadas. A cada etapa do processo de revelação, ao manipular as quatro bandejas (revelador, interruptor, fixador e água) a experiência de dar vida a uma imagem faz com que o fotógrafo estreite os laços com sua produção, esses que antes eram baseados em suposições de luz e enquadramento. Nesse momento descortinam-se os elementos registrados com suas devidas deformações e particularidades, e em pouco tempo, depois de todo o processamento, o papel pode ser levado para fora da penumbra avermelhada e ser apreciado.

Considerando essa forma de se fazer fotografia, os resultados imagéticos são sempre monocromáticos; particularidade que pode ser frustrante para muitos da geração digital. Segundo Vilém Flusser, esse resultado trata-se de deslumbramento: “as fotografias em preto e branco são a magia do pensamento teórico, conceitual e é precisamente nisto que reside seu fascínio” (FLUSSER, 2011, p. 54).

De acordo com Altberg, “o *pinhole* é um processo encantador que nos permite, além de trabalhar todas as questões próprias da imagem e da construção do olhar, exercitar a desaceleração e a experimentação de outros paradigmas temporais e estéticos” (ALTBERG, 2014, p. 162). Em razão disso, ele vai na contramão do ritmo acelerado da vida cotidiana, do consumismo desenfreado e do automatismo pelo qual estamos sendo cercados. Sobre essa questão, Crary afirma: “fluxos incalculáveis de imagens estão onipresentes 24/7<sup>16</sup>, mas o que ocupa a atenção individual, na verdade, é a administração das condições técnicas que as rodeiam” (CRARY, 2014, p. 57). Ou seja, a forma como essas imagens chegam até nós, os modos de exibição das mesmas e todos os acessórios e *upgrades* relacionados a elas, que só se multiplicam.

Mesmo tratando-se de princípios básicos que nos remetem aos primórdios da fotografia, o *pinhole*, ao relacionar-se com as técnicas da contemporaneidade (como escaneamento, positivações e tratamentos digitais), traz a história da fotografia de forma viva para o presente, fazendo-a funcionar como uma linguagem que enriquece as possibilidades de um fazer artístico cada vez mais híbrido.

---

<sup>16</sup>24 horas por dia, sete dias por semana.

## 6. O Cidade Invertida

Ricardo Hantzschel, o fundador e coordenador do *Cidade Invertida*, é fotógrafo profissional há mais de três décadas. Foi professor universitário de fotografia por mais de quinze anos e hoje em dia coordena o Espaço *Cidade Invertida*, escola situada na zona oeste de São Paulo, que, segundo ele, não tem como objetivo formar fotógrafos, mas busca estimular uma visualidade atenta a partir de atividades multissensoriais.

Com oito anos ganhou sua primeira câmera fotográfica de um tio, e aos dez viu pela primeira vez uma imagem surgir na bandeja do laboratório caseiro de sua madrinha. Naquele momento ele teve a certeza de que a fotografia faria parte de sua vida de alguma forma. Ricardo acabou estruturando sua vida em torno do assunto; formou-se em Jornalismo pela PUC de São Paulo e mais tarde pós graduou-se em Fotografia e Mídia pelo Senac. Com 23 anos entrou no mercado como fotojornalista e sua paixão pelo laboratório químico o levou a uma experiência como laboratorista-chefe do Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

Aos poucos, Hantzschel foi colocando de lado a fotografia comercial em prol da atividade como docente e de seus projetos pessoais. Nos anos 1990 foi professor de cursos livres no Museu Lasar Segall e de 2000 até 2015 deu aulas para graduandos e pós-graduandos da Faculdade de Fotografia do Senac.

Com mais espaço para experimentação, aprofundou-se na câmera *pinhole*, máquina fotográfica sem lente, construída artesanalmente a partir de caixas ou latas vedadas, com um ou mais pequenos orifícios. Da pesquisa pela técnica veio o ensaio *Cidade Múltipla*, em 2003, vencedor do prêmio Porto Seguro de Fotografia, numa releitura de pontos referenciais da capital paulista e, em 2006, a concepção do projeto Cidade Invertida. (GALLUZZI, 2015. p. 83).

Em 2004, durante a 26ª Bienal Internacional de São Paulo<sup>17</sup>, Hantzschel conheceu as belgas Christine Felten e Véronique Massinger, cujo trabalho na mostra era o *Caravana Obscura*, composto por fotografias artesanais coloridas de grandes dimensões (3m x 1,5m), captadas em diferentes regiões do país através de um trailer adaptado para operar como uma câmera *pinhole*. A dupla adquiriu o veículo com o apoio financeiro do consulado belga para

---

<sup>17</sup>Fundada em 8 de maio de 1962 a Fundação Bienal de São Paulo é uma instituição referência na América Latina no campo das artes moderna e contemporânea. Suas ações têm como alvo democratizar o acesso à cultura e estimular o interesse pela criação artística.

dar sequência ao trabalho que já desenvolviam na França e na Bélgica e, ao deixarem o Brasil, as artistas doaram o referido trailer a Hantzschel, com a intenção de mantê-lo ativo no meio fotográfico.



*Figura 6: As belgas Christine Felten e Véronique Massinger com o trailer em São Paulo - 2004*

Com experiência no ensino da fotografia em diversas instituições, Hantzschel percebeu a doação como uma oportunidade valiosa que se abria, e ao ser contemplado pelo VAI (Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais) em 2005, o veículo foi reformado e adaptado para se tornar uma câmera obscura de grandes dimensões e um laboratório tradicional preto-e-branco que poderia ser transportado para qualquer lugar.

O *Cidade Invertida* nasceu em 2006 a partir das vontades pessoais que Ricardo Hantzschel e a artista visual Paula Kirstus<sup>18</sup> tinham de utilizar a fotografia como base para ações de caráter socioeducativas que ampliassem o acesso à arte e à cultura da população de forma geral. O grupo, hoje composto por fotógrafos, educadores e artistas de maneira coletiva e colaborativa, busca com as atividades estimular novas formas de observar o cotidiano e de perceber as imagens que nos cercam. Atingindo públicos distintos, entendem as ações como experiências significativas que contribuem para a democratização da cultura e para o estado de atenção.

O que os caracteriza simbolicamente é a presença do trailer que funciona como ponto de partida para experiências estéticas no universo da imagem. A prática de ensino do coletivo está diretamente ligada às pesquisas e inquietações iniciais de Hantzschel enquanto fotógrafo-artista, e de todos os integrantes, que compartilham da teoria freiriana sobre uma educação

---

<sup>18</sup>Paula Kirstus é professora de artes visuais, produtora cultural e cofundadora do *Cidade Invertida*. Atualmente é coordenadora de projetos da Prefeitura Municipal de São Caetano do Sul, e desde 2012 não pertence mais ao coletivo.

libertadora onde “ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção” (FREIRE, 1996. p. 25). Sobre as atividades realizadas pelo Cidade Invertida, Hantzschel afirma que:

Os participantes de nossas oficinas têm a chance de abandonar a posição de receptores passivos e se tornarem proprietários da própria visualidade e inventores de novas imagens, que contemplam seu repertório visual, com seus lugares, sua cultura a partir de suas próprias escolhas. (HANTZSCHEL, 2014, p. 122).

A principal linha de atuação deles “é a investigação de câmeras e suportes artesanais, aliada a uma pesquisa que traça um percurso histórico pela fotografia, desde a imagem óptica pré-fotográfica, até a sua fixação nos mais diferentes suportes sensíveis” (HANTZSCHEL, 2014, p. 121) como cianotipia, marrom Van Dyke, papel salgado, goma bicromatada, dentre outros. Sobre essas possibilidades que são exploradas nas atividades, Hantzschel (2014, p. 121) afirma que em plena era da fotografia digital, o coletivo trabalha na preservação do legado das técnicas históricas desenvolvidas pelos precursores da fotografia, valorizando o hibridismo temporal que acontece através das relações entre técnicas arcaicas e contemporâneas de se produzir imagem.

Com quase treze anos de estrada o *Cidade Invertida* já percorreu mais de 35.000 km e passou por mais de 50 cidades. Os principais locais de atuação são festivais e eventos relacionados à imagem, escolas, centros culturais, museus e instituições do sistema S (Sesc, Sesi e Senac).

As atividades são desenvolvidas, em sua maioria, considerando a participação de pessoas de todas as idades, mas sofrem adaptações de acordo com o público/contexto. É comum diferentes gerações de uma mesma família participarem juntas das oficinas e vivências oferecidas pelo coletivo. A experiência individual se mostra fluida quando pais, filhos, avós e os monitores trocam conhecimento sem barreiras e de maneira horizontal. Paulo Freire esclarece: “Já agora ninguém educa ninguém, como tampouco ninguém se educa a si mesmo: os homens se educam em comunhão, mediatizados pelo mundo” (FREIRE, 2018, p. 96).



Figura 7: Trailer do Cidade Invertida na estrada - 2014

A base dos profissionais que compõem o coletivo pouco mudou desde sua fundação, e as diferentes frentes de atuação de cada um dos integrantes é um fator importante para a singularidade das propostas, tanto no momento da elaboração dos cursos e oficinas, quanto da execução dos mesmos. Atualmente o grupo é composto inteiramente por fotógrafos, mas a maioria possui outras especializações, como filosofia, história da arte, design, artes visuais, letras e jornalismo. Uns atuam como professores do ensino formal e informal, outros em programas educativos de museus, dentre outras atividades.

Alguns dos formatos concebidos pelo grupo seguem acontecendo com êxito e com poucas alterações estruturais desde a primeira atuação do *Cidade Invertida* em 2006, na ONG *Estrela Nova*<sup>19</sup>. Entre esses formatos está a oficina *Fotografia Artesanal*, atividade realizada com mais frequência, que já aconteceu em diferentes estados do país e em contextos diversos.

Com duração de uma hora, em média, a atividade propõe quatro momentos onde a luz é o elemento central ativador de experiências sensoriais. A primeira etapa começa com os participantes adentrando o trailer, um ambiente pouco iluminado e quase vazio. Em seu interior vê-se apenas o ar-condicionado, um pano branco pendurado e um buraco de cerca de 10 centímetros na parede oposta ao pano, única fonte de luz no espaço.

Depois de acomodados de frente para a “tela”, o facilitador inicia uma conversa sobre o que se pode ver naquelas condições. O tempo passa e, com as pupilas já mais adaptadas à penumbra, os participantes começam a arriscar, sugerindo vultos, cores e formas. Em função de cada grupo, os questionamentos sobre o que se vê na tela se desenrolam e o facilitador vai pouco a pouco trazendo formas mais reconhecíveis para o pano com auxílio de máscaras de papel dotadas de círculos menores que vão sendo sobrepostas em frente ao buraco inicial. Quando o último círculo, com apenas 1,5 centímetro de diâmetro, é colocado, elementos do

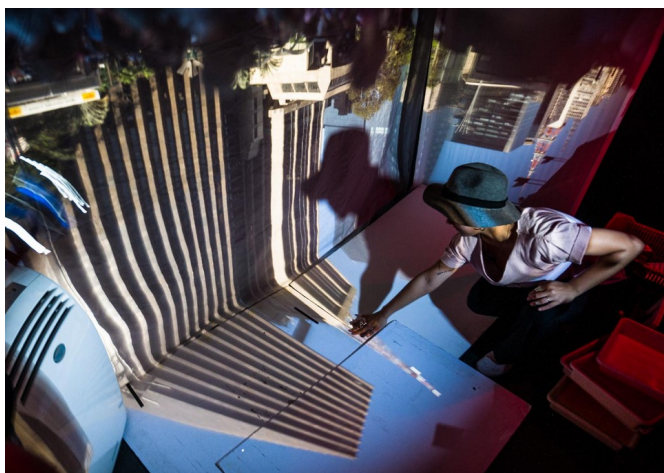
---

<sup>19</sup>*Estrela Nova* é um Movimento Comunitário que nasceu em 1980 com um pequeno grupo de homens e mulheres em busca de saneamento básico e que hoje [redacted] atende mais de 900 crianças, adolescentes, jovens e adultos, moradores da região de Campo Limpo, na cidade de São Paulo.

exterior se tornam familiares aos participantes. Uma árvore, um edifício, um poste e pessoas são reconhecidos, porém sob uma condição de luz muito mais baixa comparada à inicial, e com uma particularidade significativa: tudo está de cabeça para baixo. Neste momento, geralmente, a pouca luz não incomoda, e sim a forma como aquelas coisas e pessoas que estão lá fora também estão ali dentro.

Para tornar a experiência ainda mais instigante, o facilitador substitui o pequeno furo feito com papel preto por uma lente. Nesse momento, chamado carinhosamente pelos integrantes do grupo de “*momento óóó...*”, em função da reação de maravilhamento de diversos participantes ao longo dos anos, a euforia e curiosidade se sobressaem, desdobrando ainda mais a discussão sobre o que se pode ver, agora com bastante nitidez e clareza, naquela mesma tela branca. A discussão caminha para a desmistificação daquele fenômeno tão antigo que acontece ali, ao vivo. As aulas de física geralmente são evocadas, e mesmo para os que sabem do que se trata, quando “a luz vira matéria” graças ao uso de dois pedaços de barbante que emulam a entrada de apenas dois raios de luz pelo orifício do veículo, o mistério sobre as coisas estarem invertidas é desvendado.

O fascínio pelo fenômeno da formação da imagem permeia conversas sobre diferentes assuntos, como cinema, pintura, fotografia, física, óptica, urbanismo, mídia, realidade, biologia, etc.



*Figura 8: Interior do trailer do Cidade Invertida funcionando como câmera obscura na Av. Paulista – 2016*

Depois da vivência na câmera obscura, os participantes saem e são apresentados às pequenas câmeras artesanais de orifício — objetos que não passam de miniaturas do trailer de onde acabam de sair, ou seja, são pequenas caixas pretas dotadas de uma pequena entrada de

luz, neste caso, feita com um alfinete, e com uma superfície branca oposta ao furo. Na simpática câmera, o pano é substituído por papel fotográfico e o furo possui um rudimentar sistema para abrir e fechar: trata-se do “olho” da câmera que controlará a entrada de luz em seu interior.

Para esse formato de oficina, o grupo disponibiliza câmeras feitas previamente para uso dos participantes, mas há ocasiões em que cada um constrói a sua; etapa que potencializa a experiência com um fazer manual e particulariza ainda mais a produção fotográfica, a começar pela confecção do próprio instrumento produtor de imagens. Sobre isso Hantzschel afirma: “Cada câmera constrói um universo que só ela é capaz de gerar. Cada fotógrafo explora este universo de forma única” (HANTZSCHEL, 2014, p. 122).

Depois de orientados sobre o funcionamento da câmera, todos saem pela região onde o trailer está estacionado para fotografar. As nuances e delicadezas da condição de luz do dia são observadas para refletir sobre o tempo necessário de exposição e o enquadramento imaginado, já que as câmeras não possuem visor. Um pequeno tripé possibilita angulações interessantes para as pequenas caixas. É uma tarefa difícil prever o resultado desse tipo de fotografia, até mesmo no caso de fotógrafos familiarizados com a técnica.

São diversos os fatores determinantes, como por exemplo o tamanho do furo (que determinará a nitidez); a quantidade de furos existentes (que poderá gerar fotografias com características oníricas, onde diversas imagens se sobrepõem); o tempo que cada obturador fica aberto deixando a luz entrar (o que determinará o equilíbrio entre pretos e brancos); a distância que existe entre o furo e o material sensível (o que determina a abrangência do enquadramento); a forma como o material sensível é disposto no interior da câmera (o que pode determinar as distorções); o formato da lata/caixa e, principalmente, o motivo escolhido e como o mesmo está sendo iluminado.





*Figura 9: Modelo de câmera pinhole desenvolvida pelo coletivo Cidade Invertida em 2010, usado até hoje durante oficinas*

O momento do ato fotográfico se torna um exercício de conexão entre quem fotografa, o equipamento e o entorno. Detalhes da paisagem que seriam julgados banais, às vezes viram elementos centrais das composições dos fotógrafos. Alguns arriscam retratar pessoas, outros preferem o horizonte. A construção da foto desejada na cabeça acontece inevitavelmente em função da ausência de visor nos equipamentos. Ao posicionarem as câmeras, os participantes tentam imaginar o que o “olho” daquela câmera vê. Para o antropólogo britânico Tim Ingold, “o poder da imaginação está não na representação mental, tampouco numa capacidade de construir imagens antes da sua realização material. Imaginar é um movimento de abertura e não de fechamento; produz não fins, mas começos” (INGOLD, 2015, p. 30).

O acaso está sempre presente nesse momento já que, como dito anteriormente, são diversos os fatores determinantes para se obter uma fotografia artesanal. Tatiana Altberg assevera que as possibilidades do acaso nos trazem ricas surpresas, funcionando como uma ótima oportunidade para trabalhar “o não planejado, a mudança de rota, a busca do sentido a partir do que nos é oferecido e que não foi exatamente imaginado” (ALTBURG, 2014, p. 161).

Depois que a luz é inscrita na superfície sensível do papel, os participantes retornam ao trailer com suas câmeras. O ambiente agora está transformado em um laboratório. Apenas luzes vermelhas iluminam a bancada com os químicos para a revelação. Mais uma vez, a empolgação impera. A primeira surpresa acontece quando todos abrem suas câmeras e ao retirarem o papel veem que não há nada gravado. Aparentemente nenhum registro. Fontcuberta conta, com uma pitada de romance, que se trata da imagem latente, um dos

momentos mais poéticos da fotografia, em sua opinião. O autor explica que “ao impressionar o filme ou papel fotográfico, a luz que incide nas substâncias fotossensíveis deixa um leve rastro, que é a imagem em potência, mas que permanece ainda invisível ao olho” (FONTCUBERTA, 2014, p. 38), e completa dizendo que “como no amor, a imagem latente submete o fotógrafo a uma espera que catalisa e amplifica suas inquietações” (FONTCUBERTA, 2014, p. 42).



*Figura 10: Revelação química no trailer do Cidade Invertida durante oficina. SESI Rio Claro - 2016*

Quando o facilitador mergulha os papéis na bandeja do revelador a espera acaba. Os átomos de prata se desprendem da superfície ocasionando o escurecimento de algumas regiões do papel e o conseqüentemente o nascimento das imagens. O momento é sempre emocionante, mesmo para quem ensina/aprende há tanto tempo. Com mais três bandejas e cerca de sete minutos pela frente, a euforia paira enquanto os participantes tentam reconhecer suas fotos e conversam sobre química, história da fotografia, fotojornalismo, cinema, dentre outros assuntos.

Depois de passarem as imagens pelo revelador, interruptor, fixador e pela água, todos saem do trailer e penduram as fotos (ainda não identificáveis normalmente) em um varal, montado na parede externa do trailer. Eis que diante da contemplação curiosa dos participantes surgem mais surpresas propulsoras de questionamentos. As observações quase que imediatas em geral são sobre as imagens penduradas serem monocromáticas, em negativo, e geralmente com suas proporções distorcidas. O que se vê parece ir além do real.

O não alcance do enquadramento desejado ou da exposição equilibrada às vezes frustra, mas como disse Altberg anteriormente (2014, p. 161), esse momento é uma ótima oportunidade para reflexões sobre os presentes que o acaso é capaz de dar para quem fotografa com esse tipo de câmera. Sobre isso, Hantzschel afirma que “os estereótipos estéticos e a falsa noção de “fotografia tecnicamente correta” são problematizados pela singularidade da imagem gerada” (HANTZSCHEL, 2014, p. 122).

A questão fotográfica sobre o negativo e o positivo é explorada com o auxílio de aparelhos eletrônicos como *tablets* e celulares, que dispõem de recursos para posicionar fotografias com poucos toques na tela. Nesse momento, o analógico e o digital se encontram e as barreiras temporais são rompidas, explicitando de maneira pontual como pode ser rico o hibridismo entre o arcaico e o contemporâneo, em termos de técnica e tecnologia, e mais uma vez as diferenças geracionais dos participantes se enlaçam.

Essa atividade acabou funcionando como ponto de partida para o desenvolvimento de várias outras desde então, como por exemplo as vivências na *Tenda Lúcida*, que acontecem desde 2016. Trata-se de uma tenda que mede 3m x 3m, desenvolvida pelo grupo para funcionar como câmera obscura. Nesse caso, a formação da imagem é o centro das reflexões e questionamentos. Diferente do modelo de câmera obscura histórica e a feita no trailer, a *Tenda Lúcida* conta com não apenas um, mas diversos orifícios para a entrada da luz em paredes opostas, que possuem tampas individuais que ao decorrer das vivências podem permanecer parcial ou totalmente abertos.

Por ter um espaço interno generoso, os que adentram podem caminhar pelas projeções sobrepostas formadas em tecidos translúcidos, que ficam presos no teto. Há também uma tela (estrutura de ferro desmontável) que é empurrada para frente e para trás a fim de conseguirmos ver como a imagem é formada, possibilitando descobertas com relação à distância focal e enquadramento. O envolvimento com o exterior é inevitável e sempre singular em função da localidade onde a tenda está montada. As paredes pretas colaboram para que a atenção fique voltada para as formas e objetos que surgem não só nos tecidos pertencentes à tenda, mas também nos corpos e roupas dos presentes.

O deslumbramento dos participantes ao verem elementos característicos de seus bairros ou até mesmo seus vizinhos sendo projetados de cabeça para baixo em seus corpos durante as vivências é sempre mágico. Nesse aspecto, as experiências na *Tenda Lúcida* muito se aproximam das vivências propostas por Paula Trope em seu trabalho, já citado, *Câmera-luz*. Sobre o trabalho da artista, Luciana Dantas salienta a importância do corpo na percepção

da imagem quando estamos dentro de uma câmera obscura hoje em dia, e diz que “circular entre as imagens, fazendo do corpo uma superfície de projeção, e intervir diretamente no funcionamento da câmera são aspectos intrínsecos do trabalho” (DANTAS, 2014, p. 59).

Outros aparatos ópticos também são incorporados às práticas do *Cidade Invertida*, como por exemplo, as câmeras de desenho, que emulam as utilizadas por grandes pintores do século 17, como Jan Vermeer van Delft. Trata-se das câmeras obscuras portáteis, que surgiram como um aperfeiçoamento da câmera obscura tradicional, possibilitando maior mobilidade para o ofício do pintor. Geralmente são utilizadas para atividades que tem como objetivo abordar as possibilidades da imagem pré-fotográfica, como retrato, desenho, história da arte, etc.

Como já dito, técnicas de impressão do século XIX também são usadas com frequência pelo coletivo, como a cianotipia, o marrom Van Dyke, o papel salgado, dentre outros. Ao incorporarem esses processos artesanais de construção de imagens nas atividades, os facilitadores do *Cidade Invertida* estimulam sensorialmente os participantes e incorporam o acaso ao fazer a fim de “desautomatizar” o olhar e a percepção deles.

Para o filósofo e pedagogista norte-americano John Dewey, “a percepção é um ato de saída de energia para receber, e não de retenção de energia. Para nos impregnarmos de uma matéria, primeiro temos de mergulhar nela. [...] Temos de reunir energia e colocá-la em um tom receptivo para *absorver*” (DEWEY, 2010, p. 136). As dinâmicas vão muito além da contextualização histórica desses modos tão manuais de se fazer imagens, pois para o grupo é importante que os participantes mergulhem nas técnicas trabalhadas e experimentem todas as etapas envolvidas em cada um dos processos de impressão, como a preparação das soluções químicas, o emulsionamento das superfícies, as composições, exposições e revelações, fazendo assim um contraponto com a fotografia da atualidade, tão automatizada e colaborando para o estado de atenção e para a absorção do conteúdo.

## **7. Considerações finais**

Nesse artigo, buscou-se discutir, sob a ótica da fotografia e da visualidade, a relevância das práticas do coletivo *Cidade Invertida*, considerando a saturação imagética que vivemos hoje e como o uso da fotografia artesanal e da câmera obscura podem colaborar para um estado de atenção maior. A partir da seguinte definição de Crary, podemos perceber que “[a atenção] sugere a possibilidade de fixação, de manter-se em estado de fascinação ou

contemplação por alguma coisa” (CRARY, 2013, p. 32), o que se tornou cada vez mais raro em função do progresso técnico aliado à modernidade capitalista que nos cercam de tecnologias com obsolescências aceleradas.

Seria possível dizer que um aspecto crucial da modernidade é uma crise contínua da atenção, na qual as configurações variáveis do capitalismo impulsionam a atenção e a distração a novos limites e limiares, com a introdução ininterrupta de novos produtos, novas fontes de estímulos e fluxos de informação, respondendo em seguida com novos métodos para administrar e regular a percepção. (CRARY, 2013, p. 36).

O mesmo autor conta que, segundo Marx, na década de 1840, o gerenciamento industrial entendeu que se exigissem menos atenção dos trabalhadores o reflexo seria um aumento na produtividade. Isso estimulou desde então a desatenção, que acabou indo além do campo industrial, refletindo-se no modo de vida das pessoas.

A partir de um breve histórico da evolução tecnológica da fotografia, considerando sua popularização e seu acesso facilitado nos dias atuais, graças aos celulares, deu-se início a uma reflexão sobre o fluxo contínuo de produção de imagens na contemporaneidade, onde se produz muito mais do que se vê. Sendo assim, foi possível concluir que, indo na contramão dessa forma de se relacionar com as representações, as atividades desenvolvidas pelo *Cidade Invertida* colocam em voga o tempo de produção de imagens, através do uso de técnicas artesanais de captação e impressão.

Os facilitadores do coletivo estimulam atividades manuais e valorizam o lugar da experiência. Entendem as atividades com luz e imagem como um momento repleto de possibilidades para experimentações e reflexões sobre diferentes assuntos, capazes de abrir caminhos no fluxo das coisas. Atuam como “catalisadores de começos”, que pela definição de Tim Ingold (2015, p. 32), são educadores ou professores que têm como tarefa destravar a imaginação e propiciar a liberdade de vagar sem fim ou destino.

Percebeu-se que a estrutura das atividades artesanais, na prática, desacelera, e que o fazer manual colabora para um deslocamento do “estado comum”, que em contraponto com o fazer industrial, exige um tempo prolongado, e assim favorece o estado de atenção. Para Rafael Sánchez-Mateos Paniagua “a atenção não é uma reconexão instantânea, espontânea ou imediata com o objetivo, o real ou o verdadeiro, mas o árduo e generoso gesto de se colocar

em suspenso diante da indeterminação para imaginar novos sentidos” (PANIAGUA, 2018, p. 65).

Na prática *pinhole*, trabalhada com frequência pelo grupo, as etapas do processo estimulam um envolvimento não só com a tecnologia, mas também com o entorno e com o presente. Rubens Fernandes Jr. reconhece o potencial desse fazer fotográfico enquanto propulsor de experiências relacionadas à percepção quando afirma que “a fotografia é hoje, produto cultural de rara complexidade que contribuiu e continua contribuindo de forma categórica para a transmissão das mais variadas experiências perceptivas” (FERNANDES, 2006, p. 11).

A câmera obscura também se mostrou aqui, com a apresentação dos trabalhos de Paula Trope, Dirceu Maués e do *Cidade Invertida*, como uma possibilidade valiosa de deslocamento do sujeito que se relaciona com esses objetos e/ou ambientes adaptados para a formação da imagem. As experiências com os diferentes formatos desse equipamento colaboram para o estado de atenção e suspensão na medida em que despertam curiosidades e reflexões.

“A atenção, como o amor, exige confiança, lentidão, cuidados, dedicar tempo, “perdê-lo” em algo que não sabemos muito bem para onde conduz. No entanto, este é um tempo obtido para sempre, um tempo ganho para todas as pessoas e para a vida, inclusive depois da experiência ter chegado a seu fim”. (PANIAGUA, 2018, p. 67).

O *Cidade Invertida* aconteceu graças à doação do trailer para Hantzschel, mas principalmente em função do apoio financeiro do Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais, o VAI, que tem grande importância para o fomento de iniciativas artístico-culturais na cidade de São Paulo, desde 2003. O pesquisador e sociólogo Vinicius Teixeira conta que “a forma como o VAI está estruturado é uma das razões para o programa ter promovido não só uma inclusão cultural, mas também a emancipação de muitos grupos e coletivos culturais” (TEIXEIRA, 2017, p. 8), como no caso do *Cidade Invertida*, que hoje, 12 anos depois de sua fundação, além de seguir com as atividades itinerantes com o trailer, também conta com uma sede, que funciona como espaço cultural onde acontecem cursos, palestras e encontros relacionados à imagem.

## REFERÊNCIAS

ALTBERG, Tatiana. *Mão na lata imagens e narrativas*. [In]: COSTA, Ana Angélica (org). Possibilidades da câmera obscura. 1. ed. Rio de Janeiro: Projeto Subsolo, 2014.

ARTISTAS *belgas preparam exposição sobre Caravana obscura para a 26.<sup>a</sup> Bienal*. Disponível em: <<http://www.26bienal.org.br/noticias/26belgas.asp>>. Acesso em: 04/02/2019.

CARTÕES *de visita – cartes de visite*. Publicado em 5 de janeiro de 2016. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=cartes-de-visite>>. Acesso em: 13/01/2019.

CORRÊA, André. *Kodak No. 1: a primeira câmera “pra todos”*. Publicado em 13 de novembro de 2013. Disponível em: <<http://www.queimandofilme.com/2013/11/13/kodak-no-1-a-primeira-camera-pra-todos/>>. Acesso em: 13/02/2019.

CRARY, Jonathan. *24/7 – capitalismo tardio e os fins do sono*. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DANTAS, Luciana Guimarães. *Câmera-Luz*. [In]: COSTA, Ana Angélica (org). *Possibilidades da câmera obscura*. 1. ed. Rio de Janeiro: Projeto Subsolo, 2014.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIA INTERNACIONAL *da fotografia – 19 de agosto*. Publicado em 19 de agosto de 2015. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=daguerrreotipo>>. Acesso em: 13/01/2019.

FERNANDES JR, Rubens. *Processos de criação na fotografia*. FACOM, São Paulo, nº 16, 2º semestre de 2006. Disponível em:

<[http://www.faap.br/revista\\_faap/revista\\_facom/facom\\_16/rubens.pdf](http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf)>. Acesso em: 09/12/2018.

FLUSSER, Villém. *Filosofia da Caixa Preta*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2011.

FONTCUBERTA, Joan. *A câmera de pandora*. 1. ed. São Paulo: G. Gilli, 2012.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia* – saberes necessários à prática educativa. 5. ed. São Paulo: Paz e terra, 1996.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 66. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

GALLUZZI, Tânia. *Extrativista de imagens*. Revista Abigraf. São Paulo, p. 82–84, mar/abr. 2015.

GOMES, Helton Simões. *Brasil tem 116 milhões de pessoas conectadas à internet, diz IBGE*. G1. 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/economia/tecnologia/noticia/brasil-tem-116-milhoes-de-pessoas-conectadas-a-internet-diz-ibge.ghtml>>. Acesso em: 04/02/2019.

HANTZSCHEL, Ricardo. *Cidade Invertida*. [In]: COSTA, Ana Angélica (org). 1. ed. *Possibilidades da câmera obscura*. Rio de Janeiro: Projeto Subsolo, 2014.

INGOLD, Tim. *O dédalo e o labirinto: caminhar, imaginar e educar a atenção*. 1. ed. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, 2015.

JAPIASSÚ, Hilton. *Dicionário básico de filosofia*. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

KOSSOY, Boris. *Hercules Florence, 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1980.



KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. 1. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

MASSCHELEIN, Jan. *E-ducando o olhar: a necessidade de uma pedagogia pobre*. 1. ed. São Paulo: Educação e Realidade, 2008.

MAUÉS, Dirceu da Costa. [In] *Versões na paisagem: intervenções urbanas com câmeras escuras*. [In]: COSTA, Ana Angélica (org). Possibilidades da câmera obscura. 1. ed. Rio de Janeiro: Projeto Subsolo, 2014.

MAUÉS, Dirceu da Costa. *Extremo horizonte* — fotografia pinhole panorâmica. Brasília: Universidade de Brasília, 2012. Disponível em:  
<[http://bdm.unb.br/bitstream/10483/4544/1/2012\\_DirceudaCostaMaues.pdf](http://bdm.unb.br/bitstream/10483/4544/1/2012_DirceudaCostaMaues.pdf)>. Acesso em: 09/12/18.

PANIAGUA, Rafael Sánchez-Mateos. *O sentido em todos os sentidos*. [In]: 33ª Bienal de São Paulo: afinidades afetivas: convite à atenção | [Fundação Bienal de São Paulo [et al.]; curadoria Gabriel Pérez-Barreiro]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018.

SILVA, Wagner Souza e. *Foto 0 Foto 1*. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

TEIXEIRA, Vinicius. *Programas VAI e Cultura Viva Municipal: dois programas complementares?* [In]: VIII Seminário Internacional de Políticas Culturais, 2017, Rio de Janeiro. Políticas Culturais: Conjunturas e Territorialidades, 2017.