



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO**



DAYANNE SANTOS CARVALHO

**DIMENSÕES DO TEMPO PELO OLHAR DA MARÉ — OS
RASTROS DE DURAÇÃO DA PINHOLE NAS FOTOGRAFIAS
DO PROJETO *MÃO NA LATA***

SÃO CRISTÓVÃO, SERGIPE

Agosto — 2024

DAYANNE SANTOS CARVALHO

**DIMENSÕES DO TEMPO PELO OLHAR DA MARÉ — OS
RASTROS DE DURAÇÃO DA PINHOLE NAS FOTOGRAFIAS
DO PROJETO *MÃO NA LATA***

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em
Comunicação da Universidade Federal de Sergipe
(PPGCOM-UFS) para a obtenção do título de Mestre em
Comunicação.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Greice Schneider

SÃO CRISTÓVÃO, SERGIPE

Agosto — 2024

AGRADECIMENTOS

Em 2021, decidi tentar o mestrado em Comunicação, primeiro para alinhar minha prática com fotografia a um caminho movido também pela pesquisa teórica; segundo para buscar uma experiência de vida e trabalho que, na época, fizesse mais sentido para mim. O começo de tudo foi mais cheio de aflições e inseguranças do que de certezas, e para isso pude contar com o carinho e a força de meus pais Osmundo e Edivânia, e de meu irmão Ítalo, que sempre acreditaram em mim antes mesmo que eu soubesse como acreditar também.

Por um breve momento, pensei que trajetórias de pós-graduações fossem terrenos solitários em que o contato era restrito a produzir o trabalho. Mas como descobrir os caminhos da pesquisa, o que funciona e o que não, sem a iminência do encontro, do confronto e da troca? Aprendi isso primeiro com Greice Schneider, minha orientadora, amiga e grande parceira de trabalhos desde a graduação, e que aqui foi a minha bússola ao tempo, o que me permitiu encontrar Maurício Lissovsky — pesquisador-chave desta dissertação. O Lavint (PPGCOM/UFS) e o Bordas da Imagem (EBA/UFGM), grupos de pesquisa aos quais dedico profundo carinho e agradecimento pela enorme contribuição, também me lembraram de que não se faz nada sozinha, especialmente uma pesquisa.

Também imaginei que não fosse possível criar vínculos de amizade. Encontrei em Raniella, amiga de turma com quem mais estive próxima, e em Renata, amiga do Lavint, uma grande parceria para barrarmos medos e impulsos que colocariam a perder todos os passos. Ronaldo, Clara, Mel, Leonardo, Washington, Bruna Santana, Bruna Moura, Daniele Menezes, Igor, Lulu, Aíla, Carol Carmo, Carol Matos, Elisa, Ian, Junior, obrigada pelo apoio e por contribuírem, em certa medida, para este momento. A Washington, em especial, dedico meu imenso agradecimento por me acompanhar semanalmente na reta final de nossas pesquisas; e a Aíla, por ter sido minha grande parceira na representação discente e no que se seguiu.

Tive a sorte de ter também Ana Beatriz como a minha lanterna durante todo esse percurso, especialmente quando ele era só um querer escrito no diário.

Aos alunos e alunas de “Introdução ao Fotojornalismo”, disciplina que ministrei junto a Greice Schneider pelo estágio docência, agradeço por confiarem em minha participação na turma e por me fazerem descobrir sonhos que eu nem sabia ter.

À Associação Nacional de Pós-graduandos (ANPG) direciono a importância das reivindicações, entre elas a amplitude do acesso e o aumento das bolsas, o que me possibilitou uma bolsa viabilizada pela Capes e, como resultado, uma viagem importante para apresentação de trabalho, a relação direta com o estágio docência e um novo contato com a representação discente.

Ao PPGCOM/UFS, agradeço a confiança em meu projeto de pesquisa. À Valéria Villas Boas, professora da casa, e a Eduardo Queiroga, professor da Escola de Belas Artes da UFMG, agradeço a disponibilidade e o cuidado em contribuir, desde o começo, para o trabalho que se apresenta aqui nesta dissertação.

RESUMO

Esta pesquisa tem como finalidade investigar de quais maneiras aparecem rastros de temporalidades em fotografias produzidas com pinhole, técnica artesanal que compreende uma perspectiva temporal mais alargada. São analisadas as fotografias produzidas por crianças e adolescentes do *Mão na Lata*, um projeto da comunidade da Maré, no Rio de Janeiro, que oferece oficinas de fotografia pinhole, a partir da integração com a literatura e com a escrita enquanto caminho pedagógico. Visando discutir a fotografia pinhole como uma técnica determinante na relação particular com o tempo, a pesquisa analisa as fotografias dos fotolivros *Mão na Lata e Berro Dágua: um ensaio fotográfico sobre a obra de Jorge Amado* (Altberg, 2006) e *Cada dia meu pensamento é diferente* (Altberg, 2013a), identificando como os rastros temporais deixados por essa espera da pinhole e pela integração de linguagens contribui para fortalecer a relação dos meninos e meninas consigo mesmos e com a Maré. São definidas quatro dimensões temporais que discutem o tempo a partir de uma perspectiva da duração (Lissofsky, 2008), da fabulação de mundos com o uso interligado de linguagens pedagógicas (Altberg, 2006 e 2013a; hooks, 2017; Brizuela, 2014), da relação com a cidade (Amormino, Maia, Valle, 2020) e das ligações afetivas pela imagem, tendo como base a prática fotográfica de João Roberto Ripper (Gastaldoni, 2020). A partir das vias teórico-metodológicas construídas por meio dessas dimensões, a pesquisa entende a fotografia pinhole enquanto um caminho que proporciona aos fotógrafos e às fotógrafas do *Mão na Lata* uma relação particularizada com o tempo, sustentada pelas vias afetivas do trabalho coletivo e integrado, o que faz com que a duração que se perpetua nas imagens seja o resultado do olhar construído pela vida na Maré.

Palavras-chaves: Fotografia pinhole; *Mão na Lata*; Temporalidades; Duração.

ABSTRACT

This research aims to investigate in which and how many ways traces of temporalities appear in photographs produced with pinhole, a craft technique that encompasses a broader temporal perspective. This paper analyzed the photographs produced by children and teenagers from *Mão na Lata*, a project in the Maré community, in Rio de Janeiro, which offers pinhole photography workshops, based on the integration with literature and writing as a pedagogical path. Aiming to discuss pinhole photography as a determining technique in the particular relationship with time, the research analyzes photographs from the photobooks *Mão na Lata e Berro D'água: um ensaio fotográfico sobre a obra de Jorge Amado* (Altberg, 2006) and *Cada dia meu pensamento é diferente* (Altberg, 2013a), identifying how the temporal traces left by this wait for pinhole and the integration of languages contribute to strengthening the relationship between boys and girls with themselves and with Maré. Four temporal dimensions are defined that discuss time from a perspective of duration (Lisovsky, 2008), the fabulation of worlds with the interconnected use of pedagogical languages (Altberg, 2006 and 2013a; hooks, 2017; Brizuela, 2014), the relationship with the city (Amormino, Maia, Valle, 2020) and emotional connections through the image, based on the photographic practice of João Roberto Ripper (Gastaldoni, 2020). Based on the theoretical-methodological paths constructed through these dimensions, the research understands pinhole photography as a path that provides *Mão na Lata* photographers with a particularized relationship with time, supported by the affective paths of collective and integrated work, which means that the duration that is perpetuated in the images is the result of the perspective constructed by life in Maré.

Keywords: Pinhole photography; Mão na Lata; Temporalities; Duration.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Registro das aulas do projeto durante a produção do fotolivro <i>Cada dia meu pensamento é diferente</i> (2013).....	11
Figura 2 - Capa do fotolivro <i>Mão na Lata e Berro D'água: um ensaio sobre a obra de Jorge Amado</i> (2006).....	12
Figura 3 - Capa do fotolivro <i>Cada dia meu pensamento é diferente</i> (2013).....	13
Figura 4 - Representação do comportamento do nosso olho.	21
Figura 5 - Representação física do funcionamento da câmara escura.	21
Figura 6 - Representação da câmara escura, em 1646.....	23
Figura 7 - Câmara escura de Kepler.	24
Figura 8 - Câmera pinhole em foto tirada por outra câmera pinhole, na Vila Olímpica da Maré, em 2012.	29
Figura 9 - Um dos participantes da primeira turma do <i>Mão na Lata</i> fotografando com a câmera pinhole, durante a viagem a Salvador.....	30
Figura 10 – Considerada a primeira fotografia, em 1826, registrada por Joseph Nicéphore Niépce.	38
Figura 11 – Autorretratos pxb. Santa Teresa / 2012.....	43
Figura 12 – Rio de Machado. Morro do Livramento / Gamboa / 2012.....	44
Figura 13 – Igreja de N. Sa. do Rosário dos Pretos - Pelourinho / Salvador / 2006.....	45
Figura 14 - Santo Antônio / Salvador / 2006.....	46
Figura 15 – Ladeira do Passo / Salvador / 2006.	51
Figura 16 – Praia de Itapagipe / Salvador / 2006.....	52
Figura 17 – Vista do Centro do Rio de Janeiro a partir do Morro da Providência, 2012. ...	53
Figura 18 – Ladeira do Livramento (Casa que possivelmente pertenceu à Chácara da madrinha de Machado de Assis)	54
Figura 19 – Escadaria da Igreja do SS. Sacramento da Rua do Passo / Salvador / 2006. ...	56
Figura 20 – Escadaria da Igreja do SS. Sacramento da Rua do Passo / Salvador / 2006. ...	56
Figura 21 – Elevador Lacerda / Salvador / 2006	57
Figura 22 – Ladeira da Misericórdia, no Centro do Rio de Janeiro.....	58
Figura 23 – Arcos da Lapa.....	59

Figura 24 – Vila Olímpica da Maré / 2012.....	62
Figura 25 – Nova Holanda / Maré / 2012.....	63
Figura 26 – Jailton Nunes em autorretrato p&b / Nova Holanda / 2012	64
Figura 27 – Autorretratos em cor.....	65

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Ceasm	Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré
Flip	Festa Literária Internacional de Paraty
Iphan	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. DESCRISTALIZAR O PASSADO, SONHAR O PRESENTE E RETOMAR O FUTURO COM A FOTOGRAFIA PINHOLE	18
2.1 Câmara escura, um retorno às bases	20
2.2 As possibilidades do imaginário, do desejo e da observação na história da fotografia	25
2.3 Um feixe de luz e um pedaço de tempo na palma da mão.....	28
2.4 Pedagogias das linguagens, a trajetória criativa do corpo e a construção do depois.....	34
3. O TEMPO NAS CURVAS DA DURAÇÃO.....	37
3.1 Os rastros da duração na fotografia pinhole.....	40
3.2 O tempo na palma da mão.....	42
4. FOTOGRAFIA PINHOLE, UM TOQUE AO TEMPO EM SUAS CAMADAS.....	48
4.1 O tempo na fabulação de mundos.....	49
4.2 O tempo na cidade.....	55
4.3 O tempo do bem-querer	61
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: O ARDER DO TEMPO NO TOQUE REAL À MARÉ	67
REFERÊNCIAS.....	71
APÊNDICES	74
Apêndice A – Levantamento de iniciativas com pinhole (Brasil).....	74

1. INTRODUÇÃO

Durante uma noite de caminhada, repentinamente me veio à lembrança um momento específico de minha adolescência, quando fui para a casa de uma tia artesã, que aproveitou para me ensinar a produzir agendas com emborrachado e a reutilizar caixas de papelão, a partir da colagem de imagens e de palavras recortadas de revistas — o que exigia paciência e muita presença para contornar os detalhes dos recortes e esperar a cola secar. Naquele dia, o tempo da música que tocava no rádio parecia completamente diferente do meu tempo, que também era diferente do tempo dos recortes e, sequencialmente, das colagens. A memória foi embora como veio, mas nos passos finais da caminhada, essa mesma lembrança das colagens e seus tempos fragmentados retornou ao pensamento, e entendi a ligação. Estou novamente em contato com imagens e palavras, a partir desta pesquisa, mas agora existe uma curiosidade quase que investigativa de entender as camadas desse tempo enquanto ele está em ação — e aqui, quero dar ênfase a essa aparição correlacionada de tempos na imagem, na fotografia. “Qual o rastro deixado pelo tempo enquanto ele dura na imagem?” é uma das perguntas que aqui têm me levado à análise de fotografias feitas com pinhole (em tradução literal, significa buraco de alfinete), uma técnica artesanal caracterizada pela passagem de luz por um pequeno orifício na estrutura da câmera — que pode ser feita de lata ou de caixa de papelão, por onde a imagem é formada em material sensível, posicionado internamente em direção oposta à abertura. Neste tipo de técnica, o tempo de produção de uma fotografia é mais alargado em decorrência da luz, que precisa de uma espera para fixar a imagem no material sensível, podendo ser em segundos ou horas, a depender da escolha de quem fotografa.

No Brasil, é possível encontrar uma diversidade de projetos que trabalham com a fotografia pinhole, tendo como finalidade o ensino dos princípios básicos da fotografia, o exercício lúdico em sala de aula — no caso de escolas ou professores que aplicam seu uso, entre outros interesses. Após levantamento feito por esta pesquisa (Apêndice A), o *Mão na Lata*, um projeto realizado com crianças e adolescentes das comunidades da Maré, no Rio de Janeiro, foi definido como caminho para esta investigação, levando em consideração critérios, como durabilidade das atividades, acesso às produções e referência para outras iniciativas. A partir de um viés educativo, que tem como finalidade o desenvolvimento pessoal e social por meio da fotografia e da literatura, o projeto se dedica à leitura de obras de nomes da literatura nacional, como Machado de Assis, Clarice Lispector e Jorge Amado, e ao ensino dos princípios básicos da fotografia por meio de oficinas que têm como base um processo lúdico e colaborativo

de confecção de câmeras com as latas recicladas, leitura coletiva, produção das imagens, revelação dos negativos, entre outras etapas.

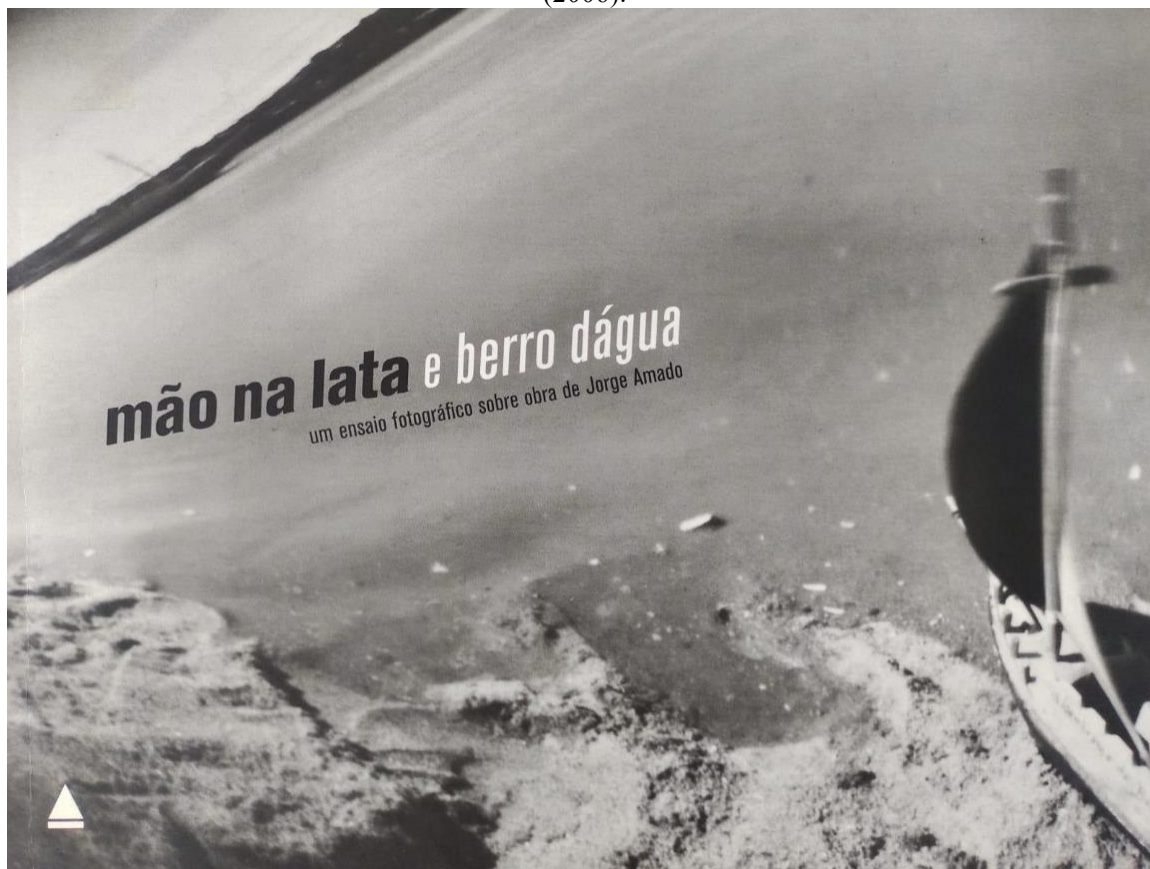
Figura 1 - Registro das aulas do projeto durante a produção do fotolivro *Cada dia meu pensamento é diferente* (2013).



Créditos: Fagner França. Fonte: <http://www.maonalata.com.br/detalhe/10963>.

O tempo na fotografia pinhole é outro, e no *Mão na Lata* há uma espécie de rastro que permanece e se apresenta nas imagens em diversas camadas, indicando uma duração que se sustenta tanto pelo tempo da técnica, quanto por uma série de temporalidades envolvidas no fazer dessas imagens. Essa perspectiva das temporalidades será o principal fio condutor da pesquisa, partindo da discussão acerca de como o tempo e suas durações se consolidam nas imagens e nos levam às escolhas e imaginários dos participantes do projeto. De que maneira essa espera, marcada no tempo de produção e, conseqüentemente, na observação de si mesmos e dos espaços, contribui para aprofundar as construções de mundos que se apresentam nas fotografias? Como o tempo se torna visível no depois, quando a fotografia já foi “finalizada”? É a partir de questionamentos como esses e da pergunta que abre esta introdução que a dissertação irá se debruçar na análise das fotografias presentes nos dois fotolivros publicados pelo projeto: *Mão na Lata e Berro D'água: um ensaio sobre a obra de Jorge Amado* (Altberg, 2006) e *Cada dia meu pensamento é diferente* (Altberg, 2013a).

Figura 2 - Capa do fotolivro *Mão na Lata e Berro D'água: um ensaio sobre a obra de Jorge Amado* (2006).



Créditos: Felipe Oliveira de Lima.

O primeiro fotolivro concentra as fotografias produzidas por seis jovens que fizeram parte da primeira turma de oficinas do projeto e que construíram uma releitura visual da obra de Jorge Amado *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água* (2008). O livro de Jorge Amado, lido e discutido pelo grupo, enreda as mortes do personagem principal Joaquim Soares da Cunha, apelidado de Quincas Berro D'água pelos amigos que encontrou na vida que escolheu ter. O cenário que concentra a história e seus personagens é a cidade de Salvador, para onde os jovens do *Mão na Lata* também foram em busca de acessar “o mundo de Quincas e de Jorge Amado”¹, nas ruas e nos lugares por onde a narrativa literária foi conduzida, criando suas próprias visões sobre a obra e sobre a cidade, a partir do olhar transgressor do personagem principal e da narrativa que o cerca — um traço que aponta uma escolha movida pela percepção da narrativa e pela ideia de transgredir uma realidade:

¹ Trecho extraído da seção Berro D'água sobre o fotolivro *Mão na Lata e Berro D'água: um ensaio sobre a obra de Jorge Amado* (Altberg, 2006). Disponível em: <http://www.maonalata.com.br/projeto/4383>.

o grupo de adolescentes apreendeu as diversas possibilidades de leitura sobre uma memória de Quincas e optou por evidenciar a memória do cachaceiro que viveu livre pelas ruas da Bahia. Da memória construída pela família, que execrava os últimos anos de vida do personagem, não temos nenhuma referência. Sobressai, portanto, a memória construída pelos amigos, mas a partir de uma reinterpretação da obra original de Jorge Amado. (Koch; Rueda; Conte, 2021, p. 27)

Figura 3 - Capa do fotolivro *Cada dia meu pensamento é diferente* (2013).



Créditos: Jailton Nunes.

O segundo livro, produzido entre novembro de 2011 e janeiro de 2013, tem como ponto de partida os contos de Machado de Assis, em que neste caso não levou-se em consideração a narrativa focada apenas em uma história, mas em diversos aspectos da obra machadiana, como “seu estilo singular, sua relação com a geografia do Rio de Janeiro e sua insistência na impossibilidade de definir o que quer que seja por meio de um único ponto de vista”, além da percepção da experiência humana em que “toda pessoa é em alguma medida personagem e autora de sua própria história” (Altberg, 2013a, p. 14). A primeira parte é composta pela interposição entre passado e presente com imagens de um Rio de Janeiro antigo, que faz parte dos contos discutidos e também da vida do autor. Depois as fotografias trazem os locais públicos da Maré que fazem parte da vida cotidiana dos jovens artistas. Por último, as

fotografias, que nesta terceira parte foram feitas com câmeras pinlux², nos levam às escolas e às suas casas enquanto espaços tanto de convívio quanto de intimidade.

No intervalo de 1º de janeiro de 2013 (ano de lançamento de *Cada dia meu pensamento é diferente*) a 1º de janeiro de 2014, das 56 notícias que aparecem em busca rápida no Google sobre a comunidade da Maré, no Rio de Janeiro, 45 delas estão associadas a operações policiais, mortes, tráfico de drogas, roubos e a cenários de violência ou ao controle dela, sendo também amparadas por imagens que amplificam essa disputa de poder e unificam a vida de todas as pessoas da comunidade como parte de uma história só, de modo que, como aponta Adichie, “é assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna” (2019, p. 12).

Embora o imaginário externo sobre a Maré seja construído massivamente por essas escolhas enviesadas, o que raramente aparece nessas notícias é a diversidade de ações que ressaltam a pluralidade existente em cada uma das favelas que compõem a Maré e em seu conjunto. Ainda que não seja uma finalidade direta do *Mão na Lata*, a atuação dos fotógrafos e das fotógrafas da própria comunidade é uma retomada no poder sobre a construção e a circulação dessas imagens, retratando a comunidade pelo seu cotidiano, comum a qualquer outro lugar, mas também único sem deixar de ser plural.

Aprofundar esse contraste de olhares externos e internos sobre a Maré não é uma finalidade direta desta dissertação, mas ao longo dos capítulos essa discussão será retomada por ser importante para situar alguns caminhos que conduzem o interesse por esta pesquisa, como a relação dos meninos e meninas da Maré com as diversas temporalidades, a partir de um diálogo entre linguagens pedagógicas e a pinhole. Essa combinação permite a eles acessar a possibilidade de fabular mundos próprios a partir dos seus olhares, mas principalmente, garante um direito ao tempo mais alargado. Fotografar uma comunidade, seja ela bastante conhecida ou não, requer tempo de observação para acolher as dinâmicas daquele lugar. Tanto o primeiro quanto o segundo livro do *Mão na Lata* estabelecem um percurso gradativo em que o tempo, as linguagens e o espaço são elementos determinantes para isso, especialmente, quando estamos cada vez mais envolvidos pela aceleração digital, que, embora também tenha suas contribuições, compromete o toque ao tempo na produção dessas imagens.

A partir das fotografias presentes nas duas obras, a pesquisa pretende (1) investigar de quais maneiras o tempo deixa rastros nas fotografias produzidas pelos jovens do projeto *Mão*

² Possuem o mesmo princípio da pinhole, mas são feitas de caixas de fósforos com filme de 35mm. As caixas de fósforo utilizadas são da marca Fiat Lux por serem de papel e mais fáceis de manusear, por isso leva como nome a junção da técnica com a marca.

na *Lata*, de modo a (2) analisar como a experiência da duração (Lissofsky, 2008) na fotografia pinhole desperta o imaginário dos participantes do projeto e como essas escolhas suscitam outras temporalidades conectadas à técnica. Também é uma finalidade desta pesquisa (3) identificar, a partir de uma perspectiva pedagógica e comunicativa, como a relação entre fotografia, literatura e escrita contribui para a reelaboração da subjetividade dos jovens do *Mão na Lata*, enquanto sujeitos no mundo que observam a si mesmos e o seu entorno a partir da técnica. Para identificar esses objetivos serão adotadas quatro dimensões de análise, construídas a partir da aparição de temporalidades múltiplas nas fotografias e em todo o processo pedagógico do *Mão na Lata*: **o tempo na pinhole; o tempo na fabulação de mundos; o tempo na cidade; e o tempo do bem-querer**. Imaginário (Flusser, 1985, e Didi-Huberman, 2012), desejo (Galassi, 1981) e observação (Crary, 2012) não são necessariamente dimensões de análise, mas aqui são incorporados como conceitos que irão orientar a discussão teórico-metodológica.

Ainda que a análise esteja direcionada às fotografias, esta pesquisa olhará para elas a partir do processo por trás de cada imagem, buscando entender a relevância da combinação entre temporalidades diversas potencializadas pela pinhole e os processos pedagógicos com o uso de diversas linguagens para a produção das fotografias.

Dentro dessa perspectiva qualitativa, a pesquisa utilizará como ponto de partida para a construção da metodológica o estudo de caso, levando em consideração, a partir das imagens, o processo no qual ocorre o uso da fotografia pinhole combinado à correlação entre os tempos na confecção da imagem e à subjetividade dos meninos e meninas da Maré — esta composta tanto por suas formas de enxergar a comunidade, como também de atribuir um olhar próprio para lugares fora dela, a partir das formas de compreensão das obras trabalhadas e do modo como veem a si mesmos enquanto parte de todo esse processo. O estudo de caso para esta pesquisa, dentre outras características, elabora uma interpretação que considera o contexto do objeto:

- 1 – Os estudos de caso visam à descoberta.
 - 2 – Os estudos de caso enfatizam a ‘interpretação em contexto’.
 - 3 – Os estudos de caso buscam retratar a realidade de forma completa e profunda.
 - 4 – Os estudos de caso usam uma variedade de fontes de informação.
 - 5 – Os estudos de caso revelam experiência vicária e permitem generalizações naturalísticas.
 - 6 – Estudos de caso procuram representar os diferentes e às vezes conflitantes pontos de vista presentes numa situação social.
 - 7 – Os relatos de estudo de caso utilizam uma linguagem e uma forma mais acessível do que os outros relatórios de pesquisa.
- (LÜDKE E ANDRÉ, 1986, p. 18-20 *apud* OLIVEIRA, 2008, p. 5).

Na divisão de capítulos, as discussões propostas em cada um deles também contribuirão para sustentar a análise das fotografias do projeto. O capítulo 2 aborda as primeiras utilizações da fotografia pinhole (Calaça, 2013) como uma técnica que retoma os princípios da câmara escura (Crary, 2012), além de discutir a relação entre imaginação (Flusser, 1985, e Didi-Huberman, 2012), desejo (Galassi, 1981) e observação (Crary, 2012) na fotografia, relacionando esses elementos com um breve histórico do *Mão na Lata* (Altberg, 2006, 2013a, 2013b) e em como eles aparecem no processo pedagógico de produção dos dois livros usados para análise das fotografias. Ainda no capítulo 2 será pensada a relação entre as pedagogias sustentadas pela conexão entre linguagens e a trajetória criativa do corpo, sob o olhar de hooks (2017) e de Brizuela (2014). O capítulo 3 discutirá a perspectiva do rastro do tempo a partir da ideia de duração construída por Lissovsky (2008) e iniciará a análise das fotografias sob a ótica do tempo na pinhole, posicionando-a como a dimensão que rege as demais. Por fim, o capítulo 4 concentrará a sequência de dimensões temporais identificadas nas fotografias, a partir da relação com o tempo e das reflexões supracitadas, com atenção especial para a contribuição de Gastaldoni (2020), que discorrerá sobre o conceito pedagógico da “fotografia do bem-querer”, praticada pelo fotógrafo documental João Roberto Ripper.

A conversa aqui proposta entre esses autores parte de uma escolha metodológica que prioriza elementos percebidos tanto no processo relatado nos livros e no site do *Mão na Lata* quanto nas fotografias escolhidas para a análise. Não apenas por serem elementos que dizem algo sobre o projeto, mas especialmente porque nos contam algo sobre um modo de ação na Maré. De acordo com a organização da sociedade civil Redes da Maré³, o território é constituído por 16 comunidades, sendo o conjunto de favelas mais populoso do Rio de Janeiro, e possui um nível aprofundado de engajamento social que atravessa a sua história. Isso acontece não apenas com a mobilização dos moradores e a atuação política em rede, mas também com a produção de conhecimento, como é o caso do *Mão na Lata* e de tantos outros projetos semelhantes.

Indiretamente, a partir do desenvolvimento pessoal e social dos jovens e crianças como propósito do *Mão na Lata*, o projeto traça um certo tipo de resistência aos modos pelos quais a Maré é vista e associada, e também no fazer fotográfico com o uso artesanal e analógico da pinhole — embora a relação com o digital não seja desvinculada dos trabalhos. A vida real e cotidiana da comunidade vira o retrato principal que eles constroem a partir da leitura de obras

³ Informações disponíveis em: <https://www.redesdamare.org.br/br/quemsomos/sobre>. Acesso em: 13/07/2024.

nacionais, que não à toa, especialmente as que estão sendo analisadas nesta pesquisa, parecem ter sido escolhidas também por suas camadas de existência. Tudo isso sustentado pela imaginação e a própria vivência, que a partir do tempo, formulam o desejo de fabular mundos dentro daquele que também é real: a Maré é correnteza, não margem.

2. DESCRISTALIZAR O PASSADO, SONHAR O PRESENTE E RETOMAR O FUTURO COM A FOTOGRAFIA PINHOLE

À medida que surgiam as primeiras imagens produzidas essencialmente a partir da luz, em combinação com a química, a óptica e uma série de outros elementos importantes, a fotografia foi sendo atribuída ao papel da objetividade e da documentação, o que a condicionava a um lugar específico de registro de um tempo. O fervor em torno do caráter preciso da fotografia tanto preocupava pintores que viam sua chegada como uma ameaça à continuidade da pintura, quanto limitava as possibilidades que poderiam ser exploradas a partir de uma nova técnica que também era pensada para produzir imagens. Ironicamente, esse era um movimento que, talvez movido pelo medo de saber até onde seria possível ir com a fotografia, desconsiderava que até chegar à sua “origem” foi preciso uma série de descobertas que tinham como base a experimentação e as necessidades de cada pessoa que se propunha a investigar os caminhos da imagem.

Entre o fim do século XIX e início do século XX, os efeitos do processo de industrialização abriram margem para dois acontecimentos importantes: o início do que, aos poucos, seria a democratização da experiência de fotografar, até então algo que “demandava um aparato caro e complicado — o passatempo dos hábeis, dos ricos e dos obsessivos” (Sontag, 2004, p. 10) e a reivindicação de uma mudança no olhar preciso atribuído à fotografia, de modo que também fosse reconhecido seu caráter criativo, subjetivo e artístico, flexibilizando a exclusiva condição “de um processo mecânico” e abrindo espaço para a possibilidade de ser inventivo (Calaça, 2013, p. 19-20). Este último provocou uma articulação de grupos defensores do caráter artístico da fotografia, fazendo surgir na Europa, entre os anos de 1890 e 1914, as primeiras manifestações pictorialistas que ecoariam pelo mundo (Mello, 1998 *apud* Calaça, 2013, p. 29). A relação da fotografia com movimentos vanguardistas (Tacca, 2007, p. 118) e com o pictorialismo fez com que houvesse uma retomada dos processos artesanais do início da fotografia, a exemplo da fotografia pinhole, para fins de experimentações artísticas (Calaça, 2013, p. 52).

Também chamada de fotografia estenopeica, a fotografia pinhole (em tradução livre, significa “buraco de alfinete”) é caracterizada por adotar o mesmo princípio da câmara escura — a ser aprofundada mais à frente neste capítulo —, que basicamente consiste na passagem de luz por um pequeno orifício. No caso da pinhole, a estrutura passa de um compartimento grande em que era possível circular livremente por dentro (câmara escura) para latas de alumínio ou caixas de papelão, utilizadas para a confecção artesanal das câmeras, de modo que o seu interior esteja completamente vedado e seja feito apenas um pequeno furo em uma das extremidades

por onde passa a luz. No lado oposto à abertura é posicionado um material sensível, no qual a luz trabalha na formação da imagem, sendo o tempo de produção mais lento, alargado e definido pela intenção de quem fotografa. Neste processo, o observador não tem a visualização da imagem enquanto ela se forma — como costumava acontecer na câmara escura em que a interação direta acontecia dentro dela — porque a sua interação está vinculada ao objeto e ao que está ao seu redor fora da câmara. Fotografar com câmeras pinhole, portanto, requer um certo malabarismo experimental.

Como a entrada de luz precisa ser pequena e restrita ao buraco produzido na estrutura, não é possível ter acesso a um visor que auxilie o contato com a formação da imagem dentro da lata ou da caixa, isso faz com que o enquadramento precise ser mais intuitivo no momento de produzir as imagens. A ausência de lentes também não permite um controle de foco preciso, mas que pode ser compensado pelo tamanho do furo feito na estrutura: quanto maior, mais luz passa pelo orifício e menor nitidez terá a fotografia; quanto menor, menos luz e mais foco para a imagem. Todos esses elementos, por muito tempo, eram vistos como “erro” por fugir das técnicas fotográficas que predominavam no final do século XIX, em que a fotografia precisava ser nítida, bem enquadrada e bem executada. Mas nessa mesma época, diversos fotógrafos no auge do pictorialismo também passaram a rememorar e utilizar a fotografia estenopeica para se desviarem dessas técnicas mais precisas e explorarem suas potencialidades estéticas, criativas e poéticas a partir do experimentalismo trazido pela pinhole (Calaça, 2013, p. 42-43).

No Brasil, esse movimento experimental para a fotografia surgiu em uma perspectiva mais neopictorialista com a formação de fotoclubes no início do século XX, sendo o Photo Club Brasileiro considerado o primeiro a organizar a produção para uma fotografia mais artística até os anos de 1940, “constituindo-se em um espaço de crítica tanto para os fotógrafos comerciais quanto para os amadores, tendo como fonte de inspiração a pintura do século XIX e aproximando-se visualmente do academicismo da Escola de Belas Artes” (Calaça, 2013, p. 32). Ao contrário do que ocorreu com o movimento pictorialista na Europa, boa parte do uso da fotografia pinhole aqui no Brasil não estava vinculada a fugir das técnicas da fotografia, mas às práticas pedagógicas para o ensino da fotografia, e somente a partir de 1980 é que a fotografia pinhole também adotou um caráter artístico por aqui com os trabalhos de Regina Alvarez e Paula Trope (Calaça, 2013, p. 53).

Segundo Magalhães e Peregrino (2014, p. 12), foi o trabalho da fotógrafa e arte-educadora Regina Alvarez que introduziu no Brasil um modo de combinar as experimentações artesanais com o que se exigia no mundo pós-industrial. Foi a partir do que ela produziu aqui,

resultante de sua formação fora do país, que a fotografia pinhole se consolidou como uma possibilidade poética em contraponto ao caráter documental que tomava força.

Nesta pesquisa, isso se mostrou de modo mais evidente a partir de um levantamento inicial (Apêndice A), feito para definir qual projeto indicava maior relevância em termos de durabilidade das atividades, acesso às produções, finalidade e referência para outros trabalhos. Boa parte das iniciativas trabalha a fotografia pinhole dentro de um caráter pedagógico de ensino da fotografia (no caso de professores e escolas, o uso aborda o caráter científico da física, especialmente), mas há também a relação com arte contemporânea e cultura. Alguns trabalhos mesclam as duas formas de aplicação e outros incorporam essa perspectiva pedagógica com um caráter artístico e criativo. Neste último perfil temos como exemplo o *Mão na Lata*, que nesta pesquisa se insere como o projeto que viabiliza o acesso para análise das fotografias dos dois fotolivros produzidos: *Mão na Lata e Berro D'água: um ensaio sobre a obra de Jorge Amado* (Altberg, 2006) e *Cada dia meu pensamento é diferente* (Altberg, 2013a). Ao trabalhar a fotografia pinhole, seja como prática pedagógica ou artística, as crianças e adolescentes do projeto *Mão na Lata* retornam aos princípios da câmara escura ao ter a luz e o seu tempo como uma das principais bases do processo de produção. Antes de tratar do projeto, este texto fará uma passagem mais aprofundada no que seriam esses princípios da câmara escura, essência da fotografia pinhole.

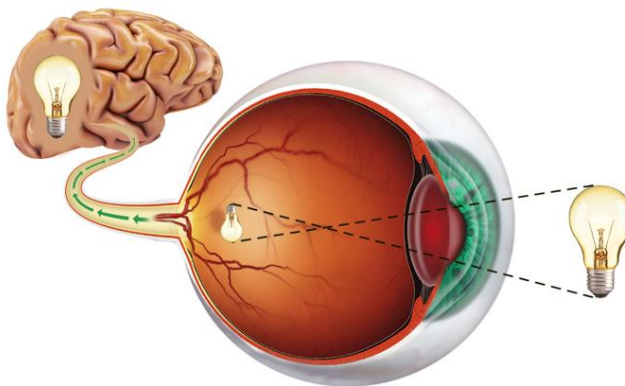
2.1 Câmara escura, um retorno às bases

Considerada a “primeira” de uma série de descobertas importantes que mais tarde levariam ao que seria definido como a origem da fotografia — e posteriormente, ao desenvolvimento da câmera fotográfica —, a câmara escura (ou câmara obscura) é um dispositivo óptico caracterizado por ser um compartimento grande e escuro, tendo em uma de suas extremidades um pequeno e único orifício por onde passa o feixe de luz que propaga uma imagem no interior da estrutura. A luz incidente no ambiente externo atravessa a abertura e alcança a superfície oposta, formando uma imagem invertida de modo que a base do que está sendo visualizado no ambiente externo é projetada na parte superior da extremidade interna e o topo do que está fora é projetado na parte inferior da câmara escura, em decorrência da inversão no direcionamento retilíneo da luz quando esta passa pela abertura.

Esse comportamento é similar ao modo como as imagens também se formam a partir do nosso olho, começando pela pupila, passando pela retina e chegando até o cérebro por meio do nervo óptico. A pupila é a parte responsável por, basicamente, controlar a quantidade de luz

que pode entrar em nosso olho. Essa informação luminosa chega, então, à retina, localizada no fundo do olho, onde a imagem se inverte pela mesma lógica do movimento retilíneo da luz. A imagem formada na retina é, então, levada pelo nervo óptico até o cérebro, que inverte a imagem novamente:

Figura 4 - Representação do comportamento do nosso olho.

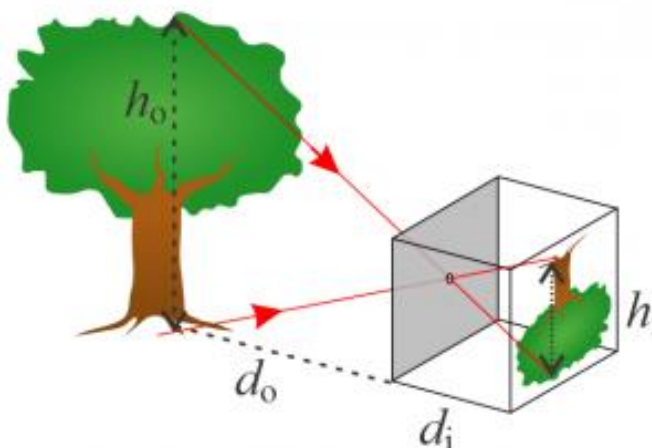


www.draandrea.com.br

Fonte: https://www.draandrea.com.br/?page_id=167

Na Figura 4, temos uma demonstração do comportamento físico da luz em nosso olho e na Figura 5, uma ilustração de como esse caminho da luz ocorre ao se deparar com uma câmara escura, processo similar ao comportamento do olho humano. Ainda na Figura 5, podemos ver que a divisão entre a altura do objeto (h_o) e a altura da imagem (h_i) é igual à divisão entre a distância do objeto (d_o) até a câmara escura e a distância da imagem (d_i) dentro da câmara, de modo que o ponto de encontro entre as quatro acontece no pequeno orifício. Essa pequena passagem de luz atribui uma perspectiva monocular, fazendo com que a visão passe de uma configuração tridimensional para bidimensional do ambiente externo.

Figura 5 - Representação física do funcionamento da câmara escura.



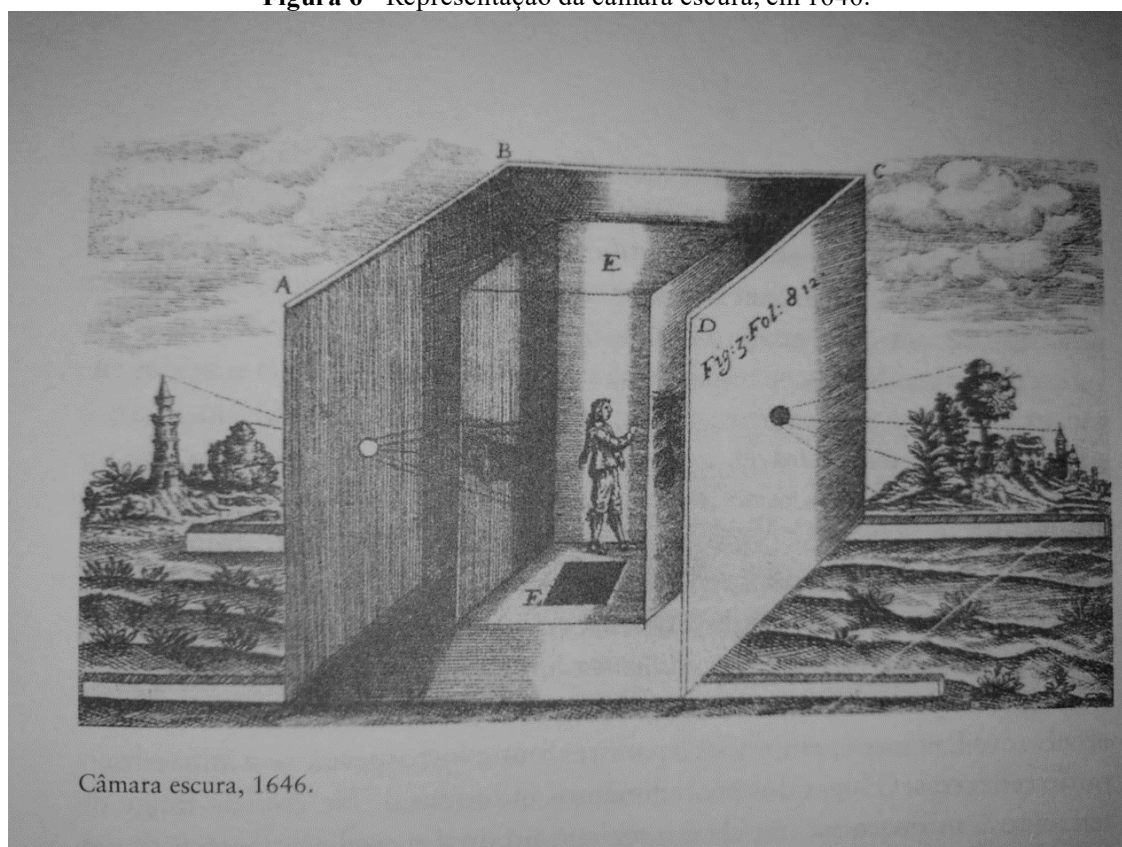
Fonte: <http://demonstracoes.fisica.ufmg.br/artigos/ver/86/5.-A-Camera-Escura.>

Com a câmara escura, a visão do observador, além de passar a ser bidimensional, era também restrita ao interior da câmara — onde ele ficava situado, isolando esse observador do objeto no mundo exterior, de modo a deixá-lo focado na projeção da imagem dentro da câmara. Isso, no entanto, não significa que observador e câmara escura viriam a ser um único elemento nem que isso limitaria os estudos da visão, mas justamente que essa percepção seria construída a partir da relação do corpo dentro desse espaço. Do final do século XVI ao final do século XVIII, essa perspectiva estrutural da câmara escura fez dela muito mais do que um dispositivo óptico, sendo um modelo usado tanto para explicar seu comportamento análogo à visão humana, quanto para destacar a relação de um “sujeito perceptivo” e um “sujeito cognoscente” diante do mundo.

Talvez o obstáculo mais importante para compreender a câmara escura ou qualquer dispositivo óptico seja a ideia de que o aparelho e o observador são duas entidades distintas; a identidade do observador existe independentemente do dispositivo óptico, que é uma peça física de um equipamento técnico. Pois o que constitui a câmara escura é precisamente sua identidade múltipla, seu estatuto “misto” como figura epistemológica em uma ordem discursiva e objeto em um arranjo de práticas culturais. (Crary, 2012, p. 37)

Não existe uma precisão exata de sua origem, o que retoma a perspectiva de que as investigações acerca da visão e que, posteriormente, levaram aos estudos em torno da fotografia partiam do modo como cada um se interessava e enxergava os rumos da percepção desde antes do século XV, quando, possivelmente, surgiu a câmara escura de modo efetivo. Ainda assim, algumas perspectivas apontam um breve conhecimento sobre os princípios da câmara escura por parte dos gregos, ainda no século V a.C., ao observarem a incidência dos raios solares em locais fechados e escuros; e durante o período renascentista com os estudos mais aprofundados acerca da perspectiva (Maya, 2008, p. 106).

Figura 6 - Representação da câmara escura, em 1646.



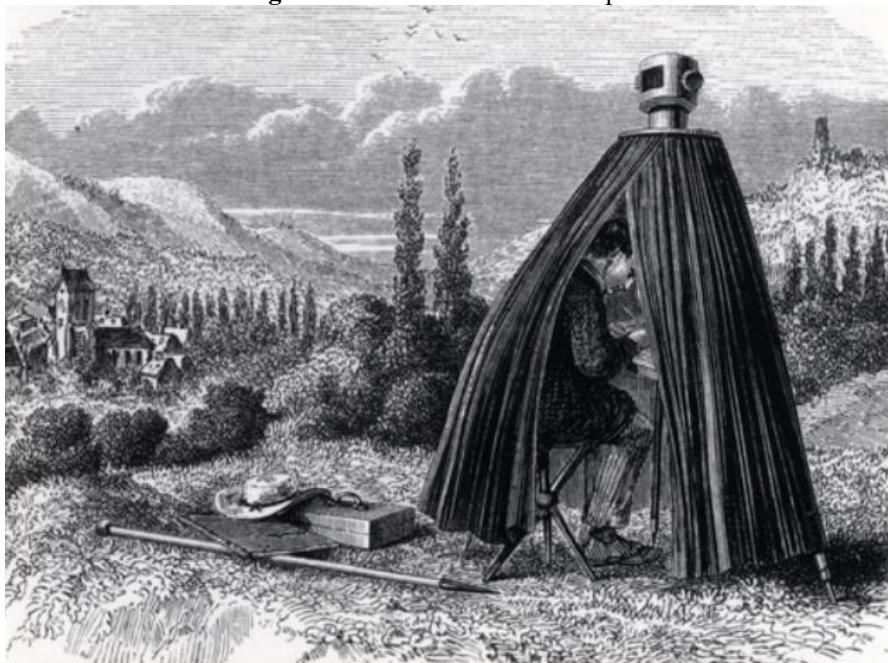
Fonte: Crary, 2012, p. 45.

Embora seja atribuída a ela um caráter precursor para a fotografia, que de fato se sustenta, a identidade múltipla da câmara escura também reposiciona seu lugar, e o de tantos outros dispositivos criados antes ou depois dela, na relação entre as criações técnicas que atendem as demandas sociais e a relevância dessas demandas sociais para o surgimento de novos aparelhos. É também certo que seu uso na prática de pintores contribuiu para os percursos da representação ao longo dos séculos seguintes, mas os diversos usos atribuídos à câmara escura estavam, para além dos estudos da visão, da percepção e de sua relação posterior com a fotografia, vinculados também a investigações científicas, físicas, filosóficas e populares, interagindo também com as possibilidades do imaginário do sujeito e da relação entre passado e presente para a chegada de novos futuros.

Um dos casos em que a evolução da câmara esteve vinculada a um aprimoramento das necessidades e a um exercício inventivo do imaginário foi o de Johannes Kepler (1571–1630), astrônomo, astrólogo e matemático alemão que utilizava a câmara escura para suas observações astronômicas por ser o instrumento mais recomendado e apropriado, tanto por facilitar o registro das imagens, como também pela proteção à visão diante dos raios solares. Ele, no entanto, percebeu um problema: a dimensão do orifício da câmara influenciava nas medidas da Lua,

presentes nas tabelas astronômicas. Kepler passou a se dedicar aos estudos ópticos a fim de descobrir essas incompatibilidades, até que chegou no que chamou de Paralipomena, uma teoria que se debruçava nos problemas da câmara relativos à refração e ao diâmetro (Canato, p. 10-11, 2008).

Figura 7 - Câmara escura de Kepler.



Fonte: Getty Images.

As investigações de Kepler seriam um dos exemplos de como, após o desenvolvimento de novos modelos, o sujeito se aproxima mais do objeto e da interação com o mundo externo à estrutura. A câmara escura passa a não ser necessariamente um aparelho limitado à perspectiva visual, mas a incorporar também o seu caráter mediador dessa relação do sujeito com o objeto observado, por meio da imagem que ela forma. O ponto de partida pelo qual a visão pôde ser representada indica também uma “emergência de um novo modelo de subjetividade” (Crary, 2012, p. 45), que leva em consideração as nuances do uso e das necessidades do sujeito.

Essa saída do observador da câmara, de modo a reduzir a experiência direta com o corpo, associada a uma combinação de processos técnicos, químicos, subjetivos, perceptivos e sociais vai culminar no desenvolvimento da fotografia — embora aqui não vamos nos ater com profundidade a este período —, tanto em suas primeiras aparições quanto nos tempos mais recentes.

Os trabalhos desenvolvidos atualmente por Dirceu Maués, Miguel Chikaoka e Rosa Bunchaft, fotógrafos e pesquisadores brasileiros, dentro da perspectiva de câmara escura apontam para a conexão e atualização de um processo que antecedeu e serviu de base para a

fotografia. Nas intervenções de Maués⁴, a câmara escura vai em busca do seu observador ao ser posicionada em grandes volumes em pontos de ônibus e parques de uma cidade. No trabalho de Chikaoka⁵, a estrutura abriga o contexto do artista, que vive na região amazônica e utiliza cabaças como principal matéria prima para a experiência da câmara. Com Bunchaft⁶, vemos uma ocupação de espaços físicos de Salvador para uma observação do cotidiano da cidade, como no trabalho “Love in Bahia” em que ela alugou um quarto de um motel de mesmo nome para fotografar o cotidiano da Estação da Lapa.

Como vimos, as atribuições à fotografia, em seu início, estavam acentuadas na perspectiva da objetividade, condicionando-a a um papel de representação do “real” e afastando, em certo sentido, das experimentações subjetivas que antecedem e sucedem sua chegada. É a partir de uma perspectiva que relaciona a fotografia a esse lugar inventivo, habitado pelo imaginário, pelas motivações, necessidades, percepções e subjetividades que esta pesquisa seguirá o seu caminho.

2.2 As possibilidades do imaginário, do desejo e da observação na história da fotografia

No Mito da Caverna construído por Platão, a partir de um diálogo entre Sócrates e Glauco (Platão, 1990, p. 266-270), a formação das imagens acontece, primeiro, dentro do campo da imaginação, para que, inserido nele, seja visualizada a ligação entre luz e sombra como uma metáfora para o contraponto entre a ignorância e o conhecimento enquanto abertura para o mundo. Na alegoria, a construção das imagens é encadeada, de modo que a projeção das sombras na caverna seja uma primeira imagem e a visualização da cena por inteiro seja uma segunda, ambas se desenvolvendo dentro do imaginário de Glauco, a partir de uma necessidade de Sócrates em contextualizar o pensamento.

Podemos dizer que a imaginação é um dos primeiros estágios que alcançamos para visualizar uma imagem e concretizá-la, seja ainda no pensamento, como acontece no Mito da Caverna, ou na materialidade física. Mesmo após essa materialidade, permanece na imagem essa relação com a produção de sentido pela imaginação, à medida que esta produz uma interação também com as referências e o próprio imaginário de quem a vê. Nessa perspectiva,

⁴ Disponível em: https://www.instagram.com/p/CxPHzivN2fw/?img_index=4.

⁵ Disponível em:

https://www.facebook.com/mamsaopaulo/photos/a.131601666870889/3886825898015095/?locale=pt_BR

⁶ Disponível em:

http://www.ppgav.eba.ufba.br/sites/ppgav.eba.ufba.br/files/dissertao_final_rosa_bunchaft.pdf

a imaginação é o que Flusser vai definir como “a capacidade de fazer e decifrar imagens” (1985, p. 7), em que esse movimento de feitura e de desfiação está associado também ao modo como observamos o mundo e ao movimento exercido pela imagem ao existir como “uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares”, o que faz com que ela não seja “um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis” (Didi-Huberman, 2012, p. 207).

A partir dessa esfera do imaginário, a formação das imagens tem grande influência também no modo como a visão — mas não só por meio dela —, se institui dentro das dinâmicas sociais, do que aparece em menor ou maior evidência no tecido social, do que se configura como hegemonia de uma representação visual sob a lógica do poder e do que se deseja enquanto sociedade. Os estudos acerca da visão, que passam a ter mais intensidade após o surgimento da câmara escura e na entrada do século XIX, foram determinantes para a origem da fotografia ao compreender as relações entre corpo e objeto, embora a formação da percepção aponte não apenas para a visão e para a materialidade desse objeto ou do comportamento físico desse corpo, mas principalmente para uma fusão com os processos subjetivos.

Do mesmo modo como para Didi-Huberman “não há imagem sem imaginação” (2012, p. 208), alguns autores têm desenvolvido reflexões, por exemplo, sobre a relação direta do desejo no “surgimento” da fotografia, bem como a construção de uma percepção que antecede e prepara a sua chegada. Segundo Lissovsky (2008, p. 28), essa perspectiva do desejo como elemento determinante para a origem da fotografia tem grande influência entre os pesquisadores a partir do trabalho de Peter Galassi, que faz uma releitura das pinturas entre o final do século XVIII e começo do século XIX, tendo como perspectiva a invenção da fotografia que ocorre posteriormente.

Em seu livro, Galassi propõe o argumento de que “a fotografia não foi um bastardo deixado pela ciência às portas da arte, mas um filho legítimo da tradição pictórica ocidental”, principalmente ao considerar que “os primeiros usos da fotografia satisfizeram necessidades que existiam antes de sua invenção” (1981, p. 11-12, tradução nossa), de modo que a fotografia surge tanto para atender quanto para fomentar novas necessidades.

Durante a transição do século XVIII para o século XIX, uma série de acontecimentos ditaram a forma como a dinâmica do poder conduziu uma coabitação de forças, nutridas mutuamente, que compreendia as evoluções técnicas e as percepções sociais acerca da visão. Uma importante ligação para as mudanças nessa época é a centralidade do poder no corpo e em suas funções físicas e anatômicas, com atenção especial para o comportamento do olho. Sua

estrutura física passou a ser um objeto de estudo em investigações feitas por cientistas e psicólogos que buscavam entender o comportamento da visão, levando em consideração a experiência cognitiva a partir da formação da imagem na retina, por exemplo.

Isso deu início à criação de uma série de aparelhos ópticos, como o taumatrópio, fenacistoscópio, estroboscópio, zoortrópio, caleidoscópio e estereoscópio, em que todos tinham como ponto em comum a separação do olho e, portanto, do corpo em relação ao objeto e à noção de que a percepção não era instantânea e envolvia tanto a duração quanto a memória, sinalizando a percepção como algo temporal a partir de uma relação entre passado e presente (Crary, 2012, p. 100-105). Esse desejo por desvendar o papel da visão, a partir de um caminho óptico, surgiu gradativamente do modo como cada pessoa construía seus imaginários e se dedicava a investigar a percepção, levando à criação de uma série de aparelhos ópticos, como já foi citado anteriormente.

A partir dessa relação entre passado e presente na construção da memória e do que caracteriza as particularidades de nossa observação, há um posicionamento diferente do corpo, de modo que “os processos variáveis, que a própria subjetividade vivenciou no tempo, tornaram-se sinônimos do ato de ver, pondo fim ao ideal cartesiano de um observador completamente focado em um objeto” (Crary, 2012, p. 100). Esse movimento de saída do corpo, que de algum modo também esteve centralizado enquanto o próprio objeto, sinaliza que os processos investigativos em torno da construção perceptiva, aos poucos priorizavam uma visão mais autônoma em relação ao sujeito, ao separá-lo do olhar restrito ao objeto e a considerar a experiência não apenas com esse objeto, mas principalmente com uma produção que parte primeiro de sua própria subjetividade, de seu imaginário e dos interesses que movem esse sujeito a construir algo.

O caminho traçado neste capítulo propõe essa articulação porque, ao enxergar essa integração no percurso desenvolvido ao longo da história, a pesquisa também reconhece a relação entre esses elementos no processo criativo do projeto *Mão na Lata*. Tanto por isso, as categorias de análise das fotografias dos dois fotolivros *Mão na Lata e Berro D'água: um ensaio sobre a obra de Jorge Amado* (Altberg, 2006) e *Cada dia meu pensamento é diferente* (Altberg, 2013a) serão sustentadas pela compreensão de que a temporalidade da fotografia pinhole e as linguagens que aqui se relacionam com ela também podem deixar rastros de um desenvolvimento perceptivo, de um imaginário e de desejos e escolhas que sustentam a produção de uma imagem.

2.3 Um feixe de luz e um pedaço de tempo na palma da mão

Coordenado pela Redes da Maré — organização composta por moradores e ex-moradores de algumas das 16 favelas que formam a Maré e de outras partes da cidade do Rio de Janeiro — em parceria com a fotógrafa e artista visual Tatiana Altberg, o *Mão na Lata* é um projeto que consiste em um conjunto de ações em arte-educação que visa o desenvolvimento pessoal e social de crianças e jovens de 11 a 17 anos das comunidades da Maré. Desde o seu princípio, o projeto propõe um trabalho de encontro entre imagem e texto, por meio da fotografia, da literatura e da escrita, de modo a produzir imagens que tenham como estímulo a palavra, e textos que tenham como ponto de partida as imagens. Para isso, o projeto trabalha com oficinas desenvolvidas a partir da leitura de obras de grandes autores da literatura nacional, como Jorge Amado, Clarice Lispector e Machado de Assis, e do uso da técnica pinhole, sendo esta uma escolha que se deu pelo acaso e que fez do *Mão na Lata* o que ele é hoje.

Quando Tatiana Altberg iniciou suas primeiras atividades na Maré, em 2003, um lote de químicos e de papéis fotográficos vencidos foi o que trouxe a fotografia pinhole como uma possibilidade de aplicar uma experiência lúdica ao repasse dos princípios básicos da fotografia. Os primeiros experimentos aconteceram em um projeto de oficina de fotografia artesanal, integrado ao Programa Criança Petrobras, que, inicialmente, seria voltado a adolescentes e pré-adolescentes matriculados no segundo segmento do 1º grau da Escola Municipal Bahia, a convite do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (Ceasm). A oficina consistia na discussão de imagens produzidas por outros fotógrafos, exercícios de texto, construção das câmeras pinhole e aplicação das técnicas de fotografia, compreendendo a temporalidade da pinhole e da revelação das imagens. Uma experiência que proporcionou um exercício de percepção tanto de si mesmo quanto dos espaços e relações que faziam parte de seus cotidianos e resultou em uma exposição ao final da oficina que tinha como nome, escolhido pelos próprios alunos, *Mão na Lata*. O trabalho devolveu “à comunidade um acervo que a retrata e que é único, pois foi desenvolvido e criado pela comunidade sobre ela mesma” (Altberg, 2006, p. 6).

Figura 8 - Câmera pinhole em foto tirada por outra pinhole, na Vila Olímpica da Maré, em 2012.



Créditos: Jailton Nunes. Fonte: <http://www.maonalata.com.br/detalhe/10582>.

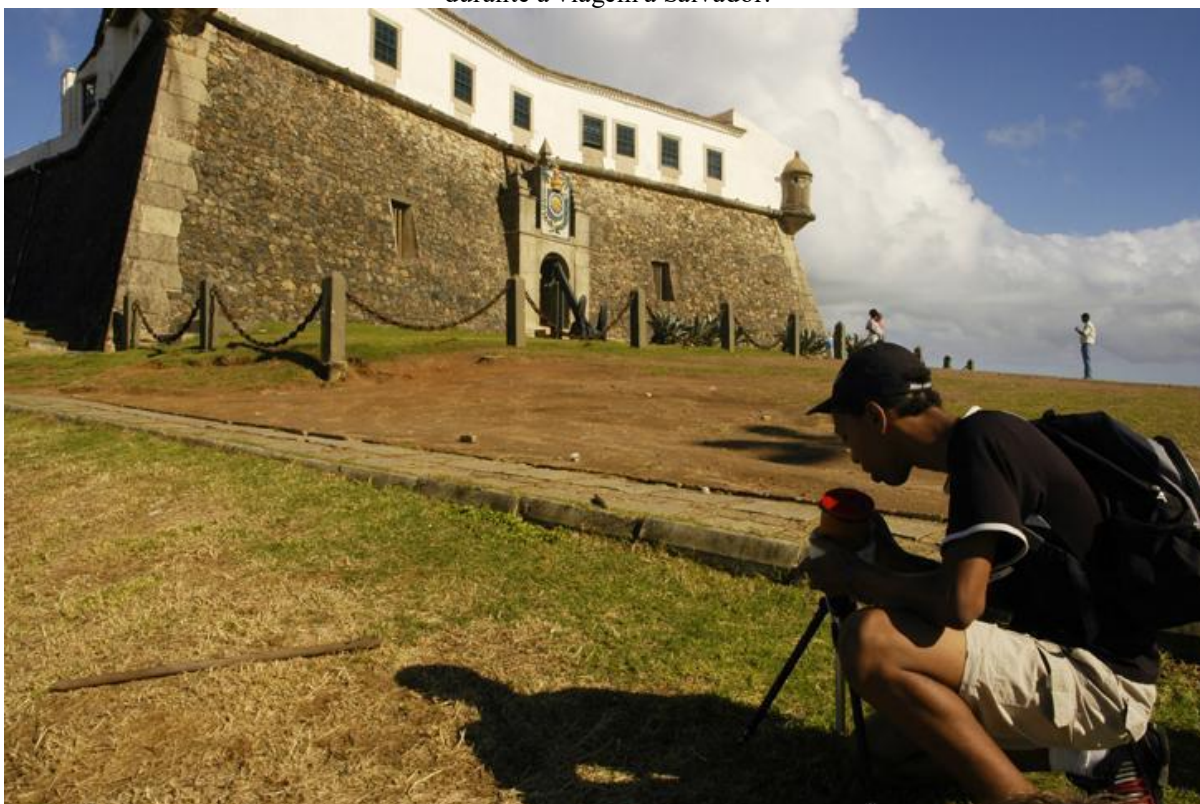
Ao final de 2004, Amanda Paiva, Angélica Paulo da Silva, Deyvid Ferreira, Fagner Santiago França, Felipe Oliveira de Lima e Renato Nascimento demonstraram interesse em seguir adiante com a experiência, compondo a primeira turma do que viria a ser o *Mão na Lata* enquanto projeto. A relação entre imagem e texto passou a ser mais aprofundada, a partir de estímulos e de leituras que iam além de descrever a realidade, tendo como finalidade aprofundar o imaginário de cada um deles. O desenvolvimento dos trabalhos com o grupo adquiriu força, o que levou o projeto a participar de algumas exposições coletivas no Rio de Janeiro, seminários e publicações. Em 2006, Jorge Amado seria o autor homenageado na Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), e o grupo recebeu o convite de Leila Name, na época diretora editorial da Nova Fronteira, para celebrar o autor com um livro que construísse um novo olhar narrativo para as histórias escritas por Jorge Amado. Lançado o desafio, o grupo definiu junto o universo e as possibilidades ficcionais em *A morte e a morte de Quincas Bernardo D'água* (2008): “a Bahia, o autor, o mundo lúdico de Quincas, as aproximações e afastamentos com os nossos mundos” (Altberg, 2006, p. 7).

A obra acompanha o personagem Joaquim Soares da Cunha, um funcionário público que aos 50 anos despede-se de sua família e passa a viver pelas ruas de Salvador, onde começa a ter outra vida como Quincas Berro D'água, apelido que recebeu dos amigos com quem bebia. Quincas morre 10 anos depois, e a família (a filha e o genro, que o viam como incômodo) passam a cuidar dos encaminhamentos do velório, de modo a retomar a imagem de Joaquim. Ao saber da morte de Quincas, os amigos foram até o velório, realizado no mesmo quarto onde ele vivia, dispostos a cumprir o desejo de Quincas: o de que seu último momento fosse no mar. No recolher da família para dormir, os amigos levaram Quincas para um passeio pela boemia da noite soteropolitana e seguiram para o barco do Mestre Manuel, por onde saíram navegando.

Até que uma tempestade forte deixou o mar revolto e em um dos balanços do barco, Quincas caiu em alto mar, tendo a sua segunda morte.

Paralelo à construção das câmeras pinhole, a primeira fase do trabalho compreendia também a leitura dessa obra de forma coletiva — com o apoio da professora convidada Luiza Leite —, que seguiu com discussões sobre o universo vivido pelo personagem, as escolhas, situações pelas quais passou e os significados em torno disso. Com a leitura finalizada e impressões de cada um sobre a narrativa, o grupo viajou até a Bahia, passando pelos lugares em que tanto Joaquim quanto Quincas estiveram durante a obra de Jorge Amado.

Figura 9 - Um dos participantes da primeira turma do *Mão na Lata* fotografando com a câmera pinhole, durante a viagem a Salvador.



Créditos: Tatiana Altberg. Fonte: <http://www.maonalata.com.br/detalhe/10204>.

A relação da fotografia pinhole com a expansão do imaginário, estimulado inicialmente pela leitura, está justamente no processo de feitura da foto, em que antes de remover a fita que isola o buraco de alfinete na lata é preciso imaginar a imagem e lidar com a imprevisibilidade dessa feitura, que quase nunca resulta o que se imagina e que, ainda assim, continua carregando essa possibilidade imaginativa: “a fotografia pinhole é sempre cheia de histórias em volta dela porque tem tudo o que aconteceu: passou uma moto, passaram várias pessoas, o quitandeiro

gritou” (Altberg, 2023)⁷. Durante os cinco dias que estiveram em Salvador, a materialidade tátil das imagens produzidas só acontecia por volta das 22h, quando finalizavam o processo de revelação das fotografias postas para secar em um pequeno laboratório improvisado (Altberg, 2006, p. 9 e Altberg, 2023). Essa segunda fase ampliou o imaginário a partir desse processo fotográfico com a pinhole, de modo a fidelizar a narrativa e, principalmente, imprimir suas próprias impressões sobre a obra, sobre a cidade de Salvador e sobre a viagem em si, que como disse Altberg (2006, p. 9) foi “cheia de primeiras vezes”.

No retorno ao Rio de Janeiro, a etapa de fechamento desse processo compreendia a curadoria de quais imagens entrariam para o fotolivro e para a construção das legendas, divididas em (1) “uma associação da imagem com o momento relativo na história de Jorge Amado”, (2) “um comentário individual sobre o partido adotado ao fazer a imagem” e (3) “uma leitura que fugisse das duas apropriações anteriores e fosse um olhar livre sobre a imagem” (Altberg, 2006, p. 9-10). Assim como no momento de produção das fotografias, em que o exercício de percepção se voltava para a cena vista ou desejada para compor a narrativa visual-literária, essa etapa seguia o mesmo percurso perceptivo pelo imaginário para compor as legendas sobre o que queria ser dito com aquelas fotografias.

Toda essa produção coletiva deu corpo ao *Mão na Lata e Berro D’água: um ensaio sobre a obra de Jorge Amado* (2006), primeiro fotolivro do projeto, que apresenta uma narrativa visual evidenciada pelas escolhas transgressoras de Quincas Borba, de modo que tanto a narrativa fotográfica quanto a textual transparecem os caminhos, alegrias e desafios vividos pelo personagem — uma apropriação que os participantes tomam também para si como um modo de se inserir na cidade, indo em busca dos espaços que ora fazem parte da rota turística, ora não.

o grupo de adolescentes apreendeu as diversas possibilidades de leitura sobre uma memória de Quincas e optou por evidenciar a memória do cachaceiro que viveu livre pelas ruas da Bahia. Da memória construída pela família, que execrava os últimos anos de vida do personagem, não temos nenhuma referência. Sobressai, portanto, a memória construída pelos amigos, mas a partir de uma reinterpretação da obra original de Jorge Amado. (Koch; Rueda; Conte, 2021, p. 27)

Em 2010, o *Mão na Lata* recebeu o patrocínio do Programa Petrobras Cultural 2010 e da Lei Rouanet de Incentivo à Cultura, o que possibilitou a compra de alguns equipamentos e

⁷ Roda de diálogo do projeto de extensão *Bordas da Imagem*, vinculado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com participação de Tatiana Altberg. “Imagens expandidas: projetos colaborativos e a subjetividade do eu (2023)”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ygqBLJrwtI4>>.

o início de um novo grande projeto entre novembro de 2011 e janeiro de 2013. Ao invés de narrar uma história, como ocorreu durante a imersão no livro de Jorge Amado, agora o projeto se dedicaria ao universo de Machado de Assis em um sentido transversal pelos contos, entendendo “seu estilo singular, sua relação com a geografia do Rio de Janeiro e sua insistência na impossibilidade de definir o que quer que seja por meio de um único ponto de vista” (Altberg, 2013a, p. 14). Esse novo trabalho exigia das oficinas — que contavam com a participação de Fagner França, aluno da primeira turma e agora professor junto ao projeto — um nível de profundidade mais acentuado com a obra, de modo a entender as principais questões trazidas e o estilo de escrita machadiana, o que dividiu a narrativa no (1) registro do Rio de Janeiro — em especial o morro do Livramento, onde o escritor nasceu —, a partir de uma relação entre o tempo passado e o tempo presente. (2) no registro dos locais externos da Maré, enquanto espaços que fazem parte dos cotidianos de cada um dos alunos e (3) no registro mais pessoal, a partir dos espaços compartilhados intimamente: suas casas, escolas e a si mesmos, com a produção de autorretratos. Este último foi feito com o uso das câmeras pinlux, que são uma variação da pinhole, mas ao invés de serem feitas com a lata e material fotossensível, as câmeras pinlux utilizam caixas de fósforo e filme 35mm. O trabalho resultou no segundo fotolivro do projeto, *Cada dia meu pensamento é diferente* (2013a), título retirado do fragmento de um dos textos produzidos pelos alunos durante o processo. O caráter autobiográfico e subjetivo, que se acentua no final, perpassou todo o trabalho, desde os registros mais remotos até os mais pessoais pela capacidade de explorar o imaginário a partir da leitura e da temporalidade da fotografia pinhole, das próprias percepções de mundo que cada um possui e do que cada um persegue quando decide fazer uma fotografia.

Para compreender uma perspectiva ampla da fotografia e o uso da técnica pinhole, as crianças e os jovens contam com Tatiana Altberg, que os auxilia a assimilar os elementos da técnica e a importância do tempo na produção de imagens. Aqui, a fotografia pinhole se tornou um elemento determinante no projeto a partir do modo como a experiência com o tempo atribui um sentido participativo na produção da foto. Em relatos encontrados no documentário (Altberg, 2013b)⁸ que acompanha o processo de produção do fotolivro *Cada dia meu pensamento é diferente* (2013a), após a experiência primeiro com pinhole e, em seguida, com digital, os alunos refletem sobre a fotografia digital ser “bem mais sem graça” porque além de o processo ser menos alargado do que na pinhole, eles estão “vendo a foto” antes e durante sua produção (Altberg, 2013b). Na pinhole, por outro lado, eles acreditam que é possível “se colocar

⁸ Documentário “Cada dia meu pensamento é diferente”, disponível em: <https://vimeo.com/62876770>.

mais na foto do que com a [fotografia] digital” (Altberg, 2013b). Essa fala emprega uma noção de controle não apenas no resultado final da imagem, mas especialmente pelo próprio fazer, compreendendo a espera pela formação da imagem, as escolhas ficcionais e o processo que consiste em imaginar e concretizar a imagem sem vê-la se formando. A fotografia pinhole se posiciona, simultaneamente, como um meio e uma tecnologia que faz com que os alunos assimilem formas diferentes de entender e contar o tempo, já que podem se valer da técnica para desenvolver a habilidade de inseri-lo diretamente na construção de uma imagem que precisa, sobretudo, de uma espera.

Na literatura, eles contam com o auxílio da professora convidada de literatura Luiza Leite para debater as obras e desenvolver suas próprias interpretações sobre cada uma. É com a ajuda do olhar dela que definem o curso narrativo de suas imagens não apenas enquanto produção individual, mas também coletiva. Durante as oficinas, também ocorre um estímulo à escrita, tanto sobre as obras e o que acontece dentro do cenário delas, como também em suas próprias vidas, de modo a “escrever imagens” (Altberg, 2013b). Nessa integração das linguagens, é possível notar a presença forte de um hibridismo na condução do processo criativo, a partir da leitura das obras, da produção das imagens e da escrita sobre si, sobre as comunidades, sobre as leituras. Isso resulta em terceiros elementos, a exemplo das exposições e dos fotolivros aqui analisados, que embora não tragam a palavra sobreposta à imagem e vice-versa, costuram elas lado a lado no papel e internamente no cotidiano das oficinas. Nesse sentido de um viés educativo-colaborativo, o projeto faz com que essa junção articule uma mediação dessas crianças e desses jovens para com suas comunidades, com o mundo e com eles mesmos.

Além das releituras visuais das obras em locais específicos que dialogam com os personagens ou com a vida dos autores, eles também produzem autorretratos e registram o cotidiano das comunidades da Maré, o que faz com que, além do elemento da temporalidade nessas criações, exista também a observação de um espaço que tanto é íntimo quanto compartilhado — seja em casa, na escola ou na rua. Para além do espaço físico, há também o toque nesse íntimo que carrega uma série de compreensões sobre si e sobre o outro, bem como referências dessas existências pelo mundo.

A partir da fotografia pinhole em contato com essas linguagens adotadas pelo projeto, os meninos e as meninas participantes do *Mão na Lata* experimentam um exercício de percepção que agora posiciona o corpo em uma mediação de três pilares: a câmera, o objeto e o mundo ao redor, permitindo uma interação que estimula e constrói seus imaginários e desejos

criativos sob a ótica do tempo e das linguagens pedagogicamente trabalhadas, que aqui condensam toda a experiência em um rastro duradouro na imagem.

2.4 Pedagogias das linguagens, a trajetória criativa do corpo e a construção do depois

Na Escola Dinâmica de Escritores, fundada por Mario Bellatin na Cidade do México, em 2000, a prática da escrita é proibida. Essa contradição tem como finalidade examinar “assuntos relacionados não somente com a literatura, mas, especialmente, com as maneiras de que se servem as demais artes para estruturar suas narrativas” (ibidem, p.9 *apud* Brizuela, 2014, p. 13). Como defesa para rompimento dessas fronteiras, Bellatin entendia que o caminho para a “literatura vindoura” (contemporânea) estava nas fronteiras entre a literatura e as outras artes para que, assim, a escrita assumisse “a categoria de prática artística”. Para Brizuela (2014, p. 13-14), “nessa zona porosa do limite, da fronteira, do espaço e momento sempre de contágio, de contaminação e de metamorfose, tanto a literatura se transforma em outras artes como as demais são potencialmente transformadas em literatura: na Escola de Bellatin as fronteiras são abolidas”. Ainda segundo a autora, Bellatin, em sua busca por características narrativas em outros eixos que não apenas a produção escrita, literária, fez com que esses limites se dissolvessem tendo como ponto chave a fotografia:

Agente ou intermediário, na obra de Bellatin a fotografia é o veículo do deslocamento, é o que permite a produção de uma literatura marcada pela transferência e pela indiferenciação, é o meio que leva a literatura para fora de si, para fora de seu próprio meio. Isto é evidente no mais visível: a inclusão de fotografias em muitos de seus livros, como, por exemplo, em *Perros héroes*, *Los fantasmas del masajista*, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* e *Demerol*. Mas também é inquestionável em algo menos evidente, algo que o narrador de um de seus livros deixa muito claro: a obra de Bellatin pode ser lida como a busca, através da fotografia, e também de outros meios, de outro modo de escrita. (Brizuela, 2014, p. 16)

A troca entre uma arte e outra, de forma híbrida e complementar, mostra que é possível encontrar caminhos que expandem a experiência do processo. Sair do que pode ser feito apenas dentro de cada segmento para incluir possibilidades oferecidas por outras linguagens é também fortalecer a linguagem artística principal a ser utilizada. No *Mão na Lata*, embora as ações de maior atenção estejam voltadas para a fotografia, é preciso estabelecer essa ligação pedagógica e interativa também com a literatura, a escrita, a música e outras formas de explorar a capacidade imaginativa dos meninos e meninas do projeto, como apontado anteriormente.

Essa é uma maneira interessante de cumprir com o propósito: desenvolver socialmente e pessoalmente esses jovens por meio de escolhas criativas que partem de si mesmos,

conectando o repertório da relação de seus corpos com os espaços da Maré e de outros lugares à capacidade intelectual de produzir sua própria maneira de fabular mundos.

Em *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade* (2017), bell hooks levanta uma reflexão, a partir da perspectiva de raça enquanto mulher negra, sobre a relação do corpo e da mente em espaços institucionalizados, como a academia. A autora trata de diversos contextos para discutir a cisão que existe em corpo e mente dentro da universidade, de modo geral, enquanto um ambiente que se propõe a anular a experiência do corpo em detrimento do foco na atividade intelectual, e que por isso, para ela, falar sobre o corpo e a maneira como se vive nesse corpo é uma forma de desafiar “o modo como o poder se orquestrou nesse espaço institucionalizado em particular” (p. 183, 2017). A reflexão que hooks (2017) traz em seu livro está ambientada, inicialmente, no espaço universitário, mas à medida que aprofundamos seu pensamento vemos que ela reflete sobre uma estrutura social incapaz de assimilar a possibilidade de ligação entre corpo e mente para algumas pessoas em determinados lugares.

No mesmo ano em que o segundo livro do Mão na Lata foi publicado — *Cada dia meu pensamento é diferente* (2013a) —, circulou também uma fotografia⁹ de uma sala de aula em que as carteiras estão todas desocupadas e mais de 10 crianças e adolescentes estão deitados ao chão enquanto ocorre uma operação policial na Maré. Essa é uma das 45 imagens veiculadas em 2013 que associam as comunidades da Maré a operações policiais, mortes, tráfico de drogas, entre outros. No caso dessa imagem em específico, que aqui será apenas descrita, a institucionalização do poder começa na inibição desse movimento da mente e do corpo no espaço escolar, que também é comunitário, como também se replica à medida que há uma repetição midiática da Maré enquanto um espaço violento, incapaz de criar outras narrativas.

Embora o Mão na Lata não tenha como foco contrapor esses estereótipos, mas sim fortalecer o desenvolvimento pessoal e social de crianças e adolescentes, como já foi supracitado, o trabalho que realizam na Maré é movido por estratégias pedagógicas que cruzam diferentes linguagens e integram de modo libertador esse movimento entre corpo e mente, articulando uma relação entre os territórios subjetivos que estão presentes tanto no corpo quanto no imaginário. Com essa junção, os jovens da Maré fotografam seus cotidianos íntimos e compartilhados, de modo a relacionar o exercício de unir suas próprias vivências e a visão que cada um constrói em torno das narrativas literárias. No momento em que produzem suas

⁹ Fotografia acompanha a matéria intitulada “Violência na Maré, Rio, deixa 2 mil alunos da rede municipal sem aula”, veiculada outubro de 2013, mesmo ano de lançamento de um livro do Mão na Lata, com fotografias diferentes sobre a Maré. Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2013/10/violencia-na-mare-rio-deixa-2-mil-alunos-da-rede-municipal-sem-aula.html>.

imagens, estão promovendo uma ligação do corpo, que ocupa um lugar, que carrega uma identidade dentro de um espaço (seja ele as comunidades da Maré ou qualquer outro fora delas), com a mente, que articula seu cotidiano na Maré a partir do que se discute sobre as obras lidas em sala e do modo como são produzidas as imagens no momento de suas feitura. Essa atividade de labor — e aqui vamos refletir sobre “labor” não no sentido de trabalho pesado, mas de algo feito com as mãos — feita tanto pelos coordenadores/professores que conduzem os momentos de oficina quanto pelos alunos cria uma ideia de comunidade dentro de outra, em que todos partilham das mesmas vontades.

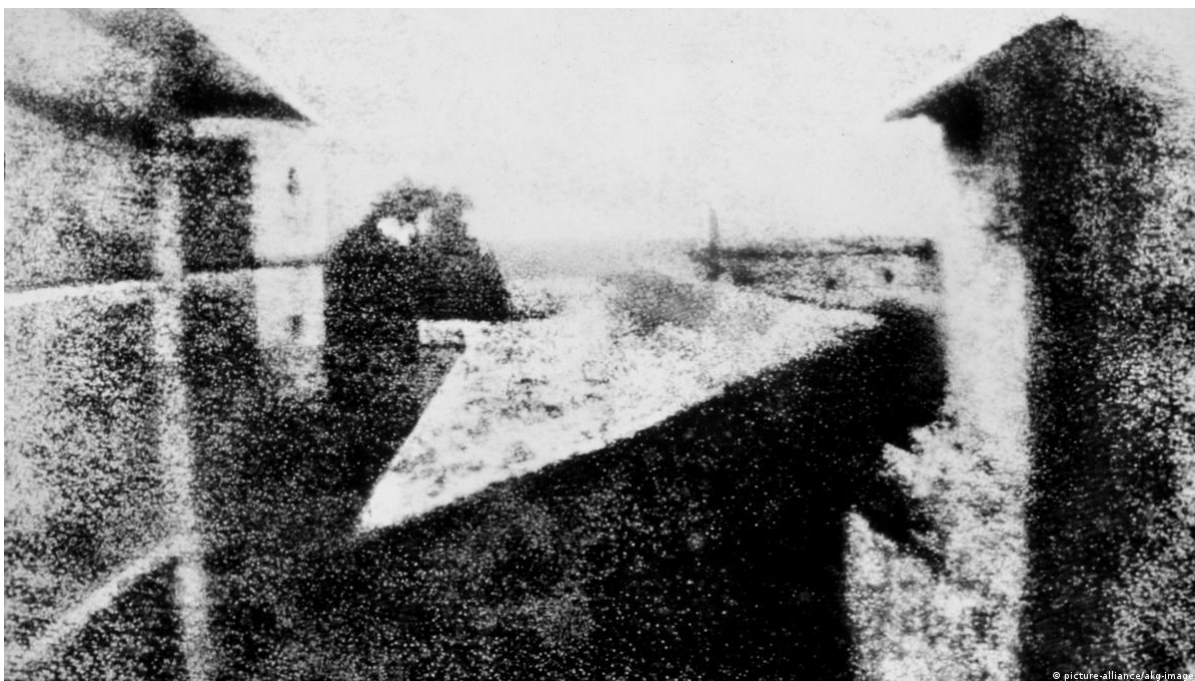
Em vez de focar a questão da segurança, penso que o sentimento de comunidade cria a sensação de um compromisso partilhado e de um bem comum que nos une. Idealmente, o que todos nós partilhamos é o desejo de aprender - de receber ativamente um conhecimento que intensifique nosso desenvolvimento intelectual e nossa capacidade de viver mais plenamente no mundo. (hooks, 2017, p. 57).

Essa proposição de diálogo entre o pensamento de hooks (2017) e de Brizuela (2014) é, para esta pesquisa, uma tentativa de ilustrar como a ligação entre essas linguagens e o espaço estabelecem um potencial criativo valioso e reivindicam uma posição no contar, seja a partir de imagens ou de texto. Esse exercício pedagógico é o que faz com que os jovens da Maré capturem uma infinidade de temporalidades inseridas no processo, mediando não apenas esse diálogo entre a presença do corpo e do imaginário, como também o contato com outras formas de olhar para sua própria comunidade, “reconhecendo a subjetividade e os limites da identidade” para romper com essas dinâmicas de dominação e institucionalização de poderes (hooks, 2017).

3. O TEMPO NAS CURVAS DA DURAÇÃO

Interessante pensar que a fotografia propriamente dita se apresentaria ao mundo a partir de uma janela, como ocorreu no primeiro registro feito por Joseph Nicéphore Niépce, em 1826. Um lugar de onde se pode acompanhar o acontecimento de tudo, do nada ou de um pequeno recorte, como é o caso da imagem em questão (Figura 10). Ao olharmos para ela, parece que nada além das estruturas de outras casas se insere na cena, mas será que o que há ali é apenas a solidez das paredes e dos telhados? Pensando a partir de Lissovsky, quando ele diz que “o que a fotografia congela é espaço e não tempo” (2008, p. 60), observamos que o congelamento das casas é evidente por suas estruturas estáticas, alternativa muito utilizada nas primeiras experimentações com fotografia, mas que o tempo se coloca na imagem em continuidade. Niépce levou cerca de 8h até que a vista de sua janela se fixasse à placa de estanho, coberta por uma camada de betume, formando essa fotografia (Figura 10). Mas para além desse tempo medido em horas, estamos falando aqui do tempo que se movimenta na imagem. Ainda que não soubéssemos quantos minutos ou horas foram necessárias para fixa-la, o contraste entre luz e sombra, que aparece de modo espelhado à esquerda e à direita da Figura 10, nos concede uma informação sobre a passagem do sol de um lado ao outro no curso do dia. Quando nada parece estar acontecendo na cena que perdura na fotografia, esses elementos nos mostram que enquanto há tempo transcorrendo há também acontecimento, movimento. A janela que aqui se mostra mais presente, portanto, não é a janela que exhibe a vista, mas sim a janela que apresenta o tempo — não à toa, algumas impressões que atualizam essa fotografia se voltam também para como se consolida a presença dele.

Figura 10 – Considerada a primeira fotografia, em 1826, registrada por Joseph Nicéphore Niépce.



Fonte: Deutsche Welle, disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/1826-primeira-fotografia/a-515945>.

A partir desta imagem (Figura 10) e dos procedimentos combinados a ela, o desenvolvimento desse olhar ao tempo se tornou uma corrida contra ele, já que a espera imprimia nas fotografias semelhanças com a fantasmagoria e reflexões sobre a relação entre vida e morte, fazendo com que os estudos e as produções em torno dos processos químicos e ópticos tivessem como objetivo reduzir os efeitos da longa exposição em sua feitura (Lisovsky, 2008, p. 33-35). A inserção da pose como estratégia para contornar o “erro” nas imagens, por exemplo, muitas vezes se valia de aparelhos imobilizadores de cabeça — atribuindo ao fotografado um aspecto de cadáver: “se a pessoa queria aparecer viva numa foto, ela primeiro tinha que se fingir de morta” (Batchen, 1998, p. 48).

O que se percebia, portanto, era um diálogo conflituoso com o tempo e uma pressa incessante, fazendo os fotógrafos acreditarem ao longo das décadas seguintes que era possível retirar o tempo das imagens (Lisovsky, 2008, p. 35). À medida que esse tempo parecia se esvaír da feitura e também das próprias imagens, o que passou a ser entendido como instante aos poucos rompia com os desafios do que foi a estratégia pela pose para “construir a linguagem do “flagrante”” (Entler, 2007, p. 35), e que posteriormente se consolidou ainda mais com o instante decisivo proposto por Cartier Bresson. Embora Bresson (1952) considerasse a espera do fotógrafo, ele defendia prioritariamente que a fotografia deve intervir no instante existente dentro do movimento, a fim de alcançar o “equilíbrio imóvel”, mas essa percepção posiciona o tempo como algo que está fora da imagem e que apenas antecede o ato fotográfico.

Não há de se negar a presença do instante na fotografia, mas, sobretudo, é imprescindível reconhecer que para que haja o instante, seja ele decisivo ou não, capturável ou não, existe uma duração acompanhando todo o processo: antes, durante e após o ato fotográfico. É preciso ver o instante como algo que “deixa de ser a interrupção artificial da duração, e passa a ser produzido por ela, gestado em seu interior” (Lissovsky, 2008, p. 60). Não há, como se costuma pensar, uma cisão entre o que seria o instante e o que seria a duração — entendendo os dois elementos como distintos, mas sim uma aparição que pode, inclusive, estar combinada nos processos de construção da imagem.

Pensando nessa combinação como uma gangorra, por exemplo, embora o instante e a duração pareçam opostos, não há a ação de um sem a ação do outro. Quando Bresson pensa o papel da fotografia como uma intervenção no movimento para chegar a um “equilíbrio imóvel”, isso seria como deixar essa gangorra em posição retilínea — o que também seria uma *quase* suspensão do tempo. Ver o instante e a duração como aparições distintas na fotografia é considerar que a duração na imagem só pode ser vista a partir de um borrão que materialize o tempo, e que o instante é, portanto, seu congelamento absoluto, sua posição retilínea, sua suspensão, seu “equilíbrio imóvel”. No entanto, ainda que a gangorra paralise ao meio, o que faz com que ela se mantenha alinhada é justamente a continuidade do movimento, a possibilidade de oscilação para um dos lados, o transcorrer do tempo. O instante ocorre enquanto a duração continua a perpassar a feitura da imagem e ela em si mesma — antes, durante e depois.

Ainda que a questão do instante propriamente dita não seja o foco de reflexão e de análise nesta pesquisa, não há como falar de duração, que aqui terá maior destaque, sem falar minimamente do instante.

Alguns pensadores do campo vão discutir a relação entre fotografia e tempo a partir dessa ideia de congelamento, de corte, de fragmentação, de um lapso que passa a ficar marcado em outra camada de tempo: a recordação, essa combinação de tempos verbais que parte do presente para o passado. Aqui temos a cristalização da fotografia e do tempo e, talvez, uma certa imobilidade situada em uma espécie de “testemunho”, como pensou Sontag (1977). Outros vão entender o tempo a partir dessa relação entre instante e duração, ora como opostos, ora como complementares. Este último é o caso de Lissovsky (2008), que embora não estivesse tratando da fotografia pinhole quando escreveu *A máquina de esperar — Origem e estética da fotografia moderna* (2008), nesta pesquisa, ele auxiliará a situar as reflexões acerca da relação entre instante e duração como partes integradas na imagem e a orientar a visão deste estudo

acerca da amplitude de temporalidades que aparecem em uma fotografia, a ser aprofundada tanto neste capítulo quanto no seguinte.

Resumidamente, o autor reflete sobre os vestígios deixados pelo tempo na imagem quando ele parece ter se esvaído com a chegada do instante. Embora o autor não se debruce na feitura das imagens que analisa, procedimento que aqui é primordial em virtude do uso da técnica pinhole, o interesse pelo pensamento de Lissovsky (2008) se conecta ao seu olhar para o modo como as imagens se relacionam com o tempo, trazendo o que ele chamou de “aspecto” — “esse vestígio, esse traço deixado pelo tempo quando bate em retirada” (Lissovsky, 2008, p. 60) — e as suas reflexões em torno da duração na fotografia. Essa percepção do tempo a partir da duração conecta a combinação do presente e do passado com a ideia de futuro, porque o tempo que habita fora da própria imagem também é sobre como, mais adiante, ela será lida, analisada e sentida por outra pessoa.

Dentro da diversidade de abordagens sobre o tempo na fotografia, o que aqui se pretende fazer é jogar luz para a importância da duração em todas as etapas do processo fotográfico, discutindo a partir de quantas e quais dimensões o tempo pode se instituir na imagem.

3.1 Os rastros da duração na fotografia pinhole

A construção do dispositivo manualmente, a ausência de visor, de lentes, de obturador, o processo de revelação, as distorções da imagem revelada, a exposição duradoura à luz, a quantidade precisa de fotos e a impossibilidade de serem iguais. As distâncias temporais atravessam a pinhole antes mesmo de ela ser uma técnica e se estendem até muito depois da revelação, quando a foto permanece em contato com outras formas de tocar o tempo.

O contato com as temporalidades inicia já com a preparação da lata: o furo, o papel, o isolamento da luz, o posicionamento do que, então, passa a ser uma câmera. Essa sequência de etapas está intimamente ligada também às relatividades de entendimento do erro, porque ao ser pensada a partir de um procedimento estritamente artesanal, em que o espaço de tempo para a entrada de luz é uma escolha particular e subjetiva, a pinhole é também um meio de pensar uma imagem que narre e conte o tempo a partir do acaso. Para Maués, essa aproximação da pinhole com o ruído, o erro, o acaso é a poética do que ele entende por “imagens precárias” (2012, p.5 e p.12), quando o modo artesanal de construção da câmera, por exemplo, instaura uma captação mais intuitiva, mas de modo consciente que entende os acasos, as imperfeições e os erros como parte relevante no processo de feitura da imagem.

Esse efeito marcado pelo acaso, que por um longo período deveria estar desassociado dos resultados da fotografia, como vimos no capítulo 2, é na verdade uma das chaves pelas quais a pinhole acessa o tempo. Isso emprega à técnica uma maneira mais alargada de situar o tempo e, portanto, faz dela uma mantenedora da espera e da duração. Quando o furo da lata é destampado para dar início à produção da imagem, começa-se um processo de espera que se assemelha ao que Lissovsky (2008) pensa sobre uma “abertura da duração naquele que espera a multiplicidade de durações que o rodeiam” (2008, p. 59), isto é, uma espera para que algo aconteça enquanto se fotografa, em que o tempo dura em um intervalo composto por “algo que tem um início e um fim, perceptivamente distintos um do outro, e um **entre**, no meio; um **entre** que, por menor que seja, demora” (2008, p. 35, grifos do autor), abrigando uma série de ações.

A câmera pinhole retoma, portanto, um vínculo com o fazer, tão presente na arte moderna, que volta não apenas como um fazer manual, mas também maquínico. Problematisa o “ato fotográfico”, o ato da “tomada” da imagem fotográfica, acentuando seu caráter performático. Com o aumento do tempo de impressão da imagem no filme, as fotografias feitas com câmeras pinhole enfatizam o processo de impressão fotoquímico, chamando a atenção sobre algo que passa despercebido na fotografia vernacular: o que acontece durante o tempo de exposição do filme à luz, no momento em que a imagem é impressa. (Costa, 2014, p. 8)

Tudo e nada podem acontecer enquanto uma fotografia está sendo produzida pela pinhole — tanto no campo material quanto no campo imaginário. Mas o que há de se chamar a atenção é que, embora seja uma técnica ambientada por um tempo ampliado, a fotografia pinhole não está desvinculada de sua capacidade de produzir uma duração que abriga um instante. Podemos entender essa ligação a partir do que Lissovsky (2008, p. 60) chama de “aspecto”, ao tratar da relação entre instante e duração. Para o autor, o instante é um caminho próprio a partir do qual o tempo “se manifesta pelo vestígio de seu ausentar-se, pelo seu modo de refluir” (2008, p. 60).

Na duração da espera, o tempo devém instante. O desafio dos fotógrafos modernos foi durar diferentemente, esperar diferentemente. E em cada um dos modos de espera que a experiência moderna proporcionou — nas suas distintas maneiras durar —, a fotografia encontrou suas formas mais sutis: as formas instantâneas pelas quais o tempo que se ausenta dá a ver os seus múltiplos aspectos. (Lissovsky, 2008, p. 60)

Para esta pesquisa, chamamos essa percepção dos múltiplos aspectos de **dimensões**, por estarem, a partir do tempo, conectadas simultaneamente e de modo amplo umas às outras no processo que antecede o ato fotográfico, no momento em que as fotografias foram feitas e na leitura que se pode fazer no depois. Como o próprio Lissovsky provoca, esta pesquisa olha para

as fotografias feitas pelo *Mão na Lata* a partir de temporalidades que saltam em seu avesso e que, embora as imagens já estejam finalizadas, apontam esse vestígio de duração em suas duas formas: “agora-passado” e “agora-futuro” (2008, p. 61). A finalização deste capítulo, portanto, começa com um tópico que abre, aos poucos, o olhar para a análise dessas fotografias, que no capítulo seguinte estarão situadas em dimensões correlacionadas ao tempo.

3.2 O tempo na palma da mão

A primeira esfera temporal a ser analisada é a que reside na própria técnica pinhole, tanto pelo seu caráter de destaque em contato com as outras partes do projeto *Mão na Lata*, quanto (e principalmente) pelas marcas de tempo que habitam o que lhe “falta”. Pensar como ausência pressupõe um comparativo com algo que vem antes ou depois, neste caso o digital, que começou a surgir no Brasil quando o *Mão na Lata* via na pinhole um caminho para os primeiros passos. Mas livre do comparativo e pensando a técnica pela técnica, quantas possibilidades de tempo podem ser experienciadas pelo que se é e não pelo o que não há?

Segundo Altberg (2014), a potência pedagógica de se trabalhar com a pinhole resulta justamente do que lhe constitui e do tempo que ela recupera. Para que a câmera alcance seu status de “pronta”, por exemplo, há a necessidade do trabalho manual, que impõe a todos uma camada de tempo preenchida pela conversa em grupo (uma elaboração da vivência). Embora não apareça na fotografia, essa camada está situada no antes dela. Ainda de acordo com Altberg (2014), a ausência de visor e de lentes corresponde, respectivamente, a um exercício imaginativo de situar a cena que se deseja capturar primeiro na mente, entendendo quais escolhas se inserem no enquadramento, e de aprender a lidar com a luz enquanto informação luminosa que atravessa o pequeno orifício. Tudo isso implica em uma passagem de tempo que compreende o processo imaginativo e conclusivo daquela imagem, a abertura do orifício por onde passará a luz, o momento do ato fotográfico — que pode durar minutos ou horas.

o ato se constitui em “duração fotográfica”, como nos primórdios da fotografia. A imagem não “congela” no click, mas dura segundos, minutos, formando-se aos poucos com a passagem de luz pelo furinho. É necessário contar o tempo e esperar. Muitas vezes, grande parte da “cena” que se passou diante da câmera desaparece na fotografia final. Uma rua movimentada pode resultar em uma rua vazia dependendo do tempo de exposição. Esse tempo de exposição, além de trabalhar a espera, também aguça a percepção, já que para saber por quanto tempo se deve deixar o orifício aberto é fundamental observar a luz, suas nuances e delicadezas (Altberg, 2014, p. 160).

Essa “duração fotográfica” e a necessidade de “contar o tempo e esperar”, apontadas por Altberg (2014), se conectam ao pensamento de Lisovsky (2008) e que nesta dissertação é

trabalhado como uma duração que não ocorre apenas no “momento pré-fotográfico que compreende a expectativa, a espera” (Lisovsky, 2008), mas durante e depois da imagem.

Figura 11 – Autorretratos pxb. Santa Teresa / 2012.



Créditos: Juliana de Oliveira. Fonte: Livro *Cada dia meu pensamento é diferente* (2013).

Na Figura 11, vemos um homem em pé posicionado em uma rua onde todo o resto se mantém imóvel, exceto as vassouras apoiadas em seu braço e em seu ombro direito, enquanto tenta manter a sua pose estática frente à câmera. Há nelas um movimento sutil de balanço que revela a dificuldade do homem em equilibrá-las enquanto aguarda a finalização da fotografia. A ação sinaliza um indício quase imperceptível de algo que acontece enquanto o buraco da pinhole foi aberto para permitir a passagem de luz, como Altberg destaca ao falar do tempo de exposição. Essa demora evidencia o movimento de balanço das vassouras, que quase como uma gangorra, sobem e descem enquanto estão apoiadas no ombro do homem. Esse vestígio, no entanto, não acontece apenas pelo movimento das vassouras, mas também pela captura da imobilidade do corpo, mesmo com o tempo alargado da fotografia pinhole, o que juntos sinalizam um aparente diálogo silencioso entre a fotógrafa ao escolher como cena o homem das vassouras e o próprio homem, que além delas carrega também as convenções de que de frente para uma câmera há que se posicionar estaticamente.

Figura 12 – Rio de Machado. Morro do Livramento / Gamboa / 2012.



Créditos: Larisse Paiva. Fonte: Livro *Cada dia meu pensamento é diferente* (2013).

Na Figura 12, um olhar rápido para a imagem pode sinalizar a impressão de que acontece uma mudança na posição do corpo, que em certo momento aparece de pé e em outro deitado. Mas olhando com a dedicação que a imagem exige, é possível notar que as dobras no vestido da menina estão do mesmo modo, seus braços e sua cabeça estão posicionados da mesma forma. As pedras, por outro lado, aparecem tanto na horizontal quanto na vertical e as grades do portão ao fundo e as demais paredes também exibem a mesma aparição, o que nos faz perceber que tudo nessa imagem se mantém inerte, exceto a câmera. Essa Figura 12 evidencia a materialidade desse movimento. Os vultos sobrepostos nesta fotografia, quando vistos com atenção, sinalizam que a câmera esteve posicionada tanto na horizontal quanto na vertical, o que aqui aponta uma percepção da fotógrafa de considerar a construção de uma fotografia a partir da sobreposição de duas imagens em um mesmo material sensível e de uma brincadeira com a própria lata e a técnica. A condução da fotografia pinhole ao movimento, seja ele intencional ou não, exige uma espera que, independentemente da intenção dessa imagem, vai durar e deixar seus vestígios na imagem. Na Figura 11, o tempo se imprime a partir da oscilação do corpo, enquanto aqui (Figura 12) ele aparece como um movimento duradouro da câmera.

Figura 13 – Igreja de N. Sa. do Rosário dos Pretos - Pelourinho / Salvador / 2006.



Créditos: Renato Nascimento. Fonte: *Mão na Lata e Berro D'água: um ensaio fotográfico sobre a obra de Jorge Amado* (2006).

Na Figura 13 também entramos em contato com uma fotografia feita a partir do movimento da lata, da câmera pinhole. Além do registro do Pelourinho, situado aqui como parte da narrativa visual do fotógrafo Renato Nascimento para a história de Quincas, personagem central do romance *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, de Jorge Amado, encontra-se aqui a relevância da fotografia pinhole enquanto meio que viabiliza a observação mais aguçada do espaço e o aprofundamento de um conhecimento para a técnica. Dois elementos que exigem tempo, espera, e que por isso revelam uma duração: tanto do aprendizado quanto do ato fotográfico.

Um dia estava triste com as minhas fotos porque elas saíam iguais às dos meus colegas e eu gosto de ser diferente. Então chutei a lata em que estava fazendo a foto e ela caiu em outra posição, mas eu continuei a fazer a foto. A imagem saiu muito louca, eu estava fotografando uma moto e as rodas ficaram em cima, embaixo e dos lados. Então fui para casa com a lata, entrei no meu quarto e minha janela estava aberta, resolvi testar fazer a mesma técnica de vários ângulos na mesma imagem e assim comecei a sempre tirar fotos incríveis. (Relato do fotógrafo Renato Nascimento sobre seu processo criativo, presente no fotolivreto “*Mão na Lata e Berro D'água: um ensaio fotográfico sobre a obra de Jorge Amado*” (Altberg, 2006, p. 46).

A partir dos acasos do processo, Renato se deparou com uma possibilidade de usar o tempo a favor de seus desejos inventivos, dando vazão à uma imaginação baseada em estudos com testes, na observação aguçada dos espaços, na entrada de luz pelo orifício e na possibilidade de sobreposição da imagem. Todas essas etapas aparecem na imagem a partir de uma simetria espelhada, em que o céu parece virar as águas do mar que levaram

Quincas. “Renato não tinha paciência de esperar o tempo, então todo mundo fazia as fotos e a dele não saía nunca. Depois dessa foto, ele inventou um estilo que era dele. Então, tem uma coisa bonita que é quase performativo” (Altberg, 2023). Nessa combinação entre impaciência e invenção do próprio estilo, Renato atualiza também a maneira como se aplica a técnica, situando-a a partir de sua experiência.

Figura 14 - Santo Antônio / Salvador / 2006.



Créditos: Fagner Santiago França. Fonte: *Mão na Lata e Berro D'água: um ensaio fotográfico sobre a obra de Jorge Amado* (2006).

Na Figura 14, entramos em contato com o tempo a partir de fragmentos compostos por presenças e ausências em suas fantasmagorias. Não fosse a própria maneira como a técnica pinhole se constitui teríamos contato com os rastros de uma pessoa na entrada à esquerda do bar? Saberíamos que uma segunda pessoa sentou-se na cadeira ao centro por tempo suficiente apenas para gravar suas pernas? Ou que o terceiro homem não esteve sentado na cadeira pelo mesmo tempo que o último, ao seu lado, já que a cadeira branca sobressai ao seu corpo? Embora na imagem o tempo apareça pelo movimento, nos colocando diante dessa brincadeira quase que investigativa do vestígio, nem sempre ele se apresenta pelo borrão na fotografia pinhole. Uma imagem em que nada se move também pode conter o mesmo tempo de uma imagem aos vultos, porque aqui neste caso estamos tratando de um tempo comum aos dois exemplos: o da exposição, inerente à própria técnica. Esse momento em que o buraco da lata está exposto à luz captura tudo o que está à vista do enquadramento, sendo estático ou não. Por isso, em uma mesma imagem conseguimos ter contato com a solidez do bar, das cadeiras e da mesa, pela

estaticidade, e com o movimento dos corpos em transitoriedade. Olhando mais atentamente para o canto direito da fotografia, podemos pensar, aliás, que o último homem é o único elemento que aparece com solidez e movimento, simultaneamente; primeiro por estar mais parado que os outros, segundo por ser um corpo que, sobretudo, respira. Ele, portanto, é o ponto de encontro entre os dois modos de um mesmo tempo.

Com a fotografia pinhole, os jovens do projeto *Mão na Lata* tiveram que reajustar o tempo e criar uma nova leitura para os espaços da comunidade da Maré, mas também com os lugares fora da dela, como Salvador e o Centro Antigo do Rio de Janeiro. Essa compreensão mais aguçada da possibilidade de fabular mundos, a partir de sua própria experiência e do lugar onde vivem, e do tempo da técnica é determinante para perceberem o que pode ou não funcionar dentro de cada fotografia, o que querem contar e como. Enquanto aguardam a formação da imagem pela luz que atravessa o furo da câmera artesanal estão ainda contemplando e entendendo essa fotografia: como ela está se formando, qual a quantidade de luz presente ou o que se quer trazer naquela imagem. Para Miranda (2020, p. 180), esse estado de contemplação, escuta e silêncio, que ocorre durante esse “tempo “expandido”” de minutos, horas, dias e até anos, é o que configura um “importante “contraponto pedagógico””, tão bem aprofundado no projeto.

Essa chave do tempo nas fotografias do *Mão na Lata*, a partir do uso da pinhole, nos faz perceber uma expansão que alcança uma vasta relação entre temporalidades, especificamente. Essa perspectiva da duração discutida neste capítulo está vinculada não apenas ao contar dos minutos para a fazer a foto, mas na relação que se estabelece com a Maré, na construção do imaginário, nas relações afetivas que se imprimem nos espaços públicos e íntimos. No *Mão na Lata* é preciso, sobretudo, reconhecer a ação do tempo no plural.

4. FOTOGRAFIA PINHOLE, UM TOQUE AO TEMPO EM SUAS CAMADAS

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, observou-se que dentre as diversas nuances do projeto *Mão na Lata*, como, por exemplo, o seu caráter lúdico, pedagógico, social e dialógico, há uma chave muito profunda que conecta todas as outras formas de produção, reflexão e circulação do trabalho: o tempo, sobretudo no processo que compreende diretamente a feitura das imagens. Para além de sua presença inseparável da técnica pinhole, foi-se percebendo que o tempo aparecia em todas as etapas do processo de produção do *Mão na Lata*: a leitura de uma obra e suas linhas de interpretação nas discussões, a elaboração do imaginário para a narrativa ficcional lida e para a construção das imagens, a escolha da cena a ser fotografada, o momento da captura — que pode caber no tempo de uma música curta ou de 1/3 de uma manhã —, o intervalo entre o primeiro contato com a câmera e a primeira fotografia a gerar uma satisfação no processo, o estágio da revelação dessas imagens no laboratório, os acasos da produção, o cotidiano em transcorrência, as relações feitas de bem-querer, a ligação com a cidade, com a comunidade, com o território de outrem, com o estranhamento, com a própria subjetividade. Esta dissertação observa todos esses ‘tempos’ separadamente, mas também os compreende em acréscimo, como uma soma, sem que se chegue a um resultado-fim, mas sim a um resultado-continuado em que uma dimensão aqui analisada pode estar inserida noutra e vice-versa.

Sob a ótica dessas temporalidades que se acumulam e se conectam, serão analisadas neste capítulo as fotografias dos livros *Mão na Lata* e *Berro D’água: um ensaio fotográfico sobre a obra de Jorge Amado* (2006) e *Cada dia meu pensamento é diferente* (2013), a partir de quatro dimensões que concentram esses rastros de tempo identificados nas fotografias e em todo o processo pedagógico do *Mão na Lata*. A primeira delas foi apresentada ainda no final do capítulo 3, como abertura para esta análise, e tem como foco **o tempo na pinhole**, tratando dos vestígios do uso da técnica, seja pelo movimento do objeto, da lata ou por características inseridas na imagem a partir de sua própria estrutura. As demais dimensões estão relacionadas pelo **tempo na fabulação de mundos**, que apontará a construção temporal do imaginário, identificando elementos que se conectam com as obras lidas pelos jovens do projeto e com as vivências de cada um; pelo **tempo na cidade**, que a partir dos registros de centros históricos feitos por eles, discutirá os rastros da relação passado-presente-futuro em constante interação e atualização; e, por último, pelo **tempo do bem-querer**, que refletirá sobre o tempo que se insere nas relações afetivas desses meninos e meninas em espaços, como a própria comunidade, a escola, e as suas casas.

Cada dimensão foi definida a partir de uma análise prévia e geral com todas as fotografias dos dois livros, percebendo como elas estavam apresentadas, o que contavam e o que fazia com que umas fossem semelhantes no propósito, mas ainda assim carregassem a unicidade do processo com a pinhole. Para compor as dimensões, foram escolhidas fotografias que representassem o tempo em suas múltiplas aparições: o movimento, para tratar, a partir do vulto e do borrão, de algo que oscilou a sua presença; a estaticidade, para refletir sobre a inserção do tempo quando ele parece não existir na imagem; os elementos narrativos das obras, para identificar quando eles são inseridos nas fotografias e quando se confundem com a visão dos meninos e meninas sobre o lugar; a ideia de preservação-atualização, para tratar da relação que eles tiveram com espaços históricos atualizados a partir desse olhar; e o afeto, para tratar das fotografias em que o elo afetivo com alguns espaços da comunidade e com suas intimidades, ambos inseridos em seus cotidianos, se colocam com mais destaque. Esses foram os critérios definidos para a escolha das fotos, construídos a partir das discussões e referências teórico-metodológicas dos capítulos anteriores.

4.1 O tempo na fabulação de mundos

Nesta categoria, os vestígios de tempo se apresentam a partir de um encontro entre o tempo ficcional das obras literárias e o tempo real da experiência, tendo cada qual suas durações, em que daí se originam as escolhas e desejos para uma fabulação de mundos que tem como principal fim as representações desse cruzamento na imagem. Como dito em capítulos anteriores, a partir de uma perspectiva pedagógica, os alunos e alunas que acompanham as oficinas de fotografia do projeto *Mão na Lata* interagem também com obras de autores consagrados na literatura nacional para, a partir delas, pensarem suas próprias construções de mundos com a imagem. Esse conjunto de etapas vai desde o imaginário construído a partir das leituras e discussões coletivas das obras, até o momento em que esse próprio imaginário ganha vasão diante da câmera: a rua, o enquadramento da cena, a experiência de ser um corpo no espaço e de perceber e incorporar nele os símbolos narrativos para a produção fotográfica.

No primeiro livro *Mão na Lata e Berro D'água: um ensaio fotográfico sobre a obra de Jorge Amado* (2006) temos acesso a imagens que se conectam ao universo narrativo do autor em *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, publicado pela primeira vez em 1959, que conta a estória de Joaquim Soares da Cunha, um funcionário público que, por diversos motivos de sua vida, decide abandonar a sua família e o seu trabalho para se tornar Quincas e cair nos braços da boemia pelas ruas de Salvador. Em 2006, um grupo de jovens percorre a cidade tal

como Quincas, mas com câmeras pinhole em mãos e uma série de primeiras vezes, o que também implica ao momento uma atmosfera nova. Essa relação entre o imaginário a partir dos elementos do livro e a vivência conjunta em um lugar diferente pela primeira vez traz para a narrativa fotográfica esse encontro entre tempos, provocando uma mistura em que tanto a obra de Jorge Amado é tocada pelo olhar da experiência ao novo, quanto a própria experiência é atravessada pela história de Quincas. Existe, portanto, uma descoberta dupla movida pelo tempo.

No segundo livro *Cada dia meu pensamento é diferente* (2013), a construção narrativa das fotografias acontece em camadas: o Rio de Janeiro, a Maré, as escolas e as casas. Tal qual no primeiro, nesta produção o tempo se imprime pelo mesmo encontro entre tempo ficcional e tempo da experiência em suas durações, mas tendo como pano de fundo narrativo a vida e a obra de Machado de Assis. Aqui, os meninos e meninas que compõem essa outra fase do projeto *Mão na Lata* se deparam com o desafio de olhar para o Morro do Livramento, local onde o autor nasceu, e para os espaços já bastante inseridos nas palavras do autor. Enquanto no primeiro livro o lugar novo desenhava a experiência combinada à leitura, no segundo, o conhecido aparece como ponto de partida para alcançar novas formas de perceber esses lugares, tendo o tempo sempre em ação: ora com os elementos literários em sobressalto na imagem, ora com a experiência vivida em destaque.

As fotografias apresentadas nesta categoria serão analisadas com a finalidade de identificar essa ação do tempo na combinação dos símbolos que retomam obras literárias de Jorge Amado e de Machado de Assis, junto à perspectiva da experiência vivida antes, durante e depois de abrir e fechar o furinho da lata.

Figura 15 – Ladeira do Passo / Salvador / 2006.



Créditos: Amanda Paiva. Fonte: Livro *Mão na Lata e Berro D'água: um ensaio fotográfico sobre a obra de Jorge Amado* (2006).

Na Figura 15, nos deparamos com cinco meninos sentados à beira de uma calçada na Ladeira do Passo, em Salvador. Ainda que seus rostos não estejam nitidamente visíveis, em detrimento do tempo de exposição da própria câmera pinhole, suas posturas corporais nos comunicam um estado de cansaço que segue em duração junto com a própria imagem. É partindo dele que aqui destrincharemos o restante, já que o cansaço por definição pode estar associado a um esforço físico como o que foi feito na trajetória desses meninos enquanto participantes do projeto *Mão na Lata* e investigadores dos vestígios de Quincas Berro D'água pelas ruas de Salvador, uma chave que nos leva à temporalidade da experiência de percorrer uma cidade, de conhecer um lugar. No livro em que a Figura 15 aparece, a autora da fotografia revela o seguinte relato:

[Eu tirei essa foto pensando naquela hora em que Quincas está no botequim do Cazuza com os amigos Negro Pastinha, Curió, Pé-de-Vento e Cabo Martim com as pernas esticadas para não cair para a frente. Esses que estão na foto não são os personagens do livro e sim os malucos que fazem o curso junto comigo, entre eles: Fagner, Felipe, Deyvid, Renato e Pedro que filmava a gente.] (Altberg, p. 66, 2006)

Esse olhar da fotografia em incorporar o tempo do descanso dos meninos ao tempo da própria obra de Jorge Amado, em que Quincas, junto aos seus amigos, também perambulava pelas ruas da capital baiana revela essa combinação entre o tempo da experiência real e partilhada e o tempo ficcional da estória do personagem. Essa agilidade associativa nos coloca

diante das escolhas da fotógrafa para a sua imagem, revelando a partir da linguagem corporal um encontro entre dois tempos que perduram na imagem.

Figura 16 – Praia de Itapagipe / Salvador / 2006.



Créditos: Felipe Oliveira de Lima. Fonte: Livro *Mão na Lata e Berro D'água: um ensaio fotográfico sobre a obra de Jorge Amado* (2006).

A Figura 16 traz a representação de um dos pontos altos de *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* (Amado, 2008), quando Quincas já morto é levado para um passeio de barco por seus amigos, que acreditavam que ele ainda estaria vivo. Se pensarmos as etapas de montagem desta cena, que é parte de um pequeno todo da obra de Jorge Amado, estamos também refletindo sobre o tempo ficcional que, neste caso, consiste em encontrar essa miniatura do barco, construir o enquadramento da imagem a partir de um imaginário temporalmente exercitado pela leitura e discussão da obra, e definir um foco narrativo para a fotografia a partir desse exercício imaginativo. Esse processo precisa de um desenvolvimento marcado pelo tempo de leitura, de compreensão, discussão, elaboração das imagens na mente e, finalmente, a concretização delas com a escolha da linha narrativa na montagem de cena, a exposição da técnica e a revelação. Isto é, o tempo ficcionalizado em contato com o tempo real da experiência. Para este último, puxamos ainda a seguinte reflexão — em que assim como no primeiro há uma mistura. A Figura 16 aparece no livro *Mão na Lata e Berro D'água: um ensaio fotográfico sobre a obra de Jorge Amado* como capa, mas também como a fotografia que encerra o trabalho, o que nos faz pensar sua ligação não apenas com o fim da obra, mas também com um outro tipo de partida marcada na experiência real: a volta para casa dos meninos e meninas que saíram do Rio de Janeiro e foram até Salvador encontrar os vestígios de Quincas, e que diferente do personagem que caiu no agito das águas, voltam para casa voando sobre águas tranquilas, representadas na imagem

com outro tempo em ação: o de exposição da câmera pinhole, que faz com que o mar apareça com suavidade.

Figura 17 – Vista do Centro do Rio de Janeiro a partir do Morro da Providência, 2012.



Créditos: Franciele Braga. Fonte: Livro *Cada dia meu pensamento é diferente* (2013).

Se olhássemos para a Figura 17 sem qualquer contexto, poderíamos pensar que Franciele Braga fotografou a vista do alto de uma das 16 comunidades da Maré, mas a fotografia em questão (Figura 14) foi feita do alto do Morro da Providência com vista para o centro do Rio de Janeiro. A imagem é semelhante a outras tantas da Maré que aparecem no livro *Cada dia meu pensamento é diferente* (2013b), talvez pelo fato de que do alto as casas juntas umas das outras dão corpo a um lugar constituído pelo volume e pelo avançar do tempo. No livro supracitado, Juliana de Oliveira, colega de turma da autora da imagem no projeto *Mão na Lata*, analisa que o trabalho de Machado de Assis é algo feito de modo imperceptível como “uma formiguinha” porque, segundo ela, ele não entrega tudo. Cento e setenta e três anos é o tempo que separa o ano de nascimento de Machado de Assis, no Morro da Providência, e o ano em que a fotógrafa Franciele Braga posicionou a câmera pinhole para registrar a fotografia da Figura 17. Existe, portanto, a experiência de duas pessoas partilhando, em momentos diferentes, um mesmo lugar, o que implica também uma relação de passado atualizado por um presente, e de um presente que também se constitui de um passado. Tal como Machado, Franciele também não entregou tudo, mas talvez essa ligação entre tempos distintos e complementares seja a chave do tempo ficcional desta imagem: uma tentativa de encontro das realidades vividas em comunidades, a do autor e a da fotógrafa.

Figura 18 – Ladeira do Livramento (Casa que possivelmente pertenceu à Chácara da madrinha de Machado de Assis).



Créditos: Jonas Willami Ferreira. Fonte: *Cada dia meu pensamento é diferente* (2013).

Na fotografia de Jonas Willami Ferreira (Figura 18), o tempo da fabulação se apresenta em camadas. Há uma proposta de repetição da própria imagem da casa, sobreposta uma a uma, que nos remete a dois pensamentos: (1) a dúvida se a casa é mesmo vinculada à história de Machado de Assis e (2) a ação do tempo em sua estrutura. O aspecto difuso e intencional da fotografia, a partir dos elementos de sobreposição da própria pinhole, produz essa vinculação com uma informação imprecisa, mas que ainda permite, ao menos minimamente, fabular o que foi parte da vida de Machado nesta casa, na companhia de sua madrinha. Uma coincidência precisa entre uma imagem que, produzindo uma dúvida, também espelha, em certa medida, uma das grandes marcas do corpo da obra do escritor. O segundo elemento tem a ver com o tempo fora da imagem, o verbal. Quando falamos em ação do tempo estamos falando de como a visualidade dessa fachada apresenta um passado que está em constante atualização. Os vidros quebrados na altura das janelas e as paredes com fungos e umidade pode, muitas vezes, além da ideia de abandono, conceber uma noção de passado em que a história desse lugar está presa somente atrás e não no agora nem à frente. Mas aqui, a partir dessa fotografia vemos o quanto a ruína é, na verdade, uma atualização desta casa frente ao tempo. Afinal, não fosse ele em sua ação constante, veríamos uma casa que mesmo abandonada ainda se apresentaria inalterada.

Esse conjunto de quatro imagens consolida nesta dimensão de análise uma relação direta com a memória e com o imaginário para fabular possibilidades de mundos a partir da fotografia pinhole, seja pelo vínculo que havia entre eles ou pela relação com o espaço das cidades que ambientaram as obras e os imaginários dos próprios autores lidos, promovendo uma relação entre tempos:

Os dizeres sobre a cidade e sua memória podem configurar experiências em disputa, e a ancoragem na memória da cidade uma tentativa de dar conta do presente, que é, em tese, este lugar onde são tecidas experiências temporais diversas que constituem uma grande colcha de sincronidades do não-sincrônico que deixa entrever suas crises e projeções do futuro. (Amormino, Maia, Valle, 2020, p. 418)

Esta última foto, especialmente, incorpora uma camada de tempo que será amplificada a partir de outras imagens na dimensão seguinte: o tempo na relação com a cidade.

4.2 O tempo na cidade

Tanto na produção do livro *Mão na Lata e Berro D'água: um ensaio fotográfico sobre a obra de Jorge Amado* (2006) quanto na do livro *Cada dia meu pensamento é diferente* (2013), os participantes do projeto Mão na Lata vivenciaram uma relação direta com duas cidades: Salvador e Rio de Janeiro, respectivamente. No primeiro, a ligação com Salvador atendia a dois contextos: a primeira viagem fora do Rio de Janeiro e o universo de Quincas Berro D'água ambientado por Jorge Amado na cidade soteropolitana. No segundo, por outro lado, havia uma familiaridade com o centro carioca, mas o olhar para o conhecido também tinha um ponto de partida literário: a vida e a obra de Machado de Assis. Já sabemos que essa inerência da leitura de obras literárias é uma marca no *Mão na Lata*, mas nesse movimento há também a leitura da cidade, criando um contato com as camadas de tempo que habitam esse lugar: a constituição de um passado, a atualização de um presente e a projeção de um futuro, simultaneamente, a partir do olhar, da memória e do imaginário, situados na leitura dos meninos e meninas que compõem as turmas do projeto.

Como argumentam Amormino, Maia, Valle, ao tratarem de comentários do Facebook que atualizam fotografias das cidades de Salvador e Belo Horizonte em outra pesquisa, essa leitura da cidade nutrida de memória está imbricada, sobretudo, à historicidade daquele lugar, de modo que:

Essa concepção dos textos como redes que se constituem durante o ato de leitura não pressupõe um presentismo e tampouco um imanen-tismo. Pelo contrário, insere-os em redes sincrônicas e diacrônicas, que, a partir do presente, os conectam a experiências de passado e a expectativas de futuro, da mesma maneira que as conexões que os compõem remetem a um dentro e a um fora, às suas articulações internas, paradigmáticas e sintagmáticas, e externas, pragmáticas, com a vida social. (Amormino, Maia, Valle, p. 410, 2020)

A partir dessa chave argumentativa, de como o tempo na cidade se constrói em camadas, analisaremos nesta categoria de que maneira a experiência particular de cada participante do

Mão na Lata faz com que essas camadas conversem, se atualizem e se alimentem nas fotografias feitas nas cidades de Salvador e do Rio de Janeiro.

Figura 19 – Escadaria da Igreja do SS. Sacramento da Rua do Passo / Salvador / 2006.



Créditos: Felipe Oliveira de Lima. Fonte: Livro *Mão na Lata e Berro D'água: um ensaio fotográfico sobre a obra de Jorge Amado* (2006).

Figura 20 – Escadaria da Igreja do SS. Sacramento da Rua do Passo / Salvador / 2006.



Créditos: Amanda Paiva. Fonte: Livro *Mão na Lata e Berro D'água: um ensaio fotográfico sobre a obra de Jorge Amado* (2006).

No livro *Mão na Lata e Berro D'água: um ensaio fotográfico sobre a obra de Jorge Amado* (2006), as fotografias das Figuras 15 e 16 aparecem uma ao lado da outra, como que estimulando uma brincadeira entre tempos marcados pelas presenças e ausências que saltam às imagens — quase como se estivéssemos diante de um jogo dos 7 erros. Na primeira fotografia (Figura 15), Felipe Oliveira de Lima põe em destaque a estrutura física da escadaria e da Igreja

do Santíssimo Sacramento do Passo, ao fundo. A partir delas, nos deparamos com uma ligação entre um passado situado na arquitetura barroca — predominante no Brasil entre os séculos XVIII e XIX —, e um presente que aparece nas marcas do tempo em vivência, atualizando esse passado com a chegada também de novos futuros, novas gerações, novos olhares. Uma cidade com um passado que não se atualiza pelo presente nem pelo futuro é nada menos que uma cidade estática, inerte em uma camada de tempo vazia. Ao passarmos, então, para a segunda fotografia (Figura 16), Amanda Paiva faz com que nos deparemos com o presente situado na aparição dos meninos e meninas do *Mão na Lata*, que ao se colocarem na imagem diante desse lugar parecem nos dizer: “estamos aqui”, “estivemos aqui”. Embora as fotografias sejam de autorias diferentes, essa combinação entre elas ressalta o tempo enquanto ponto em comum. Elas situam esse lugar também no futuro, a partir do momento em que definem uma maneira particular de registrá-lo: pelo tempo da técnica, também constituído de passado, presente, futuro e suas fantasmagorias.

Figura 21 – Elevador Lacerda / Salvador / 2006.



Créditos: Deyvid Ferreira. Fonte: Livro *Mão na Lata e Berro D'água: um ensaio fotográfico sobre a obra de Jorge Amado* (2006).

Na Figura 21, somos colocados diante de uma fotografia que nos remete ao imaginário de um cartão-postal, tendo como destaque o Elevador Lacerda, em Salvador. A tentativa de congelamento da memória ou da cristalização de um lugar, como acontece com os cartões-postais, por vezes carrega o imaginário de que aquele lugar seguirá sempre da mesma maneira, que ele não deixa de ser um passado consolidado mesmo com a presença de novas pessoas todos os dias, tal como quando pensamos em cidades históricas, a exemplo de Salvador. A necessidade de fazer de um passado um tempo preso, estático e imutável por vezes nos impede de avançar para ver o que mudou no Elevador e ao redor dele: como o presente o atualiza

diariamente? Quais aspirações de futuro inserem nele novas necessidades? Qual narrativa é possível incluir no modo como se apresenta esse lugar? Nesta fotografia (Figura 21), Deyvid Ferreira apontou a câmera pinhole para o Elevador tendo em mente o imaginário do universo do personagem de Jorge Amado: “[Quincas estava tão bêbado que quando olhava para o Elevador Lacerda parecia que ele pegava fogo]”, diz a legenda que acompanha a imagem no livro. No ritmo diário de quem turista, mas também de quem trabalha e usa dele para transitar entre as partes altas e baixas da cidade, o Elevador não ferve mesmo? De gente, de histórias, de olhares, de expectativas, de costumes, de memórias, de primeiras vezes? Tudo isso não está, de algum modo, sustentado também por um presente e um futuro? A própria maneira como o fotógrafo registra esse lugar, usando uma câmera pinhole, com suas características distorcíveis e carregadas de acaso, é uma forma de atribuir a ele um novo modo de vê-lo, de atualizá-lo, de situá-lo no presente. Aqui, bebemos um pouco da dimensão passada (o tempo na fabulação de de mundos), porque um modo de atualizar lugares históricos no presente e pensá-los também adiante é, de algum modo, fabular maneiras de imaginar e assimilar esses locais a partir de nossas próprias memórias e referências. Deyvid Ferreira fez isso a partir de Quincas Berro D’água, que lhe apresentou o elevador pelas palavras de Jorge Amado.

Figura 22 – Ladeira da Misericórdia, no Centro do Rio de Janeiro.



Créditos: Jonas Willami Ferreira. Fonte: *Cada dia meu pensamento é diferente* (2013).

Nesta outra fotografia de Jonas Willami Ferreira (Figura 22), nossa atenção é levada não para as casas do Centro do Rio de Janeiro, mas para o chão. É provável que, por ter um aspecto diferente do asfalto, do paralelepípedo, hoje comumente mais utilizados em vias urbanas, este chão tenha despertado em Jonas o desejo de registrar e de chamar a atenção para um detalhe característico que não está verticalizado em paredes. Conhecido como *pé-de-*

moleque, esse tipo de calçamento feito com o uso de pedras de tamanhos irregulares reflete o período escravagista no Brasil, em que as vias públicas eram feitas por pessoas escravizadas, mais especificamente por crianças negras que batiam o pé na terra para nivelar o espaço entre as pedras. Segundo o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)¹⁰, a Ladeira da Misericórdia que aparece na fotografia de Jonas foi feita em 1567, sendo uma das primeiras vias públicas do Rio. É difícil supor por essa fotografia se Jonas teve a intenção de provocar esse período, mas é sabido aqui nesta pesquisa que o tempo na relação com a cidade aparece nesta imagem como um lembrete questionador de que grandes centros urbanos, como o Rio de Janeiro, foram estruturados sob condutas desumanas para com as pessoas negras e ainda continuam sendo mantidos assim. Este é o recado de temporalidade em travessia que este chão nos deixa.

Figura 23 – Arcos da Lapa



Créditos: Nicole Cristina da Silva. Fonte: *Cada dia meu pensamento é diferente* (2013).

No documentário *Cada dia meu pensamento é diferente* (2013b)¹¹, os meninos e meninas que compuseram a turma que origina o livro de mesmo nome relatam o processo de construção das fotografias, especialmente no que diz respeito à visita ao Centro do Rio de Janeiro. Uma menina disse que eles foram até ali para “*tentar* tirar fotos de um Rio de Janeiro Antigo”, outro menino destacou que estavam “*tirando fotos do pouco que restou* do Rio de Janeiro Antigo, que por sinal eu acho mais bonito, mas o pessoal que tem o poder não achava, então reformou”. Segundo a Tatiana Altberg, coordenadora do projeto, isso está associado a

¹⁰ Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4368/ladeira-da-misericordia-rj-e-tombada-pelo-iphan#:~:text=Aberta%20em%201567%20e%20ainda,Miseric%C3%B3rdia%2C%20ambos%20tombados%20pelo%20Iphan.>

¹¹ Disponível em: <https://vimeo.com/62876770>.

uma decepção com a falta de preservação e com um imaginário por parte deles mais fechado à circulação cotidiana, que é mais restrita à Maré. No entanto, essa frustração parece estar ambientada na expectativa de encontrar um Rio de Janeiro que ainda refletisse as menções de Machado de Assis em suas obras. Pensar por esse viés é imaginar que lugares considerados históricos, como o Centro do Rio, não sofrem a interferência do tempo e não acompanham também as mudanças desse tempo, que carrega também novos imaginários, como os deles quando foram fotografar. Aqui não está sendo relevada a ausência de cuidado por parte do poder público, mas questionada a visão imaculada de modo geral sobre espaços históricos, que também passam pela ação do tempo e seus fragmentos. Na fotografia de Nicole Cristina (Figura 23), vemos os Arcos da Lapa, outra grande referência de cartão-postal, mas do Rio de Janeiro. Desde sua construção, os Arcos já atravessaram três séculos. Não há como ver no transcorrer desse tempo uma vinculação apenas ao passado, se esse lugar continua percorrendo o presente e se constituindo também a partir dele. Novamente, a possibilidade que a pinhole oferece de sobrepor imagens em um mesmo papel fotográfico, faz com que nesta fotografia (Figura 23), possamos associar as camadas dos arcos às camadas desse tempo que atravessa séculos. A manutenção desses espaços como um desejo de fazer com que eles continuem inseridos futuramente na cidade é também uma maneira de constituir esse lugar.

A leitura da cidade opera, de um lado, com os elementos visuais que constituem o ambiente urbano e, de outro, com as imagens que integram o imaginário do leitor e da cidade. Ela supõe duas operações básicas: uma de desmontagem, que implica em descobrir fragmentos, rastros, traços, vestígios; e outra de remontagem, que consiste na fabricação ou (re)produção de sentidos com base nesses índices. Trata-se de ler por saltos, um gesto que recorta e aproxima duas ou mais imagens que, antes, encontravam-se distantes. Se, por um lado, os elementos visuais que integram o ambiente urbano são os primeiros estímulos para a fabricação ou a (re)produção de imagens da cidade, por outro, essas imagens somente se completam quando em contato com o repertório individual de um sujeito e o coletivo de uma cultura. (Amormino, Maia, Valle, p. 410, 2020)

Ainda que estejam situados por uma expectativa relacionada a um passado intacto, os repertórios dos meninos e das meninas do *Mão na Lata* completam, a partir das fotografias, uma leitura desses espaços da cidade na ligação com o tempo. Nesse sentido, o uso da fotografia pinhole apresenta uma grande contribuição, porque a partir dos elementos que caracterizam sua técnica, materializam as camadas de temporalidade que perpassam esses lugares e nos estimulam a entender que a cidade se constitui por essas sobreposições. É isso que descristaliza o passado, amplia o presente e consolida desejos futuros.

4.3 O tempo do bem-querer

Nesta dimensão, tomaremos como base de articulação com o tempo um componente determinante para a trajetória dos meninos e das meninas no *Mão na Lata*: o poder das narrativas sobre si e sobre a Maré, a partir do elo afetivo. Como apresentado no capítulo 2, existe uma predominância excessiva de associar a Maré a uma narrativa margeadora da violência e do crime. Esse tipo de olhar tão intensamente reforçado pelo imaginário de grandes veículos da imprensa invalida a subjetividade de muitos moradores e o direito de a própria comunidade, de modo geral, ser vista como um lugar como qualquer outro, onde também existem as relações de afeto, o cotidiano e a possibilidade de realizar seus desejos e sonhos.

Nas fotografias do *Mão na Lata*, o afeto conduz o protagonismo das narrativas não apenas nos autorretratos, mas nas fotografias que documentam as relações mais íntimas, o cotidiano da comunidade, a relação com alguns de seus espaços e até mesmo os lugares fora do circuito da Maré, como o Centro do Rio de Janeiro e a cidade de Salvador, que neste caso, representam o elo afetivo que os meninos e as meninas do projeto estabelecem com as palavras dos autores, que ambientam essas cidades em suas obras.

Para constituir a chave argumentativa desta dimensão, teremos como base a *pedagogia do bem-querer*, uma matriz conceitual que tem início em uma prática do fotógrafo carioca João Roberto Ripper, que “percebeu desde cedo que o noticiário costumava produzir uma inversão de valores, ao apresentar os moradores desses espaços como violentos” (Gastaldoni, 2020, p. 252). Em 2004, Ripper recebeu o convite do Observatório das Favelas, criado em 2001 e também da Maré, para produzir as fotografias do livro “Favela: alegria e dor na cidade”, que seria escrito por Jailson de Souza e Silva e por Jorge Luiz Barbosa, fundadores do Observatório. Ripper então sugeriu que as fotos fossem feitas pelos próprios moradores, a partir de um curso que se dispôs a ministrar e que recebeu o nome de Escola de Fotógrafos Populares (Gastaldoni, 2020, p. 251).

Ripper tinha como premissa, um ensino centrado nas relações afetivas, desenvolvendo “um estilo de fotografia documental na qual “o fotógrafo atua como elo afetivo entre os fotografados e os que verão as fotos”” (Gastaldoni, 2020, p. 253) e detendo o poder de documentar suas próprias vidas e narrativas nos lugares onde vivem. Fotografias com esse perfil passaram a ser chamadas por Ripper de *fotografias do bem-querer*.

Para esta dimensão, tomaremos emprestado esse termo para nos referir às fotografias do *Mão na Lata* como imagens que estão situadas também no *tempo do bem-querer*, que além de

considerar o conceito primário que Ripper atribui ao estilo também reflete sobre a relação do tempo com os elos afetivos que se colocam nas imagens, seja na documentação dos espaços compartilhados da Maré, seja nas relações estabelecidas em espaços mais íntimos ou na ligação consigo mesmo.

As fotografias aqui analisadas serão as do livro *Cada dia meu pensamento é diferente* (2013b), por concentrar duas das três divisões para a relação dos fotógrafos com a Maré. Tanto em todo o projeto *Mão na Lata* quanto nesse livro, essas noções de temporalidade da fotografia pinhole mediam a relação dos alunos com o próprio imaginário diante dos espaços internos e externos da Maré, trazendo um destaque para os aspectos comuns do cotidiano, de modo a subverter a visão generalista da violência para um olhar particular, subjetivo e afetivo.

Figura 24 – Vila Olímpica da Maré / 2012.



Créditos: Jonas Willami Ferreira. Fonte: *Cada dia meu pensamento é diferente* (2013).

Na fotografia de Jonas Willami Ferreira (Figura 24), feita na Vila Olímpica da Maré, temos dois pontos relevantes na perspectiva da duração defendida por Lissovsky (2008), que aqui se situa a partir do bem-querer. O primeiro aparece com os adolescentes da comunidade ao cair da tarde, que compartilham uma dimensão de tempo movida a partir da brincadeira e do afeto de um convívio juntos. Embora estejam em movimento, eles aparecem com maior nitidez por estarem mais expostos à captação da luz, o que nos faz olhar para o segundo ponto na imagem: uma pessoa que aparece sentada ao chão da quadra esportiva e que, apesar de estar quase estática aparece com mais borrão em relação às demais. Nesta fotografia (Figura 24), o

tempo se inscreve pelas questões técnicas da fotografia pinhole, que envolve a captação de luz pelo buraco da lata, concentrando mais atenção onde há maior presença dela — no centro da brincadeira, mas ainda refluindo em cada pedaço da fotografia, mesmo depois de “pronta”. É possível supor, ainda, que a pessoa que descansa no canto da quadra da Vila Olímpica possa ser também uma das demais envolvidas na brincadeira, já que pelo tempo de captação da pinhole, pode ter estado nos dois lugares simultaneamente. Apesar desse contraste temporal da técnica, a escolha de Jonas nos coloca diante de uma atividade sustentada na partilha de um momento entre amigos/as e que compõe o território do brincar que existe na Maré, como em qualquer outro lugar.

Figura 25 – Nova Holanda / Maré / 2012.



Créditos: Bruna Kely Barbosa. Fonte: *Cada dia meu pensamento é diferente* (2013).

Na Figura 25, o olhar da fotógrafa chama atenção para a poética, ainda situada nesse território lúdico do brincar, em uma das comunidades da Maré. Aguçar esse olhar para os locais

que fazem parte do convívio exige um exercício que relaciona observação, tempo e escolha do que quer se contar sobre a comunidade. “Vende-se pipa e linha” foi a escolha de Bruna, que enquadrou a foto de maneira a destacar a extensão desse local, tal como a própria pipa que chega a tocar o céu. Observar esses espaços com o olhar de quem já os conhece suficientemente para falar sobre e também para mapeá-los sob a ótica do tempo da técnica requer sensibilidade. A fotografia compõe uma das partes do trabalho que, após partir da visão mais remota do Rio de Janeiro antigo, presente nas obras de Machado de Assis, vai para uma perspectiva mais pessoal com os espaços que fazem parte da vida dos alunos.

Figura 26 – Jailton Nunes em autorretrato p&b / Nova Holanda / 2012

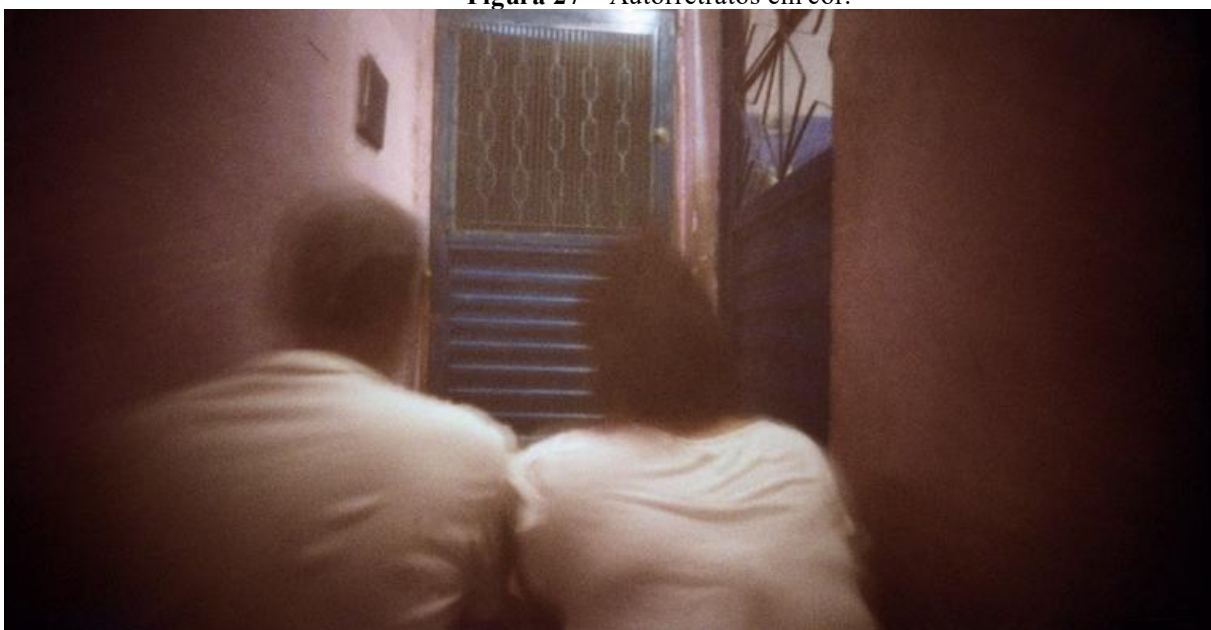


Créditos: Jailton Nunes. Fonte: *Cada dia meu pensamento é diferente* (2013).

O primeiro ponto de atenção neste autorretrato de Jailton Nunes (Figura 26) é o seu estado contemplativo para o horizonte de Nova Holanda, uma das 16 comunidades que compõem a Maré. “Todas as noites, na verdade não em todas, em algumas noites, eu fico olhando o céu, pensando em tudo que eu fiz e em tudo que eu farei” (Altberg, 2013a, p.76) é a legenda que o fotógrafo escreveu e que reafirma essa chamada à primeira vista da imagem. Mas indo um pouco além no olhar a ela, existe uma escolha que sinaliza uma ligação ainda maior, e que na fotografia aparece em segundo plano: a Maré, mais especificamente Nova Holanda. Se o estado contemplativo de Jailton se justificasse apenas no olhar ao céu, será que o autorretrato teria sido feito assim? Não saberemos. Mas é fato que essa combinação de um olhar ao horizonte, não exatamente para cima, e a comunidade ao fundo parece sinalizar uma ligação

afetiva marcada pelo tempo em que Jailton segue fazendo parte desse lugar. Tudo o que Jailton fez em seus anos como criança esteve, em certa medida, vinculado à Maré. Embora não se saiba qual futuro orbita os pensamentos do menino, sabemos que ele será composto também por esse passado e presente, construídos na relação de intimidade que segue em duração com esse lugar. Há também uma ambiguidade de presença, marcada no tempo da técnica pinhole, que se assemelha a esse estado contemplativo em que oscilamos a presença física com as mudanças de pensamento, como sinaliza o fotógrafo na própria legenda. Não à toa, essa fotografia (Figura 26) é capa do livro *Cada dia meu pensamento é diferente* (2013b).

Figura 27 – Autorretratos em cor.



Créditos: Juliana de Oliveira. Fonte: Livro *Cada dia meu pensamento é diferente* (2013).

Com a Figura 27, acessamos um lugar privado em que tanto as estruturas da casa quanto as pessoas que aparecem nas imagens vão nos permitir acessar um espaço íntimo da vida dos alunos. Na seleção de fotografias do livro *Cada dia meu pensamento é diferente* (2013b), essa fotografia (Figura 27) está na categoria de “autorretratos cor”, para sinalizar as imagens que foram produzidas com as câmeras pinlux (câmeras feitas de caixa de fósforo que utilizam filme 35mm). Na fotografia (Figura 27), vemos um homem e uma mulher, que em breve suposição parecem possuir um vínculo de parentalidade com a fotógrafa. Embora a fotografia esteja na categoria de autorretrato, que comumente está associado à noção de um retrato de si, como vimos na imagem anterior (Figura 26), a autora da fotografia parece nos lançar uma pergunta importante: “falar sobre mim não pode ser falar sobre um outro que também faz parte do meu eu?”. Com essa fotografia, percebemos também que o agenciamento da fotografia pinhole é

parte de um processo coletivo que envolve o próprio fotógrafo, os colegas e professores do *Mão na Lata*, a família.

A fotografia pinhole também não é uma coisa individual. Raramente, ela é feita por uma pessoa só, ela já tem esse agenciamento coletivo porque a pessoa muitas vezes precisa de ajuda para tirar a fita isolante, posicionar, construir a imagem – porque tem que pensar a imagem antes. É diferente de você posicionar o visor e saber o que vai acontecer. Tem toda uma coisa em volta da imagem que é necessária para acontecer, que é coletiva. (Alberg, 2023)

Cada um desses elementos, o tempo e a duração do processo fotográfico, o imaginário, a elaboração da narrativa literária, a percepção dos espaços e o que se quer mostrar com cada uma das fotografias que os jovens do projeto *Mão na Lata* constroem, contribui para que a cada atividade eles estejam sempre exercitando o seu modo de ver o mundo, suas relações e a si mesmo. É a partir desse exercício ao olhar para o seu próprio lugar que é retido para si o poder sobre as narrativas que transcorrem os limites da Maré, sendo essas fotografias feitas por adolescentes e crianças da própria comunidade, movidas por um olhar afetivo, atento e disposto que oferece fabulações mais gentis e honestas. Esse é o papel de uma *fotografia do bem-querer*, que aqui está intimamente conectada ao tempo em suas diversas camadas de aparição e continuidade.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: O ARDER DO TEMPO NO TOQUE REAL À MARÉ

Em *Quando as imagens tocam o real*, Georges Didi-Huberman considera que “Uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e portanto nosso pensamento” (2012, p. 216). As fotografias aqui analisadas, produzidas pelos fotógrafos e fotógrafas do projeto *Mão na Lata*, provocam esse estado desconcertante que nos coloca adiante e diante de uma sequência de camadas para refletir a linguagem, a forma, o dito e o não dito, o corpo, o imaginar, o existir como uma pessoa e, principalmente, as dimensões do tempo. Essa documentação criativa da comunidade não apenas é produzida a partir de uma temporalidade técnica, com o uso da câmera pinhole, que compreende o tempo da concepção, produção, revelação, mas também da pluralidade de temporalidades e durações que passam pelas estruturas físicas de um espaço, de um corpo e chegam até os seus alicerces afetivos.

Nesse trabalho, a técnica, o caminho pedagógico, a trajetória da presença, a imaginação, o desejo, a fabulação de mundos e o contato com um tempo mais alongado constroem uma relação determinante que sustenta o olhar de fotógrafos e fotógrafas do projeto e nos convida a visualizar como são as ruas, o comércio, as escolas, as casas, o público, o íntimo da Maré.

Em *Mão na Lata e Berro D’água: um ensaio fotográfico sobre a obra de Jorge Amado* (Altberg, 2006), o desafio era fabular um mundo possível entre a experiência individual de cada um e a narrativa criada por Jorge Amado, que apresentou a eles o tão resistente Quincas, personagem que estava entregue às novas experiências tal como os fotógrafos e as fotógrafas do projeto ao saírem do Rio pela primeira vez — talvez por isso, o elo afetivo com a coragem de Quincas esteja tão refletido nas fotografias.

Em *Cada dia meu pensamento é diferente* (Altberg, 2013b) temos acesso a um imaginário ambientado em duas frentes: a relação da obra machadiana com o Centro do Rio de Janeiro e a relação dos fotógrafos e fotógrafas com sua própria comunidade e com suas relações afetivas. As imagens, que intensificam a percepção do que João Roberto Ripper concebeu como “fotografia do bem-querer”, destoam do contexto de violência frequentemente escolhido pelos noticiários. Como vimos na introdução desta pesquisa, no mesmo ano em que 45 notícias estavam vinculadas pejorativamente à Maré havia um grupo de crianças e adolescentes lançando um livro de fotografias na direção contrária, e do mesmo modo que “não há imagem sem imaginação” (Didi-Huberman, 2012, p. 208) não há imaginação que não contenha imagens e produza imaginários. O que os meninos e as meninas do *Mão na Lata* realizam é essa via

dupla da relação entre imagem e imaginário, mas contrapondo o que duramente costuma ser perpetrado pela mídia tradicional.

Todos esses componentes são determinantes para a elaboração das imagens e estão intrinsecamente associados ao processo que compreende, a partir da pinhole, um universo de dimensões temporais, que, inevitavelmente, estão encadeadas. A primeira delas é o contato com a própria pinhole, enquanto produção da câmera e assimilação da técnica, que, de imediato, impõe uma decisão: qual o tempo de uma fotografia? Coube a cada um decidir por si. Muitos descobriram isso “contando de 1 a 300”, outros ouvindo uma música, outros chutando uma lata. Aí reside uma das chaves: situar o tempo à cada experiência em particular.

Aos poucos esse tempo da técnica, quando assimilado, abriu espaço para mediar um contato com outras temporalidades, que foram surgindo à medida que a experiência pedagogicamente imbricada de outras linguagens proporcionava contatos com a cidade, com a narrativa, com a comunidade, com os afetos, consigo mesmos.

Muitos deles veem a pinhole como “uma lembrança do passado”, porque há no imaginário comum a concepção de que o artesanal/analógico, especialmente após a era digital, está em um lugar distante do nosso agora. Mas ao contrário, essa experiência que o *Mão na Lata* incorpora só é possível, talvez, porque é a pinhole quem atua à frente dessa relação entre tempos, desse diálogo em camadas entre o ontem, o hoje e o amanhã. Não há necessariamente uma oposição entre analógico e digital, mas um diálogo que propõe um convite ao desaceleramento e à permanência no processo de pensar uma imagem — o que requer tempo.

A partir do *Mão na Lata*, entramos em contato com essa “capacidade de fazer e decifrar imagens” (Flusser, 1985, p. 7), ainda que há mais de 10 anos após a produção dessas fotografias — eis aqui uma outra dimensão ou camada de tempo: o da leitura. Esse foi o principal desafio para esta pesquisa, porque olhar para uma imagem que se conecta de forma tão acentuada com a subjetividade de quem a fez é, primeiro, buscar ser honesta com as escolhas de quem a produziu, mas também abrir espaço para ressaltar as diretrizes que situam o tempo da fotografia pinhole como a bússola de todo o processo, apontando de que modo a sua duração se consolida nas fotografias.

Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, percebeu-se uma aparição múltipla do tempo, que despontava primeiro da própria pinhole e encontrava as possibilidades criativas a partir das linguagens trabalhadas no projeto, a relação com as cidades fotografadas em seus recortes históricos e a ligação afetiva com os espaços e as relações cotidianas.

Os rastros do tempo, portanto, aparecem nas fotografias sob a luz de quatro dimensões aqui intituladas como **o tempo na pinhole**; **o tempo na fabulação de mundos**; **o tempo na cidade**; e **o tempo do bem-querer**. A pinhole apresenta aos participantes do projeto uma maneira nova de assimilar o tempo, que, dentro da técnica, vai se fragmentar no fazer da própria câmera, na definição calculada do enquadramento e do que se deseja contar, na duração da abertura da lata frente à produção da imagem, no movimento do objeto ou da lata, na revelação da fotografia, na seleção dessas imagens e na leitura que se terá dela, podendo ser diferente da leitura articulada na imaginação ao fazê-la. A dimensão do **tempo na pinhole** precisou vir antes das demais, situada ainda no capítulo 3, que discute a duração, porque é ela quem vai situar a aparição das dimensões sequenciais nas imagens e na análise.

O tempo na fabulação de mundos, o tempo na cidade, e o tempo do bem-querer são dimensões que estão intrinsecamente atravessadas pelas características técnicas e temporais da pinhole, convidando os meninos e as meninas do *Mão na Lata* a, se quiserem registrar os recortes das obras literárias, das cidades e dos afetos, tocarem primeiramente o tempo de espera da técnica. É a partir dessa chave da espera de um tempo que naturalmente demora que os fotógrafos e as fotógrafas ampliam a capacidade de observação, a profundidade discursiva das imagens e a atmosfera na construção de mundos que seguem em duração na imagem pelo potencial imaginativo que as fotografias continuam a carregar, mesmo depois de prontas.

Na base desse tempo, que cria um universo de dimensões em duração nas imagens, está também a relevância integrativa de uma pedagogia de ensino sustentada pela interação de linguagens criativas e elaborativas, como a literatura e a escrita, e os pilares do afeto que guiam o processo, o modo de ver a Maré e a si mesmos. Grande parte da capacidade de aprofundar o tempo na fabulação de mundos próprios por parte deles e delas vem também dessa relação com as obras dos autores trabalhados, do diálogo que se produz consigo mesmo por meio da escrita e dos autorretratos, bem como também das ligações afetivas, que assim como o tempo, permeiam todas as etapas.

A pinhole é aqui o caminho pelo qual se desconcerta a relação pré-estabelecida com o tempo para torna-la mais subjetiva e particular, a partir da conexão entre as diversas temporalidades e imaginários aqui observados. As fotografias analisadas atuam “ao mesmo tempo como documento e como objeto de sonho” (Didi-Huberman, 2012, p. 209), servindo simultaneamente como um arquivo visual para a própria comunidade e um estímulo à capacidade criativa, com base na subjetividade dos quereres e olhares de cada um dos alunos. Esse olhar que os jovens fotógrafos convocam para as suas imagens é o de quem demonstra que

“Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou” (Didi-Huberman, 2012, p. 215). Pelo olhar desses jovens, as fotografias feitas com pinhole são um registro de que, mais do que violência e morte, existe muita vida pulsando na Maré.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ALTBERG, Tatiana. **Mão na Lata e Berro D'água: um ensaio fotográfico sobre a obra de Jorge Amado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ALTBERG, Tatiana. **Cada dia meu pensamento é diferente**. Rio de Janeiro: Nau, 2013a.
- ALTBERG, Tatiana. **Cada dia meu pensamento é diferente**. 2013b. Disponível em: <<http://www.maonalata.com.br/detalhe/9739>>. Acesso em: 7 de abril de 2024.
- ALTBERG, Tatiana. **Mão na Lata: imagens e narrativas**. Possibilidades da câmera obscura. Organização: Ana Angélica Costa. Rio de Janeiro : Projeto Subsolo, 2014.
- ALTBERG, Tatiana. **Imagens expandidas: projetos colaborativos e a subjetividade do eu**. 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ygqBLJrwtI4>>. Acesso em: 15 de junho de 2023.
- AMADO, Jorge. **A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água**. São Paulo: Companhia das Letras; 1ª edição, 2008.
- AMORMINO, Luciana; MAIA, Ravena; VALLE, Flávio. **Crises do tempo na apreensão da cidade: Memória e imaginário em páginas do Facebook**. Catástrofes e crises do tempo: historicidades dos processos comunicacionais. Organização: Jussara Maia, Rachel Bertol, Flávio Valle e Nuno Manna. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- BATCHEN, Geoffrey. **Histórias de assombração: os princípios e os fins da fotografia**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Organização: Maria Inez Turazzi. Nº 27. 1998.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.
- BOURRIAUD, Nicholas. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2011.
- BRESSON, Cartier. **O instante decisivo**. Nova Iorque. 1952.
- BRIZUELA, Natalia. **Depois da fotografia: uma literatura fora de si**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- CALAÇA, Mariana Capeletti. **Pinhole revisitada: manifestações neopictorialistas na fotografia contemporânea brasileira**. Goiânia, 2013.
- CAMINADA ROSSETTI, L.; VITORINO, R. R. **Narrativas com imagens. Cinema, literatura e fotografia**. Caracol, [S. l.], n. 15, p. 362-393, 2018. DOI: 10.11606/issn.2317-

9651.v0i15p362-393. Disponível em:
<<https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/137813>>. Acesso em: 16 out. 2021.

CANATO, Veranice. **A solução para os problemas da câmara escura no Paralipomena de Johannes Kepler (1571–1630)**. São Paulo, 2008. Disponível em:
<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/13395>. Acesso em: 8 dez. 2023.

COVALESKI, Rogério. **Artes e comunicação: a construção de imagens e imaginários híbridos**. Galaxia (São Paulo, Online), n. 24, p. 89-101, dez. 2012.

COVALESKI, Rogério. **Imaginários midiáticos: uma reflexão a partir de narrativas intertextuais e imagens híbridas**. Galaxia (São Paulo, Online), n. 30, p. 182-195, abr. 2016.

COSTA, Ana Angélica. **Possibilidades da câmera obscura**. Organização: Ana Angélica Costa. Rio de Janeiro : Projeto Subsolo, 2014.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador. visão e modernidade no século XIX**. tradução: Verrah Chamma; organização: Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DE TACCA, Fernando Cury. **Fotografia: intertextualidades e hibridismos**. Discursos Fotograficos, v. 3, n. 3, p. 113-132, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 206–219, 2012. Disponível em:
<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 26 de maio de 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017 (1ª Edição).

ENTLER, Ronaldo. **A fotografia e as representações do tempo**. Revista Galáxia, São Paulo, n. 14. 2007.

FATORELLI, Antonio; CARVALHO, Victa de; PIMENTEL, Leandro. **Fotografia contemporânea: desafios e tendências**. 1 ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

FLUSSER, Vilem. **Filosofia da Caixa Preta**. Editora Hucitec, São Paulo. 1985.

GALASSI, Peter. **Before photography : painting and the invention of photography**. MoMA, 1981.

GASTALDONI, Dante. **A pedagogia do bem-querer na obra de João Roberto Ripper**. Revista TrabalhoNecessário, V.18, nº 36 – 2020. Disponível em:
<https://periodicos.uff.br/trabalhonecessario/article/view/42808>. Acesso em: 2 de julho de 2024.

GURAN, Milton. **O olhar engajado: inclusão visual e cidadania**. Studium, n. 27, p. 99-114, 2008.

GUTIÉRREZ, Rafael. **Formas híbridas na literatura latino-americana contemporânea**. Revista Landa, v. 3, n. 2, p. 94-115, 2015.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir : a educação como prática da liberdade*. tradução: Marcelo Brandão Cipolla. 2 ed. São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2017.

HORN, Evelyse Lins. **Fotografia-expressão: a fotografia entre o documental e a arte contemporânea**. Disponível em: <http://www.poscom.ufc.br/arquivos/fotografia_express%E3o.pdf>. Acesso em: 17 de maio de 2021.

JUCHEM, Marcelo. **Imagens e letras do realismo à vanguarda: intercâmbio de influências entre fotografia, pintura e literatura**. Porto Alegre, 2009. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/16225>>. Acesso em: 27 de setembro de 2021.

KOCH, Karina; RUEDA, Laura Ribero; CONTE, Daniel. **O jogo discursivo entre literatura e fotografia em Mão na lata e berro d'água**. *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, SC, v. 16, n. 1, p. 19-30, jan./jun. 2021.

LISSOVSKY, Mauricio. **A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja. **Ofício de viver**. Possibilidades da câmera obscura. Organizadora: Ana Angélica Costa. Rio de Janeiro : Projeto Subsolo, 2014.

MAYA, Eduardo Ewald. **Nos passos da história: o surgimento da fotografia na civilização da imagem**. *Discursos fotográficos*, Londrina, v.4, n.5, p.103-129, jul./dez. 2008. Disponível em: <<https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1928/0>>

Mão na Lata. Disponível em: <<http://www.maonalata.com.br/>>. Acesso em: 17 de maio de 2021.

MAUÉS, Dirceu da Costa. **EXTREMO HORIZONTE: Fotografia pinhole panorâmica**. Brasília, 2012.

OLIVEIRA, Cristiano Lessa. **Um apanhado teórico-conceitual sobre a pesquisa qualitativa: tipos, técnicas e características**. *Revista Travessias*, v. 2 n. 3 (2008). Disponível em: <<https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3122/2459>> Acesso em: 18 de outubro de 2021.

PLATÃO. **A república. Livro VII**. trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1990.

ROSSETTI, Lucía Caminada; VITORINO, Rodrigo Ribeiro. **Narrativas com imagens. Cinema, literatura e fotografia**. *Revista Caracol*, n. 15, p. 362-392, 2018.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TEIXEIRA, António Martins. **A fotografia com câmara estenopeica-pinhole**. 2002.

APÊNDICES

Apêndice A – Levantamento de iniciativas com pinhole (Brasil)

Embora o projeto inicial desta dissertação já tivesse como objeto de estudo o projeto Mão na Lata, entre os meses de agosto e setembro, observou-se a necessidade de aprofundar as justificativas pelas quais a escolha do projeto, dentre tantas outras iniciativas que atuavam com pinhole, era a mais adequada para esta pesquisa. Dada essa percepção, foi elaborado um pequeno levantamento a caráter reflexivo da própria pesquisa, mas que é trazido aqui neste apêndice como uma espécie de relatório desse processo de perguntas: “o que diferencia o Mão na Lata das outras iniciativas?” “Quais critérios se atribuem a essa escolha?”. A partir desse ponto, as justificativas para a escolha do projeto se debruçavam sobre (1) o fato de o Mão na Lata ter servido como referência para algumas das iniciativas, (2) a variedade de produções e a facilidade de acesso a elas, (3) a continuidade das atividades, ainda que esta pesquisa esteja dedicada a dois produtos já finalizados.

NOME	DATA	CRIADORES	LUGAR/PARA QUEM	FINALIDADE	PRODUTOS	FONTE
Continente: Pinhole	Out. de 2013	Projeto Subsolo	Rio de Janeiro, empresa	Arte contemporânea e temas transversais	Kit com produtos para a prática com pinhole	https://www.ateliedaimagem.com.br/sexta-livre/lancamento-da-caixa-continente-pinhole-com-o-projeto-subsolo/
Projeto Na Lata	Set. e out. de 2011	Depto de Ciências da Comunicação e Depto de Ciências da Documentação da Universidade Federal de Santa Maria	10 escolas municipais de ensino fundamental de Santa Maria	Inclusão social	Oficinas/fotografias	http://w3.ufsm.br/projetonalata/
Mão na Lata	2003 — atual	Tatiana Altberg e a Redes de Desenvolvimento da Maré	Comunidade da Maré, Rio de Janeiro	Desenvolvimento pessoal e social de adolescentes	Oficinas, fotolivros, exposições, vídeos do processo	http://www.maonalata.com.br/index

Janela Mágica	2006	Sérgio Fernandes	Associação Bem Viver, Poço de Caldas (MG)	Promover conhecimento sobre fotografia	Fotografias, livros, catálogos e documentário	https://pocosdecaldas.mg.gov.br/noticias/projeto-janela-magica-promove-lo-encontro-de-fotografos-lambe-lambe-de-pocos/ https://www.facebook.com/ProjetoJanelaMagica
Pinhole Day Belém	2002 — atual	Associação Fotoativa	Belém (PA)	Celebrar a fotografia artesanal	Oficinas, palestras e jornadas, reunindo praticantes e iniciantes em torno da fotografia pinhole	https://fotoativa.org.br/Pinhole-Day-Belem
Click na Lata	2004	Mundo em foco	São Paulo	Ensinar fotografia pinhole	Duas exposições: uma 2m 2004 e outra em 2008	https://www.mundoemfoco.org/wp-content/uploads/modelo_pronto/projetos.html
Click da Kombi		Escola Itinerante de Fotografia (Jorge Aguiar)	Itinerante	Oficinas pinhole em áreas vulneráveis.		https://www.clickdakombi.com.br/projeto

Cidade Invertida	2006 — atual	Ricardo Hantzschel	Itinerante	Fotografia como ferramenta de cultura, conhecimento e cidadania	Cursos, oficinas, exposições	https://www.cidadeinvertida.com.br/
Oficina de Fotografia Pinhole	2017	Projeto Memorial IFMA	crianças da Escola Municipal Luís Serra	Preservação do patrimônio cultural	Exposição	https://memorial.ifma.edu.br/2017/06/29/oficina-pinhole/
Entre Latas e Olhares	2016	ONG Fronteira Social	11 crianças Iracy Coelho, bairro periférico de Campo Grande	Transformação social	Oficina e exposição	https://www.fundacaodecultura.ms.gov.br/exposicao-fotografica-e-resultado-de-arte-com-reciclaeis-com-criancas-carentes/ youtube.com/watch?v=kQkZdJDxy24

Projeto Mariana na Lata: Identidades em pinhole	2014	Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)	Estudantes de 6º ao 9º ano da Escola Estadual Coronel Benjamim Guimarães, no distrito de Passagem, em Mariana (MG)	Fotografia pinhole como ferramenta da Comunicação Comunitária.	Oficina e exposição	TCC A fotografia Pinhole no contexto da comunicação comunitária (monografia)
--	------	---	--	--	---------------------	--