

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

CAIO PAGANOTTI

# **EVOLUÇÃO E REVOLUÇÃO DO SUPORTE FOTOGRÁFICO**

SÃO PAULO

2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

LINHA DE PESQUISA: POÉTICAS E TÉCNICAS

**CAIO PAGANOTTI**

# **EVOLUÇÃO E REVOLUÇÃO DO SUPORTE FOTOGRAFICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, na Linha de Pesquisa Poéticas e Técnicas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais, sob a orientação do Prof. Dr. Atílio Avancini.

SÃO PAULO

2016

Autorizo a divulgação do texto completo em bases de dados especializadas e a reprodução total ou parcial, por processos fotocopiadores, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que citada a fonte.

Assinatura: \_\_\_\_\_

Data: \_\_\_\_\_

#### Ficha catalogal

Paganotti, Caio

Evolução e revolução do suporte fotográfico / Caio Paganotti; orientador Atílio Avancini. São Paulo, 2016.

103 páginas.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, 2016.

1. Fotografia – Técnica. 2. Lomografia – História. 3. Fotografia – Digital. I. Paganotti, Caio. II. Título: Evolução e revolução do suporte fotográfico.

CDD 770.285

Autor: PAGANOTTI, Caio

Título: Evolução e revolução do suporte fotográfico

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para  
obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Atílio Avancini – ECA/USP (orientador)

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

Devo muito desta pesquisa ao Prof. Dr. Atílio Avancini, amigo e mestre. Sua paixão pela fotografia e por ensinar serviram, constantemente, como um farol em meio à neblina e à escuridão. Obrigado pela ajuda para chegar até aqui.

Agradeço aos meus pais, pelo investimento a longo prazo sem previsão de retorno. E pelo amor incondicional sempre presente.

Agradeço ao meu irmão, Ivan, por irritantemente traçar um caminho tão difícil de seguir e, ao mesmo tempo, por me ajudar a seguir o meu próprio rumo. Você continua sendo o meu exemplo. Agradeço pelas saudosas conversas madrugada adentro regadas a maionese. E pela revisão minuciosa desta dissertação. Agradeço, também, por estar sempre nos lugares errados nas horas certas – e por não ter desistido no dia 11/01.

Esta dissertação – assim como a minha vida – estaria um tanto mais torta sem a ajuda do Renato. Obrigado por estar por perto em todos os momentos.

Por fim, e com o perdão de deixá-la ansiosa, agradeço imensamente à Roberta, que aparece constantemente nas minhas fotos, nas minhas músicas, nas minhas palavras, na minha vida. Você continua sendo a minha luz, sem a qual, nenhuma fotografia seria possível.

**DEDICATÓRIA**

*Ao Cidadão Brasileiro,  
pelo presente do futuro.*

## **TÍTULO: EVOLUÇÃO E REVOLUÇÃO DO SUPORTE FOTOGRÁFICO**

### **RESUMO**

Esta pesquisa analisa a diferença entre os suportes fotográficos ao longo da história, aprofundando-se nos existentes atualmente e identificando as distintas linguagens desenvolvidas por cada um, assim como os relacionamentos entre fotógrafo e assunto, observador e fotografia (suporte) e, também, fotógrafo e aparato fotográfico. Parte-se de uma análise histórica e contemporânea e de uma produção artística autoral para compreender a importância de cada suporte fotográfico em uso, trazendo à tona a relação entre o filme fotográfico e o suporte digital, além da condição de sobrevivência que a lomografia trouxe ao filme fotográfico e sua influência no desenvolvimento de uma nova linguagem na fotografia digital. A dissertação apresenta, também, uma análise da fotografia como libertadora da própria fotografia como representação fiel da realidade.

**Palavras-chave:** comunicação; arte; fotografia; suporte fotográfico; lomografia.

### **ABSTRACT**

This research analyzes the difference between photographic media throughout history, focusing on the current techniques and identifying different languages developed by each medium. This work also evaluates the relationship between photographer and subject, observer and photography, and photographer and photographic equipment as well. Based on a historic analysis and an authorial artistic production to understand the importance of each photographic camera currently in use, this research discusses the relationship between photographic film and digital medium, considering how lomography has contributed to the survival of photographic film and, at the same time, it has also influenced the development of new languages in digital photography. This dissertation also analyzes how photography can liberate itself from its role as a way of faithfully representation of reality.

**Keywords:** communications; art; photography; photographic media; lomography

## LISTA DE IMAGENS

|   |    |
|---|----|
| Imagem 1. Tema 1 – Praça Benedito Calixto. Lomografia. ....           | 75 |
| Imagem 2: Tema 1 – Praça Benedito Calixto. Lomografia – detalhe. .... | 76 |
| Imagem 3. Tema 1 – Praça Benedito Calixto. Digital 1.....             | 77 |
| Imagem 4. Tema 1 – Praça Benedito Calixto. Digital 2.....             | 78 |
| Imagem 5. Tema 1 – Praça Benedito Calixto. Digital 3.....             | 79 |
| Imagem 6. Tema 1 – Praça Benedito Calixto. Digital 4.....             | 80 |
| Imagem 7. Tema 1 – Praça Benedito Calixto. Digital 5.....             | 81 |
| Imagem 8. Tema 1 – Praça Benedito Calixto. Digital 6.....             | 82 |
| Imagem 9. Tema 1 – Praça Benedito Calixto. Digital 7.....             | 83 |
| Imagem 10. Tema 1 – Praça Benedito Calixto. Digital 8.....            | 84 |
| Imagem 11. Tema 1 – Praça Benedito Calixto. Digital 9.....            | 85 |
| Imagem 12. Tema 1 – Praça Benedito Calixto. Digital 10.....           | 86 |
| Imagem 13. Tema 2 – Roberta. Lomografia. ....                         | 87 |
| Imagem 14. Tema 2 – Roberta. Lomografia – detalhe.....                | 88 |
| Imagem 15. Tema 2 – Roberta. Digital. ....                            | 89 |
| Imagem 16. Tema 3 – Autorretrato. Lomografia. ....                    | 90 |
| Imagem 17. Tema 3 – Autorretrato. Lomografia – detalhe.....           | 91 |
| Imagem 18. Tema 3 – Autorretrato. Digital. ....                       | 92 |
| Imagem 19. Tema 4 – Hibridização dos suportes. ....                   | 93 |
| Imagem 20. Tema 4 – Hibridização dos suportes – detalhe.....          | 94 |



## SUMÁRIO

|  |    |
|--|----|
| Introdução.....  | 12 |
| Aspectos teóricos e práticos.....                                | 16 |
| Disciplinas cursadas e Qualificação .....                        | 17 |
| Histórico pessoal.....   | 19 |
| Capítulo 1 – Panorama histórico .....                            | 20 |
| 1.1 Breve história do suporte fotográfico .....                  | 20 |
| Processo físico.....   | 20 |
| Processo químico .....   | 21 |
| Processo eletrônico.....   | 25 |
| 1.2 A lomografia .....   | 26 |
| Primeiros cliques.....   | 26 |
| Carregando mais filme .....                                      | 27 |
| O Manifesto Lomográfico e as profecias do mundo digital.....     | 27 |
| As Dez Regras de Ouro da Lomografia .....                        | 31 |
| Compartilhando com o mundo – nasce a LomoWall.....               | 32 |
| O futuro é analógico.....  | 33 |
| Uma via de mão dupla.....  | 34 |
| Capítulo 2 – Conceitos gerais.....                               | 36 |
| 2.1 Uma análise da fotografia .....                              | 36 |
| Abstração dimensional .....                                      | 37 |
| Isso-foi.....  | 37 |
| <i>Operator, Spectrum e Spectator</i> .....                      | 39 |
| Realidade.....   | 39 |
| O ato fotográfico .....  | 42 |
| Colecionando fotografias .....                                   | 46 |
| Fotocomunicação .....  | 50 |
| 2.2. A identidade na tecno-imagem .....                          | 50 |
| A identidade do sujeito-fotografado.....                         | 51 |
| A tecno-imagem e o sujeito-fotógrafo .....                       | 53 |
| Fotografi@ .....   | 55 |
| 2.3. Sentindo o mundo através da fotografia e do fotografar..... | 57 |
| O já fotografado .....   | 57 |
| Espelho.....   | 59 |

|   |    |
|---|----|
| Pensar (olhar) x Fazer-se sentir (fotografar) ..... | 60 |
| Identidades .....                                   | 61 |
| Fotógrafo diletante e esteta .....                  | 62 |
| Capítulo 3 – Desenvolvimento prático autoral .....  | 64 |
| Justificativa .....                                 | 64 |
| Objetivo .....                                      | 64 |
| Metodologia .....                                   | 64 |
| Tema 1 – Praça Benedito Calixto .....               | 65 |
| Lomografia.....                                     | 65 |
| Equipamento utilizado .....                         | 65 |
| Processo e apresentação .....                       | 65 |
| Análise do resultado .....                          | 66 |
| Análise do ato fotográfico .....                    | 66 |
| Digital .....                                       | 66 |
| Equipamento utilizado .....                         | 66 |
| Processo e apresentação .....                       | 67 |
| Análise do resultado .....                          | 67 |
| Análise do ato fotográfico .....                    | 67 |
| Tema 2 – Roberta.....                               | 68 |
| Lomografia.....                                     | 68 |
| Equipamento utilizado .....                         | 68 |
| Processo e apresentação .....                       | 68 |
| Análise do resultado .....                          | 68 |
| Análise do ato fotográfico .....                    | 69 |
| Digital .....                                       | 69 |
| Equipamento utilizado .....                         | 69 |
| Processo e apresentação .....                       | 69 |
| Análise do resultado .....                          | 70 |
| Análise do ato fotográfico .....                    | 70 |
| Tema 3 – Autorretrato.....                          | 70 |
| Lomografia.....                                     | 70 |
| Equipamento utilizado .....                         | 70 |
| Processo e apresentação .....                       | 70 |
| Análise do resultado .....                          | 71 |

|   |     |
|---|-----|
| Análise do ato fotográfico .....                  | 71  |
| Digital .....                                     | 72  |
| Equipamento utilizado .....                       | 72  |
| Processo e apresentação .....                     | 72  |
| Análise do resultado .....                        | 72  |
| Análise do ato fotográfico .....                  | 72  |
| Tema 4 – Hibridização dos suportes .....          | 72  |
| Equipamento utilizado .....                       | 72  |
| Processo e apresentação .....                     | 73  |
| Análise do resultado .....                        | 73  |
| Análise do ato fotográfico .....                  | 73  |
| Imagens.....                                      | 75  |
| Considerações finais .....                        | 95  |
| Uma via de mão dupla .....                        | 95  |
| Dupla hélice .....                                | 96  |
| A fotografia como libertadora da fotografia ..... | 99  |
| Referências Bibliográficas.....                   | 102 |

## INTRODUÇÃO

A fotografia se aproxima do seu segundo século completo de vida. Ao longo desse tempo, diversas formas e técnicas foram empregadas em sua execução. Assim como é possível observar diferentes usos ou empregos para uma mesma fotografia em seu núcleo: documentação, arte, comunicação, suporte para interação social.

Ao longo de uma existência ainda breve, é possível observar uma constante alteração do suporte fotográfico, variando desde a placa de estanho com betume da Judeia de Niépce até os sensores digitais de CCD e à imaterialidade da nuvem.

Esta pesquisa de mestrado no **Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo** procura identificar os diferentes tipos de suporte fotográfico, relacionando-os aos desenvolvimentos específicos das relações fotógrafo-assunto e observador-fotografia. O objetivo é compreender o processo evolutivo do suporte fotográfico e, também, questionar as revisitações presentes principalmente no começo do século XXI, evidenciando o esforço do filme fotográfico contra sua própria extinção. É nesse sentido que esta pesquisa também objetiva desenvolver um elo entre teoria e prática autoral.

Para garantir o alcance desses objetivos, é necessário analisar algumas teorias do ato fotográfico e da relação entre ator/observador e a fotografia – questões como o *isso-foi* (BARTHES, 1984), que servirão para esclarecer a relação do suporte fotográfico (em constante mutação) com o fotógrafo (*Operator*) e com o que é fotografado (*Spectrum*). Essa relação também será estudada através da conexão estabelecida por meio de um signo indiciário e suas implicações (DUBOIS, 2004), assim como através das diferentes realidades de Kossoy (2002).

Esta pesquisa pretende retomar a temática da identidade fotográfica sob o caráter do suporte fotográfico, assim como a diferença entre as linguagens criadas e desenvolvidas por cada tipo de suporte – cada etapa da evolução do suporte fotográfico permite um maior desenvolvimento de certa área, seja documentação, mimese, subjetivação artística ou comunicação social.

É assim que esta pesquisa se encaixa na linha de pesquisa **Poéticas e Técnicas**: a partir dos diferentes suportes apresentados (técnicas fotográficas), um distinto aspecto criativo será mais desenvolvido e destacado dentro do âmbito geral da fotografia.

Há uma necessidade de constante atualização de estudo em relação ao suporte fotográfico, suas aplicações e suas consequências. A fotografia, desde o final do século XX, passa por um momento de inovação tecnológica intensa; e cada inovação traz consigo uma nova

maneira de se lidar com a tecnologia e a produção fotográfica. Ou seja, para cada técnica há uma poética. Este trabalho articula-se na latência de estudos sobre as diferentes poéticas desenvolvidas a cada nova técnica fotográfica – ou a cada revisitação de tecnologias passadas.

Paralelamente à evolução do suporte fotográfico, pretende-se analisar, portanto, alguns aspectos de revisitação. A partir do começo do século XXI, a fotografia digital começou a dominar o mercado fotográfico. Algumas empresas tradicionais anunciaram fechamento de portas, e o desenvolvimento no setor de fotografia – liderado por novas empresas migrantes de outros setores tecnológicos – tomou uma proporção inimaginável. As câmeras fotográficas, tomadas de um imediatismo voyeurístico (antes suprido apenas pelas câmeras instantâneas, como a Polaroid), inundaram o mercado dos consumidores e dos amadores. A um passo de distância, há a invasão fotográfica nos aparelhos de telefonia: no início da década de 2010, é possível encontrar muitos modelos com câmera embutida.

É no caminho inverso que se encontra o problema desta pesquisa. O movimento – *a priori* contraditório – a ser discutido é a sobrevida do filme fotográfico, principalmente através do movimento da lomografia.

O termo lomografia advém de uma câmera soviética do começo dos anos 80, um modelo simples e de fácil operação, criado para massificar a fotografia no local. O modelo completamente automático da empresa LOMO, baseada na atual São Petersburgo, ganhou admiradores no resto da Europa rapidamente, após a dissolução da Cortina de Ferro. No começo da década de 1990, foi criada a Sociedade Lomográfica Internacional, um conglomerado de entusiastas que começava a criar algumas “regras” para a lomografia: um tipo de fotografia funcionalmente simples, mas criativa, experimental e comunicativa.

A lomografia teve um crescimento curioso após a invasão digital no mundo da fotografia. O filme fotográfico caminhava para a obsolescência de uma fita cassete frente ao CD. Porém, a fotografia digital passou a tomar referências de um passado não tão distante: algumas imagens digitais surgiam com um aspecto um tanto envelhecido, ou com uma aparente falta de nitidez e qualidade ótica – enquanto as grandes empresas do ramo fotográfico travavam uma guerra por melhor qualidade ótica e definição de imagem digital. Essas “falhas” eram provenientes de uma linguagem própria desenvolvida pela lomografia, criada devido aos equipamentos simples e a alguns efeitos aplicados, como o *cross processing*, efeito de alteração de tonalidades e paletas de cor obtido através da revelação cruzada: utiliza-se um químico para filme negativo em um filme positivo, ou o inverso.

Essa intervenção da linguagem lomográfica na fotografia digital começou a despertar interesses, e tornou-se uma porta de entrada para o mundo do filme fotográfico. Há, aqui, uma

revisitação teórica e artística do suporte fotográfico: passa-se do digital (suporte mais tecnologicamente avançado) para o filme fotográfico.

Assim, com a popularização e massificação que a fotografia sofreu a partir da disseminação da câmera digital, o filme fotográfico desvia de um futuro como o da fita cassete e ganha uma sobrevida como suporte revisitado, com um nicho certo e delimitado de consumidores.

A lomografia parte do pressuposto do uso do filme fotográfico e de uma câmera de construção simples. Ainda que seja praticada em um suporte (filme fotográfico), a lomografia não deixa de influenciar outros, como, por exemplo, sendo ponto de partida para a criação de filtros utilizados em aplicativos *mobile* de compartilhamento de imagens.

Analisando seu caráter social, é possível perceber que a lomografia (e sua relação com o *Operator*) situa-se em uma faixa de transição entre o filme fotográfico e a fotografia digital. A fotografia, antes da massificação do suporte digital, para o consumidor médio, era utilizada apenas em eventos especiais, como festas, comemorações ou viagens. Isso porque era necessário que o fotógrafo fizesse investimentos (financeiro e temporal) antes e depois do ato fotográfico. Esse processo dispendioso, somado ao não-imediatismo do processo, garantia uma relação distante entre o fotógrafo e as fotografias, assim como entre o fotógrafo e seu aparato fotográfico.

Na fotografia digital, não há custo nenhum após o ato fotográfico (financeiro ou temporal) para que se observe o resultado. Esse fato aproximou o fotógrafo às fotografias (resultados do ato fotográfico) e ao aparato fotográfico: a fotografia, agora, não se restringe apenas a eventos especiais, mas pertence ao cotidiano do fotógrafo. A câmera pode ser levada em uma bolsa, mochila ou bolso – e acompanha o observador o tempo todo, com um número limite de fotografias altíssimo, o que incentiva o ato de fotografar.

A lomografia precedeu esse processo de aproximar a câmera e a fotografia ao fotógrafo – tão bem desenvolvido pelo suporte digital. Entre as Dez Regras de Ouro da Lomografia, desenvolvidas pelos primeiros lomógrafos, publicadas em 1992 (LOMOGRAPHY, 2012), é possível destacar as seguintes, numeradas como originalmente:

1. Leve sua câmera onde você for;
3. A lomografia não é uma interferência na sua vida, mas parte dela;
6. Não pense;
7. Seja rápido.

Os lomógrafos começaram a dissipar uma cultura de se fotografar o cotidiano de uma maneira desenfreada, sempre portando a sua câmera e muitos rolos de filme. O número de exposições feitas era altíssimo comparado às cenas tomadas pelos outros praticantes da fotografia. Os lomógrafos quebraram a barreira de se guardar a fotografia apenas para eventos especiais, aproximando o fotógrafo de seu aparato fotográfico e inundando o observador (*Spectator*) com um número elevado de imagens. Os motivos e alvos da lomografia foram, aos poucos, transformando o simples cotidiano em eventos especiais, dignos de registro. Isso precedeu o grande uso da fotografia digital nas mídias sociais, que resultaria na disseminação de cenas do cotidiano, pratos de refeição, imagens descompromissadas e autorretratos tomados em frente a qualquer espelho.

Nesse ponto, é bom relembrar a importância desta pesquisa sobre a diferença na relação que o fotógrafo tem com os suportes fotográficos, assim como a diferença presente na relação entre o observador (*Spectator*) e o suporte fotográfico – ou, ainda, a fotografia-objeto. O fetiche do imediatismo de obtenção de uma imagem, por tanto tempo presente no inconsciente coletivo dos fotógrafos (servido apenas pela fotografia instantânea), finalmente encontrou sua solução definitiva na fotografia digital, através das imagens captadas e visualizadas segundos depois em uma tela já embutida no aparato fotográfico. A relação que o fotógrafo estabelece com as imagens obtidas passa a ser imediata – porém, ela também pode ser considerada como mais fraca, já que a obtenção da imagem veio, naquele dado momento, sem custo nenhum (tanto financeiro como temporal). Essa relação frágil resulta, a longo prazo, em um desligamento massivo do fotógrafo com o resultado do ato fotográfico: a imagem obtida (a fotografia-objeto, ainda que virtual) perde grande parte do seu valor, tornando o ato fotográfico em si o grande protagonista da fotografia.

Uma curiosa inversão de valores se observa: antigamente, a fotografia era utilizada em um evento especial, para que a imagem obtida garantisse a memória do evento. O que garantia o caráter único ao evento era a eternização do momento (o fato de se ter a fotografia-objeto garantida), que era possível com a captura de imagens através da fotografia. Com a fotografia digital, o que garante um caráter especial aos eventos é a captura de imagens em si. A fotografia-objeto perde a sua utilidade e o seu valor.

Esse processo se dá fisicamente. A coleção de fotografias-objeto ainda será observada principalmente através dos serviços de compartilhamento da rede mundial e de mídias sociais.

A lomografia resgata e devolve parte da importância da fotografia-objeto à experiência completa que é fotografar. O ato fotográfico continua com a mesma importância desenvolvida

e ampliada pela fotografia digital, mas o resultado desse mesmo ato volta a receber atenção através da inversão do fetiche da entrega da imagem capturada. Agora, em meio a uma massiva entrega imediata dos aparatos fotográficos, o custo temporal torna-se interessante, principalmente ao se analisar gerações mais novas que nasceram já em meio ao processo digital de entrega de imagens. O fetiche do suporte fotográfico diferente, e até *vintage*, traz novas (ainda que antigas) relações do fotógrafo com o suporte fotográfico.

### **ASPECTOS TEÓRICOS E PRÁTICOS**

A referência teórica deste trabalho foi instigada pela teoria da dupla hélice de Raymond Bellour (1993). Segundo o autor, quanto maior a analogia de um sistema de imagens (ou quanto maior for a sua capacidade de mimetismo), maiores (ou em maior número) serão as manifestações opostas à capacidade de analogia do sistema. Ou seja, como a fotografia possui intrinsecamente uma capacidade de representação bem próxima ao que se vê, sendo comumente tomada como mimese ou espelho do real (especialmente no começo da sua existência), alguns movimentos surgirão para desvencilhá-la dessa representação do real.

Isso ocorreu em algumas vanguardas fotográficas no século XX – nos fotogramas de Man Ray, por exemplo. Antes disso, no século XIX, os pictorialistas utilizavam técnicas como solarização, alteração de tonalidade e granulação para manipular o negativo, renegando o aspecto de documentação da fotografia, em uma tentativa de elevá-la à arte. No Brasil, nota-se o grafismo e outras experiências dos fotoclubistas na metade do século XX.

A lomografia encaixa-se nesse princípio de Bellour: enquanto a disputa pela alta definição e equipamentos de última geração continua, surge um movimento descompromissado com a analogia ao real, munido de equipamentos de construção simples e desenvolvido em um suporte fotográfico revisitado.

Assim como a fotografia surgiu para libertar a pintura, possibilitando um desprendimento do real e maior expressão artística do autor, a própria fotografia (em caráter lomográfico) surge para libertar a fotografia da mimese do real em alta definição e qualidade, crescendo em dupla hélice para uma forma comunicativa, artística despreziosa e experimental.

Esta pesquisa teórica e prática pretende analisar esse processo, compreender como ele se dá e quais são as suas consequências.

O desenvolvimento desta pesquisa conta, em primeira instância, com uma breve pesquisa histórica sobre suportes fotográficos e uma análise da relação fotógrafo-suporte.



Esta pesquisa pretende desenvolver com mais detalhes a utilização do filme fotográfico em meio à era digital. Para isso, será necessário compreender a linguagem lomográfica, assim como a relação fotógrafo-assunto e fotógrafo-câmera – pois o próprio aparato fotográfico torna-se fetichista para uma geração tomada pelo digital. Então, a pesquisa conta com um levantamento da história da lomografia, suas aplicações, sua técnica e seu relacionamento com os dois suportes fotográficos melhor analisados (o filme fotográfico e o suporte digital). Aqui, mais que em qualquer outra etapa de evolução do suporte fotográfico, será observada a teoria da dupla hélice de Bellour.

A última etapa da dissertação propõe uma aplicação prática, a fim de desenvolver e compreender as diferentes linguagens fotográficas existentes para os suportes em uso atualmente – filme fotográfico e suporte digital (e suas diversas aplicações sociais). Essa aplicação prática consiste em desenvolvimento de projeto autoral, fotografando-se três temas em dois diferentes suportes. Os resultados oferecerão a diferença de visão deste autor sobre um assunto quando trabalhado em suportes diferentes.

A análise final, tanto do resultado do projeto autoral quanto do levantamento histórico e conceitual, contará com conceitos explorados durante esta pesquisa (e durante a vida acadêmica anterior), como a utilização da fotografia (e, em outra instância, da câmera fotográfica) como aparato de tradução de realidades para o autor ou observador (SONTAG, 2004). A materialização do resultado final do ato fotográfico também será analisada através de conceitos como o de coleção de memórias (BAUDRILLARD, 2008).

#### **DISCIPLINAS CURSADAS E QUALIFICAÇÃO**

Ao selecionar as disciplinas que seriam cursadas ao longo do mestrado, o critério escolhido foi identificar as que mais teriam a oferecer na construção e no desenvolvimento dos temas abordados na pesquisa.

No primeiro semestre de 2014, foi feita a opção de se cursar duas disciplinas.

A disciplina *A Linguagem da Fotografia (CJE4050)*, ministrada pelo Prof. Dr. Atílio Avancini, serviu como base teórica do universo fotográfico, com aprofundamento em questões e autores importantes que são abordados ao longo desta pesquisa, como Roland Barthes e sua obra *A câmara clara* (1984), de onde são retirados os conceitos de *isso-foi* e de *Spectrum*, *Operator* e *Spectator*, que alimentam esta pesquisa em muitos momentos. Outro título explorado amplamente ao longo desta pesquisa é *Ensaio sobre a fotografia - para uma filosofia da técnica* (1998), de Vilém Flusser, uma revisitação e ampliação do clássico *Filosofia da caixa*

*preta*. A partir desse título, é possível abordar o conceito da superficialidade (que é ampliado em *O universo das imagens técnicas - elogio da superficialidade* [2008]) e da caixa preta que é o aparato fotográfico, o que possibilita uma maior liberdade criativa ao fotógrafo. É possível tratar, também a partir de Flusser, da compreensão e do deciframento da fotografia como canal comunicativo.

Além da densa parte teórica trabalhada por esta disciplina, foi possível desenvolver uma introdução ao objeto de estudo prático. Para o trabalho de conclusão da disciplina, foi entregue um ensaio fotográfico feito em uma saída fotográfica ao Mercado Municipal de São Paulo. As imagens foram captadas em câmera lomográfica e tratadas com técnica de sobreposição de imagens sem autoria definida, pesquisadas em canais diversos da internet. A apresentação final, de seis imagens em papel fotográfico, contou com uma caixa-embalagem de madeira coberta pelas mesmas seis imagens em tamanho menor, na forma de mosaico (inspirado nos painéis lomográficos).

A disciplina *Tecnoimagética: Produção e Circulação da Imagem na Comunicação Contemporânea (CJE5132)*, ministrada pelo Prof. Dr. Wagner Souza e Silva, serviu como aprofundamento teórico na fotografia contemporânea através das questões da técnica e da tecnoimagética. O estudo da superficialidade de Flusser foi aprofundado com a leitura de *O universo das imagens técnicas - elogio da superficialidade* (2008) que, juntamente com as visões contemporâneas de Fontcuberta em *A câmera de Pandora: a fotografia@ depois da fotografia* (2012), servem para traçar as questões de identidade e identificação do fotógrafo e do fotografado em um mundo banhado e percebido por imagens.

No segundo semestre de 2014, foi feita a opção de se cursar novamente duas disciplinas.

A disciplina *Mídias Sociais Audiovisuais e o Espaço Público Contemporâneo: Práticas e Processos em Mutação (CTR4026)*, ministrada pelo Prof. Dr. Mauro Wilton de Souza, serviu para se aplicar as questões heideggerianas de técnica ao processo do ato fotográfico – o que fomenta a discussão da superficialidade de Flusser.

Foi possível traçar novos conhecimentos na movimentação das mídias sociais e nas mudanças que o compartilhamento de informações trouxe à contemporaneidade – passando por questões de poder trazidas por Foucault, e chegando a questões tecnológicas apresentadas por Couchot.

A disciplina *Modos Contemporâneos de Produção de Imagens Poéticas (CAP5207)*, ministrada pela Profa. Dra. Branca Coutinho de Oliveira, serviu para aprofundar os conceitos teóricos artísticos – passando pelos conceitos de imagem e reprodutibilidade, trazidos

principalmente por Deleuze, e chegando às análises da produção artística trazidas por Perniola, em *Do Sentir* (1993), resultando nas observações feitas sobre a percepção de se sentir o mundo através das fotografias e do próprio ato de fotografar.

Nesta disciplina, foi possível entrar em contato com diferentes produções acadêmicas e práticas dos outros alunos, o que contribuiu para a construção de um diálogo questionador da construção e do desenvolvimento dos processos artísticos. Um trabalho prático final trouxe a ideia de juntar diversos suportes fotográficos para a criação de uma imagem só, o que já havia sido explorado (de maneira mais superficial) inicialmente na disciplina *A Linguagem da Fotografia*.

A Banca de Qualificação de Mestrado foi composta pelos Profs. Drs. Arlindo Machado e Wagner Souza e Silva, no segundo semestre de 2015. Na época, a dissertação contava apenas com a apresentação dos conceitos gerais a serem explorados. Dentre as sugestões encaminhadas pela banca, duas foram mais trabalhadas para a entrega da dissertação final: a aplicação dos conceitos gerais aos suportes analisados, e o desenvolvimento da parte prática autoral do trabalho.

### **HISTÓRICO PESSOAL**

Para a conclusão do curso de Bacharelado em Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda, apresentei o trabalho *Todo retrato é um autorretrato: uma análise da relação fotógrafo-fotografado*. Na época, meu envolvimento com a fotografia já somava uma década, com desenvolvimento de passagens profissionais e pessoais pela área.

Tendo começado a fotografar em filme e, depois, passado para o digital, o suposto embate entre os dois suportes sempre me pareceu um assunto muito intrigante. Seria o filme completamente extinto, como foi a fita cassete? Ou ele sobreviveria, através de mercado e nicho específicos, como o vinil?

Anos após fotografar apenas com digital, tanto profissionalmente quando de maneira autoral, voltei a utilizar filme. Em 2009, conheci a lomografia através de uma *ActionSampler*, uma câmera multilentes, que ganhei de uma amiga. Pesquisando mais sobre o assunto, fiquei fascinado pela lomografia, e comecei a notar algumas peculiaridades que envolviam o jeito de se fazer imagens pregado pelos lomógrafos. Curiosamente, essas peculiaridades aproximavam o *modus operandi* lomográfico a algumas características que o digital (especialmente depois das redes sociais e das câmeras nos celulares) apresentava.

Esse foi o ponto de partida para o desenvolvimento desta pesquisa.

## **CAPÍTULO 1 – PANORAMA HISTÓRICO**

Este capítulo apresenta um breve panorama histórico do desenvolvimento do suporte fotográfico e da lomografia. Os conceitos históricos foram abordados de acordo com AMAR (2010) e LOMOGRAPHY (2012 e 2012a).

### **1.1 BREVE HISTÓRIA DO SUPORTE FOTOGRÁFICO**

Para que a fotografia pudesse ser inventada, era necessário o desenvolvimento em paralelo de dois processos. O primeiro é físico, ou ótico, já que era necessário que a luz refletida de um objeto fosse projetada em uma devida superfície. O segundo processo é químico (ou, mais tarde, eletrônico), que deveria garantir o registro da imagem refletida. Mas o desenvolvimento desses dois processos não transcorreu com a mesma velocidade, e as condições ideais para a invenção da fotografia não puderam ser obtidas por muito tempo.

#### **Processo físico**

O processo físico foi desenvolvido com maior facilidade. Aristóteles já descrevia a câmara escura no século IV a.C., em um processo utilizado para se observar um eclipse solar em um compartimento fechado com um furo em uma das laterais. É da mesma época o registro feito por Platão, em *A República*, da alegoria da caverna, que parte de um diálogo socrático e conta a história de homens presos em uma caverna, forçados a vivenciar o mundo apenas através de sombras projetadas na parede da caverna, provenientes de ações desenroladas e objetos presentes no mundo exterior iluminados por uma forte fogueira. A luz atravessava um orifício em uma das paredes da caverna e projetava as sombras na outra parede, fazendo com que os homens acreditassem que aquele era, de fato, o mundo real. A alegoria da caverna não deixa de representar a relação da sociedade com as imagens.

De qualquer forma, o processo da câmara escura também é citado por Al Hazen, astrônomo do século XI. No século XVI, Leonardo Da Vinci a compara ao funcionamento do olho. Durante o Renascimento, a câmara escura é aperfeiçoada para que se torne um mecanismo auxiliar ao desenho e à pintura.

No século XVII, as câmaras escuras tornam-se portáteis, munidas de elementos óticos (lentes polidas provavelmente convergentes) e espelhos com inclinação de 45°, para que as

imagens pudessem ser observadas no plano horizontal, a fim de facilitar a observação para se desenhar. Essa estrutura é a base das câmeras *reflex*, que surgiram apenas no século XX.

Em 1804, William Wollaston inventa a câmera clara, sistema em que é possível ver a imagem refletida e a superfície em que será feito o desenho simultaneamente. Ao artista, bastaria copiar por cima da imagem visualizada.

O processo físico já estava, portanto, desenvolvido. Era necessário apenas garantir a capacidade de registrar as imagens obtidas através do sistema ótico.

### **Processo químico**

As primeiras observações de que se tem registro do escurecimento de sais de prata pela luz ocorreram no século XIII. As experiências fotoquímicas avançam lentamente até o século XVII. Em 1802, Thomas Wedgwood – uma mente brilhante para a época em relação a processos químicos, mas não tão bem-sucedida na hora de titular publicações – junta-se a Humphrey Davy e publica suas descobertas no *Journal of The Royal Institution: o Ensaio de um Método para Copiar os Quadros de Vidro e para Fazer Perfis pela Ação da Luz sobre o Nitrato de Prata, Inventado por Thomas Wedgwood, com Observações de Humphrey Davy*. Apesar de conseguir fotogramas de perfis e objetos registrados em superfícies de papel ou couro claro impregnadas de sais de prata, Wedgwood não consegue fixar as imagens, que precisariam ser observadas apenas na penumbra e, mesmo assim, perdem-se eventualmente na escuridão dos sais de prata atingidos pela luz.

Joseph Nicéphore Niépce, pertencente à burguesia francesa, é um homem que recebe formação científica e torna-se um inventor. A partir de 1816, dedica-se a registrar a obtenção mecânica de desenhos através da ação da luz.

Nesse mesmo ano, menciona em cartas a seu irmão a obtenção de imagens invertidas (em negativo) com sais de prata. Em 1819, experimenta aplicar betume da Judeia, um produto viscoso semelhante ao piche, em suportes como vidro, cobre prateado e estanho. O betume da Judeia torna-se insolúvel com a ação da luz, e as partes que não foram expostas podem ser lavadas com uma solução de lavanda, o que leva à obtenção de uma imagem positiva no suporte lavado.

Em 1826, a imagem *Pont de Vue du Gras* é obtida, considerada até hoje a primeira fotografia feita – apesar de que Niépce registra em correspondências que já havia obtido resultados satisfatórios com suas *heliografias* a partir de 1822. O tempo de exposição era

altíssimo, chegando a dezenas de horas. Não há exatidão, mas a história mais difundida é que *Point de Vue du Gras* é uma imagem que teria levado 8 horas para sensibilizar a superfície.

Niéce assina um contrato em 1829, devido a pressões financeiras, com Daguerre, mais jovem e vocacionado ao lucro do que ele. Nesse contrato, Niépce abdica dos louros de sua invenção. Com a morte de Niépce, em 1833, Daguerre continua aperfeiçoando o processo, implementando a utilização de iodo e água salgada para fixar as fotografias, chegando a tempos de exposição mais reduzidos: de quinze minutos a uma hora.

Em janeiro de 1839, François Arago, membro da Academia das Ciências da França, pede publicamente ao governo francês que indenize Daguerre para que sua invenção continue sendo desenvolvida e publicada. Em 19 de agosto de 1839, Arago publica, finalmente, o processo conhecido como *daguerreótipo* na Academia das Ciências e Belas-Artes francesa, marcando a data em que é comemorada atualmente a invenção da fotografia.

Paralelamente a isso, Henry Fox Talbot faz, em 1834, imagens em papel impregnado com nitrato de prata, fixadas com sal de cozinha, resultando em valores invertidos (novamente, o negativo), com tempos de exposição reduzidos a cerca de dez minutos. Com o pedido de Arago, em janeiro de 1839, Fox Talbot comunica à *Royal Society of London* e à Academia das Ciências francesa as suas descobertas, para defender sua anterioridade na invenção. É a primeira utilização do termo *fotografia*. Em 1840, Fox Talbot desenvolve o processo e chega à revelação da imagem latente, erguendo pilares para a fotografia moderna: o sistema negativo-positivo e a reprodutibilidade da imagem obtida.

A invenção da fotografia ainda pode ser atribuída a outras pessoas. Hippolyte Bayard realiza, em junho de 1839, a primeira exposição de fotografias da história, com cerca de trinta imagens expostas em uma festa de caridade. Em 1973, é encontrado o diário de Hercules Florence, francês radicado no Brasil, que relata a obtenção de imagens sobre papel com nitrato de prata em 1833.

A atribuição da invenção da fotografia permanece um assunto polêmico. Para os fins deste estudo, porém, é mais interessante observar os processos que se seguiram a isso e que levaram ao desenvolvimento do suporte fotográfico.

No começo de seu desenvolvimento, o daguerreótipo apresenta algumas inconveniências que atrapalham a distribuição e massificação da fotografia. O aparelho para se fazer as imagens pesa aproximadamente 50kg e custa 400 francos-ouro, o que equivale a oito meses de salário médio de um operário. Além disso, há a unicidade inerente ao sistema de positivo (não há reprodutibilidade do meio) e o tempo de exposição ainda na casa dos minutos.

A partir da década de 1850, novas descobertas na ótica e nos processos químicos diminuem o tempo de exposição para aproximadamente 10 segundos. Os assuntos fotográficos são diversificados, abraçando temas como retratos, nus, paisagens e arquitetura. Apesar da temática inerentemente artística, o daguerreótipo é mais frequentemente associado a técnicos do que a artistas. Com um apogeu rápido, o uso do daguerreótipo começa a desaparecer a partir da década de 1860.

A calotipia, processo desenvolvido por Fox Talbot, apresenta maior facilidade de execução, um suporte fotográfico menos frágil e a já mencionada reprodutibilidade. A partir da metade do século XIX, diversos tipos de suporte são desenvolvidos: o papel albuminado, o papel salgado e o papel encerado são exemplos do desejo de portabilidade do suporte fotográfico, em processo que se abandona as chapas metálicas e vítreas para que as imagens possam ser carregadas pessoalmente a qualquer lugar. Apesar disso, os processos que garantem a imagem em papel ainda carecem de melhor desenvolvimento de tempo de exposição e fixação das imagens no suporte.

Em 1851, desenvolve-se o uso do colódio úmido, uma espécie de algodão dissolvido em éter alcoólico que adere muito bem ao vidro e absorve os sais de prata. Devido à volatilidade do éter, o processo todo – desde o preparo da chapa com o colódio, passando pela exposição e terminando na revelação – não poderia durar mais que quinze minutos. Apesar de ainda ser um processo incômodo, o colódio úmido acelera o processo de democratização da fotografia, barateando os custos e garantindo a reprodutibilidade através da produção de positivos em papel albuminado.

O processo de colódio úmido, quando combinado a chapas metálicas previamente enegrecidas, resulta em imagens diretamente positivas. Com esse tipo de suporte resistente, a fotografia torna-se ainda mais portátil; soldados a utilizam longe de casa para lembrar-se dos entes queridos, por exemplo. A fotografia pode ser, inclusive, enviada a grandes distâncias através do serviço de correio.

Ainda assim, a volatilidade do processo do colódio úmido não possibilita uma consistente massificação da fotografia – ou, pelo menos, do seu processo de criação. A fotografia chega ao grande público apenas como objeto final de consumo.

A prática fotográfica passa por processo de democratização com o desenvolvimento de novos suportes, como a gelatina, sucessora do colódio úmido, a partir da década de 1870, que permite uma maior sensibilidade ao suporte fotográfico.

A partir de 1880, o colódio úmido é praticamente extinto com o desenvolvimento da celuloide e do nitrato de celulose: nasce a película comumente chamada de filme, que passará por leves modificações, mas tornar-se-á a base do suporte fotográfico ao longo do século XX. A fotografia torna-se portátil e acessível ao grande público, especialmente através da *Kodak nº1*, desenvolvida por George Eastman, que sai carregada de fábrica com uma fita de papel revestida com gelatina destacável e emulsão de gelatino-brometo de prata. É possível tirar cem fotografias redondas com o diâmetro de 63mm, e seu preço de 25 dólares inclui a revelação do filme e a substituição por um novo. Cada impressão custa 10 dólares. É o nascimento do império Kodak. Com o mote “você aperta o botão e nós fazemos o resto”, a fotografia finalmente passa por uma grande democratização real, em que não apenas o produto final é massificado, mas o processo de criação e produção em si.

O pequeno formato, ou 35mm, que garante fotogramas de 24x36mm, é desenvolvido ainda na última década do século XIX. Mais tarde, ele seria aliado ao uso de câmeras leves e compactas, como a Leica, introduzida em 1925, levando a fotografia ao instantâneo e pessoal, aproximando o seu usuário ainda mais do aparato fotográfico – afinal, as câmeras já poderiam ser levadas no bolso.

Na metade do século XX, a família do suporte fotográfico recebe um novo elemento: o filme instantâneo. Com sua primeira câmera comercializável anunciada em 1948, a Polaroid é responsável pela realização do sonho de inúmeros fotógrafos: conhecer instantaneamente o resultado do ato fotográfico. A fotografia perde momentaneamente seu caráter de reprodutibilidade para garantir o acesso imediato ao resultado. O fotógrafo poderia ter sua fotografia em mãos em um minuto. Esse processo serve para estreitar ainda mais o relacionamento entre o observador e a fotografia-objeto, já que torna a realidade colecionável imediatamente após sua captura.

A fotografia instantânea torna-se muito popular entre as décadas de 50 e 80. Eventualmente, com a expansão digital do final do século XX e começo do século XXI, a Polaroid observa passivamente enquanto suas vendas caem vertiginosamente, culminando na abertura de processo de falência no começo dos anos 2000. Após alguns anos de escassez em mercado, os formatos instantâneos voltam a contar com produção maior a partir da segunda década do século XXI, em movimentos associados a processos *vintage* de fotografia.



## Processo eletrônico

Com o desenvolvimento do processo digital, a partir da década de 1990, a fotografia passa por um novo processo de massificação de proporções anteriormente inimagináveis. A possibilidade do resultado imediato do ato fotográfico alia-se ao barateamento do investimento financeiro (ainda que o investimento inicial seja maior, a diluição do investimento total por fotografia obtida garante um processo diversas vezes mais barato que o químico), e resulta no aumento exponencial da produção imagética, especialmente no uso amador e recreativo da fotografia.

No começo da explosão digital, o suporte fotográfico permanece, em partes, sendo o papel. Apesar da produção do número de imagens ter aumentado, algumas delas ainda seriam escolhidas para impressão e preenchimento de álbuns, porta-retratos ou murais. Muitas imagens seriam apenas guardadas no computador ou nas próprias câmeras digitais.

Dois fatores contribuiriam imensamente para se chegar à inundação de imagens vivida a partir do começo do século XXI. O primeiro deles é o movimento de expansão e popularização das redes sociais – em especial, as baseadas em imagem. A máxima “uma imagem vale mais que mil palavras” torna a fotografia cada vez mais importante em uma sociedade baseada em agilidade no processo informativo e comunicacional. As (recém-nascidas) redes sociais embarcam no *boom* da fotografia digital e abrem espaço para interação entre usuários e armazenamento e troca de imagens em um novo suporte fotográfico: a nuvem.

É muito mais fácil compartilhar memórias imagéticas através do *Facebook*. Com apenas um clique, as fotografias de uma viagem são disponibilizadas a centenas de pessoas ligadas ao usuário. As interações são públicas e podem ocorrer imediatamente após a disponibilização das imagens. Além da eliminação da espera do ato fotográfico, garantida pelo processo digital, há a eliminação da espera da divulgação e da interação através das imagens.

O outro fator é a invasão das câmeras fotográficas nos aparelhos celulares. Não é mais necessário carregar um dispositivo que apenas faça imagens. O mesmo aparelho que faz ligações telefônicas e acessa internet, servidores de email e aplicativos de redes sociais é capaz de capturar fotografias e gravar vídeos.

Com o mesmo aparelho, e levando poucos segundos, é possível capturar uma imagem e enviá-la a interlocutores ou disponibilizá-la em redes sociais. As imagens digitais não precisam mais ser selecionadas e impressas ou armazenadas nos *hard drives* dos computadores ou cartões de memória em que foram gravadas inicialmente. O suporte fotográfico torna-se etéreo e

facilmente acessível – ainda que as fotografias possam se perder em meio à enchente imagética proveniente de todos os usuários.

## 1.2 A LOMOGRAFIA

### Primeiros cliques

Na Guerra Fria, muitas batalhas eram travadas no reino da comunicação e propaganda. Independentemente de que lado se estava, para os governos polarizados nesse conflito silencioso, era necessário manter o espírito nacionalista elevado. Famílias felizes bebiam Coca-Cola e conversavam em volta da televisão, os pais chegavam com carros brilhantes recém-saídos das grandes montadoras automobilísticas. E tudo era registrado pelas câmeras Polaroid que estavam nas mãos das crianças.

Para a União Soviética, o bombardeio do *american way of life* precisava ser combatido. Uma das táticas escolhidas para conseguir isso era aumentar a produção imagética interna, garantindo uma maior valorização da cultura soviética. Isso fez com que, em 1982, a LOMO – *Leningradskoye Optiko Mechanicheskoye Obyedinenie* (ou Companhia Mecânica e Ótica de Leningrado), um braço governamental responsável pelo desenvolvimento de armamentos e equipamentos óticos – empregasse esforços para criar um protótipo que se assemelhasse à japonesa Cosina CX-1, uma câmera compacta e resistente, criada apenas dois anos antes.

Em 1984, a Lomo LC-A (nome proveniente de *Kompakt Automat*) entrava em produção em larga escala, com uma entrega inicial de 1.100 unidades por mês, mas que subiria rapidamente logo nos primeiros meses. Nascia uma câmera simples, barata e robusta, perfeita para o proletariado soviético registrar seus momentos especiais. A Lomo LC-A conquistou outros países comunistas, como Cuba, Polônia e a antiga Checoslováquia.

Logo após o fim da Guerra Fria, em 1991, alguns estudantes vienenses descobriram a Lomo LC-A durante uma viagem a Praga. As imagens que a câmera entregava não eram as que os estudantes estavam acostumados a ver. O pequeno modelo soviético produzia imagens saturadas e contrastadas, emolduradas por uma forte vinheta que escurecia as periferias da imagem – a qualidade da construção ótica não era tão boa, e a objetiva perdia luminosidade e definição do centro para as extremidades do quadro.

Os resultados obtidos com a Lomo LC-A, diferentes do que a fotografia “normal”, despertaram nos estudantes vienenses novas euforias e paixões. A importância não estava

somente nas imagens obtidas, mas no relacionamento que cada fotógrafo havia desenvolvido com a própria câmera e no modo que eles se portavam ao fotografar.

A obtenção de imagens diferentes e mais expressivas fez com que os estudantes vienenses fotografassem cada vez mais. A câmera acompanhava o fotógrafo a todos os lugares. O ato fotográfico, comumente resguardado a eventos considerados importantes e que deveriam ser recordados posteriormente, liberta-se das restrições e embarca no cotidiano. Fotografias despreziosas – e um fotografar desprezioso – eram o objetivo dos estudantes. Não havia ato ou momento que não fosse digno de ser fotografado. Não havia algo que fosse especial a ponto de merecer ser fotografado: tudo o era.

### **Carregando mais filme**

O que havia começado com um hobby para os estudantes vienenses desenvolvia-se rapidamente. O jeito descompromissado de fotografar chamava atenção, e mais pessoas começavam a interessar-se pelo que foi rapidamente cunhado como *lomografia*. Em 1992, alguns pilares da lomografia foram erguidos.

Os vienenses sentiam que a lomografia estava sendo bem recebida e abraçada pelos seus novos adeptos. Era necessário estabelecer uma unicidade e nortear o movimento, ainda que ele fosse despojado e pouco ortodoxo. Surge, assim, a *Lomographic Society International* – LSI, um grupo de interessados e apaixonados, autointitulados *lomógrafos*, por um modelo de câmera e pelas imagens que ela produzia.

Ainda em 1992, a LSI publica o Manifesto Lomográfico e as Dez Regras de Ouro da Lomografia.

### **O Manifesto Lomográfico e as profecias do mundo digital**

Publicado no jornal vienense *Wiener Zeitung* no dia 5 de novembro de 1992, o Manifesto Lomográfico trazia os ideais que embalavam os lomógrafos e procurava espalhar a nova cultura.

A Lomografia não é uma ideia brilhante criada por um estrategista de marketing, inventor ou artista. A Lomografia surgiu em decorrência de um encontro acidental acerca de condições técnicas, econômicas, sociais e artísticas e de como elas deveriam se desenvolver. O nome “Lomografia” teve origem a partir de um fabricante de câmeras em São Petersburgo (LOMO), que presenteou o mundo com uma câmera revolucionária. Ela é extremamente fácil de usar (dimensões 10x6x4 cm), possui uma ótima unidade de exposição automática, uma lente grande angular extraordinária (32mm, tampa embutida, nitidez excelente e grande alcance de foco). Por fim, devido

ao seu preço excepcionalmente baixo, essa câmera significa uma nova abordagem do aspecto técnico da fotografia, chamada Lomografia.

Em termos de comércio, várias cadeias de supermercados abriram caminho para a Lomografia. Recentemente, tornou-se possível “colocar até 38 fotos em papel” (filme e revelação de 38 cópias em formato 7x10 cm) por cerca de 50 shillings (aproximadamente 5 dólares), enquanto a geração anterior, tinha de pagar 300 shillings. Esta queda no preço e o aumento da demanda pela fotografia podem ser vistos como uma indicação do potencial criativo e artístico adormecido do frequentador de supermercados moderno.

No entanto, foram as condições sociais e artísticas dos anos 1990 que impulsionaram a Lomografia e fizeram dela o que é hoje. Instituições culturais altamente elitistas (e, de certa forma, “sagradas”), como teatros, museus e galerias lutam pela sobrevivência ou devem ser subsidiadas pelo Estado.

Em contrapartida, há cada vez mais tipos de manifestações criativas espontâneas e expressões artísticas que não se coíbem do contato com o “setor privado” (como patrocinadores, festas com taxa de entrada, exposições particulares, bandas, propagandas, filmes e trilhas sonoras) ou, até mesmo, que surgem dele. Além disso, composição e arte são vistas como uma forma neutra de expressão. Em muitos casos, as expressões artísticas vão muito além de interesses comerciais dos artistas (fotografia, vídeos etc.) e, portanto, desafiam o Estado soberano e seus regulamentos aparentemente medievais (regulamentos comerciais, leis de imprensa), por meio de rádios piratas, grafite, cartazes ilegais e coisas do tipo.

Atualmente, as tendências não são reconhecidas na arte apenas por seu conteúdo. De acordo com pesquisas de opinião, essas tendências estão mudando cada vez mais rapidamente em direção à fase experimental do pluralismo social, enquanto os tempos de rigidez dogmática estão se extinguindo. O imediatismo, a audácia e a velocidade em que pontos de vista diferentes e conteúdos contraditórios são transmitidos, muitas vezes, ao mesmo tempo, (autocrítica – abordagem irônica em filosofia) são, na melhor das hipóteses, percebidos como um zeitgeist (espírito de época) padrão dos tempos – uma tendência.

A Lomografia é uma forma de expressão artística imediata e sem pudores. Devido às condições comerciais, os Lomógrafos podem se ver livres de restrições financeiras. As despesas com material (câmeras, filmes etc.) são mínimas. Sendo assim, restrições financeiras, econômicas forçadas e disciplina deixaram de ser um problema quando se vai tirar fotos. O “experimento extravagante” está abrindo caminho para a fotografia em massa.

É a tecnologia da Lomo LC-A que dá à Lomografia sua verdadeira identidade. Ela cabe em qualquer bolso, conta com lentes grande oculares e é fácil de usar (foco rápido, todo o resto é automático). Sendo assim, não é necessário fazer preparativos entediante nem olhar através do visor (devido às lentes grande oculares). Ao “fotografar da altura da cintura”, o assunto não será influenciado ou pego desprevenido, em termos de aparência. Além disso, em oposição à criação de uma foto clássica (arte da performance criativa), ela é incomparavelmente imparcial. A essência do método Lomográfico está no curto tempo entre a escolha do assunto e a exposição. Sendo assim, o constrangimento em tirar fotos e a “privacidade” são desconstruídos – o desejo confesso da Lomografia.

Isso se aplica particularmente aos “fracos níveis de luz”, que não são problemas para a Lomo LC-A. Com pouca luz e tempo adequado de exposição (sem flash), a lente grande angular (e também a foto de pequeno formato) trazem uma proteção contra fotos tremidas em decorrência da forte agitação da câmera. Tornando, assim, possível que tornemos públicas as nossas esferas pessoais. Muitas vezes, durante a noite, por causa do tempo de exposição e dos borrões (em decorrência do movimento) e, também, devido à cor suave alaranjada das luzes artificiais, a autenticidade das fotos é restaurada, o que, na fotografia clássica, ficou preso ao flash.

Aos poucos, aproximamo-nos do coração da Lomografia. O trabalho notadamente de arte e a construção dos temas ficam em segundo plano. A fotografia não é algo planejado; surge como um documento ao mesmo tempo em que se torna parte integral da situação. Não há fotos “boas” ou “ruins”, apenas fotos mais ou menos “verdadeiras”, “autênticas”. Essa autenticidade é alcançada pelo jeito de disparar quase mecânico, rotineiro e “sem pensar”.

A arte “junk”, o desejo de publicar, a alegria em consumir e em grande quantidade (tudo é digno de ser Lomografado), a destruição de práticas tradicionais (seriedade da arte, privacidade, estética clássica da fotografia etc.) são o tempero da Lomografia. Supermercados são a manteiga, e a Lomo LC-A é o pão.

Comércio e tecnologia, portanto, abriram caminho para a Lomografia como meio contemporâneo de expressão fotográfica. O desenvolvimento social no fim do Século XX (liberalismo e pluralismo) diminuiu as fronteiras entre público e privado, entre arte, consumo e comércio, entre geral e específico. É exatamente nessas fronteiras que a Lomografia se encaixa. E, para desfrutar de um passeio por essas fronteiras, o Lomógrafo e sua Lomo LC-A tornam-se um casal feliz em praticamente todas as situações da vida.<sup>1</sup>

Ao analisar o novo tipo de relacionamento com o suporte fotográfico e com a própria câmera que surgia através dos ideais apresentados pela lomografia, é importante ressaltar algumas passagens do Manifesto Lomográfico, destacadas acima.

Apesar de começar como um “experimento extravagante”, a lomografia certamente abre caminhos para uma nova massificação da fotografia, em dois sentidos. O primeiro tipo de massificação é aquele mesmo trazido pela Kodak, em 1888. Através de um avanço tecnológico e de custo, a fabricante de câmeras possibilitou um maior acesso do grande público à fotografia. No caso da lomografia, pouco mais de um século depois, apesar da mudança no fator de custo de filme, revelação e impressão ser um fator importante, o que levou muitos fotógrafos à mudança de atitude e de produção fotográfica foi apenas um novo *approach* a uma tecnologia já existente. A mudança foi, portanto, puramente comportamental.

Apesar da relação observada a partir da fotografia digital no século XX (especialmente a partir da década de 2010) ser baseada em inovações e desenvolvimentos tecnológicos, como as redes sociais e a presença de câmeras nos aparelhos celulares, é possível perceber como a lomografia já abria portas e caminhos para o comportamento que (res)surgiria quase duas décadas depois.

O Manifesto Lomográfico dizia que a essência da lomografia estava no breve espaço de tempo entre a escolha do assunto fotográfico e a captura da imagem, em um jeito de fotografar quase mecânico, rotineiro e sem pensar. Antes da lomografia, a fotografia era resguardada a momentos especiais: viagens, festas, comemorações etc. Era necessário avaliar duramente o que merecia ser fotografado, o que era especial e o que poderia ser imortalizado em filme. Em outras palavras: o que era fotografável. A lomografia pregava a quebra desse paradigma, ao passo de que dizia que tudo era fotografável. O ato fotográfico em si não deveria mais ser

---

<sup>1</sup> Adaptado de LOMOGRAPHY (2012, pp.22-3) e de tradução presente no site oficial da Lomography no Brasil (acessível em: <https://www.lomography.com.br/magazine/56750-capitulo-3-o-manifesto-lomografico>). Grifo meu.

cuidadoso e pensado, mas algo cotidiano. Em apoio a isso, a câmera fotográfica viraria companheira inseparável dos lomógrafos, sempre no bolso ou na mochila, pronta para disparar.

Não é difícil observar esses fenômenos na fotografia digital do século XX. Através das câmeras fotográficas nos aparelhos celulares, o *flâneur* está sempre a poucos segundos de conseguir capturar uma imagem. E o ato fotográfico, mais do que nunca, torna-se algo rotineiro e quase mecânico – tudo é fotografável.

Como o Manifesto Lomográfico escancarou, a lomografia seria capaz de tornar públicas as esferas pessoais dos fotógrafos. Essa possibilidade foi exacerbada duas décadas depois. Além de tudo ser fotografável, tudo pode ser instantaneamente publicado em redes sociais ou compartilhado ao apertar de alguns botões (ou *touchscreens*, na verdade). Os pratos de comida recebidos em um restaurante, o novo penteado, o caminho de casa ao trabalho, um presente recém-ganhado, o nascimento de um filho, os animais de estimação, os momentos íntimos – tudo é fotografável e fotografado. Para algumas pessoas, a esfera pessoal passa a ser apenas menos pública que a esfera pública, mas ainda não deixa de ser compartilhável.

Em última análise, o Manifesto Lomográfico também explicitava que a lomografia não seria apenas uma ferramenta documental, mas também uma parte integral da situação. Ou seja, o resultado do ato fotográfico (as imagens obtidas) era somente tão importante quanto o ato fotográfico em si. A lomografia surgia como uma forma de se portar frente ao mundo, como um instrumento de tradução e aceitação da realidade. Ao mesmo tempo que deveriam levar a câmera a todos os lugares que fossem, os lomógrafos poderiam utilizar-se da câmera e do próprio ato fotográfico como uma forma de interagir com o mundo.

Esse é outro fenômeno facilmente observável na segunda década do século XXI. A fotografia está cada vez mais presente como parte integral das situações. O resultado do ato fotográfico não deixa de ter sua importância – até mesmo porque são exatamente essas imagens resultantes que recheiam as redes sociais e desencadeiam reações, participações e compartilhamentos. Mas o próprio ato fotográfico em si é extremamente relevante, funcionando exatamente como o mesmo instrumento de interpretação e interação do mundo que as Lomo LC-As.

Em alguns casos, porém, a importância do ato fotográfico (e a interação que ele traz) ultrapassa a própria experiência do mundo. Isso pode ser observado em um show, em que muitos espectadores se preocupam mais com registrar os momentos no celular do que aproveitá-los “ao vivo”. A febre das *selfies* inundou as redes sociais na década de 2010. E, ainda que as imagens obtidas fossem relevantes para o usuário, o ato fotográfico parecia o ser ainda mais. A

*selfie* pode, por um lado, parecer garantia de que o momento é importante e será recordado. Por outro, ela é um instrumento pelo qual o fotógrafo se apropria do mundo ou de uma situação com a qual não está familiarizado ou não se sente confortável, quase como se fosse um mecanismo de defesa.

Por fim, o Manifesto Lomográfico diz que a sociedade caminha para um mundo sem “fronteiras entre público e privado, entre arte, consumo e comércio, entre geral e específico”. As fronteiras que a lomografia começou a implodir com seu Manifesto foram completamente destruídas com a fotografia digital e a interação de redes sociais no século XXI.

### **As Dez Regras de Ouro da Lomografia**

O Manifesto Lomográfico estabelecia o pano de fundo filosófico da lomografia. Para auxiliar na prática, a LSI criou as Dez Regras de Ouro da Lomografia:

1. Leve sua câmera onde você for;
2. Use sua câmera em qualquer hora – dia ou noite;
3. A lomografia não é uma interferência na sua vida, mas parte dela;
4. Tente fotografar da altura da cintura;
5. Chegue o mais próximo possível dos assuntos do seu desejo lomográfico;
6. Não pense;
7. Seja rápido;
8. Você não precisa saber com antecedência o que você captura em filme...
9. ... Nem depois, na verdade;
10. Não se preocupe com regras.

Assim como no Manifesto Lomográfico, é possível observar como muitas dessas regras reaparecem na fotografia digital do século XXI. Por estarem presentes nos celulares, as câmeras acompanham os fotógrafos a qualquer lugar. Não há hora menos indicada para fotografar. Ângulos diferentes são experimentados – especialmente devido ao deslocamento da câmera do olho para as pontas dos dedos, fato que surgiu nos últimos anos da década de 1990, com os primeiros visores de LCD nas câmeras. E não é necessário pensar muito no que se faz ao fotografar – em muitas vezes, o ato fotográfico se transforma em uma experiência de tentativa e erro.

## **Compartilhando com o mundo – nasce a LomoWall**

Ainda em 1992, outro pilar da lomografia foi erguido. A receita estava praticamente pronta: em um caldeirão, havia uma quantidade razoável de lomógrafos que levavam suas câmeras baratas a todos os lugares, fotografavam em qualquer hora do dia e da noite, não pensavam antes de fotografar, eram rápidos e estavam empolgados com a nova experiência. Adicionou-se a essa mistura as promoções de supermercados, que vendiam filmes, revelavam e ampliavam a preços muito acessíveis. O resultado foi uma quantidade absurda de fotos ampliadas. Era chegada a hora de mostrar ao mundo o que a lomografia estava produzindo.

A primeira ideia para a exposição lomográfica de estreia não era diferente do que se via em museus e galerias ao redor do mundo. Cada expositor já havia pensado em uma quantidade de fotos a se exibir, tamanho de ampliação, disposição etc. Porém, isso não parecia encaixar muito bem com as ideias democráticas que a lomografia estava sugerindo. A ideia era construir uma comunidade que enxergasse o cotidiano com os mesmos olhos, através de uma mesma câmera.

Os lomógrafos, portanto, reuniram as centenas de negativos e ampliaram novamente as imagens – desta vez, no mesmo tamanho, produzindo diversas cópias de cada foto. As imagens eram coladas em um painel de modo que contassem a história particular de cada imagem ao observador que estivesse próximo ao painel. Porém, ao distanciar-se, era possível observar o padrão colorido e anarquicamente organizado. Não havia nomes dos fotógrafos ou legendas explicativas. A parede inteira era tomada de fotografias de uma comunidade viva e anônima. Assim foi o nascimento da LomoWall.

Em 1994, a necessidade de se transformar a lomografia em um fenômeno mundial era grande. Para isso, a LSI organizou duas LomoWalls simultâneas. Para isso, ela distribuiu mais de 1.000 filmes, e aproximadamente 40.000 fotografias foram feitas. Lomógrafos americanos fotografaram a vida em Nova Iorque. E lomógrafos russos fotografaram Moscou. Como resultado, uma LomoWall de 10.000 fotos de Moscou foi montada em Nova Iorque. E outra de 10.000 fotos de Nova Iorque foi montada em Moscou. A lomografia partia para conquistar o mundo.

A LomoWall seria uma precursora das plataformas semianônimas de compartilhamento de imagens na internet, em que as imagens em si são mais importantes que legendas ou créditos – plataformas como Instagram, Tumblr e Pinterest, em que as imagens são dispostas em mosaico. É possível que as LomoWalls tenham servido de inspiração para outros trabalhos que



seriam desenvolvidos mais tarde, como os *Googlegrams*, de Joan Fontcuberta, em que pequenas imagens encontradas no Google compõe um mosaico que forma uma imagem maior.

### **O futuro é analógico**

Em 1995, a LSI foi informada pela fábrica da LOMO, em São Petersburgo, que a produção da LC-A seria encerrada devido ao alto custo de produção, comparado ao baixo custo de venda. Após alguns acordos de venda, a LOMO concordou em estender o prazo de produção. Porém, esse episódio já havia plantado uma nova semente na LSI: era necessário expandir e diversificar os produtos lomográficos. Novas câmeras foram projetadas e entraram em produção – em fábricas especialmente contratadas pela LSI para os projetos. Os modelos contavam com fabricação em plástico e ótica simples, o que barateava o custo de produção e possibilitava um maior volume de vendas.

Foi nesse mesmo ano de 1995 que a LSI desenvolveu o site [www.lomo.com](http://www.lomo.com), um portal para troca de informações sobre a lomografia que pretendia unir as comunidades lomográficas espalhadas ao redor do mundo. As embaixadas lomográficas – células responsáveis pela distribuição e representação da LSI em diversos países – estavam em expansão.

Os modelos de câmera multilentes surgiram pouco tempo depois, com a ActionSampler (1998), a SuperSampler (2000), a Pop9 (2002) e a Oktomat (2004). Outros modelos *single-lens* foram desenvolvidos, como a ColorSplash (2003) e a Fisheye (2005).

Em 2005, a produção da LC-A em São Petersburgo chega ao fim. Em um mundo já dominado pela fotografia digital, a LSI continuou investindo na produção de câmeras de filme. Em 2006, a LC-A+ foi desenvolvida, uma revisitação do modelo clássico a partir dos esquemas de construção fornecidos pela LOMO à LSI, que encontrou uma fábrica de instrumentos óticos bastante semelhante à LOMO na China. As revisitações continuaram, com produção de modelos plásticos da Diana+ (produzida originalmente na década de 1960) e da Lubitel 166+ (produzida originalmente na década de 1950).

A LSI passou a produzir filmes fotográficos, acessórios para as câmeras de filme, adaptadores para câmeras digitais e, mais recentemente, releituras de objetivas antigas que podem ser usadas nas câmeras lomográficas ou nas digitais. É o caso da Petzval 58, releitura de uma objetiva desenvolvida por Joseph Petzval, em 1840. Em 2013, o *kickstarter* montado pela LSI arrecadou quase um milhão de dólares, garantindo o desenvolvimento do projeto.

Curiosamente, a lomografia é um movimento que conseguiu sobreviver à invasão digital na fotografia. Gigantes do mercado fotográfico, como a Kodak, que, em 1888, levou milhares

de câmeras fotográficas a usuários amadores em um dos processos mais importantes de massificação da fotografia, foram obrigados a voltar seus negócios ao mercado digital – ou abrir processo de falência.

Paralelamente a isso, é possível observar casos como o da Lomography, que continua lançando câmeras de filme, ou da Fuji, que investiu agressivamente em câmeras de filme instantâneo e, atualmente, controla esse nicho de mercado em leve expansão.

Em 2010, a LSI publicou suas Dez Profecias, dizendo que o futuro é analógico, incitando os fotógrafos a deixarem de lado as disputas entre digital e filme – a fotografia (assim como a vida, de uma maneira geral) pode ser beneficiada pelas inovações digitais, mas algumas experiências podem tornar-se mais intensas se o fotógrafo souber aproveitar todas as ferramentas disponíveis.

### **Uma via de mão dupla**

Com a expansão da fotografia digital, especialmente nas primeiras décadas do século XXI, é impossível dizer que o filme fotográfico permaneceu sendo usado da mesma forma e na mesma intensidade. A fotografia digital possui muitos aliados: o fetiche do imediatismo fotográfico, o custo baixo diluído entre as fotografias produzidas, a aliança aos aparelhos celulares e a facilidade em compartilhar os resultados nas redes sociais levaram o digital a ultrapassar o filme rapidamente.

Porém, é possível observar a influência que a fotografia em filme – especialmente a lomografia – exerce no digital. Os filtros aplicados com apenas um toque nas fotografias a serem publicadas no Instagram, por exemplo, são muitas vezes baseados nos efeitos visuais obtidos em filme, amplamente difundidos pela lomografia. É o caso da inversão sutil de cores alcançada pelo *cross processing*, processo que consistia em inverter os químicos de revelação de negativos e positivos: um filme positivo seria revelado em processo C-41, com químicos normalmente usados para revelação de negativos; e um filme negativo seria revelado em processo E-6, com químicos normalmente usados para revelação de positivos. O processo traz inversão de tonalidades e invasão de cores. Os resultados variam de acordo com as características do filme. Mas, normalmente, um filme positivo revelado em *cross processing* resulta em tons esverdeados a amarelados.

A vinheta é um efeito que ocorre devido a construções óticas baratas em algumas objetivas. Percorrendo o caminho do centro para as extremidades dos elementos óticos, a nitidez e a luminosidade decaem. Como consequência, obtém-se imagens com áreas menos nítidas e

mais escuras nas laterais do quadro. Esse efeito foi uma das características envolventes da Lomo LC-A que causou tanto furor nos estudantes vienenses no começo da década de 1990 – e é facilmente obtido nos aplicativos que fazem a ponte entre fotografia e redes sociais (como o Instagram) e em softwares de seleção e tratamento de imagens, como o Photoshop e o Lightroom, ambos da Adobe.

É possível observar também a influência do digital na fotografia em filme, analisando-se ainda a lomografia. As comunidades lomográficas baseiam-se atualmente em redes sociais e em plataformas de compartilhamento (tanto de imagens, quanto de experiências). A lomografia talvez não tivesse se desenvolvido tão globalmente sem o auxílio dessas plataformas. Atualmente, as LomoWalls perderam sua força de exposição, e as exposições de imagens ocorrem mais através do universo digital.

Vale citar que é possível perceber a movimentação curiosa de pessoas nascidas a partir do final da década de 1990 (que cresceram já no universo digital) experimentando a fotografia em filme. Assim como as gravações em vinil ainda existem em um nicho específico, o filme fotográfico permanece existindo. E a experiência lomográfica dá indícios de que a fotografia em filme não está em caráter de sobrevida, apenas aguardando sua lenta morte e futuro esquecimento, mas que ela é uma faceta da fotografia que continuará existindo – se não fisicamente, através das incontáveis influências encontradas na fotografia digital.

## CAPÍTULO 2 – CONCEITOS GERAIS

Este capítulo apresenta a análise de alguns conceitos da fotografia e suas aplicações às características observadas na lomografia e na fotografia digital apoiada na interação através de redes sociais. Há, ainda, análises sobre o processo de construção de identidades do fotógrafo e das relações com o mundo que a fotografia desperta.

### 2.1 UMA ANÁLISE DA FOTOGRAFIA

Desde o seu advento, em meados do século XIX, a fotografia recebeu diversos rótulos. Ciência, mimese do real, referência à realidade, arte, forma de expressão pessoal, formadora de um grupo de interesse ou um simples suporte para que seja possível recordar alguns momentos passados.

Em seus primeiros anos, a fotografia era vista apenas como ciência, uma forma de produzir uma imagem técnica e pura, completamente independente da interferência humana no momento da captura. Essa forma de mimese era um passatempo de cientistas e curiosos afortunados.

Ainda no século XIX, surgiu o movimento pictorialista, encabeçado por alguns proeminentes – e autointitulados – artistas. Esses fotógrafos pretendiam elevar a fotografia do patamar da ciência para a arte; praticavam interferências nos negativos e nas ampliações para acabar com a reprodutibilidade infinita da obra fotográfica, questão muito abordada por críticos ao se atribuir o caráter de arte à fotografia.

Após o pictorialismo, a fotografia passou pelo movimento *straight photography* – uma fotografia mais simples e direta, sem os rebuscamentos pictorialistas e, desse modo, mais distante dos pressupostos clássicos da pintura. Seguiu-se a fotografia modernista, os movimentos de vanguarda e a fotografia contemporânea. A cada década passada, a fotografia encontrava um lugar mais reconhecido entre as belas artes.

A importância da fotografia como forma de comunicação também crescia:

A fotografia tornou-se um passatempo quase tão difundido quanto o sexo e a dança – o que significa que, como toda forma de arte de massa, a fotografia não é praticada pela maioria das pessoas como uma arte. É sobretudo um rito social, uma proteção contra a ansiedade e um instrumento de poder (SONTAG, 2004, p.18).

Para entender esse processo de transformação da fotografia em meio de comunicação, é necessário entender alguns pontos importantes e únicos a esse próprio processo fotográfico.

### **Abstração dimensional**

Vale ressaltar, de início, o caráter de redução dimensional da fotografia: “a foto é uma fina fatia de espaço bem como de tempo” (SONTAG, 2004, p.33). A fotografia é um suporte que abstrai quatro dimensões em duas. Ao observar-se uma cena, é possível perceber três dimensões físicas (a altura, a largura e profundidade) e uma que pode ser chamada de metafísica (o tempo) – ainda que tal termo não se encaixe perfeitamente como classificatório dessa dimensão.

Ao fotografar, subtrai-se uma dimensão física: a profundidade passa a existir apenas como impressão ou sugestão em uma imagem achatada e bidimensional. Isso acontece devido à bidimensionalidade do suporte fotográfico, seja ele filme ou digital. Ainda que não seja uma subtração completa, é importante ressaltar que a limitação – ou (re)composição – bidimensional também representa um papel importante, que é definido através do elemento prático da composição.

A outra subtração é temporal: a linearidade sucessiva de eventos é quebrada e um instante é eternizado em fotograma. Essa parece ser a subtração dimensional mais importante e característica da fotografia. O ser humano é acostumado a uma linha narrativa contínua: assim ele vive sua vida, recorda momentos de seu passado, lê e assiste a histórias de outras pessoas. A fotografia força-o a subentender essa mesma linha narrativa a partir de uma só imagem. “A câmera torna a realidade atômica, manipulável e opaca. É uma visão do mundo que nega a inter-relação, a continuidade, mas confere a cada momento o caráter de mistério” (SONTAG, 2004, p.33).

Assim, em uma primeira instância, a fotografia abstrai quatro dimensões em duas. Porém, ao ser objeto de estudo, ela traz ao observador a necessidade de remontar e redescobrir as duas dimensões abstraídas para que uma linha narrativa volte a compor a obra. Isso é parte da relação entre obra e observador na reconstrução da realidade.

### **Isso-foi**

Uma das características mais facilmente identificáveis na fotografia é a sua capacidade referencial. Ou seja, se a fotografia de um fato ou coisa existe, é porque esse fato ou coisa existiu. É o

referente fotográfico, não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. [...] Na Fotografia jamais posso negar que *a coisa* esteve lá (BARTHES, 1984, pp.114-5. Grifo do autor).

É a essa essência da fotografia que Barthes dá o nome de isso-foi, uma prova irrefutável de que o referente fotográfico, em algum dado momento, existiu. “Toda fotografia é um certificado de presença” (BARTHES, 1984, p.129).

Através de uma análise semiótica peirceana, é possível perceber que, apesar de ser um produto icônico e mimético de seu referente, marcada invariavelmente pela relação de semelhança física, a fotografia estabelece sua relação maior através do signo indiciário (DUBOIS, 2004, p.50). “Os índices são signos que mantêm ou mantiveram num determinado momento do tempo uma relação de conexão real, de contiguidade física, de co-presença imediata com seu referente” (DUBOIS, 2004, p.61).

A condição de índice da imagem fotográfica implica, caso quisermos sintetizar nesse ponto as aquisições de Peirce, que a relação que os signos indiciais mantêm com seu objeto referencial seja sempre marcada por um princípio quádruplo, de *conexão física*, de *singularidade*, de *designação* e de *atestação* (DUBOIS, 1993, p.51. Grifo do autor).

A conexão física estabelece-se, é claro, a partir da relação de semelhança física entre a fotografia e seu referente. A singularidade se dá, justamente, pelo fato de haver apenas um evento possível que tenha causado a fotografia em questão. Obtém-se, portanto, apenas um resultado. Fazendo o caminho inverso, é possível chegar-se ao princípio de designação, pois uma fotografia é intimamente ligada a seu objeto único de partida e serve, portanto, para designá-lo. Por fim, há a atestação da existência irrefutável do referente fotográfico. Ou, nas palavras de Barthes, o isso-foi.

É importante ressaltar que o caráter do isso-foi fotográfico reina sobre as abstrações dimensionais: “a foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem” (SONTAG, 2004, p.16). Independentemente do efeito causado com a subtração de dimensões, a fotografia não perde sua relação indiciária com seu referente.

### *Operator, Spectrum e Spectator*

Roland Barthes desenvolve uma teoria com três agentes que transitam pelo ato fotográfico e pela relação com a imagem fotográfica:

Observei que uma foto pode ser objeto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, suportar, olhar. O *Operator* é o Fotógrafo. O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro de *éidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia (BARTHES, 1984, p.20. Grifo do autor).

Essas três instâncias que envolvem a fotografia, segundo Barthes, podem ser agentes diferentes: basta que alguém observe uma fotografia feita por outra pessoa sobre qualquer assunto – que não o próprio observador nem o fotógrafo. É possível, também, reunir o mesmo agente sob dois títulos: quando *Operator* é *Spectator*, alguém observa uma foto tirada por si mesmo; quando *Operator* é *Spectrum*, alguém observa um autorretrato de outra pessoa; quando *Spectator* é *Spectrum*, alguém observa seu próprio retrato feito por outra pessoa. É possível, ainda, encontrar os três títulos sob uma mesma imagem: quando alguém observa seu autorretrato.

A posição desses três agentes servirá para uma avaliação da relação entre uma pessoa e uma fotografia (em suas diversas realidades, segundo Kossoy) e, ainda, a carga emocional e subjetiva proveniente dessa relação.

### **Realidade**

A relação entre a fotografia e a realidade não deixa de ser intrigante. Desde meados do século XIX, discute-se essa relação; será, realmente, a fotografia um espelho do real? E quais as implicações da resposta a essa pergunta?

Susan Sontag abre seu livro *Sobre Fotografia* dizendo que “a humanidade permanece, de forma impenitente, na caverna de Platão, ainda se regozijando, segundo seu costume ancestral, com meras imagens da verdade” (SONTAG, 2004, p.13).

A Alegoria da Caverna de Platão, apresentada em *A República*, é feita para ilustrar a relação entre a natureza humana e o aprendizado. Platão, através de um diálogo entre Sócrates e Glauco, desenha o seguinte cenário: homens estão acorrentados em uma caverna – e assim estão desde crianças. Todos olham para uma parede, sem a possibilidade de se levantarem ou moverem o pescoço. Na parede oposta, uma fenda iluminada por uma fogueira no alto de uma montanha permite que, na parede para a qual todos olham, sejam projetadas sombras dos

homens que transitam pelo lado de fora. Como a condição única de aprendizado dos homens acorrentados foi a observação das sombras projetadas na parede, a elas é atribuído o caráter de realidade.

O que Sontag quer dizer, portanto, com sua frase introdutória é que, assim como o homem acorrentado na caverna atribui uma inexorável realidade às sombras projetadas, o observador de uma fotografia acredita-a com esses mesmos parâmetros.

É claro que, recentemente, discute-se amplamente a questão da manipulação fotográfica através de softwares. Talvez o caráter irrefutável de realidade atribuído a uma fotografia esteja (cada vez mais) com os dias contados – a relação com o referencial através do princípio da conexão física de Dubois já não é tão verdadeira nas capas de revistas e anúncios de publicidade. Ironicamente, o resultado é semelhante ao do movimento pictorialista: as características miméticas de uma fotografia dão lugar, através de uma série de intervenções, a um novo tipo de imagem – uma não tão apegada ao mundo real, mas com um caráter de arte mista.

Ainda assim, as relações da fotografia com a realidade são parte importante para o entendimento da fotografia como percepção do mundo e meio de comunicação. Sontag define a fotografia como “a própria criação de um mundo em duplicata, de uma realidade em segundo grau, mais rigorosa e mais dramática do que aquela percebida pela visão natural” (SONTAG, 2004, p.67).

Sontag (2004, p.172) vai além: “mas uma foto não é apenas semelhante a seu tema, uma homenagem a seu tema. Ela é uma parte e uma extensão daquele tema; e um meio poderoso de adquiri-lo, de ganhar controle sobre ele”. Ou seja, a fotografia não é apenas referência à realidade, mas ela cria uma nova realidade em si e facilita o entendimento do fato ao qual faz referência.

Nesse ponto, é possível identificar algumas características desenvolvidas pela lomografia que, depois, seriam apropriadas pelo suporte digital. Uma das Dez Regras de Ouro dizia que a lomografia não é uma interferência, mas parte da vida do lomógrafo. Além de instrumento de registro, a câmera fotográfica do lomógrafo é um mecanismo de entendimento e apropriação do mundo que se coloca diante dele.

Esse ponto é facilmente observável décadas depois, com a fotografia digital – especialmente com as câmeras embutidas nos aparelhos celulares. A fotografia surge como um instrumento de interação social em dois tempos. O primeiro ocorre exatamente na captura da imagem. O segundo ocorre no universo virtual, em que se compartilha os resultados do ato



fotográfico (e a própria experiência em si), para que as interações ocorram também no universo digital das redes sociais.

Kossoy desdobra o processo de entendimento da realidade pela fotografia em quatro realidades: “a *primeira realidade* é o próprio passado. A primeira realidade é a realidade do assunto em si na *dimensão da vida passada*” (KOSSOY, 2002, p.36. Grifo do autor). Ela diz respeito ao momento e ao espaço nos quais o fotógrafo estava quando fez a fotografia. Ela está no passado e é completamente inacessível. “A *segunda realidade* é a realidade do *assunto representado*, contido nos limites bidimensionais da imagem fotográfica” (KOSSOY, 2002, p.37. Grifo do autor), e diz respeito ao objeto obtido através do ato fotográfico – seja ele um negativo, uma ampliação ou uma visualização digital em um monitor. Essa realidade é presente, física e imutável, passível de interpretação e entendimento por um observador.

A partir da criação da segunda realidade, ou seja, do ato fotográfico, há a criação de duas novas realidades, inerentes à imagem fotográfica e de obtenção através de dois tipos de análise.

Através de uma análise iconográfica, chega-se à

reconstituição do processo que originou o artefato, a fotografia: pretende-se, assim, determinar os elementos que concorreram para sua materialização documental (seus elementos constitutivos: assunto, fotógrafo, tecnologia), em dado lugar e época (suas coordenadas de situação: espaço, tempo) (KOSSOY, 2002, p.58).

Com a análise iconográfica, é possível obter-se informações técnicas quanto à criação da imagem, ou seja, decodificar sua realidade exterior. Como essas questões dizem respeito à imagem técnica (e física) obtida através do ato fotográfico, a realidade exterior está diretamente ligada à segunda realidade.

Através de uma análise iconológica, tenta-se “resgatar, na medida do possível, a história própria do assunto, seja no momento em que foi registrado, seja independentemente da mesma representação” (KOSSOY, 2002, p.59). O observador não se contenta com a segunda realidade. Seus pensamentos e racionalizações o levam a desvendar os mistérios excluídos da representação e presentes apenas na primeira realidade. Isso o leva a decodificar a realidade interior presente na imagem. Porém, ainda que advenha da observação da segunda realidade (a fotografia física, presente, imutável), a realidade interior está invariavelmente ligada a uma suposição dos desenvolvimentos da primeira realidade.

Com essa análise de Kossoy, é possível concluir que a relação da fotografia com a realidade não é tão simples. O (enfadonho) espelho do real passou, através da interpretação

humana, a se relacionar de maneira mais complexa com a realidade a que era referência, possibilitando a criação de outras realidades e futuras relações entre elas mesmas e o observador. É o que diz Sontag (2004, p.104): “em lugar de simplesmente registrar a realidade, as fotos tornaram-se a norma para a maneira como as coisas se mostram a nós, alterando por conseguinte a própria ideia de realidade e de realismo”.

Voltando à Alegoria da Caverna de Platão, não é de se espantar que a humanidade continue se contentando com meras imagens. Segundo Flusser (1998, p.29), “as imagens são mediações entre o homem e o mundo” – são, portanto, uma ferramenta para entendimento e aceitação da realidade. Porém, é necessário um bom entendimento do mecanismo de funcionamento dessa ferramenta. Ou, ainda, uma compreensão da relação estabelecida entre essas imagens e as realidades estipuladas por Kossoy. Ao falhar em perceber o que é imagem e o que é realidade, “o homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver o mundo em função das imagens” (FLUSSER, 1998, p.29) – e cai, novamente, nos grilhões da caverna.

A situação, é claro, não é tão apocalíptica assim. Em uma sociedade dominada por meios de comunicação de massa – lentamente se libertando nas asas da internet e das redes sociais e mídias interativas –, boa parte da população se alimenta de informações já digeridas. Para muitas pessoas, pouco importa essa relação entre imagem e realidade. Porém, para um praticante, um amante, um estudioso ou um crítico da fotografia, é necessário saber que não se pode tomar uma sombra projetada na parede da Caverna de Platão como realidade; é necessário identificar as relações dessa sombra com a sua causa, o seu efeito, seus desdobramentos e suas alterações no *status quo* do próprio observador.

É com esses desdobramentos que Sontag encerra seu livro *Sobre Fotografia*:

Os poderes da fotografia, de fato, têm desplatonizado nossa compreensão da realidade, tornando cada vez menos plausível refletir nossa experiência à luz da distinção entre imagens e coisas, entre cópias e originais. Condição com a atitude depreciativa de Platão no tocante às imagens associá-las a sombras – transitórias, minimamente informativas, imateriais, impotentes co-presenças das coisas reais que as projetam. Mas a força das imagens fotográficas provém de serem elas realidades materiais por si mesmas, depósitos fartamente informativos deixados no rastro do que quer que as tenha emitido, meios poderosos de tomar o lugar da realidade – ao transformar a *realidade* numa sombra. As imagens são mais reais do que qualquer um poderia supor (SONTAG, 2004, p.196. Grifo da autora).

### **O ato fotográfico**

Em uma de suas frases mais célebres, Henry Cartier-Bresson diz que fotografar é colocar na mesma linha o olhar, a mente e o coração. Por outro lado, “fotografar é atribuir importância”

(SONTAG, 2004, p.41). Então, fazer o golpe de corte e selecionar uma fatia do espaço-tempo é, na verdade, selecionar algo que tenha cativado o olhar, a mente e o coração do fotógrafo; uma coisa ou momento que tenha importância para os três agentes em linha trazidos por Bresson.

É essa atribuição de importância que a lomografia esperava quebrar. A fotografia não deveria ser algo “especial”, o que passa a ocorrer a partir do momento em que os assuntos fotográficos não são “especiais”, mas corriqueiros e cotidianos. Isso não quer dizer que o cotidiano não possa cativar o olhar do fotógrafo – e é justamente essa a base da lomografia: atribuir importância a todos os momentos, objetos e locais; não para que todos percam sua importância, mas para que todos ganhem importância e se tornem representativos na vida do fotógrafo.

Os primeiros registros de expressão artística de que se tem conhecimento, as pinturas rupestres, são de cenas cotidianas tornadas “especiais”: caça e outras interações do ser humano com a natureza. Ao longo do desenvolvimento artístico da humanidade, obteve-se a ideia de que registrar era atribuir importância, e que os fatos cotidianos não eram merecedores de tais registros – obviamente, em uma noção generalizada. O “registro de tudo” é algo que foi resgatado com a lomografia. E, depois, desenvolvido ainda mais com a fotografia digital. Parece que, eventualmente, algumas páginas de busca do Instagram se assemelham mais às cavernas em que foram encontradas as pinturas rupestres do que os antigos álbuns de fotografia da metade do século XX, em que os eventos registrados eram apenas aqueles considerados “especiais”, como celebrações de matrimônio, viagens etc.

O lomógrafo e o fotógrafo digital saem, portanto, mundo afora em busca de imagens que despertem seus olhares e seus desejos de coleção: “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo” (SONTAG, 2004, p.14). Essa relação entre o fotógrafo e o mundo, intermediada por um aparato ou instrumento (a câmera fotográfica), pode ser moldada por diversos fatores, como a cultura em que o fotógrafo teve sua instrução ou a situação em que ele se encontra.

É possível aprofundar-se em uma análise do turismo e da relação entre o turista e o local de visita. “Assim como as fotos dão às pessoas a posse imaginária de um passado irreal, também as ajudam a tomar posse de um espaço em que se acham inseguras” (SONTAG, 2004, p.19). Além da criação de uma nova realidade (a segunda realidade de Kossoy) – uma prova física da visita, a constatação de que a viagem foi feita –, o ato fotográfico atua como um lubrificante social para o turista. É desafiador ver algo a que não se está acostumado. A câmera

é colocada, portanto, entre a visão do turista e o assunto novo. A primeira realidade, talvez um pouco difícil de ser aceita devido a diferenças culturais ou sociais, sofrerá uma transformação em segunda realidade e, portanto, um objeto já domado e pertencente à vida do fotógrafo.

Essa apropriação do tempo e espaço através do ato fotográfico para entendê-los melhor é o que leva o lomógrafo a carregar sempre consigo sua câmera. Com a fotografia digital, não é diferente, com o adendo de que o ato fotográfico pode ser dividido em duas partes. A primeira é a captura da imagem. A segunda é a subsequente publicação da imagem capturada em alguma rede social, já que a replicação da segunda realidade obtida também pode ser considerada um mecanismo para compreensão e apropriação da primeira realidade.

Ainda que ajude o fotógrafo a identificar e se relacionar com lugares novos e diferentes, a fotografia pode acabar restringindo essa relação entre o *Operator* e um assunto novo: “um modo de atestar a experiência, tirar fotos é também uma forma de recusá-la – ao limitar a experiência a uma busca do fotogênico, ao converter a experiência em uma imagem, um souvenir” (SONTAG, 2004, p.20). Conhecer uma cidade nova pode ser, portanto, apenas a busca de pontos turísticos dignos de se atribuir importância. No final do século XX, a Kodak colocou placas na entrada de cidades turísticas com sugestões de pontos a serem fotografados. E, nesses pontos, placas sugeriam que era bom deixar a câmera a postos (SONTAG, 2004, p.80). Essa busca pelo fotografável traz uma padronização do turismo, o que acarreta em uma padronização do turista e das lembranças de lugares novos.

Esse é um tiro da lomografia que pode sair pela culatra na fotografia digital. Uma experiência pode passar a ser apenas a busca por uma imagem a ser compartilhada. Ao invés de ser uma interferência na vida – ou parte dela, como pregava uma das Dez Regras de Ouro da Lomografia –, a imagem se torna um objetivo final por si só: um indivíduo pode buscar uma experiência apenas pelas fotografias que ela gerará.

Ainda sobre as fotografias turísticas, é válido lembrar que elas servem para atestar o isso-foi barthesiano a quem não esteve presente. Porém, essa atestação serve também para o próprio fotógrafo. E na confirmação exaustiva de um fato, outros fatos perdem sua importância e vão, lentamente, perdendo seu lugar na memória. Ou seja, em uma viagem, o que foi fotografado (digno de se atribuir importância) será lembrado. O que não foi fotografado se perderá no limbo da memória etérea.

O ato fotográfico, para o turista, pode servir também para se adaptar ao modelo de vida momentâneo em que ele se encontra: “usar a câmera atenua a angústia que pessoas submetidas ao imperativo do trabalho sentem por não trabalhar enquanto estão de férias, ocasião em que

deveriam divertir-se. Elas têm algo a fazer que é uma imitação amigável do trabalho: podem tirar fotos” (SONTAG, 2004, p.20). De certa forma, isso explica a relação entre o turista oriental e a fotografia. A cultura japonesa, por exemplo, é, de uma maneira generalizada, bastante voltada ao trabalho e suas obrigações. Dessa forma, quando em férias, para que não haja um estranhamento completo em relação ao cotidiano, a fotografia aparece como uma tarefa para o turista; ela é algo a ser completado em uma lista de afazeres.

Essas relações de um turista com a fotografia são bons exemplos de como o ato fotográfico em si impacta o fotógrafo. Mas, para toda ação, há uma reação; o que leva ao impacto causado pelo ato fotográfico no assunto a ser registrado. “Fotografar é, em essência, um ato de não intervenção” (SONTAG, 2004, p.22). Porém,

mesmo que incompatível com a intervenção, num sentido físico, usar uma câmera é ainda uma forma de participação. Embora a câmera seja um posto de observação, o ato de fotografar é mais do que uma observação passiva. A exemplo do voyeurismo sexual, é um modo de, pelo menos tacitamente, e não raro explicitamente, estimular o que estiver acontecendo a continuar a acontecer (SONTAG, 2004, pp.22-3).

É claro que, quando se trata de objetos inanimados ou paisagens que independem da ação humana, não há modificação feita pelo ato fotográfico. Mas basta inserir o elemento humano em uma cena que algumas mudanças podem ser percebidas. Por mais que seja uma ação de não intervenção, como destacou Sontag, há uma intervenção implícita no ato fotográfico. Uma vez que um transeunte na rua percebe que está sendo fotografado, suas ações não serão as mesmas; sua naturalidade, muito provavelmente, terá se esvaído.

Como cada ser humano possui uma relação diferente com a fotografia e com o ato fotográfico, é claro que cada um terá uma ação diferente ao perceber que é mirado por uma câmera fotográfica. Porém, o que foi visto não poderá ser esquecido – e o ato de não intervenção acaba mudando o desenrolar da cena a que observava o fotógrafo.

Outra relação causada pelo ato fotográfico interessante de se observar é a união de vários fotógrafos em um objetivo comum. A figura clichê de caçador solitário, que normalmente é atribuída a um fotógrafo, pode se tornar mais social. Há comunidades e grupos – muitos formados no meio virtual, alguns ainda provenientes da tradição fotoclubista de meados do século XX – voltados para a união e encontro de fotógrafos. Alguns desses grupos ainda têm como objetivo apenas a discussão de assuntos relacionados à fotografia. Mas muitos organizam saídas fotográficas: caminhadas por percursos pré-determinados, em que fotógrafos trocam experiências e conversam; mas o foco fica, é claro, em fotografar. O fotógrafo caçador solitário (urbano) – uma figura enraizada pela fotografia humanista – torna-se um ser social, que partilha

sua visão com seus semelhantes, troca experiências e até deixa-se fotografar no processo. É o desvio da importância da fotografia em si para o ato fotográfico: “uma foto não é apenas o resultado de um encontro entre um evento e um fotógrafo; tirar fotos é um evento em si mesmo” (SONTAG, 2004, p.21).

O ato fotográfico é tão importante quanto a fotografia física em si. Uma análise completa do processo fotográfico só pode ser alcançada, portanto, considerando-se essas duas partes e a relação entre elas e o fotógrafo.

Nesse sentido, a lomografia desenvolveu um sentimento de comunhão muito forte. Desde os desbravadores estudantes vienenses, passando pela formação da LSI, a exibição das LomoWalls e chegando às comunidades online montadas em torno da lomografia, é clara a união dos lomógrafos em torno da própria lomografia. O fato de portar uma câmera já era um evento em si – e fazê-lo em comunidade trazia um sentimento de pertencimento ao mundo ainda mais forte.

Vale lembrar que “toda foto é *memento mori*. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa)” (SONTAG, 2004, p.26. Grifo da autora). E, com a mutabilidade do assunto ou referencial fotográfico, caminha, também, a mutabilidade do próprio fotógrafo, tentando adaptar-se ao mundo à sua volta através de seu relacionamento com as imagens produzidas e com o ato fotográfico em si; um caminho incerto e subjetivo. Afinal, “a fotografia é o paradigma de uma relação intrinsecamente equívoca entre o eu e o mundo” (SONTAG, 2011, p.140).

### **Colecionando fotografias**

“Fotos são um meio de aprisionar a realidade, entendida como recalcitrante, inacessível; de fazê-la parar” (SONTAG, 2004, p.180). E, através desse aprisionamento da realidade, o fotógrafo cria objetos de segunda realidade. Além das questões que dizem respeito à relação entre o fotógrafo e o ato fotográfico, é importante analisar também a relação entre o fotógrafo e o objeto da produção fotográfica: a fotografia-objeto.

O fotógrafo se vê preso a um tempo etéreo: o presente escapa a cada segundo; o futuro ainda está por vir e é, portanto, incerto. A única verdade que se abre em forma de impulsos eletromagnéticos é o passado; pequenos estímulos interpretados pelo cérebro dão a certeza de que algo já foi e que vive, agora, apenas dentro dessa pessoa, sob o nome de lembrança. Nessa imaterialidade temporal, o ser humano se vê perdido e desatrelado de sua própria história, com a certeza de que existe apenas porque possui provas de sua existência.

É por isso que, provavelmente, o melhor vínculo que uma pessoa pode ter com o seu passado é através dos objetos. Cada objeto evoca momentos específicos, acontecimentos únicos. E, dentre muitos objetos, a fotografia é, possivelmente, o que mais estimula a memória e o lado emocional de um ser humano – ela o vincula diretamente a um momento no passado, a um lugar específico ou a uma determinada pessoa, podendo satisfazer – e estimular –, ao mesmo tempo, uma felicidade clandestina absoluta e uma melancolia profunda. “As fotos são, é claro, artefatos. Mas seu apelo reside em também parecerem, num mundo atulhado de relíquias fotográficas, ter o status de objetos encontrados – lascas fortuitas do mundo” (SONTAG, 2004, p.84).

Vale lembrar que, ao se tratar de fotografia-objeto, refere-se à fotografia física, munida de sua segunda realidade bidimensional e imutável. Porém, há o desdobramento da realidade interior da imagem, intrínseca à segunda realidade, que faz o *Spectator* divagar e reconstruir a primeira realidade da imagem. Todo esse processo de reconstrução imagética e mental garante o apelo de “lascas fortuitas do mundo” a uma fotografia-objeto.

Para Sontag (2004, p.83), fotografias são “fantasmagorias de papel, paisagens transistorizadas. Um museu portátil e peso-pena”. A autora diz, também, que fotos “transformam o passado num objeto de consumo” (SONTAG, 2004, p.83). O homem torna-se, então, consumidor do passado. E, ainda, um fanático devorador do presente: antes que este escape, deve ser devidamente fotografado, classificado e arquivado – para que possa ser lembrado futuramente. O homem torna-se um colecionador de memórias, de momentos e de sentimentos, sendo um colecionador de fotografias.

É esse fanatismo devorador do presente que foi iniciado pela lomografia e exacerbado pela fotografia digital. Para os lomógrafos, a fotografia, além de resultar em fantasmagorias de papel, era um método de compreensão e absorção do mundo ao seu redor. A lomografia não era uma interferência, mas parte da vida. Porém, conforme o ato fotográfico em si foi ganhando importância frente às fotografias-objetos, a relação do fotógrafo com o presente tornou-se tão importante quanto a relação com o passado.

A fotografia digital, equipada de interações em redes sociais, levou essa relação com o presente a maiores consequências, devido à característica de *real time* de publicação de imagens que um aparelho celular permite realizar. Antes, a fotografia servia como isso-foi, atestando o que de fato ocorreu. Agora, a fotografia serve também como isso-é. Uma alegoria muito conhecida levanta a questão de que, se uma árvore cai em meio à floresta, e ninguém estiver por perto, teria ela feito barulho? Com a inundação de imagens em *real time* nas redes sociais,

a pergunta que parece ser pertinente, ainda que soe exagerada, agora é: se uma pessoa participou de um evento, mas não publicou fotografias de sua participação nele, teria ela realmente participado?

A imagem não é mais apenas coleção do passado, mas prova da existência e coleção do presente.

Mas, antes de tratar-se da fotografia como objeto de coleção, é necessário descobrir qual é sua função. Baudrillard desenvolve a finalidade de um objeto: “todo objeto tem desta forma duas funções: uma que é a de ser utilizado, a outra a de ser possuído” (2008, p.94). Desprovido de sua função de posse, um objeto seria totalmente prático, uma “máquina” apenas, um meio descartável para um fim. Desprovido de sua função prática, o objeto torna-se meramente subjetivo – um objeto de coleção apenas (BAUDRILLARD, 2008, p.94).

Mas qual seria a função primária (aquela útil) da fotografia como objeto? A fotografia pode ter um caráter apenas documental, forense, de identificação. Estas seriam, possivelmente, as fotografias-objeto mais desprovidas de uma função subjetiva: fotografias policiais e fotografias 3x4 para documentos de identidade. Porém, devido à sua portabilidade facilitada, não é raro uma fotografia 3x4 ultrapassar sua função prática: os exemplares excedentes do processo documental acabam enfeitando carteiras, porta-retratos e quadros magnéticos mundo afora – tornando-se, enfim, também objeto de coleção.

Ao mesmo tempo em que essas fotografias mais “objetivas” também podem apresentar um caráter subjetivo, emocional, as fotografias de cunho mais pessoal trazem constantemente lembranças e sentimentos baseados na relação que o *Spectator* pode ter com o *Spectrum*, ou seja, a primeira realidade da fotografia.

Poderia determinar-se, então, que a função primeira de uma fotografia seria ensinar alguma coisa ou fazer lembrar alguma coisa. E é justamente por essa coisa ensinada ou lembrada – ou, ainda, pelo sentimento despertado por isso – que as pessoas são levadas a querer possuir a fotografia-objeto.

Logo, não há como separar as duas funções de uma fotografia-objeto: ao mesmo tempo em que ensina ou faz recordar, ela faz querer a posse. Sua utilidade e sua subjetividade se fundem deixando ao admirador apenas uma solução: a coleção.

Esse sentimento de posse da fotografia-objeto é proveniente do fetichismo da posse da realidade (a primeira através da segunda) e do tempo: “não se pode possuir a realidade, mas pode-se possuir imagens, [...] não se pode possuir o presente, mas pode-se possuir o passado” (SONTAG, 2004, p.180).



Assim, através da posse de imagens e de tempos passados, o colecionador de fotografias-objeto transita em um novo sistema: “as coleções de fotos podem ser usadas para criar um mundo substituto” (SONTAG, 2004, p.178). Esse novo mundo, moldado de acordo com o desvendamento da realidade interior das imagens, é único e pertence apenas a tal colecionador. Outra pessoa, ao observar a mesma coleção, desvendaria um novo mundo substituto.

Neste ponto, é bom lembrar que uma coleção de fotografias-objeto não diz respeito apenas a algumas dezenas de ampliações guardadas em uma caixa de sapato. Uma coleção pode ser uma série de fotografias participantes de uma exposição, uma série de imagens em uma matéria jornalística ou, ainda, uma LomoWall em exibição. Não se deve descartar a possibilidade da coleção virtual resultada da fotografia digital acumulada nas redes sociais; ainda que não haja materialidade para a fotografia-objeto, há segunda realidade e, portanto, todo o processo de sentimento de posse descrito acima.

Como colecionador, o fotógrafo torna-se consumidor de fotografias-objeto (além de já ser consumidor do passado e do presente). O que acaba alimentando um ciclo:

A razão final para a necessidade de fotografar tudo repousa na própria lógica do consumo em si. Consumir significa queimar, esgotar – e, portanto, ter de reabastecer. À medida que produzimos imagens e as consumimos, precisamos de ainda mais imagens; e mais ainda (SONTAG, 2004, p.195).

O que leva o fotógrafo à busca de mais fotografias e, depois, mais fotografias-objeto colecionáveis.

Para fechar esta análise sobre coleção de fotografias, vale considerar o seguinte trecho de Sontag (2004, p.97):

Marx censurava a filosofia por tentar apenas compreender o mundo em vez de tentar transformá-lo. Os fotógrafos, que trabalham nos termos da sensibilidade surrealista, sugerem a futilidade de sequer tentar compreender o mundo e, em lugar disso, propõem que o colecionemos.

É possível, portanto, que o fetichismo que leva o fotógrafo a colecionar o mundo através de fotografias o esteja cegando para um melhor entendimento (sem abordar a questão de transformação) desse mundo. E, com o termo “mundo”, é possível entender qualquer área de atuação do fotógrafo: seja retratos de pessoas, instantâneos do caos urbano, cenas bucólicas de paisagens.

O fotógrafo, de uma maneira geral, na ânsia de colecionar o mundo, esquece-se de entendê-lo. O lomógrafo, na ânsia de colecionar o cotidiano à sua volta, esquece-se de questioná-lo. O fotógrafo digital, na ânsia de colecionar o presente, esquece-se de vivê-lo.

### **Fotocomunicação**

Não há meio de comunicação completamente objetivo. Por se tratar de uma relação entre emissor e receptor, uma troca de informações está sujeita aos crivos pré-estabelecidos de cada uma de suas partes. Isso se dá tanto nos meios de comunicação de massa como nas formas mais rudimentares e cotidianas de troca de informação.

Com a fotografia, não é diferente. O fotógrafo deve estar ciente de que sua fotografia-objeto está passível de outras interpretações nos diferentes *Spectators*, já que a busca pela realidade interior da fotografia será diferente para cada um deles.

De maneira inversa, o *Spectator* deve aceitar a fotografia como a segunda realidade que ela, de fato, é. Sua busca pela realidade interior da fotografia pode ser perigosa e levá-lo a deduções não condizentes com a primeira realidade. É bom lembrar que o fotógrafo tem como munição algumas variáveis para que a fotografia aparente ser aquilo que ele espera: a abstração dimensional, o corte temporal certo, a composição fotográfica, a exposição, a presença ou ausência de cores, a iluminação, o ponto de vista. Todas essas variáveis podem atribuir subjetividades à fotografia.

“O conteúdo ético das fotos é frágil” (SONTAG, 2004, p.31). Portanto, o fotógrafo deve tomar cuidado com a informação que passa a seu *Spectator*. Por outro lado, o *Spectator* deve valer-se de um senso crítico para entender que a percepção de mundo de outra pessoa não deve, necessariamente, ser a mesma que a sua.

Esse cuidado na troca de informações entre *Operator* e *Spectator* deve tornar-se ainda mais presente com um maior número de fotografias produzidas, como é possível ser observado na lomografia e na fotografia digital apoiada em redes sociais.

## **2.2. A IDENTIDADE NA TECNO-IMAGEM**

O conceito de identidade é bastante vinculado à imagem fotográfica. Há uma série de informações próprias a cada pessoa que a definem, como nome, ascendência, número de inscrição estadual e federal, endereço etc. Mas a informação imagética de cada indivíduo parece

tornar-se mais importante no processo de identificação; não por acaso, a fotografia toma, hoje, uma porção considerável dos documentos de identidade – de nada adianta um documento que forneça o nome do portador se não puder ser comprovado, física e empiricamente, a quem as informações pertencem.

Obviamente, pensar no processo de construção de identidade através da imagem antes do advento da fotografia parece mais complicado. Antes do começo do séc. XIX, a pintura fazia as vezes de embalsamento visual, garantindo apenas aos ricos e às personalidades históricas a possibilidade de, ainda que fortalecendo o *memento mori* e a fragilidade da vida frente ao tempo, viver para sempre.

Por uma questão prática, era impensável que as informações identitárias de um sujeito fossem atreladas à sua imagem. Primeiro, pela dificuldade de obtenção dessas imagens (desenvolvidas artesanalmente apenas por profissionais especializados); segundo, pelo aparente fator interpretativo empregado por cada artesão no desenvolvimento de suas obras. As imagens, por mais semelhantes que parecessem, sempre estariam sujeitas à subjetivação autoral.

Esse cenário mudou quase na metade do séc. XIX:

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. [...] Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem (BAZIN, 2008, p.125).

Essa objetividade essencial à fotografia, ainda que um tanto ingênua (visto que qualquer forma de captação imagética está sujeita a subjetivações), tornou possível que a sua forma de representação fosse a mais aproximada ao mundo visível e, dessa forma, a mais indicada ao se pensar em um processo identitário. Porém, há duas formas de se discutir a identidade aqui: aquela do sujeito-fotografado, ou representado, tendo um retrato como a sua definição imagética; e aquela do sujeito-fotógrafo, munido de uma nova maneira de se expressar – um meio de comunicação baseado na produção imagética.

### **A identidade do sujeito-fotografado**

Joan Fontcuberta sumariza como um indivíduo se porta na criação de um retrato fotográfico: “diante de uma câmera sempre somos outros: a objetiva nos transforma em arquitetos e administradores de nossa própria aparência” (2012, p.23). Mas, antes de se discutir

o processo de criação de identidades, é preciso entender como é possível que um indivíduo possua diversas identidades.

De acordo com Stuart Hall (2001, p.8), “as identidades modernas estão sendo ‘descentradas’, isto é, deslocadas ou fragmentadas”. Esse fato é percebido através de uma breve análise histórica. Hall (2001, pp.8-12) discorre sobre concepções de identidade, baseadas em três tipos de sujeitos.

O primeiro é o sujeito do Iluminismo, um indivíduo completamente centrado e unificado, possuidor de um núcleo interior – algo proveniente do seu nascimento e que se desenvolvia com ele, apesar de permanecer essencialmente o mesmo. Para esse sujeito, a identidade era algo único e pertencente apenas a si, imutável por ações exteriores.

O segundo é o sujeito sociológico, um indivíduo cujo núcleo não era autônomo ou autossuficiente; alguém sujeito às modificações culturais sugeridas pela sociedade (de uma maneira geral) e por outros indivíduos ou círculos sociais de grande importância a ele. Sua identidade era formada pela interação entre o seu “eu” e a sociedade, algo não mais blindado aos fatores externos.

O terceiro é o sujeito pós-moderno:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. [...] O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 2001, p.12).

Ao invés de ter a sua única identidade moldada por ações interiores ou exteriores, o sujeito pós-moderno passa a criar e desenvolver novas identidades fragmentadas para cada relação pessoal ou para cada ambiente cultural e social em que está inserido.

Dessa forma, é possível retomar-se os pensamentos de Fontcuberta (2012, p.23): “diante de uma câmera sempre somos outros: a objetiva nos transforma em arquitetos e administradores de nossa própria aparência”. Como o indivíduo pós-moderno é passível de construção de novas identidades, cada retrato fotográfico é uma nova oportunidade de se criar uma delas. Ao ser retratado, o sujeito-fotografado pode vestir-se de qualquer uma de suas identidades previamente construídas – ou ainda construir uma nova identidade no exato momento; o retrato continuará sendo, indubitavelmente, seu.

Em uma sociedade em que o compartilhamento de imagens tornou-se uma forma de comunicação bastante usada, esse processo de criação de identidades serve, portanto, como uma forma de adaptação aos diversos círculos sociais em que um indivíduo está inserido e, também, como um mecanismo de defesa para que não ocorra uma superexposição identitária de cada indivíduo.

Para Zygmunt Bauman (2005, pp.54-55), o processo de criação e justaposição de identidades pode assemelhar-se à montagem de um quebra-cabeça, mas com algumas diferenças significativas. Ao montar um quebra-cabeça, o jogador participa de uma tarefa orientada para o objetivo: ele conhece a imagem final, a solução – basta chegar até ela. Vale ressaltar que o número de peças é sempre exato: não há peças extras, e todas se encaixam.

No caso da identidade, o trabalho é direcionado para os meios: não se conhece solução (imagem final), sabe-se apenas que há uma quantidade disponível de peças – mas nem todas serão necessariamente usadas, e nem todas se encaixam. O objetivo não é chegar a uma imagem final, mas saber usar as peças disponíveis para compor uma imagem satisfatória.

O sujeito-fotografado deve, portanto, munir-se de suas identidades disponíveis para estabelecer um bom relacionamento com as suas fotografias e, dessa maneira, consigo mesmo.

### **A tecno-imagem e o sujeito-fotógrafo**

Designada como tecno-imagem por Vilém Flusser, a fotografia parte do desenvolvimento de uma tecnologia física e química (esta última substituída pela eletrônica, na fotografia digital) que não deve ser de necessário conhecimento do operador:

A nova superficialidade desiste da tarefa de elucidar a pretidão das caixas; ela relega, com leve desprezo, a tarefa aos físicos e técnicos que inventaram e fabricaram os aparelhos. A nova superficialidade se interessa pelo *input* e pelo *output* das caixas pretas, se interessa pela intenção dos imaginadores ao apertarem as teclas e por minha própria experiência ao receber as imagens (FLUSSER, 1998, p.43).

O processo de criação de identidade do sujeito-fotógrafo está, portanto, em dois momentos: na intenção presente no ato fotográfico e no resultado obtido (e, posteriormente, no destino do resultado obtido).

Susan Sontag (2004, p.41) norteia que “fotografar é atribuir importância” e “é, sobretudo um rito social, uma proteção contra a ansiedade e um instrumento de poder” (SONTAG, 2004, p.18). Novamente, é importante ressaltar que, através da lomografia (e de maneira intensificada com o digital), a fotografia deixou de ser apenas o registro de um evento

especial. Assim como o ato fotográfico deixou de ser apenas um meio para se chegar ao objetivo final, que é esse registro: “uma foto não é apenas o resultado de um encontro entre um evento e um fotógrafo; tirar fotos é um evento em si mesmo” (SONTAG, 2004, p.21) – máxima presente na regra lomográfica que explicitava a lomografia não como interferência, mas como parte da vida do lomógrafo.

É justamente esse evento (de criação e relação com o mundo) o núcleo do processo de criação de identidade do sujeito-fotógrafo – a intenção presente no ato fotográfico traduz os sentimentos do fotógrafo, funcionando como um novo canal de comunicação. Trata-se, aqui, não apenas de uma comunicação interpessoal, mas intrapessoal também: o ato fotográfico serve como uma tradução do mundo, uma maneira de apropriar-se do desconhecido através do processo conhecido da fotografia. O fotógrafo passa a digerir a realidade em pequenas garfadas – cada fotografia tomada é uma pequena digestão: “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo” (SONTAG, 2004, p.14).

Para o sujeito-fotógrafo, a fotografia torna-se um objeto de entendimento do mundo e, também, de si mesmo. Com esse novo canal de comunicação, o fotógrafo se utiliza do mundo à sua volta para entender e transmitir as suas intenções; afinal, “as imagens técnicas são projeções que projetam significados de dentro para fora” (FLUSSER, 2008, p.51).

Esse processo de entendimento do mundo foi mais evidenciado através da lomografia, com o deslocamento da fotografia como atribuição de importância para o registro descompromissado do cotidiano e a tradução do que estava ao redor do fotógrafo. Essa comunicação intrapessoal do fotógrafo é possível através da intensificação da produção fotográfica, evidenciada nos pontos de que a lomografia não é uma interferência na vida, mas parte dela, e que se deve levar a câmera fotográfica a todos os lugares, fotografando-se em qualquer horário.

É, ainda, interessante traçar um paralelo em relação à obtenção do resultado. Bauman (2005) dizia que, no processo de formação identitário, não se conhece todas as peças disponíveis, e deve-se construir uma identidade satisfatória a partir do que se apresenta em frente ao indivíduo. No processo fotográfico introduzido pela lomografia e ampliado pela fotografia digital, o fotógrafo vale-se das imagens obtidas e do ato fotográfico – que é um ato de coleção do cotidiano e do presente – para selecionar, dentre todas as imagens (peças) existentes, aquelas que compõe melhor a sua identidade.

## **Fotografi@**

Com a massificação da fotografia digital, já bem encaminhada na segunda década do séc. XXI, o processo de criação de identidade através da fotografia se tornou mais intenso. Como no processo iniciado pela lomografia, as câmeras fotográficas são facilmente encontradas nos bolsos e bolsas de grande parte da população, em suas versões compactas digitais ou embutidas nos aparelhos de telefone celular. “Não existem mais fatos desprovidos de imagem” (FONTCUBERTA, 2012, p.30); todos são, além de observadores e testemunhas oculares do presente, registradores e sujeitos-fotógrafos, utilizando-se da fotografia como canal de comunicação e como meio de construção de identidade. Porém, em muitos casos, a concepção de que a identidade do sujeito-fotógrafo estava em dois momentos (na intenção presente no ato fotográfico e no resultado obtido) caminha para um momento único de formação identitária – possibilidade trazida por outros fatores tecnológicos, como a internet, as redes sociais que permitem compartilhamento de imagens e os celulares e câmeras com acesso instantâneo à internet.

“A documentação e transmissão do documento gráfico já não são fases indissociadas do mesmo acontecimento” (FONTCUBERTA, 2012, p.30); é tudo instantâneo. O processo de criação de identidade do sujeito-fotógrafo é, ao mesmo tempo, desenvolvido e compartilhado. A identidade alcançada não é mais apenas para si mesmo; há uma necessidade de se comunicar imediatamente a visão de mundo descoberta, adaptada, criada e/ou sentida. As fotografias viram “explosões vitais de autoafirmação” (FONTCUBERTA, 2012, p.31).

“Transmitir e compartilhar fotos funciona então como um novo sistema de comunicação social” (FONTCUBERTA, 2012, p.33). Desenvolve-se uma nova linguagem, visual e comunicativa, através do compartilhamento de imagens. Utilizando-se da antiga máxima “uma imagem vale mais que mil palavras”, os membros das redes sociais de compartilhamento de imagens estão prontos para compartilhar, juntamente com suas imagens, as suas visões e percepções de mundo, os seus sentimentos e as suas opiniões; em suma, as suas identidades.

Se a lomografia e a fotografia digital possuem muitas semelhanças quanto ao ato fotográfico, está exatamente aqui, no compartilhamento e distribuição de imagens uma de suas maiores diferenças. O imediatismo do suporte digital, além de estar presente no ato fotográfico, influencia imensamente (com o auxílio das redes sociais) as relações que *Operator* e *Spectator* desenvolvem com a fotografia.

Voltando a Flusser (1998, p.93), é possível salientar algumas preocupações: “no momento em que a fotografia passa a ser um modelo de pensamento, muda a própria estrutura

da existência, do mundo e da sociedade”. Há uma mudança na importância da fotografia como forma de comunicação pessoal: um destaque maior para o que pode ser dito e entendido através de imagens. Mas “quanto mais gente houver a fotografar, tanto mais difícil se tornará o deciframento de fotografias, já que todos acreditam saber fazê-las” (FLUSSER, 1998, p.75). O canal comunicativo pode ser o mesmo para todos: a fotografia. Porém, cada sujeito-fotógrafo pode desenvolver as suas próprias peculiaridades linguísticas de acordo com as suas preferências e, obviamente, de acordo com a sua maneira de se comunicar.

Essa falsa percepção de aproximação pode causar um efeito contrário ao esperado. Para se comunicar, de fato, através da fotografia, é necessário entendê-la não apenas como a materialização da própria visão, mas procurando decifrá-la como forma de expressão para todos os sujeitos-fotógrafos utilizadores desse canal. É preciso tomar muito cuidado ao explorar as possibilidades linguísticas utilizadas por outros fotógrafos. Traçando-se um paralelo a uma linguagem mais padronizada, pode-se dizer que a fotografia é uma forma de comunicação bastante metafórica, carregada de diversos sentidos; a interpretação desses diversos sentidos é o que levará o sujeito-fotógrafo a desvendar a identidade dos outros sujeitos que exploram o mesmo canal comunicativo.

De maneira nenhuma, o que deve acontecer é uma padronização da linguagem empregada por todos os sujeitos-fotógrafos, para que não se caia no lugar-comum e na falta de expressividade. Flusser já advertia:

O universo das tecno-imagens se comporá de imagens individuais, todas entreligadas, todas espelhando umas às outras, e todas tendendo a ficar sempre menores. Esse universo se mostrará ao mesmo tempo cósmico e particularizado. Todos participarão do mesmo universo mas cada qual participará dele no seu canto, embora cada canto se entreligue com todos os demais cantos (FLUSSER, 2008, p.143).

Ou seja, todos os jogadores do canal comunicativo e expressivo que é a fotografia partilham do mesmo conjunto de regras e referências. Há um diálogo entre as imagens e, mais importante ainda, entre as identidades expostas dos sujeitos-fotógrafos.



### 2.3. SENTINDO O MUNDO ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA E DO FOTOGRAFAR

#### O já fotografado

Mario Perniola (1993, p.12) apresenta o que parece, *a priori*, ser uma visão um tanto catastrófica aos seres contemporâneos sedentos de sentir: “aos nossos avós, os objetos, as pessoas, os acontecimentos apresentavam-se como algo para ser sentido. (...) A nós, pelo contrário, os objetos, as pessoas, os acontecimentos apresentam-se como algo já sentido”. Não se trata, porém, de uma ausência total de livre arbítrio do sentir, mas de um gabarito de sentimentos experimentados ao longo do tempo, acumulados e socializados, ao ponto de “percebermos como já sentida até a experiência à primeira vista mais imediata e mais íntima” (PERNIOLA, 1993, p.18).

Em quase dois séculos de existência, será que a fotografia partilha desse diagnóstico: o que existia antigamente para ser fotografado, hoje é já fotografado?

Com o advento e a popularização da fotografia digital, veio um bombardeamento de imagens por todos os lados. Porém, essa profusão de imagens é bem recente na história da fotografia, em um processo apenas levemente aprofundado pela lomografia.

Como exercício de analogia, é possível supor que toda a vida da fotografia, desde sua descoberta ou invenção até os dias de hoje, cabe em exatamente uma hora. Durante os primeiros 15 minutos, a fotografia estava nas mãos de poucas pessoas: cientistas, curiosos com muito dinheiro e alguns poucos que já começavam a encontrar nela uma profissão – as câmeras fotográficas eram aparelhos enormes e pesados, muito difíceis de se manusear.

A partir do 16º minuto de vida da fotografia, as câmeras tornaram-se menores e começaram a encontrar as mãos de consumidores, amadores e amantes do processo: foi o primeiro processo de massificação da fotografia.

Mais de meia hora de vida depois, surgiu a fotografia digital: o segundo grande processo de massificação da fotografia. O imediatismo de obtenção da imagem digital, aliado a um baixo custo operatório, levou muitas câmeras às mãos das mais diversas pessoas ao redor do mundo. Mas isso ocorreu apenas nos últimos 12 minutos de vida da fotografia.

A fotografia desenvolvida a partir das câmeras nos telefones celulares surgiu apenas nos últimos 3 minutos. E as plataformas de redes sociais baseadas em compartilhamento de imagens surgiram apenas nos últimos 90 segundos.

É fato que, a cada ano, haverá mais imagens novas do que em toda a história da fotografia. Muitas imagens já foram registradas; existe muito já fotografado. Mas a fotografia

depende do tempo e da tecnologia disponível. Cada novo segundo é uma oportunidade de se obter diversas novas imagens. Por mais que exista muito já fotografado (o que foi acumulado, gabaritado e socializado, permitindo, assim, a evolução da fotografia como arte e meio de comunicação), é impossível deixar de supor que mais processos de massificação e revolução da fotografia surgirão. Há muito ainda a se fotografar.

De certa forma, muito da produção fotográfica é homogênea; assuntos se repetem, formatos se repetem, objetivos finais se repetem. Isso é devido ao enorme conteúdo acumulado e socializado ao longo do tempo – e, especialmente, através da lomografia e, nos últimos anos, do suporte digital. Ainda que muitos dos produtores de imagens fotográficas atuais reproduzam, revisitem ou reflitam apenas o já fotografado, outros buscam novas formas de representação, novas ideias, novas especularizações ou, ainda, novos meios de se usar técnicas antigas.

É assim que o filme fotográfico vive até hoje, através de um esforço desenvolvido, em boa parte, pela lomografia. Afinal, como visto anteriormente, os tão comumente utilizados filtros nos aplicativos de compartilhamento de fotografias remetem diretamente a processos fotográficos antigos, desenvolvidos a partir de *cross processing*, solarização e manipulação do negativo ou, ainda, em consequência de fabricação defeituosa de câmeras fotográficas. O contato com o *vintage* e *retrô* trazido por algumas redes virtuais pode levar ao contato direto com a fonte de tais técnicas. Assim, é possível observar a revitalização de um suporte fotográfico antigo (filme) frente a um suporte mais desenvolvido (digital) – porém, munido de uma linguagem atualizada e com a despreensão que a contemporaneidade da lomografia trouxe ao segmento. O resultado é uma possível revitalização (e atualização) do já fotografado.

Ainda assim, é possível pensar em uma “fotologia” através do “alheamento do sentir [ou do fotografar], a sua transferência para o exterior, a sua posição como algo independente, social e coletivo” (PERNIOLA, 1993, p.22). A fotografia como forma de comunicação ou arte existe já independentemente de cada praticante ou de cada prática, de uma maneira social e coletiva.

Mas isso não enfraquece uma suposta liberdade do fotógrafo frente ao já fotografado:

O fenômeno do já sentido não equivale totalmente a um arrefecimento, a um enfraquecimento ou a um aligeiramento do sentir. Ele consiste na socialização da sensibilidade e da afetividade e, por conseguinte, na vida de um modo diferente de sentir (PERNIOLA, 1993, p.29).

A fotografia não é presa a moldes pré-estabelecidos, mas baseada em uma sensibilidade socializada, tendo já uma produção extensa como pano de fundo.

É como se o ato fotográfico partisse não de apenas uma pessoa, mas de um coletivo impessoal e inidentificável: “a percepção rompe os limites da individualidade e transporta-nos para um horizonte mais geral, impessoal e suprapessoal no interior do qual já não há lugar para um sentir que provém de cada um em particular” (PERNIOLA, 1993, p.40).

De uma maneira geral, é bom salientar que a revisitação ou revitalização de um suporte fotográfico antigo, aliado a novas tecnologias, é fundamental para expandir o universo fotográfico possível, garantindo que o mundo em frente aos fotógrafos não seja apenas um mundo já fotografado.

### **Espelho**

Ainda na questão de um sentir socializado e pronto para ser requeitado e consumido, Perniola traz a questão do especularismo, partindo de conceitos sobre o narcisismo:

Escapa assim o aspecto mais importante e mais inquietante [do narcisismo]: não só a imagem de nós próprios não nos pertence completamente, mas até o modo como a sentimos nos parece de algum modo estranho e, por assim dizer, prefixado (PERNIOLA, 1993, p.19).

As formas e maneiras de se experimentar imagens de si próprio já são embutidas de significados e metodologias pré-concebidas – isso é facilmente observável no fenômeno das *selfies*, que invadiu as redes sociais e tomou como uma avalanche a produção fotográfica contemporânea: é difícil pensar em um formato mais prefixado do que esse, apreendido e repetido à exaustão.

Perniola continua:

Se para o narcisista o mundo é um espelho em que ele se olha a si próprio, a experiência do já sentido parece ligada ao fato de se tornar o espelho em que o mundo se olha. Por isso, talvez seja menos oportuno falar de narcisismo do que de um especularismo que reflete experiências já prefiguradas (1993, p.19).

Tratando-se do fotógrafo, além do mundo ser um espelho em que ele se olha e se reflete, ele próprio passa a ser um espelho para o mundo, refletindo em duas vias: aquilo que já foi experimentado e fotografado (o especularismo do já sentido, tratado por Perniola), e as suas novas reflexões internas a partir de um modo supostamente já explorado, numa produção de ilusão contínua partindo de um espelho infinito, posto o fotógrafo-espelho diante do mundo-espelho.

“Ser espelho não implica todavia uma absoluta dependência do que se reflete nele: podemos virar o espelho em diferentes direções, manobrar a sua inclinação, movê-lo de modo a refletir o que está diante ou atrás de nós” (PERNIOLA, 1993, pp.20-1). Portanto, mesmo considerado espelho, o fotógrafo não está preso a refletir apenas um lado de um objeto – é possível movimentar-se, estudar, perceber, discorrer, reduzir, ampliar, excluir, incluir ou alienar a partir do especularismo.

### **Pensar (olhar) x Fazer-se sentir (fotografar)**

Perniola apresenta o conceito de fazer-se sentir:

Se por um lado a dimensão afetiva é desde logo uma operação intelectual, por outro a dimensão intelectual é desde logo uma recepção afetiva. Pensar é receber o que vem de fora, acolher, hospedar o que se apresenta como estranho e enigmático. Fazer-se sentir é oferecer a nós próprios, para que algo possa encontrar em nós uma possibilidade de estar no mundo: desse modo, assumimo-nos como condições da manifestação do que é exterior, impessoal, supra-individual. Não somos nós, enquanto sujeitos, que sentimos algo, mas pelo contrário oferecemo-nos a um sentir que é deslocado para outro lugar. A experiência do fazer-se sentir equivale a um dar-se, a um conceder-se, para que através de nós o outro, o diferente, se torne realidade, acontecimento, história (PERNIOLA, 1993, p.103).

É possível traçar um paralelo e fazer duas ligações: pensar ao olhar; e fazer-se sentir ao fotografar. O olhar é receber o que vem de fora, apreender o que parece estranho e enigmático, tomar para si o que foi apresentado por um mundo de conteúdos já socializados. O fotografar é oferecer uma parte de si ao mundo; não se trata mais de olhar algo, mas de oferecer algo para ser olhado pelo mundo, algo que foi deslocado para outro lugar. Para o fotógrafo, o ato de fotografar é muito mais do que tornar-se testemunha ocular do que acontece no mundo; é, em via de mão dupla, transformar o mundo em uma testemunha ocular do que acontece dentro do próprio fotógrafo.

Isso põe em perspectiva o aumento do fluxo de imagens iniciado pela lomografia e exacerbado pela fotografia digital. Quanto mais o lomógrafo e o fotógrafo digital capturam imagens do mundo, na tentativa de o compreender e de se relacionar com ele, mais eles se oferecem a ele. Com o aumento da produção fotográfica e do próprio ato fotográfico, os fotógrafos tornam-se mais presentes e mais expostos ao mundo.

O já fotografado apresenta-se ao fotógrafo como uma explosão de percepções e sentimentos já captados; com inegável importância do passado. Porém, o fotografar, através do fazer-se sentir, depende muito mais do presente:

Enquanto que o já sentido remete para experiências que já aconteceram para um sentir por definição pretérito e reificado, o fazer-se sentir, pelo contrário, é inseparável da experiência do presente, da flagrância do nascimento. O importante é o que acontece sempre aqui e agora, e esta possibilidade generativa está implícita em cada momento da vida (PERNIOLA, 1993, p.104).

Cada momento é uma nova oportunidade de o fotógrafo fazer-se sentir, de transbordar ao mundo os seus sentimentos e percepções. É o que Perniola trata como o nascimento instantâneo e flamejante do fogo inseminador. Por mais que o pretérito socializado do já fotografado influencie enormemente o fotógrafo, a fotografia continua à mercê do presente, do nascimento de um momento que nunca foi e nunca mais será, com a exceção fugaz daquele breve momento – o momento do fogo inseminador. Isso pode ser observado no deslocamento da importância do resultado para o ato fotográfico.

### **Identities**

Perniola apresenta um conflito identitário entre autor (súdito) e ator (homem público):

Por um lado, o súdito procura ser soberano pelo menos no perigosíssimo âmbito da sua consciência, por outro o homem público procura ser respeitável em virtude de uma atividade e de um exercício que deve só a si próprio e a mais ninguém. Estas formas de sentir elegem âmbitos de ação opostos entre si e antitéticos: a primeira atua sobre a verdade íntima do próprio eu, a segunda, sobre a aparência mundana da própria pessoa (PERNIOLA, 1993, p.86).

Traçando-se um paralelo à fotografia, é possível notar essa diferença entre fotos feitas por um indivíduo e fotos feitas de um indivíduo. Ao fotografar, o indivíduo traz à tona seus sentimentos e percepções; munido do fazer-se sentir do ato fotográfico, ele transmite a um público, mesmo sem perceber, as suas próprias verdades íntimas. Ao se deixar ser fotografado, o indivíduo utiliza-se de sua própria concepção de imagem para se mostrar ao mundo; ele não se despe, exibindo suas verdades íntimas, mas mune-se de máscaras para transparecer apenas aquilo que lhe convém. O fotógrafo-autor se expõe; o fotografado-ator se esconde.

Isso pode resultar em um deslocamento identitário do indivíduo, imageticamente falando: “experiência de estranheza de cada um em relação a si próprio, num insistente não reconhecimento, na falta de identidade pessoal” (PERNIOLA, 1993, p.41). O indivíduo não sabe mais se deve ser representado por tudo aquilo que vê, ou pelo modo como ele se mostra (ou, ainda, como ele sente que os outros o veem). Essa confusão resultada no aumento da produção fotográfica, pois o próprio ato fotográfico é, além de absorção e compreensão do mundo, uma forma de entrega do próprio fotógrafo.

## **Fotógrafo diletante e esteta**

Em contraposição ao artista e sua vocação, Perniola expõe o conceito do diletante:

A frugalidade da vocação artística e a prodigalidade do diletantismo pertencem ao mesmo horizonte, em que o sentir é assimilável a um tesouro, mas não ainda a um meio de circulação: a vocação acumula as experiências para extrair delas o máximo rendimento, mas não consegue senti-las verdadeiramente com medo de se perder nelas. O diletantismo, pelo contrário, esbanja toda a experiência porque está sempre afastado e distraído do surgimento de qualquer nova eventualidade. O convocado sacrifica o seu sentir àquilo que deve produzir, o diletante sacrifica-o à curiosidade de sentir qualquer outra coisa (PERNIOLA, 1993, p.36).

O fotógrafo diletante não é aquele aficionado por fotografia. Ou estudioso, ou profissional que dela depende para viver. O fotógrafo diletante é despretenso, casual; ele pode se entregar completamente à fotografia e à experiência de fotografar, pois não deve nada a elas. Dessa forma, o seu fazer-se sentir (através do fotografar) é mais simples; porém, pode ser mais intenso e verdadeiro.

É essa despreensão que leva a crer que o fotógrafo diletante é também esteta:

A reflexão filosófica estabeleceu muitas vezes uma estreita relação entre a dimensão estética e as categorias da possibilidade: o esteta é aquele que foge de toda a decisão definitiva, de toda a escolha empenhada, de toda a determinação irrevogável; precisamente por essa intrínseca falta de seriedade, a vida estética seria sempre susceptível de degenerar no ocasionalismo, no transformismo, no oportunismo (PERNIOLA, 1993, p.38).

Essa degeneração no ocasionalismo e no oportunismo não deve ser encarada apocalípticamente. Talvez seja justamente esse afastamento e essa despreocupação, resultantes em um oportunismo, que faltem para que muitos fotógrafos passem de uma mera especularização do já fotografado para um – ainda que despretenso – significativo fazer-se sentir fotográfico.

O fotógrafo diletante e esteta surge, portanto, com a lomografia. O jeito despretenso e casual dos lomógrafos era a porta de entrada para uma relação mais simples – e, ao mesmo tempo, mais profunda – com a fotografia. E essa despreensão culmina no ocasionalismo e na leveza do constante registrar, tentar compreender e apresentar-se ao mundo trazido pela fotografia digital.

Perniola (1993, p.90) diz que “os livros são cartas em busca de um destinatário que celebram os seus silenciosos triunfos na doce inaparência da leitura”. É possível dizer, portanto,

que as fotografias são imagens em busca de um destinatário que celebram os seus silenciosos triunfos na doce inaparência do olhar.

## **CAPÍTULO 3 – DESENVOLVIMENTO PRÁTICO AUTORAL**

### **JUSTIFICATIVA**

Alguns fatores contribuíram para que fosse desenvolvido um trabalho autoral como parte integrante desta dissertação de mestrado:

1. Esta pesquisa insere-se dentro do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, na Linha de Pesquisa Poéticas e Técnicas, que abrange processos de estudo e experimentação dos modos de proceder na realização de obras audiovisuais. Dentro do Programa de Pós-Graduação, esta é a área de concentração em que o desenvolvimento prático ligado ao objeto de pesquisa mais se encaixa.

2. Como esta dissertação aborda as diferenças e semelhanças conceituais de dois suportes fotográficos, o desenvolvimento de um trabalho prático autoral resultaria em mais possibilidades de análise, assim como um relacionamento mais intenso do pesquisador com o objeto de pesquisa.

3. Após a apresentação do progresso desta pesquisa à banca de qualificação, foi observado que alguns pontos teóricos deveriam ser desenvolvidos para a conclusão da dissertação. Além disso, os membros da banca encorajaram a produção prática autoral como desenvolvimento próprio e aplicação do conteúdo pesquisado.

4. A fotografia desempenha papel fundamental na vida deste pesquisador, tanto como profissão quanto em atividades acadêmicas anteriores. Desenvolvê-la de maneira prática, neste momento, é um processo de pesquisa autoral que não começa agora – e nem aqui se encerra.

### **OBJETIVO**

O objetivo deste projeto autoral é desenvolver obras com os dois suportes fotográficos analisados na pesquisa. Com o trabalho desenvolvido, traça-se uma análise dos resultados obtidos e da diferença observada no ato fotográfico em si.

### **METODOLOGIA**

Para melhor compreensão da diferença entre os suportes fotográficos pesquisados, optou-se por expor os mesmos temas a duas técnicas: lomografia e fotografia digital. Foram escolhidos três temas.

O primeiro tema é um local: a Praça Benedito Calixto, em São Paulo, onde, aos sábados, ocorre uma grande feira de artesanato, antiguidades e gastronomia típica. O segundo tema é



uma pessoa: Roberta, que já foi fotografa em outras oportunidades, utilizando-se os dois suportes fotográficos pesquisados. O terceiro tema é autorretrato.

Além desses seis resultados práticos (dois desenvolvimentos de suporte para cada um dos três temas), há um sétimo ensaio, feito através de uma hibridização dos suportes.

## **TEMA 1 – PRAÇA BENEDITO CALIXTO**

### **LOMOGRAFIA**

#### **Equipamento utilizado**

Câmera Diana+ Mini 35mm, em formato quadrado de 24x24mm. Filmes: dois negativos Lomography100 vencidos (puxados para 400), dois negativos Kodak ProImage100 (puxados para 400) e dois positivos Velvia100 vencidos (puxados para 400 e revelados em *cross processing*), todos de 36 poses.

#### **Processo e apresentação**

Fotografias feitas em dois dias. Os filmes foram revelados em laboratório, com ampliação de contato. Foram escolhidas 52 imagens, que foram escaneadas em 10x15cm, a 300dpi – apesar do formato original do frame ser quadrado, o laboratório escaneava apenas no padrão 24x36mm. As imagens foram cortadas digitalmente no formato quadrado e reduzidas para 5cm de lado, a 300dpi. Em uma cópia 10x15cm, foram encaixadas 6 cópias 5x5cm de uma imagem. Foram impressas duas cópias desses “mosaicos” para cada uma das 52 fotografias escolhidas, obtendo-se 12 cópias 5x5cm de cada uma. Todas as imagens foram cortadas e refiladas individualmente, em um total de 624 fotografias 5x5cm.

As fotografias foram organizadas de acordo com tonalidade e exposição. Em uma placa de 100x100cm, elas foram dispostas uma a uma, para se montar o padrão de mosaico característico de uma LomoWall. Cada fotografia possui entre 6 e 12 repetições.

Para fixação, uma das faces de uma placa de foamboard de 100x100cm, com 5mm de espessura, foi completamente adesivada com fita dupla face. As fotografias foram coladas individualmente.

O resultado final é um painel quadrado de um metro de lado, composto por 400 imagens no tamanho 5x5cm.

Para fins ilustrativos, nesta pesquisa, este trabalho foi fotografado e representado em sua totalidade e em detalhe.

### **Análise do resultado**

O objetivo deste ensaio era simular, em pequena escala, uma LomoWall. A inviabilidade (temporal, espacial e financeira) de montar uma obra de dois metros de altura e centenas de metros de comprimento obrigou-me a reduzir o tamanho final da obra. As LomoWalls originalmente contavam com ampliações de 7x10cm. Para esta obra, como a câmera utilizada era no padrão quadrado, optei por reduzir o tamanho de cada ampliação a 5cm de lado, além de manter o formato quadrado no mosaico formado ao final.

A montagem foi feita buscando padrões, contrastes e harmonia temática entre as fotografias – ainda que elas fossem de um mesmo tema geral: a Praça Benedito Calixto.

Desde a captura das imagens até o refile final do painel, foram gastas dezenas de horas. Isso aproxima o autor à sua obra: é criado um vínculo, uma conexão – a confecção da obra é quase uma gestação. O envolvimento é certamente mais intenso do que na fotografia digital.

### **Análise do ato fotográfico**

A Diana+ Mini é uma câmera 35mm, cópia reduzida da original Diana+, que utiliza filme 120mm. Como é uma câmera muito pequena e discreta, o ato fotográfico tornava-se inconspícuo, ainda mais aliado à quarta Regra de Ouro da Lomografia: fotografar da altura da cintura é um exercício de composição. Ao mesmo tempo em que observa a cena completamente, sem nenhum frame ao redor dos olhos, o fotógrafo precisa pensar também como se fosse uma criança, olhando de baixo e enxergando o mundo de uma maneira distorcida (a objetiva é uma leve grande angular). O pensamento do fotógrafo está em dois lugares ao mesmo tempo: no seu olhar, que analisa a cena e decide apertar o botão, e no que ele imagina que a câmera está capturando.

## **DIGITAL**

### **Equipamento utilizado**

Câmera Canon EOS 7D + Battery Grip BG-E7. Objetivas EF-S 17-55mm f/2.8 IS USM e EF 70-200mm f/2.8 L IS USM.

### **Processo e apresentação**

Fotografias feitas em um dia. As imagens foram transferidas para o computador. De um total de 107 imagens, 10 foram selecionadas e tratadas no Adobe Lightroom 6 para compor o ensaio.

O resultado final é um ensaio de 10 imagens digitais, que deve ser visualizado diretamente no suporte digital, na tela de um computador ou celular.

Para fins ilustrativos, nesta pesquisa, o ensaio foi reproduzido em papel, em tamanho variado de acordo com cada imagem.

### **Análise do resultado**

As imagens podem ser cortadas e tratadas de diversas maneiras. Tentei utilizar técnicas distintas de tratamento, que já foram tendência em minhas fotografias autorais ao longo dos tempos. Há uma valorização maior da nitidez e da composição na hora de selecionar as imagens.

As fotografias, por mais desconexas que possam parecer, contam muito mais que pequenas histórias da Praça Benedito Calixto; contam a história do próprio fotógrafo.

### **Análise do ato fotográfico**

Não há como disfarçar quando se está fotografando com uma câmera *reflex* na altura do olho – ainda mais com uma objetiva como a EF 70-200mm f/2.8 L IS USM. Basta uma olhada rápida para onde o fotógrafo está que o fotografado percebe o que está acontecendo. Justamente por isso, a partir de alguns minutos fotografando, passei a buscar os olhares das pessoas, mais do que a situação em si – como no caso da lomografia.

A edição das imagens é um ato fotográfico à parte; é uma nova captura, uma nova transmutação da realidade para que ela se encaixe melhor em como o fotógrafo viu (ou gostaria de ter visto) a cena. Há uma busca maior pela nitidez e pelo instantâneo, o que certamente não é uma preocupação quando se fotografa com uma câmera lomográfica.

## **TEMA 2 – ROBERTA**

### **LOMOGRAFIA**

#### **Equipamento utilizado**

Câmera Diana+ Mini 35mm, em formato quadrado de 24x24mm, Flash Diana com filtro vermelho em algumas imagens. Filmes: dois negativos Lomography100, dois negativos Lomography400, um negativo Lomography400 vencido, dois negativos Kodak ProImage100, todos de 36 poses.

#### **Processo e apresentação**

Fotografias feitas em três ocasiões. Os filmes foram revelados em laboratório, com ampliação de contato. Foram escolhidas 64 imagens, que foram escaneadas em 10x15cm, a 300dpi – apesar do formato original do frame ser quadrado, o laboratório escaneava apenas no padrão 24x36mm. As imagens foram cortadas digitalmente no formato quadrado, com 10cm de lado. Foram impressas 11 cópias 10x15cm (com margens pretas) de cada uma. Todas as imagens foram cortadas e refiladas individualmente, em um total de 704 fotografias 10x10cm.

As fotografias foram organizadas de acordo com tonalidade e exposição. No chão, em um espaço de 200x200cm, elas foram dispostas uma a uma, para se montar o padrão de mosaico característico de uma LomoWall. Cada fotografia possui entre 5 e 11 repetições.

Para fixação, as faces frontais de quatro placas de foamboard de 100x100cm, com 5mm de espessura, foram completamente adesivadas com fita dupla face. As fotografias foram coladas individualmente.

O resultado final é um painel quadrado de dois metros de lado, composto por quatro painéis de um metro de lado cada um, contendo 400 imagens no tamanho 10x10cm.

Para fins ilustrativos, nesta pesquisa, este trabalho foi fotografado e representado em sua totalidade e em detalhe.

#### **Análise do resultado**

O objetivo, aqui, era novamente reproduzir uma LomoWall. A única diferença para o desenvolvimento em lomografia do Tema 1 foi o tamanho final. As imagens passaram de 5x5cm para 10x10cm, mais próximas do tamanho realmente utilizado nas LomoWalls. Para garantir uma quantidade boa de fotografias e a padronização característica das LomoWalls, foi necessário ampliar o tamanho do mural. Utilizei, portanto, quatro placas quadradas de um metro

de lado, resultado em um painel de 2x2m, composto por quatro painéis separados. Devido ao foamboard ser bastante leve, é possível fixar os painéis em uma parede (pelo menos, temporariamente) com fita crepe simples.

### **Análise do ato fotográfico**

As fotografias foram feitas em três ocasiões. A primeira era uma viagem. O desenvolvimento deste trabalho autoral ainda não era uma ideia. As imagens foram feitas apenas em caráter lúdico, e retomadas posteriormente para compor a pequena LomoWall. Na segunda e terceira ocasiões, o objetivo era claramente capturar muitas imagens que serviriam à composição do painel. Apesar disso, o ato fotográfico ocorreu de modo mais desprezioso e casual do que esperado. A princípio, a quantidade de filme que é gasta pode assustar. Mas, a partir do segundo ou terceiro filme queimado, o processo torna-se natural.

O custo atual para se comprar, revelar e ampliar filme fotográfico não se compara ao investimento inicial necessário para se comprar uma câmera digital. Ainda assim, na prática, é possível perceber que a fotografia digital realmente intensificou o ato fotográfico extensivo iniciado pela lomografia.

## **DIGITAL**

### **Equipamento utilizado**

Câmera Canon EOS 40D + Battery Grip BG-E2N. Objetiva EF 50mm f/1.4 USM.

### **Processo e apresentação**

Fotografias feitas em uma sessão de dez minutos. As imagens foram transferidas para o computador. De um total de 55 imagens (todas variando levemente na composição e no foco), uma foi selecionada e tratada no Adobe Lightroom 2.

O resultado final é um retrato que pode ser visualizado em suporte digital (na tela de um computador ou celular) ou impresso.

Nesta pesquisa, o retrato foi reproduzido em papel, em tamanho 10x15cm.

### **Análise do resultado**

Aqui, nota-se uma busca extrema pela nitidez e exatidão, pela beleza e por uma força dotada de leveza. O objetivo era chegar-se a uma imagem esteticamente satisfatória que pudesse ser utilizada como representativa da modelo.

### **Análise do ato fotográfico**

Eu já tinha a imagem que queria na mente. O ato fotográfico foi um mero exercício prático para se alcançá-la. Com a modelo deitada, utilizei um único ponto de luz natural - uma janela. Como utilizei uma objetiva 50mm com abertura f/1.4, a profundidade de campo era finíssima. Foram necessárias algumas repetições para garantir que, em alguma imagem feita, o foco estaria cravado nos olhos – e apenas nos olhos.

De uma maneira geral, este ato fotográfico foi puramente técnico e pouquíssimo sentimental, apesar de ter gerado uma imagem tão poderosa e carregada. Curiosamente, quase o inverso completo da lomografia.

## **TEMA 3 – AUTORRETRATO**

### **LOMOGRAFIA**

#### **Equipamento utilizado**

Câmera Fisheye 35mm. Filme Kodak TMAX400, 36 poses. Scanner fotográfico HP G4050.

#### **Processo e apresentação**

Filme exposto em um dia, em 2011. Como as 36 exposições ainda não haviam sido feitas, o filme continuou na câmera – e lá ficou por 5 anos.

No dia 21 de dezembro de 2015, a câmera Fisheye (que ainda continha o filme) estava dentro de uma mochila, no porta-malas de um carro, que estava estacionado na Rua Belmiro Braga, na Vila Madalena. Depois de uma tempestade – e com a saturação de um rio subterrâneo da região –, a rua ficou completamente alagada, com enchentes próximas aos dois metros de altura. A água invadiu completamente o carro e, com isso, encharcou a mochila e tudo que nela estava. A câmera foi exposta a um desumidificador. Depois de seco, o filme foi rebobinado e levado para revelação e ampliação de contato.

Uma seção de 22cm do filme, que equivaleria entre 5 a 6 frames de 24x36mm, foi disposta em um scanner fotográfico HP G4050 para escaneamento em 2400dpi. A exposição do negativo foi digitalmente corrigida.

O resultado final é um painel em preto e branco, impresso em canvas nas dimensões de 174x30cm.

Para fins ilustrativos, nesta pesquisa, este trabalho foi representado através do arquivo digital que foi enviado para impressão em canvas, em tamanho total e em detalhe.

### **Análise do resultado**

Em junho de 2016, através de um exame de rotina, fui diagnosticado com retinopatia diabética proliferativa com edema macular nos dois olhos. Devido ao acúmulo de açúcar no sangue, a retina sente que há uma baixa oxigenação na região. Para resolver esse problema, criam-se novos vasos sanguíneos nas extremidades oculares. Essa neovascularização leva à perda de visão periférica. Além disso, o edema macular, que é uma lesão na parte central da retina, leva à perda central e irreversível da visão.

Curiosamente, o filme fotográfico que serviu de base para este autorretrato – que passou por uma aventura dentro da câmera Fisheye – apresenta ramificações nas extremidades, decorrentes da ação da água suja nos sais de prata. Além disso, alguns pontos do filme são praticamente incompreensíveis, cheios de áreas queimadas e corroídas. Foi impossível não traçar um paralelo entre o filme e a minha visão.

A minha imagem aparece três vezes nesta seção de filme, tornando esta obra o autorretrato mais representativo que já fiz na vida.

A impressão feita em canvas possui a minha altura, 1,74m. E sua largura, em centímetros – 30 –, corresponde à idade com que fui diagnosticado com a doença.

### **Análise do ato fotográfico**

As condições que levaram à obtenção deste negativo são curiosas e um tanto surreais, praticamente obra do acaso. Este ato fotográfico pode, porém, ser dividido em duas etapas. A primeira é a captura das imagens, em 2011 – feitas em um fotografar despojado e casual, padrão da lomografia. A segunda é a descoberta do resultado no filme fotográfico, quatro anos depois. A partir daí, o negativo recebeu um novo significado e foi adaptado a uma nova concepção de obra.

## **DIGITAL**

### **Equipamento utilizado**

Câmera Canon EOS 40D + Battery Grip BG-E2N. Objetiva EF-S 17-55mm f/2.8 IS USM.

### **Processo e apresentação**

Fotografias feitas em uma sessão de meia hora. As imagens foram transferidas para o computador. De um total de 15 imagens, uma foi selecionada e tratada no Adobe Lightroom 2.

O resultado final é um retrato que pode ser visualizado em suporte digital (na tela de um computador ou celular) ou impresso, mas que funciona como identidade visual nas redes sociais e em plataformas virtuais.

Nesta pesquisa, o retrato foi reproduzido em papel, em tamanho 15x15cm.

### **Análise do resultado**

Este autorretrato é minha escolha para estampar assinaturas de email e perfis de redes sociais; ele é a minha representação no mundo virtual, a forma como eu me vejo nele inserido.

### **Análise do ato fotográfico**

Em um fundo branco (estúdio adaptado em apartamento), montei um ponto de luz acima e à esquerda de onde eu ficaria. Com o auxílio de um assistente (neste caso, meu pai), as imagens foram feitas. No tratamento, tentei excluir todos os pontos médios de cinza possíveis.

Novamente, parti de uma concepção pronta de imagem; eu já sabia a imagem em que queria chegar. O ato fotográfico foi um mero exercício de técnica para alcançá-la – o que não poderia estar mais longe do autorretrato feito em filme fotográfico.

## **TEMA 4 – HIBRIDIZAÇÃO DOS SUPORTES**

### **EQUIPAMENTO UTILIZADO**

iPhone 4, iPhone 6 e Instagram.



### **Processo e apresentação**

Fotografias feitas ao longo de 4 anos. Foram escolhidas 48 imagens entre as que haviam sido publicadas na conta pessoal do Instagram. As imagens foram reduzidas para 5cm de lado. Em uma cópia 10x15cm, foram encaixadas 6 cópias 5x5cm de cada imagem. Foram impressas duas cópias desses “mosaicos” de cada fotografia, totalizando 12 cópias 5x5cm de cada uma. Todas as imagens foram cortadas e refiladas individualmente, em um total de 576 fotografias 5x5cm.

As fotografias foram organizadas de acordo com tonalidade e exposição. Em uma placa de 100x100cm, elas foram dispostas uma a uma, para se montar o padrão de mosaico característico de uma LomoWall. Cada fotografia possui entre 6 e 12 repetições.

Para fixação, uma das faces de uma placa de foamboard de 100x100cm, com 5mm de espessura, foi completamente adesivada com fita dupla face. As fotografias foram coladas individualmente.

O resultado final é um painel quadrado de um metro de lado, composto por 400 imagens no tamanho 5x5cm.

Para fins ilustrativos, nesta pesquisa, este trabalho foi fotografado e representado em sua totalidade e em detalhe.

### **Análise do resultado**

O objetivo deste tema era utilizar fotografias feitas no universo digital – e pensadas para existir apenas nesse universo – dispostas como se fossem lomografias, em uma LomoWall. A linguagem introduzida pela lomografia (cores invertidas, invasão de tonalidades, vinheta etc.) foi amplamente utilizada nas imagens publicadas no Instagram. Por isso, elas compõem tão bem a LomoWall, parecendo terem sido criadas utilizando-se uma câmera lomográfica, inclusive.

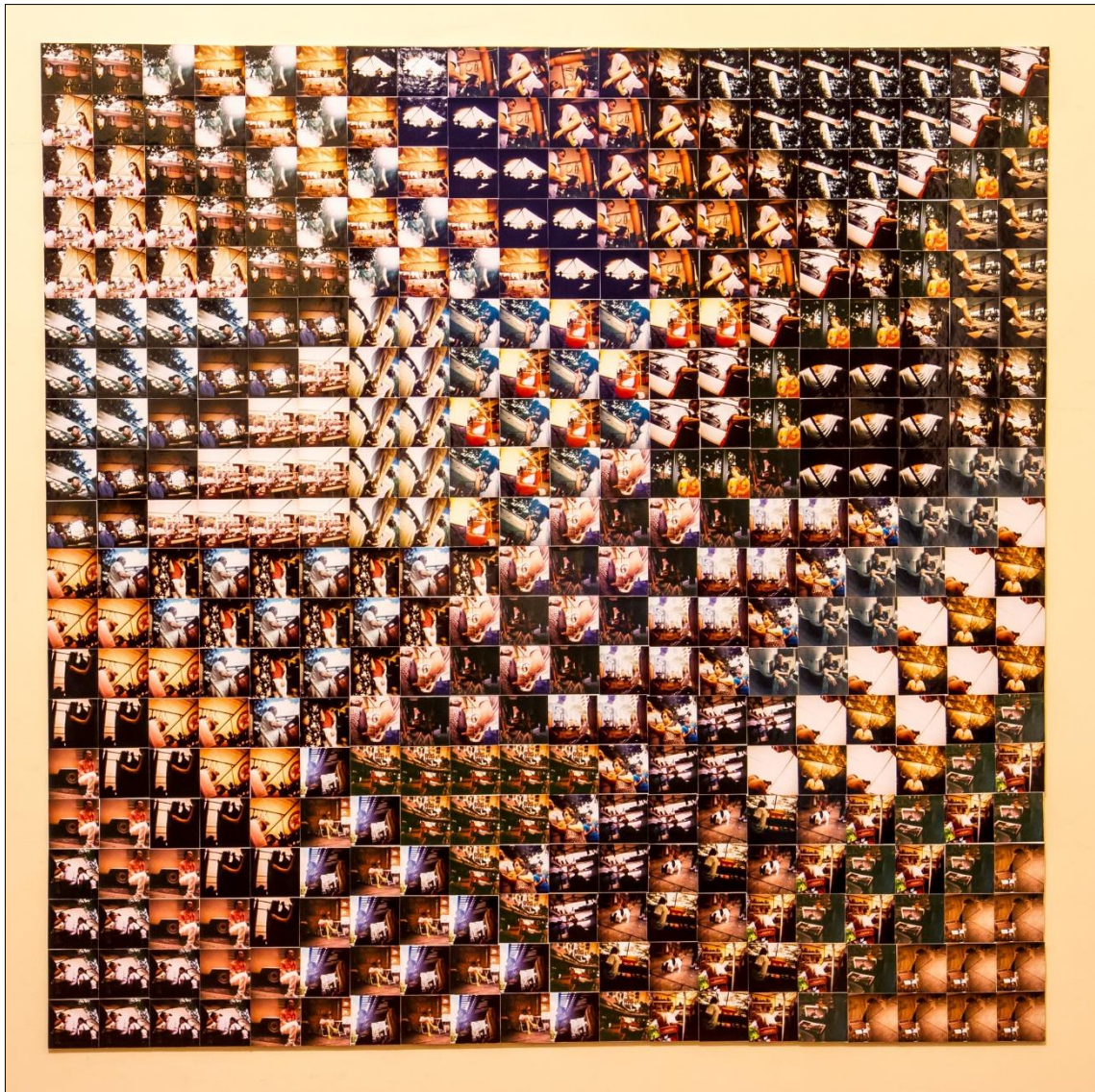
### **Análise do ato fotográfico**

Quando as imagens foram criadas e publicadas no Instagram, não havia pretensão nenhuma de utilizá-las para compor um painel. O ato fotográfico, portanto, encaixa-se no formato geral da fotografia digital. Porém, a apresentação das imagens na rede social do Instagram é justamente feita através da composição de um mural, sendo que elas são brevemente separadas por comentários, curtidas e outras informações. Para esta obra, o que fiz foi apenas retirar as evidências de que as imagens foram feitas para serem expostas no ambiente

digital. O resultado, obtido através da técnica de padronização das LomoWalls, encaixa-se perfeitamente aos outros temas desenvolvidos em lomografia, não deixando de ser, inerentemente, fotografia digital.

## IMAGENS

Imagem 1. Tema 1 – Praça Benedito Calixto. Lomografia.



Autor: Caio Paganotti.

Imagem 2: Tema 1 – Praça Benedito Calixto. Lomografia – detalhe.



Autor: Caio Paganotti.

Imagem 3. Tema 1 – Praça Benedito Calixto. Digital 1.



Autor: Caio Paganotti.

Imagem 4. Tema 1 – Praça Benedito Calixto. Digital 2.



Autor: Caio Paganotti.

Imagem 5. Tema 1 – Praça Benedito Calixto. Digital 3.



Autor: Caio Paganotti.

Imagem 6. Tema 1 – Praça Benedito Calixto. Digital 4.



Autor: Caio Paganotti.



Imagem 7. Tema 1 – Praça Benedito Calixto. Digital 5.



Autor: Caio Paganotti.

Imagem 8. Tema 1 – Praça Benedito Calixto. Digital 6.



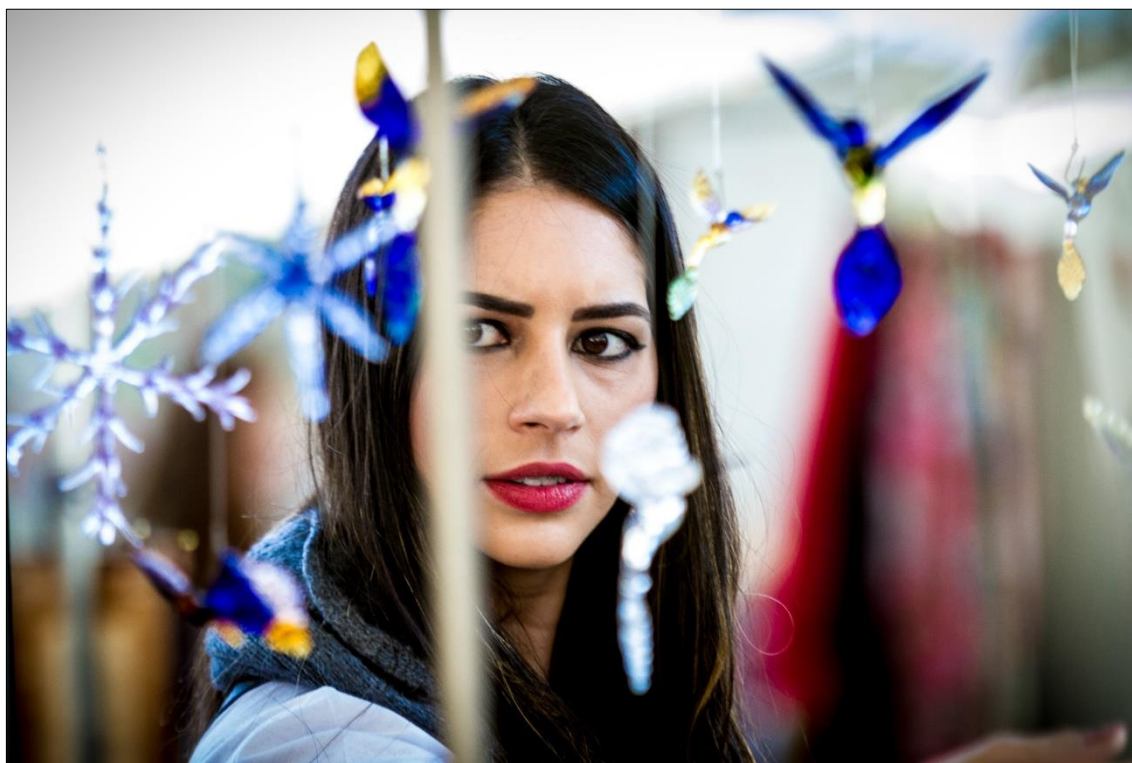
Autor: Caio Paganotti.

Imagem 9. Tema 1 – Praça Benedito Calixto. Digital 7.



Autor: Caio Paganotti.

Imagem 10. Tema 1 – Praça Benedito Calixto. Digital 8.



Autor: Caio Paganotti.

Imagem 11. Tema 1 – Praça Benedito Calixto. Digital 9.



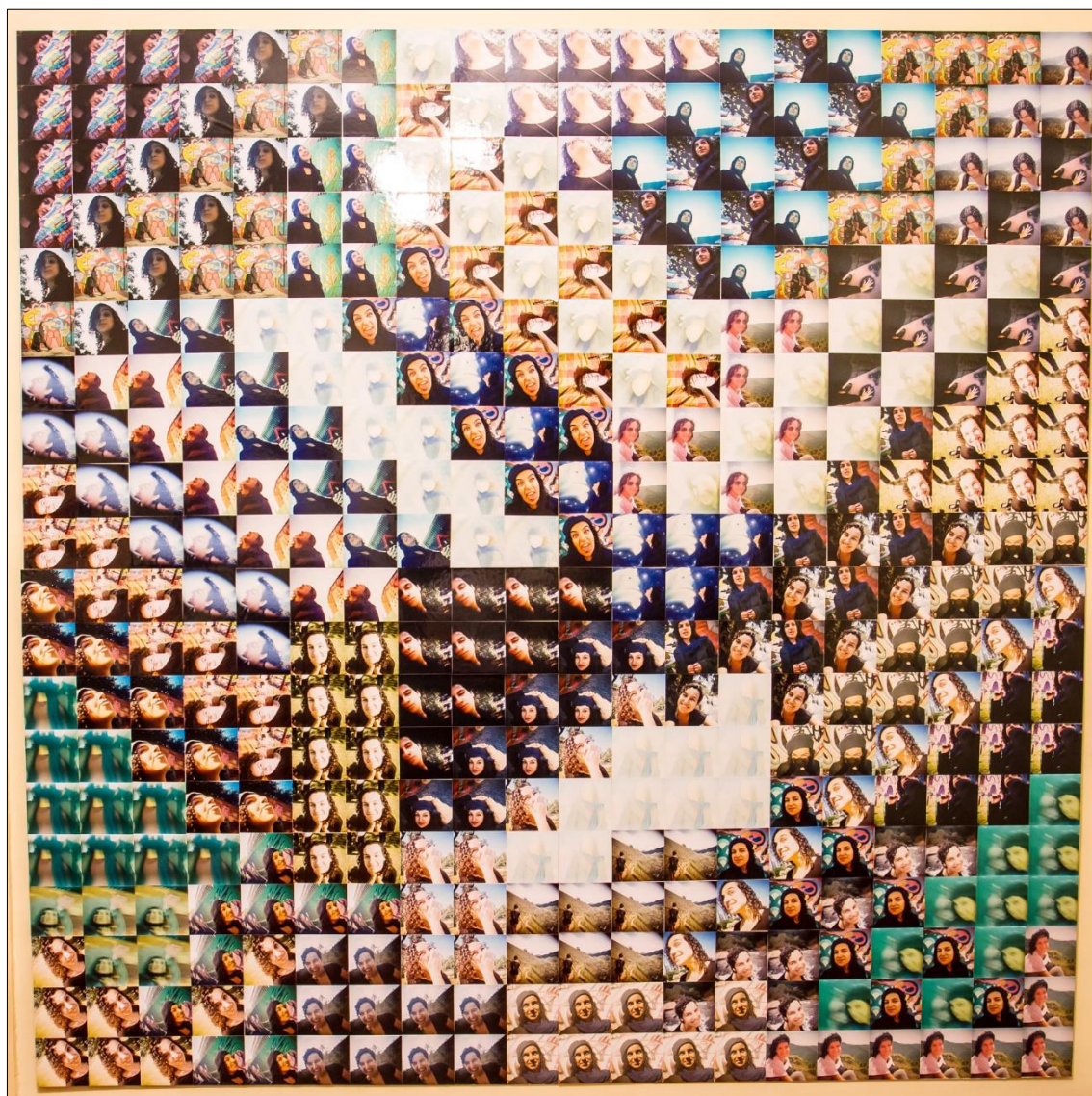
Autor: Caio Paganotti.

Imagem 12. Tema 1 – Praça Benedito Calixto. Digital 10.



Autor: Caio Paganotti.

Imagem 13. Tema 2 – Roberta. Lomografia.



Autor: Caio Paganotti.

Imagem 14. Tema 2 – Roberta. Lomografia – detalhe.



Autor: Caio Paganotti.

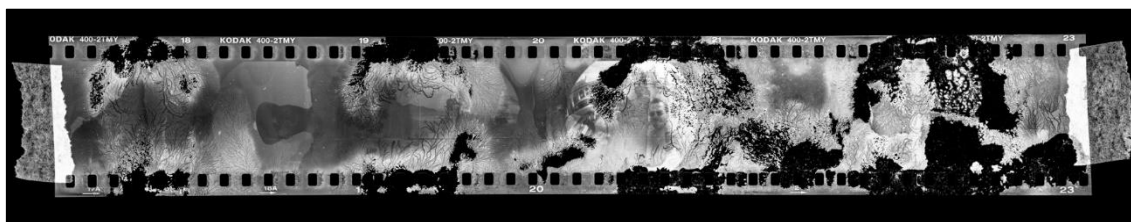


Imagem 15. Tema 2 – Roberta. Digital.



Autor: Caio Paganotti.

Imagem 16. Tema 3 – Autorretrato. Lomografia.



Autor: Caio Paganotti.

Imagem 17. Tema 3 – Autorretrato. Lomografia – detalhe.



Autor: Caio Paganotti.

Imagem 18. Tema 3 – Autorretrato. Digital.



Autor: Caio Paganotti.

Imagem 19. Tema 4 – Hibridização dos suportes.



Autor: Caio Paganotti.

Imagem 20. Tema 4 – Hibridização dos suportes – detalhe.



Autor: Caio Paganotti.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### UMA VIA DE MÃO DUPLA

Apesar de possuírem diferenças bastante óbvias, as semelhanças entre a lomografia e a fotografia digital (especialmente quando esta se utiliza de aparelhos de telefone celular e redes sociais de compartilhamento de imagens) são inegáveis.

O resultado final difere principalmente devido ao destino das imagens. Os filmes fotográficos dos lomógrafos eram revelados e ampliados. As imagens se acumulavam em caixas de sapato, gavetas, arquivos ou depósitos. Algumas fotos eram impressas em grandes quantidades e estampavam as LomoWalls com padrões coloridos. As fotografias digitais entram nos aplicativos de compartilhamento em redes sociais. Rapidamente, é possível escolher um filtro, alterar cores, inserir vinheta ou incluir elementos. Em poucos segundos, a imagem está publicada e já é passível de interação no mundo virtual.

É válido lembrar que, atualmente, os lomógrafos utilizam-se mais de comunidades online para exibição e troca de experiências do que as clássicas LomoWalls e as embaixadas lomográficas.

A semelhança maior entre os dois suportes está no ato fotográfico. A lomografia, no começo da década de 1990, inaugurava um novo jeito de se fotografar: desprezioso, mas, ao mesmo tempo, engajado e preocupado em estabelecer uma cultura e uma identidade comunitária novas. Os lomógrafos relacionavam-se com a própria câmera de uma maneira diferente, levando-a a todos os lugares. Duas décadas depois, os fotógrafos digitais tomavam o mesmo rumo.

Lomógrafos e fotógrafos digitais são, apesar das diferenças técnicas e temporais, diletantes e estetas. Eles podem entregar-se completamente ao ato fotográfico justamente por não deverem nada a ele. E também não estão presos a ele, podem movimentar-se livremente à procura de novas formas de expressão ou plataformas de comunicação.

Apesar dos dois suportes serem tão semelhantes (ainda que díspares inicialmente em tecnologia), algumas previsões do começo do século XXI já indicavam a morte do filme fotográfico frente ao suporte mais tecnologicamente avançado, assim como ocorreu com a fita cassete e o disquete, por exemplo. É fato que as grandes companhias do mundo da fotografia viram-se diante de um impasse: ou adaptavam-se ao novo mercado digital, ou arriscavam entrar em falência.

Porém, a Lomography continuou insistindo na fabricação de câmeras de filme, além de acessórios, filmes e objetivas inspiradas em modelos antigos. E o filme fotográfico não morreu.

Uma possível explicação para isso é a via de mão dupla estabelecida entre a lomografia e a fotografia digital. As influências lomográficas no suporte digital são claras: desde o jeito como o fotógrafo se porta no ato fotográfico, até a estética trabalhada pelos aplicativos de compartilhamento de imagens em redes sociais – filtros que simulam *cross processing*, inversão de cores, saturação exagerada, vinheta. Esses elementos da lomografia presentes na fotografia digital fazem com que alguns usuários de redes sociais descubram a lomografia, mesmo tendo fotografado a vida inteira no suporte digital. Há uma inversão do fetiche do imediatismo fotográfico: fotografar em filme torna-se *cool*, não ser possível observar imediatamente o resultado do ato fotográfico é parte de uma nova experiência valorizada. Paralelamente a isso, os lomógrafos utilizam-se de redes sociais para publicação e divulgação de seus resultados. Essa é a via de mão dupla estabelecida entre a lomografia e a fotografia digital.

### **DUPLA HÉLICE**

A capacidade de analogia da fotografia é praticamente inquestionável. O isso-foi barthesiano destaca a existência do referente fotográfico, explicitando que, o que foi fotografado, de fato aconteceu. Para cada fotografia, há uma primeira realidade (de Kossoy). Mas é justamente essa capacidade de analogia fiel da fotografia que desencadeia a possibilidade de movimentos que caminhem justamente no sentido oposto.

Ainda no século XIX, o movimento pictorialista buscava o reconhecimento da fotografia como arte. Para muitos críticos, a reprodutibilidade fotográfica e a mecanicidade da formação da imagem eram fatores indiscutíveis para se considerar a fotografia mais como técnica, e não arte. Charles Baudelaire ia além, e ainda garantia que a fotografia era fonte do empobrecimento artístico vivido na época, como lembra Pierre-Jean Amar:

Baudelaire, pelo seu lado, fiel à sua concepção da fotografia como ciência aplicada, declara com violência: 'Estou convencido de que os progressos mal aplicados à fotografia – tal como, aliás, todos os progressos puramente materiais – contribuíram muito para o empobrecimento do gênio artístico francês, já tão raro. [...] Se for permitido à fotografia substituir a arte em algumas das suas funções, irá em breve suplantá-la ou corrompê-la totalmente, graças à aliança natural que encontrará na estupidez da multidão' (AMAR, 2001, p.67).

Ainda assim, é possível dizer que reside na analogia a própria identidade da fotografia:



Essa impressão de analogia só pode, evidentemente, parecer natural porque ela é construída, mesmo tendo seu fundamento na fisiologia da visão. Mas é precisamente porque, pela primeira vez sem dúvida na história, a impressão de analogia foi o objeto de uma construção tão deliberada (tanto no plano da própria ótica quanto do sujeito nela apreendido) que ela pôde então se destacar como tal e acentuar na percepção da arte a questão de uma identidade (parcial, relativa, mas constitutiva e constituinte) entre a obra e o mundo natural (BELLLOUR, 1993, p.216).

Eventualmente, a fotografia contribuiria para o caminho completamente inverso ao empobrecimento da arte, libertando a pintura das amarras representativas da realidade. Ainda assim, mesmo tendo a fotografia uma capacidade de analogia tão forte e inegável, movimentos que pretendiam dissociá-la dessa característica surgiram ao longo de sua história. O primeiro exemplo é justamente o pictorialismo. Com a finalidade de quebrar o argumento da reprodutibilidade fotográfica como um fator que não garantiria um caráter artístico à fotografia, os pictorialistas valiam-se de efeitos para tornar suas imagens únicas e um tanto mais distantes do referente fotográfico. Táticas como solarização de negativos, retoques a tinta, carvão ou pastel e aplicação de produtos químicos nas ampliações eram comumente utilizadas pelos pictorialistas.

Algum tempo depois da entrada da pintura no campo do abstrato, a fotografia a seguiu. À primeira vista, pode parecer estranho relacionar o termo “abstrato” à fotografia, visto que ela parte, inexoravelmente, de um referente – a primeira realidade. A fotografia abstrata, muitas vezes, parte de grafismos, *close ups* pouco ortodoxos ou da captura de uma fração de tempo mais extensa em um único fotograma. O abstrato na fotografia não é, portanto, a ausência de referente ou a criação baseada apenas na imaginação humana, como o é na pintura; mas a leitura de um referente que não costuma (ou não pode) ser feita com o próprio olhar.

De certa maneira, é possível dizer que a lomografia tenha retomado alguns conceitos que visavam desprender a fotografia de seu referente. Essa caminhada teve início nas fotos supersaturadas que a Lomo LC-A entregava; as imagens que se distanciavam da realidade (e do que a fotografia costumava ser nos anos anteriores) eram objeto de interesse dos lomógrafos, que caminharam pela supersaturação, pelo *cross processing*, pelo uso de filmes fotográficos vencidos, pela revelação com químicos de baixa qualidade, pelo ato fotográfico descompromissado e pela composição de cenas e objetos cotidianos vistos de outras maneiras.

Ainda que a lomografia não tenha caminhado para um abstracionismo intenso, é inegável a dissociação, ainda que sutil, do referente fotográfico, através de distorções cromáticas ou óticas, por exemplo. Mais que isso, é possível observar um descolamento da fiel representação da fotografia: os lomógrafos não buscam representar o mundo fielmente, como ele é; mas como eles o percebem e interagem nele.

Essa fuga da representação fiel do referente pode ser percebida até mesmo nas opções mais sutis realizadas ao se fotografar:

Uma mesma questão se coloca à fotografia, sob formas múltiplas e sutis (nas quais não me deterei): quer seja de forma declarada, através da série, da montagem, da colagem etc., como através do *fou*, da imagem tremida etc., quer seja, mais profundamente, e sobretudo mais enigmaticamente, pela condensação de movimento que constitui, propriamente falando, a deposição fotográfica do real nas grandes imagens (BELLOUR, 1993, p.221. Grifo do autor).

Porém, mais interessante que a definição do abstracionismo (ou da fuga da representação fiel) é a compreensão de sua existência. Afinal, por que uma técnica que é intrinsecamente vinculada a um referente – como é a fotografia – pretende dissociar-se dele?

É preciso entender que a capacidade de analogia de uma técnica relaciona-se à representação do referencial, mas não necessariamente ao potencial comunicativo e/ou expressivo. “Tomar a analogia como guia não é mostrar uma crença cega nos poderes do que ela designa. O análogo não é o verdadeiro, mesmo se foi ou pensou ter sido” (BELLOUR, 1993, p.218). Não é apenas por representar fielmente o mundo exterior que a fotografia conseguirá representar o mundo interior de um fotógrafo.

Surge, então, a necessidade de extrapolar o referencial fotográfico e distorcer, ainda que sutilmente, a analogia da técnica fotográfica. Vale ressaltar que, para isso, a fotografia pode valer-se de apropriações de outras artes, como faziam os pictorialistas. Afinal, “cada arte fica tentada a cobrir em si mesma, no interior de seus limites materiais, mas também forçando-os, o espectro inteiro da comunidade que forma com as outras artes, da quantidade de analogia que elas podem, uma por uma e em conjunto, assumir e arruinar” (BELLOUR, 1993, p.220). É na ruína da analogia fotográfica que pode residir, portanto, as melhores formas artísticas de expressão.

É nessa desconstrução que se torna possível perceber a dicotomia presente na analogia fotográfica. “Eis como se instala, por metáfora, o que podemos chamar a dupla hélice. (...) É sobretudo enfatizar a que ponto estão ligadas as duas grandes modalidades ao sabor das quais a analogia se encontra constantemente ameaçada e retrabalhada” (BELLOUR, 1993, p.221).

Philippe Dubois explica melhor:

Esta é a tese da chamada “dupla hélice”, sustentada por Raymond Bellour, segundo a qual, basicamente, quanto maior for a potência de analogia de um sistema de imagens, maiores serão as manifestações contrárias de tendências ou de efeitos (secundários?) de “desanalogização” (ou desfiguração) da representação. Assim, quanto mais capaz for um sistema para imitar fielmente o real em sua aparência, mais ele suscitará a

proliferação de pequenas formas que minam tal potência de mimetismo, visando desconstruí-lo (DUBOIS, 2004a, p.55).

Vale ressaltar que a hélice é dupla. Por isso, a fotografia não perde sua capacidade de reprodução do referente. Aliás, o mercado de equipamentos fotográficos caminha perenemente na busca por soluções que possibilitem representações mais fiéis. O número de megapixels das câmeras digitais parece não parar de aumentar; as câmeras nos aparelhos de telefone celular tornam-se, a cada dia, mais nítidas. A busca pela analogia não está extinta. E é justamente essa analogia intrínseca à fotografia que faz com que as formas de expressão baseadas em sua quebra cresçam paralelamente a ela, em hélice dupla.

De certa forma, esse ímpeto de desconstrução da analogia fotográfica, evidenciado pela teoria da dupla hélice, pode servir tanto como causa quanto consequência de movimentos como a lomografia – incluindo-se, aqui, as releituras de sua linguagem apresentadas pela fotografia digital. Porque havia uma necessidade de dissociar a fotografia do referente para melhor representar o que se passava com os *Operators*, a lomografia desenvolveu-se. E, porque a lomografia desenvolveu-se, o movimento de dissociação da analogia fotográfica permanece fortemente perceptível ao se entender a fotografia como expressão artística ou forma de comunicação.

#### **A FOTOGRAFIA COMO LIBERTADORA DA FOTOGRAFIA**

Se Baudelaire, no século XIX, acreditava que a fotografia seria responsável pelo empobrecimento do gênio artístico, pela corrupção da arte e pela estupidez da multidão, as opiniões ao longo do século XX pareciam tornar-se um tanto diferentes.

Antes da fotografia, era a pintura que fazia as vezes de representação mais fiel do referente. Com o advento da nova técnica, alguns pintores adotaram-na e tornaram-se os primeiros retratistas fotográfico. Outros, eventualmente, podem ter perdido seus empregos. Mas é inegável que a pintura tenha começado a traçar novos rumos a partir desse momento.

No século XIX, o senso comum era de que “os propósitos da pintura e da fotografia são idênticos: copiar a realidade o melhor possível. A arte mais perfeita é, portanto, a que melhor apresenta a ilusão do real. Esta noção torna-se rapidamente no apanágio da fotografia e liberta a arte desta servidão” (AMAR, 2001, p.65).

A fotografia surge como libertadora da pintura, possibilitando que esta desprenda-se das amarras da representação do real. Como resultado, a pintura embrenha-se por caminhos de representações com um menor grau de analogia ao referente – como no Impressionismo, por

exemplo, em que a luz e o movimento tornam-se protagonistas – e de abstrações moderadas a intensas – como no Expressionismo, Cubismo, Surrealismo, Dadaísmo e Abstracionismo.

Há, aqui, uma influência conjunta entre fotografia e pintura. Se, por um lado, a fotografia libertou a pintura, permitindo que ela se desenvolvesse em caminhos menos análogos ao referente, por outro, a pintura puxou a fotografia junto consigo, influenciando-a a desenvolver-se, eventualmente, por caminhos semelhantes.

É em relação a esses limites (realismo concreto, realismo abstrato), que balizam a quantidade de analogia da qual a fotografia cobre um novo espectro, que se engaja uma liberação da pintura pela fotografia de quem esta sofre, por sua vez, a ascendência (pictorialismo, foto de arte) (BELLOUR, 1993, p.219).

Porém, algumas dúvidas permanecem no ar. Teria a pintura se desenvolvido da mesma maneira, afastando-se da analogia ao referente, caso a fotografia não tivesse surgido? “Os impressionistas teriam existido sem a fotografia? Teriam tido a audácia de pintar sensações e ‘impressões’, se não tivessem sido libertos da necessidade de realismo? Por outro lado, teria a abstração surgido?” (AMAR, 2001, p.66). Todo o caráter criativo da pintura desenvolvido a partir do final do século XIX deve-se, a princípio, à fotografia?

Parece, de fato, um tanto inocente imaginar que uma técnica artística se desenvolve além de sua capacidade de analogia ao referente apenas a partir da invenção de outra técnica, que dela tomara as “obrigações”. Sobre a fotografia, “torna-se tanto mais simples negar que ela tenha podido, como se do exterior, usurpar subitamente as funções da pintura e precipitá-la, de lá, para as aventuras da abstração” (BELLOUR, 1993, p.218). A abstração ocorreria, de jeito ou de outro, inevitavelmente no desenvolvimento da pintura; isso não ocorreu apenas devido ao “roubo” de seu lugar pela fotografia.

Da mesma forma, é possível considerar-se, portanto, que a fotografia é libertadora da própria fotografia. Se, por um lado, a invenção e, posteriormente, o intenso desenvolvimento da fotografia digital permitiram um movimento de reforço da analogia ao referente fotográfico – ainda que libertando o filme fotográfico do próprio processo de analogia –, por outro, as manifestações contrárias à analogia cresceram em dupla hélice, libertando a fotografia das amarras do referente e garantindo o seu desenvolvimento artístico, comunicativo e expressivo através de um (ainda que sutil) abstracionismo e de movimentos com menor grau de analogia.

A fotografia se aproxima apenas de seu segundo século completo de vida. É impossível prever o surgimento de tecnologias ou de novos processos de massificação. Assim como é incerto o futuro dos suportes fotográficos atualmente em utilização. Em tempos de modernidade

líquida, “a imagem flutua, se destrói, se objetiva e se autorreproduz, como o mundo no qual ela se produz” (BELLOUR, 1993, p.224). A fotografia, além de espelho do mundo, serve como projeção do que é inerente e interno ao fotógrafo – em constante mutação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMAR, J.P. *História da fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- ANDRADE, R. *Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro*. São Paulo: Estação Liberdade / EDUC, 2002.
- AVANCINI, A. *A Imagem Fotográfica do Cotidiano: significação e informação no jornalismo*. Brazilian Journalism Research (Online), v. 7, pp. 50-68, 2011.
- BARTHES, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BAUDRILLARD, J. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BAUMAN, Z. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BAZIN, A. "Ontologia da imagem fotográfica". In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilmes, 2008.
- BELLOUR, R. "A Dupla Hélice". In: PARENTE, A (org). *Imagem-máquina – a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- BURKE, P. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.
- CITELLI, A. *Palavras, meios de comunicação e educação*. São Paulo: Cortez, 2006.
- DONDIS, D.A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 2004.
- DUBOIS, P. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004a.
- FABRIS, A. *Identidades virtuais – uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FLUSSER, V. *Ensaio sobre a fotografia – para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.
- FLUSSER, V. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FONTCUBERTA, J. *A câmara de Pandora: a fotografia@ depois da fotografia*. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.
- FREUD, S. *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922)*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- FREUND, G. *Photographie et société*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.
- GOMES, M.R. *Comunicação e Identificação – ressonâncias no jornalismo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- JENKINS, H. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.
- KOSSOY, B. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- KOSSOY, B. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- KRAUSS, R. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- KRISTEVA, J. *História da Linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1974.
- LISSOVSKY, M. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- LOMOGRAPHY. *Lomo life (vol.1) The Story*. London: Thames & Hudson, 2012.
- LOMOGRAPHY. *Lomo life (vol.2) The Cameras*. London: Thames & Hudson, 2012a.
- MACHADO, A. *A ilusão especular – introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 2011.
- MARTINS, J.S. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2008.
- PERNIOLA, M. *Do sentir*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- ROUILLÉ, A. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- SAMAIN, E (org). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec/Editora Senac, 2005.
- SKINNER, B.F. *Questões recentes na análise comportamental*. São Paulo: Papirus, 2005.
- SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.