

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

RENATA DOMINGUES STODUTO

**LOMOGRAFIA: A FOTOGRAFIA COMO FORMA DE MANIFESTAÇÃO VISUAL  
DO IMAGINÁRIO CONTEMPORÂNEO**

Porto Alegre  
2012

RENATA DOMINGUES STODUTO

**LOMOGRAFIA: A FOTOGRAFIA COMO FORMA DE MANIFESTAÇÃO VISUAL  
DO IMAGINÁRIO CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Juliana Tonin

Porto Alegre  
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação ( CIP )

S869l Stoduto, Renata Domingues  
Lomografia : a fotografia como forma de manifestação visual  
do imaginário contemporâneo / Renata Domingues Stoduto. -  
Porto Alegre, 2012.  
159 f. : Il.

**Diss. (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade  
de Comunicação Social, PUCRS.**

**Orientação: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Juliana Tonin.**

1. Comunicação Visual. 2. Pós-Modernidade. 3. Lomografia.  
4. Fotografia. 5. Imaginário. I. Título. II. Tonin, Juliana.

**CDD 301.16**

**Ficha Catalográfica elaborada por  
Vanessa Pinent  
CRB 10/1297**

RENATA DOMINGUES STODUTO

**LOMOGRAFIA: A FOTOGRAFIA COMO FORMA DE MANIFESTAÇÃO VISUAL  
DO IMAGINÁRIO CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof. Dr. Charles Monteiro – PUCRS

---

Prof. Dr. Carlos Gerbase - PUCRS

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Juliana Tonin - PUCRS  
Orientadora

Porto Alegre  
2012

## **AGRADECIMENTOS**

Àquele que me ensinou o verdadeiro sentido do amor, da compreensão, do companheirismo, do gosto pelas pequenas coisas e pelas coisas especiais... Davi, querido de sua mãe, impossível descrever o tamanho da minha gratidão por te ter na minha vida.

Aos meus pais pelo apoio e carinho de sempre, mas, principalmente, pela parceria no meu maior desafio: ajudar o Davi a crescer cada vez mais amado e feliz. Amo vocês!

Aos amigos de sempre pela paciência e compreensão e aos novos amigos que a PUC me trouxe pela parceria e cumplicidade. Em especial aos colegas do GIM, a Yara Baungarten e a Denise Avancini, minha inspiração.

A minha orientadora, Juliana Tonin, pela parceria nesta caminhada.

Ao Professor Michel Maffesoli por me devolver o encantamento de olhar para as pequenas emoções da vida de todos os dias.

Obrigada!

*A fotografia permitirá aos seus  
contemporâneos a  
possibilidade de ver e amar,  
não os mundos exteriores,  
mas as imagens deles mesmos.*  
François Soulages

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo compreender a Lomografia, técnica fotográfica analógica e experimental, como forma de manifestação visual do imaginário contemporâneo. Para tanto, propõe-se a analisá-la a partir de dois eixos principais, a Escrita Fotográfica e o Imaginário, tendo como aporte metodológico a Sociologia Compreensiva de Michel Maffesoli.

A fundamentação teórica será composta pelas noções de modernidade, pós-modernidade, imagem, imaginário e fotografia que contarão, principalmente, com o auxílio das reflexões dos pensadores Jean-François Lyotard, Michel Maffesoli, Gilbert Durand, Régis Debray, Jacques Aumont e François Soulages.

Para a compreensão da fotografia, a partir de sua linguagem e de seus usos e funções, as reflexões apresentadas por André Rouillé serão as principais guias desta caminhada. A aproximação à Lomografia será realizada através da Sociedade Lomográfica Internacional e de seu amplo arquivo de imagens lomográficas.

**Palavras-chave:** Fotografia. Lomografia. Imaginário. Pós-modernidade.

## **ABSTRACT**

This research aims to understand the Lomography, an analogue and experimental photographic technique, as a form of visual manifestation of the contemporary imaginary. In this intent, it is proposed to analyse the Lomography from two principal axes, the Photographic Writing and the imaginary, using as methodological support the Comprehensive Sociology by Michel Maffesoli.

The theoretical referencies are composed by the notions of Modernity, Postmodernity, image, Imaginary and Photography, according the reflections of thinkers such as Jean-François Lyotard, Michel Maffesoli, Gilbert Durand, Régis Debray, Jacques Aumont and François Soulages .

To the understanding of Photography, from its aesthetic / meaning and its uses and functions, the reflections made by André Rouillé are the main guides for this path. The approach with the Lomography are taken through the Lomographic International Society and its extensive archive of Lomographic images.

**Keywords:** Photography. Lomography. Imaginary. Postmodernity.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Tabela de eras.....	32
Figura 2 – Exemplo de fotografia com destaque para o gama de cores.....	39
Figura 3 – Exemplo de fotografia com profundidade de campo.....	41
Figura 4 – Exemplo de fotografia com pouca profundidade de campo.....	41
Figura 5 – Exemplo de fotografia com movimento borrado.....	42
Figura 6 – Exemplo de fotografia com movimento congelado.....	42
Figura 7 – Daguerreótipo – Natureza morta, Daguerre, 1837.....	47
Figura 8 – Henri Cartier-Bresson, Hyères, 1932.....	52
Figura 9 – Tom Drahos – Série Peripherie, Peripherie, n. 39, 1984.....	57
Figura 10 – Robert Frank, The Americans, 1958.....	58
Figura 11 – Raymond Depardon, San Clemente, 1978-79.....	59
Figura 12 – Sherrie Levine, After Edward Weston, 1981.....	61
Figura 13 – Cindy Sherman.....	62
Figura 14 – Duane Michals, Les paradis retrouvés, 1968.....	63
Figura 15 – Pierre e Gilles, Les Mariés, 1992.....	64
Figura 16 – Câmera Cosina.....	67
Figura 17 – Câmera Lomo LC-A.....	67
Figura 18 – Estudantes de Viena que fundaram a Soc. Lomográfica Internacional.....	68
Figura 19 – LomoWall.....	70
Figura 20 – Câmera <i>Action Sampler</i> .....	71
Figura 21 – Fotografia obtida com uma câmera <i>Action Sampler</i> .....	72
Figura 22 – Fotografia obtida com uma câmera <i>Super Sampler</i> .....	73
Figura 23 – Fotografia obtida com uma câmera <i>Lomo Fisheye</i> .....	73
Figura 24 – Câmera Diana médio-formato.....	74
Figura 25 – Câmera Lubitel 166+.....	75

Figura 26 – Fotografia obtida com câmera Diana e técnica de múltipla exposição.....	75
Figura 27 – Fotografia obtida com filme <i>Redscale</i> .....	77
Figura 28 – <i>Spiral</i> , 1946. László Moholy-Nagy.....	80
Figura 29 – Organograma para análise.....	93
Figura 30 – Lomografias – <i>Most Popular 2011</i> .....	95
Figura 31 – Imagens do Grupo 01.....	97
Figura 32 – Imagens do Grupo 02.....	98
Figura 33 – Imagens do Grupo 03.....	99
Figura 34 – Imagens do Grupo 04.....	100
Figura 35 – Fotografia 01 – Grupo 01.....	103
Figura 36 – Fotografia 02 – Grupo 01.....	103
Figura 37 – Fotografia 03 – Grupo 01.....	103
Figura 38 – Fotografia 04 – Grupo 01.....	103
Figura 39 – Fotografia 05 – Grupo 01.....	103
Figura 40 – Fotografia 01 – Grupo 02.....	109
Figura 41 – Fotografia 02 – Grupo 02.....	109
Figura 42 – Fotografia 03 – Grupo 02.....	110
Figura 43– Fotografia 01 – Grupo 03.....	114
Figura 44 – Fotografia 02 – Grupo 03.....	114
Figura 45 – Fotografia 03 – Grupo 03.....	115
Figura 46 – Fotografia 01 – Grupo 04.....	120
Figura 47 – Fotografia 02 – Grupo 04.....	120
Figura 48 – Fotografia 03 – Grupo 04.....	121
Figura 49 – Fotografias do Grupo 01.....	130
Figura 50 – Fotografias do Grupo 02.....	131
Figura 51– Fotografias do Grupo 03.....	132
Figura 52 – Fotografias do Grupo 04.....	133

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2 IMAGEM E IMAGINÁRIO NA MODERNIDADE E NA PÓS-MODERNIDADE....</b>	<b>14</b>
2.1 MODERNO E PÓS MODERNO.....	14
2.2 IMAGEM E IMAGINÁRIO.....	23
<b>2.2.1 Imaginário.....</b>	<b>23</b>
<b>2.2.2 Imagem.....</b>	<b>28</b>
2.2.2.1 Imagens Visuais.....	37
<b>3 A FOTOGRAFIA: HISTÓRIA, USOS E FUNÇÕES.....</b>	<b>44</b>
3.1 O NASCIMENTO DA FOTOGRAFIA .....	44
<b>3.1.1 Primeiras Imagens .....</b>	<b>46</b>
3.2 FOTOGRAFIA-DOCUMENTO .....	50
3.3 FOTOGRAFIA-EXPRESSÃO.....	54
<b>3.3.1 Marcos Iniciais da Fotografia-Expressão.....</b>	<b>56</b>
3.4 NOVAS VISUALIDADES NA FOTOGRAFIA PÓS-MODERNA.....	60
3.5 LOMOGRAFIA .....	65
<b>3.5.1 Câmeras Lomográficas.....</b>	<b>71</b>
<b>3.5.2 Filmes Lomográficos e Acessórios .....</b>	<b>75</b>
<b>3.5.3 Lomógrafos.....</b>	<b>77</b>
<b>4 OPÇÕES METODOLÓGICAS .....</b>	<b>83</b>
4.1 ESQUEMA DE ANÁLISE DAS IMAGENS .....	88
4.2 DOCUMENTOS PARA ANÁLISE.....	94
<b>4.2.1 Seleção dos Documentos.....</b>	<b>94</b>
4.2.1.1 Imagens selecionadas para análise .....	96
<b>5 ANÁLISE.....</b>	<b>102</b>
5.1 ESCRITA FOTOGRÁFICA.....	102
<b>5.1.1 Grupo 01.....</b>	<b>102</b>
<b>5.1.2 Grupo 02.....</b>	<b>109</b>
<b>5.1.3 Grupo 03.....</b>	<b>113</b>
<b>5.1.4 Grupo 04.....</b>	<b>119</b>
<b>5.1.5 Apontamentos sobre a Escrita Lomográfica.....</b>	<b>124</b>
5.2 IMAGINÁRIO.....	129
<b>5.2.1 Apontamentos sobre o Imaginário Lomográfico.....</b>	<b>139</b>
5.3 A LOMOGRAFIA COMO FORMA DE MANIFESTAÇÃO VISUAL DO IMAGINÁRIO CONTEMPORÂNEO.....	142
<b>6.APONTAMENTOS FINAIS.....</b>	<b>150</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>155</b>
<b>ANEXO 01.....</b>	<b>159</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Desde o anúncio oficial de sua invenção, na Paris de 1829, a fotografia vem perpassando e evidenciando os imaginários das nossas sociedades nas mais diversas épocas e nos mais diversos contextos históricos, econômicos e sociais. Passados quase duzentos anos, esta técnica que prometeu reproduzir e perpetuar o mundo de maneira fiel e análoga está inserida em praticamente todos os campos do conhecimento e das relações humanas, das mais específicas ciências até as situações mais banais da vida cotidiana.

Além disso, as duas últimas décadas vêm nos demonstrando um avanço cada vez maior das imagens no mundo contemporâneo, que nos parece incentivado pela popularização das câmeras fotográficas, atualmente inseridas nos mais diversos aparelhos (quem ainda não presenciou alguém fotografando uma cena a partir de um *tablet* ou de um aparelho celular?), e pelo compartilhamento de imagens possibilitado pelos avanços tecnológicos da fotografia digital e da rede internacional de computadores. Desse modo, vivemos em um mundo repleto de e representado por imagens que, segundo Régis Debray (1993), caracteriza-se pelo regime do visual, da simulação, em constante rotação e obcecado pela rapidez e pela inovação.

Porém, em meio a esse contexto de velocidade e mutações, vemos um movimento diferenciado ganhar forças e adeptos, como forma de manifestação visual e compartilhamento de imagens na contemporaneidade. Assim, a Lomografia, técnica fotográfica analógica e experimental, ressurgiu em 1992 com o lançamento da Sociedade Lomográfica Internacional (SLI) e consolida-se como um movimento de expressão visual aparentemente livre da técnica e da velocidade impostas pelo domínio da tecnologia digital, no fazer fotográfico, evidenciando uma visualidade muito particular. Visualidade essa que acreditamos dar pistas sobre o momento no qual está inserida, entendido por nós como a pós-modernidade. Sendo assim, no ano do 20º aniversário da Sociedade Lomográfica Internacional, esta pesquisa tem como objetivo compreender a Lomografia como forma de manifestação visual do imaginário contemporâneo.

Conforme o sociólogo francês Gilbert Durand, o imaginário é um “museu” de imagens, e as imagens, por sua vez, são uma espécie de “realidade velada”; seriam, na sua perspectiva, um intermediário entre o inconsciente não manifesto e o consciente ativo. Para Michel Maffesoli, seu conterrâneo e discípulo, o imaginário é uma atmosfera, um algo mais, é “o estado de espírito que caracteriza um povo” (MAFFESOLI, 2001). É através dele que partilhamos uma “filosofia de vida”, “uma visão das coisas”.

Partindo dessa perspectiva, o que as imagens lomográficas podem nos dizer sobre o imaginário pós-moderno? É possível, a partir delas, compreendermos melhor o momento presente? Quais são as suas características visuais, sociais e históricas e como elas podem nos dar indícios dessa atmosfera contemporânea? Na busca de pistas sobre esses questionamentos, acreditamos que será fundamental uma aproximação à Lomografia, que busque dar atenção a todas as suas dimensões, a partir dos elementos que estão presentes em suas imagens e daqueles que estão para além delas, na esfera do imaginário.

Para tanto, buscaremos o aporte necessário na fundamentação teórica a partir da reflexão de diversos autores que embasarão as noções que julgamos fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa, tais como, moderno e pós-moderno, imagem e imaginário, fotografia, escrita fotográfica e Lomografia, que serão desenvolvidas nos seguintes capítulos: “Imagem e Imaginário na Modernidade e na Pós-modernidade”; “A Fotografia: História, usos e funções”; “Opções Metodológicas” e “Análise”, precedidos pela Introdução.

No capítulo, “Imagem e Imaginário na Modernidade e na Pós-modernidade”, buscaremos identificar as principais características dos momentos históricos e sociais que abarcam essas imagens para que possamos situá-las e contextualizá-las historicamente. Para os conceitos de modernidade e pós-modernidade, suas relações, seus antagonismos e suas semelhanças, as reflexões de Jean-François Lyotard, Gilles Lipovetsky e Michel Maffesoli nos trarão a base necessária.

A partir disso, então, delinearemos as noções de imagem com base, principalmente, nas perspectivas de Régis Debray, Jacques Aumont e Josep Català sobre a História do Olhar e de sua relação com cada época de nossa história, assim como sobre os elementos que formam as imagens visuais e suas características como linguagem. Do mesmo modo que Debray, Aumont e Català serão os norteadores para as noções que circundam a imagem, os sociólogos Gilbert Durand,

Michel Maffesoli e Juremir Machado da Silva auxiliarão no entendimento do imaginário e de sua relação com as imagens, assim como na perspectiva de que elas são “tecnologias do imaginário”.

No segundo capítulo, “A Fotografia: História, usos e funções”, buscaremos a fundamentação necessária a partir de um retorno ao início da fotografia, sob a perspectiva da evolução da técnica e da linguagem fotográfica, mas, principalmente, através de seus usos e de suas funções, reflexões que se tornarão ferramentas essenciais para o desenvolvimento deste trabalho.

Partiremos, então, da história da fotografia, sob o olhar de Pedro Vazquez e Boris Kossoy, da evolução da técnica de representação, a partir de Edmont Couchot, e dos usos e funções da fotografia na sociedade, apresentados por Gisèle Freund e por André Rouillé. Dessa maneira, tentaremos compreender a partir, principalmente, das noções de fotografia-documento e fotografia-expressão propostas por Rouillé, no livro *A fotografia: entre documento e arte contemporânea* (2009), como a fotografia representa visualmente os imaginários de cada época, a partir da relação intrínseca entre imagem e imaginário, discutida no primeiro capítulo.

Ainda neste capítulo, buscaremos situar a Lomografia, objeto desta pesquisa, na história da fotografia, tendo como referência as características da fotografia contemporânea, identificadas por pensadores como Douglas Crimp e François Soulages, e utilizando, para tanto, os dados disponibilizados pela Sociedade Lomográfica Internacional. Assim, pretendemos também identificar, *a priori*, algumas características visuais das imagens lomográficas a partir de suas técnicas e equipamentos específicos.

No terceiro capítulo, apresentaremos nossas opções metodológicas e os procedimentos pelos quais acreditamos que seja possível nos aproximarmos ao máximo do objetivo proposto. Para compreendermos a Lomografia como forma de manifestação visual do imaginário contemporâneo, utilizaremos como aporte metodológico a Sociologia Compreensiva na abordagem de Michel Maffesoli, a partir, principalmente, da obra *O conhecimento comum* (2010).

Para tanto, proporemos um esquema de análise, com base na fundamentação teórica, que se embasará em dois grandes eixos: a Escrita Fotográfica e o Imaginário. Sendo assim, a Escrita Fotográfica contemplará os elementos que estão na imagem, ou seja, compõem sua visualidade e que serão analisados a partir de três desdobramentos que acreditamos contribuir nessa tarefa,

são eles: Elementos visuais; Tema; e Aleatório. Já o Eixo Imaginário buscará os elementos que transbordam das visualidades das imagens analisadas e, como o Eixo 1, será dividido em três desdobramentos: Onírico, Cotidiano e Tribalismo, os quais acreditamos aproximar as visualidades do imaginário no qual estão inseridas.

Para esta problemática de pesquisa, utilizaremos, como objeto de análise, as fotografias mais visualizadas no ano de 2011, através do site da Sociedade Lomográfica Internacional, denominadas de *Most Popular 2011*. Essa escolha justifica-se porque compreendemos que essas imagens são representativas da produção lomográfica internacional, uma vez que foram reconhecidas pelos seus pares como imagens de relevância no último ano, legitimando, assim, sua representatividade.

No quarto capítulo nos lançaremos à análise das imagens selecionadas como objetos de estudo a partir dos pressupostos da Sociologia Compreensiva, proposta por Michel Maffesoli; e das noções fundamentadas, principalmente, em Rouillé (fotografia-expressão), Aumont (sobre os elementos que constituem as imagens visuais), Durand (imaginário) e Maffesoli (pós-modernidade), noções estas que nos auxiliarão na construção de um esquema metodológico.

Por fim, esta pesquisa justifica-se na busca de um entendimento maior do momento atual e da vida cotidiana através de suas manifestações imagéticas e formais, a partir da compreensão da Lomografia como forma de manifestação visual do imaginário contemporâneo. Além disso, porque acreditamos nas imagens como portadoras de realidades veladas que nos aproximam e nos indicam nossa relação com o mundo através das representações que criamos dele.

## 2 IMAGEM E IMAGINÁRIO NA MODERNIDADE E NA PÓS-MODERNIDADE

Sem um fundo de invisível, não há forma visível. (DEBRAY)

Ao propormos uma pesquisa que busque compreender a Lomografia como forma de manifestação visual do imaginário contemporâneo, acreditamos que se torna fundamental para o desenvolvimento deste trabalho, de forma mais clara e segura, a compreensão de quais imagens estamos tratando, de como elas manifestam-se nos diferentes períodos da História, de quais são os seus usos e suas funções nas sociedades, assim como, de quais são os períodos históricos que caracterizam o que aqui chamaremos de modernidade e pós-modernidade.

Para tanto, as reflexões sobre a modernidade e a pós-modernidade cumprirão papéis fundamentais no entendimento da fotografia como forma de manifestação visual do imaginário contemporâneo, a partir do pressuposto de que este contemporâneo está inserido historicamente na pós-modernidade.

Desse modo, acreditamos que as reflexões de Lyotard, Lipovetsky e Maffesoli auxiliarão na fundamentação necessária dos conceitos de modernidade e pós-modernidade, suas relações, seus antagonismos e suas semelhanças. Do mesmo modo, Durand, Maffesoli e Silva fundamentarão o entendimento do Imaginário, aliados a Debray, Aumont e Català, que serão os norteadores das noções que circundam a Imagem.

### 2.1 MODERNO E PÓS-MODERNO

A compreensão dos termos “moderno” e “pós-moderno” parece sempre envolta de dúvidas e questionamentos. O que é pós-moderno? Quais os limites entre moderno e pós-moderno? E hipermoderno? Como podemos fazer referência de maneira clara a estes conceitos?

Um dos primeiros pensadores a utilizar o termo pós-modernidade, Lyotard (1988) apresenta-o como um estado da cultura que surge a partir de diversas transformações nas ciências, nas artes e nos saberes, a partir do final do século

XIX. Estado este que a diferencia dos valores e práticas até então vigentes no período moderno.

Para Lyotard, pós-moderna é a expressão usada, no continente americano, por sociólogos e críticos para referirem-se à posição do saber nas sociedades mais desenvolvidas. “Designa o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX” (LYOTARD, 1988, p. xv).

Sob esta perspectiva, considera-se “pós-moderna” a incredulidade em relação aos metarrelatos científicos (LYOTARD, 1988, p.xvi), relatos que se colocariam acima de outros relatos, pretendendo explicar de maneira exata aquilo que ainda está em dúvida. Assim, parece-nos que Lyotard busca salientar que a pós-modernidade se caracteriza a partir do fim de um discurso universal (em relação ao saber e a ciência), colocando em dúvida a legitimação do conhecimento moderno e questionando o metarrelato das verdades científicas.

A deslegitimação dos dispositivos modernos de explicação da ciência foi, segundo ele, o resultado deste processo. Desse modo, a pós-modernidade, diferentemente da modernidade, constrói o saber a partir de vários discursos (relatos, para ele), em um jogo de argumento e contra-argumento. Parece claro que, conforme Lyotard, o saber, a partir deste momento, busca várias formas de compreensão do mundo, para além do discurso universal e racional da ciência moderna.

Além disso, Lyotard (1988, p. xvii) acredita que: “o saber pós-moderno não é somente o instrumento dos poderes. Ele aguça nossa sensibilidade para as diferenças e reforça nossa capacidade de suportar o incomensurável”. Da perspectiva do autor, o saber nos permite compreender que não temos todas as respostas e que, nem sempre, as respostas que temos estão corretas; ou mais, que a relação entre os saberes é a eterna busca por melhores respostas e, desse modo, torna-se antagônica ao ideal de legitimidade da modernidade.

A pós-modernidade, então, sob a perspectiva de Lyotard (1988), é um estado cultural que questiona os paradigmas da modernidade e busca, na relação dos diferentes saberes, compreender a humanidade e suas inquietações, considerando que o “saber científico não é todo o saber” (LYOTARD, 1988, p.12).

Gilles Lipovetsky, ao referenciar Lyotard na obra *Os tempos hipermodernos*, salienta:

Jean-François Lyotard foi um dos primeiros a notar o vínculo entre a condição pós-moderna e a temporalidade presentista. Perda de credibilidade dos sistemas progressistas; primazia das normas de eficiência; mercantilização do saber; (...) A época dita pós-moderna, definida pelo esgotamento das doutrinas emancipatórias e pela ascensão de um tipo de legitimação centrada na eficiência, faz-se acompanhar do predomínio do aqui-agora (LIPOVETSKY, 2004, p. 59).

Assim como Lyotard (1988), Lipovetsky (2004, p. 51) situa o início da noção de pós-modernidade, a partir do final dos anos 1970, como “o novo estado cultural das sociedades desenvolvidas”. E acrescenta:

Esta noção foi mobilizada para designar ora o abalo dos alicerces absolutos da racionalidade e o fracasso das grandes ideologias da história, ora a poderosa dinâmica de individualização e de pluralização de nossas sociedades (LIPOVETSKY, 2004, p. 51).

A partir disso, Lipovetsky salienta a ideia de que o período pós-moderno apresenta uma sociedade mais diversa, com horizontes mais curtos, ou seja, com uma temporalidade dominada pelo precário e pelo efêmero.

O neologismo pós-moderno tinha um mérito: salientar uma mudança de direção, uma reorganização em profundidade do modo de funcionamento social e cultural das sociedades democráticas avançadas. Rápida expansão do consumo e da comunicação de massa; enfraquecimento das normas autoritárias e disciplinares; surto de individualização; consagração do hedonismo e do psicologismo; perda da fé no futuro revolucionário (LIPOVETSKY, 2004, p.52).

Lipovetsky (2004, p. 52) acredita que o conceito de pós-moderno já está em desuso, e esclarece: “o ciclo pós-moderno se deu sob o signo da descompressão *cool* do social; agora, porém, temos a sensação de que os tempos voltam a endurecer-se”. Para ele, a noção de pós-moderno “já ganhou rugas” e não consegue mais exprimir o mundo em um momento no qual a globalização, a tecnologia genética e os direitos humanos triunfam.

Desse modo, para Lipovetsky (2004, p. 113), “era preciso mostrar que havia não apenas ceticismo, incredulidade, perda da fé, mas também novas balizas, novos referenciais e modos de vida”. Ainda conforme ele (LIPOVETSKY, 2004, p. 53), o *pós* de pós-moderno se dirigia a um passado que considerava morto, “como

se se tratasse de preservar uma liberdade nova, conquistada no rastro da dissolução dos enquadramentos sociais, políticos e ideológicos”. Com base nisso, o autor propõe a noção de *hipermoderno* para fazer referência a este período de mudanças que marca a relativização dos paradigmas das sociedades modernas.

Dessa maneira, salienta que, longe de decretar o óbito da modernidade, “assiste-se a seu remate, concretizando-se no liberalismo globalizado, na mercantilização quase generalizada dos modos de vida” (LIPOVETSKY, 2004, p. 53). Parece-nos que a pós-modernidade, assim como acredita Lipovetsky, não decretou o fim dos paradigmas da modernidade, mas os relativizou. Talvez, por isso, o prefixo *pós* não seja, para Lipovetsky, o mais adequado para expressar essas mudanças, em função de remeter à ideia de uma ruptura radical; desse modo, uma coisa que vem após outra não traria os traços da primeira.

A partir disso, Lipovetsky vai utilizar o prefixo *hiper*. Para ele, estamos na época do hipercapitalismo, da hiperclasse, do hiperterrorismo, do hiperindividualismo, do hipertexto; e assim, questiona: o que mais não é *hiper*?

O Estado recua, a religião e a família se privatizam, a sociedade de mercado se impõe; (...). Eleva-se uma segunda modernidade, desregulamentadora e globalizada, sem contrários, absolutamente moderna, alicerçando-se essencialmente em três axiomas constitutivos da própria modernidade anterior: o mercado, a eficiência técnica, o indivíduo (LIPOVETSKY, 2004, p. 54).

Nesse momento, para Lipovetsky (2004, p. 56), tudo “se passa como se tivéssemos ido da era do *pós* para a era do *hiper*”. E assim, esclarece ele, nasce uma nova sociedade moderna, a modernidade de segundo tipo, a hipermodernidade. Nela não há escolha, não há alternativa, senão evoluir. Mas, por outro lado, quando não ignora seus princípios de base (modernos), reconcilia-se com eles e, ao invés de ser negadora, torna-se integradora e reinveste-se de sentimentos e valores tradicionais.

Na perspectiva hipermoderna de Lipovetsky (2004, p. 64), vivemos em um momento no qual “o passado ressurgue e as inquietações com o futuro substituem a crença no progresso”. E assim, segundo o autor, o presente assume importância crescente e demonstra-se como o “tempo do desencanto com a própria pós-modernidade, da desmistificação da vida no presente, confrontada que está com a escalada das inseguranças”.

Conforme comentamos, Lipovetsky acredita que o período chamado por ele de *hipermoderno*, ao invés de indicar uma ruptura total com os paradigmas da modernidade, indica uma segunda revolução moderna. Revolução essa, que segundo o autor, muda nossa relação com o tempo (presente, passado e futuro), mas que também traz consigo muitos traços da modernidade, além de novas paixões, novos sonhos e novas seduções.

Mas, quais seriam então esses traços, esses valores do período dito moderno?

Para o sociólogo francês Michel Maffesoli, a modernidade se caracteriza pela racionalidade, que se converte em um “racionalismo triunfante que fará da ciência a teologia do mundo moderno” (2011, p. 42). Assim, na esteira da ciência positivista, o homem e a sociedade tornam-se objetos dela e fortalecem a “unidade do saber”. Desse modo, para o autor, a administração do saber estabelece a dominação e a legitima na lógica moderna. Assim:

A virtude está na base da domesticação das paixões sociais, engendra a investigação criminológica, preside o adestramento das crianças, regulamenta a economia do sexo e, sobretudo, favorece a obrigação do trabalho. Coisas que alcançaram seu apogeu no século XIX, encruzilhada para a boa compreensão da modernidade (MAFFESOLI, 2011, p.42).

Na modernidade, então, ainda segundo Maffesoli (2011, p. 42), estabelece-se a “reversibilidade entre lógica e moral”, sendo a moral, entendida por ele, como “organização e gestão dos costumes que fazem a sociedade”. Desse modo, “trata-se de frear a confusão e a desordem, de reabsorver a anarquia da vida; em suma, de substituir o politeísmo dos valores pelo monoteísmo do utilitarismo” (MAFFESOLI, 2011, p. 43). Assim, na busca por uma sociedade “perfeita”, projetiva, esquece-se, conforme o autor, de que a vida não se deixa encerrar porque repousa essencialmente sobre o pluralismo. Ou seja, através do político busca-se ordenar, regular e administrar o mundo, desconsiderando seus antagonismos.

A deusa Razão, Espírito Santo da modernidade, é a única inspiradora dos virtuosos e dita-lhes não somente o que é bom para eles, o mínimo, mas também o que é bom para todos, aqui e em qualquer lugar. Mesmo que seja pela força das baionetas, é necessário levar aos quatro cantos da terra os editos de tal virtude em ato (MAFFESOLI, 2011, p. 56).

A partir disso, então, Maffesoli (2003, p. 13) acredita que os dois últimos séculos (ou seja, os séculos XIX e XX) foram caracterizados por “uma visão dominada pela política projetiva, pela administração planejadora e racional e pela economia puramente contábil e utilitária”. E acrescenta:

Na tradição cultural da modernidade, prevaleceu a lógica de fazer a História e, de acordo com o imaginário do século XIX, só se faz História quando se é capaz de fazer a sua própria história, na condição e isolamento, por assim dizer, de senhor de si (MAFFESOLI, 2003, p. 13).

Assim, o indivíduo moderno acreditava ser o senhor de suas escolhas, tendo poder para dominar a vida, a natureza, o mundo. Ou seja, para o autor, a racionalidade, a autonomia, a política e a economia seriam algumas das noções que caracterizariam este momento no qual, a partir da ação e da dominação, chegaríamos à evolução.

Porém, ainda segundo Maffesoli, essa lógica não conseguiu dar conta da diversidade e das contradições das sociedades e, tão pouco, resolvê-las, e acabou por evidenciar o “disfuncionamento crônico de que seriam vítimas”. Assim, para ele, a saturação desse modelo poderia ser o resultado do “excesso de ordem”.

Sob essa perspectiva, a pós-modernidade, para Maffesoli, parece encontrar na “cultura do sentimento”, na qual predominam “o ambiente, a vivacidade das emoções comuns e a necessária abundância de supérfluo”, uma das estruturas de sua socialidade. Teríamos então, a “passagem do *poder* abstrato, racional, a *potência*, encarnada, orgânica, empática”, e mais, passaríamos de “um corpo social universal, gerido por regras comuns”, o Estado-nação, para “pequenos corpos fragmentados, tribos misteriosas” (MAFFESOLI, 2011, p. 72) que caracterizariam o ritmo da mudança social em direção ao período pós-moderno.

Apesar da ausência de *unidade* rígida, fechada, identitária, como a da instituição, do Estado-nação ou do império ideológico, tal ritmo é revelador da *unicidade* flexível que agrega numa harmonia conflitual as *tribos* mais diversas, etnias diferentes ou confederações, numa constelação onde há lugar para todos (MAFFESOLI, 2011, p. 17).

A identificação estética, para Maffesoli, parece ser a marca da pós-modernidade. “A estética, enquanto *aisthésie*, isto é, vivido emocional comum, parece ser de fato a forma alternativa ou realização acabada da transfiguração do

político” (MAFFESOLI, 2011, p.18), e poderia marcar esse período de mudança que denominamos pós-modernidade. “É a partir de paixões e emoções específicas que se constitui o cimento próprio do estar junto. Saturação da moral-política e revivescência da ética-estética” (MAFFESOLI, 2012, p. 37).

Vivenciamos então, segundo Maffesoli, uma cultura do instinto que quer afrontar o destino e experimentar uma nova maneira de ser, na qual a paixão e o desejo são elementos essenciais, e que joga com a eventualidade, com o risco e com a aventura (MAFFESOLI, 2012, p. 44).

É envolta nessa cultura do instinto que surge a Lomografia e nos revela na visualidade de suas fotografias experimentais (que parecem jogar com esta eventualidade à qual Maffesoli se refere) diferentes usos das relações com as imagens na contemporaneidade, como veremos no próximo capítulo. Relações essas que nos instigam a refletir sobre o que elas podem nos indicar dessa nova maneira de ser e viver em sociedade.

Para Maffesoli, estamos vivendo uma lógica de regresso ou, como ele denomina, de invaginação, diferentemente da lógica moderna, na qual só há verdadeira significação se houver uma finalidade a ser concluída, um objetivo, um sentido para a vida. Esta invaginação, conforme ele, significa:

Um retorno ao ventre, aos sentidos, ao sensível. Isto é, não mais se deixar levar pelo fluxo incessante do progresso e de sua ideologia, o progressismo, mas harmonizar-se com os ritmos, quase fisiológicos, da existência (MAFFESOLI, 2012, p.59).

Desse modo, para Maffesoli, a pós-modernidade seria o símbolo do fim do projeto monoteísta, o fim da busca por um objetivo longínquo e o retorno “a outro nível do que foi o desejo pagão deste mundo, o declínio do político e a revivescência da mística, o reconhecimento do outro, e teria uma ordem simbólica interativa” (MAFFESOLI, 2012, p. 60-61). Ou seja, traria uma organicidade marcada pelo *materialismo místico* e pelo *corporeísmo espiritual*, como o próprio autor define:

A criatividade funcionando como obra de arte existencial, isto é, dar à existência a mais bela forma possível: no morar, no vestir, no comer. Nem todas as coisas não sendo simplesmente fisiológicas, mas atravessadas por uma carga *imaginal*. Ou, mais ainda, sendo ao mesmo tempo materiais e imateriais. É uma organicidade desse tipo que marca profundamente a pós-modernidade, e que podemos resumir por meio de alguns oximoros

fecundantes: *materialismo místico e corporeísmo espiritual* (MAFFESOLI, 2012, p. 62).

Parece-nos importante compreender o que estes oximoros nos revelam: relações antagônicas que não se excluem na medida em que não mais acreditamos ou buscamos uma “verdade” única e imutável como na modernidade. Ou seja, o reconhecimento de uma natureza em eterno movimento que é tão racional quanto irracional, tão real quanto imaginária e na qual uma característica não suprime a outra, pelo contrário, complementa-a.

Além disso, Maffesoli (2003, p. 16) acredita que o aspecto tribal seja a dimensão pós-moderna do fenômeno da comunicação, na qual “informação e comunicação, no sentido da partilha de emoções e de sentimentos, só podem dirigir-se a tribos que comungam em torno de um totem”. A comunicação, portanto, para o autor, seria “a forma contemporânea de exprimir esta velha forma arquetípica de comunhão em torno de um totem e descreveria, junto com a informação, o *modus vivendi* característico da pós-modernidade” (MAFFESOLI, 2003, p.14) e se fortaleceria por um espírito de navegação (no sentido de descoberta), propiciado pela internet.

O que se vive no segredo das tribos pós-modernas. Novo Espírito do tempo? Talvez fosse mais oportuno falar de uma verdadeira revolução dos espíritos, que se vê a volta dos humores, paixões, emoções que a civilização dos costumes modernos tinha de certa forma domesticado, marginalizado e, até mesmo, se tinha disposto a erradicar (MAFFESOLI, 2012, p. 33).

Assim a atmosfera pós-moderna, “para além do *contrato* racional, vai privilegiar o *pacto* emocional” (MAFFESOLI, 2012, p. 35). E o indivíduo contemporâneo se mostrará uma “pessoa tribal”, plural, manifestando o espírito de um tempo no qual o subjetivismo característico da modernidade dá lugar a “uma fragmentação da identidade em identidades múltiplas”, a “uma perda no outro”. Estaríamos, desta maneira, para Maffesoli, vivendo o fenômeno tribal, em um certo retorno ao arcaísmo. Arcaísmo este que, segundo ele, possui três grandes características: a supremacia sobre o território onde se situa, ou seja, o sentimento de pertencimento; o compartilhamento de um gosto; e a volta da figura da criança eterna (MAFFESOLI, 2012, p. 48). Características de um processo de saturação no qual a figura apolínea ou prometeica cede lugar à figura dionisíaca.

Essa figura dionisíaca vivencia o presente, o momento vivido e compartilhado, criando uma temporalidade presenteísta que o autor acredita caracterizar a pós-

modernidade. Desse modo, Maffesoli destaca a ideia de presenteísmo, a partir da qual o “lugar cria laço”. E, para ilustrar esse presenteísmo, utiliza o conceito de *habitus* proposto por Santo Tomás de Aquino: um acostumamento a um lugar e a modos de vida.

O que é preciso guardar do *habitus* de Santo Tomás de Aquino é que o cimento social, a ética (*ethos*), se confecciona a partir desses rituais anódinos, esses da vida diária, rituais que constituem, do começo ao fim, a liturgia social (MAFFESOLI, 2012, p. 24).

Temos, então, conforme Maffesoli, uma valorização do cotidiano e um *reencantamento do mundo*. Deste modo: “a importância da vida quotidiana, o culto do corpo, o sentimento de pertencimento tribal (comunitário), a volta do emocional são os *marcadores* da mudança de paradigma em curso” (MAFFESOLI, 2012, p. 10). O que estamos vivenciando, seria, então, o surgimento de um novo paradigma que não nega as características da modernidade, mas que as relativiza e que, conforme Maffesoli, recupera o valor dos sentimentos e do imaginal deixados de lado pela extrema racionalidade moderna, evidenciando-nos novas formas de experienciar e viver na sociedade contemporânea.

A busca pelo entendimento das noções de moderno e pós-moderno é de suma importância para a compreensão das relações da imagem e de suas manifestações vinculadas ao imaginário de cada época na medida em que acreditamos que estas manifestações visuais são reflexos dos paradigmas e do clima cultural que predominam em determinados períodos históricos. Visto isso, então, poderemos refletir sobre o imaginário pós-moderno e suas imagens a partir da Lomografia (objeto desta pesquisa), sendo esta uma manifestação visual contemporânea que, nesta perspectiva, traz traços deste imaginário e de sua relação com as imagens.

Sendo assim, com base nas reflexões destes autores, apoiaremos-nos na perspectiva de que a modernidade e a pós-modernidade se diferenciam a partir de modos de ver e viver no mundo. Enquanto a modernidade se constitui embasada na racionalidade e na perspectiva de um futuro idealizado e na busca por responder a todas as nossas inquietações e limitações, a pós-modernidade coloca em dúvida este discurso universal e especializado das ciências e busca compreender-se, voltando seu olhar para o presente, sem excluir o passado e o futuro.

Desse modo, retomando Lyotard, vivemos em um momento que coloca em dúvida os “metarrelatos” e que, segundo Lipovetsky, encontra-se em meio a profundas transformações a partir das quais nossa relação com o progresso tornou-se incerta e ambivalente, e o futuro antes “garantido” pela ciência também se torna uma incerteza. Da mesma maneira que também vivemos sob a lógica da “ética-estética” (MAFFESOLI), sob a revalorização dos sentimentos, do cotidiano, do supérfluo e do não racional, em relações cada vez mais “tribais”.

Assim, o próximo passo será a reflexão sobre as noções de imagem e imaginário que tomarão como base as reflexões dos autores Aumont, Debray, Durand e Maffesoli.

## 2.2 IMAGEM E IMAGINÁRIO

### 2.2.1 Imaginário

O imaginário, segundo Durand (1998, p. 36), é o “museu” de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a produzir. Ainda, segundo ele, “qualquer manifestação da imagem representa uma espécie de intermediário entre o inconsciente não manifesto e uma tomada de consciência ativa”. Já Maffesoli entende o imaginário como uma atmosfera, “é o estado de espírito que caracteriza um povo” (MAFFESOLI, 2001, p. 75).

Gilbert Durand propõe uma reflexão acerca da imagem, dos símbolos, do mito, da linguagem, enfim, do próprio imaginário, contextualizando a evolução da “ciência do imaginário” a partir da lógica binária Aristotélica, lógica esta embasada no empirismo e em “verdades absolutas”. Dentro desse contexto, a imagem, segundo ele, passa a ser desvalorizada por ser ambígua e incerta, incapaz de demonstrar verdades absolutas. Para o autor, a imagem pode ser compreendida dentro de uma “descrição infinita e uma contemplação inesgotável e é incapaz de permanecer bloqueada no enunciado claro de um silogismo”, propondo uma “realidade velada”, enquanto a lógica Aristotélica exige “clareza e diferença” (DURAND, 1998, p. 10). Desse modo, Durand salienta a importância de uma reflexão embasada tanto na racionalidade quanto no espírito. Reflexão que vai ao encontro da atmosfera pós-moderna identificada por Maffesoli na qual tanto o

racional quanto o irracional, o real e o imaginário, o utilitário e o lúdico, o objetivo e o onírico são elementos complementares e fundamentais.

Para Maffesoli (2001, p. 75), a ideia principal de Durand é de que:

Nada se pode compreender da cultura caso não se aceite que existe uma espécie de 'algo mais', uma ultrapassagem, uma superação da cultura. Esse algo mais que se tenta captar por meio da noção de imaginário.

Na percepção de Maffesoli, as reflexões de Durand “recuperam o que se tinha deixado de lado na modernidade e indicam que o real é acionado pela eficácia do imaginário” (MAFFESOLI, 2001, p. 75).

Na busca por uma melhor compreensão do imaginário, Durand (1998), em sua obra *O Imaginário*, retoma a história do próprio imaginário no Ocidente através da história das religiões, das artes e das sociedades. História que, segundo ele, demonstra-nos que a forte ideologia positivista das pesquisas científicas “ignorou” o poder das imagens, porém, por outro lado, estas mesmas pesquisas proporcionaram avanços físicos e químicos que culminaram com as descobertas que possibilitaram a criação de novos imaginários, como a fotografia e o vídeo. E salienta: embora a pesquisa triunfal decorrente do positivismo tenha se apaixonado pelos meios técnicos (óticos, físico-químicos, eletromagnéticos etc.) da produção, reprodução e transmissão das imagens, ela continuou desprezando e ignorando o produto de suas descobertas.

Durand (1988), ao realizar essa retrospectiva sobre as reflexões acerca do imaginário, salienta o papel da psicanálise, da arte e da sociologia na valorização do imaginário através do que essas áreas chamaram de a “descoberta do inconsciente” proporcionada pelas imagens. O autor acredita que Freud (1856-1939) desempenhou um papel decisivo ao compreender as imagens como mensagens do inconsciente. O autor também enfatiza o papel de Jung (1875-1961) para a ciência do imaginário. Para Jung, segundo Durand, a imagem, por sua própria construção, é um modelo da autoconstrução (ou “individuação”) da psique. O símbolo como modelo de pensamento através de um significante ativo que remete a um significado obscuro.

Os bastões da resistência dos valores do imaginário no seio do reino triunfante do cientificismo racionalista foram o Romantismo, o Simbolismo e o Surrealismo. E foi no cerne destes movimentos que uma reavaliação

positiva do sonho, do onírico, até mesmo da alucinação (...) estabeleceu-se progressivamente (DURAND, 1998, p. 35).

Aprofundando a reflexão sobre a evolução das ciências do imaginário, Durand apresenta a “nova crítica irritada” de Gaston Bachelard, a mitocrítica e a mitoanálise como as novas críticas desse horizonte figurativo inaugurado pelas sociologias recentes e que repercutiram na literatura e nas artes, libertando a imagem realmente criadora, poética, da obra, do autor e de seu tempo e enfatizando a qualidade do mito, a redundância. Dessa forma, Durand procura nos mostrar como a precisão científica não pode abrir mão de uma realidade velada, onde os símbolos, objetos do imaginário nos servem como modelo.

Durand vai buscar então, em sua obra *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, um trajeto de estudo que possa dar conta do simbolismo imaginário, trajeto que denominou antropológico:

O trajeto antropológico, ou seja, a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social (DURAND, 2002, p. 41).

Assim, para Durand, o imaginário nada mais é do que este trajeto pelo qual a representação do objeto se faz pela troca entre “os imperativos pulsionais do sujeito” e pelas “intimações do meio objetivo”. Ou seja, para Durand, os símbolos são “produto dos imperativos biopsíquicos pelas intimações do meio” (DURAND, 2002, p. 41) e estão contidos entre esses dois marcos reversíveis e são compostos por vastas constelações de imagens.

Na esteira das reflexões de Durand, Maffesoli, seu aluno e discípulo, postula que “só existe imaginário coletivo”, seria, assim, o imaginário algo que ultrapassa o indivíduo e impregna o grupo. Porém, ele não é único, universal, pode manifestar, na perspectiva do autor, como já vimos, o “estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado-nação, de uma comunidade” (MAFFESOLI, 2001, p. 76). Ainda segundo Maffesoli, o imaginário apresenta tanto elementos racionais quanto irracionais, ele é ao mesmo tempo real e impalpável.

O imaginário, mesmo que seja difícil defini-lo, apresenta, claro, um elemento racional, ou razoável, mas também outros parâmetros, como o onírico, o lúdico, a fantasia, o imaginativo, o afetivo, o não racional, o irracional, os sonhos, enfim, as construções mentais potencializadoras das chamadas práticas (MAFFESOLI, 2001, p. 77).

E essas construções mentais potencializadoras determinam a existência de conjuntos de imagens, constelações para Durand. Desse modo, para Maffesoli, não é a imagem que produz o imaginário, mas, ao contrário, é o imaginário que determina a existência das imagens. Nessa perspectiva, “a imagem não é o suporte, mas o resultado” (MAFFESOLI, 2001, p. 76), e assim, como aqui nos interessa, as imagens manifestariam um imaginário coletivo no qual estão inseridas. O imaginário, então, funcionaria pela interação, e é por isso que, para Maffesoli, a “palavra interatividade faz tanto sentido na ordem imaginária”.

Conforme Silva (2003, p. 10), Maffesoli “trouxe a palavra imaginário para um campo semântico mais geral e compatível com os múltiplos sentidos atribuídos agora ao termo”. Ele nos indicou que o imaginário “é uma força, um catalisador, uma energia e, ao mesmo tempo, um patrimônio de um grupo (tribal), uma fonte comum de emoções” (SILVA, 2003, p. 10).

Assim, para Silva (2003), “todo o imaginário é uma narrativa, uma trama, um ponto de vista”. E da mesma forma que Maffesoli, Silva acredita que o imaginário é algo mais amplo do que um conjunto de imagens. “O imaginário é uma rede etérea e movediça de valores e de sensações partilhadas concreta ou virtualmente” (SILVA, 2003, p. 9). Para ele, todo o real é imaginário e todo o imaginário é real, ou seja, não há divisão exata entre estas duas instâncias.

O imaginário é um reservatório/motor. Reservatório, agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o imaginado, leituras da vida e, através de um mecanismo individual/grupal, sedimenta um modo de ver, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo (SILVA, 2003, p. 11-12).

Desse modo, o imaginário, segundo Silva, é alimentado por tecnologias e, em uma “sociedade tecnológica” como a que vivemos atualmente, as tecnologias do imaginário são “dispositivos (elementos de interferência na consciência e nos territórios afetivos aquém e além dela) de produção de mitos, de visões de mundo e de estilos de vida” (SILVA, 2003, p. 22). São ainda, segundo ele, “os canais de irrigação do real pela imaginação”. Assim, nas reflexões do autor, as sociedades ocidentais alcançaram a condição de “sociedades do espetáculo” e para isso levaram “às últimas consequências a necessidade de mecanismos de incitação simbólica – as tecnologias do imaginário” (SILVA, 2003, p. 26).

Na linha da reflexão desenvolvida por Silva, torna-se importante compreendermos que as tecnologias do imaginário “querem simplesmente seduzir”. Dessa maneira, o autor parte dos pressupostos de Maffesoli de que a pós-modernidade é “sinergia do arcaico com a tecnologia de ponta”, para salientar que, nesse sentido, “as tecnologias do imaginário tendem para a sedução”, e acrescenta:

O mundo pós-moderno forja tecnologias do afeto e domina os sujeitos pelo consentimento, numa espécie de contrato, revogável a qualquer momento, de assimilação consentida de valores e de práticas sociais efêmeras. O preço da adesão é o prazer imediato (SILVA, 2003, p. 25).

Ao retomarmos as reflexões sobre a pós-modernidade, reforçaremos a ideia de Maffesoli sobre as práticas sociais efêmeras, através das características de “presenteísmo”, de “reencantamento com o mundo” e da lógica da “ética-estética” apresentadas por ele e discutidas por nós no início deste capítulo. Veremos então que, segundo Maffesoli (2012), o imaginário de cada época “cresce com coerência, lentidão e repetição” e, assim, o fim de uma existência pautada pela racionalidade e pela objetividade (no período moderno) na qual toda a irregularidade havia sido banida, por uma “marcha forçada para o progresso” que abandonou “toda uma série de bagagens inúteis, esses entraves que são o onírico, o lúdico e o festivo” (MAFFESOLI, 2012, p. 85), vai dar lugar a uma nova “atmosfera”, uma atmosfera alimentada por um imaginário “tecnomágico”.

Dessa forma, para Maffesoli, o que está em jogo no imaginário pós-moderno é um renascimento total, um período de dinamismo:

Uma harmonia que repousa sobre a manutenção da tensão e não sobre a resolução desta. Politeísmo dos valores, policulturalismo e relativismo absoluto que estiveram no fundamento de grandes culturas e cuja atualidade é bem difícil de negar (MAFFESOLI, 2012, p. 73).

Maffesoli acredita que o estabelecimento de relação é o instinto essencial da pós-modernidade que se manifesta a partir de um imaginário chamado por ele de “tecnomágico” no qual “a partilha de imagens faz com que sejamos pensados pelo outro. Que só se exista pelo e sob o olhar do outro”. E esse imaginário é alimentado pelas novas tecnologias, como, por exemplo, a internet. Assim, para Maffesoli, o festivo, o imaginário e o onírico coletivos se tornam as normas do espaço “cyber”. (MAFFESOLI, 2012, p. 90-91).

Conforme Maffesoli, na pós-modernidade:

Vemos renascer, como uma fênix de suas cinzas, o imaginário sob a forma de um realismo mágico. Realismo, pois impregna todas as coisas da vida cotidiana; mágico, pois reveste essas mesmas coisas com uma aura imaterial, com um suplemento espiritual, com um brilho específico (MAFFESOLI, 2012, p. 107).

E aposta: “poderíamos dizer que o pré-moderno é mágico, o moderno é teológico-positivo e o pós-moderno é tecnomágico” (MAFFESOLI, 2012, p. 108). Ou seja, este compartilhamento de imagens tão comum ao momento contemporâneo estaria, segundo Maffesoli, manifestando um novo imaginário mágico, ou, conforme ele, tecnomágico a partir do qual comungamos as nossas vidas e as nossas experiências.

Ao retomarmos novamente as reflexões de Silva (2003, p. 8-9), de que “os imaginários difundem-se por meio de tecnologias próprias, que podem ser chamadas de tecnologias do imaginário” e, a partir delas, “o criador dá forma ao que existe nos espíritos, ao que está aí, ao que existe de maneira informal ou disforme” (MAFFESOLI, 2001, p. 81), este imenso e infundável conjunto de imagens contemporâneas manifestaria seu imaginário e reforçaria o estabelecimento das relações humanas.

Sendo assim, desejamos compreender como a Lomografia manifesta visualmente o imaginário contemporâneo, inserida nesse imaginário tecnomágico apresentado por Maffesoli e disseminada a partir de suas imagens no espaço “*cyber*”. Desse ponto de vista, consideradas como tecnologias desse novo imaginário a partir do qual compartilhamos nossa existência, nosso modo de estar em sociedade, embasados nesta lógica “ética-estética”. Ou seja, seriam essas imagens capazes de nos ajudar a desvelar as narrativas do vivido na pós-modernidade e evidenciar as relações que se constroem através delas.

### **2.2.2 Imagem**

Em busca da compreensão da noção de imagem e do significado e da importância que adquire para o homem ao longo da história, partiremos da hipótese de Debray (1993) de que as imagens são “potência de algo diferente de uma simples percepção, sua capacidade – aura, prestígio ou irradiação – muda com o

tempo”, seriam, então, “o olhar que lançamos sobre as coisas que representam outras coisas” (DEBRAY, 1993, p. 15).

O autor parece lançar a partir dessas reflexões um questionamento sobre “o que é imagem”, quais são as relações que se estabelecem entre ela e os homens. Como nós, sociedade humana, a criamos e a percebemos de acordo com nossas culturas e diferentes épocas, e mais, qual a função das imagens em nossas vidas. Debray indica uma resposta:

Nada está decidido antecipadamente porque a influência que nossas figuras exercem sobre nós varia com o campo gravitacional em que são inscritas por nosso olhar coletivo, esse inconsciente partilhado que modifica suas projeções ao sabor de nossas técnicas de representação (DEBRAY, 1993, p. 15)

E a influência que nossas figuras exercem sobre nós, segundo Debray, varia de acordo com as características de cada período da história do olhar no Ocidente. “A história do olhar não se ‘gruda’ à história das instituições, da economia ou do armamento. Tem direito, nem que seja unicamente no Ocidente, a uma temporalidade própria e mais radical” (DEBRAY, 1993, p. 205). Com base nisso, o autor vai propor a compreensão da “trajetória das imagens” a partir da caracterização de três diferentes *eras*, ou melhor, *midiasferas* para ele. São elas: a *logosfera*, a *grafosfera* e a *videosfera*.

À *logosfera* corresponderia a era dos ídolos no sentido lato (do grego *eídolon*, imagem). Este período estende-se da invenção da escrita à imprensa. À *grafosfera*, a era da *arte*. Sua época estende-se da imprensa à TV a cores (...). À *videosfera*, a era do *visual* (conforme termo proposto por Serge Daney). É precisamente a época que vivemos (DEBRAY, 1993, p. 206).

Assim, conforme Debray, cada uma destas *eras* “descreve um meio de vida e de pensamento, com estreitas conexões internas, um ecossistema da visão, e, portanto um certo horizonte de expectativa do olhar” (DEBRAY, 1993, p. 206). E, ainda, nenhuma *midiasfera* exclui a outra, mas, ao contrário, elas se sobrepõem e se imbricam, “cada uma está em germe em sua antecessora. Mas não no mesmo lugar, nem com a mesma intensidade” (DEBRAY, 1993, p. 206).

Para melhor compreendermos as características de cada *era*, Debray retorna à Grécia Antiga, onde, segundo ele, ver era sinônimo de viver, e morrer significava “perder a vista” e, na qual, o óbito também governava, reforçando a ideia de que a

morte seria a nossa primeira relação com a imagem. E continua sua reflexão buscando a etimologia dos termos referentes à imagem. “*Ídolo* vem de *eídolon*, que significa fantasma dos mortos, espectro, e, somente em seguida, imagem, retrato.” Assim, a imagem seria o duplo, a sombra, “comprovaria o triunfo da vida, mas um triunfo conquistado sobre a morte e merecido pela morte” (DEBRAY, 1993, p. 24).

Sob essa perspectiva, a imagem primitiva seria o substituto vivo do morto. A partir disso, Debray faz uma clara ligação entre nossa relação “viva” com a imagem e nossa inexplicável relação com a morte. Sendo a relação com a morte nossa primeira ligação com a imagem, ou seja, sua função primordial, e afirma, “a transposição em imagem (...) é o melhor que acontece ao homem do Ocidente, porque sua imagem é a sua melhor parte: seu ego imunizado, colocado em lugar seguro. Por ela, o vivo apreende o morto” (DEBRAY, 1993, p. 26).

Sendo assim, segundo Debray, a imagem arcaica continha poder e fez “da representação um privilégio social e um perigo público”. Ou seja, era preciso controlar a distribuição de “honras visuais” porque elas estavam relacionadas à ideia de poder. Desse modo, continua Debray, em Roma, por exemplo, inicialmente, “só tiveram direito à efígie os mortos ilustres” (DEBRAY, 1993, p. 26).

A partir desses exemplos, parece-nos que Debray busca salientar, através da história da imagem, que, além de sua forte ligação com a morte, a imagem continha o atributo do poder. Ela possuía, para ele, uma função mágica, na medida em que permitia ao homem representar o irrepresentável, o inexplicável e imortalizá-lo através de seu duplo (a imagem), distanciando-se assim da angústia da morte.

Para Debray, “representar é tornar presente o ausente”, é substituir, talvez disto venha a ideia de duplo, de sombra. Assim, para Debray, a imagem é presença/ausência.

A imagem – primeiramente esculpida; em seguida, pintada – é, na origem e por função, mediadora entre os vivos e os mortos, os seres humanos e os deuses; entre uma comunidade e uma cosmologia; entre uma sociedade de sujeitos visíveis e a sociedade das forças invisíveis que os subjagam (DEBRAY, 1993, p. 33).

Existe uma magia da imagem, mas o mágico é “uma propriedade do olhar e não da imagem. É uma categoria mental, não estética” (DEBRAY, 1993, p.34). Assim como as imagens oníricas, a magia e seus poderes não emanam da própria imagem, mas “do infinito ao qual se confia o homem imaginário” (DEBRAY, 1993, p. 35). Desse modo, parece-nos que a magia e mesmo o poder não estão nas

imagens, mas nos usos que fazemos delas, nos valores que atribuímos a elas nas diferentes sociedades e nas diferentes épocas.

Dessa maneira, retomando as *eras* propostas por Debray, houve “magia” enquanto o homem não possuía todas as ferramentas para dominar as forças misteriosas que o cercavam, depois houve “arte” quando o homem acreditou que as coisas que dependiam dele eram tão numerosas quanto as que não conseguia dominar. E, por último, houve “visual” quando “adquirimos poder suficiente sobre o espaço, o tempo e os corpos para deixar de temer sua transcendência” (DEBRAY, 1993, p. 37).

Sob a perspectiva de Debray, na medida em que o homem acredita dominar a natureza e as forças incontroláveis ou inacessíveis da morte (relações características da modernidade, como vimos na primeira parte deste capítulo), sua relação com as imagens muda. “O ídolo faz ver o infinito; a arte, nossa finitude; o visual, um mundo circundante sob controle” (DEBRAY, 1993, p. 39). Ou seja, enquanto o “pânico” foi mais forte que o meio técnico, tínhamos a magia, mas quando a técnica começa a permitir ao homem “modular os materiais do mundo” e “dominar os procedimentos da respectiva figuração”, “passamos do ídolo religioso para a imagem da arte” (DEBRAY, 1993, p. 36), para a *grafosfera*, a era da representação, na qual, segundo o autor, o real passa a ser o referente para a imagem.

Além disso, conforme ele, a *grafosfera* indica a transferência da perspectiva “teórica para a histórica” e do “divino para o humano” (DEBRAY, 1993, p. 209).

E é no contexto da *grafosfera* que surge a fotografia, objeto de nossa pesquisa. Conforme Debray, a fotografia não foi o primeiro multiplicador, já existiam outras técnicas capazes disso, como a gravura e a litografia, mas, o daguerreótipo, segundo ele, inaugura “a longa fase de transição das artes plásticas para as indústrias visuais” e, a partir disso, a imagem mecaniza-se, é “a mão *versus* o espírito” (DEBRAY, 1993, p. 263).

A fotografia, então, acompanha as mudanças desses períodos e seus usos, suas funções e suas visualidades parecem refleti-las. Sendo assim, mesmo que sua invenção esteja relacionada à *grafosfera*, buscaremos compreendê-la como uma manifestação visual do imaginário contemporâneo, ou seja, contextualizada na contemporaneidade ou na *videosfera*, para Debray.

Para o autor, é somente na década de 1970, com o surgimento da TV a cores, que começamos a perceber as características da *videosfera*, a era visual. Porém, é válido lembrarmos que para Debray a “fronteira entre duas idades do visível é raramente visível”, assim a fronteira que “separa o regime da arte do regime do visual passa entre a película química e a fita magnética” (1993, p. 271), ou seja, entre as invenções da fotografia e da televisão.

O visual começa onde acaba o cinema. Como o último estágio do olhar volta a encontrar inúmeras propriedades do primeiro, o sinal vídeo autoriza uma idolatria de um novo tipo, sem o aspecto trágico. A diferença é que, se a imagem arcaica e clássica funcionava segundo o princípio da realidade, o visual funciona segundo o princípio do prazer. É para si mesmo a própria realidade (DEBRAY, 1993, p. 294).

A partir dessas reflexões, o autor situa os três momentos da história do visível: o olhar mágico, o olhar estético e o olhar econômico, como vimos, e propõe-nos uma tabela (ver figura abaixo) com base na qual busca sintetizar e esclarecer essas três formas de organização do mundo descritas por ele: a *logosfera*, a *grafosfera* e a *videosfera*.

Figura 1 - Tabela de eras

A Imagem tem como... Princípio de eficácia (ou relação ao ser)	Na Logosfera (após a escrita) REGIME ÍDOLO PRESENÇA (transcendente) A imagem é vidente	Na Grafosfera (após a imprensa) REGIME ARTE REPRESENTAÇÃO (ilusória) A imagem é vista	Na Videosfera (após o audiovisual) REGIME VISUAL SIMULAÇÃO (computadorizada) A imagem é visualizada
MODALIDADE DE EXISTÊNCIA	VIVA A imagem é um ser	FÍSICA A imagem é uma coisa	RITUAL A imagem é uma percepção
REFERENTE CRUCIAL (FONTE DE AUTORIDADE)	O SOBRENATURAL (Deus)	O REAL (A natureza)	O PERFORMÁTICO (A máquina)
FONTE DE LUZ	ESPIRITUAL (de dentro)	SOLAR (de fora)	ELÉTRICA (de dentro)
OBJETIVO E EXPECTATIVA DE...	PROTEÇÃO (e salvação) A imagem captura	DELEITAÇÃO (e prestígio) A imagem cativa	INFORMAÇÃO (e jogo) A imagem é captada
CONTEXTO HITÓRICO	Da MAGIA para o RELIGIOSO	Do RELIGIOSO para o HISTÓRICO (tempo linear)	Do HISTÓRICO para o TÉCNICO

	(tempo cíclico)		(tempo individualizado)
DEONTOLOGIA	EXTERIOR (direção teológico-política)	INTERNA (administração autônoma)	AMBIENTE (gestão tecno-econômica)
IDEAL E NORMA DE TRABALHO	EU CELEBRO (uma força) segundo à Escritura (cânon)	EU CRIO (uma obra) Segundo o Antigo (modelo)	EU PRODUZO (um acontecimento) Segundo minha concepção (moda)
HORIZONTE TEMPORAL (E SUPORTE)	A ETERNIDADE (repetição) Duro (pedra e madeira)	A IMORTALIDADE (tradição) flexível (tela)	A ATUALIDADE (inovação) Imaterial (tela)
MODO DE ATRIBUIÇÃO	COLETIVA = ANONIMATO (Do feiticeiro ao artesão)	PESSOAL = ASSINATURA (Do artista ao gênio)	ESPETACULAR = Grife, Logotipo, marca (Do empresário à empresa)
FABRICANTES ORGANIZADOS EM...	CLERICATURA – CORPORAÇÃO	ACADEMIA – ESCOLA	REDE – PROFISSÃO
OBJETO DO CULTO	O SANTO (Eu sou sua salvaguarda)	O BELO (Eu lhe dou prazer)	O NOVO (Eu o surpreendo)
INSTÂNCIA DE GOVERNO	1) CURIAL = o Imperador 2) ECLESIAÍSTICA = Mosteiros e Catedrais 3) SENHORIAL = o Palácio	1) MONÁRQUICA = ACADEMIA 1500-1750 BURGUESA = SALÃO + CRÍTICA + GALERIA 1968	MÍDIA/MUSEU/MERCADO (artes plásticas) PUBLICIDADE (audiovisual)
CONTINENTE DE ORIGEM E CIDADE-PONTE	ÁSIA (entre a Antiguidade e cristandade)	EUROPA-FLORENÇA (entre cristandade e modernidade)	AMÉRICA – NY (entre moderno e pós- moderno)
MODO DE ACUMULAÇÃO	PÚBLICO: o Tesouro	PARTICULAR: a Coleção	PRIVADO/PÚBLICO A Reprodução
AURA	CARISMÁTICA (anima)	PATÉTICA (animus)	LÚDICA (animação)
TENDÊNCIA PATOLÓGICA	PARANOIA	CARÁTER OBSESSIVO	ESQUIZOFRENIA
PONTO DE MIRAR O OLHAR	ATRAVÉS DA IMAGEM A vidência transita	MAIS DO QUE A IMAGEM A visão contempla	SOMENTE A IMAGEM A visualização controla
RELAÇÕES MÚTUAS	A INTOLERÂNCIA (religiosa)	A RIVALIDADE (pessoal)	A CONCORRÊNCIA (econômica)

A partir desse quadro e dessas delimitações de *eras*, Debray, demonstra a predominância de algumas características nos usos e nas funções das imagens no decorrer da história das sociedades e do olhar, consequências do meio de vida e do pensamento de cada época, ou seja, de seus imaginários. Assim, para ele, em termos de “mentalidade coletiva”, a era do *ídolo* (*logosfera*) “garante a transição do *mágico* para o *religioso*”; a era da *arte* (*grafosfera*), “garante a transição do *teológico* para o *histórico*”; e a era *visual* (*videosfera*), “da pessoa em sua individualidade para o mundo circundante global” (DEBRAY, 1993, p. 208-209).

A primeira visa refletir a *eternidade*; a segunda, a ganhar a *imortalidade*; a terceira, a transformar-se em *acontecimento*. Daí três temporalidades internas na fabricação: a *repetição* (por intermédio do cânon ou do arquétipo); a *tradição* (por intermédio do modelo e do ensino); a *inovação* (por intermédio da ruptura ou escândalo). Como convém, aqui, a um *objeto de culto*; lá, a um *objeto de deleitação*; e, enfim, a um *objeto que suscite espanto ou distração* (DEBRAY, 1993, p. 209).

Com base nessas reflexões, parece-nos que a noção de “mentalidade coletiva” apresentada por Debray aproxima-se das noções de imaginário como inconsciente coletivo (já discutidas neste capítulo) de Durand e Maffesoli. Poderíamos então, a partir delas, relacionar as *eras* propostas por Debray com os períodos do imaginário apresentados por Maffesoli (2012), nos quais o pré-moderno é mágico (divino para Debray, a *era do ídolo*); o moderno é teológico-positivo (histórico, sendo para Debray o humano o centro de referência, a *era da arte*) e o pós-moderno, tecnomágico (a *era visual*), ou ainda, *tribal*, no qual as imagens são os dispositivos através dos quais comungamos com o outro e com o mundo (Maffesoli), “da pessoa em sua individualidade para o mundo circundante global” (Debray).

Na perspectiva das *eras* de Debray e do imaginário de Maffesoli, a fotografia nasce moderna, na *era da representação*, da *arte* e talvez por isso traga consigo esta aura de “reprodutora do real”, “as núpcias do olho com a lógica matemática” (Debray), abrindo o olhar para a natureza física a partir da *perspectiva artificialis*, “a redução do real ao percebido”, como afirma Debray (1993, p. 232); “a entrada em crise, pela ótica, da transcendência mística”. Desse modo, alicerça-se na noção de objetividade e de semelhança, *mimesis*, acreditando ter o poder de reproduzir o real

a partir do intermédio de uma ferramenta, a câmara fotográfica, como discutiremos com mais profundidade no segundo capítulo.

Porém, suas imagens, situam-se hoje na pós-modernidade, na *era visual*, da *simulação*. Desse modo, interessa-nos compreender a fotografia, mais especificamente a Lomografia, como forma de manifestação visual do imaginário contemporâneo, considerando essa transição que modificou seus usos e suas funções e, conseqüentemente, nossa relação com as imagens.

Debray acredita que a imagem contemporânea, situada na *videosfera*, perdeu seu valor simbólico “com o visual, veremos o que é uma visão sem olhar” (DEBRAY, 1993, p. 229). Estaríamos, então, vivendo um momento sem vínculo social, no qual “a criação contemporânea tornou-se demasiado móvel, demasiado veloz, demasiado estilhaçada para servir de liga para uma sociedade” (DEBRAY, 1993, p. 253).

Sendo assim, as imagens pós-modernas, para Debray, redescobrem a “fenomenologia das imagens primitivas”, reativando um arcaísmo “que surge diante de nós quando o julgávamos atrás de nós, desaparecido com o pós-moderno”. Porém, esse “retorno” ao arcaico possui, ainda segundo ele, outro valor ontológico: “Para o fiel, a visão do ícone era deificante (...). A visão de nossas imagens da atualidade abre apenas para o mundo profano” (DEBRAY, 1993, p. 295 -298). Ou seja, parece-nos que, para Debray, as imagens contemporâneas perdem seu valor simbólico ao aproximarem-se do mundo cotidiano, das banalidades e das superficialidades de todos os dias, enfim, do profano.

Já, para Maffesoli, a “verdadeira revolução pela imagem é a indiferença em relação ao conteúdo, a valorização da forma”. Assim, na perspectiva de Maffesoli, as imagens na atualidade têm valor por sua forma, por apresentar papel de comunhão, de contato social. Para ele, enquanto “o racionalismo explica, a imagem implica” (MAFFESOLI, 2012, p. 111). Desse modo, no contemporâneo, a força do imaginário tem seu vigor renovado a partir da revivescência da mística, da renovação dos valores do irracional, dos sentimentos e da estética, valores, segundo o autor, característicos da pós-modernidade.

A imagem é um mundo concentrado, uma cristalização do cosmo. Sua onipresença contemporânea – televisual, publicitária, videosfera – é simplesmente uma maneira implícita de dizer “sim” a essa vida, a acentuação do presente como presença no mundo, o hedonismo difuso, em seus aspectos refinados ou em suas manifestações vulgares, como expressão, irreprimível, de um imanentismo um pouco pagão (MAFFESOLI, 2012, p. 111).

A imagem seria então, para Maffesoli, o cimento social de uma sociedade enraizada nos valores dionisíacos e presenteístas. Diferentemente do que acredita Debray, Maffesoli nos diz que a imagem reforça nossa ligação com o outro, relação esta, que, para ele, é essencial para a vida contemporânea na qual a ordem simbólica é o verdadeiro cimento do estar junto (MAFFESOLI, 2012, p. 76). Teríamos, então, a volta das pulsões selvagens que nos lembram que só existimos em função e pelo outro, em relação ao outro. Conforme isso, para Maffesoli, a volta da pulsão nômade reencontra sua força na pós-modernidade. Assim, este arcaísmo, fortalecido pela navegação (no sentido de descoberta), é um elemento cada vez mais importante da vida social contemporânea e encontra sua ligação a partir das imagens e da “ética da estética”.

O paradigma que se está afirmando pode ser chamado de “ética da estética”, isto é, de um vínculo, de uma ligação a partir das emoções, de paixões compartilhadas. Sendo a imagem o vetor de uma estética deste tipo. A causa e o efeito de um *ethos* comum, tendo, a imagem, uma função sacramental: de tornar visível uma força invisível (MAFFESOLI, 2012, p. 112).

E diferencia-se, ainda segundo o autor, do paradigma da racionalidade que evidenciou o iconoclasmo na busca do fortalecimento da ideia de um “Deus único em espírito e em verdade” e a partir do qual colocamos ênfase no cérebro, no cognitivo. Paradigma que desconfiava da imaginação e a considerava a “louca da casa”, por acreditar que esta não permitia “o bom funcionamento da faculdade racional”, e que marcou a modernidade e condenou as imagens em geral. Imagens das quais, para Maffesoli (2012, p. 89), é inútil negar a importância atualmente.

Gilbert Durand, em *Estruturas Antropológicas do Imaginário*, revela essencial que percebamos que as imagens são símbolos (DURAND, 2002, p. 29). Assim, segundo ele, muitas teorias falham na definição de imagem porque não a compreendem como símbolo e deixam de explorar a eficácia do imaginário.

Aprofundando suas reflexões sobre a imagem como símbolo, Durand toma como premissas duas intuições da concepção geral do simbolismo de Bachelard: a imaginação é dinamismo organizador e esse dinamismo organizador é fator de homogeneidade na representação (DURAND, 2002, p. 30). Assim, segundo Durand, para Bachelard a imaginação é potência dinâmica que longe de “formar” imagens,

“deforma” as cópias pragmáticas fornecidas pela percepção. E, deste modo, acredita que o símbolo, por não ter natureza linguística, deixa de se desenvolver em uma só dimensão.

Para Durand, a potência fundamental dos símbolos está no fato de “ligarem, para lá das contradições naturais, os elementos inconciliáveis, as compartimentações sociais e as segregações dos períodos da história” (DURAND, 2002, p. 38). Assim, Durand, citando Bachelard, salienta: “as imagens não valem pelas raízes libidinosas que escondem, mas pelas flores poéticas e míticas que revelam” (DURAND, 2002, p. 39).

Desse modo, retomamos o pensamento de Maffesoli para quem as imagens são fator de “religação” e estariam, na pós-modernidade, retomando sua força simbólica e mágica justamente em função de cumprirem este papel de ligação entre o “eu”, o “outro” e o “mundo”. Seriam, então, nesta perspectiva, vetor de comunhão social.

O grande especialista francês em imaginário, Gilbert Durand, indicou: a imagem é um *mesocosmo* entre o microcosmo pessoal e o macrocosmo coletivo. No sentido estrito, é um *mundo do meio*. Ela faz um vínculo, estabelece uma *ligação* (MAFFESOLI, 2012, p. 91).

As imagens que aqui nos interessam e que nos darão base para refletir sob esta perspectiva de manifestação do imaginário contemporâneo são imagens visuais e, mesmo que não as consideremos signos, do ponto de vista de Durand, mas símbolos visuais, elas são construídas a partir de tecnologias que repercutem em suas visualidades. Assim, buscaremos compreender a partir do pensamento de Aumont, no livro *A Imagem*, quais são os elementos visuais que compõem essas imagens e que se manifestam visualmente a partir de suas técnicas.

#### 2.2.2.1 Imagens Visuais

Segundo Aumont, “as ‘funções’ da imagem são as mesmas que, no curso da história, foram também as de todas as produções propriamente humanas, que visavam estabelecer uma relação com o mundo” (AUMONT, 2004, p. 79-80). Ou seja, para o autor, assim como para Maffesoli, a imagem é relação, é “estar-junto” (Maffesoli), é fator de ligação, seja do indivíduo com o outro ou com o mundo.

Já para Català, “a imagem, inclusive a mais simples, a mais puramente iconográfica, é uma construção que se superpõe à realidade e sintetiza a ambivalência desta em uma direção determinada”, desse modo, através das imagens nos dirigimos “do polissêmico ao concreto por um processo de compreensão de sua estrutura visual” (CATALÀ, 2011, p. 15). Porém, para Debray, o segredo da força das imagens está na força do inconsciente em nós, uma vez que o inconsciente é “mais desestruturado como uma imagem do que estruturado como uma linguagem”. E acrescenta:

Interiorizamos as imagens-coisas e exteriorizamos as imagens mentais de tal modo que imagens e imaginários se induzem reciprocamente. Sonho, fantasma e desejo dão a imagem-objeto algo de pleno e suculento, que se suga como um seio e, de repente, deixa-nos em estado de graça (DEBRAY, 1993, p. 112).

Aumont acredita que é no nível dos simbolismos enraizados em cada cultura que serão produzidas as diferenças na apropriação das imagens, “diferenças que se traduzem na estruturação profunda da imagem, mais do que em seus conteúdos”, e completa:

A imagem é sempre modelada por estruturas profundas, ligadas ao exercício de uma linguagem, assim como à vinculação a uma organização simbólica (a uma cultura, a uma sociedade); mas a imagem é também um meio de comunicação e de representação do mundo, que tem seu lugar em todas as sociedades humanas (AUMONT, 2004, p. 131).

E essas estruturas são formadas por sua linguagem, a linguagem visual, a partir dos meios e técnicas de produção das imagens, dados que o autor classifica como “dispositivo”. Sob essa perspectiva, a fotografia, manifestação visual que é objeto desta pesquisa, por sua vez, também se estrutura a partir de elementos que formam a sua visualidade. Desse modo, trataremos aqui das imagens representadas, imagens-objeto, imagens-coisas, segundo Debray, e não de imagens mentais, ou seja, utilizaremos como objeto de análise imagens visuais, mais especificamente, imagens fotográficas criadas a partir de técnicas específicas, as Lomografias.

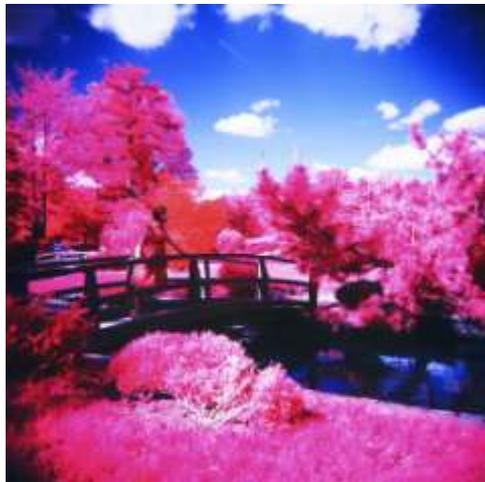
As imagens que aqui nos interessam são entendidas por Català (2011) como imagens técnicas. Segundo ele, “vivemos em uma época de imagens técnicas que se iniciou no começo do século XIX, com a invenção da fotografia”, e complementa, por mais que toda a produção de imagens sempre tenha sido perpassada por algum

tipo de técnica, é depois da invenção da fotografia que as intervenções da técnica se tornam muito mais diretas. Nas imagens que Català qualifica como técnicas, a influência da técnica é muito mais substancial do que nas imagens anteriores. “Uma imagem técnica é aquela que foi produzida diretamente por um dispositivo tecnológico” (CATALÀ, 2011, p. 46-47).

As imagens técnicas evidenciam, assim, de maneira mais direta, a utilização de uma tecnologia. E, ainda conforme Català, sua forma é então determinada “pelos usos de uma nova estrutura tecnológica” que fundamenta sua visualidade.

Para Aumont (2004, p. 136), as imagens visuais são formadas por elementos plásticos que a caracterizam como um “conjunto de formas visuais” e que permitem a constituição de sua forma. Esses elementos formariam o espaço plástico da imagem. São eles: a superfície da imagem ou sua composição; o gama de valores (maior ou menor luminosidade de cada região da imagem); o gama de cores e o contraste; os elementos gráficos simples (a composição da imagem); e a matéria que constitui a própria imagem.

Figura 02 – Exemplo de fotografia com destaque para o gama de cores.



Lomografia a partir de Câmera Holga com filme Kodak EIR (infravermelho), 120mm.  
Fonte: Sociedade Lomográfica Internacional

Mas, além do espaço plástico, outros elementos também caracterizam as imagens visuais. Tomaremos aqui como referência os elementos citados por Aumont que constituem as imagens fotográficas, uma vez que essas são as imagens de interesse deste trabalho. Para o autor, a imagem representativa “foi muitas vezes concebida como representando uma porção de um espaço mais vasto, potencialmente ilimitado” (AUMONT, 2004, p. 150). Assim, essa “porção de espaço”

foi comparada muitas vezes à visão humana, na medida em que essa também produz um corte no espaço visual.

Conforme Aumont, no Renascimento essa analogia tornou-se conhecida com a metáfora da pirâmide visual, “ângulo sólido imaginário que tem o olho por cume e o objeto olhado por base” (AUMONT, 2004, p. 152). A partir desse conceito, passamos a compreender a noção de enquadramento tão cara à fotografia.

A máquina fotográfica, sobretudo quando passou a ser portátil e móvel, por volta dos meados do século XIX, confirmou a ideia, presente em graus variáveis na pintura há séculos, de que a moldura de uma imagem é a materialização de uma pirâmide visual particular (AUMONT, 2004, p. 153).

Desse modo, o enquadramento é entendido como “determinado campo visto sob determinado ângulo e com determinados limites exatos” (AUMONT, 2004, p. 153). Assim, o enquadramento revela o ponto de vista do fotógrafo em relação à cena e/ou objeto fotografado e estabeleceria, segundo Aumont, uma relação entre o olho fictício (no caso da fotografia, a câmera fotográfica) e os objetos no cenário. O enquadramento também tem a ver, conforme Aumont, com a questão da composição na imagem fotográfica. Portanto, um enquadramento traduz “um julgamento sobre o que é representado, ao valorizá-lo, ao desvalorizá-lo, ao atrair a atenção para um detalhe no primeiro plano etc.” (AUMONT, 2004, p. 156). A partir do enquadramento, temos então o campo de uma imagem, ou seja, a representação de um espaço visível (que tem profundidade) sobre uma superfície plana (a imagem fotográfica).

Dessa noção de campo surge, também, a noção de profundidade de campo. A profundidade de campo da fotografia é percebida pela sensação de nitidez uniforme nas imagens, “embora, na percepção real, a acomodação só aconteça em uma pequena zona espacial, o resto ficando *flou*” (AUMONT, 2004, p. 223). Assim, em uma imagem com muita profundidade de campo, podemos ter a sensação de nitidez do primeiro plano até o infinito. Já, em uma imagem com pouca profundidade de campo, podemos ter a percepção de nitidez somente na área em que o fotógrafo priorizou o foco.

A partir dessa característica visual possibilitada por uma qualidade técnica das imagens produzidas por uma câmera fotográfica (mais especificamente, por sua lente), o fotógrafo fazendo uso dos recursos do aparelho fotográfico obtém imagens

com visualidades diferentes da percepção normal (tomamos aqui como 'normal' a percepção do olho humano) e obtém diferentes resultados visuais em suas imagens.

Figura 03 – Exemplo de fotografia com profundidade de campo (percepção de nitidez nos diversos planos da imagem).



Lomografia a partir de Câmera Lubitel 166 com filme Lomográfico CN 100 120mm.  
Fonte: Sociedade Lomográfica Internacional

Figura 04 – Exemplo de fotografia com pouca profundidade de campo (percepção de nitidez somente no primeiro plano da imagem).



Lomografia a partir de Câmera Lubitel 166 com filme Fuji Provia 400, 120mm.  
Fonte: Sociedade Lomográfica Internacional

Além dessas características, temos também a dimensão temporal das imagens, ou seja, a representação do tempo. Para Aumont, apesar de todas as imagens se manifestarem através de uma dimensão espacial, somente algumas terão dimensão temporal. Ainda, segundo ele, as imagens quase sempre trazem informações sobre o tempo daquilo que representam, mas é preciso que essas informações utilizem códigos convencionais para que possam ser compreendidas.

Para Aumont, o modo normal da apreensão do tempo é o de sua duração que, no caso das imagens fixas como a fotografia, pode chegar ao limite do sensível e tornar-se o que entendemos como instante. Segundo ele, “a imagem fixa teve uma relação privilegiada com a noção de instante, na medida em que esta procura extrair, de maneira imaginária, o fluxo temporal” (AUMONT, 2004, p. 231).

Figura 05 – Exemplo de fotografia com movimento borrado.



Lomografia a partir de Câmera Canon AE 1 com filme Kodak Royal Supra 800.  
Fonte: Sociedade Lomográfica Internacional

Figura 06 – Exemplo de fotografia com movimento congelado.



Lomografia a partir de Câmera Seagull 4A com filme Fuji Provia 100F, 120mm.  
Fonte: Sociedade Lomográfica Internacional

Já Català acredita que a dimensão temporal não deve ser confundida somente com a reprodução do movimento nas imagens, e afirma que “o fato de que, ao representar ou reproduzir o movimento também se aluda ao tempo, não deve nos levar a crer que só assim ele possa ser representado” (CATALÀ, 2011, p. 164). Para ele, o movimento expresso por meio de imagens fixas tem duas facetas: “a vontade de articular uma dimensão real” e o “desejo de expressar sua duração”, e está

diretamente relacionado à noção de espaço. Espaço e tempo se unem nas representações principalmente a partir do final do século XIX, quando a tecnologia nos permite “acrescentar o movimento à imagem fotográfica, e esse movimento, como fenômeno natural, se torna finalmente mimetizado” (CATALÀ, 2011, p. 165), e, para Català, são indissociáveis; temos, então, a noção da visualidade espaço-tempo.

As imagens, então, a partir de suas visualidades, modeladas por elementos formais e pelo exercício de uma linguagem, manifestariam uma organização simbólica, uma cultura ou ainda, na perspectiva de Maffesoli e Durand, um imaginário? Tomando essa premissa como positiva, a partir dessas questões, buscaremos compreender a Lomografia como forma de manifestação visual do imaginário contemporâneo. E, a partir de suas visualidades, buscar as pistas sobre “este estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado-nação, de uma comunidade” (MAFFESOLI, 2001, p. 76), ou seja, de seus imaginários.

Desse modo, partindo do pressuposto de que a fotografia, mais especificamente a Lomografia, é uma forma de manifestação do imaginário contemporâneo, e de que esse é alimentado por suas tecnologias – as tecnologias do imaginário –, buscaremos, no próximo capítulo, refletir sobre a fotografia e, dentro dela, a Lomografia, na tentativa de desvelar o nosso objeto de pesquisa e suas relações com as imagens e o imaginário pós-moderno, com base nas noções que discutimos até aqui.

### 3 A FOTOGRAFIA: HISTÓRIA, USOS E FUNÇÕES

A fotografia nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar.  
(ROUILLÉ)

Em 19 de agosto de 1839 em Paris, França, o mundo conhece oficialmente uma técnica que promete revolucionar o que, até então, entendia-se como imagem. A fotografia, como foi batizada, surge com a promessa de captar o real e duplicá-lo. A imagem como representação do real, como duplo, como documento.

Quase duzentos anos após o surgimento oficial da fotografia, qual será o papel da fotografia em nossas sociedades? Como nos relacionamos com a produção de imagens? Quais são as características da fotografia no século XXI? De que forma podemos compreender as manifestações visuais através da fotografia, como a Lomografia, por exemplo?

Lançada em 5 de novembro de 1992, em Viena, a partir da publicação no jornal “*Wiener Zeitung*” do Manifesto Lomográfico, a Sociedade Lomográfica Internacional<sup>1</sup> fornecerá as imagens que serão objetos desta pesquisa.

Na busca de compreendermos como a Lomografia, através da fotografia, manifesta visualmente o imaginário contemporâneo, reflexões a partir de um retorno ao início da fotografia, sob a perspectiva da evolução da técnica e da linguagem fotográfica, mas, principalmente, através de seus usos e de suas funções, tornam-se ferramentas essenciais.

Vários pensadores servirão de base para a fundamentação teórica, tais como: história da fotografia (Vazquez e Kossoy), evolução da técnica de representação (Couchot) e usos e funções da fotografia na sociedade (Freund). Contudo, as reflexões de André Rouillé, no livro *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*, 2009, serão as principais guias desta caminhada.

#### 3.1 O NASCIMENTO DA FOTOGRAFIA

Segundo Vazquez (1986), em 24 de junho de 1839, dois meses antes do anúncio oficial da descoberta da fotografia por Daguerre<sup>2</sup>, foi realizada a primeira

---

<sup>1</sup> Data oficial de lançamento da Sociedade Lomográfica Internacional, de acordo com o site da própria sociedade. Disponível em: [www.lomography.com](http://www.lomography.com).

exposição de fotografias de que se tem registro. As imagens, cópias sobre papel, foram captadas pelo também francês, Hippolyte Bayard. Porém, “foi a daguerreotipia que teve uma expansão extraordinária, atravessando rapidamente o Atlântico. Os primeiros daguerreótipos norte-americanos datam de 1839” (VAZQUEZ, 1986, p.10). Vazquez (1986) também salienta que a fotografia já vinha sendo pesquisada por Niépce quase duas décadas antes da data oficial e acrescenta que o inglês Henry Fox Talbot, inventor do negativo, patenteou seu processo, reivindicando a paternidade da fotografia.

Mas, é em 19 de agosto de 1839 que o Estado da França adquire a invenção do pintor Daguerre, o daguerreótipo, num projeto de lei que oferecia a ele e ao filho de Niépce uma pensão vitalícia. Assim como Vazquez relembra, hoje já se sabe que Niépce<sup>3</sup> obteve os primeiros resultados “fotográficos” com uma placa de metal exposta à luz solar por volta de 1826 e que outras pesquisas levaram a descobertas semelhantes na mesma época, até mesmo no Brasil<sup>4</sup>. Porém, Niépce morreu antes de registrar seu invento. E foi seu filho que se uniu a Daguerre para tornar pública a invenção que prometia copiar a realidade.

Em 1839, a invenção de Niépce-Daguerre é solenemente anunciada e em seguida oferecida pela França “liberalmente ao mundo todo”, enquanto a Inglaterra reivindica a paternidade. Sem apresentar um real interesse, essa primeira querela sublinha, todavia, que a fotografia surge quase simultaneamente na França e na Inglaterra, na era do maquinismo e no seu epicentro (ROUILLÉ, 2009, p. 32).

Parece-nos que o que Vazquez (1986), assim como Rouillé (2009), busca demonstrar é que o surgimento da fotografia é um acontecimento múltiplo e não único, como Daguerre anunciava e como outros autores o designam. A fotografia surge de conhecimentos e práticas da evolução técnica das imagens e da própria evolução da sociedade e acontece simultaneamente em diversos lugares do mundo ocidental.

Com a fotografia, a “representação se automatiza” a partir de um processo mecânico de captação, e a “foto prende-se para sempre ao real através dos fios

---

<sup>2</sup> Louis-Jacques-Mandé Daguerre (França, 1787-1851) e Joseph Nicéphore Niépce (França, 1765-1833), pesquisadores responsáveis pela descoberta do processo fotográfico, batizado como daguerreótipo.

<sup>3</sup> Idem nota 2.

<sup>4</sup> Segundo Boris Kossoy (2006), Hercules Florence realizou experimentos de impressão a partir da luz que o levaram ao descobrimento isolado da fotografia no Brasil, em 1833, e que o colocam como um dos pioneiros na invenção da fotografia no mundo.

invisíveis da luz” (COUCHOT, 2008, p. 40). Este é o processo pelo qual se criam imagens sem a interferência e a expressão da mão humana, características da produção de imagens, através da pintura e do desenho, técnicas já utilizadas pela arte para a representação.

Como bem exemplifica Couchot:

A evolução das técnicas de figuração indica, desde o *Quattrocento*, a constância de uma pesquisa obsessiva que visa automatizar cada vez mais os processos de criação e reprodução de imagens. (...) Essa busca de um automatismo que liberasse cada vez mais o olhar e a mão foi retomada no século XIX por inventores, os fotógrafos. Graças a eles a imagem gerada automaticamente na câmara escura inscrevia-se definitivamente em seu suporte sem nenhuma intervenção manual (COUCHOT, 2008, apud PARENTE, 2008, p. 37).

Com uma forte relação com a representação direta dos objetos referentes da imagem, a fotografia se estabelecerá como reprodutora do real. Importante salientar que compreendemos essa noção de fotografia e real, que se mostrará recorrente nas obras de vários autores aqui referenciados, como um reflexo desta condição técnica assegurada pelas “operações da figuração fundadas na ótica” (Couchot), ou seja, sua relação de análogo da realidade, tomando como base a noção de analogia apresentada por Aumont (2004, p. 198): “o problema da semelhança entre a imagem e a realidade”. Assim, quando nos referimos ao “real”, ao referenciarmos os autores que aqui nos fundamentam, acreditamos no emprego do termo real no sentido de análogo, ou seja, algo que se assemelha a outra coisa – seja um objeto, uma paisagem ou uma pessoa.

### 3.1.1 Primeiras Imagens

As primeiras fotografias obtidas pelo processo patenteado por Daguerre, os daguerreótipos, mostravam imagens positivas impressas em placas de cobre. Essas placas<sup>5</sup>, revestidas por lâminas de prata que, expostas à luz através de uma câmera fotográfica, obtinham uma imagem latente do objeto fotografado, precisavam ser reveladas em vapor de mercúrio cromo e fixadas em uma solução de hipossulfito de

---

<sup>5</sup> Etapas do processo de daguerreotipia, segundo a Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/>

soda para que se obtivesse a imagem final, em um processo que podia demandar muitas horas de trabalho.

Figura 07 – Daguerreótipo – Natureza morta, Daguerre, 1837.



Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/Daguerreotype>

Nesse mesmo momento, segundo Rouillé (2009), a Europa vive, historicamente, um período de fortes mudanças na vida cotidiana, na cultura e nos modos de produção, em função de um amplo processo de industrialização e urbanização das cidades. O surgimento do capitalismo industrial traz consigo a modernidade, a sociedade industrial, apoiada pelo espírito da racionalidade, da mecanização do fazer, do crescimento econômico, das comunicações e das grandes metrópoles.

A fotografia apareceu com a sociedade industrial, em estreita ligação com seus fenômenos mais emblemáticos – a expansão das metrópoles e da economia monetária, a industrialização, as modificações do espaço, do tempo e das comunicações –, mas também com a democracia. Tudo isso, associado ao seu caráter mecânico, fez da fotografia, na metade do século XIX, a imagem da sociedade industrial, a mais adequada para documentá-la, servir-lhe de ferramenta e atualizar seus valores (ROUILLÉ, 2009, p.16).

O que podemos observar nas reflexões de Rouillé é a busca em relacionar o desenvolvimento técnico e os usos da fotografia, nesse primeiro período da sua história, com o contexto histórico, econômico e social mais amplo. Ou seja, Rouillé (2009) acredita que a fotografia se estabelece como forma de documentação e reprodução do real, ideia que é reforçada pela crença na objetividade das imagens fotográficas. Mas, para ele, isso acontece porque ela legitima as regras e

paradigmas de uma sociedade envolta pelo desenvolvimento industrial e pela busca da racionalidade. Seria então, a fotografia no seu início uma manifestação do imaginário moderno? Retomando as reflexões do capítulo anterior, parece-nos que os usos e as funções da fotografia no século XIX estão fortemente relacionados com os paradigmas da racionalidade e da objetividade, tão caros ao período histórico da modernidade.

Ponto de vista compartilhado por Kossoy (2001), para quem a invenção da fotografia tornou o mundo mais familiar e possibilitou que o homem pudesse conhecer, de maneira mais precisa e ampla, outras realidades.

A descoberta da fotografia propiciaria, de outra parte, a inusitada possibilidade de autoconhecimento e recordação, de criação artística (e, portanto, de ampliação dos horizontes da arte), de documentação e de denúncia graças a sua natureza testemunhal (melhor dizendo, sua condição técnica de registro preciso do aparente e das aparências) (KOSSOY, 2001, p. 27).

Entretanto, Kossoy salienta que esta natureza de testemunho atribuída à fotografia, em função de seu caráter técnico de obtenção de imagens análogas ao real, constituiu a fotografia como uma “arma temível (...), na medida em que os receptores nela viam, apenas, a expressão da verdade, posto que resultante da imparcialidade da objetividade fotográfica” (KOSSOY, 2001, p. 27).

Assim como Kossoy (2001) parece questionar o atributo de veracidade plena que as imagens fotográficas recebem nesse primeiro momento de sua história e que determina muitos de seus usos, Rouillé (2009) também põe em dúvida esta relação da imagem fotográfica com a realidade. Para ele, apesar de ser plural, será a forte relação de ligação da fotografia com o real e com a objetividade, ou seja, o seu valor de documento, que determinará e caracterizará seus usos e suas funções na modernidade. Parece claro que Rouillé acredita que a fotografia não é somente documento e que, desta forma, também não é totalmente objetiva, mas é vista e utilizada desta maneira pela sociedade moderna.

Por outro lado, apesar de também questionar o valor de testemunho da fotografia no início de sua história, como já vimos, Kossoy salienta que a fotografia surge como um novo documento para a história e que as inúmeras imagens produzidas, desde sua invenção, preservam a memória visual das sociedades a partir de fragmentos do mundo. Ou seja, mesmo colocando em suspeita seu valor de

veracidade, ou de “verdade fotográfica” para Rouillé, Kossoy considera a fotografia como ferramenta de documentação histórica.

Para Freund (1995), cada momento da História é acompanhado por modos de expressão artística particulares, que correspondem às maneiras de pensar, aos gostos e às estruturas sociais vigentes. Desse modo, a fotografia seria o meio típico de uma civilização apoiada na tecnologia, e “seu poder de reproduzir exatamente a realidade exterior – poder inerente à sua técnica – empresta-lhe um caráter documental” (FREUND, 1995, p. 20). Mais uma vez, vemos os paradigmas da modernidade manifestando-se na produção de imagens visuais a partir das técnicas fotográficas.

Assim, tanto em Rouillé quanto em Kossoy e Freund, percebemos uma forte ligação da produção fotográfica com o contexto histórico e social em que está inserida. Ou seja, podemos entender que, segundo eles, a fotografia representa visualmente o pensamento e as características das sociedades em cada época. Desse modo, estaria na fotografia uma representação visual dos imaginários de cada época? Se a resposta for positiva, esse fato poderia explicar a crença na objetividade das imagens fotográficas na sociedade moderna, assim como o seu caráter documental.

E esse caráter documental será ainda mais reforçado pela aproximação da fotografia ao jornalismo. O fotojornalismo, estilo fotográfico adotado pelos jornais impressos e, posteriormente, a fotografia documental irão sedimentar ainda mais o uso da fotografia como documento.

No final da década de 1880, surge um processo de impressão, chamado *halftone*, que é capaz de reproduzir uma fotografia através de uma superfície múltipla de pontos que passa a imagem fotográfica juntamente com os textos em uma prensa que os imprime conjuntamente (FREUND, 1995). Assim, pela primeira vez, a técnica facilita o uso da fotografia pelos veículos impressos.

A introdução da fotografia na imprensa é um fenômeno de importância capital. Ela muda a visão das massas. Até então o homem vulgar apenas podia visualizar os fenômenos que se passavam perto dele, na rua, na sua aldeia. Com a fotografia abre-se uma janela para o mundo. (...) Com o alargamento do olhar o mundo encolhe-se. A palavra escrita é abstrata, mas a imagem é o reflexo concreto do mundo no qual cada um vive (FREUND, 1995, p. 107).

“A imagem é o reflexo concreto do mundo”: quando diz isso, a autora não parece estar assegurando o caráter de verdade da imagem fotográfica, mas buscando demonstrar que é a partir desta lógica de reconhecimento que a fotografia vai ganhar espaço no jornalismo. E acrescenta que ela se tornará uma forte ferramenta de poder, na medida em que une sua própria credibilidade com a credibilidade do jornalismo.

A fotografia fortalece assim, ainda mais, seu principal uso na modernidade: a fotografia-documento (ROUILLÉ, 2009).

### 3.2 FOTOGRAFIA-DOCUMENTO

Apoiada nos inúmeros avanços tecnológicos, industriais e culturais iniciados no século XIX, a fotografia torna-se a imagem da sociedade industrial (ROUILLÉ, 2009). Para Rouillé, tudo indica que a invenção da fotografia se insere na dinâmica desta sociedade; ela parece documentar de maneira eficaz e precisa os valores e os paradigmas da modernidade.

Porém, ainda segundo o mesmo autor, apesar de predominante, este não será o único uso da fotografia na modernidade. Outros usos, considerados alternativos, também coexistiram: é o caso do movimento Pictorialista<sup>6</sup> surgido no final do século XIX. Reflexão que reforça a ideia de Debray(1993), apresentada no capítulo anterior, sobre as eras na história do olhar, nas quais cada momento histórico apresenta “um ecossistema da visão, um certo horizonte do olhar”, no qual observamos a predominância de certos tipos de imagens que manifestam “um meio de vida e de pensamento”, mas que não exclui as características das outras eras.

Seguindo esta perspectiva, é dentro deste contexto da modernidade, no início do século XIX, que “a máquina-fotografia vem a ter um imenso papel: produzir as visibilidades adaptadas à nova época” (ROUILLÉ, 2009, p. 39), ou seja, reproduzir todo o espírito da objetividade, da técnica e da mecanização tão caros à modernidade. Ao invés de representar o mundo a partir de interpretações e estilos artísticos, como a arte vinha fazendo até então, através da pintura, do desenho e da

---

<sup>6</sup> O movimento Pictorialista surge na Europa e nos Estados Unidos no final do século XIX. Buscando afastar a fotografia de seu valor documental, os fotógrafos que compõem o Pictorialismo utilizam a visualidade “flou” na tentativa de aproximar a fotografia da estética da arte (AMAR, 2003).

escultura, por exemplo, a fotografia propõe um procedimento totalmente novo a partir do registro automático de imagens reais.

Do ponto de vista de Rouillé (2009), a fotografia se fortalece por ser uma imagem criada a partir da mecanização do olhar, ou seja, a primeira imagem obtida com a ajuda de aparelhos mecânicos, sem a interferência direta da mão do homem no produto final. Desse modo, quando o autor se refere a “imagens reais”, parece-nos que estaria fazendo alusão à condição de análoga das imagens óticas, como discutimos anteriormente, e sua aparente semelhança com a realidade.

E é esse posicionamento, apresentado por Rouillé, em relação à fotografia que vai nortear as reflexões e a ontologia da imagem fotográfica até a segunda metade do século XX, assim como seus usos e suas práticas estarão fortemente ligados à noção de documento, prova e reprodução do real. Desse modo, ainda segundo Rouillé, a fotografia permite ao homem o registro, a captação, a reprodução de um mundo cada vez mais vasto e novo, e torna-se a ferramenta de um sistema de representação da sociedade industrial através do “poder de equivaler legitimamente às coisas que ela representa” (ROUILLÉ, 2009, p. 31). Caracteriza-se como o documento das mais variadas profissões e acentuando sua relação com as ciências e o conhecimento técnico.

As visibilidades produzidas pela arte – ancoradas nas tradições da pintura, do desenho e da gravura –, a fotografia opõe, na metade do século XIX, visibilidades estreitamente ligadas às novas práticas da ciência, da técnica, da indústria. As incessantes querelas que contrapõem a fotografia e a arte manifestam a heterogeneidade e a incompatibilidade desses dois tipos de visibilidade; ou, mais precisamente, indicam que os procedimentos documentais estão passando do domínio da arte e da mão para o domínio da ciência e da máquina (ROUILLÉ, 2009; p. 41).

Mas, além do seu uso como reprodutora da visibilidade moderna, a fotografia-documento, possui, ainda segundo Rouillé, outra característica predominante: sua forte relação com o lucro. Para Rouillé (2009, p. 54): “a técnica e a economia prevalecem sobre a estética”. A utilidade das imagens prevalece sobre sua estética e sua beleza, tão caras à pintura, tornando-as somente um acessório facultativo. Ou seja, os usos e as funções das imagens fotográficas vão suplantando sua estética e poesia, aproximando ainda mais a fotografia das ciências e da prática, fortalecendo a crença de “verdadeiro fotográfico” e afastando-a da arte e da expressão humana.

E é essa crença de “verdadeiro fotográfico” que vai aproximar a fotografia da imprensa, no final do século XIX, e, mais fortemente, no início do século XX, com o surgimento das grandes reportagens e mais tarde da fotografia documental no jornalismo. Conforme Rouillé (2009), a fotografia vai desempenhar melhor do que qualquer outra ferramenta o papel de prova visual dos enunciados jornalísticos, fortalecendo ainda mais a credibilidade e a objetividade pretendidas pela imprensa.

Desse modo, grandes fotógrafos como Henri Cartier-Bresson irão postular o ideal da imagem fotográfica como corte e captura de um momento exato e objetivo, o registro direto dos fatos pelo fotojornalismo. É o *momento decisivo*<sup>7</sup> de Cartier-Bresson que representa mais diretamente a relação da fotografia com a realidade no surgimento do fotojornalismo e acentua, ainda mais, o “verdadeiro fotográfico”. Ainda, segundo Rouillé (2009): de August Sander, Walker Evans a Cartier-Bresson, a postura em relação às imagens é semelhante e se baseia na tentativa de fotografar as coisas como elas são, de reproduzir o mundo da maneira mais fiel possível, do modo como ele se apresenta à máquina.

Figura 08 – Henri Cartier-Bresson, Hyères, 1932.



Fonte: <http://www.magnumphotos.com/Archive/>

O que se torna importante neste contexto é a compreensão de que a aura de “verdadeiro fotográfico” é, sem dúvida, o alicerce principal da fotografia e de seus usos nos séculos XIX e XX, além de ser também o foco principal das reflexões a cerca da imagem fotográfica neste mesmo período. Desse modo, Rouillé (2009) acredita que: quando os paradigmas da modernidade, que sustentam e fortalecem a

<sup>7</sup> Conceito utilizado por Cartier-Bresson pela primeira vez na década de 1950, para determinar o momento em que os elementos que formam a imagem se organizam de maneira estética e ao mesmo tempo significativa. Foi amplamente utilizado pela fotografia depois disso e marcou o início do fotojornalismo (CHÉROUX, 2008).

fotografia-documento, começam a ser questionados, a fotografia também começa a conhecer uma nova maneira de relação com o real. E assim, o declínio da sociedade industrial traz um novo olhar sobre os usos e as funções da fotografia.

O documento fotográfico tornou-se incapaz de responder às necessidades dos setores cultural e tecnologicamente mais avançados – principalmente a pesquisa e a produção dos produtos, dos conhecimentos e dos serviços –, porque o real da sociedade pós-industrial não é mais o mesmo da sociedade industrial (ROUILLÉ, 2009, p. 65).

Ou seja, para ele, é o próprio entendimento de sociedade que muda, levando a fotografia a mudar também sua relação com a realidade. E assim, segundo Rouillé (2009), a partir do declínio dos paradigmas da modernidade, a fotografia começa a criar novas visualidades, libertando-se da ordem visual vinculada à objetividade e à técnica como preceitos universais. Juntamente com a sociedade industrial, a fotografia, enquanto registro do real, entra em crise com a chegada da pós-modernidade. Reflexão que fortalece a ideia de que a fotografia manifesta visualmente os imaginários de cada época.

A sociedade contemporânea vem demonstrando que vivemos em um momento de mutações, onde os valores culturais, econômicos, sociais e estéticos da modernidade não satisfazem mais os nossos anseios e as nossas necessidades. Estaríamos vivendo, então, em uma sociedade pós-moderna, expressão que, segundo Lyotard, “designa o estado da cultura após as transformações que afetaram os jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX” (LYOTARD, 1988, p. xv) e que se intensifica na metade do século XX.

Então, a fotografia entra em crise na segunda metade do século XX, juntamente com muitos dos valores da sociedade industrial. A partir de então, as reflexões sobre a imagem fotográfica também se modificam. A ideia da fotografia como reprodução fiel da realidade não responde mais aos novos usos, funções e visualidades da fotografia nesse momento. Como bem exemplifica Rouillé:

A fotografia não é documento (aliás, como qualquer outra imagem), mas somente está provida de um valor documental, após ter conhecido níveis muito elevados na fase próspera da sociedade industrial, declina junto com ela; é a razão pela qual a perda de hegemonia da “fotografia-documento” abre caminho para outras práticas, até então marginalizadas ou embrionárias, sobretudo para a “fotografia-expressão” (ROUILLÉ, 2009, p. 19).

Seguindo essa nova abordagem, Kossoy (1999) também questiona a relação entre realidade e ficção nas fotografias. Para ele, a realidade passada é fixa, imutável, irreversível, é o que ele chama de primeira realidade. A realidade do assunto no seu contexto original de tempo e espaço. A fotografia seria, então, uma segunda realidade: a realidade da representação, do duplo, do simulacro, do documento, o qual também é fixo como o passado, mas está sujeito a inúmeras interpretações.

Mais uma vez, retomamos aqui a condição de análogo da realidade que as imagens fotográficas trazem em função de sua técnica de obtenção. Mas, o que Kossoy (1999) parece questionar é essa noção de realidade ligada à fotografia, buscando salientar que entre o objeto fotografado e a imagem formada existe um número imenso de interpretações e criações. A fotografia, sob essa perspectiva, torna-se uma segunda realidade, criada e representada por uma imagem.

Para Kossoy (1999), das múltiplas faces da imagem fotográfica, apenas uma é explícita, a iconográfica, mimese de uma pretensa realidade; entre o referente (objeto fotografado) e a representação (fotografia) existe um labirinto de interpretações e escolhas que são feitas pelo fotógrafo. “A representação fotográfica é uma recriação do mundo físico ou imaginado, tangível ou intangível” (KOSSOY, 1999, p. 43), seu produto final passa por um processo de criação por parte de seu autor.

Apesar de ainda referir-se à fotografia como duplo, simulacro e documento, Kossoy (1999) já aborda a importância do fotógrafo como autor e da fotografia como produto de um processo de criação e da relação com o outro, características que vão pautar o conceito de fotografia-expressão proposto por Rouillé (2009).

### 3.3 FOTOGRAFIA-EXPRESSÃO

Ao contrário da fotografia-documento que apoia na utopia do “verdadeiro fotográfico”, negando tudo que envolve a criação de uma imagem e todos os dados extrafotográficos inerentes a ela, a fotografia-expressão assume seu caráter indireto. “Em vez de garantir a aderência de um modelo a sua cópia, ela joga as coisas com as ‘imagens que já estão lá’, já vistas, isto é, com clichês, maneiras de escrita e

subjetividades” (ROUILLÉ, 2009, p. 159). Da objetividade para a subjetividade, da reprodução para a criação, do documento para a expressão.

Segundo Rouillé (2009, p. 161), a fotografia-expressão se caracteriza pelo elogio da forma, a *escrita*, pela afirmação da individualidade do fotógrafo, o *autor*, e pelo dialogismo com os modelos, o *outro*. Estas são, para o autor, as características que vão nortear a produção fotográfica a partir do declínio da modernidade. Porém, a “fotografia-expressão não recusa totalmente a finalidade documental”, mas propõe outras vias de acesso às coisas e aos fatos: “a escrita, logo, a imagem; o conteúdo, logo, o autor; o dialogismo, logo, o outro”.

Ao contrário do que prega a doxologia, a “fotografia-expressão” não assegura relação direta – sequer reduzida ou transparente – com as coisas. Não coloca, face a face, real e imagem, em uma relação binária de aderência. Entre o real e a imagem sempre se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis, porém operantes, que se constituem em ordem visual, em prescrições icônicas, em esquemas estéticos. Mesmo quando está em contato com as coisas, o fotógrafo não está mais próximo do real do que o pintor trabalhando diante de sua tela (ROUILLÉ, 2009, p. 19).

Desse modo, para Rouillé, a fotografia-expressão afirma sua condição de criadora de imagem a partir da subjetivização do fotógrafo, retomando a relação inicial do homem com as imagens: a interferência direta do autor na criação de visualidades. Ideia compartilhada por Freund (1995), para quem fotografar parece ser uma exteriorização dos sentimentos, uma espécie de criação, e “a imagem responde à necessidade, cada vez mais urgente, por parte do homem, de “dar uma expressão à sua individualidade” (FREUND, 1995, p. 20)”.

Assim como para Freund, para Crimp (2005) o que interessa na produção contemporânea é a subjetivização da fotografia. Através dela, segundo ele, a fotografia pode recuperar a sua “aura<sup>8</sup>” a partir da inclusão de toda e qualquer fotografia “cuja origem é a mente humana e aquela que se origina do mundo ao nosso redor; as ficções fotográficas mais completamente manipuladas e as mais fiéis transcrições do real; a fotografia autoral e a fotografia documental, os espelhos e as janelas” (CRIMP, 2005, p. 107).

---

<sup>8</sup> Quando Crimp refere-se à recuperação da “aura” fotográfica, está fazendo alusão às discussões surgidas no início da fotografia, embasadas em sua relação com a produção de imagens objetivas e reais que afastariam a fotografia da arte.

Retomando as reflexões e os usos da fotografia na modernidade, apresentados e discutidos até aqui, percebemos que a crença no “verdadeiro fotográfico” discutida por Rouillé afastou a fotografia da criação autoral; o fotógrafo é, desse ponto de vista e nesse momento histórico, reconhecido como um reproduzidor de realidades e não como um criador. Sendo assim, para Rouillé, assim como para Freund e Crimp, as fotografias contemporâneas e, dentro delas a fotografia-expressão, propostas por ele, irão construir uma nova relação com a realidade e com o papel do fotógrafo enquanto autor, e não puramente reproduzidor de visualidades.

### 3.3.1 Marcos Iniciais da Fotografia-Expressão

A Missão Fotográfica de Datar<sup>9</sup> é o marco inicial da fotografia-expressão. Contratada para representar a paisagem francesa em 1983, a missão tem como objetivo descobrir novos pontos de referência no espaço contemporâneo. “Trata-se, para Datar, de responder a uma situação nova: a paisagem unitária de ontem deu lugar ao território detonado, desarticulado, fragmentado” (ROUILLÉ, 2009, p. 162). Para tanto, 28 fotógrafos foram escolhidos para “inventar novas visibilidades, tornar visível”, e, assim, a Missão buscou fotógrafos, cujo trabalho se diferenciasse da postura estritamente documental. Mais uma vez, as mudanças no fazer fotográfico acompanham as mudanças nos fazeres da sociedade como um todo.

Para “constituir novas visibilidades, o registro considerado direto, objetivo e exato não basta – e, sem dúvida, nunca bastou” (ROUILLÉ, 2009, p. 163). É assim que, segundo Rouillé, a Missão de Datar expõe a fragilidade do modelo fotográfico predominante até então e serve de indicador para um novo estágio da fotografia, no qual as visibilidades não podem ser extraídas diretamente das coisas, mas se formam a partir da forma, da escrita e da imagem fotográficas.

Entre os fotógrafos que participaram da Missão Datar, Rouillé salienta o trabalho de Tom Drahos como exemplo da fotografia-expressão. Para ele, a radicalidade do trabalho de Tom Drahos é a mais emblemática. Ao contrário dos

---

<sup>9</sup> Missão fotográfica francesa que teve como objetivo registrar a paisagem da França nos anos 1980, foi financiada pelo governo francês, a partir da delegação DATAR (Délégation interministérielle à l'aménagement du Territoire et à l'Attractivité Régionale) Contou com importantes fotógrafos, como, por exemplo, Robert Doisneau e Robert Frank.

documentaristas que, até então, representavam o caos do mundo, para o autor, Drahos o exprime. “Em vez de representar diretamente o estado das coisas, ele os exprime indiretamente, via os meios da imagem, da forma, da escrita” (ROUILLÉ, 2009, p. 164). Seu trabalho, ainda segundo Rouillé, é a expressão de um mundo fragmentado, desprovido de uma unidade lógica.

Figura 09 – Tom Drahos – Série Peripherie, Peripherie, n. 39, 1984.



Fonte: <http://www.tom-drahos.com>

Tais características que, segundo o autor, vão marcar também o trabalho de Robert Frank, entre 1955 e 1956, na travessia dos Estados Unidos. Com o apoio da Fundação Guggenheim, Frank parte, munido somente de uma câmera *Leica*<sup>10</sup>, para a estrada em busca de imagens. Porém, ao invés de buscar a objetividade e o distanciamento do sujeito produtor a partir de “recortes” do real, como até então a fotografia documental e jornalística buscaram, Frank coloca toda sua subjetividade no centro da abordagem. Sua relação como sujeito criador, para Rouillé, rompe a unidade imagem-mundo e a concepção perspectiva do espaço, e transforma-o em autor.

Na busca da compreensão das imagens produzidas por Frank, Rouillé contextualiza suas visualidades a partir de três elementos que considera

<sup>10</sup> Primeiras câmeras fotográficas a utilizar filmes 35mm (negativos de 24x36mm criados pelo engenheiro alemão Oscar Barnack), permitem a obtenção de 36 poses em um só rolo de filme. As câmeras *Leica* foram comercializadas na Europa a partir de 1925 (AMAR, 2003).

fundamentais: a câmera fotográfica usada por ele, uma *Leica*; o financiamento de seu projeto, que lhe dá liberdade econômica; e o local escolhido, as estradas americanas imersas, naquele momento, na cultura *beat*.<sup>11</sup> Condições que o libertam para uma total soberania do “eu”, do fotógrafo autor e autônomo.

No cruzamento da postura *beat* com as facilidades proporcionadas (temporariamente) pela bolsa Guggenheim, Frank dedica-se a uma errância confortável, na aventura de uma liberdade total. Sem destino impreterível, sem objetivo nem razão, sua estrada não lhe impõe noção de percurso. É um território *nonsense*, assim como uma zona de acasos, de encontros fortuitos e efêmeros, de atenção aos espaços, às coisas e aos mínimos acontecimentos do cotidiano (ROUILLÉ, 2009, p. 170-171).

Seguindo a análise de Rouillé, Robert Frank, assim como Tom Drahos, imprime as características deste mundo fragmentado, desprovido de uma lógica racional, a partir do seu ponto de vista, imprimindo, assim, também a sua subjetividade e colocando-se como sujeito autor e criador de imagens. E suas fotos se distanciam da lógica documental porque “elas não representam (alguma coisa que foi), mas apresentam (alguma coisa que aconteceu)” (ROUILLÉ, 2009, p. 173); elas não remetem a coisas, mas aos acontecimentos.

Figura 10 – Robert Frank, *The Americans*, 1958.



Fonte: <http://sobretudocinema.wordpress.com>

Do mesmo modo, Rouillé salienta que o trabalho de Raymond Depardon, para ele, vai apostar em imagens que valem tanto por suas lacunas quanto por aquilo que mostram e, acredita que, mesmo vindo do fotojornalismo, assim como Tom Drahos e

<sup>11</sup> O termo “*beat*” deriva de *beatnik*: “Pessoa com predileção para comportamento e trajas não convencionais e que muitas vezes se compraz em externar uma filosofia exótica” (MICHAELIS, 1998, p. 311).

Robert Frank, Raymond Depardon vai colocar o sujeito fotógrafo em primeiro plano, “entre a realidade e a imagem fotográfica, interpor uma outra realidade: suas vontades, suas emoções, seus desejos, seus sonhos” (ROUILLÉ, 2009, p. 174).

Para Rouillé (2009), ao negar as condições de verdade, de flagrante (furo), de ligação direta com as coisas e com os fatos, práticas caras ao fotojornalismo e a fotografia documental, Depardon transforma a “máquina documental em máquina subjetiva de expressão”. E, em 1990, postula uma “fotografia dos tempos fracos”, na qual ideias como vazio e incerteza caracterizam o fazer fotográfico, também fortemente ligado à relação do fotógrafo com o outro, sujeito fotografado.

Assim, conforme Rouillé, a partir da relação com o outro, na qual fotografar à maneira de Cartier-Bresson indica captar um instante único e solitário do ponto de vista do fotógrafo, Depardon, ao contrário, busca a troca, o diálogo. E, desse modo, o outro deixa de ser somente objeto da imagem para tornar-se também seu sujeito. A importância do outro, um dos elementos fundamentais da fotografia-expressão, para Rouillé, é realçada por Depardon ao afirmar: “uma parte de troca, para não ser completamente um roubo, (para) tentar deixar às pessoas sua autonomia, sua liberdade” (DEPARDON; SABOURAUD apud ROUILLÉ, 2009, p. 178).

Figura 11 – Raymond Depardon, San Clemente, 1978-79.



Fonte: <http://www.cursodehistoriadaarte.com.br>

A fotografia-expressão, desse modo, é uma fotografia que possui uma alta consciência da forma e explora todos os elementos que compõem suas imagens, como, por exemplo, os enquadramentos, o ponto de vista, a luz, a nitidez e os tempos de exposição. Não que a fotografia-documento também não utilize de

maneira precisa esses elementos, mas o que difere uma da outra é o fato de a fotografia-expressão acreditar na produção de sentidos, enquanto a fotografia-documento acredita que os sentidos já estão presentes nas coisas fotografadas, nos referentes fotográficos. Desse modo, “a fotografia-expressão vem reafirmar a força das formas e da escrita, ou seja, a das formas e da escrita fotográficas” (ROUILLÉ, 2009, p. 168).

Assim, sua escrita se opõe à escrita da fotografia-documento. Se na fotografia-documento a unidade agrupava o autor, os personagens e o mundo, na fotografia-expressão esta unidade desaparece e sua escrita se torna fragmentada. Dessa maneira, para Rouillé (2009), a fotografia migra do território do útil para o território da cultura e da arte. As imagens fotográficas deixam de ser vistas como simples ferramentas, para serem apreciadas pelo que são em si. E assim, a fotografia-expressão não é nem mais imagem documento, mas também não se caracteriza como imagem arte. “Diferentemente da primeira, a fotografia-expressão não confunde o sentido com as coisas que ela designa; e, ao contrário da fotografia-artística, ela não limita o sentido às imagens e às suas formas” (ROUILLÉ, 2009, p. 168).

Na fotografia-expressão, o sentido vai além das coisas, mas é a escrita fotográfica que faz com que a imagem ultrapasse os limites do simples registro. A linguagem, os referentes destas imagens e a subjetividade do fotógrafo (autor) são a base para a criação de sentido – um sentido que ultrapassa o sentido do referente e busca o irreal e não mais o real como na modernidade. Cabe lembrar aqui que a noção de real da fotografia se constituiu a partir de sua relação análoga com seus referentes, relação esta que foi tomada como representação fiel pela sociedade moderna – são a forma, a escrita, o tema e o autor e sua relação com o outro que caracterizam este tipo de fotografia.

### 3.4 NOVAS VISUALIDADES NA FOTOGRAFIA PÓS-MODERNA

A partir da ascensão da fotografia-expressão, a produção fotográfica pós-moderna reflete muitas características desse novo modo de expressão em suas imagens. Assim, a fotografia pós-moderna traz, na sua visualidade, indícios de uma sociedade em mutação, na qual os preceitos da modernidade não respondem mais às questões e não representam mais esta nova sociedade. Para Cauduro e Rahde

(2005), os reflexos destas mudanças são notados nas imagens fotográficas pós-modernas, principalmente no trabalho de fotógrafos que utilizam a fotografia como forma de expressão, de subjetivização do sujeito contemporâneo.

Passamos então a conviver com imagens de entretenimento, imagens irônicas, híbridas, satíricas, que constroem iconografias de comunicação flexíveis e que não mais procuram determinar o absoluto ou o verdadeiro, mas que se direcionam, alternadamente, ao encontro de muitas e variadas “verdades”, dando origem a complexos jogos imaginários, alimentados e apoiados nas novas tecnologias (CAUDURO; RAHDE, 2005, p. 5).

Entre estas novas visualidades da fotografia na pós-modernidade, destacam-se artistas que discutem através de seus trabalhos a pretensa originalidade da fotografia, mostrando que a imagem fotográfica é sempre uma representação ou, como define Douglas Crimp (2005), é sempre-já-vista.

Dentro dessa estética, Sherrie Levine cria, a partir de imagens apropriadas de reconhecidos fotógrafos, suas próprias imagens. Suas fotografias são “refotografias” de fotógrafos consagrados, como, por exemplo, Edward Weston (figura abaixo). Nelas, Levine não faz nenhuma interferência direta, apenas as reproduz e as amplia em tamanhos maiores para depois assiná-las com seu próprio nome, sempre com a inscrição “*Sherrie Levine after*”. O que parece que Levine busca através desta série de imagens refotografadas é questionar a ideia de original e de autoria das imagens, demonstrando que todas as imagens são sempre representações de outras já criadas ou já vistas. Como salienta Crimp (2005), nesses trabalhos de Levine o original está sempre ausente, ele nunca pode ser localizado.

Figura 12 – Sherrie Levine, *After Edward Weston*, 1981.



Fonte: <http://www.item.uqam.ca>

Mas, ao mesmo tempo em que a fotografia pós-moderna pode se apropriar de imagens já vistas ou já criadas, artistas como Duane Michals e Cindy Sherman (imagem abaixo) usam esta aparente veracidade das imagens fotográficas contra elas mesmas, criando ficções através de narrativas fotográficas. Para Crimp (2005, p. 108): “a atividade fotográfica do pós-modernismo age em cumplicidade com esses modelos de fotografia-enquanto-arte, mas o faz unicamente para subvertê-los e superá-los”. Ainda, segundo o autor, subvertendo os modelos existentes até então, a fotografia contemporânea usa a fotografia não para mostrar o verdadeiro “eu” do fotógrafo, mas para mostrar o “eu” como um construto imaginário inserido em uma sociedade onde tudo e todos podem ser construídos através de suas próprias imagens.

Figura 13 – Cindy Sherman.



Fonte: Coleção Museu da Arte Moderna de New York, 1977

Para ele, Sherman trabalha com um “eu” criado por estereótipos sociais e não por um impulso interior. É ela mesma que surge como personagem de suas obras, a partir de autorretratos nos quais assume papéis sociais tipicamente femininos já reconhecidos. Para Annateresa Fabris (2004, p. 59):

As diferentes personalidades que se apresentam diante do olhar do espectador não remetem a nenhuma cena específica, mas às construções sociais profundamente enraizadas na sociedade contemporânea que levam a confundir o eu com o tipo.

A partir desta série de fotografias, Sherman cria, explicitamente, uma narrativa de papéis sociais femininos reconhecidos pela sociedade moderna e

parece questioná-los. Desse modo, suas fotografias tensionam os conceitos da sociedade e refletem a subjetividade, as dúvidas e as angústias da fotógrafa.

Esta mesma sociedade, enraizada na cultura de massa, na globalização e no poder de consumo, vai se fazer presente também no trabalho de Duane Michals. Para Crimp (2005), as fotografias de Michals buscam transgredir as fronteiras da representação, misturando o imaginário e a realidade, e acrescenta que, para Michals, a realidade está no imaginário, no invisível, ela é intuição. Seus trabalhos refletem um profundo questionamento sobre o que é “real” nas imagens fotográficas e na própria sociedade pós-moderna.

Figura 14 – Duane Michals, *Les paradis retrouvé*, 1968.



Fonte: <http://www.imageandnarrative.be>

Segundo David Harvey (1993, p. 19): o pós-moderno destaca a “heterogeneidade e a diferença como força libertadora na redefinição do discurso cultural. A fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiança sobre todos os discursos universais são o marco do pensamento pós-moderno”. E estas características, de uma sociedade que vive em uma condição de indeterminação e de grandes mudanças, refletem-se nas criações fotográficas do contemporâneo, libertando-as da forte relação documental “imagem-mundo” (ROUILLÉ, 2009) e fortalecendo sua relação com a subjetivização.

Para François Soulages (2009, p. 17): “a fotografia contemporânea não descobre mais o mundo dos outros, ela se dá mais como a imagem de nossa visão, como reflexo narcisista de nossa própria apreensão do mundo”<sup>12</sup>. Já para Amália Liakou (in Soulages, 2009), a fotografia contemporânea trata de uma síntese entre o

<sup>12</sup> Livre tradução da autora.

real e a ficção, ela não equivale mais diretamente ao referente fotografado. O que nos parece claro nas reflexões destes autores é a presente mudança de papel da fotografia e de sua relação com o real. A fotografia contemporânea vem demonstrando uma forte presença da subjetividade do fotógrafo como autor, uma aproximação com a ficção (com a criação de narrativas), e um reflexo deste “clima” de questionamento da pós-modernidade.

Dentro desse contexto, podemos destacar, também, o trabalho da dupla de fotógrafos franceses Pierre e Gilles através da representação de um universo homossexual e onírico criado em suas obras. Suas fotografias são um misto de cultura pop e publicidade e versam sobre temas como o amor, a religião e a mitologia. Além disso, como podemos notar na imagem abaixo, assim como Cindy Sherman, os dois artistas aparecem em suas próprias imagens como personagens de um universo criado a partir de seus próprios imaginários. E suas fotografias utilizam imagens-clichês (como esta pose de casamento) para questionar padrões sociais e culturais. Ao invés do “normal” casal de noivos heterossexuais, temos um casal homossexual. Porém, a única diferença desta imagem para as imagens-clichês de casamento é o fato de a noiva ser um homem.

Figura 15 – Pierre e Gilles, Les Mariés, 1992.



Fonte: <http://sfere.ro/nsphere/content/2010/11/pierre-et-gilles/>

A produção fotográfica na pós-modernidade parece refletir, então, as características da sociedade pós-moderna, na qual nada se exclui, nada é definitivo e nem dogmático, as técnicas e as linguagens mudam com a velocidade da transmissão de informações e das evoluções tecnológicas. Uma sociedade que parece basear-se no consumo e na efemeridade da vida e das relações. Ela nos mostra todos os traços destas indefinições misturados, muitas vezes, as suas novas visualidades.

Assim, para Soulages (2009, p. 17), a fotografia “permitirá aos seus contemporâneos a possibilidade de ver e amar, não os mundos exteriores, não os mundos interiores, mas as imagens deles mesmos”<sup>13</sup>; e, deste modo, acrescenta Debat (in Soulages, 2009), ela marca a passagem do objeto imagem para o imaginário. O que podemos compreender, com base nestas reflexões revistas e analisadas até aqui, é que a fotografia contemporânea está mais diretamente relacionada à expressão e menos à documentação, mais à subjetividade e menos à objetividade, mais às dúvidas e menos às certezas, distanciando-se da representação direta do referente (objeto fotografado) e aproximando-se de seu sentido figurativo, não explícito.

### 3.5 LOMOGRRAFIA

O mundo contemporâneo em que vivemos mostra uma sociedade repleta de imagens na qual as câmeras fotográficas podem estar inseridas nos mais diversos aparelhos e tornam a obtenção e a distribuição de fotografias cada vez mais rápidas e cada vez maiores. A cada 24 horas, 250 milhões<sup>14</sup> de fotografias são adicionadas ao *Facebook* (uma rede social *online*) e só o *Instagram*, aplicativo fotográfico lançado para os celulares *iPhone*, possui 31 milhões de usuários nessa mesma rede. Nesse contexto de velocidade e mutações, a Lomografia parece surgir como um movimento de expressão fotográfica livre da técnica e da velocidade impostas pelo domínio da tecnologia digital no fazer fotográfico.

As câmeras LC-A, conhecidas como Lomos (em alusão ao nome da fábrica onde foram criadas: *Leningradskoye Optiko Mechanicheskoye Obyedinenie*<sup>15</sup>),

---

<sup>13</sup> Livre tradução da autora.

<sup>14</sup> Dado fornecido pelo fotógrafo latã Cannabrava no Encontro Canela Foto Workshop de 2012.

<sup>15</sup> União de Óptica Mecânica de Leningrado – tradução livre da autora.

começaram a ser fabricadas em 1982 na antiga União Soviética. Nesse ano, segundo a Sociedade Lomográfica Internacional (SLI), o general Igor Petrowitsch Kornitzky, braço direito do Ministério da Defesa da URSS, largou uma pequena câmera compacta japonesa (Cosina CX-1) na mesa do seu comandante Michail Panfilowitsch Panfiloff, o diretor da poderosa LOMO Russa Armas e Fábrica Óptica. A sua intenção era a produção de câmeras semelhantes, que se transformassem em ferramentas para a propaganda visual do estilo de vida soviético. Em 1984, ano de lançamento da primeira câmera LC-A (Lomo Kompakt Automat) produzida na Rússia, a fabricação já contava com 1200 funcionários que produziam 1100 câmeras por mês<sup>16</sup>.

Estas câmeras compactas de formato 35 mm, com valor de fabricação e venda muito inferior ao dos equipamentos fotográficos encontrados no mercado na época, possibilitavam um fácil manuseio, facilitado por lentes de alta qualidade e fotômetros automáticos que permitiam fotografar nas mais diversas condições de luz. As câmeras LC-A possuíam lentes Minitar 32mm com diafragmas 1:2.8 (que permite fotografar em condições de baixa luminosidade), foco fixo e um sistema de controle automático do tempo de exposição (de 1/500 até 2 segundos) garantindo que o obturador ficasse aberto até que uma quantidade de luz suficiente atingisse o filme. O resultado disso era a intensificação das cores das imagens, principalmente das três cores primárias do sistema RGB (vermelho, azul e verde) e um ponto de foco central nas fotografias.

Segundo a Sociedade Lomográfica Internacional, a intenção da fabricação destes equipamentos foi permitir que a sociedade russa fotografasse tudo o que quisesse, sem precisar “pensar”, criando, assim, um amplo arquivo de imagens do cotidiano de uma sociedade inserida no modelo comunista. As Lomos se tornaram então, segundo a SLI, as câmeras responsáveis por criar um imaginário do modelo de vida comunista na antiga União Soviética. Porém, na década de 1990, com o declínio do sistema comunista, esses equipamentos praticamente não eram mais comercializados e o governo russo pretendia encerrar a sua produção.

---

<sup>16</sup> Fonte dos dados: Sociedade Lomográfica Internacional. Disponível em [www.lomography.com](http://www.lomography.com), acesso em 16 de abril de 2012.

Figura 16 – Câmera Cosina.



Fonte: [www.novacon.com.br/LOMO](http://www.novacon.com.br/LOMO)

Figura 17 – Câmera Lomo LC-A.



Fonte: Arquivo Sociedade Lomográfica Internacional

Então, em 1991, as pequenas câmeras russas ganham uma nova perspectiva na visualidade contemporânea. Descobertas ao acaso por dois estudantes de Viena, Wolfgang Stranzinger e Matthias Fiegl, em um mercado em Praga onde procuravam uma câmera com baixo custo para registrar a sua viagem ao recém-aberto mundo comunista, eles iniciam o que se pode chamar de um novo movimento dentro da fotografia contemporânea. O resultado, com uma linguagem muito particular, das imagens obtidas com a câmera Lomo surpreendeu estes dois jovens: imagens com cores saturadas, desfocadas e com luz em movimento. A partir de então, a técnica lomográfica começou a ser usada como forma de experimentação de novas visualidades. Com as pequenas câmeras, fotografava-se “praticamente às cegas”, segundo eles, em função da precariedade dos ajustes técnicos disponíveis nas câmeras e a consequente falta de controle sobre o resultado das imagens obtidas.

Figura 18 – Estudantes de Viena que fundaram a Sociedade Lomográfica Internacional.



Fonte: Arquivo Sociedade Lomográfica Internacional

Já no ano seguinte, em 1992, foi criada, por iniciativa de Wolfgang e Matthias, a Sociedade Lomográfica Internacional que concentra os adeptos<sup>17</sup> da Lomografia como estilo de expressão artística. É também nesse ano que as Regras de Ouro da Lomografia são lançadas, em um manifesto publicado em 5 de novembro, no jornal *Wiener Zeitung*, em Viena. A partir da criação da Sociedade Internacional, surgem as Embaixadas Lomográficas voltadas para a divulgação desta técnica-estilo em diversos países. Para possibilitar estas experimentações, réplicas das câmeras originais começam a ser fabricadas e vendidas pela Sociedade Lomográfica Internacional na década de 1990 e também é criado *LomoWordArchive*, um banco de imagens com fotografias de lomógrafos (usuários da técnica lomográfica) de diversos países, disponível e compartilhado através do site internacional da Sociedade ([www.lomography.com](http://www.lomography.com)).

Segundo a SLI, a arte de fotografar com a Lomo consiste em fotografar ao acaso, de forma imprevisível. Conceito baseado nas possibilidades das próprias câmeras, que, na sua maioria, não permitem ao fotógrafo realizar ajustes técnicos como, por exemplo: escolha de objetiva, controle de velocidade de obtenção e de abertura do diafragma, em função das limitações do próprio equipamento. O resultado disso são imagens que surpreendem os próprios operadores e subvertem a visualidade indicial da fotografia e sua relação com a realidade. Para “orientar” ou,

<sup>17</sup> Dado desconhecido e não fornecido pela SLI. A pesquisadora realizou contatos através dos e-mails oficiais da Sociedade Lomográfica Internacional (nos dias 12 e 17 de abril de 2012), solicitando os dados oficiais de número de usuários do site e número total de imagens no Arquivo Global, mas não obteve resposta.

quem sabe, “desorientar” os fotógrafos, a Sociedade Lomográfica propõe dez regras básicas aos seus usuários.

01. Leve a sua Lomo onde você for.
02. Fotografe a qualquer hora do dia ou da noite.
03. A Lomografia não interfere na sua vida, ela é parte dela.
04. Aproxime-se o mais possível do objeto a ser fotografado.
05. Não pense.
06. Seja rápido.
07. Você não precisa saber antes o que fotografou.
08. Nem depois.
09. Não fotografe com os olhos.
10. Não se preocupe com as regras.

A primeira exposição de fotografias lomográficas foi realizada no mesmo ano de lançamento da SLI, em uma casa cedida pelo Conselho da Cidade de Viena, que se tornou base das operações da sociedade. Nessa primeira exibição, 700 Lomos LC-A foram vendidas e surge o *LomoWall*<sup>18</sup>, modo de exibição das fotografias obtidas por câmeras Lomos. Estes grandes painéis fotográficos, compostos por fotografias de lomógrafos de todo o mundo, tornam-se a marca registrada da Sociedade Lomográfica Internacional.

---

<sup>18</sup> A *LomoWall* é um dos grandes símbolos da Comunidade Lomography, é autêntica, colorida e inspiradora. São milhares de lomografias de todo o lugar do mundo que juntas se transformam em um ilustre muro de quebra-cabeças de cores, padronagens, contrastes e formas. Disponível em: Sociedade Lomográfica Internacional [www.lomography.com](http://www.lomography.com). Acesso em: 16 abr. 2012.

Figura 19 – LomoWall.



Fonte: Arquivo Sociedade Lomográfica Internacional

Os primeiros *LomoWalls* foram montados simultaneamente em Nova York e Moscou, em 1994, e apresentavam fotografias de um país no outro, na busca de compartilhar as imagens lomográficas. Nesse mesmo ano, a primeira Embaixada Lomográfica (espaço físico destinado à divulgação e comercialização das câmeras e acessórios Lomo) é criada em Berlim e o site internacional da sociedade é lançado com o domínio *www.lomo.com*. A partir de então, a SLI incentiva e comercializa as câmeras Lomo, na busca de difundir as imagens produzidas e garantir a continuidade da fabricação das câmeras, ameaçada pelo seu baixo faturamento que, em 1996, era anunciado pelo governo russo e ameaçava a fabricação das mesmas e, de certa forma, a continuidade da Sociedade Lomográfica Internacional. Com o aumento da venda das câmeras LC-A, em função da difusão da SLI, o fechamento da fábrica é cancelado depois de uma longa negociação que, segundo Ilya Klebanov (BBC, 2004), diretor-geral da Lomo entre 1992 e 1997, incluiu até mesmo uma reunião com Vladimir Putin, na época era prefeito de São Petersburgo. Assim, em 1997, o *website* *www.lomo.com* é relançado como *www.lomography.com*. Este novo *website* conta com uma loja virtual para a venda de produtos Lomo, com a divulgação de atividades e serviços relacionados à sociedade e com o lançamento do Arquivo Global, o *LomoWordArchive*.

Nesse mesmo ano, ocorre o primeiro Congresso Lomográfico Mundial em Madri, na Espanha, no qual é montada uma *LomoWall* com mais de 35.000 lomografias. A partir de então, as Embaixadas Lomográficas se espalham pelo

mundo e o Arquivo Global pode ser alimentado e compartilhado por usuários de todo o planeta através do *website* da sociedade.

### 3.5.1 Câmeras Lomográficas

Quando foi lançada, a Sociedade Lomográfica Internacional, como vimos, utilizava um só tipo de equipamento fotográfico, as câmeras LC-A. Porém, com o aumento e a disseminação da técnica lomográfica, a partir do final dos anos de 1990, e com o auxílio do *website* para isso, a sociedade começa a fabricação e a venda de novos aparelhos em parceria com a fábrica Lomo. Cada câmera lançada tem uma proposta estética e visual diferente. Assim, em 1998, durante a *Photokina*, maior convenção de fotografia no mundo, segundo a própria sociedade, é lançada a câmera *Action Sampler*. De acordo com a proposta inicial das Lomos, quando lançadas pelo governo soviético, estas novas câmeras seguem os padrões iniciais: são câmeras de baixo valor, com poucas possibilidades técnicas, mas que proporcionam imagens diferenciadas.

Figura 20 – Câmera *Action Sampler*.



Fonte: Arquivo Sociedade Lomográfica Internacional

As câmeras *Action Sampler* possuem quatro objetivas que, acionadas simultaneamente pelo disparador, captam quatro diferentes imagens da mesma cena com um intervalo de  $\frac{1}{4}$  segundos entre cada obtenção. Fabricadas em plástico, as *Action Sampler* não possuem visor, somente um modulador de enquadramento acima da câmera, e também não possibilitam ajustes técnicos: os controles de abertura do diafragma, velocidade do obturador e foco são fixos. Assim como as LC-A, são câmeras analógicas, ou seja, usam filmes fotográficos 35mm como suporte

fotossensível para a obtenção das imagens. Os resultados das fotografias obtidas mostram quatro imagens em um mesmo fotograma. E, desconsiderando as possibilidades de manipulação na revelação e na escolha de diferentes filmes, estas câmeras só permitem ao fotógrafo este tipo de imagem: fotografias divididas em quatro quadros iguais, captados quase simultaneamente, conforme imagem abaixo.

Figura 21 – Fotografia obtida com uma câmera *Action Sampler*.



Fonte: A autora

Após o lançamento da *Action Sampler*, em 2000, a *Super Sampler* é lançada. Com técnica muito semelhante à anterior, esta câmera foi desenhada, manufaturada e patenteada pela Sociedade Lomográfica Internacional e obtém fotografias com quatro painéis panorâmicos de imagens sequenciais em um único negativo. Apesar de aparentemente obter uma imagem dividida em quatro quadros, o resultado da imagem subverte a visualidade normal de uma fotografia 35mm, em função da distância das quatro objetivas e do pequeno intervalo de tempo que cada uma delas é disparada na obtenção das imagens.

Figura 22 – Fotografia obtida com uma câmera *Super Sampler*.



Fonte: Arquivo Sociedade Lomográfica Internacional

Depois da *Super Sampler*, a primeira câmera *Fisheye* é lançada, em 2005. Segundo a SLI, a *Lomo Fisheye* é a primeira câmera compacta<sup>19</sup> do mundo a ser produzida com este tipo de objetiva, que permite a obtenção de uma imagem com um ângulo de visão de 180°.

A objetiva grande-angular fixa e circular produz imagens com distorções causadas pelo grande ângulo de visão e intensificadas pela proximidade ao assunto fotografado. São chamadas circulares porque a imagem obtida apresenta a “moldura” em formato circular da objetiva *fisheye*.

Figura 23 – Fotografia obtida com uma câmera *Lomo Fisheye*.



Fonte: A autora

---

<sup>19</sup> Câmeras compactas são as câmeras fotográficas da linha não profissional que não possuem sistema de pentaprismo e não possibilitam a troca de objetivas, como as câmeras 35mm profissionais, chamadas SLR. (Nota da autora).

Em 2008, a SLI lança as câmeras médio-formato, câmeras analógicas que utilizam, como suporte fotossensível, filmes 120mm. Utilizando um suporte com o formato maior do que oferecido pelos filmes 35mm, estas câmeras permitem fotografias com mais qualidade técnica, assegurada pela maior nitidez das imagens.

Além disso, possibilitam alguns ajustes técnicos, como, por exemplo, três distâncias diferentes para o foco preferencial (área de maior nitidez da imagem) e três aberturas de diafragma: para ambientes com muita intensidade de luz, média e pouca iluminação.

Denominada pela SLI como Diana, a mais conhecida câmera Lomo médio-formato é uma réplica de câmeras fabricadas nos anos de 1960, de mesmo nome. Porém, esta nova versão incentiva os usos criativos da própria câmera, como, por exemplo, a técnica de múltipla exposição e a utilização de acessórios na obtenção das imagens.

Figura 24 – Câmera Diana médio-formato.



Fonte: Arquivo Sociedade Lomográfica Internacional

Em 2008, a SLI lança a Lubitel 166+. Assim como a Diana, a Lubitel é uma releitura de uma câmera clássica soviética TLR (câmeras que possuem um sistema de obtenção de duas lentes) da década de 1950. A recriação da Lubitel inclui a possibilidade de fotografar com filmes em médio-formato, 120mm, e em 35mm. Dentre as câmeras Lomo, o modelo Lubitel pode ser considerado mais sofisticado do ponto de vista técnico, já que possui aberturas de diafragma que variam de f 4.5 a 22 e cinco velocidades de obtenção além do modo bulbo (que permite deixar o obturador aberto durante o tempo desejado), possibilitando um maior controle da exposição por parte do fotógrafo.

Figura 25 – Câmera Lubitel 166+.



Fonte: Sociedade Lomográfica Internacional

Na imagem abaixo, temos uma fotografia obtida a partir da técnica de múltipla exposição permitida por câmeras específicas, como, por exemplo, Diana, LC-A e Lubitel. Nesta técnica, o fotógrafo expõe a luz, duas ou mais vezes o mesmo negativo, permitindo a obtenção de imagens sobre-expostas. As imagens se fundem, formando uma nova imagem que não pode ser predeterminada pelo fotógrafo.

Figura 26 – Fotografia obtida com câmera Diana e técnica de múltipla exposição.



Fonte: Arquivo Sociedade Lomográfica Internacional

### 3.5.2 Filmes Lomográficos e Acessórios

Assim como câmeras, a SLI comercializa, desde 2010, filmes e acessórios através de seu *website*. Com o propósito de incentivar a experimentação e a

criatividade fotográficas, estes acessórios propõem-se a ampliar as possibilidades de obtenção de imagens. Inspirada pelas próprias experimentações dos lomógrafos, a SLI lança filmes negativos em: 35mm e 120mm, coloridos, preto e branco e *redscale*. Segundo a própria SLI, o objetivo é garantir que o “futuro seja analógico”.

Desse modo, a Lomografia define-se, segundo a SLI, como técnica fotográfica analógica e distancia-se da fotografia digital, amplamente utilizada desde o final do século XX. Nas técnicas analógicas, a imagem é criada por projeção de raios luminosos e “implica sempre a presença de um objeto real preexistente à imagem” (COUCHOT, 2008, p. 39). Ou seja, ela possui traços do objeto real reproduzido a partir de raios luminosos, impressos no suporte fotossensível: o negativo. Porém, esses traços podem ser modificados a partir da interferência do fotógrafo nesse processo técnico de obtenção de fotografias analógicas.

Dentro dessa lógica, temos a visualidade das lomografias obtidas a partir dos filmes *Redscale* (processo de experimentação fotográfica que consiste em obter a imagem utilizando o lado oposto da emulsão do negativo colorido), que produzem imagens com a predominância dos tons vermelhos e amarelos. Para incentivar os resultados inusitados propiciados por este processo, a SLI lança seu próprio filme *Redscale* e o descreve assim em seu *website*:

A técnica Redscale é alcançada expondo o filme pelo lado avesso do negativo, produzindo imagens com tons laranja, vermelho e amarelo. O Lomography Redscale Negative 120 ISO 100 torna muito mais fácil conseguir o mesmo efeito sem ter que fazer todo o processo trabalhoso à mão.<sup>20</sup>

Ou seja, sempre em busca de resultados inusitados e diferentes para suas imagens, a Sociedade Lomográfica Internacional se apoia nos processos experimentais da fotografia analógica e de seus próprios usuários para lançar novos produtos, conquistar novos adeptos, assim como para manter os já lomógrafos sempre curiosos e dispostos a novas experimentações.

---

<sup>20</sup> Disponível em: [www.lomography.com](http://www.lomography.com).

Figura 27 – Fotografia obtida com filme *Redscale*.



Fonte: Arquivo Sociedade Lomográfica Internacional

Com base nessa estratégia, a SLI vem lançando novas câmeras e novos acessórios para a obtenção de imagens cada vez mais criativas. A sociedade tem como objetivo a experimentação na criação de imagens, como ela mesma se anuncia no topo de seu *website*: “Bem-vindo à Lomography! Nós somos uma comunidade global de apaixonados por fotografia analógica criativa e experimental!”.

Desse modo, os adeptos da SLI trocam experiências através de espaços de discussão do próprio *website* e de páginas criadas em redes de relacionamento, como, por exemplo, o *Facebook*.

### 3.5.3 Lomógrafos

Os adeptos da Lomografia como prática fotográfica identificam-se como lomógrafos; fotógrafos profissionais, amadores e/ou experimentais, parecem unir-se em função de um interesse comum: a Lomografia. Usuária cadastrada no site da Sociedade Lomográfica Internacional desde 2007, fotógrafa profissional desde 1996 e professora universitária de fotografia, esta pesquisadora percebe um número cada vez maior de lomógrafos e de Embaixadas Lomográficas espalhados pelo mundo e acredita na importância de direcionarmos nosso olhar de maneira mais reflexiva para a compreensão desse fenômeno. Assim como outras práticas fotográficas contemporâneas que ganham cada vez mais adeptos, a Lomografia apresenta características próprias em relação à técnica que a envolve, seus usos e suas

funções e, é claro, suas visualidades. Características essas que, acreditamos, vão além do fenômeno mercadológico e de moda que parece envolvê-la atualmente.

Fenômeno que se torna cada vez mais abrangente e ultrapassa os limites da Lomografia, atingindo muitos públicos, como vimos na reportagem da capa do Caderno Donna do Jornal Zero Hora do dia 14 de outubro de 2012. A matéria nos revela a Lomografia como uma “mania”, um fetiche adulto que “remete a uma espécie de volta à infância” em função da definição da câmera Lomo como *toycam*, ou seja, uma câmera de brinquedo, conceito associado ao fato de as câmeras serem fabricadas com elementos plásticos e apresentarem uma estética “divertida”. Porém, essa “brincadeira” parece encantar também os fotógrafos profissionais. “Fotos toscas parecem mais crocantes”, diz Raul Krebs (2012, citado por SIMON, 2012, p. 14), fotógrafo profissional premiado internacionalmente e professor universitário de fotografia em Porto Alegre.

O crescimento da Lomografia como forma de expressão visual e compartilhamento de experiências parece-nos evidente e vem abrangendo cada vez mais países e adeptos. Em depoimento ao documentário da BBC (2004), *A câmera Lomo: fotografar desde o quadril*, os fundadores da Sociedade Lomográfica Internacional, Wolfgang Stranzinger e Matthias Fiegl, lembram que quando as câmeras Lomográficas começaram a ser utilizadas por eles em Viena, no ano de 1992, somente algumas pessoas perguntavam como encontrá-las, mas passados dois meses, em torno de 50 pessoas já estavam usando as câmeras Lomo em Viena. Conforme eles, foi desse modo que surgiu o interesse de organizarem esses usuários e de tornarem o acesso as câmeras, até então só encontradas na Rússia, mais fácil a partir da criação de uma comunidade.

Assim eles organizaram a primeira Embaixada Lomográfica em Viena e lançaram as 10 Regras de Ouro da Lomografia. Então, para financiar os eventos e exposições da Sociedade Lomográfica Internacional, a SLI começa a vender as câmeras. “Todo mundo que comprasse as câmeras não estava apenas comprando câmeras, estava comprando a associação à Sociedade Lomográfica, uma associação vitalícia”, conta Matthias Fiegl em depoimento ao documentário (BBC, 2004). A partir disso, a sociedade começa a ganhar adeptos e seus fundadores entendem que seria preciso obter a parceria da fábrica Lomo para dar continuidade à Lomografia. Assim em uma negociação que, segundo Wolfgang Stranzinger e Matthias Fiegl, incluiu até mesmo Vladimir Putin (que era prefeito da cidade de San

Petersburgo na época), a Sociedade Lomográfica Internacional fecha um acordo com a fábrica russa Lomo e torna-se a revendedora oficial de suas câmeras.

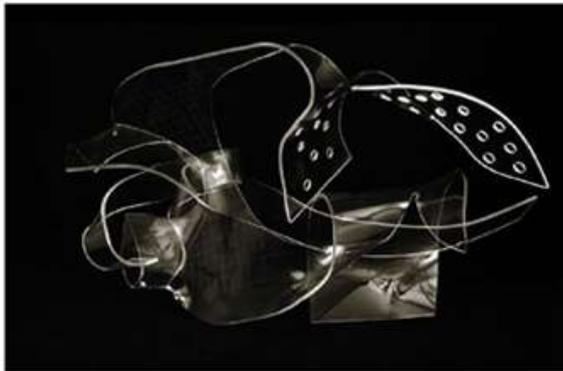
Porém, apesar da criação da Sociedade Lomográfica Internacional em 1992 e da disseminação das Embaixadas Lomográficas pela Europa, EUA e até mesmo China ainda na década de 1990, no Brasil, em 2008, para que tivéssemos acesso às câmeras lomográficas, era preciso importá-las através do site da Sociedade Lomográfica Internacional ou de sites especializados em equipamentos fotográficos não convencionais. Mesmo na Europa, onde a SLI foi lançada, o acesso às Lomos se restringia as embaixadas e alguns revendedores. Já em 2012, é possível encontrá-las facilmente. Atualmente, o Brasil possui duas embaixadas lomográficas, uma no Rio de Janeiro e outra em São Paulo, que revendem os produtos Lomo, e sua própria versão do site da Sociedade Lomográfica ([www.lomography.com.br](http://www.lomography.com.br)).

O que, à primeira vista e por experiência desta pesquisadora, parece despertar o interesse dos usuários das câmeras Lomo é a aparente falta de controle técnico do resultado das imagens e a necessidade de precisar contar com a experimentação e com o acaso para criá-las, ou seja, a baixa previsibilidade de seus resultados, características que as distanciam das práticas fotográficas contemporâneas, principalmente da fotografia digital, e proporcionam uma sensação de maior liberdade ao processo fotográfico. Além disso, há a nostalgia em relação à técnica analógica e sua relação diferenciada com o tempo de obtenção e visualização das fotos. Diferentemente da maioria dos processos fotográficos disponíveis atualmente, predominantemente digitais, na fotografia analógica não é possível ver a imagem produzida imediatamente porque ela precisa ser revelada através de um processo químico, o que torna nossa relação com o tempo das imagens diferente da atual. É necessário esperar pela revelação dos filmes para vermos as imagens obtidas e, em função disso e das técnicas experimentais da Lomografia, temos de volta o fator surpresa e a sensação de estarmos criando algo novo, inesperado e diferente.

A experimentação fotográfica e a busca por imagens que nos surpreendam do ponto de vista estético não é algo novo, sua utilização remonta ao início da fotografia. Segundo André Gunthert e Michel Poivert no livro *El arte de la fotografia: de los orígenes a la actualidad* (2009), a fotografia experimental se inicia como um espaço de busca formal “onde o azar e o jogo podem encontrar seu lugar” na tentativa de libertação de uma “concepção da fotografia como estrita reprodução da

realidade” (GUNTHERT & POIVERT, 2009, p. 463). Ainda segundo os autores, essas técnicas se iniciam no século XIX, com a obtenção de imagens com zonas de altas e baixas luzes (alternância de áreas claras e escuras) e a relação da iluminação com a criação de imagens abstratas. Já no século XX, nas décadas de 1950-60, a fotografia experimental caracteriza-se pela busca por uma expressão subjetiva também orientada pela abstração. Processos que demonstram uma tentativa contínua dos fotógrafos por subverterem o processo fotográfico na busca de resultados além dos previstos pela técnica e pelos aparelhos fotográficos.

Figura 28 – Spiral, 1946. László Moholy-Nagy.



Fonte: The Moholy-Nagy Foundation

Imagens como as criadas pelo fotógrafo László Moholy-Nagy nos anos 1940 demonstram essa busca por uma visualidade diferenciada através da fotografia. Para Gunthert e Poivert (2009), o objetivo das fotografias experimentais como as de Moholy-Nagy era “conseguir uma visão lírica, expressiva da realidade” (GUNTHERT & POIVERT, 2009, p. 474). Essas experimentações eram alcançadas a partir da intervenção direta do fotógrafo em diferentes etapas do processo fotográfico.

Indiferente aos códigos, a fotografia experimental liberta-se das convenções e toma liberdades com respeito a uma “boa” utilização da fotografia. Material visual, a imagem se submete à hibridização com toda classe de transformações químicas e materiais” (GUNTHERT & POIVERT, 2009, p. 485).

Se com sua utilização usual, ainda segundo os autores, a câmera implica um ato de subtração, ou seja, pode extrair, obter formas da realidade, com a

experimentação busca-se um afastamento dessa analogia aos referentes fotográficos através da interferência na utilização da técnica, como vimos. Mas, e quando a própria câmera subverte esse processo, qual experiência resulta disso? Essa é a proposta das câmeras lomográficas, subverter o processo fotográfico e obter, através da experimentação, fotografias que surpreendam o próprio fotógrafo.

Simone White, fotógrafa, em depoimento ao documentário *A câmera Lomo: fotografar desde o quadril* (BBC, 2004), salienta o quanto “é mágico quando a imagem não faz nenhum sentido”, ou seja, como o fator surpresa proporcionado pela experimentação e pelas próprias câmeras Lomo é importante para seus usuários e exemplifica:

Num Natal, eu percorria as luzes de Natal e me voltava sobre mim mesma, apontava a câmera e acendia o flash no último momento para criar coroa em mim. Quando a foto veio, eu disse: “Oh, meu Deus, fogos de artifício”. E parece que eu estou olhando para eles. Tem muita mágica com a câmera (BBC, 2004).

Porém, ainda segundo a fotógrafa, a experiência lomográfica vai muito além disso, ela “abre seus olhos” enquanto fotógrafo, faz com que você se importe com o processo fotográfico, “significa estar muito mais no momento”, fotografar todas as coisas sem pensar e acrescenta:

Para mim, a coisa toda é uma maneira de me conectar com a vida, e eu acho que a sociedade lomográfica é sobre isso também, encorajar de fato as pessoas a estarem juntas, e ter alegria na vida, em todos os pequenos detalhes, e tirar muitas fotos (BBC, 2004).

Essa possibilidade de “fotografar todas as coisas”, “sem pensar”, de conectar-se com a vida, parece-nos ser uma das fortes características do processo lomográfico. Do ponto de vista técnico e financeiro, ela é facilitada pelo fato das câmeras lomográficas serem pequenas, leves, baratas (em relação aos equipamentos fotográficos digitais profissionais) e de fácil manuseio, mas do ponto de vista da vivência lomográfica, reforçam as suas 10 Regras de Ouro: Leve a sua Lomo onde você for; Fotografe a qualquer hora do dia ou da noite; A Lomografia não interfere na sua vida, ela é parte dela; Aproxime-se o mais possível do objeto a ser fotografado; Não pense; Seja rápido; Você não precisa saber antes o que fotografou; Nem depois; Não fotografe com os olhos; Não se preocupe com as regras. Assim,

parece-nos que a Lomografia busca compartilhar, além de uma técnica fotográfica, um posicionamento perante a fotografia e a própria vida.

Desse modo e a partir dessas experiências, a Lomografia cria imagens com visualidades específicas e inusitadas, que aqui irão nos auxiliar a compreendê-la como forma de manifestação visual do imaginário contemporâneo com base na metodologia que definiremos a seguir.

#### 4 OPÇÕES METODOLÓGICAS

Por acreditar que o saber é sempre uma construção que se faz através de uma caminhada, a trajetória do conhecimento, ou ainda, que deve ser um modo de descobrimento, um modo de des(en)cobrimto (SILVA, 2010), optamos pela metodologia proposta por Michel Maffesoli na obra *O conhecimento comum* (2010) como norteadora desta caminhada.

Michel Maffesoli (2010), pensador francês considerado um dos fundadores da Sociologia Compreensiva e discípulo de Gilbert Durand, propõe-nos uma nova maneira de nos relacionarmos com os objetos da pesquisa social. Partindo do pressuposto da “forma”, Maffesoli (2010) sugere uma sociologia do lado de dentro, na qual a “forma é formante e não formal”, e defende o método compreensivo que, segundo ele, permite uma abordagem indutiva, ou seja, “uma preocupação metafórica que evite a petrificação do objeto analisado” (MAFFESOLI, 2001, p. 24).

Suas importantes reflexões sobre as sociedades contemporâneas, a partir das noções de imaginário, cotidiano, banalidade, tribalismo, empatia, entre inúmeras outras, são incansavelmente discutidas em várias obras, algumas delas já exploradas por nós no decorrer desta pesquisa e muitas delas traduzidas no Brasil, como: *A conquista do presente*, *O tempo das tribos*, *O conhecimento comum*, *No fundo das aparências* e *A transfiguração do político*.

Conforme Durand (1998), a evolução do pensamento sociológico estaria dentro do que chama de “as ciências do imaginário” e sua compreensão do homem como um homem simbólico (*homo symbolicus*). Para ele, nas sociologias mais recentes, percebe-se um esforço pelo reencantamento com o mundo da pesquisa e de seu objeto, reencantamento esse que passa, principalmente, pelo imaginário. A Sociologia, para Durand, passa então a ser figurativa, “fundamentando-se num ‘conhecimento comum’ onde o sujeito e o objeto formam um só ato do conhecer e no qual o estatuto simbólico da imagem constitui o paradigma (o modelo perfeito, a demonstração satisfatória pelo exemplo)” (DURAND, 1998, p. 56-57).

Ao retomarmos o pensamento de Maffesoli sobre a imagem, apresentado no primeiro capítulo, segundo o qual as imagens possuem uma lógica sempre técnica e que, a partir delas, as tecnologias de cada época alimentam os seus imaginários, vemos que o autor acredita que para compreendê-las é preciso valorizar seu

aspecto formal: “verdadeira revolução pela imagem é a indiferença em relação ao conteúdo, a valorização da forma” (MAFFESOLI, 2001, p. 81).

O autor define, então, o que chama de forma como “um polípode que tem implicações estéticas, éticas, econômicas, políticas e, evidentemente, gnosiológicas” (MAFFESOLI, 2010, p. 116), ou seja, que tem suas experiências baseadas não somente nos conceitos e preceitos da razão, mas também no caráter intuitivo. Acredita, assim, que o formismo se contenta em delinear “grandes configurações que englobam, sem reduzi-los, os valores plurais e às vezes antagônicos da vida corrente”. Ou seja, para o autor, é preciso privilegiar o movimento e levar em conta a multiplicidade de seus aspectos, destacando o “aspecto variegado da vida de todos os dias”.

Desse modo, para ele, o recurso metodológico à “forma” é inteiramente pertinente à tentativa de darmos conta de uma “socialidade cada vez mais estruturada pela imagem”. Assim, este estudo, que busca compreender a Lomografia como forma de manifestação visual do imaginário contemporâneo, encontra nessa metodologia um referencial norteador para o entendimento desse imaginário pós-moderno através da imagem e “de sua pregnância no corpo social”, como exemplifica Maffesoli:

Esta faculdade de apreender o real em função do irreal é do mais alto interesse e corresponde perfeitamente a uma das funções que podemos atribuir à “forma”: a de permitir a apreensão da imagem e a de sua pregnância no corpo social. Retomando uma antiga expressão filosófica, diremos que essa faculdade pode ser considerada como uma ‘condição de possibilidade’, a um só tempo, da existência e do conhecimento em sua plenitude (MAFFESOLI, 2010, p. 34-35).

Sob a perspectiva da Sociologia Compreensiva, Maffesoli (2010) apresenta cinco pressupostos teóricos em *O conhecimento comum*, para que possamos, a partir da predominância do imaginário e do cotidiano nas sociedades contemporâneas, buscar o que “é/está e não o que deveria ser”. Desse modo e com base nessa “sociologia do lado de dentro”, tomaremos como premissas metodológicas para a caminhada desta pesquisa seus pressupostos:

1. Crítica ao dualismo esquemático
2. A forma
3. Uma sensibilidade relativista

4. Uma pesquisa estilística
5. Um pensamento libertário

Assim, para Maffesoli (2010), o pensador, aquele que diz o mundo, faz parte daquilo que descreve e está situado no plano interno, sendo capaz de manifestar certa visão de dentro, uma autêntica intuição. Sob esta perspectiva, apresenta seu primeiro pressuposto: a crítica ao dualismo esquemático que rejeita o dualismo como método e pressupõe uma organicidade social e natural. Ou seja, “de um lado, dá-se ênfase à construção, à crítica, ao mecanismo e à razão; de outro, é costume insistir-se na natureza, no sentimento, no orgânico e na imaginação” (MAFFESOLI, 2010, p. 27). Compreendemos, então, que o pesquisador não deve “ser motivo de abstração”, porque faz parte do objeto de pesquisa, e também não deve preterir um sentido da pesquisa em detrimento do outro.

Na busca por um olhar mais complexo e menos redutor nas pesquisas sociais, Maffesoli vai propor a “forma” como seu segundo pressuposto de pesquisa. Para o autor, a noção de formismo, a partir da definição de forma de G. Simmel, será a mais adequada para “descrever, de dentro, os contornos, os limites e a necessidade das situações e das representações constitutivas da vida cotidiana” (MAFFESOLI, 2010, p. 31-32). Então, o “romantismo sociológico” deve saber integrar o “*quantum* necessário de racionalismo” para poder perceber o lógico e o não lógico que modelam o dado social.

Nesse sentido, as representações sociais, segundo Maffesoli, estruturam o conjunto social que é orgânico. A noção de organicidade de Maffesoli vai ao encontro das reflexões de seu contemporâneo e conterrâneo Edgar Morin. Vemos também em Morin uma preocupação em compreender o ser humano e suas inúmeras manifestações de uma maneira mais complexa, a partir da qual o todo e as partes encontram-se em extrema relação e são indissociáveis. Desse modo, o pensamento complexo, proposto por Morin, deve juntar a complexidade humana através das diversas áreas de estudo e considerar tanto a unicidade quanto a diversidade “aliando as dimensões científicas à epistemológica e reflexiva” (MORIN, 2003). Dessa forma, as ciências, segundo Morin e Maffesoli, deveriam dar conta do espírito/mente, ou seja, voltar sua atenção tanto para o pensamento racional, empírico e técnico, quanto para o simbólico, analógico e mágico, admitindo, assim, que somos, ao mesmo tempo, *sapiens-demens*.

Somos compelidos a afirmar que, se pretendemos salientar a incoerência, a labilidade, a polissemia do dado social, isto não significa que não possamos vir a aí assinalar as formas estruturantes. É cada vez mais evidente que a ordem e a desordem acham-se intimamente mescladas; trata-se, portanto, de encontrar meios de, epistemologicamente, dar conta dessa relação orgânica (MAFFESOLI, 2010, p. 33).

A partir dessas questões, o autor defende que o pressuposto formista pode ter função de coerência “ainda que ‘deixe ficar como está’ aquilo mesmo que analisa” (MAFFESOLI, 2010, p. 33), salientando que a forma permite ao pesquisador dar atenção ao particular sem negligenciar as características essenciais.

Já o terceiro pressuposto, uma sensibilidade relativista, pretende demonstrar que a realidade não é única, que pode ter inúmeras abordagens e que está eternamente em mutação; sendo assim, mais vale a produção de pequenas teorias locais do que a de teorias universais e imutáveis. É preciso, segundo o autor, ir mais longe na busca pela compreensão de “uma constelação societal em que a imagem e o símbolo ocupam lugar de escolha” (MAFFESOLI, 2010, p. 37), admitindo que a verdade é sempre momentânea, factual e que o pesquisador não detém todo o conhecimento sobre seus objetos de pesquisa. “Saber ouvir o mato crescer”, estar atento a coisas simples e pequenas e não reduzir a pesquisa a uma “escrita universalista”, buscando um projeto “mais intuitivo, atento em sua expressão à finitude e à pesquisa estilística” (MAFFESOLI, 2010, p. 41); assim Maffesoli define essa sensibilidade.

E é justamente a “pesquisa estilística” o quarto pressuposto apresentado pelo autor. Para ele, precisamos que a linguagem de nossas pesquisas possa interessar a “diversos protagonistas sociais”, sem que isso acarrete em qualquer perda de rigor científico. Assim, segundo Maffesoli, a escrita não pode ser negligenciada, sendo necessário encontrarmos “um modo de expressão capaz de dar boa conta da polissemia de sons, situações e gostos, que constituem a trama social” (MAFFESOLI, 2010, p. 43). Desse modo, o autor ressalta que é necessário não nos afastarmos muito do senso comum, mas, ao mesmo tempo, não nos aproximarmos das “facilidades inebriantes dos discursos estereotipados”. Ou seja, que nos arisquemos na construção de discursos abertos que suscitem o debate, a troca, a reflexão, as proposições contraditórias, sem a necessidade de “buscarmos obter certezas”.

A partir disso, Maffesoli vai propor seu quinto pressuposto, um pensamento libertário que busque “falar de parte alguma e em nome de ninguém” (MAFFESOLI, 2010, p. 46), ou seja, “trabalhar pela liberdade do olhar”. Aposta assim em um pensamento que preserve a flexibilidade e até mesmo as imperícias dos dados sociais na busca de novas “linhas de indagação”. Desse modo, lembra a importância da noção de tipicidade (Alfred Schütz) no que tange a ideia de empatia, de que somos parte daquilo do que desejamos falar. Mesclando pensamento e paixão, o pesquisador fica livre das amarras de um pensamento pretensamente isento e do “conformismo intelectual”, e pode desenvolver um espírito aventureiro e livre.

Com base nesses pressupostos, Maffesoli aposta na Sociologia Compreensiva para “guiar” nossas relações com os objetos da pesquisa social, considerando que somos parte integrante desses e que não podemos desconsiderar nenhuma de suas dimensões ao pretender compreendê-los.

Ao exemplificar esse método de pesquisa social, Juremir Machado da Silva em seu livro *Tecnologias do Imaginário* nos diz que “a sociologia compreensiva pretende ser um discurso ‘do’ social” no qual o pesquisador “quer sentir como o outro, viver como o pesquisado, pôr-se no lugar do outro, sem ser o outro”, para, desse modo, narrar o vivido (SILVA, 2003, p. 79). Ademais, não deve deixar de considerar, na análise sociológica, “o irracional, o não racional, o afetivo, o passional, o estético e o emotivo” pelo simples fato de não serem quantificáveis. E acrescenta:

Flagrantes de existências, retratos de época, instantâneos da eternidade fugidia, rastros da tecnologia no imaginário do impalpável, o amor, a paixão, a saudade, o sonho e a fantasia. O pesquisador das tecnologias do imaginário deve fazer a narrativa do vivido, como um etnógrafo das emoções e das práticas, a exemplo de um repórter de todas as paixões e acontecimentos do cotidiano. O imaginário é um mundo em movimento (SILVA, 2003, p. 79).

Assim, a Sociologia Compreensiva busca uma nova postura frente ao objeto social, evitando “petrificá-lo” em estruturas rígidas e preestabelecidas, e aposta na compreensão do pesquisador de que ele também é parte daquilo que analisa para propor uma sociologia “do lado de dentro” que considera toda a pluralidade das manifestações sociais e que, com base em seus cinco pressupostos (crítica ao dualismo esquemático, a forma, uma sensibilidade relativista, uma pesquisa estilística e um pensamento libertário), possa ser “um discurso do social”.

Ou, como bem exemplifica seu próprio autor, Michel Maffesoli (2010, p. 39):

No que tange a uma sociologia que acentue a socialidade, o imaginário ou o cotidiano, pode-se dizer que, de imediato, trata-se mesmo de elaborar um 'conteúdo' do que apresenta uma projeção de (seu) futuro. A sociologia como ponto de vista.

Com base na Sociologia Compreensiva acreditamos poder dar conta de uma narrativa do vivido na busca da elaboração um “ponto de vista” sobre a fotografia e, assim, provocar um “des(en)cobrimto” (SILVA) da Lomografia, ou seja, compreendê-la como forma de manifestação visual do imaginário contemporâneo. Para tanto, buscaremos embasamento na fundamentação teórica, pertinente ao objeto em análise, e nas reflexões apresentadas pelos autores Maffesoli, Morin e Silva que nos ajudarão na compreensão da imagem e de sua pregnância no corpo social, considerando que esse pesquisador é parte daquilo que descreve e que a pesquisa social deve dar conta do espírito/mente, ou seja, deve estar atenta tanto ao racional, ao técnico, quanto ao simbólico, ao afetivo, ao passional, ao não racional. A partir disso, propomos um esquema de análise que considerará todas essas premissas.

#### 4.1 ESQUEMA DE ANÁLISE DAS IMAGENS

De que forma as imagens lomográficas manifestam o imaginário contemporâneo? Quais indícios, traços dessa manifestação podemos identificar em suas visualidades? Na busca de compreendermos a Lomografia como forma de manifestação visual do imaginário contemporâneo, faremos uma análise de suas visualidades com base nos elementos visuais da fotografia, sua escrita (Rouillé, Aumont e Català) e nos apontamentos sobre o imaginário (Durand, Maffesoli e Silva), esta “atmosfera” que as cerca.

Assim, ao retomarmos os conceitos centrais trabalhados na fundamentação teórica, os quais acreditamos dialogarem diretamente com a Lomografia, propomos o conceito proposto por Rouillé de fotografia-expressão e a noção de imaginário apresentada por Durand, Maffesoli e Silva como conceitos-base para a construção do nosso esquema de análise que se dividirá em dois grandes eixos: a escrita fotográfica e o imaginário social. Acreditamos que esses dois eixos nos ajudarão a contemplar tanto os elementos que estão na imagem, ou seja, compõem-na

visualmente (sua visualidade), quanto os elementos que transbordam de sua visualidade, surgem a partir dela e nos remetem ao imaginário no qual está inserida. Dessa maneira e em harmonia com a metodologia na qual nos apoiamos para esta pesquisa, pretendemos compreender a Lomografia como forma de manifestação visual do imaginário contemporâneo.

### **Eixo 1) Escrita fotográfica**

André Rouillé (2009) nos propõe dois conceitos fundamentais para compreendermos os usos e as funções da fotografia desde seu surgimento: a fotografia-documento e a fotografia-expressão. Com base nas características principais de cada um deles, apresentadas e discutidas por nós no segundo capítulo, acreditamos que a Lomografia encontra seu lugar na fotografia-expressão em função de seus usos e de suas características visuais, como, por exemplo, o uso criativo e experimental da técnica fotográfica, o forte distanciamento da ideia de reprodutora do real e a falta (proposital) de domínio sobre o equipamento fotográfico.

Enquanto a fotografia-documento se caracteriza pela forte ligação com a ideia de reprodução fiel dos referentes da imagem, ou seja, constitui-se como uma imagem análoga, mimética, a fotografia-expressão busca distanciar-se desta aura de objetividade e precisão técnica, priorizando uma expressão mais subjetiva e conceitual da realidade por ela retratada. Longe de posicionar-se como um registro isento e exato da realidade, apoiando-se na utopia de “verdadeiro fotográfico” e buscando um controle absoluto da técnica fotográfica, a fotografia-expressão assume um caráter indireto e, ao invés de garantir “a aderência de um modelo a sua cópia”, ela joga as coisas e com as imagens que já estão lá, ou seja, com as imagens que compõem nossos imaginários, contando com uma liberdade maior, do ponto de vista técnico e visual. Assim, segundo Rouillé, a fotografia-expressão se caracteriza por propor vias específicas de acesso às coisas e aos fatos: “a escrita, logo, a imagem; o conteúdo, logo, o autor; o dialogismo, logo, o outro”. Sendo, desse modo, uma fotografia que possui uma alta consciência da forma e que explora todos os elementos que compõem suas imagens, como, por exemplo, os enquadramentos, o ponto de vista, a luz, a nitidez e os tempos de exposição.

Com base nessas características da fotografia-expressão e por acreditar que a Lomografia dialoga diretamente com elas, desmembramos esse Eixo em três desdobramentos:

**1.a) Elementos visuais:** elementos que constituem visualmente as imagens, formando sua estética e evidenciando sua escrita fotográfica. Na busca de identificar quais são os elementos que caracterizam a escrita fotográfica da Lomografia, essa categoria tomará como base algumas das características apresentadas por Aumont (2004) na obra *A imagem* para a identificação dessa escrita. São elas: espaço plástico (que contemplará sua composição, gama de cores e contraste), enquadramento e ponto de vista, profundidade de campo e dimensão temporal.

**1.b) Tema:** o assunto tratado pelo autor, seu ponto de vista evidenciado a partir da escolha do tema da imagem. Nesta categoria, buscaremos contemplar o conteúdo da imagem, como indício da individualidade do fotógrafo e de sua relação com o outro, na perspectiva de que essas relações estão envoltas por uma atmosfera coletiva mais ampla, o imaginário que as cerca.

Porém, a observação das características peculiares da Lomografia em relação à utilização da técnica fotográfica (já realizada no percurso desta pesquisa), aliada à experiência desta pesquisadora como lomógrafa, leva-nos à inclusão de mais uma categoria ao Eixo Escrita Fotográfica, além das duas anteriores embasadas em Rouillé, o aleatório.

**1.c) Aleatório:** o jogo, a eventualidade, o risco, a aventura, a experimentação revelando uma nova atmosfera caracterizada por uma cultura do instinto. Essa categoria será analisada pelo papel da experimentação na fotografia lomográfica e pela interferência desse “jogo” no resultado visual das suas imagens. Por entendermos o aleatório como um resultado alcançado através de usos específicos da técnica fotográfica e de seus elementos de composição, esse item compõe o Eixo Escrita Fotográfica.

## **Eixo 2) Imaginário**

Ao postular que a imagem é uma “realidade velada”, Durand nos instiga a refletir de que modo, então, poderíamos acessar essa “realidade” e identificar os indícios que nos levam ao entendimento daquilo que não é diretamente revelado por ela. Segundo ele, são as próprias imagens que, como símbolos, servem-nos de modelos dessa realidade e podem nos ajudar a compreender essa “aura maior”, esse algo mais que as ultrapassa e nos dá indícios de seu imaginário. Mas, ao mesmo tempo, Maffesoli lembra-nos que esse algo mais, nosso imaginário, é algo impalpável, “um estado de espírito” compartilhado por grupos e que contém elementos racionais, oníricos, lúdicos, fantasiosos, afetivos, imaginativos, não racionais e irracionais, ou seja, é uma força, um catalisador, uma fonte de valores e emoções comuns, como bem exemplifica Silva (2003).

Considerando essas características, parece-nos uma tarefa difícil e até mesmo audaciosa buscar atingi-lo ou compreendê-lo, de modo que suas manifestações não são elementos palpáveis, objetivos ou quantificáveis. Porém, apesar disso, Maffesoli indica-nos que as práticas sociais de cada época nos apresentam indícios desse inconsciente compartilhado, coletivo, que as envolve e as influencia. Assim, na tentativa de compreendermos as manifestações visuais do imaginário contemporâneo a partir das Lomografias, e por acreditarmos que o contemporâneo está inserido no período entendido como pós-moderno, buscamos nas noções de pós-modernidade apontadas por Maffesoli ferramentas para auxiliarem nossa análise.

Assim, ao cruzarmos os elementos do imaginário com as premissas da pós-modernidade apresentadas por ele, tais como, o tribalismo, a lógica ética-estética, a valorização do cotidiano e a revivescência da mística, e, ainda, com as características já identificadas por nós na Lomografia no decorrer desta pesquisa, alcançamos os seguintes desdobramentos: o onírico, o cotidiano e o tribalismo.

Com base neles, acreditamos que poderemos dar conta tanto dos elementos mais palpáveis e objetiváveis do imaginário a partir de sua pregnância ao cotidiano quanto de seus elementos mais impalpáveis e inconscientes através de suas representações oníricas, assim como dessa atmosfera característica da pós-modernidade que indica o fenômeno tribal como uma nova maneira de estar juntos e de compartilharmos o ser/estar em sociedade.

**2.a) Onírico:** a revalorização dos elementos que constituem os sonhos, as fantasias, o imaginativo como parte de uma organicidade social que se constrói tanto a partir do empírico quanto do irracional, do não racional, do simbólico, do mágico, evidenciando um reconhecimento de que somos espírito/mente e de que, desse modo, não podemos dissociar nossas várias dimensões a partir de uma abordagem orgânica.

**2.b) Cotidiano:** a valorização dos elementos e das experiências cotidianas e banais que evidenciam uma temporalidade presenteísta, voltada para o “aqui-agora”, na qual as emoções, as paixões, a aventura, a eventualidade nos dão pistas de uma nova lógica contemporânea que parece dialogar diretamente com a experiência proposta pela Lomografia a partir de suas “10 Regras de Ouro”:

**2.c) Tribalismo:** o fenômeno tribal através do qual “comungamos em torno de um totem”, partilhando emoções e sentimentos, e que só existimos a partir do outro, em relação com o outro, ou seja, coletivamente. Um fenômeno que evidencia um “certo arcaísmo” caracterizado pelo sentimento de pertencimento, pelo compartilhamento de um gosto e pela volta da figura dionisíaca, que valoriza o momento vivido, o cotidiano, o supérfluo e o presente.

A partir desse esquema e com base em nossas premissas metodológicas, consideramos que esses dois Eixos (a Escrita Fotográfica e o Imaginário) nos servirão como as guias iniciais para esta análise. Assim, nossa análise se embasará nos elementos que constituem as imagens visualmente e na relação dessas imagens com o imaginário que as cerca, a partir das noções propostas *a priori* (conforme organograma abaixo).

A fundamentação teórica para a análise se dará a partir do referencial teórico apresentado nos Capítulos I e II, que também fundamentou o esquema de análise proposto.

Figura 29 - Organograma para análise

## Eixo 1) Escrita Fotográfica

1.a) Elementos visuais	1.a.1) Espaço plástico. 1.a.2) Enquadramento e ponto de vista. 1.a.3) Profundidade de campo. 1.a.4) Dimensão temporal.	1.a.1.1) Composição. 1.a.1.2) Gama de cores. 1.a.1.3) Contraste.
1a)1.b) Tema	Assunto tratado pela imagem.	
1.c) Aleatório	1.c.1) Técnicas fotográficas experimentais. 1.c.2) Resultados visuais específicos decorrentes destas técnicas experimentais.	

## Eixo 2) Imaginário

2.a) Onírico  Os sonhos, a fantasia, o imaginativo.	2.b) Cotidiano  Valorização das experiências cotidianas e banais, o vivido emocional comum, o reencantamento com o mundo.
---	---

2.c) Tribalismo  Comunhão em torno de um totem, compartilhamento de um gosto, sentimento de pertencimento.
--

Fonte: a autora

## 4.2 DOCUMENTOS PARA ANÁLISE

Para o desenvolvimento desta pesquisa, serão utilizados, como objetos de análise, imagens disponibilizadas no *LomoWordArchive*. O *LomoWordArchive* é um arquivo mundial de imagens produzidas a partir das técnicas lomográficas e compartilhado pelos usuários da Lomografia através do site da Sociedade Lomográfica Internacional ([www.lomography.com](http://www.lomography.com)). A escolha dessas imagens se justifica por acreditarmos que o *LomoWordArchive* é o principal local de referência de imagens lomográficas produzidas mundialmente que, credibilizadas pelos próprios usuários da Lomografia, podem nos auxiliar na análise de suas visualidades e na relação dessas imagens com as manifestações visuais da contemporaneidade.

### 4.2.1 Seleção dos Documentos

O *LomoWordArchive* seleciona todo o mês as imagens que possuem o maior número de visualizações por seus usuários, através dos acessos a essas fotografias, no site da Sociedade Lomográfica Internacional, e denomina-as de imagens do mês. Ao final de cada ano, as vinte imagens mais visualizadas por seus usuários são eleitas as *Most Popular* – são as fotografias que obtiveram maior número de visualizações no *website* da Sociedade.

Para esta pesquisa foram selecionadas, inicialmente, como objetos de análise, as vinte fotografias mais visualizadas no ano de 2011, através do site da Sociedade Lomográfica Internacional. As imagens, chamadas de *Most Popular 2011 (Mais Populares de 2011)*<sup>21</sup>, foram coletadas no *LomoWordArchive*, disponível no site da Sociedade Lomográfica Internacional, no dia 30 de dezembro de 2011 (conforme figura abaixo). Acreditamos que essas imagens são representativas da produção lomográfica internacional, por terem sido reconhecidas pelos seus pares como imagens de relevância, legitimando, assim, sua representatividade.

---

<sup>21</sup> Livre tradução da autora.

Figura 30 – Lomografias – *Most Popular 2011*.



Fonte: Arquivo Sociedade Lomográfica Internacional

Porém, com base em uma primeira análise das vinte fotografias que compõem as *Most Popular 2011* e utilizando as informações disponíveis pelo próprio site junto a elas<sup>22</sup> (nome do lomógrafo, câmera, filme e local de obtenção da imagem), seis imagens pertencentes a essa amostra foram descartadas por se tratarem de fotografias obtidas por outras câmeras fotográficas que não pertencem aos modelos oferecidos pela Sociedade Lomográfica Internacional. Essa nova amostragem foi realizada tomando como referencial o objetivo desta pesquisa (que se propõe a analisar as imagens lomográficas como forma de manifestação visual do contemporâneo) e, com base nisso, acreditando que as fotografias obtidas com

<sup>22</sup> Ver figuras em Anexos 1.

outros equipamentos fotográficos não são pertinentes ao nosso objeto de análise. Essa nova seleção resultou em quatorze imagens para análise final nessa pesquisa.

Ao analisar essas quatorze imagens que compõem nossa amostra, percebemos que, apesar de a Sociedade Lomográfica Internacional criar câmeras fotográficas com visualidades muito específicas, como, por exemplo, a *Action Sampler* e a *Lomo Fisheye*, apresentadas no subcapítulo Câmeras Lomográficas, nenhuma imagem obtida a partir delas consta entre as fotografias mais visualizadas em 2011. Dado que nos leva a crer que as câmeras lomográficas que, de alguma forma, condicionam de maneira muito determinada o resultado de suas imagens não são as mais apreciadas pelos usuários da Lomografia. Esses, por sua vez, parecem demonstrar mais interesse por imagens criadas a partir de experimentações mais livres e inusitadas, como os processos de múltipla-exposição, que resultam em fotografias menos previsíveis do ponto de vista estético.

#### 4.2.1.1 Imagens selecionadas para análise

As quatorze imagens selecionadas apresentam diferentes técnicas lomográficas, como, por exemplo, dupla exposição, obtenções a partir de filmes *redscale*, Preto e Branco e negativo colorido; diferentes formatos, sendo seis delas em médio-formato (negativo 120mm) e oito em negativo 35mm e diferentes temáticas, tais como: retratos, autorretratos, paisagens e animais.

Assim, como vimos, uma primeira aproximação às imagens demonstrou-nos que a totalidade delas foi obtida por câmeras lomográficas que não determinam de maneira muito direta o resultado visual dessas fotografias, ou seja, os lomógrafos parecem dar preferência à câmeras que permitam mais liberdade técnica em relação aos resultados visuais alcançados. Então, quais são as características visuais que aproximam essas imagens que mais chamaram atenção dos usuários da Sociedade Lomográfica Internacional no ano de 2011 e que são objeto de nossa pesquisa?

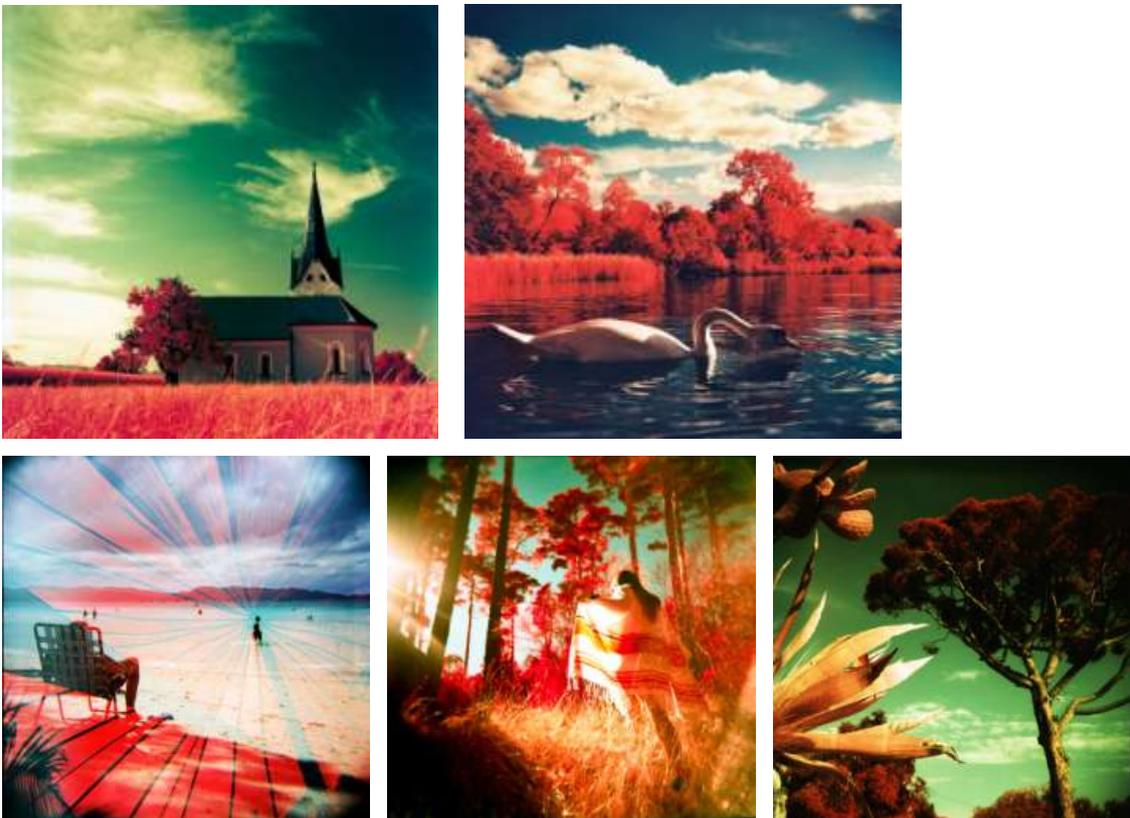
Na tentativa de compreendermos essa questão, as Lomo *Most Popular* 2011 foram agrupadas por semelhança, levando em consideração os seguintes critérios: assunto tratado pela imagem; conteúdo; técnicas lomográficas utilizadas; e semelhanças visuais (com base nos elementos da escrita fotográfica). Essa análise resultou em quatro grupos de imagens que serão utilizados como base para a

posterior análise a partir das categorias propostas, buscando, com base na predominância de determinada característica visual, estética e de conteúdo desvelar um pouco desse imaginário manifestado pelas Lomos. Os grupos serão denominados, *a priori*, de: Grupo 01, Grupo 02, Grupo 03 e Grupo 04, conforme descrição a seguir:

### Grupo 01:

Com o maior número de imagens, cinco ao total, esse grupo contempla fotografias com visível alteração de cor causada pelo uso de filmes específicos, filtros e processos de revelação que modificam a reprodução fiel das cores dos objetos e/ou cenas fotografados. Além disso, essas imagens aproximam-se pelo tema apresentado: todas elas são fotografias obtidas em ambientes externos com forte relação com a natureza, sendo que duas delas trazem também a figura humana.

Figura 31 - Imagens do Grupo 01



Fonte: Arquivo Sociedade Lomográfica Internacional

**Grupo 02:**

Composto por três lomografias, esse grupo apresenta imagens obtidas com câmeras lomográficas modelo LC-A que utilizam filmes no formato 35mm, todas horizontais e que apresentam a cor como forte elemento de escrita fotográfica. Porém, diferentemente do Grupo 01, essas imagens não trazem alteração nas cores, mas, sim, cores mais saturadas e contrastadas. Em relação ao tema, todas apresentam a figura humana com elevada importância em seu conteúdo, sendo que duas delas podem ser consideradas retratos.

Figura 32 - Imagens do Grupo 02



Fonte: Arquivo Sociedade Lomográfica Internacional

**Grupo 03:**

O Grupo 03, também composto por três fotografias, traz como forte elemento de ligação o tema de suas imagens. As Lomografias nos mostram construções artificiais humanas (uma imagem religiosa, um farol e uma torre) que nos remetem à ideia de totem. Além disso, seus enquadramentos também enfatizam esses elementos. Do ponto de vista técnico, todas elas apresentam alguma alteração visual causada pelo uso das experimentações lomográficas, como a alteração de cores, a dupla exposição e a interferência dos “limites do negativo” na visualidade final da imagem revelada.

Figura 33 - Imagens do Grupo 03



Fonte: Arquivo Sociedade Lomográfica Internacional

**Grupo 04:**

As imagens do Grupo 04 foram agrupadas por não se encaixarem em nenhuma das seleções anteriores. Porém, apesar de em uma primeira análise parecerem não apresentar elementos que as unisse ou as aproximasse por semelhança, todas elas nos remetem a sensações/emoções. Mesmo desvelando sensações diferentes (curiosidade, aventura e sonho), unem-se a partir de um elemento central: remetem à lembrança da experiência de um momento vivido. Do ponto de vista técnico, revelam características lomográficas diferenciadas, mas que por sua escrita, principalmente pelo enquadramento, direcionam nosso olhar ao elemento central da imagem e suas experiências.

Figura 34 - Imagens do Grupo 04



Fonte: Arquivo Sociedade Lomográfica Internacional

A partir dos critérios de escolha e dos agrupamentos propostos, acreditamos que as imagens selecionadas representam a diversidade e a multiplicidade de visualidades possíveis a partir das técnicas lomográficas, dos assuntos e dos conteúdos revelados por elas e nos ajudarão a compreender este universo com um olhar de “dentro para fora”, na busca por uma narrativa do vivido, como propõe a Sociologia Compreensiva. Além disso, nos ajudarão a compreender tanto o que está nelas quanto aquilo que podemos perceber a partir delas, para além de suas visualidades.

## 5. ANÁLISE

A fim de compreendermos de que forma as imagens lomográficas manifestam o imaginário contemporâneo, buscaremos identificar os possíveis indícios ou traços dessa manifestação em suas visualidades e, para isso, propomos, com base na metodologia apresentada no item 4 e na fundamentação teórica (itens 2 e 3), uma análise a partir de dois eixos principais: a escrita fotográfica e o imaginário. Para tanto, criamos o seguinte esquema a fim de auxiliar os pontos de análise propostos e os seus desdobramentos (ver detalhamento na Metodologia).

Para esta análise, foram selecionadas, conforme vimos, quatorze lomografias a partir das imagens consideradas como *Most Popular 2011 (Mais Populares de 2011)* pelos usuários do *website* da Sociedade Lomográfica Internacional. A seguir, essas imagens foram agrupadas em quatro grandes grupos com base em suas semelhanças visuais e temáticas. Esses grupos serão utilizados para a análise dos Eixos Um e Dois, Escrita Lomográfica e Imaginário, que será guiada pelos desdobramentos apresentados e pelo referencial teórico desenvolvido.

Porém, por acreditarmos que o espaço plástico de cada uma das quatorze imagens possui singularidades específicas, sua análise será realizada individualmente dentro de cada grupo, na tentativa de uma melhor identificação de todas as suas características e da não redução de suas particularidades ao todo do grupo. Apesar disso, não estaremos desconsiderando o fato de que as lomografias que compõem cada grupo apresentam semelhanças estéticas e temáticas. Após esta primeira análise individual, em um segundo momento, os desdobramentos seguintes serão analisados a partir do conjunto de imagens que formam cada grupo.

### 5.1 ESCRITA FOTOGRÁFICA

#### 5.1.1. Grupo 01

Formado por cinco lomografias em médio formato (120mm), o Grupo 01 apresenta fotografias com visível alteração de cor causada pelo uso de técnicas fotográficas específicas ou pela interferência do fotógrafo no processo de obtenção e/ou revelação dessas imagens. Essas interferências resultam na modificação e na saturação das cores reproduzidas em relação à cena fotografada.

Figura 35 - Fotografia 01 – Grupo 01.

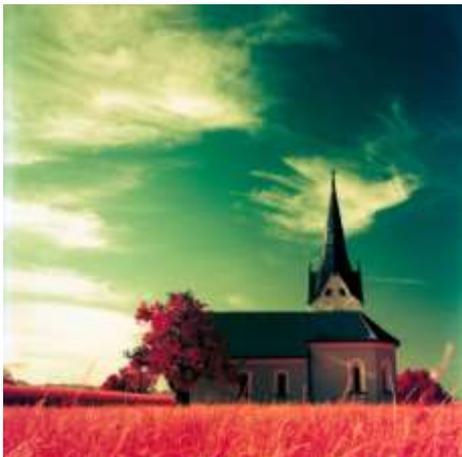


Figura 36 - Foto 02 – Grupo 01.



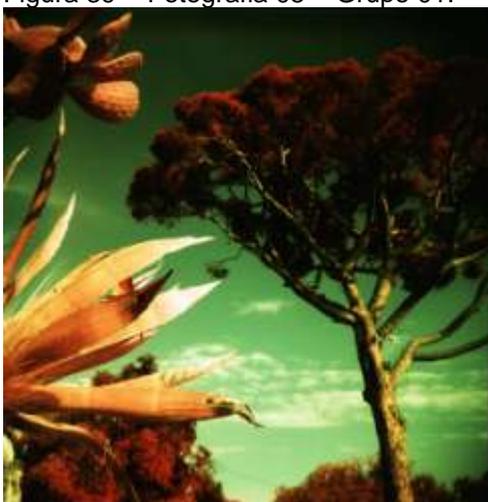
Figura 37 - Fotografia 03 – Grupo 01.



Figura 38 - Fotografia 04 – Grupo 01.



Figura 39 - Fotografia 05 – Grupo 01.



Fonte: Sociedade Lomográfica Internacional

### **a) Elementos visuais**

Nas cinco lomografias que compõem o Grupo 01, vemos como forte característica de seus elementos visuais, a considerável alteração cromática. Seus espaços plásticos são compostos por paisagens externas, ambientes naturais, com alto contraste e suas composições são formadas por elementos em equilíbrio.

Na foto 01, o seu espaço plástico nos mostra uma paisagem bucólica composta por uma vegetação em primeiro plano que parece ser um campo de trigo, uma construção que aparenta ser uma igreja, ao lado de uma árvore, juntamente com mais alguns arbustos, além do céu com algumas nuvens. O céu ocupa a maior parte do espaço visual, praticamente os dois terços superiores da imagem, e apresenta um forte contraste salientado ainda mais pela presença das nuvens. Sua composição parece-nos limpa em função dos poucos elementos (vegetação, igreja e céu). Em relação ao gama de cores e ao contraste, percebemos de maneira clara a alteração das cores, principalmente das cores primárias – vermelho, verde e azul – e seu elevado contraste. A vegetação, em primeiro plano, é evidenciada por uma tonalidade de magenta (quase vermelho) que causa um certo estranhamento, já que se distancia das cores habituais de vegetações. A cor da construção (igreja) não nos causa tanto estranhamento, uma vez que não temos referência de sua cor original, como no caso da vegetação.

No espaço plástico da foto 02 também vemos uma paisagem bucólica dividida em três terços aparentemente bem definidos: um lago no terço inferior, a vegetação no terço médio e o céu no terço superior, além da figura de um cisne que está situado no terço inferior, centralizado e valorizado pelo espaço que ocupa em proporção à cena toda. Assim, sua composição é dividida em três espaços equilibrados e bem definidos. Em relação ao gama de cores, nesta lomografia percebemos somente três cores: o branco, o vermelho e o azul, valorizadas ainda mais pelo forte contraste e pela saturação, além da presença do preto nas áreas de menor iluminação. O contraste é intenso e nos faz perceber de maneira ainda mais clara a divisão entre os três elementos principais da imagem: a água, a terra e o céu.

Na foto 03 temos, em seu espaço plástico, uma cena de praia composta pela figura de um homem sentado em uma cadeira em primeiro plano, seguido do que parece ser a imagem da areia e do mar, onde vemos mais algumas figuras humanas. O horizonte é formado por um morro que demarca de forma clara a divisão do terço superior ocupado pelo céu. A imagem possui ainda um segundo

espaço plástico em função da técnica de dupla exposição, nele vemos o que parece ser uma flor que por sua forma e linhas em perspectiva direciona nosso olhar para uma das figuras humanas que compõe a imagem da praia. Percebemos também a textura da flor fundindo-se com a paisagem; em função disso, é possível percebermos que o espaço plástico dessa imagem é formado pela conjunção de dois espaços distintos, fato que também interfere em sua composição, uma vez que os elementos que compõem as duas imagens misturam-se. Em relação ao gama de cores, a foto também apresenta visível alteração de cores, destacando as tonalidades de azul e vermelho. Já o contraste não é tão forte quanto nas imagens anteriores, parece ter sido suavizado pela obtenção das duas cenas em um mesmo negativo, técnica que pode ter atenuado a definição de cada uma delas.

A foto 04 nos mostra uma figura feminina que ocupa o terço lateral direito de seu espaço plástico e que está alinhada com as linhas formadas pelas árvores em segundo plano. O primeiríssimo plano é formado por uma vegetação e a cena é nitidamente externa, remetendo-nos à paisagem de uma floresta de pinheiros. Sua composição é marcada por linhas de leitura que se formam em função das árvores e da posição da modelo e também pela textura percebida nas vegetações e nas vestimentas da retratada. O gama de cores é composto praticamente somente por tons de magenta e há um forte contraste, evidenciado pela incidência de luz do lado esquerdo da imagem que parece vir do sol. Essa incidência de luz causa um efeito de transparência na vestimenta da figura feminina e cria um ar de mistério intensificado pelo fato da retratada estar de costas para a câmera e, desse modo, não mostrar o rosto e, conseqüentemente, sua expressão.

Já a foto 05 nos mostra em seu espaço plástico uma paisagem natural formada por arbustos e árvores. A composição da imagem demonstra equilíbrio entre as duas principais formas que a constituem: as pequenas plantas no primeiro plano e a grande árvore ao fundo à direita. O último plano é formado pelo céu e por algumas árvores em menor destaque. O gama de cores é percebido principalmente pelos tons de verde, marrom e ocre, salientados pelo forte contraste e obtidos em função do uso de um suporte específico, um filme infravermelho e o acréscimo de um filtro laranja à lente da câmera, fatores que levam à intensificação dos tons percebidos na imagem em questão e a não reprodução de outros tons que compunham a cena.

Os enquadramentos dados às cenas e o ponto de vista do fotógrafo em relação a elas parecem ter sido utilizados neste grupo de fotografias de maneira precisa com a provável intenção de criar equilíbrio estético e de conteúdo nas imagens. Nas fotos 01 e 04, por exemplo, o uso do ângulo *contra-plongée* (de baixo para cima em relação ao objeto fotografado) pode nos indicar a valorização ou a imponência do elemento central percebida de maneira mais intensa quando temos a presença da figura humana, como na foto 04. Nessa imagem, o ângulo escolhido pelo fotógrafo e o seu ponto de vista criam uma igualdade entre a figura humana e as árvores de fundo, evidenciada pelas semelhanças entre as formas e as proporções dos dois elementos principais da imagem e nos remetendo à noção de uma sintonia entre o elemento humano e a natureza. Na foto 03, o enquadramento centralizado dá destaque ao cisne que nos parece ser o elemento principal dessa imagem; além disso, o equilíbrio proporcional dos três elementos que compõem o fundo da imagem (água, terra e ar) alcançado a partir do enquadramento torna-os equivalentes, fato que nos sugere uma relação de igualdade entre eles. O ângulo de enquadramento da foto 05, com um elemento em primeiro plano, formando o que tecnicamente chama-se de moldura, nos dá equilíbrio entre esse e a árvore em segundo plano (que nos parece ser o elemento principal da imagem), assim, a escolha desse enquadramento evidencia a preocupação na construção de uma imagem harmônica do ponto de vista de sua composição e também nos facilita o entendimento das distâncias entre os elementos, causadas pelo efeito ótico do uso dos planos em relação à câmera fotográfica. Na foto 03, o enquadramento é alterado pelo fato de termos duas cenas fundidas em uma única imagem, assim seus enquadramentos também se confundem e formam um novo ponto de vista que problematiza as visualidades habituais e até mesmo normatizadas das imagens fotográficas.

Nas cinco fotos que compõem o Grupo 01, percebemos grandes profundidades de campo, ou seja, cenas que nos mostram nitidez do primeiro ao último plano. O fato de todos os elementos das cenas estarem focados demonstra que o conjunto deles é mais relevante do que suas unidades. Assim, a nitidez praticamente equilibrada dos elementos em cena é o que percebemos de forma mais evidente nessas imagens. Apesar disso, a foto 04 apresenta pequenos desfoques nas bordas, causados possivelmente pelas características da lente utilizada (essa foto, diferentemente das anteriores, foi obtida com uma câmera

Holga) e que nos dão a sensação de leveza na imagem e de um certo ar de sonho, de fantasia, assim como também nos distanciam de uma visualidade mais usual através do efeito *floou*, ou seja, de uma ligeira perda de nitidez na imagem.

A dimensão temporal nas imagens do Grupo 01 nos remete a um tempo estático, tranquilo e até mesmo distanciado. Como imagens fixas, sem alusão a representação do movimento através das técnicas fotográficas (a única alusão a movimento que temos é causada pela pose do cisne e pelo movimento congelado da água na foto 02, mas não nos parece relevante), elas nos mostram paisagens precisas e atemporais. Não há, do ponto de vista subjetivo, indícios de qual período histórico elas possam pertencer, poderiam ser compreendidas como representações de diferentes épocas, principalmente pelo fato de trazerem somente paisagens naturais (que são na maioria das vezes desprovidas de indícios culturais e tecnológicos que possam nos remeter a um período histórico específico). Além disso, nesse grupo de imagens, percebemos na foto 04 uma mistura de dois tempos distintos em virtude da dupla exposição. Esse processo nos permite visualizar dois momentos em um só, subvertendo nossa relação usual com as imagens estáticas e a noção de instante ou de tempo mimetizado, resultado que é alcançado a partir de experimentações fotográficas, como veremos no desdobramento aleatório.

## **b) Tema**

O tema evidenciado por esse grupo de Lomografias nos parece estar relacionado a espaços naturais, a paisagens não urbanas, de campo e praia, ou até mesmo bucólicas. Em algumas delas notamos a presença da figura humana, seja diretamente, como nas fotos 03 e 04, seja indiretamente, através da presença de uma construção antrópica como na foto 01 e sua relação com o ambiente natural. Porém, as cenas evidenciam espaços diferenciados das paisagens naturais, uma vez que suas visualidades nos indicam uma alteração em relação às visualidades usuais de espaços como esses, assim elas nos parecem tratar de outros espaços que são criados a partir da relação entre o ser humano e a natureza, espaços esses que nos remetem a uma atmosfera de equilíbrio. Acreditamos, então, que o tema dessas fotografias nos revele a noção de que os homens fazem parte da natureza e, desse modo, os ambientes que elas nos revelam são compostos e ou criados a partir dessa relação orgânica na qual a figura humana possui a mesma importância dos outros elementos que os constituem.

### c) Aleatório

O fator aleatório nas fotografias do Grupo 01 parece estar relacionado com a nítida interferência na reprodução das cores causada pelo uso de filmes fotográficos experimentais, como, por exemplo, o filme Kodak Aerochrome EIR (que capta os raios infravermelhos e causa a incidência maior de vermelho em suas imagens) utilizado nas fotos 01, 02, 04 e 05. Esses filmes possuem uma relação diferenciada com a reprodução das cores das cenas e alteram visivelmente o resultado de suas visualidades, ao contrário dos filmes fotográficos usuais que buscam representar com fidelidade as cores na imagem em relação aos objetos e/ou cenas fotografados. Assim, a partir do uso desse suporte, o fotógrafo não pode prever de maneira segura o resultado de suas imagens em relação à reprodução das cores presentes na cena original, apesar disso, ele sabe que de alguma forma as cores da imagem final estarão alteradas e saturadas, como percebemos em todas as imagens desse grupo. Então, as fotografias obtidas com essa técnica vão nos revelar imagens com a forte presença dos tons de vermelho, verde e azul, ou seja, as cores primárias do processo fotográfico, e altos níveis de contraste que nos levam a um distanciamento das imagens de seus referentes, da ideia de *mimesis* e de analogia, e nos transportam para outros referentes. O estranhamento causado pela forte saturação e modificação das cores pode nos fazer percebê-las como imagens de sonhos, fantasias e até mesmo como imagens surreais, ou seja, como imagens que se diferem da nossa percepção habitual da realidade e nos remetem ao onírico. Além disso, esse grupo de fotos nos revela ainda outra técnica experimental utilizada pela Lomografia e que também conta com o aleatório como fator importante para o seu resultado, a dupla exposição. Presente na foto 03, a dupla exposição joga com a eventualidade, com o risco, com a surpresa, ou seja, com a imprevisibilidade no processo de obtenção das imagens, o que pode nos evidenciar um desejo do lomógrafo em ser surpreendido pelo resultado visual de sua foto, ao não controlar de forma absoluta a captação de sua imagem e, conseqüentemente, a sua visualidade final.

### 5.1.2. Grupo 02

Todas as imagens que compõem o Grupo 02 foram obtidas com câmeras Lomográficas modelo LC-A, a primeira câmera lomográfica em 35mm lançada pela fábrica Lomo. Além disso, todas elas apresentam em seu espaço plástico a figura humana como elemento de grande importância em suas composições que demonstram cores fortemente contrastadas.

Figura 40 - Fotografia 01 – Grupo 02.



Figura 41 - Fotografia 02 – Grupo 02.



Figura 42 - Fotografia 03 – Grupo 02.



Fonte: Sociedade Lomográfica Internacional

#### a) Elementos visuais

Na foto 01, vemos em seu espaço plástico o que parece ser uma praia com uma figura humana centralizada que parece estar dependurada ou apoiando o céu; ao fundo temos outra figura humana e elementos que nos reforçam a ideia de praia, com a presença de dois pequenos barcos. A imagem tem uma composição simétrica, equilibrada e limpa (com poucos elementos) e está dividida de maneira centralizada, na metade inferior vemos o que parece ser um reflexo do céu com nuvens contrastadas, e, na metade superior, percebemos que há água, principalmente em função do reflexo característico de fotografias de cenas com água sem movimento. Ao analisarmos a imagem com mais cuidado, notamos que ela foi apresentada invertida, ou seja, de ponta-cabeça, constatação que nos leva a crer que o fotógrafo desejava causar uma sensação diferenciada em sua leitura. Seu gama de cores se constitui de tons de azul, acrescidos somente de branco (nas áreas de altas luzes – muita iluminação) e preto (nas áreas de baixas luzes – sombras) e apresenta forte contraste, efeito esse característico das obtenções com câmeras LC-A.

O espaço plástico da foto 02 nos apresenta uma composição centralizada que dá ênfase à figura humana, feminina, e aos pássaros que estão em relação com ela a partir da distribuição dos elementos que compõem sua cena. Essa ênfase é reforçada pelo contraste da imagem que demonstra uma zona de alta luz em torno

da figura principal, área de maior iluminação que forma um semicírculo em torno da retratada e salienta ainda mais a sua leitura. As bordas da fotografia, por sua vez, possuem menos informação de luz (estão escuras, praticamente subexpostas), efeito também característico das obtenções com câmeras LC-A. O gama de cores nos revela a incidência maior do azul (principalmente do céu que ocupa a maior parte da imagem) em contraste com o branco dos pássaros e das nuvens ao fundo, além de tons de amarelo, quase dourado, percepção acentuada pelo alto contraste que atenua os meios-tons.

A imagem 03 apresenta em seu espaço plástico uma composição simétrica que tem ao fundo dois elementos circulares idênticos e, à frente, a figura de uma mulher exatamente centralizada. Assim como as demais fotos desse grupo, em função da utilização da câmera Lomo LC-A, seu gama de cores possui alto contraste e evidencia as cores primárias (vermelho, verde e azul), além de salientar uma zona central de maior claridade (altas luzes) e bordas menos iluminadas (efeito característico dessa câmera, como já vimos). A composição simétrica reforça a divisão da imagem em dois espaços iguais, compostos pelo que parecem ser portas de máquinas de lavar roupas, mas que na imagem nos remetem à ideia de olhos. Esses “olhos” levam nossa leitura para o elemento central, a figura humana, que por sua vez tem seu olhar distanciado e uma pose que reforça ainda mais a noção de simetria (a partir da posição praticamente idêntica dos seus braços). A imagem pode ser considerada um retrato no qual o fotógrafo utilizou regras de composição e efeitos de iluminação para valorizar ainda mais a importância da modelo na imagem.

Em relação aos enquadramentos e ao ponto de vista do fotógrafo, temos nas três imagens a figura humana centralizada e enfatizada pelo enquadramento escolhido. Além disso, na foto 01 vemos o ponto de vista nitidamente alterado, uma vez que a imagem foi apresentada propositadamente de “cabeça para baixo”, ou seja, o fotógrafo inverteu a posição natural da imagem e “brinca” com essa percepção, utilizando para isso reflexos e simetria. Em função desses elementos, à primeira vista, fica difícil percebermos que ela foi invertida verticalmente. Parece-nos que essa interferência proposital pode ter sido realizada somente por questões estéticas e de composição, mas também pode ter sido feita na intenção de nos instigar a refletir se há realmente uma maneira correta de vermos e reproduzirmos o mundo a nossa volta. Assim, essa imagem poderia ser visualizada da forma que

quiséssemos, sem as convenções de certo e errado para o nosso ponto de vista e possibilitando uma interação entre ela e seus espectadores.

Assim como no Grupo 01, as fotos que formam o Grupo 02 apresentam nitidez em todas as suas áreas. Desse modo, a profundidade de campo nos revela a mesma importância para todos os elementos das imagens, o que pode demonstrar que não houve a intenção de valorizar nenhum de seus pontos a partir dessa técnica ou ainda que essa é uma característica das próprias câmeras LC-A, manter a nitidez uniforme em todos os planos da imagem.

Já a dimensão temporal desse grupo de lomografias nos revela a ideia de instante da fotografia. Nas fotos 01 e 02 temos claramente o movimento congelado como fator de interesse (na foto 01, a figura humana tem seu movimento congelado durante uma acrobacia e na foto 02 os pássaros tiveram seu movimento congelado em pleno voo, o que acreditamos conferir interesse às imagens, uma vez que não vemos “a olho nu” o movimento dessa forma). Já na foto 03, a dimensão temporal também pode ser percebida pela expressão da modelo e pelo ambiente no qual ela foi fotografada, parece-nos que ambos indicam um tempo de espera, um tempo mais estático, ao contrário das outras imagens que nos parecem mais dinâmicas, uma vez que nos dão a sensação de movimento.

## **b) Tema**

A figura humana nos parece ser o tema central desse grupo de lomografias. Em função disso, elas podem ser consideradas retratos, principalmente as fotos 02 e 03 que trazem o retratado de forma mais explícita e evidente. Mas, para além da ideia de retrato, ou seja, da reprodução visual da figura humana, suas visualidades nos revelam uma relação dos retratados com o ambiente no qual estão inseridos. Nas fotos 01 e 02, as imagens parecem nos mostrar momentos de descontração e lazer que nos dão a sensação de vivacidade de emoções e de liberdade e leveza associadas à imagem do voo, do ato de voar (na foto 01 causada pela acrobacia do elemento humano e na foto 02 pelo próprio voo dos pássaros e pela expressão facial da retratada). Já a foto 03 nos revela a sensação de tédio ou de monotonia causada pela expressão da modelo (elemento central da imagem). Do mesmo modo que as anteriores, essa imagem nos leva a relacionar a sensação do retratado com a experiência que ele está vivendo no momento da foto. Porém, ao contrário das imagens 01 e 02, que acontecem em ambientes naturais e externos, essa imagem

nos revela um ambiente mais urbano e aparentemente usual nas grandes cidades e, talvez, em função disso, possa nos indicar que as experiências com a natureza são mais alegres e dinâmicas.

### **c) Aleatório**

O resultado visual que está relacionado ao elemento aleatório nesse grupo de imagens é evidenciado pela saturação e pelo forte contraste das cores causado pelas características técnicas da câmera LC-A e é reforçado pelas zonas centrais de maior iluminação, também características desse modelo de Lomo, ou seja, mais uma vez ele pode ser previsto dentro das possibilidades do modelo de câmera escolhido, como já vimos no Grupo 01. Porém, o aleatório aparece de forma mais clara na foto 01 em função da inversão do horizonte da imagem que pode ter sido utilizado pelo fotógrafo como estratégia para subverter o resultado habitual de nosso ponto de vista em relação à maneira pela qual vemos e reproduzimos o mundo ao nosso redor. Assim, além de contar com as alterações no processo realizadas pelas próprias câmeras, o fotógrafo subverte ainda mais o resultado de sua imagem interferindo diretamente no ponto de vista normatizado e alterando-o verticalmente.

### **5.1.3. Grupo 03**

Composto por três lomografias, todas elas em negativos 35mm, as imagens do Grupo 03 foram agrupadas em função do seu tema que nos parece ser o ponto forte de sua ligação. As três fotografias nos revelam a imagem de construções antrópicas de grande tamanho e imponência (uma imagem religiosa, um farol e uma torre) que nos indicam a noção de totem. Ademais, possuem alterações causadas pelas experimentações técnicas, como veremos na análise a seguir.

Figura 43 - Fotografia 01 – Grupo 03.



Figura 44 - Fotografia 02 – Grupo 03.



Figura 45 - Fotografia 03 – Grupo 03.



Fonte: Sociedade Lomográfica Internacional

### **a) Elementos Visuais**

Antes de iniciarmos a análise desse grupo, torna-se importante salientar que a foto 01 foi capturada no Brasil, segundo os dados disponíveis no *website* da SLI, dado esse que aproxima sua leitura desta pesquisadora, já que é possível reconhecer as paisagens que a compõem.

Nela percebermos um espaço plástico formado por duas cenas diferentes alcançadas a partir do processo de dupla exposição; dessa maneira, sua composição está dividida verticalmente em dois espaços proporcionais, porém, assimétricos. A divisão é feita pela linha do horizonte da imagem inferior que também demarca a junção das duas cenas em uma só. Na parte inferior vemos um aglomerado de pessoas que parecem estar em um belvedere com vista para a Lagoa da Guanabara na cidade do Rio de Janeiro, conforme paisagem ao fundo. Na

parte superior, temos a imagem do Cristo Redentor<sup>23</sup> com o céu ao fundo. O gama de cores é contemplado com certa fidelidade, só alterada por uma possível dessaturação na parte inferior da imagem. A parte superior apresenta maior contraste causado possivelmente pela incidência do sol e, em função disso, revela zonas de altas luzes e de sombras. Apesar de ser uma imagem de dupla exposição, nessa fotografia, uma cena não se sobrepõe à outra; mesmo obtidas sobre o mesmo negativo, elas ocupam espaços diferentes dele, evidenciando um controle técnico maior por parte do fotógrafo (para alcançar esse resultado, é preciso expor a foto cobrindo a parte superior da lente e depois expô-la novamente em uma cena diferente, cobrindo a parte inferior da lente que corresponderia à imagem que já havia sido capturada), desse modo, as duas imagens só fundem-se na parte central do negativo que serve como interseção entre elas. Essa interseção pode nos remeter à noção de ligação entre as figuras humanas abaixo e a imagem sagrada acima, podendo também evidenciar que a escolha do enquadramento traz consigo elementos importantes da sua mensagem, na medida em que nos sugere a ideia de submissão ou veneração dos seres humanos em relação ao Cristo Redentor, que aqui parece cumprir o papel de totem.

A foto 02 tem seu espaço plástico composto pelas linhas formadas por grandes coqueiros que direcionam nosso olhar para o elemento central que parece ser um farol. O segundo plano é composto somente pelo céu, fato que nos dá a impressão de estarmos observando esses elementos de baixo, ou seja, de que eles sejam mais altos do que o ponto de vista do fotógrafo. A sua composição é limpa e equilibrada e nos mostra o farol como elemento de maior destaque, centralizado na imagem. O gama de cores parece alterado e há predominância de um tom verde no céu e nos coqueiros que contrasta com as linhas horizontais brancas e vermelhas da construção; desse modo, o contraste entre as cores colabora para evidenciar a nossa percepção de que o farol é seu elemento principal.

Assim como na foto 02, na foto 03 temos como elemento de maior importância uma construção antrópica, com o formato muito semelhante ao do

---

<sup>23</sup> O Cristo Redentor é uma imagem sagrada inaugurada em 1932 em reverência a Jesus Cristo, na cidade do Rio de Janeiro. Possui 38 metros de altura e está situada no topo do Morro do Corcovado com 710 metros de altitude. Foi eleito uma das Sete Maravilhas do Mundo Moderno pela New Seven Wonders Foundation, da Suíça (Fonte: <http://www.corcovado.com.br/cristo.html>. Acesso em 28.10.2012).

elemento central da foto anterior, porém, a imagem nos sugere que essa construção seja uma torre de pedras. O espaço plástico da imagem apresenta uma composição vertical na qual vemos uma vegetação compondo a base da imagem, a área central ocupada pela torre e o terço superior pelo céu. As marcas da rolagem do filme utilizado estão aparentes nas laterais da imagem e podem nos indicar que essa seja uma imagem artesanal, constatação que é reforçada pelas imperfeições aparentes na imagem (pequenas sujeiras aparentemente resultantes do processo de revelação manual). Seu gama de cores é composto somente por tons de cinza, em função da utilização de um filme Preto e Branco, e apresenta uma forte incidência de luz na área central da foto que reforça o contraste dessa zona com a base da imagem e com sua área superior que estão nitidamente mais escuras. Essa incidência de luz central parece salientar ainda mais a valorização do elemento principal.

O enquadramento das três imagens é fortemente marcado por um ângulo em *contra-plongée*, no qual o fotógrafo está abaixo do elemento fotografado. Esse enquadramento é bastante utilizado em imagens fotográficas quando o fotógrafo pretende dar destaque ou imponência ao objeto em quadro. Assim, acreditamos que a escolha desse ângulo reforça a sensação de superioridade dos elementos em cena, principalmente na foto 02, na qual o *contra-plongée* é mais evidente. Desse modo, através do ponto de vista, o fotógrafo coloca-se em submissão aos elementos fotografados que, por sua vez, sugerem-nos onipotência e superioridade.

Em relação à profundidade de campo, as imagens 01 e 02 apresentam nitidez equilibrada em todos os elementos, o que nos leva a considerar que todos eles sejam importantes na construção dessas imagens. Já a foto 03 apresenta um leve desfoque nos elementos em primeiro plano que, juntamente com o ângulo utilizado, reforça nossa atenção à torre, elemento central da imagem. Assim, parece-nos que a profundidade de campo na maioria das imagens não é controlada pelo fotógrafo, indicando, talvez, que esse seja um resultado visual predeterminado pelas câmeras lomográficas e, dessa forma, esteja mais relacionado à questão do aleatório do que dos controles técnicos sobre a imagem.

As fotos 01 e 02 apresentam uma noção de duração de tempo, sua dimensão temporal está marcada pela sensação de movimento que nos lembra tempo percorrido. Na foto 01, a noção de tempo em movimento é salientada pelo congelamento da pose das figuras humanas em primeiro plano, ou seja, a captação de movimento congelado nos indica uma cena dinâmica. Já na foto 02, as folhas dos

coqueiros nos revelam certo movimento que parece estar relacionado à incidência de vento e que também nos remete à passagem do tempo. Porém, para além da representação do movimento, a dimensão temporal está relacionada à noção de tempo histórico. Nessa perspectiva, a foto 03 nos causa a sensação de distanciamento, de um tempo longínquo e até mesmo esquecido. Além da questão da falta da reprodução de movimento, o uso dos tons de Preto e Branco nos parece reforçar a sensação de um tempo remoto, uma vez que as imagens em Preto e Branco geralmente estão relacionadas historicamente ao passado.

### **b) Tema**

As três lomografias que formam o Grupo 03 nos revelam, como já vimos, imagens de construções antrópicas que nos remetem a totens, ou seja, elementos de veneração que unem indivíduos diferentes a partir de uma crença comum. Constatação que é ainda mais clara na foto 01, na qual temos uma imagem sagrada (o Cristo Redentor), aqui compreendida como um totem, posicionada acima de um grupo de pessoas em uma situação que pode nos dar indícios de sua veneração em função da ideia de maior importância causada pela posição e pelo espaço ocupado na imagem pelo Cristo Redentor em relação às pessoas que, além de estarem abaixo, são menores e em maior número. Assim, enquanto o “totem”<sup>24</sup> se sobressai nos remetendo a sua unicidade e importância, as figuras humanas nos parecem todas iguais, formando um grupo homogêneo.

A partir dessas perspectivas, parece-nos que os elementos principais dessas imagens assemelham-se visualmente às representações totêmicas e, em função disso, remetem-nos à noção de idolatria e/ou veneração de um objeto sagrado ou simbólico que une e identifica uma comunidade fraternal.

---

<sup>24</sup> Conforme Claude Lévi-Strauss na obra *O totemismo hoje* (1986), a noção de totemismo surgiu na tentativa de distinguir as sociedades primitivas e civilizadas a partir de sua atitude perante a natureza. Para Maurice Besson (1931, p. 7-8), o totemismo compreende o seguinte conjunto de atos e feitos:

1. Certos grupos humanos primitivos ou semicivilizados dominam-se segundo um objeto determinado e de preferência um animal. Este é o totem do grupo.
2. Tais grupos devem respeitar seu totem, evitar matá-lo, comê-lo ou destruir algum animal, planta ou objeto da mesma espécie que ele ou semelhante a ele.
3. Estes mesmos grupos creem que entre eles e o totem existe um laço de filiação, por isso seus membros consideram-se unidos por um vínculo de consanguinidade com todos aqueles que levam o mesmo nome e respeitam o mesmo objeto ou o mesmo animal. Semelhantes grupos constituem-se como grandes famílias, primeiros conglomerado sociais que formavam uma comunidade fraternal de origem.

**b) Aleatório**

Os elementos visuais causados pelo fator aleatório desse grupo de imagens estão relacionados aos indícios de um processamento manual da revelação do filme e às imperfeições decorrentes desse processo, como vemos na foto 03, em função das marcas da rolagem do filme (também nessa imagem) e das suaves alterações de cores nas imagens 01 e 02. Conforme comentamos na análise de seus elementos visuais, todas essas características nos indicam um resultado visual que não é totalmente controlado pelo fotógrafo, mas sim, na maioria das vezes, consequência do processo lomográfico e das câmeras utilizadas para tanto. Apesar disso, vemos na foto 01 uma tentativa do fotógrafo de subverter ou controlar o próprio resultado imprevisível da técnica de dupla exposição, em um jogo entre o aleatório e o controle que nos parece evidenciar uma preocupação estética e mesmo conceitual com o resultado visual da imagem.

**5.1.4 Grupo 04**

O Grupo 04 é formado pelas três lomografias que restaram de nossas seleções anteriores e que, conforme vimos, em uma primeira análise aparentaram não apresentar elementos semelhantes que justificassem seu agrupamento. Porém, uma análise mais cuidadosa nos indicou que sua totalidade nos traz a lembrança da experiência de momentos vividos e a vivacidade das emoções. Tecnicamente, aproximam-se pelo fato de seus enquadramentos nos direcionarem o olhar para os seus elementos centrais e, conseqüentemente, para suas experiências.

Figura 46 - Fotografía 01 – Grupo 04.

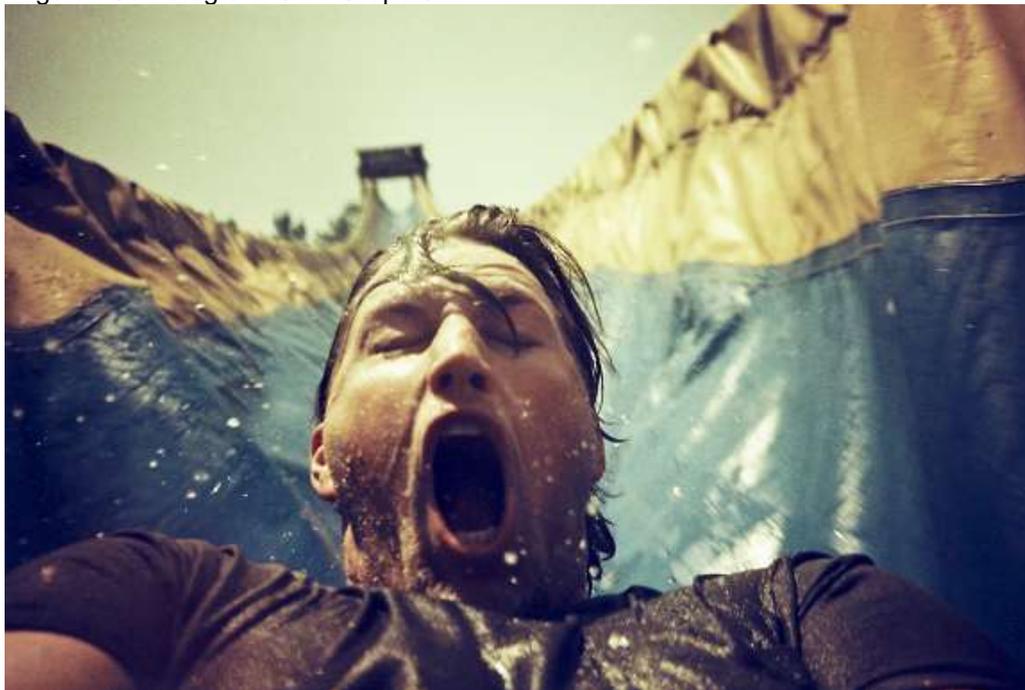


Figura 47 - Fotografía 02 – Grupo 04.



Figura 48 - Fotografia 03 – Grupo 04.



Fonte: Sociedade Lomográfica Internacional

### a) Elementos visuais

O espaço plástico da foto 01 é composto pela imagem praticamente centralizada de um rosto com forte expressão. No primeiro plano, vemos um pedaço de seu dorso e ombros que nos indica, através da posição dos mesmos, que essa seja uma fotografia em autorretrato, ou seja, obtida pelo próprio retratado. Lateralmente, vemos linhas que se unem em perspectiva em um elemento final que compõem a totalidade da imagem através da qual percebemos o que parece ser um tobogã de água. O elemento que marca a junção das linhas laterais (que nos remetem ao tobogã) encontra-se acima da cabeça do retratado, o que reforça a leitura centralizada da imagem, uma vez que o efeito de perspectiva direciona nosso olhar para o ponto de interseção entre as linhas. A composição é centralizada e utiliza-se das linhas em perspectiva para formar um ponto de fuga. Seu gama de cores está levemente alterado em função de uma visível dessaturação, característica da câmera e do filme utilizado (uma câmera LCA com filme

*Readscale*). O contraste por sua vez é mais forte no rosto do retratado onde há uma forte incidência de luz solar, constatada pelo fato de ser uma cena externa e diurna.

Na foto 02, temos um espaço plástico formado por uma composição extremamente equilibrada e quase minimalista. Nela vemos somente alguns elementos geométricos, formados possivelmente por móveis, e o rosto de um felino absolutamente centralizado na imagem, tanto vertical como horizontalmente. A noção de equilíbrio e simplicidade da imagem é reforçada por seu gama de cores, composto somente de tons de cinza, o que destaca a figura central, uma vez que essa é formada por um gato que possui uma pelagem em Preto e Branco. Há também a incidência de um leve reflexo do animal na forma em primeiro plano, o que salienta ainda mais a simetria de sua composição. Além disso, o contraste mais acentuado na face do felino destaca-o do restante dos elementos que possuem menor contraste.

Na foto 03, temos o espaço plástico composto por água, e seus consequentes reflexos, envolvendo a figura de uma mulher que nos parece estar mergulhando apoiada em uma superfície transparente (a borda de uma piscina de vidro, por exemplo). Sua composição é bastante limpa e suave e nela percebemos a presença de outro espaço plástico, principalmente em função da imagem, que parece ser de uma parede com quadros, acima da cabeça da modelo, do lado esquerdo. Seu gama de cores é formado por tons suaves entre o branco e o azul em praticamente toda imagem. A imagem possui um contraste suave, só acentuado no tom ocre dos cabelos da modelo e do elemento que está na base da imagem e que nos parece ser o chão.

O enquadramento das três imagens se assemelha pelo fato de todas elas possuírem um elemento central de maior importância visual evidenciado pelo ponto de vista do fotógrafo. Porém, enquanto as imagens 02 e 03 possuem enquadramentos mais simétricos, a imagem 01 nos revela um ângulo diferenciado, mais próximo e íntimo, possivelmente causado pelo fato da imagem ter sido obtida pelo próprio fotógrafo, o que também interfere diretamente na sua profundidade de campo.

O foco de nitidez da foto 01 encontra-se no primeiro plano da imagem e dissipa-se em relação ao fundo. Essa profundidade de campo, considerada pequena, pode ser usada para dar destaque ao elemento em foco, no caso dessa imagem, o retratado. Porém, parece-nos que o efeito de profundidade de campo,

nesse caso, é resultado mais da proximidade da câmera em relação ao retratado do que de uma escolha técnica do fotógrafo e, assim, poderia até mesmo ser compreendido como um fator aleatório. Na foto 02, do mesmo modo, temos uma área de foco central exatamente no espaço visual de seu elemento central. E, como na foto anterior, parece-nos que esse efeito está relacionado diretamente com a escolha do equipamento fotográfico, uma vez que essa imagem foi obtida com uma câmera modelo Lubitel que possui como característica ótica o foco centralizado. Já a foto 03 nos demonstra uma imagem com nitidez equilibrada, ou seja, todos os seus elementos são percebidos com a mesma definição, salvo os reflexos da imagem sobreposta.

A dimensão temporal pode ser percebida nesse grupo de imagens pela noção de que há um evento transcorrendo durante a obtenção das fotos. Ou seja, percebemos em suas visualidades a presença de um acontecimento que foi compreendido por nós como uma experiência. Desse modo, a noção de tempo está mais fortemente relacionada às expressões dos retratados do que com a reprodução do movimento. De qualquer modo, as fotos 01 e 03 nos revelam movimento também de forma visual. Na foto 01, temos o movimento da água congelado em primeiro plano e o movimento da expressão facial do fotografado nos indicando um acontecimento em alta velocidade; já, na foto 03, temos um movimento mais suave revelado pelos cabelos e pela vestimenta da modelo.

## **b) Tema**

Do nosso ponto de vista, o tema parece ser o elemento unificador desse grupo de imagens. A partir dos assuntos fotografados, percebemos diferentes experiências e sensações compartilhadas através de suas visualidades. Na foto 01, temos a presença da aventura, do risco, da eventualidade, da vontade de vivenciar situações diferenciadas, como descer em um tobogã de água, sensação evidenciada pela expressão intensa do fotografado. Na foto 02, vemos a expressão do felino, como se estivesse espiando o mundo ao seu redor e salientando, através de seu olhar, um ar de curiosidade. Já a foto 03 nos leva ao mundo dos sonhos, do onírico desvelado pela presença da água, por sua leveza, pela expressão da modelo (que parece estar dormindo ou sonhando) e pela mistura dos elementos que compõem as duas cenas captadas em um único negativo.

### **c) Aleatório**

O elemento aleatório desse grupo de imagens está presente nas suas visualidades a partir da noção de flagrante de experiências, de vivências, principalmente nas fotos 01 e 02. Essa noção que também poderia ser percebida como o tema das imagens parece-nos ligada ao fator aleatório em função da instantaneidade do momento de captura das imagens que não permite ao fotógrafo “pré-visualizar” a cena fotografada, ou seja, em imagens mais instantâneas como essas, é preciso ser rápido e, desse modo, torna-se mais difícil prever ou controlar os seus resultados. Além disso, o aleatório se destaca na imagem 03 pelo uso da técnica experimental de dupla exposição que conta com a imprevisibilidade do resultado como forte fator de atração para seu uso e que apresenta uma visualidade estética diferenciada das imagens usuais e normatizadas, visualidade essa causada pela fusão de duas ou mais cenas em um único espaço plástico. Assim, em imagens nas quais dois espaços plásticos se fundem, o fotógrafo não tem controle absoluto sobre o resultado dessa fusão, já que a imagem que resultará é resultado da mistura de elementos que se sobrepõem e que aleatoriamente formam um novo espaço. Mesmo assim, o fotógrafo pode tentar prever alguns de seus resultados a partir da escolha de quais cenas irá fundir e também que espaço na imagem cada uma delas terá.

#### **5.1.5 Apontamentos sobre a Escrita Lomográfica**

A partir da análise das 14 imagens selecionadas, percebemos que a Lomografia possui uma escrita única e que apresenta características singulares causadas principalmente pelo uso da experimentação e das próprias câmeras lomográficas que, por sua vez, possuem particularidades estéticas predeterminadas em função de cada modelo de equipamento. Assim, a escrita lomográfica caracteriza-se pela obtenção de resultados que a distanciam das visualidades usuais da fotografia do ponto de vista técnico e estético e nos revelam imagens com alterações cromáticas, fortes contrastes, sobreposições, construindo uma atmosfera que parece recriar seus referentes e que muitas vezes nos remete a paisagens oníricas, fantasiosas e surreais.

Seus espaços plásticos são compostos por elementos que nos indicam um alto cuidado estético com suas composições. As imagens são visualmente equilibradas e harmônicas, além de muitas delas apresentarem simetria e centralização do elemento principal, o que parece demonstrar uma preocupação estética do lomógrafo na composição das cenas fotografadas. O equilíbrio entre os elementos que as compõem (como exemplificado na foto 02 do Grupo 01) nos revela uma relação de igualdade entre esses, demonstrando que o todo é mais importante do que as partes. Ademais, elas nos demonstram uma forte busca pelo resultado visual em suas imagens, fato que pode nos indicar uma possível valorização da estética em detrimento da técnica, mas que ao mesmo tempo nos leva a acreditar que os lomógrafos possuem prévio conhecimento técnico e estético e utilizam-se desse conhecimento para obter resultados visualmente mais interessantes e plasticamente harmônicos a partir das possibilidades técnicas de cada modelo de câmera lomográfica.

O gama de cores das imagens lomográficas apresenta, na sua grande maioria, algum tipo de alteração cromática em relação a nossa percepção natural das tonalidades, como, por exemplo, as saturações ou dessaturações, imagens com forte contraste e com a predominância das cores primárias (vermelho, verde e azul) ou o uso do Preto e Branco. Todas essas modificações em seus gamas de cores e contrastes reforçam o distanciamento das noções de “verdadeiro fotográfico”, de analogia e de *mimesis*, muitas vezes atribuídas à fotografia. Desse modo, a Lomografia utiliza-se de processos e suportes (filmes) experimentais na busca de subverter o resultado visual e criar imagens que nos transportem para outras realidades, a realidade dos sonhos, do mágico, do inconsciente, ou seja, de um “realismo mágico”. Além disso, essas alterações as aproximam da estética da fotografia contemporânea que, conforme vimos no segundo capítulo, é “uma síntese entre real e ficção” e “não equivale mais ao referente fotografado” (LIAKOU in SOULAGES, 2009).

Em relação à profundidade de campo, suas visualidades também nos mostram, de forma geral, nitidez equilibrada em todas as áreas, característica só alterada quando temos o uso de câmeras específicas, como os modelos Holga e Diana, por exemplo, que, em função de suas qualidades óticas, capturam imagens com as bordas levemente desfocadas evidenciando maior nitidez na área central e causando um efeito *flo* em suas imagens. Ao considerarmos essas questões,

parece-nos que a profundidade de campo das imagens lomográficas está mais fortemente relacionada à escolha do modelo de câmera utilizada para a obtenção das imagens do que a ajustes técnicos realizados pelo fotógrafo, uma vez que a grande maioria das câmeras não permite aos fotógrafos o controle da abertura do diafragma (mecanismo que pode influenciar a profundidade de campo a partir de uma escolha técnica feita pelo operador da câmera). Sendo assim, sua escrita é influenciada pela escolha do modelo de câmera lomográfica, o que reforça a constatação de que a Lomografia possui uma escrita específica, que pode ser levemente alterada dependendo do modelo de câmera e do conhecimento do lomógrafo em relação às possibilidades técnicas e estéticas de cada equipamento.

Assim, em relação aos modelos de câmeras utilizados e suas características visuais, cabe aqui retomarmos nossa primeira percepção em relação a esse grupo de imagens, evidenciada já no processo de agrupamento das quatorze lomografias selecionadas para análise: a ausência de imagens resultantes de modelos de câmeras que de alguma forma condicionam de maneira muito forte suas visualidades, como as câmeras *Action Sampler* e *Fisheye*, por exemplo. Esse dado reforça a ideia de que os lomógrafos parecem dar preferência aos modelos nos quais os resultados das imagens não são tão previsíveis, ou seja, parecem preferir modelos que de alguma forma lhes permitam uma maior interferência no processo fotográfico em um jogo entre o aleatório, o azar e o controle, característico das fotografias experimentais.

A noção de tempo, ou seja, a dimensão temporal das imagens parece estar mais fortemente relacionada à ideia de um outro tempo, o tempo da imagem, do imaginativo, tempo esse recriado a partir de suas visualidades. Em relação à noção de tempo reproduzido, a maioria das imagens nos revela movimentos mais estáticos ou suaves (como na foto 03 do Grupo 04 a partir do movimento dos cabelos e da vestimenta da retratada ou nas imagens do Grupo 01), mesmo que algumas nos mostrem visualmente o movimento congelado, elemento característico na escrita fotográfica por remeter a ideia de tempo dinâmico e veloz (como nas fotos 01 e 02 do Grupo 02 e na foto 01 do Grupo 04), parece-nos que a noção de dimensão atemporal das lomografias é mais evidente. Ou seja, sua dimensão temporal é marcada pela atmosfera de um tempo próprio que parece contido dentro das próprias imagens, como se elas não fossem reproduções de cenas reais, mas, sim, criações de espaços temporais diferenciados. Acreditamos que essa noção é

influenciada também pelo tema e pela estética das imagens lomográficas e suas referências ao mundo dos sonhos e do irreal, noção que as aproxima mais uma vez da “aura” das fotografias contemporâneas, as quais a “origem está na mente humana” e “no mundo ao nosso redor” (CRIMP, 2005), conforme discutimos no capítulo “A Fotografia: História, usos e funções”.

Desse modo, o tema das imagens também parece nos remeter à noção de outros lugares, de um “não lugar” criado a partir da relação do homem com a natureza e perpassado pela vivência de experiências. No Grupo 01, percebemos a valorização da ideia de pertencimento e de equilíbrio entre as figuras humanas e os ambientes naturais, assim como também seus temas nos remetem a uma atmosfera de sonho. Os retratos que compõem o Grupo 02 nos revelam a relação do homem com o ambiente no qual ele está inserido e mais uma vez nos remetem à noção de pertencimento. Além disso, trazem a sensação de liberdade e de vivacidade das emoções, ou seja, de experimentarmos a vida e suas relações. A noção de pertencimento, já demonstrada pelos outros grupos, torna-se ainda mais forte no Grupo 03 a partir da ideia de totem que suas imagens nos desvelam. Assim, mais uma vez percebemos a relação ou a interferência do homem nos ambientes naturais e as experiências que surgem a partir dessa relação, experiências mais palpáveis ou mais simbólicas. E as experiências parecem ser o elemento unificador da temática do Grupo 04, nelas percebemos a noção de experiência traduzida nas mais diferentes sensações. Por fim, seus temas nos demonstram cenas com referentes reais que são facilmente identificados (figuras humanas, animais, construções antrópicas), porém, apesar disso, eles se distanciam desses referentes, ou melhor, da reprodução visual usual ou normatizada deles em função das alterações visuais características da escrita lomográfica, e assim nos remetem a outros referentes que parecem transcender as imagens.

O resultado estético dessas imagens, a partir da noção de aleatório, parece aproximar ainda mais a Lomografia das técnicas fotográficas experimentais e é evidenciado pela Escrita Lomográfica a partir de técnicas específicas, como a dupla exposição e o uso de filmes com alterações cromáticas, além de contar com as modificações causadas pelas particularizações das próprias câmeras (que não podem ser controladas pelo operador). Desse modo, as visualidades das lomografias são compostas por elementos visuais muitas vezes predeterminados pelas câmeras (como a ênfase na nitidez central e o desfoque de bordas,

característicos dos modelos LC-A e Holga) e pelos filmes (como a predominância do magenta e do alto contraste nas imagens captadas com filmes infravermelhos) que condicionam resultados e fazem com que os fotógrafos precisem lidar com o acaso e com o não controle na obtenção de suas fotos, subvertendo, dessa forma, a lógica de obtenção fotográfica e de seus controles técnicos. Características que nos parecem dar maior sensação de liberdade ao fazer fotográfico e às experiências que surgem a partir dele.

Porém, por outro lado, como vimos, as imagens nos demonstram uma busca dos lomógrafos por subverterem ou quem sabe até mesmo dominarem os resultados visuais de suas imagens em um jogo entre o aleatório e o controle que, por sua vez, subverte o próprio processo da Lomografia. Ou seja, os lomógrafos usam as próprias restrições técnicas das câmeras e as características específicas delas ou dos filmes fotográficos para, aliados a processos de experimentação, como a dupla exposição, por exemplo, criarem visualidades que vão além das já previstas pelos próprios equipamentos e que os surpreendam ainda mais em função dos resultados estéticos alcançados.

A Lomografia pode então, no nosso entender, ser considerada como fotografia-expressão, uma vez que suas imagens evidenciam a partir de suas visualidades o distanciamento da objetividade e do absoluto controle técnico através do uso da experimentação e de câmeras que proporcionam resultados desnormalizados ou não habituais do ponto de vista estético e técnico. Além disso, enfatizam a obtenção de imagens que nos parecem apresentar uma relação mais conceitual do que indicial com as cenas fotografadas, ou seja, assim como na fotografia-expressão apresentada por Rouillé, elas assumem um caráter indireto em relação aos seus referentes e arriscam-se, subvertem-se, aventuram-se na busca de resultados mais surpreendentes e instigantes, sem deixar de apresentar “uma alta consciência da forma”, como nos revela sua escrita.

A Escrita Lomográfica aqui analisada nos dá pistas dessa aura imaterial, desse suplemento espiritual, enfim, do imaginário que as cerca, mais onírico, mais voltado ao cotidiano e mais tribal. Imaginário esse que buscaremos compreender a partir da análise do Eixo 2 a seguir.

## 5.2. IMAGINÁRIO

A análise da escrita fotográfica já nos indicou que algumas de suas características visuais nos remetem ao imaginário que as cerca e nos indicam uma atmosfera mais distanciada da noção de analogia e *mimesis* característica da fotografia, direcionando-nos, assim, a outras realidades criadas a partir de suas imagens. Sob esta perspectiva, buscaremos identificar as características desse eixo de análise com base nos desdobramentos propostos: o onírico, o cotidiano e o tribalismo, a partir das pistas que as visualidades lomográficas nos indicam e na busca de enxergarmos para além delas, desvelando aquilo que não está nítido, definido, mas que também lhes dá forma.

Assim, vimos que a noção de onírico está presente em vários elementos da escrita lomográfica em função de alterações visuais causadas pelas próprias câmeras que resultam em uma estética relacionada ao mundo dos sonhos, do fantasioso, do inconsciente. Ou seja, a partir dos elementos visuais que compõem as imagens lomográficas, principalmente daqueles elementos que nos levam a imagens que se distanciam da reprodução mimética da realidade visível, surgem nas lomografias visualidades que nos remetem a outras realidades, realidades imaginadas. Desse modo, suas imagens parecem compor uma outra esfera do mundo visível, a esfera das imagens do inconsciente. Compostas por alterações cromáticas, por áreas de nitidez diferenciadas e por outros efeitos visuais que as distanciam da objetividade técnica das reproduções fotográficas usuais, seus resultados nos demonstram leveza e transcendência, no sentido de ultrapassarem seus referentes fotográficos, concedendo-nos a entrada para uma outra atmosfera ou para outras realidades que estão além do concreto, do empírico e do indicial.

Figura 49 - Fotografias do Grupo 01.



Foto 01

Foto 02

Foto 03

Foto 04

Foto 05

Fonte: Sociedade Lomográfica Internacional

Dessa maneira, no Grupo 01 (imagens em detalhe acima), o onírico parece fazer-se visível em todas as suas imagens a partir das alterações cromáticas resultantes dos suportes utilizados (filmes fotográficos) e dos desfoques consequentes da ótica das câmeras lomográficas. Assim, a alteração cromática nos remete à outra atmosfera que não a atmosfera habitual das imagens concretas e análogas à realidade; desse modo, parece-nos que a visível modificação das cores esteja revelando um outro ambiente, menos concreto e mais subjetivo, que causa um certo ar de mistério às imagens a partir de uma aura imaterial. Além da predominância dos tons de magenta, o que nos chama atenção nessas cores é a ideia de que elas formam imagens surreais, ou seja, que estão ligadas à lembrança e à representação de cenas reais, mas que se constituem para além do real, no imaginativo, em função de suas visualidades que não encontram análogos na percepção real. Ademais, a forte presença dos elementos naturais como as nuvens, a água e as árvores nos dá a sensação de leveza e harmonia, sensação muitas vezes associada também às imagens oníricas e que é aumentada, por exemplo, pelas áreas de desfoque causadas pela dupla exposição na foto 03 e pelas características óticas das lentes na foto 04. Essa visualidade mais *flo* causada pelas áreas de desfoques também nos remete à noção de imagens menos concretas, mais oníricas, uma vez que os sonhos e as fantasias geralmente são representados por imagens menos claras e menos nítidas. Assim como seus elementos visuais, seu tema também nos leva a esta percepção de um outro lugar que parece pertencer à esfera das imagens surreais e oníricas, ou seja, nos remete a cenas mais lúdicas.

Figura 50 - Fotografias do Grupo 02.



Foto 01

Foto 02

Foto 03

Fonte: Sociedade Lomográfica Internacional

Já no Grupo 02, o onírico parece-nos mais evidente na foto 01 (ver detalhe acima) em função, principalmente, da alteração do ponto de vista habitual da cena causada pela inversão do horizonte que nos causa um estranhamento na imagem e nos leva a buscar compreendê-la visualmente em função de seu distanciamento da nossa percepção normal. Desse modo, ela pode nos remeter às imagens oníricas, uma vez que no ambiente dos sonhos e da imaginação podemos tudo, não há limites para a representação, não há convenções, nem regras para as nossas visualidades, o mundo pode estar de “cabeça para baixo”. Além disso, a predominância dos tons de azul na imagem nos dá a sensação de leveza e suavidade ao nos indicar uma relação com elementos mais leves, como a água e o ar, e valorizar essa atmosfera menos nítida, menos concreta que identificamos com a noção de onírico. De maneira menos evidente, a foto 02 também nos remete a esta atmosfera dos sonhos pela sensação de liberdade causada pelo voo dos pássaros, pela leveza de seus movimentos e pelo efeito visual causado pelo escurecimento das bordas da imagem que, na nossa percepção, distancia-a das visualidades usuais e causa a sensação de uma representação com uma aura imaterial. Na foto 03, parece-nos que o onírico não esteja evidente, sensação que é reforçada pela analogia da imagem aos seus referentes, o que faz com que possamos reconhecê-la como uma imagem mais usual, mais cotidiana. Porém, a noção de “olhos” que surge em função dos círculos formados atrás da retratada pode nos dar a sensação da presença de algo mais na imagem, que estaria além de sua visualidade e poderia nos indicar uma relação imaginal.

Figura 51 - Fotografias do Grupo 03.



Foto 01



Foto 02



Foto 02

Fonte: Sociedade Lomográfica Internacional

No Grupo 03, a presença do onírico aparenta estar relacionada à ideia de veneração ou de proteção que surge a partir da imponência das construções antrópicas reveladas por elas e que é reforçada pelo ângulo das imagens. Desse modo, parece-nos que a sensação de proteção, nessas imagens, está relacionada a elementos simbólicos que habitam nossos imaginários e que, de certa forma, são também elementos inconscientes e impalpáveis, assim como nossos sonhos. Portanto, na foto 01, essa atmosfera mais onírica relacionada à noção de proteção é reforçada pela dupla exposição da cena que cria um ambiente diferenciado no qual a imagem do Cristo Redentor ocupa a metade superior da imagem, ou seja, o espaço do céu. Porém, nessa imagem, o céu parece ter duplo sentido, ou seja, parece nos remeter à noção religiosa de céu, como espaço sagrado, de redenção e da vida espiritual. Sensação que é reforçada pela transparência e leveza das nuvens que sugerem a divisão de dois espaços: o espaço do sagrado, do espiritual e o espaço do profano, do humano, dos elementos mais concretos. Já nas fotos 02 e 03, esta sensação de onírico nos parece ser reforçada pela alteração das cores (foto 02) e pela sensação de *flo* causada pela menor nitidez de algumas áreas da imagem e pelo uso do Preto e Branco que também nos distancia de nossa visualidade habitual.

Figura 52 - Fotografias do Grupo 04.



Foto 01



Foto 02



Foto 03

Fonte: Sociedade Lomográfica Internacional

No Grupo 04 (imagens acima), por sua vez, vemos na imagem 03 uma referência mais direta ao mundo dos sonhos. A fluidez da água juntamente com a leveza e a suavidade das cores (possivelmente, causada pela dupla exposição da imagem) nos dá a sensação de um ambiente menos concreto, mais imaterial. Ademais, sua visualidade é marcada por uma menor nitidez, ou seja, por um efeito *flo* que identificamos como um indício de representações oníricas, fantasiosas, ou seja, realidades imaginadas. Além disso, a expressão da modelo que, como vimos nos Eixo 1 desta análise, parece estar sonhando ou dormindo reforça esta percepção e a noção de suavidade causada pela sensação de tranquilidade que elas nos passa, assim como sua pose sugere uma posição fetal e pode nos indicar a relação dessa imagem com as noções de retorno ao ventre e de proteção. Já nas fotos 01 e 02, a presença do onírico não nos parece tão evidente, uma vez que elas estão mais diretamente relacionadas a momentos mais usuais e suas representações visuais não nos sugerem os traços de imagens mais fantasiosas. Porém, parece-nos que elas possam estar relacionadas às sensações de tensão e mistério que muitas vezes envolvem os nossos sonhos e pesadelos. Dessa forma, a intensa adrenalina que parece estar associada à sensação do retratado na foto 01 pode nos causar angústia e apreensão, assim como o olhar do gato na foto 02 pode nos remeter às noções de suspense, tensão e mistério, sensações que muitas vezes estão relacionadas as nossas experiências oníricas.

Assim, ao retomarmos os elementos visuais que nos indicam a presença desta atmosfera onírica nas imagens, percebemos que os fatores técnicos

característicos das câmeras lomográficas criam visualmente imagens mais oníricas, com uma atmosfera mais *flou* e menos relacionada à objetividade e à concretude das representações visuais mais fortemente ligadas à realidade ou à maneira usual com a qual a percebemos e a reproduzimos. Desse modo, remetem-nos a representações mais inconscientes e subjetivas que não estão relacionadas analogamente ao mundo concreto, e, assim, permitem-nos a criação de visualidades mais fantasiosas, de realidades imaginadas.

Por outro lado, essas visualidades nos demonstram temas que estão relacionados as nossas vivências cotidianas e banais, experiências do dia a dia, sem maior importância e até mesmo anódinas. A partir dos assuntos das imagens aqui analisadas nos parece que há uma valorização dessas experiências e uma possível transformação delas em momentos únicos que podem nos revelar a magnitude da vida de todos os dias e demonstrar, assim, uma valorização do cotidiano, a vivacidade das emoções comuns e a abundância do supérfluo. Sendo assim, buscaremos identificar a presença do cotidiano, nosso segundo desdobramento desse eixo de análise, nas imagens que compõem os grupos de Lomografias.

O Grupo 01 nos revela cenas simples que nos demonstram ambientes repletos de natureza e nos indicam um cotidiano vivenciado em ambientes mais naturais ou menos urbanos. Assim, cenas como a revelada pela foto 03 nos sugerem a ausência de um acontecimento específico, ou seja, são cenas compostas por situações banais, como estar sentado à beira da praia, que nos remetem à noção de prazer e tranquilidade. Porém, o que parece estar mais relacionado à percepção de valorização do cotidiano nesse grupo de imagens é a valorização temática e estética dos ambientes naturais e da relação entre o homem e o mundo que ele habita. Enfim, essa noção de que somos parte da natureza e temos a mesma importância dos outros elementos que a compõem, já discutida no Eixo 1 e presente em todas as imagens desse grupo, parece-nos salientiar uma relação diferenciada com o mundo embasada no respeito à natureza e no reconhecimento de que somos parte integrante dela.

Assim como no Grupo 01, as imagens do Grupo 02, principalmente as fotos 01 e 02, também nos evidenciam essa valorização dos ambientes naturais. Porém, elas nos trazem de maneira mais evidente a noção de experiências cotidianas e simples que podem nos indicar essa valorização das relações harmônicas entre o homem e a natureza e as sensações de prazer que surgem a partir delas e da

vivacidade das emoções. Desse modo, as fotos 01 e 02 nos revelam uma atmosfera de liberdade e leveza a partir de cenas simples, como passear na praia ou alimentar pombos em uma praça. Já a foto 03 parece demonstrar essa relação com o cotidiano de maneira diferente, ou seja, ela nos revela uma experiência ainda mais cotidiana e banal (a espera pela lavagem de roupas) que é valorizada pela obtenção da fotografia, mas que, ao contrário das demais, revela-nos uma sensação de tédio e monotonia através da expressão da modelo em foco. Assim, as diferentes sensações causadas por esse grupo de imagens parecem nos indicar que, além da valorização de momentos cotidianos e banais, há, de forma mais evidente, uma revalorização dos ambientes naturais e do mundo que nos cerca, demonstrada por uma atmosfera de aceitação do cotidiano e das coisas como elas são, ou seja, uma reconciliação do homem com a sua natureza.

Por sua vez, as imagens que formam o Grupo 03 não nos parecem ter relação direta com essa atmosfera de valorização do cotidiano, a não ser pelo fato de que as cenas reveladas por elas são, de certa forma, cenas cotidianas. Ou seja, não há nelas nenhuma alusão a momentos especiais, elas são compostas por imagens relativamente banais, porém, parece-nos que seus elementos possam fazer referência à noção de turismo, de passeio, ou seja, à noção de um certo distanciamento das atividades diárias, principalmente na foto 01 na qual o Cristo Redentor nos remete à ideia de visita a um elemento tipicamente turístico. Assim, a representação das construções antrópicas que vemos nelas, o Cristo Redentor (foto 01), um farol (foto 02) e uma torre (foto 03) podem nos demonstrar também a noção da Lomografia como uma narrativa do vivido, ou seja, podem estar relacionadas a uma das premissas da Sociedade Lomográfica explicitada na primeira de suas regras “Leve sua Lomo onde você for” e, a partir dela, a ideia de que a Lomografia deve fazer parte de nossas vidas.

Por outro lado, elas parecem nos demonstrar o cotidiano como algo a ser contemplado, admirado, algo que pode estar relacionado às noções de poder, potência e proteção. Sob essa perspectiva, as construções reveladas por elas nos indicam essas relações a partir da noção de totem que foi percebida em suas visualidades e que pode nos indicar que esses são elementos de veneração e que contem em suas auras as noções de poder e proteção, ou seja, um suplemento espiritual.

Já o Grupo 04 vai nos evidenciar a valorização de cenas que nos indicam experiências simples (como vemos nas fotos 01 e 02) e as sensações que surgem a partir delas. Assim, a foto 01 nos sugere a busca pelo prazer, pela aventura, pelo risco e pela vontade de vivenciar novas experiências e parece nos revelar a noção de que o mundo tem muito a nos propor e que, desse modo, podemos viver de maneira mais intensa nossa relação com ele e com os outros, percepção que surge em função da expressão intensa do retratado captada no momento em que ele desce por um tobogã. Já na foto 02, a expressão do felino nos remete à ideia de curiosidade e pode nos indicar que há muito o que descobrir no mundo ao nosso redor, ou seja, parece valorizar o prazer das pequenas coisas, nas experiências mais simples, como espiar ao nosso redor e perceber coisas novas. Já a foto 03 nos revela uma cena que poderia ser compreendida como um simples mergulho, mas que está envolta por uma atmosfera menos concreta que parece pertencer ao mundo dos sonhos e, desse modo, remete-nos de volta ao nosso primeiro desdobramento desse eixo de análise, o onírico.

Assim sendo, parece-nos que o onírico e o cotidiano estão intrinsecamente relacionados nas imagens lomográficas, que nos demonstram uma reconciliação com o presente a partir da vivacidade das emoções comuns, da valorização estética dos ambientes naturais e da transformação de suas realidades em realidades imaginadas, repletas de uma aura imaterial e onírica que caracterizam a atmosfera de suas imagens.

Da mesma maneira, o tribalismo, nosso terceiro desdobramento desta análise, parece abarcar as características dessa atmosfera mais onírica que valoriza o cotidiano e as experiências simples e banais de nossas vidas e se manifesta a partir da comunhão de emoções, gostos e sentimentos e sedimenta nossa relação com o outro e com o mundo que dá vez ao sentimento de pertencimento, de comunidade.

O fenômeno tribal parece, então, envolver todas as imagens lomográficas, ou seja, muito além de compor somente suas temáticas, o tribalismo pode nos indicar a identificação estética como a marca da pós-modernidade no fazer lomográfico e no compartilhamento das imagens obtidas através dele e, assim, levar-nos a compreender a Lomografia como um movimento tipicamente pós-moderno a partir do qual uma “tribo” compartilha um gosto comum e uma maneira de viver e estar no mundo.

O movimento lomográfico seria, então, um modo de vivenciarmos a vivacidade das emoções e dos valores comuns, e, sob este aspecto, poderia constituir-se como uma tribo de lomógrafos que, através da fotografia, une-se em torno de uma paixão.

Assim, já na capa do *website* da Sociedade Lomográfica Internacional, encontramos a frase que a identifica: “Bem-vindo à Lomography! Nós somos uma comunidade global de apaixonados por fotografia analógica criativa e experimental”, identificação que parece nos dar indícios do fenômeno tribal em sua constituição. Ou seja, uma primeira aproximação à atmosfera das Lomos, feita a partir de seu posicionamento, já nos dá pistas de que essa é uma “comunidade” que comunga em torno de um único totem, a fotografia analógica e experimental. Mas, essa fotografia possui características específicas que de certo modo são determinadas pelas câmeras lomográficas; sendo assim, levam-nos a acreditar que essa tribo utiliza-se das mesmas ferramentas para manifestar um imaginário comum.

A partir disso, podemos considerar que a utilização de um equipamento específico, ou seja, o compartilhamento de uma “tecnologia do imaginário” seja mais um dos indícios do tribalismo na Lomografia. Assim, os lomógrafos identificam-se pela troca de experiências, sensações e visualidades alcançadas por intermédio de um elemento em comum, a câmera lomográfica, que parece fortalecer o sentimento de pertencimento característico do fenômeno tribal e da pós-modernidade entre eles. Sentimento de pertencimento que foi percebido por nós em várias das imagens, como vimos no Eixo 1 desta análise.

Ademais, temos também como indícios desse fenômeno tribal a volta a um “certo arcaísmo” ou a “volta da figura dionisíaca” que dá valor às banalidades da vida cotidiana, ao supérfluo e ao presente, atmosfera que também identificamos nas imagens lomográficas em análise e que por sua vez pode ser percebida pela maneira como os lomógrafos fazem referência ao sentido da Lomografia em suas vidas, como vimos no depoimento da fotógrafa Simone White ao documentário *A câmera Lomo: fotografar desde o quadril* (BBC, 2004), no capítulo Fotografia<sup>25</sup>. Nesse depoimento, ela faz menção à Sociedade Lomográfica como uma maneira de “encorajar as pessoas a estarem juntas”, a “terem alegria na vida”, “em todos os pequenos detalhes”, ou seja, ela acredita na Lomografia como um catalisador da

---

<sup>25</sup> Ver depoimento completo no Capítulo Fotografia: História, usos e funções, p.81.

união entre as pessoas e da valorização dos aspectos cotidianos e banais da vida de todos os dias. Ideias que aproximam ainda mais a Lomografia da noção de tribalismo e nos fazem identificar pistas desse fenômeno nas suas imagens e nos seus usuários.

A partir dessa perspectiva, vemos a presença dessa figura dionisíaca revelada em várias das imagens analisadas a partir das noções de liberdade e leveza, de valorização das cenas e das situações simples e cotidianas como, por exemplo, a figura de um cisne em uma situação natural ou ainda a imagem de uma pessoa sentada em uma cadeira de praia que nos remetem a uma atmosfera de lazer, de descanso e de integração do homem com a natureza, evidenciando um modo de viver que valoriza as pequenas emoções e os momentos vividos.

Dessa forma, para além desses indícios que podemos perceber nas imagens, há outra importante característica da comunidade de lomógrafos que nos faz acreditar nela como uma tribo: a maneira pela qual compartilham suas imagens através de um *website* internacional que une pessoas em torno de um interesse e de um gosto comum. Assim, os lomógrafos podem estar em qualquer lugar do mundo e muito provavelmente nem sequer se conhecem, mas se reconhecem como tribo a partir do pertencimento à Sociedade Lomográfica Internacional e do compartilhamento das imagens que produzem e das experiências que vivenciam. Desse modo, as tecnologias do imaginário contemporâneo nos parecem facilitar essa paixão em comum através da rede internacional de computadores, tecnologia que possibilita a união de pessoas de diferentes lugares em um só: a Sociedade Lomográfica Internacional.

E essa figura dionisíaca que valoriza as emoções, as experiências e que caracteriza o tribalismo vai identificar também uma nova maneira de viver e de estar em sociedade, na qual se vivencia intensamente o presente e cria-se uma temporalidade presenteísta, conforme vimos no primeiro capítulo. Assim, ela nos evidencia também uma valorização do cotidiano, do momento vivido, das emoções, dos sentimentos e do inconsciente que se manifestam visualmente a partir de imagens mais oníricas, fantasiosas e irreais que nos indicam um novo lugar, com espaço e tempo próprios. Ou seja, a partir dessas constatações, parece-nos que o tribalismo abarca as características anteriores identificadas por nós no fazer lomográfico, isto é, carrega em sua atmosfera os elementos oníricos e cotidianos.

E, desse modo, se retornarmos ao início da Lomografia em 1982 e ao desenrolar de sua história, veremos que as câmeras LC-A foram lançadas na antiga União Soviética com a intenção de “permitir que a sociedade russa fotografasse tudo que quisesse e criasse um amplo arquivo de imagens do cotidiano de uma sociedade comunista”, como nos revela a Sociedade Lomográfica Internacional. Ou seja, antes mesmo do lançamento da Lomografia como comunidade de “apaixonados pela fotografia analógica criativa e experimental”, ela já nasce envolta com a intenção de tornar-se uma tecnologia do imaginário para mostrar ao mundo a atmosfera que envolvia a sociedade comunista russa. Porém, parece-nos que foi o imaginário pós-moderno que tomou força a partir de suas imagens e conquistou milhares<sup>26</sup> de adeptos em torno de um totem: a Lomo. Assim, a Lomografia se tornou um fenômeno tribal e suas imagens revelam um imaginário que nos parece muito mais amplo e coletivo do que se poderia imaginar no início dos anos 1980.

Além disso, lembramos que a presença do aspecto tribal foi percebida visualmente nas imagens que compõem o Grupo 03, a partir de seu tema e da noção de totem que surge em suas visualidades, como vimos no Eixo 1 desta análise. Assim, ao considerarmos os totens como símbolos do compartilhamento de crenças e de valores por um determinado grupo, sua presença visual nessas imagens nos fez relacioná-las à noção de tribalismo, pequenos corpos fragmentados, tribos misteriosas. Desse modo, o tema dessas imagens transborda suas evidências visuais e nos traz indícios de seu imaginário em uma relação que nos parece indissociável entre as reproduções que criamos do mundo no qual vivemos e a atmosfera que nos cerca.

Enfim, a visualidade das lomografias analisadas e suas escritas nos demonstram que imagem e imaginários são elementos indissociáveis e que, dessa forma, um transpõe o outro, atravessa-o e complementa-o.

### **5.2.1 Apontamentos sobre o Imaginário Lomográfico**

Na busca de compreendermos a Lomografia como manifestação visual do imaginário contemporâneo nos aproximamos de suas imagens e dos elementos que

---

<sup>26</sup> A Lomografia obteve, só no mês de agosto de 2012, 7580 fotos adicionadas ao seu site internacional somente por usuários brasileiros, segundo dado publicado pela Sociedade Lomográfica Internacional em seu site: [www.lomography.com](http://www.lomography.com), no dia 12 de setembro de 2012.

surgem a partir delas na tentativa de identificar as pistas e os indícios que suas narrativas nos propunham. Desse modo, tomamos como base de análise três características que acreditamos dialogarem de forma mais direta com as imagens lomográficas: o onírico, o cotidiano e o tribalismo.

Assim, essa aproximação à Lomografia, a partir de um olhar de dentro dela, revelou-nos que suas visualidades nos remetem a realidades imaginadas e, mesmo que estejam relacionadas a referentes concretos e reais, elas constituem-se para além do real, no imaginativo. Ou seja, parecem emanar essa “aura imaterial”, esse “suplemento espiritual” identificado por Maffesoli como um “realismo mágico”. Desse modo, suas visualidades *floou*, ou seja, menos objetivas e nítidas, indicaram-nos uma aproximação à atmosfera característica das representações das imagens do mundo dos sonhos, do onírico. Nessas imagens, não há limites para a representação, tudo pode ser imaginado e realizado, o mundo pode estar de cabeça para baixo, a grama pode ser vermelha, há espaço para tudo e para todos em uma atmosfera harmônica e livre, como vimos nas Lomografias.

A partir disso, acreditamos que essa atmosfera onírica que emana das imagens lomográficas aparenta desvelar um reconhecimento de que somos compostos por várias características distintas e que, em função disso, as imagens que utilizamos para dar concretude aos nossos imaginários parecem carregadas de características e de elementos que evidenciam tanto os nossos aspectos mais concretos e objetivos quanto as nossas sensações, nossos sonhos, enfim, elas dão forma a todas as nossas dimensões. Constatação que nos leva ao encontro da atmosfera pós-moderna, na perspectiva de Maffesoli, que evidencia um reconhecimento de que somos dialógicos, orgânicos, ou seja, espírito e mente, consciente e inconsciente, e de que nossos imaginários estariam demonstrando uma “revalorização dos elementos não racionais, não objetivos, não utilitários” em “um retorno ao ventre, aos sentidos, ao sensível” (MAFFESOLI, 2012, p. 59), aspectos que a modernidade havia deixado de lado. Assim, a aproximação ao onírico revelada pelas Lomografias nos faz acreditar que essas imagens estão manifestando esse imaginário envolvido por essa nova lógica, a “lógica da invaginação”, em um retorno a outro nível de desejo que teria, ainda segundo Maffesoli, uma “ordem simbólica interativa” em uma organicidade que usa a “criatividade como obra de arte existencial” na busca de dar a existência à mais bela forma possível.

Essa lógica vai evidenciar também, segundo Maffesoli, uma revalorização dos momentos cotidianos e banais em um “reencantamento pelo mundo”, como ele denomina, marcado por uma nova temporalidade mais presenteísta, mais efêmera, ou seja, mais voltada para o “aqui-agora” que parece buscar transformar nossas vivências em verdadeiras obras de arte, como acabamos de ver. Indícios que também foram percebidos por Lyotard e Lipovetsky: “Jean-François Lyotard foi um dos primeiros a notar o vínculo entre a condição pós-moderna e a temporalidade presentista”, afirma Lipovetsky (2004), e acrescenta: vivemos em um período marcado por uma sociedade mais diversa que possui horizontes mais curtos e está voltada para o “aqui-agora”.

Assim, a atmosfera das Lomografias analisadas nos mostrou esse reencantamento pelo mundo a partir da valorização de cenas cotidianas e banais e, principalmente, da valorização da relação do homem com o mundo que ele habita. Ou seja, essa revalorização dos ambientes naturais (que compõem a maioria das imagens analisadas) nos desvela uma reconciliação com a natureza, a aceitação do homem e das coisas em sua essência, assim como nos desvela também a aceitação do que é, do que está posto. Desse modo, as experiências cotidianas harmonizam nossa relação com o mundo e com os outros e evidenciam outra característica do imaginário pós-moderno, na perspectiva de Maffesoli, a noção de que não há mais uma “finalidade a ser concluída, um objetivo”; estamos vivenciando um “retorno ao ventre, aos sentidos”, que pode ser percebido na valorização dos elementos naturais e na temporalidade presenteísta que a estetização do cotidiano nos demonstra.

Assim, a partir desse retorno ao arcaísmo, experimentamos uma nova maneira de manifestarmos nosso imaginário coletivamente através de imagens que demonstram também o espírito dionisíaco identificado por Maffesoli na pós-modernidade e nos identificam como “pessoas tribais”, ou seja, indivíduos plurais que compartilham um mesmo gosto, uma mesma paixão que nos une e que fortalece o nosso sentimento de pertencimento.

Desse modo, além de evidenciar em suas visualidades, em suas funções e em seus fazeres as características da pós-modernidade já percebidas por nós, acreditamos que seu imaginário é perpassado por uma das principais evidências dessa nova atmosfera contemporânea na perspectiva de Maffesoli, o tribalismo. Percebemos no decorrer dessa trajetória que o tribalismo aparenta ser o forte elemento de ligação entre os usuários da Lomografia através de uma identificação

estética. Ademais, se considerarmos a noção de tribalismo de Maffesoli (2003), como o fenômeno pós-moderno de comunicação, no sentido da partilha de emoções e de sentimentos e que se dirige “a tribos que comungam em torno de um totem” (2003, p. 16), como vimos no primeiro capítulo, veremos que a Lomografia une indivíduos que comungam em torno de um mesmo totem: a câmera lomográfica e suas visualidades e, desse modo, constitui-se como o “cimento próprio do estar junto”, nessa nova constelação pós-moderna que manifesta em suas imagens um imaginário tribal, imaginal e presenteísta.

Ou seja, a partir dessas constatações, parece-nos que o tribalismo abarca as características anteriores identificadas por nós no fazer lomográfico, e carrega em sua atmosfera os elementos oníricos e cotidianos manifestados na Lomografia pela busca de visualidades que os representem e que por sua vez são criadas a partir de uma tecnologia do imaginário: as câmeras lomográficas.

### 5.3. A LOMOGRRAFIA COMO FORMA DE MANIFESTAÇÃO VISUAL DO IMAGINÁRIO CONTEMPORÂNEO

Ao considerarmos que a Lomografia surge na antiga URSS no final dos anos 1980, no momento em que o mundo vivia as consequências do “abalo dos alicerces absolutos da racionalidade”, assim como do “fracasso das grandes ideologias da história” (LIPOVETSKY), podemos constatar que, ao menos do ponto de vista histórico, ela está inserida nesse contexto. Ou seja, no momento em que o mundo comunista começa a sofrer com a queda do seu sistema “absoluto”, seu governo lança um modelo de câmera com o propósito de proporcionar a sua sociedade uma “tecnologia de seu imaginário”. Mas, ao invés disso, a Lomografia nos parece ter nascido envolvida por essa nova atmosfera que via surgir no seio dessas mudanças e, assim, ganha forças alicerçada pelo imaginário pós-moderno e por sua lógica embasada na “ética-estética” (Maffesoli), evidenciando um novo modo de viver e estar no mundo e transformando-se em uma tecnologia do imaginário contemporâneo.

O imaginário, conforme vimos no primeiro capítulo, é o “museu de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a produzir” (Durand), é “o estado de espírito que caracteriza um povo” que possui “um elemento racional, mas também

outros parâmetros, como o onírico, o lúdico, o fantasioso, o irracional” (Maffesoli). E suas tecnologias são “dispositivos de produção de mitos, de visões do mundo e de estilos de vida”, como nos apontou Silva (2003) no mesmo capítulo. Desse modo, a Lomografia surge envolta pelas transformações que o imaginário ocidental vinha sofrendo nesse processo de saturação entre a época Moderna e a Pós-moderna.

Além disso, o momento histórico de seu ressurgimento, com o lançamento da Sociedade Lomográfica Internacional na década de 1990, demonstrava-nos o avanço da tecnologia digital no fazer fotográfico e junto com ele uma ênfase no domínio absoluto da técnica e dos resultados de suas imagens, além de um imediatismo na visualização das mesmas que parecia encerrar a imprevisibilidade de seus resultados e, de certa forma, inibia a criatividade e o lúdico, uma vez que se tornara possível dominar todo o processo. A Lomografia, então, ressurgiu como uma possibilidade de criarmos imagens fotográficas mais livres, mais inusitadas e que poderiam nos distanciar desse domínio absoluto da técnica e de seus resultados, devolvendo aos fotógrafos o prazer de ser surpreendido por suas próprias imagens.

Assim, a Sociedade Lomográfica Internacional solidifica-se como um lugar de culto à “fotografia analógica criativa e experimental”, e parece dar sinais de um certo “retorno ao arcaísmo”, como acredita Maffesoli, em função do aspecto tribal que lhe é conferido. Ademais, parece-nos que o arcaísmo está presente nas Lomografias tanto pelo aspecto técnico, na busca por um processo fotográfico com tempo e espaço diferenciados do imediatismo da fotografia digital, quanto pela atmosfera que cerca suas imagens, mais onírica, mais fantasiosa e que demonstra um reencantamento pelas experiências simples a partir da estetização do cotidiano. Ou seja, é envolta nessa “cultura do instinto” que quer afrontar o destino e que joga com a eventualidade e com o risco que a Lomografia nos revela em suas visualidades experimentais diferentes modos de viver e perceber a sociedade.

Desse modo, visualidades como a da foto 03 do Grupo 04, na qual vemos uma figura feminina em posição quase fetal, como se estivesse mergulhando, sugerem-nos uma atmosfera de sonho e aludem-nos a essa noção de “retorno ao ventre, aos sentidos, ao sensível”, identificada por Maffesoli, e assim nos dão pistas de seus imaginários a partir de resultados visuais característicos da Escrita Lomográfica.

A Escrita Lomográfica, dessa maneira, caracteriza-se pela criação de imagens que nos apresentam visualidades únicas marcadas por alterações

cromáticas, fortes contrastes, áreas de nitidez específicas e imagens sobre-expostas, ou seja, visualidades que se distanciam de seus referentes e da noção de analogia e *mimesis* que, na maioria das vezes, estava associada à fotografia. Assim, através de suas escritas, as lomografias nos apresentam novas realidades, realidades imaginadas que nos transportam para outro mundo, o mundo dos sonhos, da fantasia, do imaginativo e aproximam-se da estética da fotografia contemporânea que, conforme discutimos no capítulo “A Fotografia: História, usos e funções”, parece ser uma “síntese entre real e ficção”, na qual a imagem “não equivale mais ao referente fotografado” (LIAKOU).

Além disso, na maioria das vezes, essas características visuais estão relacionadas às características específicas das próprias câmeras e filmes lomográficos que, em função dos limites de controle da técnica que apresentam, predeterminam resultados que não podem ser controlados pelos fotógrafos e, desse modo, relacionam o processo lomográfico às técnicas de fotografia experimental e de subversão da lógica fotográfica usual, aproximando a noção de aleatório ao resultado de seu processo. Assim como a fotografia experimental identificada por Gunthert e Poivert (no subcapítulo Lomógrafos) caracteriza-se como um espaço “onde o azar e o jogo podem encontrar seu lugar” na busca de um distanciamento da “concepção da fotografia como estrita reprodução da realidade”, as câmeras lomográficas utilizam-se desse “jogo” para criar suas imagens.

Sob essa perspectiva, partimos do pressuposto de que o aleatório era um dos fatores mais relevantes da técnica lomográfica, na medida em que permitiria a sensação de surpresa e de liberdade no processo fotográfico e resultaria em imagens mais instigantes e diferenciadas do ponto de vista estético em função das características técnicas determinadas pela escolha do modelo de câmera e de filme utilizados. Porém, apesar da aparente falta do absoluto controle técnico demonstrado nas imagens lomográficas em função das características predeterminadas pelos equipamentos, que acreditávamos resultar no predomínio do aleatório em suas visualidades, foi possível perceber que as lomografias analisadas, na sua maioria, contam com um conhecimento estético e técnico do lomógrafo evidenciado por um apuro estético em suas composições. Em função disso, parecemos que os lomógrafos buscam utilizar as próprias restrições e predeterminações técnicas características da Lomografia que, por sua vez, subvertem o processo fotográfico usual, para alcançarem resultados inusitados que vão além dos já

previstos e esperados. Desse modo, aliam seus conhecimentos técnicos, estéticos e experimentais na tentativa de serem surpreendidos visualmente e de tornarem o processo fotográfico mais livre e instigante.

Mas, ao mesmo tempo, parece-nos que os lomógrafos buscam controlar tecnicamente de alguma forma seus resultados visuais, em um jogo entre o aleatório e o controle que nos parece ser a marca principal da Escrita Lomográfica e que nos remete a mais uma característica da atmosfera pós-moderna identificada por Maffesoli, a “cultura do instinto”, que joga com a eventualidade, com o risco e com a aventura.

Dessa maneira, consideramos que o aleatório é parte do resultado esperado e, sendo assim, parece-nos que a busca por imagens esteticamente diferenciadas que alterem a reprodução de seus referentes, distanciando-se de uma visão normatizada e manifestando uma experiência mais livre e mais lúdica que envolve os sentimentos, o inconsciente e o prazer seja o verdadeiro totem da Lomografia. É a partir da visualidade de suas imagens que a Lomografia vai evidenciar uma relação de maior liberdade e prazer em seu fazer fotográfico. Uma relação que nos demonstra a busca pela imprevisibilidade, mas, mais ainda, a busca por imagens diferenciadas que de certa forma identifiquem essa aura proposta pelo movimento lomográfico e que contam com o conhecimento técnico e estético dos lomógrafos, ou seja, fotógrafos, para compreenderem as regras do jogo e alcancarem o objetivo final: uma experiência ética-estética que transforma as banalidades da vida cotidiana em verdadeiras obras de arte, como postula Maffesoli.

Assim, os lomógrafos parecem estar imbuídos desta paixão comum e, a partir da Sociedade Lomográfica Internacional, comungam o gosto pela fotografia experimental, envolvidos pela atmosfera que circunda a Lomografia e que é proposta por suas 10 Regras de Ouro. A Sociedade Lomográfica Internacional seria então, sob essa perspectiva, o laço de união ou o cimento social da tribo de lomógrafos, pequenos corpos fragmentados, que se unem em torno de seu totem: a experiência lomográfica e suas visualidades.

Sendo assim, as quatro primeiras Regras de Ouro do movimento lomográfico: “Leve a sua Lomo aonde você for”; “Fotografe a qualquer hora do dia ou da noite”; “A Lomografia não interfere na sua vida, ela é parte dela”; e “Aproxime-se o mais possível do objeto a ser fotografado”, aparentam demonstrar uma busca pela valorização, através das imagens e da experiência estética, esse reencantamento

pelas situações cotidianas e banais. A Sociedade Lomográfica Internacional sugere através de suas “regras” uma nova maneira de nos relacionarmos com as nossas vivências, experiência essa que valoriza todos os momentos de nossas vidas e demonstra a vivacidade das emoções comuns. Assim, a Lomo deve, na perspectiva da SLI, ser incorporada ao nosso dia a dia, evidenciando um posicionamento perante a vida, que busca o prazer de vivenciar a fotografia, muito mais do que o de dominar a técnica fotográfica, construindo, assim, uma narrativa visual do vivido no mundo contemporâneo a partir de uma experiência “ética-estética”.

E essa narrativa visual nos desvelou verdadeiro esse reencantamento pelo mundo, pelo ambiente e pelas pequenas coisas através das visualidades e temáticas de suas imagens e da atmosfera que transborda delas, que surge para além das lomografias e nos demonstra a valorização das relações de harmonia entre homem e natureza, através do reconhecimento das coisas como elas são, ou seja, da aceitação do cotidiano, transformando visualidades aparentemente normais em imagens oníricas, leves e repletas de beleza.

Para reforçar esse posicionamento, a SLI oferece câmeras que de certa forma facilitam a produção de imagens e desmistificam o fazer fotográfico na busca de torná-lo mais lúdico, livre e excitante. Por um lado, suas câmeras são de fácil manuseio, já que não há muitos ajustes técnicos a serem feitos, e de baixo custo (se comparadas aos equipamentos profissionais); por outro lado, elas trazem consigo a ideia de obtenções fotográficas mais voltadas à experiência de fotografar do que ao controle da técnica (já que tecnicamente são pré-programadas, quase não há ajustes técnicos a serem feitos), o que pode tornar estas experiências lúdicas e prazerosas.

A Lomografia então, nos parece ser uma ferramenta de aproximação ao cotidiano, porém, o cotidiano revelado por elas demonstra estar envolto tanto por imagens de situações “reais” quanto por imagens que nos remetem a experiências “irreais” e que nos distanciam das visualidades usuais da fotografia, como já vimos. Imagens que parecem manifestar esse inconsciente partilhado pelos lomógrafos que nos alude ao onírico, ao fantasioso e até mesmo ao surreal. Ou seja, essa aproximação ao cotidiano é somente o catalisador de uma experiência que vai evidenciar visualidades que, de certa forma, distanciam-nos desse cotidiano, aqui-agora, e transportam-nos para outras realidades, as realidades imaginadas. Ou, retomando Maffesoli, são “ao mesmo tempo materiais e imateriais” e dão “à

existência a mais bela forma possível”, “nem todas as coisas não sendo simplesmente fisiológicas, mas atravessadas por uma carga imaginal” (MAFFESOLI, 2012, p. 62), por um “realismo mágico”.

Assim, os lomógrafos buscam essa experiência mais lúdica e livre proposta pela Lomografia e utilizam-se das quatro próximas regras: “Não pense”; “Seja rápido”; “Você não precisa saber antes o que fotografou” e “Nem depois” na busca por imagens menos técnicas e mais estimulantes do ponto de vista estético, e acrescentam a elas a nona regra: “Não fotografe com os olhos” que nos sugere um ponto de vista mais subjetivo, mais inconsciente e menos relacionado à percepção visual usual.

Porém, a análise das imagens nos evidenciou que essa experiência estética a partir da Lomografia conta com o conhecimento prévio dos fotógrafos, tanto técnico quanto estético, para que possam jogar esse jogo proposto pelas 10 Regras de Ouro da Lomografia e alcançar o resultado desejado: visualidades inusitadas, mais livres, mais oníricas e voltadas para a experiência estética.

Desse modo, acreditamos que o movimento lomográfico busque uma relação diferenciada com a produção fotográfica que valorize a criação de imagens mais livres e que, por sua vez, diferenciem-se da estética normatizada da fotografia. Fato que nos reforça a percepção de que a Lomografia faz parte dessa nova “cultura do instinto” identificada por Maffesoli e que através de suas visualidades, de seus temas e de seu fazer nos demonstra essa revalorização de nossas dimensões menos palpáveis e objetiváveis, além da valorização das experiências cotidianas e da temporalidade presenteísta. Ou seja, não há mais hierarquia entre as experiências de nossas vidas, tudo se torna importante e merece ser registrado e vivido intensamente na busca pelo prazer e pela felicidade, “aqui-agora”. Assim, a última regra: “Não se preocupe com as regras” parece tentar subverter o próprio processo proposto, evidenciando a mesma lógica da Escrita Lomográfica entre o aleatório e o controle, entre a liberdade e a busca por resultados esperados.

Sendo assim, apesar das 10 Regras de Ouro da Lomografia nos indicarem que qualquer um pode obter imagens surpreendentes e inusitadas com o uso das câmeras lomográficas, parece-nos que, na verdade, a tribo de lomógrafos que forma a Sociedade Lomográfica Internacional é composta por amantes da fotografia que possuem um alto conhecimento técnico e estético prévio e que o utilizam nesse jogo que cria imagens que nos transportam para seus imaginários. Ou, como nos

demonstrou Debat em relação à produção fotográfica contemporânea no segundo capítulo, “marcam a passagem do objeto imagem para o imaginário”.

Desse modo, as experiências técnicas e estéticas nos parecem indissociáveis, tornando a Lomografia uma tecnologia do imaginário contemporâneo e manifestando em suas imagens essa vivência tanto em suas visualidades como na maneira como elas são obtidas a partir do sentido de vivido emocional comum que transborda de suas fotografias.

Assim, as visualidades formadas pela inversão da percepção, pelas alterações cromáticas e pelo distanciamento dos referentes nos indicam que não há certo ou errado na Escrita Lomográfica, e o que parece importar no processo lomográfico é justamente o processo, no sentido de experiência vivida, de compartilhamento de emoções e, mais ainda, a busca por imagens desnormalizadas que não obedecem a regras, ou melhor, que sabem desobedecê-las para que a partir delas possam experimentar uma sensação de maior liberdade e prazer na obtenção das imagens e na relação com o mundo e com os outros, todos os dias. E o resultado disso tudo é, de certa maneira, essa experiência visual que nos mostra imagens de “outros lugares”, o lugar dos sonhos, dos desejos e do inconsciente.

Processos que também aproximam a Lomografia de algumas características da *videosfera* proposta por Debray e discutida por nós no subcapítulo Imagem, ou seja, a era do regime visual na qual a expectativa é o jogo, o horizonte é a atualidade (o aqui-agora), o objeto de culto é o novo, “o eu surpreendo” (a imagem lomográfica) e a aura que emana é lúdica.

A Lomografia, então, parece-nos ser também uma manifestação visual deste esgotamento da legitimação centrado na eficiência, no utilitário e no racional, característico da Modernidade e que marcou a estética de grande parte das imagens de sua época, assim como o seu fazer fotográfico, e surge como uma nova forma de reproduzirmos, ou melhor, de manifestarmos o mundo que nos cerca e as experiências que surgem da nossa relação com ele, conosco e com os outros. E assim como a pós-modernidade, ela demonstra o predomínio das experiências simples e banais em suas visualidades, temas e fazeres, dando lugar ao onírico, ao irreal e ao inconsciente, mas sem negligenciar os aspectos racionais e técnicos, construindo relações antagônicas que se complementam em um jogo entre as várias dimensões do homem como um ser orgânico. Relações que nos evidenciam um homem que é tão importante quanto a natureza que o cerca e, assim, considera-se

parte dela, complementa-a e busca em suas tribos o sentimento de pertencimento e o compartilhamento de um gosto que lhes dá identificação e que cria laços.

Enfim, através da Lomografia e de suas imagens, vivenciamos essa cultura do instinto, esse retorno ao arcaísmo, e experimentamos uma nova maneira de manifestarmos nosso imaginário coletivamente através de imagens que demonstram esse espírito dionisíaco identificado por Maffesoli e que nos levam a crer que, se Dionísio fosse humano, ele seria um lomógrafo.

## 6. APONTAMENTOS FINAIS

Olhar para aquilo que nos encanta sem perder o foco de pesquisador não foi tarefa fácil, mas, por outro lado, mostrou-se gratificante e enriquecedora. Essa pesquisa partiu do “olhar de dentro”, da noção de que o pesquisador faz parte daquilo que observa e, assim, aproximou a fotógrafa, lomógrafa da pesquisadora social.

Desse modo, para compreender a Lomografia como forma de manifestação visual do imaginário contemporâneo, buscamos o aporte teórico necessário nas reflexões de vários autores, como, por exemplo, Debray, Durand, Maffesoli e Rouillé, que nos auxiliaram no entendimento das noções de Imagem, Imaginário, Pós-modernidade e Fotografia, respectivamente. Do mesmo modo, optamos pela Sociologia Compreensiva de Michel Maffesoli para guiar as nossas escolhas metodológicas por acreditarmos que o saber constrói-se e, ao mesmo tempo, modifica-se durante o percurso da caminhada de uma pesquisa, e que o pensador é “aquele que diz o mundo”, sendo assim, deve possuir uma organicidade social e natural para dar atenção tanto aos mecanismos da razão quanto aos sentimentos e a imaginação.

Sob essa perspectiva, buscamos compreender a Lomografia a partir de dois grandes eixos de análise: o eixo 1, a Escrita Fotográfica, que contemplou os elementos que estão nas imagens, ou seja, os elementos que compõem sua linguagem; e o eixo 2, que buscou os elementos que transbordam de suas visualidades, ou seja, o Imaginário. Para tanto, construímos nossa pesquisa a partir da fundamentação teórica das noções que a circundam, para depois nos aproximarmos do nosso objeto de análise: as imagens lomográficas.

Assim, o primeiro capítulo, “Imagem e Imaginário na Modernidade e na Pós-modernidade”, auxiliou-nos na compreensão das manifestações imagéticas e formais nas diferentes épocas de nossa História a partir dos usos, das funções e dos significados que demos a elas. Desse modo, Lyotard, Lipovetsky e Maffesoli nos apontaram as principais características da Modernidade e da Pós-modernidade, assim como suas semelhanças e seus antagonismos, e demonstraram-nos que essas duas épocas diferenciam-se a partir dos modos de viver, estar e representar o mundo.

Enquanto a Modernidade fundamentou-se na razão, no utilitarismo, em um discurso universalizado e fortaleceu-se na perspectiva de um futuro promissor e idealizado, a Pós-modernidade surge como uma saturação desses valores universais e busca, na aproximação ao cotidiano, às emoções e ao sensível, um retorno aos elementos que tínhamos deixado de lado e que agora são revelados nas pequenas mudanças do vivido social de todos os dias, evidenciando uma temporalidade mais presenteísta e efêmera.

Com base nisso, optamos pelas reflexões de Michel Maffesoli para a compreensão do momento atual, a contemporaneidade, e de suas premissas a partir da lógica “ética-estética”, da revalorização do cotidiano, do sentimento de pertencimento e da volta da figura dionísia que caracterizam, segundo ele, nossas relações a partir do fenômeno tribal e de uma nova atmosfera, mais onírica, mais lúdica e mais imaginal porque acreditamos que elas dialogam de maneira mais direta com o nosso objeto.

A partir dessas considerações, fomos buscar no pensamento do sociólogo francês, Gilbert Durand, as delineações do imaginário como esse “algo mais” que envolve nossas vidas e nossas representações. Suas reflexões sobre o imaginário foram fundamentais para compreendermos de que forma ele constitui-se como o “museu” de todas as imagens possíveis, como a ligação entre o “inconsciente não manifesto e uma tomada de consciência ativa”. Por sua vez, Maffesoli nos salientou a importância das imagens na manifestação desse “estado de espírito que caracteriza um povo” que, conforme ele, possui elementos complementares e fundamentais e que abarca tanto o racional quanto o irracional, tanto o utilitário quanto o lúdico. A partir dele, também foi possível compreendermos a imagem como laço social, como o cimento de ligação do estar junto na atualidade. Já Silva nos apontou o papel das imagens como tecnologias do imaginário contemporâneo e, desse modo, ajudou-nos a compreendê-las como “mecanismos de incitação simbólica”, como ferramentas que dão concretude a essa atmosfera que aí está, imbricada no nosso dia a dia.

No mesmo capítulo, Régis Debray nos mostrou que a influência que as imagens exercem sobre nós varia em função do período histórico em que estão inseridas e, assim, através da história do olhar no Ocidente, apontou a predominância de algumas características nos usos, nas funções e nos significados das imagens que refletem no que ele chama de “mentalidade coletiva”, e que nessa

pesquisa compreendemos como o imaginário, através de três eras do olhar: a *logosfera*, a *grafosfera* e a *videosfera*, noções que também nos auxiliaram na compreensão das imagens e da Lomografia. Porém, como as imagens que aqui nos interessavam eram imagens visuais, fomos buscar em Aumont e Català a fundamentação necessária para a compreensão desse conceito e dos elementos visuais que as formam. Fundamentação que, mais tarde, mostrou-se essencial para a análise do primeiro eixo proposto: a Escrita Fotográfica, em função da identificação das estruturas formais que compõem suas visualidades.

No segundo capítulo, “A fotografia: História, usos e funções”, partimos do pressuposto de que a Lomografia, entendida como uma técnica fotográfica, era uma forma de manifestação visual do imaginário contemporâneo e, sendo assim, utilizava-se de diferentes ferramentas (as câmeras fotográficas) para criar visualidades que poderiam dar concretude às representações visuais de diferentes épocas. Buscamos, então, na história da fotografia e nas características visuais de cada momento histórico e técnico, as pistas para a compreensão dessa manifestação.

Retornamos a 1839, ano oficial da invenção da Fotografia, na busca de identificarmos as evoluções tecnológicas aliadas a seus usos e suas funções durante esses quase dois séculos. Nessa trajetória, as noções de fotografia-documento e fotografia-expressão de André Rouillé tornaram-se fundamentais para compreendermos o lugar da Lomografia na história da fotografia e, assim, identificá-la como uma técnica fotográfica experimental que busca distanciar-se dos seus referentes reais para criar imagens que vão além de suas visualidades. Além disso, as reflexões sobre as produções fotográficas contemporâneas apresentadas, principalmente, por Soulages, Crimp e Liakou, deram-nos as referências necessárias para compreendermos a Lomografia dentro da fotografia pós-moderna.

A Sociedade Lomográfica Internacional nos deu o aporte necessário para a aproximação à Lomografia e às experiências de seus usuários, a partir de sua história, suas vivências e suas visualidades e com base em suas 10 Regras de Ouro.

A partir disso, acreditamos que havíamos alcançado a base fundamental para nossa pesquisa e partimos para a descrição de nossas opções metodológicas. Assim, propusemos um esquema de análise com base nos conceitos de fotografia-expressão de Rouillé e de Imaginário e Pós-modernidade, a partir, principalmente,

dos apontamentos de Durand e Maffesoli. Desse modo, buscamos uma aproximação mais orgânica (na acepção do termo por Maffesoli) às suas imagens.

A Escrita Lomográfica revelou-se caracterizada pela criação de imagens que apresentam elementos formais particulares, como as alterações cromáticas, os fortes contrastes, as sobreposições de cenas e as áreas de nitidez específicas que as distanciam da reprodução análoga de seus referentes e as aproximam da estética da fotografia contemporânea e da criação de realidades imaginadas. Do mesmo modo, essas características mostraram-se como resultados das predeterminações técnicas das próprias câmeras lomográficas e de seus filmes e, assim, nos revelaram que o processo lomográfico tem em sua origem essa busca pelo distanciamento do real, da objetividade e do controle técnico. Ao mesmo tempo, suas visualidades nos apontaram que os lomógrafos possuem conhecimentos técnicos e estéticos, ou seja, um alto domínio de suas ferramentas, e o utilizam em um jogo entre o aleatório e o controle que nos parece ser a marca do fazer lomográfico.

A partir disso, percebemos que o fator aleatório não está assim tão presente no fazer lomográfico como supúnhamos, a imprevisibilidade do resultado das imagens nos parece mais relacionada à experimentação fotográfica e às características das próprias câmeras Lomo, que buscam subverter o processo fotográfico usual evidenciando a busca por imagens mais lúdicas, mais criativas e mais imaginativas. Além disso, suas visualidades e seus temas nos remeteram a uma aura mais onírica e fantasiosa que vai ao encontro da atmosfera pós-moderna identificada por Maffesoli e que se apoia nessa “cultura do instinto” para jogar com a eventualidade, com o risco e com a aventura a partir da fotografia.

Do mesmo modo, suas imagens nos demonstraram ser verdadeiro esse reencantamento pelo mundo, pelas coisas banais e supérfluas, além de uma reconciliação com a natureza e com o presente através de uma estetização do cotidiano e da transformação de nossas vidas em verdadeiras obras de arte.

Assim, acreditamos que a Lomografia é uma tecnologia do imaginário contemporâneo e manifesta em suas imagens esta atmosfera que nos cerca a partir de um retorno ao sensível, aos instintos, ao onírico e que se caracteriza por essa aura mais dionisíaca, presenteísta e tribal.

Afirmar que atingimos nosso objetivo parece-nos contrário às noções e opções metodológicas que apontamos durante nossa trajetória, porém, por outro

lado, parece-nos válido e pertinente salientar que encerramos esta pesquisa com a certeza de que o conhecimento está em eterna transformação e de que as imagens que criamos dão concretude à atmosfera que nos cerca, nossos imaginários. Sendo assim, acreditamos que buscar compreendê-las é cada vez mais necessário na contemporaneidade, ao considerarmos que, atualmente, elas perpassam todas as esferas de nossas sociedades e multiplicam-se infinitamente. Assim, esperamos que este trabalho possa nos indicar novos caminhos para a aproximação e a compreensão das imagens e sua pregnância no social a partir das banalidades da vida cotidiana e da vivacidade dos sentimentos comuns que tanto encantam esta pesquisadora.

## REFERÊNCIAS

**A câmera Lomo: fotografar desde o quadril.** Documentário originalmente exibido pela BBC de Londres em 26 de agosto de 2004 das 8.30pm as 9.30pm. Disponível em: [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

AMAR, Pierre-Jean. **L'ABCdaire de la photographie.** Paris: Flammarion, 2003.

AUMONT, Jacques. **A imagem.** Campinas: Papirus, 1993.

AZEVEDO E SOUZA, Valdemarina Bidone de. **Pesquisa bibliográfica.** Porto Alegre: 1995 (mimeo).

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BOSI, Alfredo. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 65-89.

**Câmera Lomo Kompakt.**

Disponível em: [http://www.novacon.com.br/LOMO\\_compac.htm](http://www.novacon.com.br/LOMO_compac.htm). Acesso 16.10.2012

CATALÀ DOMÈNECH, Josep M. **A forma do real: Introdução aos estudos visuais.** São Paulo: Summus, 2011.

\_\_\_\_\_. **La imagen compleja.** Bellaterra: Servicio de Publicaciones de La UAB, 2005.

CAUDURO, Flávio Vinicius e RAHDE, Maria Beatriz Furtado. Algumas características das imagens contemporâneas. **Revista Fronteira**, São Leopoldo, UNISINOS, v. VII, p.195-205, 2005.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução.** São Paulo: Editora Martins, 2005.

CHÉROUX, Clément. **Henri Cartier-Bresson.** Londres: Thames&Hudson Ltda, 2008.

CRAIDY, Graça. Michel Maffesoli: a estetização é a rebelião do imaginário. **Revista Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, n. 16, dez. 2006.

COUCHOT, Edmont. In: PARENTE, Andre. **Imagem máquina.** São Paulo: Editora 34, 2008.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas dos museus.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

**Cristo Redentor.** Disponível em: <http://www.corcovado.com.br/cristo.html>. Acesso em 28.10.2012

**Daguerreótipo.**

Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3856](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3856). Acesso em: 16 abr. 2012.

DEBAT, Michelle. In: SOULAGES, François (org.). **Photographie & contemporain: a partir de Marc Tamisier**. Paris: L'Harmattan, 2009.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**. Petrópolis: Vozes, 1993.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1988.

\_\_\_\_\_. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. 2ª ed. São Paulo: Ed. USP, 1998.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume, 2002.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e Sociedade**. 2ª edição. Lisboa: Veja, 1995.

GUNTHER, André & POIVERT, Michel. **El arte de La fotografia: de los Orígenes a la actualidad**. Barcelona: Lunwerg, 2009.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

\_\_\_\_\_. **Fotografia e história**. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. **Hercules Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. 3 ed. São Paulo: Edusp, 2006.

\_\_\_\_\_. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

KRAUSS, Rosalinde. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili S.A, 2002.

LIAKOU, Amália. In: SOULAGES, François (org.). **Photographie & contemporain: a partir de Marc Tamisier**. Paris: L'Harmattan, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Bacarolla, 2004.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

MAFFESOLI, Michel. **A transfiguração do político: a tribalização do mundo**. Porto Alegre: Sulina, 2011 [1997].

\_\_\_\_\_. A comunicação sem fim (teoria pós-moderna da comunicação). **Revista FAMECOS, Porto Alegre, n. 20**, p.13-20, abr. 2003.

\_\_\_\_\_. **No Fundo das aparências**. Petrópolis, Ed. Vozes, 1999.

\_\_\_\_\_. **O conhecimento comum: compêndio de sociologia compreensiva**. São Paulo: Brasiliense, 2010.

\_\_\_\_\_. O imaginário é uma realidade. **Revista FAMECOS, Porto Alegre, n. 15**, p. 74-81, ago. 2001.

\_\_\_\_\_. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

\_\_\_\_\_. **O tempo retorna: formas elementares da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

\_\_\_\_\_. **Religação imaginal**. Imagem (ir) realidade. Porto Alegre: Sulina, 2006.

MICHAELIS. **Moderno dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

MORIN, Edgar. **O método 5: a humanidade da humanidade**. 2ª Edição. Porto Alegre: Sulina, 2003.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL. Biblioteca Central Ir. José Otão. **Modelo para apresentação de trabalhos acadêmicos, teses e dissertações elaborado pela Biblioteca Central Irmão José Otão**. 2011. Disponível em: <[www.pucrs.br/biblioteca/trabalhosacademicos](http://www.pucrs.br/biblioteca/trabalhosacademicos)>. Acesso em: 10 nov. 2012.

RAHDE, Maria Beatriz Furtado. Comunicação visual e imaginários culturais iconográficos do contemporâneo. Compôs - **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, p 4-13, abr. 2006.

**Raymond Depardon.**

Disponível em: <http://www.cursodehistoriadaarte.com.br/lopreto/index.php/artefotografia-raymond-depardon-1942/>. Acesso em: 1º abr. 2012.

**Robert Frank.** Disponível em: <http://sobretudocinema.wordpress.com/2009/08/20/o-fotodocumentarismo-de-robert-frank-the-americans/>. Acesso em: 1º abr. 2012.

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

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone. **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2004.

SILVA, Juremir Machado. **O que pesquisar quer dizer**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

\_\_\_\_\_. **Tecnologias do Imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SIMON, Sandra. Bem na foto! A mania da Lomo e do Instagram!!!. Matéria publicada no **Jornal Zero Hora, Caderno Donna, p.14. Porto Alegre**: 14 de outubro de 2012.

**Sociedade Lomográfica Brasileira**. Disponível em: <http://www.lomografia.com.br>. Acesso em: 10 abr. 2012.

**Sociedade Lomográfica Internacional**. Disponível em: <http://www.lomography.com>. Acesso em: 10 abr. 2012.

**Sociedade Lomográfica de Portugal**. Disponível em: <http://www.lomografiaportugal.com/html/lomografia.htm>. Acesso em 10 abr.2012

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Ed. SENAC, 2010.

\_\_\_\_\_. (org.). **Photographie & contemporain**: a partir de Marc Tamisier. Paris: L'Harmattan, 2009.

STODUTO, Renata Domingues. **Fotografe sem pensar**. Revista MAGIS, São Leopoldo, nº01, p. 17-19, Out.- Nov.- Dez. 2008.

**Tom Drahos**. Disponível em: <http://www.tom-drahos.com/page1der.html>. Acesso em: 1º abr. 2012.

TONIN, Juliana. **Paradoxos da imagem**. Revista ECOPÓS, Rio de Janeiro, n. 14, n. 2, p. 160-175, 2011.

VAZQUEZ, Pedro. **Fotografia: reflexos e reflexões**. Porto Alegre: LPM, 1986.

**ANEXO 01**