



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

AYLA YUMI HIGA

LOMOGRAFIA: APROXIMAÇÕES NOS CAMPOS DAS ARTES E CINEMA

CAMPINAS

2018

AYLA YUMI HIGA

LOMOGRAFIA: APROXIMAÇÕES NOS CAMPOS DAS
ARTES E CINEMA

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

ORIENTADOR: FERNANDO CURY DE TACCA

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA
ALUNA AYLA YUMI HIGA, E ORIENTADA
PELO PROF. DR. FERNANDO CURY DE
TACCA.

CAMPINAS

2018

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

H533L Higa, Ayla Yumi, 1992-
Lomografia : aproximações nos campos das artes e do cinema / Ayla Yumi Higa. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Fernando Cury de Tacca.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Arte e fotografia. 2. Animação (Cinematografia). 3. Fotografia - Técnica. I. Tacca, Fernando Cury de, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Lomography : approaches in the fields of arts and cinema

Palavras-chave em inglês:

Art and photography

Animation (Cinematography)

Photography - Technique

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestra em Artes Visuais

Banca examinadora:

Fernando Cury de Tacca [Orientador]

Érico Monteiro Elias

Gabriela Domingues Coppola

Data de defesa: 27-07-2018

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

AYLA YUMI HIGA

ORIENTADOR: FERNANDO CURY DE TACCA

MEMBROS:

1. PROF. DR. FERNANDO CURY DE TACCA
2. PROF. DR. ÉRICO MONTEIRO ELIAS
3. PROFA. DRA. GABRIELA DOMINGUES COPPOLA

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica da aluna.

DATA DA DEFESA: 27.07.2018

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca, pela oportunidade, pelos ensinamentos e orientações. Por ter apostado nessa ideia e ter entrada nessa jornada ao meu lado.

Agradeço a minha mãe e minha família, pois sem eles nada disso teria sido possível. Por terem me apoiado em todas as minhas decisões e por terem sido a minha força e o meu suporte. Agradeço por terem aceitado caminhar ao meu lado durante todo esse processo de descoberta.

Agradeço aos amigos que estiverem ao meu lado nos momentos bons e nos momentos difíceis. A todos que não permitiram que eu desistisse e concluísse esse caminhar. A todos que foram luz e força.

Agradeço ao meu editor e co-criador de nosso fotofilme, João Gabriel Morello, por ter aceitado este desafio e embarcado ao meu lado nesta trajetória.

Agradeço a todos que passaram em minha vida durante esse momento e que de alguma forma contribuíram para este projeto.

Agradeço a Oxalá pela oportunidade e Luz durante esse período de minha vida.

RESUMO

Essa dissertação procurou percorrer um caminho de investigação de obras produzidas por artistas que se dedicam em parte ou por completo a fotografias lomográficas, passando para a análise de produções artísticas realizadas a partir da técnica de animação de fotografias, que, contudo mantém a característica da lomografia. Como uma forma de compreender os distanciamentos e aproximações do movimento com o campo das artes e do cinema e o seu lugar nas produções contemporâneas.

Caminhamos pela história da fotografia e do movimento lomográfico. Assim como as transformações dentro do cinema, até chegarmos ao conceito do fotofilme e do fotofilme lomográfico.

O fotofilme lomográfico *wormhole* é parte da pesquisa, fruto das investigações e objeto de reflexão. Unindo assim não apenas a teoria e prática, mas nos iluminando sobre o caminho de se produzir na atualidade.

PALAVRAS-CHAVES: Lomografia; Cinema; Fotografia; Fotofilme

ABSTRACT

This dissertation sought to explore a path of investigation of artworks produced by artists who dedicate themselves in part or in full to lomographic photography, passing to the analysis of artistic productions made from the technique of animation of photographs, which nevertheless maintains the characteristic of lomography. As a way of understanding the distances and approximations of the movement within the field of arts and cinema and its place in contemporary productions.

We have taken a path through the history of photography and the lomographic movement. As well as the transformations within the cinema, until we arrive at the concept of the photo movie and lomographic photo movie.

The lomographic photo movie *wormhole* is part of the research, fruit of the investigations and object of reflection. Uniting not only the theory and practice, but illuminating us on the way of producing this kind of artwork in the present time.

KEYWORDS: Lomography; Cinema; Photography; Photo Movies

Sumário

Introdução	9
Capítulo 1 – Os Caminhos da Fotografia	11
1.1 As diversas naturezas da fotografia	12
1.2 Lomografia	17
1.3 As câmeras	23
1.4 O retorno na Lomografia	29
Capítulo 2 – Rastros Lomográficos	36
2.1 Nancy Rexroth	37
2.2 Kevin Meredith	42
2.3 Jeff Louviere e Vanessa Brown	48
2.4 Vestígios Lomografica	54
Capítulo 3 – Nos Trilhos do Experimental	56
3.1 Os Fotofilmes	59
3.2 Análises de Casos	60
3.3 Fotofilmes Lomográficos	69
Capítulo 4 – As Experimentações	70
4.1 Os primeiros passos	70
4.2 Proposta do fotofilme	74
4.3 Sinais de fotofilme lomográfico	75
4.4 Uma obra que resiste	82
4.5 Ser e Pertencer.....	84
4.6 Aberto e Adaptável	87
Conclusão	88
Filmografia	90
Referências Bibliográficas	92

INTRODUÇÃO

As imagens fotográficas vêm caminhando e progredindo próximas à humanidade desde sua criação. E como destaca Boris Kossoy (2001, p. 36), “toda fotografia tem sua origem a partir do desejo de um indivíduo, que se viu motivado a congelar em imagem um aspecto dado do real, em determinado lugar e época”. Trata-se de uma imagem técnica carregada de potencial para articular e moldar o presente e, portanto, a nossa história. Em conjunto com as transformações de ideologia de cada momento, é possível observar a fotografia acompanhando tais mudanças pela forma como os seus realizadores e receptores a concebiam e a encaravam. Ao ponderarmos sobre sua trajetória, encontramos diversos momentos em que essa técnica se viu fragmentada em diversas diretrizes que, apesar de distantes, sempre se mantiveram conectadas de alguma forma.

Refletir sobre a fotografia parece ser a procura por compreender a lógica de como opera sua relação com o mundo e a realidade em que se encontra sua conexão com o autor e observador. Para isso, é necessário rememorar seu percurso até a arte contemporânea. Nesta, a fotografia parece ter dissolvido suas fronteiras, transitando entre diversas linguagens, aderindo a técnicas alheias e, assim, criando vivências híbridas que reorientam ideais estéticos e expandem seus limites. E é dentro dessa mesma esfera de produções contemporâneas que buscamos, lado a lado com o cinema experimental, explorar os fotofilmes lomográficos.

Esta dissertação se apresenta em quatro capítulos: o primeiro, “Os caminhos da fotografia”, traça uma jornada da história da fotografia como uma forma de buscar entender melhor as transformações e as produções

contemporâneas e, assim, tentar analisar o lugar do movimento lomográfico na atualidade. Para isso, dissertamos sobre algumas câmeras que têm sua história ligada ao movimento, a fim de reunirmos as possíveis características comuns entre os resultados oferecidos por essas máquinas.

No segundo capítulo, “Rastros lomográficos”, aprofundamos nossas investigações a respeito dos rastros lomográficos a partir da análise de obras de quatro artistas que trabalham em partes ou apenas com a lomografia. Artistas que possuem diferentes características que, quando reunidas, podem nos ajudar a refletir sobre prováveis similaridades provindas do movimento.

O terceiro capítulo, “Nos trilhos do experimental”, buscou explorar o campo das produções experimentais, em especial no cinema, até chegarmos aos fotofilmes lomográficos, examinando obras de quatro diretores diferentes.

O quarto e último capítulo, “As experimentações”, foi focado na produção e na realização de meu fotofilme lomográfico, desde os primeiros passos até o resultado final. Unimos a prática e a teoria numa jornada em busca de meu reencontro.

Esta dissertação se fundamentou em obras de autores tais como Vilém Flusser, Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Elinaldo Teixeira, AnnaTeresa Fabris, Erico Elias e Ronaldo Entler. Todas essas obras, aqui referidas, trouxeram grande suporte e orientação para a construção desta pesquisa.

CAPÍTULO 1

Os caminhos da fotografia

As fotografias atravessam os tempos como os fantasmas atravessam as paredes, ambos condenados a fazer a incessante mediação entre o que foi, o que é, e o que será.

Mauricio Lissovsky, 2011

Seguindo os caminhos que a técnica fotográfica trilhou e parafraseando Fabris (1991), a fotografia passa por etapas complexas no refinamento de sua relação com a sociedade. Em certo momento, era limitada a um pequeno grupo de pessoas que possuíam condições financeiras para pagar o alto preço cobrado pelos artistas da época. Mas, com a ampliação do uso de cartões de visitas, torna-se possível alcançar as pessoas que antes não podiam arcar com seu custo¹, resultando em uma técnica com dimensão industrial tanto pelo seu barateamento quanto pela vulgarização de ícones fotográficos.

Conforme o caminho aberto pelo *carte de visite*, os álbuns comerciais começam a ser produzidos: a “fotografia instantânea, inventada em parte pela facilidade comercializada com a Kodak, inaugura a entrada no ambiente íntimo para além da sala de visitas” (Aquino, 2016, p. 145). Firma-se, assim, a massificação da fotografia, que cada vez mais se transforma em um fenômeno comercial.

¹ Segundo Marcelo Eduardo Leite (2007, p. 47) disserta em sua tese *Retratistas e retratos no Brasil Imperial: estudos das fotografias* *carte de visite*, “As *cartes de visite*, são retratos obtidos por meio de câmeras fotográficas que, por conterem lentes múltiplas, permitem a reprodução de uma quantidade maior de fotos. [...] O resultado são pequenas reproduções (com aproximadamente 6 x 9 centímetros), que possibilitam a tomada simultânea de oito ou mais clichês”. E, de acordo com Fabris (1991, p. 20), “uma dúzia de cartões de visita custava vinte francos, enquanto um retrato convencional não saía por menos de cinquenta ou cem francos.”

Estreitando o confronto entre o que Fabris (1991) nomeia como fotografia corriqueira e fotografia artística, esta última, em uma tentativa de se manter relevante e distinta, renega as singularidades do meio e então utiliza uma série de técnicas como a goma bicromatada, para atingir resultados semelhantes ao pastel e à água forte, o que conseqüentemente a mantém próxima da pintura². Apesar das etapas e de as discussões aqui articuladas se referirem ao começo da trajetória da fotografia, estas parecem sempre estar se atualizando.

1.1 As diversas naturezas da fotografia

A técnica fotográfica sempre possuiu um caráter híbrido, conservando um atributo duplo: por um lado, tem um cunho mecânico de enfoque industrial, sendo também utilizada como ferramenta para avanços científicos; e, por outro, apresenta uma substância pictórica, adquirida pelo legado dos artistas que migraram para o uso da fotografia. Apesar de parecerem distintas, essas faces na verdade caminham indiscutivelmente unidas.

A sua história perpassa por diversos caminhos, desde o início anterior à era da industrialização, como desenvolve Fabris (1991) ao dizer que, ao observarmos os primeiros ensaios fotográficos, podemos notar que esta

² Ao discorrer sobre o pictorialismo, Helouise Costa (1991, p. 262-263) diz que “a tentativa de dar à fotografia o estatuto de obra de arte foi uma preocupação comum a inúmeros fotógrafos a partir de meados do século XIX. Não podemos deixar de sublinhar este momento: a década de 50 marca definitivamente o ingresso da fotografia no universo da industrialização. O trabalho desses fotógrafos tentará se contrapor ao destino, já então inexorável, da massificação.

De um modo geral, podemos apontar três correntes principais no campo da fotografia artística. A primeira iniciou-se na década de 50 e teve como seu maior representante Oscar Rejlander. Tratava-se de uma fotografia de caráter alegórico, realizada através da técnica de fotomontagem. Um outro caminho foi trilhado por Henry P. Robinson. Utilizando-se igualmente da fotomontagem, Robinson buscava, porém, uma fotografia de cunho realista. Podemos apontar, ainda, uma terceira vertente. Influenciada pela pintura impressionista, desenvolveu-se uma fotografia de foco suave e temática afetada, que alcançava inúmeros seguidores no final do século XIX.

Pelo fato de terem em comum a utilização da pintura como referência básica de seus trabalhos, essas três vertentes passaram a ser conhecidas indistintamente como Pictorialismo”.

técnica sofre de uma herança da tradição pictórica advinda dos artistas consagrados em outras formas artísticas. Mas que simultaneamente é vista por muitos desses pelo seu caráter considerado científico, pela exatidão que proporcionava. E com isso abre um novo caminho quando começa a ser encarada como uma continuação do olho humano com capacidade de registrar pessoas, lugares e coisas. Possuindo grande marca documental, era vista como representação exata e objetiva da realidade. Conforme Fernando de Tacca enuncia em seu artigo sobre a imagem fotográfica:

A verdade imagética surgida na descoberta da fotografia e depois do cinema colocou a humanidade diante de uma nova representação “por delegação”, pensada até mesmo como a própria realidade. Uma verdade imagética realista, dotada de uma aura de pureza e neutralidade, que aparentemente não interpunha nada entre ela e o leitor, conduziu as primeiras impressões e conceitos. (TACCA, 2005, p. 10)

Muitos artistas da época passaram a assumir a postura de tentar fotografar as coisas como elas eram, como se apresentavam à máquina. Com isso a imagem também ganha uma carga de memória, de recordação, segundo Tacca (Ibidem): “sua aceitação como realidade transformou nosso imaginário. Passam a ser verdades, testemunhas concretas de um passado”. O fotógrafo, nesse momento e dessa maneira, nada mais é do que um reproduzidor da vida, da realidade. Oferece ao observador uma falsa sensação de objetividade, fazendo-o confiar nas imagens técnicas no mesmo nível em que confia em seus olhos. No entanto, segundo Fabris (1991), não podemos esquecer que, se existia uma tendência ao realismo, havia também uma troca entre fotografia e outros meios artísticos, como a escultura. Nesse sentido, conforme a pesquisadora Paula Cabral:

A relação entre fotografia e escultura data dos primeiros tempos do surgimento da fotografia. Dentre os motivos que facilitaram essa relação – que desde sempre foi de troca, ao contrário da competição que se estabeleceu entre fotografia e

pintura – havia, por exemplo, a imobilidade da escultura, que se adequava aos longos tempos de exposição necessários aos primeiros processos fotográficos desenvolvidos e ao desejo de documentar, colecionar, divulgar e circular objetos que nem sempre eram portáteis, e, sabemos, a própria história da arte enquanto disciplina vem também dessas possibilidades abertas com a fotografia. (Cabral, 2017³)

A relação de troca com meios artísticos possivelmente trouxe para a fotografia esse afrouxamento dos padrões impostos pelos modelos e das limitações da técnica da época. Resulta daí o surgimento de fotógrafos que escolhem explorar as diversas possibilidades plásticas, gerando imagens com efeitos artísticos, como, por exemplo, David Octavius Hill e Robert Adamson. Hill era um artista, um pintor com boas conexões, e Adamson um fotógrafo que experimentou e trouxe diversos resultados significantes para o calótipo; juntos, produziram grandes obras que fugiam dos padrões de sua época. Como expõe Simpson (2012), os retratos criados por esses artistas se diferenciavam dos concebidos na época, pelo fato de as figuras retratadas estarem sempre relaxadas e calmas, e por experimentarem fotografar em plena luz do dia, além de montarem as cenas capturadas resultando em imagens similares ao *filmstill*, o que na época eram práticas pouco utilizadas devido às limitações dos processos.

³ Artigo retirado da *Stadium* 39. Link: <http://www.stadium.iar.unicamp.br/39/08/index.html>. Acessado em 13 de abril de 2018.

Figura 1 – *Newhaven Fishwives*⁴



Fonte: Acervo Digital Met Museum

Figura 2 – *Mary McCandlish; Margaret Arkley (née McCandlish)*⁵



Fonte: Acervo Digital NationalPortraitGallery

Durante todo o seu percurso, houve mudanças significativas em como a

⁴ David Octavius Hill and Robert Adamson. Date: ca. 1845. Fonte: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1997.382.19/>. Acessado em 9 de agosto de 2016.

⁵ David Octavius Hill and Robert Adamson. Date: 1843-1848. Fonte: <http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw00177/Mary-McCandlish-Margaret-Arkley-ne-McCandlish?set=345%3BThe+Hill+and+Adamson+albums&search=ap&rNo=5>. Acessado em 9 de agosto de 2016.

fotografia era encarada pelos seus usuários e observadores. Em meio a tantas transformações e momentos por que a fotografia passou e continua a passar, é sempre possível apreender dela fragmentos de histórias, eventos, cenários, personagens e mudanças vividos pelo mundo. Flusser (1985), em seu livro *Filosofia da caixa preta*, disserta sobre as relações entre humanos e os aparelhos tecnológicos; a partir da técnica da fotografia, já articulava sobre uma possível tendência a tudo se transformar em imagens técnicas:

Tudo, atualmente, tende para as imagens técnicas, são elas a memória eterna de todo o empenho. Todo ato científico, artístico e político visa eternizar-se em imagem técnica, visa ser fotografado, filmado, videoteipado. (FLUSSER, 1985, p. 12)

Tal tendência hoje se traduz na convivência com a hipertrofia da alta tecnologia, fácil reprodução e compartilhamento de conteúdo, gerando o acúmulo da representação e da afirmação por imagens. Abre espaço para observarmos uma técnica que atualmente parece faltar de limites para ser definida, envolvendo diversas formas, intenções e interpretações. Como observa Cotton ao discorrer sobre a fotografia contemporânea:

Nesse contexto, torna-se cada vez mais evidente que a fotografia artística contemporânea é impulsionada pelas escolhas sagazes e ativas de seus produtores, cujas obras conservam a brilhante natureza dialógica de uma forma de arte dentro de uma paisagem fotográfica mais ampla em permanente mutação. (COTTON, 2004, p. 8)

E é dentro dessa teia de transformações e transições que movimentos como a Lomografia ganham dimensão.

1.2 Lomografia

A Lomografia nasce como um movimento pautado na liberdade; focando no potencial criativo do ato fotográfico, com uma linguagem particular, produz imagens com cores saturadas, desfocadas e com luz em movimento.

Figura 3 – Fotografia capturada com a câmera Holga⁶

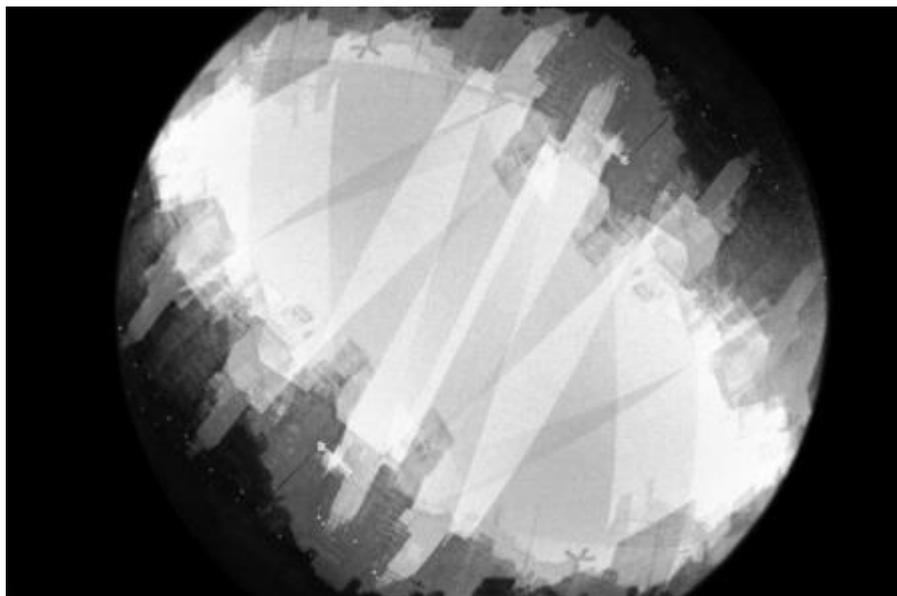


Fonte: Revista *Stadium XX*

Figura 4 – Série *Lomo Obelisco*, Buenos Aires 07⁷

⁶ Roberto Guidotti. Fonte: <http://www.stadium.iar.unicamp.br/20/07.html>. Acessado em 15 de janeiro de 2017.

⁷ Fernando de Tacca. Data: 4 de maio de 2012. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/30110072@N04/6996408112/in/album-72157629600379136/>.



Fonte: Acervo digital do artista Fernando de Tacca

O movimento, segundo Renata Domingues Stoduto (2012, p. 148), “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”. Os temas abordados mais comuns são experiências simples e cotidianas, mas que dão lugar aos devaneios da imaginação. Por ser um fenômeno recente, com auge no final dos anos 2000, ainda não existem extensos trabalhos acadêmicos ou muitos livros dedicados ao tema. Sendo assim, focarei nos livros publicados recentemente pela *Lomography*⁸, *LomoLife: A história e as Câmeras*.

Segundo a *Lomography* (2014), a história da Lomografia inicia-se com a produção das câmeras Lomo LC-A, Lomo Kompakt Automat, ou, como são conhecidas, Lomos, que começaram a ser feitas em 1982 pela fábrica Lomo Russian Arms and Optical Factory, na antiga União Soviética, com o intuito de

Acessado em 9 de agosto de 2016. A figura 4 faz parte do projeto que gerou o artigo “Desmonumentalização”. Link: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/4450/3247>.
⁸ Organização globalmente ativa dedicada ao movimento Lomográfico. Esta possui um *site*, www.lomography.com.br, em que lomógrafos do mundo inteiro compartilham suas experiências e encontram produtos lomográficos.

transformar as câmeras em ferramentas para a propaganda visual do estilo de vida soviético.

Figura 5 – Câmera Lomo LC-A⁹



Fonte: *Wikipédia*

Contudo, na década de 1990, com o declínio do sistema comunista e o alto custo de revelação e reprodução fotográfica em papel, o governo russo pretendia encerrar a sua produção, já que esses equipamentos quase não eram mais comercializados. Mas em 1991, elas ganharam uma nova perspectiva, depois de terem sido descobertas por dois estudantes, que perceberam que as câmeras traziam uma linguagem muito singular, com imagens de cores saturadas e desfocadas. Os estudantes de Viena, Wolfgang Stranzinger e Matthias Fiegl, iniciaram então um novo movimento dentro da fotografia contemporânea.

Cativados pela pequena câmera descoberta, os estudantes mergulharam em Praga fotografando tudo o que encontravam. Ao retornarem a Viena, revelaram seus filmes e ficaram arrebatados com os impressionantes

⁹ Fonte: http://camerapedia.wikia.com/wiki/LOMO_LC-A. Acessado em 9 de agosto de 2016.

resultados. A câmera LOMO LC-A tem formato médio com filme 35 mm. Um de seus traços mais fortes é a velocidade de funcionamento do obturador, que trabalha em condições escuras: o obturador fica aberto pelo tempo necessário para se realizar a fotografia.

Entusiasmados com o primeiro ano dessa descoberta, os estudantes criaram a Sociedade Lomográfica Internacional e conceberam as “Dez regras de ouro da Lomografia” em um manifesto publicado no dia 5 de novembro no jornal *Wiener Zeitung*, em Viena:

1. Leve a sua câmera aonde quer que você vá.
2. Use-a a todo momento – dia e noite.
3. A Lomografia não é uma interferência na sua vida, é parte dela.
4. Tente fotografar de todas as maneiras.
5. Aproxime-se o máximo possível dos objetos que movem seu desejo lomográfico.
6. “Não pense” (William Firebrace).
7. Seja rápido.
8. Você não precisa saber o que foi capturado no filme...
9. Nem depois...
10. Não leve a sério nenhuma das regras.

Com a crescente repercussão, a Sociedade Lomográfica Internacional, ou SLI, iniciou a abertura de diversas Embaixadas Lomográficas voltadas para a divulgação do ideal lomográfico e também como um centro onde lomógrafos do mundo inteiro pudessem compartilhar suas experiências e descobrir mais sobre esse movimento. A base das operações foi estabelecida em Viena,

nomeada *LomoDepot*, em uma casa doada pela prefeitura de Viena. A primeira embaixada foi inaugurada em Berlim, no ano de 1995.

O próximo passo tomado pelos estudantes se deu ao fecharem um contrato exclusivo com a fábrica Lomo PLC, garantindo assim que a câmera continuasse a ser produzida. Com o aumento dos adeptos da Lomografia, logo surgiu a ideia de organizar uma exposição lomográfica. Então, no ano de 1992, nasce a Lomowall: os adeptos ao movimento, os lomográficos, como gostam de ser chamados, juntaram diversos negativos e reproduziram as cópias com exatamente o mesmo tamanho e formato. Surgiu assim uma forma de exibir as inúmeras fotografias coletadas de uma maneira democrática, que se enquadraria nos ideais do movimento.

Figura 6 – Lomowall¹⁰



Fonte: Acervo Digital Lomography

Em setembro de 1994, um dos mais ousados projetos dos idealizadores foi realizado na forma de uma exposição que inicialmente teria 10 mil lomografias em Moscou e simultaneamente em Nova York. Tinha o propósito

¹⁰ Fonte: <http://www.lomography.com.br/magazine/214409-lomowall>. Acessado em 9 de agosto de 2016.

de amenizar as tensões que ainda afligiam as pessoas em função da Guerra Fria. Cada cidade era responsável por produzir 10 mil fotografias que a representassem, e no total 40 mil lomografias foram exibidas.

A fabricação das câmeras permaneceu sendo realizada pela empresa Lomo PLC até abril de 2005, quando a produção se encerrou. A solução encontrada pelos lomógrafos foi dada pelos executivos da antiga fábrica produtora, que ofereceram os desenhos técnicos para que as câmeras continuassem a ser produzidas em uma empresa chinesa, onde o custo de produção era mais favorável.

É quando, então, a câmera passa por uma repaginação e ganha o novo nome de Lomo LC-A+.

Nos anos seguintes, a SLI investiu na criação de outras câmeras analógicas inovadoras que pudessem expandir as possibilidades para os usuários sedentos por novidades.

Figura 7 – Câmeras lomográficas¹¹

¹¹ Fonte: <http://lomokey.com/books/toy-cameras-fantastic-plastic-cameras/contents-cameras-included/>. Acessado em 9 de agosto de 2016.



Fonte: Acervo digital do artista Kevin Meredith

1.3 As câmeras

Existem inúmeras câmeras que fazem parte do movimento lomográfico, mas foram selecionadas três para nos iluminarem sobre a estética desse movimento. São elas Lomo LC-A+, Diana e Holga. A escolha das câmeras vem de uma decisão pessoal. A Lomo LC-A+ foi escolhida por ser a câmera que trouxe luz ao movimento, é com ela que se iniciam as primeiras experiências dos estudantes de Viena que originaram a Lomografia. Minha preferência pela Diana dentro do movimento começou quando comprei minha primeira câmera analógica: uma Diana Mini foi minha primeira vivência da fotografia analógica. E a Holga foi uma câmera pela qual sempre me senti atraída, mas que nunca tive oportunidade de experimentar.

A câmera LOMO LC-A+ trabalha com rolo formato 135 (35 mm) e com uma objetiva de 32 mm f/2.8 – f/16 (por exposição automática). Ângulo de visão de 68° com formato do fotograma de 36 x 24mm, faixa de foco de 0,8 m a infinito. É possível fazer imagens com múltiplas exposições.

Figura 8 – Câmera Lomo LC-A+¹²

Fonte: Acervo Digital Lomography

A LOMO LC-A+ tem grande importância na história da Lomografia. Tudo começou com essa câmera, que hoje é um dos símbolos do movimento. Uma de suas principais características é o efeito de *vignetting*: ele se dá por uma imperfeição das lentes, que permite que mais luz entre através do meio do que das bordas.

Figura 9 – Imagem capturada com a câmera Lomo LC-A¹³

Fonte: Acervo digital do artista Kevin Meredith

Figura 10 – Imagem capturada com a câmera Lomo LC-A¹⁴

¹² Fonte: <https://shop.lomography.com/en/cameras/lomo-lc-a-family/lomo-lc-a-new-packaging>. Acessado em 10 de agosto de 2016.

¹³ Fonte: <http://lomokev.com/portfolio/lomography-taken-on-lomo-lca/>. Acessado em 10 de agosto de 2016.



Fonte: Acervo digital do artista Kevin Meredith

A câmera Diana tem formato médio com filme 120 ou 135. Suas lentes são de plástico, podendo encontrar-se de 20 mm, 38 mm, 55 mm, 110 mm. Com foco manual, seu alcance depende de cada lente. Sua abertura varia entre $f/11$, $f/16$, $f/22$ e $f/150$. Originalmente produzidas pela Great Wall Plastics Factory em Hong Kong durante a década de 1960, as primeiras Dianas tinham um custo muito baixo e muitas vezes eram oferecidas sem custo nenhum. Após sofrerem uma reformulação, ganhando novos modelos como a Diana+, Diana Mini e Diana F+, tornaram-se inteiramente de plástico, conquistaram muitos adeptos da Lomografia e logo tiveram sua história interlaçada com a do movimento.

¹⁴ Fonte: <http://lomokev.com/portfolio/lomography-taken-on-lomo-lca/>. Acessado em 10 de agosto de 2016.

Figura 11 – Câmera Diana F+¹⁵

Fonte: Acervo digital Lomography

Além de produzirem vazamentos de luz e *vignetting*, as imagens produzidas por essa câmera muitas vezes apresentam uma interessante mudança nas cores.

Figura 12 – *Peter Mullins in the Rain*, Albany, Ohio¹⁶

Fonte: Acervo digital Museum of Modern Art

A câmera Holga tem formato médio com filme 120, lente de plástico fixa 60 mm. Seu foco tem alcance de 1m – infinito, e sua abertura varia entre f/11 e f/8. Produzidas na China, com preço acessível, essas câmeras se tornaram

¹⁵ Fonte: <https://shop.lomography.com/en/cameras/diana-f-family/diana-f-w-o-flash>. Acessado em 10 de agosto de 2016.

¹⁶ Nancy Rexroth. Data: 1973. Fonte: <http://www.moma.org/collection/works/47925?locale=en>. Acessado em 10 de agosto de 2016.

famosas por possuírem a característica de vazamento de luz, de bordas borradas, desfocadas e *vignetting*¹⁷. O efeito de vazamento de luz se dá pelo fato de que a porta onde o filme fica não fecha por completo contra o corpo da câmera, permitindo assim que a luz entre em algumas partes do filme.

Figura 13 – Câmera Holga 120¹⁸



Fonte: Acervo digital Lomography

A câmera também apresenta a possibilidade de tirar fotografias com exposição dupla e sobreposição de imagem. Assim como a Diana, a Holga teve sua própria história e acabou se interconectando com a Lomografia quando se tornou uma das favoritas dos adeptos do movimento que procuram sempre experimentar ao produzirem seus trabalhos.

¹⁷ É a redução da claridade nas extremidades de uma imagem. Efeito comum em lentes grande-angulares de baixa qualidade.

¹⁸ Fonte: <https://shop.lomography.com/br/cameras/holga-cameras/holga-120pcs>. Acessado em 10 de agosto de 2016.

Figura 14 – *Garbage Panels*¹⁹

Fonte: Acervo digital dos artistas Jeff Louviere e Vanessa Brown

Figura 15 – *Bed Barge*²⁰

Fonte: Acervo digital dos artistas Jeff Louviere e Vanessa Brown

¹⁹ Jeff Louviere e Vanessa Brown. Série: *Overawe* Data: 2007. Fonte: <http://louviereandvanessa.com/static1999/overawe.html>. Acessado em 10 de agosto de 2016.

²⁰ Jeff Louviere e Vanessa Brown. Série: *Overawe*. Data: 2007. Fonte: <http://louviereandvanessa.com/static1999/overawe.html>. Acessado em 10 de agosto de 2016.

1.4 O retorno na Lomografia

Divagar sobre os caminhos da fotografia se tornou importante nesta pesquisa para melhor assimilarmos o momento vivido por essa técnica. Permitirá concebermos uma ideia geral de como se encontram os trabalhos produzidos por fotógrafos que optaram por trabalhar com câmeras lomográficas e, assim, entender como a experiência lomo carrega em si uma nova forma de se compreender e viver a fotografia analógica na modernidade.

Maurício Lissovsky (2011), em seu artigo que discute as dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro, discorre sobre o novo tempo encontrado nas fotografias contemporâneas e o divide em quatro linhas: a primeira – na sua indicialidade²¹, ela carrega em si o que foi; na sua iconicidade, traz consigo “sobrevivências”, as memórias dos fotógrafos e espectadores que impregnam a imagem; na sua pragmática, no momento de espera vivido pelo fotógrafo, o que a fotografia poderia ter sido; e por fim, no momento de recepção, sua presença é.

Toda fotografia que vejo agora, escapou deste torvelinho de tempos. Toda fotografia é condensação de múltiplas temporalidades e sobrevivente de um naufrágio. Como toda sobrevivente, cada fotografia guarda a difícil pergunta sobre o propósito de sua sobrevivência, a pergunta sobre o que nela, a despeito de tudo o que passou, ainda **será**. (LISSOVSKY, 2011, p. 8)

Procuramos, ao longo deste capítulo, trazer possíveis ideias de como a

²¹ Conforme a explicação do professor Vincent Colapietro sobre as diferentes distinções de signos criadas por Pierce, “Um signo deve estar relacionado ao objeto em uma de três possibilidades. Primeiro, um signo pode estar relacionado ao objeto em virtude da semelhança. Neste caso temos um signo icônico. [...] Segundo, um signo pode estar relacionado ao objeto em virtude de estar casualmente relacionado ao objeto. Neste caso temos um signo indicial. O buraco de bala é um signo indicial de uma bala específica atirada em um tempo determinado em virtude de a bala ter realmente feito um buraco na parede. [...] Terceiro, um signo pode estar relacionado ao objeto em virtude de algumas associações habituais” (2003, Apresentação no Senac).

fotografia tem se mantido no decorrer dos anos, além de analisarmos a história da Lomografia e assim tentarmos de alguma forma compreender a pergunta: o que será da fotografia depois de tudo o que viveu? Ronaldo Entler (2009, p. 2) diz identificar na modernidade uma propensão a ampliar os limites da linguagem artística, lembrando as mudanças advindas de movimentos vivenciados nos anos 1960 nos quais, segundo ele, “muitos artistas deixaram de se perguntar que tipo de arte estavam fazendo e, assim, transitaram indistintamente entre diversas linguagens, incorporando técnicas ainda mais alheias a tradição artística”, o que resultou no desvanecer das especificidades da técnica fotográfica. Assim como Philippe Dubois, em entrevista ao pesquisador Fernando Cury de Tacca, nos indica ao falar sobre o que nomeia de elasticidade temporal da imagem:

Hoje em dia, fotografia e cinema são duas categorias obsoletas, isto é, elas não se opõem mais em nome da imobilidade de uma diante do movimento natural da outra. Elas são intrinsecamente fundidas uma na outra, não é mais uma oposição (maniqueísta), é uma modulação (uma variação contínua). Passa-se (alegremente) da imobilidade ao movimento (aos movimentos, é necessário dizer, no plural), sem ruptura, sem mudar de domínio, de forma plástica e maleável. É o que chamo “elasticidade temporal” das imagens contemporâneas. Mas insisto sobre um ponto: isto não é próprio ao digital, já era assim desde o começo, como uma possibilidade, na história da fotografia e na história do cinema. Simplesmente, hoje, não é mais uma possibilidade (pouco explorada), se tornou uma evidência praticada em toda a parte e o tempo todo. A elasticidade temporal se tornou padrão das imagens. (DUBOIS, 2017²²)

Esse novo padrão das imagens abriu o caminho para novas produções e possibilidades. O movimento lomográfico assemelha-se à *glitch art*, que, segundo Renato Marino, “é comumente descrita como a prática de utilizar erros digitais com fins estéticos, seja através da apropriação de erros acidentais, ou

²² Citação retirada da entrevista dada ao pesquisador Fernando Cury de Tacca em agosto de 2017. Link: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2017/08/03/philippe-dubois-e-teatralizacao-da-memoria>. Acessado em 14 de abril de 2018.

da manipulação intencional de arquivos digitais e dispositivos”.

Figura 16 – *Hartford Fashion Society*²³

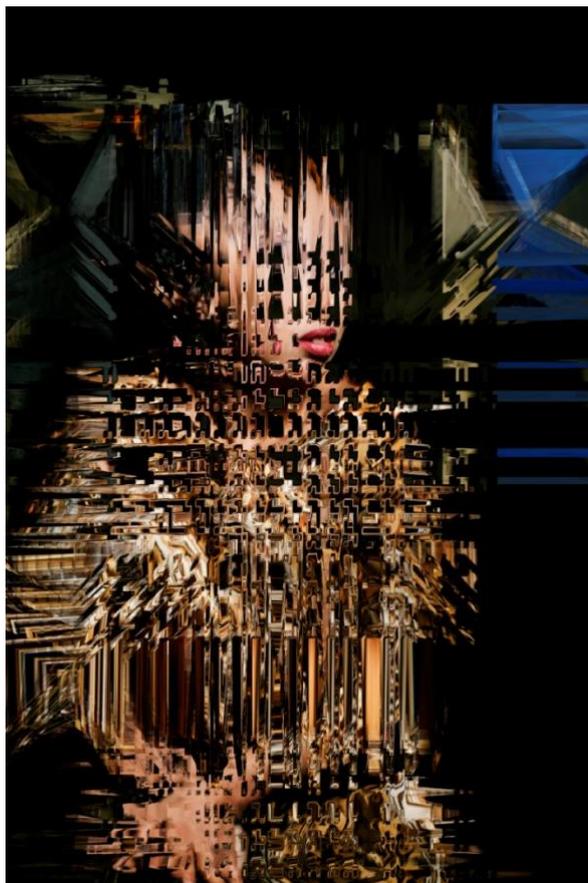


Fonte: Acervo digital do artista Sabato Visconti²⁴

²³ Sabato Visconti. Série: *Hartford Fashion Society* Data: 2016. Fonte: <http://www.sabatobox.com/untitled>. Acessado em 23 de janeiro de 2018.

²⁴ Artista Paulista que começou a experimentar com a *glitch art* em 2011. Atualmente vive em Western Massachusetts.

Figura 17 – *Hartford Fashion Society*²⁵



Fonte: Repositório digital do artista SabatoVisconti

A *Scanography*²⁶ consiste na técnica de se fotografarem e criarem imagens usando escâneres.

²⁵ Sabato Visconti. Série: *Hartford Fashion Society* Data: 2016. Fonte: <http://www.sabatobox.com/untitled>. Acessado em 23 de janeiro de 2018.

²⁶ Fonte: <http://www.martykleinart.com/about/>. Acessado em 23 de janeiro de 2018.

Figura 18 – *Scandalas*²⁷

Fonte: Acervo digital do artista Marty Klein

Figura 19 – *Miscellany*²⁸

Fonte: Acervo digital do artista Marty Klein

Obras como as criadas por Fernando Madeira, artista paulista que vive

²⁷ Marty Klein. Série: *Scandalas* Data: 2013. Fonte: <http://www.martykleinart.com/scandalas/>. Acessado em 23 de janeiro de 2018.

²⁸ Marty Klein. Série: *Scandalas* Data: 2013. Fonte: <http://www.martykleinart.com/miscellany/>. Acessado em 23 de janeiro de 2018.

em Campinas; suas peças transitam entre fotografia digital, técnicas de transferência e colagem.

Figura 20



Fonte: Acervo pessoal do artista Fernando Madeir

Figura 21



Fonte: Acervo pessoal do artista Fernando Madeira

Tais movimentos reatualizam diversas características das vanguardas históricas, ao se verem marcados pela definitiva contaminação com outras

narrativas e processos de criação, de experimentação e revelação, até a incorporação de novas tecnologias. Os adeptos desses movimentos estão sempre experimentando outros meios e linguagens, como, por exemplo, o uso de experimentações com os negativos, o uso de diversos filtros, a negação dos padrões de enquadramento considerados adequados, o entrecruzamento com a pintura e técnicas primitivas e a construção de peças a partir da mistura de diferentes matérias.

São atitudes que nos levam a pensar a atualidade como um novo lugar em que podemos produzir sem termos de pensar em que área estamos caminhando, sem nos preocuparmos em estabelecer limites, e sim focarmos no ato criativo.

Capítulo 2: Rastros lomográficos

Partimos agora para um estudo sobre as características marcantes da Lomografia, a partir da observação e da análise de produções autorais de artistas que se dedicam em parte ou exclusivamente a essa técnica. Conforme Pareyson nos ilumina:

A obra de arte, como filha de seu tempo, e, portanto, como expressão da alma de um determinado povo ou de uma determinada época, pode ser considerada como documento de uma nação ou de uma idade: por um lado, para ser compreendida, ela exige ser colocada no seu tempo e interpretada à luz do espírito da época, por outro lado, contribui para dar a conhecer a sua época, em todas as suas diversas manifestações espirituais, culturais, políticas, morais, religiosas, etc. (PAREYSON, 2001, p. 125)

Seguindo as observações do autor em relação à obra de arte, foram escolhidos artistas de diferentes épocas, que trabalham com diferentes câmeras e possuem práticas distintas dentro do processo de criação. Selecionamos três artistas, por diferentes razões.

Nancy Rexroth foi escolhida por ser uma das pioneiras no uso de câmeras de plástico e uma das primeiras a fazer uma monografia completa com uma toy câmera que ganhou espaço dentro de museus.

Kevin Meredith entrou nesta pesquisa pela sua proximidade com o ambiente virtual, característica marcante do movimento que, mesmo trabalhando com fotografias analógicas, só ganha visibilidade quando on-line.

E, por fim, o casal Jeff Louviere e Vanessa Brown, escolha relacionada com minha grande curiosidade quanto ao uso de técnicas de revelação passadas.

2.1 Nancy Rexroth

Nancy Rexroth, fotógrafa, nasceu em Washington, Estados Unidos, no ano de 1946. Utilizou a Diana em 1975 e quebrou os paradigmas da época ao escolher uma câmera feita toda a partir de plástico que na época valia U\$ 1,98, para produzir a primeira monografia com toy câmera, nomeada *Iowa*. O primeiro contato com a câmera Diana se deu durante a sua graduação em inglês, quando esta lhe foi apresentada pelo professor Arnold Gassan. O projeto foi exibido na galeria Robert Mann Gallery, US; Columbus Museum of Art, US; e na Joseph Bellows Gallery, US.

Iowa resultou em 26 fotografias, capturadas durante os anos de 1970 a 1976 na área rural de Ohio, onde Rexroth estava vivendo no momento e onde passou parte da infância.

Figura 22 – *Group Portrait*, Albany, Ohio, 1974¹



Fonte: Acervo digital Galeria Robert Mann

Figura 23 – *My Mother Floating*, Albany, Ohio, Date unknown²



Fonte: Acervo digital Galeria Robert Mann

¹ Nancy Rexroth, série: Iowa. Fonte: <http://www.robertmann.com/2004-rexroth-images>. Acessado em 7 de setembro de 2016.

² Nancy Rexroth, série: Iowa. Fonte: <http://www.robertmann.com/2004-rexroth-images>. Acessado em 7 de setembro de 2016.

Figura 24 – *Overview*, Pomeroy, Ohio, 1971³



Fonte: Acervo digital Galeria Robert Mann

Figura 25 – *Boys Flying*, Amesville, Ohio, 1976⁴



Fonte: Acervo digital Galeria Robert Mann

³ Nancy Rexroth, série: Iowa. Fonte: <http://www.robertmann.com/2004-rexroth-images>. Acessado em 7 de setembro de 2016.

⁴ Nancy Rexroth, série: Iowa. Fonte: <http://www.robertmann.com/2004-rexroth-images>. Acessado em 7 de setembro de 2016.

Figura 26 – *Road*, Omega, Ohio, 1974 ⁵



Fonte: Acervo digital Galeria Robert Mann

Figura 27 – *Two Windows*, Coolville, Ohio, 1971 ⁶



Fonte: Acervo digital Galeria Robert Mann

⁵ Nancy Rexroth, série: Iowa. Fonte: <http://www.robertmann.com/2004-rexroth-images>. Acessado em 7 de setembro de 2016.

⁶ Nancy Rexroth, série: Iowa. Fonte: <http://www.robertmann.com/2004-rexroth-images>. Acessado em 7 de setembro de 2016.

Figura 28 – *House and Bush*, Nelsonville, Ohio, 1974 ⁷

Fonte: Acervo digital Galeria Robert Mann

Dentre as 26 fotografias produzidas, foram selecionadas as sete imagens acima, que trazem elementos lomográficos, propiciando, assim, uma visão mais ampla das características desse movimento. A série *Lowa* é marcada por fotografias fora de foco com enquadramentos que resultam em imagens com um aspecto que causa certa estranheza para o observador, e revelam dentro das imagens o que Arlindo Machado (2015, p. 93) descreve como “um sentido a que um olhar apenas convencional jamais teria acesso”. Essas peculiaridades da Lomografia geram imagens que quebram a sensação de realidade tão imposta por uma das vertentes fotográficas que normatizaram a fotografia no decorrer de toda a sua história. E nos afastam dessa concepção de documento e realidade, partindo para a produção artística de imagens fotográficas que possuem a habilidade de intervenção de feitiço mágico, que nos aproximam de um mundo de experimentações, de grande intensidade e de surpresas que o movimento nos traz. No entanto, essas características não

⁷ Nancy Rexroth, série: *lowa*. Fonte: <http://www.robertmann.com/2004-rexroth-images>. Acessado em 7 de setembro de 2016.

querem dizer que elas não possuam certo grau documental, toda fotografia possui um grau de indicialidade. Elas podem representar uma lembrança, uma saudade, um momento vivido e ainda assim podem produzir imagens nas quais a reprodução exata da realidade não se mostra relevante, e sim seu caráter emocional, com todas as suas experimentações e alterações, causadas intencionalmente ou não. É a representação da realidade, mas como Alberto A. Monje nos esclarece:

É a imagem da realidade, mas já não petrificada, sólida e estável, e sim em seu caráter contingente, em permanente transição, comparável à imprecisa estrutura que a mente tem de recordações e dos sonhos, onde as coisas e os fatos perdem certeza e o raciocínio se subordina à primeira impressão, desterrando o sentido, mas acentuando os significados. (MONJE, 2004⁸).

Os aspectos acima citados, gerados a partir das escolhas que levaram Nancy a produzir a série *Lowa*, foram a razão para a selecionarmos para esta pesquisa. E também a opção pela câmera Diana, que resultou em fotografias com características inusitadas que fizeram o caminho reverso da fotografia estabelecida como convencional na época em que ela estava criando a série.

2.2 Kevin Meredith

Kevin Meredith ou, como é conhecido, Lomokev, inglês, nasceu em 1978. Fotógrafo e autor de três livros sobre fotografias produzidas com câmeras de plástico. *Hot Shots*, seu primeiro livro, traz a experiência de fotografias tiradas durante dez anos. *Photo OP/52 Photographic Projects*, seu segundo livro, concentra 52 técnicas a que o fotógrafo teve acesso com diferentes acessórios. *Fantastic Plastic Cameras/Toy câmeras*, seu terceiro e

⁸ Fonte: <http://www.studium.iar.unicamp.br/20/07.html>. Acessado em 7 de setembro de 2016.

mais recente livro, traz um guia de quarenta câmeras de plástico e fotografias feitas por ele com cada câmera. Kevin é muito conhecido por usar a câmera Lomo LC-A, a qual ele obteve no ano de 1998 e que não parou até hoje. O artista utiliza *sites* como o *flicker* e seu próprio *website* para divulgar seus trabalhos e se manter conectado com uma comunidade de fotógrafos interessados em lomografia.

Para esta pesquisa, foram selecionadas seis imagens a fim de melhor compreendermos as particularidades que este artista em especial alcança ao produzir com a câmera Lomo LC-A.

Figura 29⁹



Fonte: Acervo digital do artista Kevin Meredith

⁹ Kevin Meredith. Fonte: <http://lomokev.com/portfolio/lomography-taken-on-lomo-lca/>. Acessado em 8 de setembro de 2016.

Figura 30¹⁰

Fonte: Acervo digital do artista Kevin Meredith

Figura 31¹¹

Fonte: Acervo digital do artista Kevin Meredith

¹⁰ Kevin Meredith. Fonte: <http://lomokev.com/portfolio/lomography-taken-on-lomo-lca/>. Acessado em 8 de setembro de 2016.

¹¹ Kevin Meredith. Fonte: <http://lomokev.com/portfolio/lomography-taken-on-lomo-lca/>. Acessado em 8 de setembro de 2016.

Figura 31¹²

Fonte: Acervo digital do artista Kevin Meredith

Figura 32¹³

Fonte: Acervo digital do artista Kevin Meredith

¹² Kevin Meredith. Fonte: <http://lomokev.com/portfolio/lomography-taken-on-lomo-lca/>. Acessado em 8 de setembro de 2016.

¹³ Kevin Meredith. Fonte: <http://lomokev.com/portfolio/lomography-taken-on-lomo-lca/>. Acessado em 8 de setembro de 2016.

Figura 33¹⁴

Fonte: Acervo digital do artista Kevin Meredith

Kevin Meredith foi selecionado para esta pesquisa não apenas por ser conhecido por utilizar a câmera Lomo LC-A, mas também por ser um artista muito ligado à comunidade virtual, trazendo luz à relação do movimento com o ambiente virtual em que se mantém muito presente. Ambiente este repleto do que Arlindo Machado nomeia como fotografia convencional, quando discorre sobre o fato de que poucos fotógrafos tiram proveito dos acidentes e acasos que podem ocorrer no ato fotográfico:

[...] Embriagada de ilusão homológica, costuma rejeitar todos esses acidentes dos acasos que fazem aflorar uma paisagem bizarra, preferindo apoiar-se nos modelos elegantes da pintura figurativa, mais seguros e mais bem estratificados na consciência coletiva. (MACHADO, 2015, p. 58)

Diversamente daquilo que é representado pelos ideais da Lomografia,

¹⁴ Kevin Meredith. Fonte: <http://lomokev.com/portfolio/lomography-taken-on-lomo-lca/>. Acessado em 8 de setembro de 2016.

conforme pode ser observado nas fotografias selecionadas acima, umas das singularidades que compõem as imagens de Kevin Meredith são as mudanças cromáticas e o efeito de *vignetting*, resultado da imperfeição das lentes, que permite a maior entrada de luz, característica marcante da câmera Lomo LC-A e que resulta no afastamento dessa fotografia convencional que percorre o nosso cotidiano.

Somando as eventualidades criativas da câmera LC-A e as inovações técnicas da atualidade, Meredith traduz uma das particularidades do movimento lomográfico, que, como algumas obras vanguardistas, permite a abertura de diversas formações das obras. Fabbrini (2002) exemplifica essa peculiaridade do movimento ao falar sobre alguns artistas da época pós-vanguarda que trabalharam a relação de algumas obras com a tecnologia:

Eles procuraram extrair das tecnologias avançadas, como a telemática, uma figuração artística que manifestasse a percepção sensorial da atualidade. Acompanhando o desenvolvimento tecnológico, o continuum da tecnociência, esses artistas afirmaram a continuidade entre as vanguardas, ditas positivas, e a produção contemporânea. A união entre a arte e a tecnologia atual deu sequência, assim, às pesquisas das possibilidades artísticas dos diferentes materiais industriais, promovidas pelas vanguardas construtivas do início do século. (FABBRINI, 2002, p. 153)

Evidencia-se outra marca do movimento: ele se mantém em constante diálogo com as tecnologias atuais, gerando mais interatividade com os usuários, possibilitando que os adeptos e observadores participem no fluxo de criação dessas fotografias. Resulta na produção de imagens abertas, que podem continuar a se modificar infinitas vezes por todos aqueles que as consomem, alcançando frutos diferentes do esperado pelo artista.

2.3 Jeff Louviere e Vanessa Brown

Jeff Louviere nasceu em New Orleans, Vanessa Brown em Nova York; eles se conheceram na Georgia e trabalham juntos desde 2004. São artistas conhecidos por usarem diferentes materiais, como câmeras Holga, escâneres, filmes 8 mm, negativos destruídos, cera e sangue, e pelas experimentações nos processos de revelação das fotografias. Já participaram de mais de cinquenta exposições, seus trabalhos percorreram muitos museus.

A série *Instinct/Extinct*¹⁵ foi escolhida para ser analisada nesta pesquisa, por trazer obras produzidas com a aplicação de uma técnica de revelação incomum concebida pelos artistas.

O procedimento criado por eles começa com a captura das imagens com a câmera Holga. Depois é utilizado um material chamado Dibond¹⁶, que é engessado, e se aplica uma camada de folha de ouro por cima de sua superfície. Após a preparação da placa, a fotografia é impressa sobre um papel de origem japonesa nomeado Kozo, que possui a característica de ser muito fino, no entanto muito forte. A fotografia é posta sobre o ouro, e sobre ela despejadas duas camadas de resina, que tornam o ouro visível nas partes vazias. Por fim, depois de seca, a peça é selada e transformada em um único objeto, que pode muitas vezes se tornar grande e pesado. As medidas das peças variam: algumas são de 50,8 cm x 40,6 cm, outras de 121,9 cm x 137,2 cm.

A série, segundo os artistas, nasce da ideia de que quase todos os

¹⁵ Manifesto sobre a série *Instinct/Extinct*. Acessado no site <http://louviereandvanessa.com/static1999/photographs.html> em 24 de janeiro de 2018.

¹⁶ Composto de duas folhas pré-pintadas de 0,012 de alumínio com um núcleo de polietileno sólido.

seres vivos são afetados por instintos, exceto os humanos. Nossos instintos desapareceram. A coisa mais próxima que encontramos é o que os artistas chamam de Eros e Destruição. O que os levou a criarem essa série, na qual produzem obras que convidam os observadores a participarem. São eles que, baseados nos seus desejos e memórias individuais e coletivas, juntam as peças que resultaram na experiência adquirida.

Além do efeito de vazamento de luz, a câmera também apresenta a possibilidade de fotografar imagens com exposição dupla e sobreposição de imagens. Torna-a uma das favoritas aos adeptos da Lomografia, que procuram sempre experimentar ao produzirem seus trabalhos.

Figura 34 – *Mare Nubium*¹⁷



Fonte: Acervo digital dos artistas Jeff Louviere e Vanessa Brown

¹⁷ Jeff Louviere e Vanessa Brown. Fonte: <http://louviereandvanessa.com/static1999/overawe.html>. Acessado em 11 de setembro de 2016.

Figura 35 – *If X, then Why?*¹⁸

Fonte: Acervo digital dos artistas Jeff Louviere e Vanessa Brown

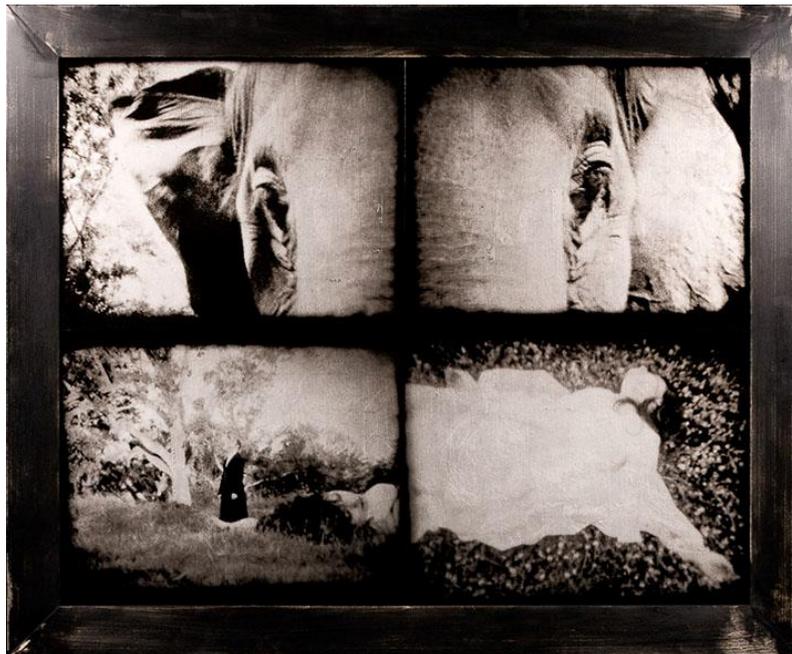
¹⁸ Jeff Louviere e Vanessa Brown. Fonte: <http://louviereandvanessa.com/static1999/instinctextinct.html>. Acessado em 24 de janeiro de 2018.

Figura 36 – *I'll Blow Your House Down*¹⁹



Fonte: Acervo digital dos artistas Jeff Louviere e Vanessa Brown

Figura 37 – *Vengeance is Fine*²⁰

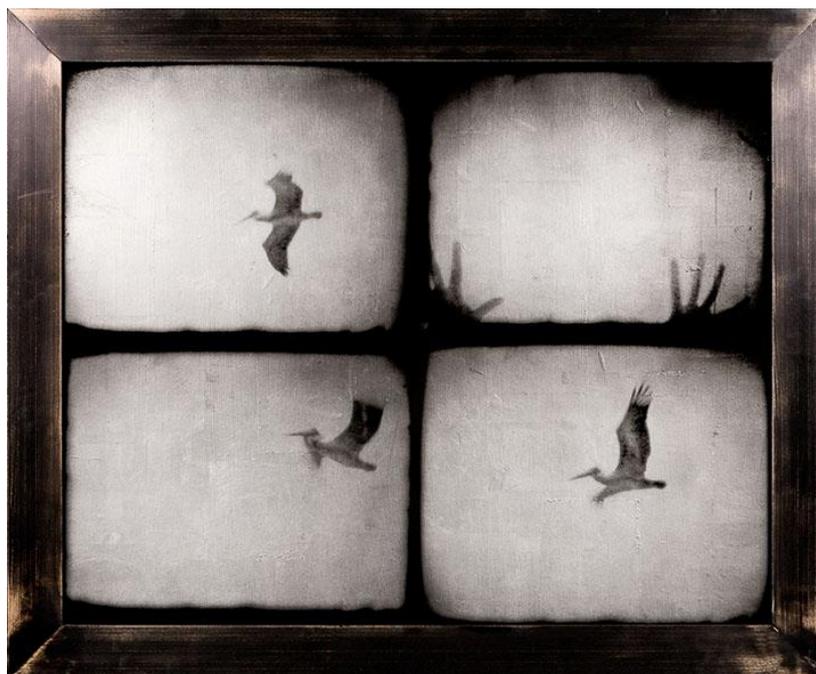


Fonte: Acervo digital dos artistas Jeff Louviere e Vanessa Brown

¹⁹Jeff Louviere e Vanessa Brown. Fonte: <http://louviereandvanessa.com/static1999/instinctextinct.html>. Acessado em 24 de janeiro de 2018.

²⁰Jeff Louviere e Vanessa Brown. Fonte: <http://louviereandvanessa.com/static1999/instinctextinct.html>. Acessado em 24 de janeiro de 2018.

Figura 38 – *Some Can't Swim*²¹



Fonte: Acervo digital dos artistas Jeff Louviere e Vanessa Brown

²¹Jeff Louviere e Vanessa Brown. Fonte: <http://louviereandvanessa.com/static1999/instinctextinct.html>. Acessado em 24 de janeiro de 2018.

Figura 38 – *I Think I Am*²²

Fonte: Acervo digital dos artistas Jeff Louviere e Vanessa Brown

Ao divagar sobre o caminho em que a fotografia se encontra hoje e as etapas de produção das obras analisadas, chego à conclusão de que trabalhos como a série *Instinct/Extinct* renovam a forma como encaramos algumas obras no mundo contemporâneo. A experiência fruída vem de uma atualização de memórias passadas, com o uso da tecnologia analógica e a inovação de técnicas antigas, escolhas que alteram a obra a cada passo do procedimento. Talvez a vontade de se manter próximo de elementos que carregam em si características de algo duradouro e físico seja uma forma de os artistas manterem vivo o sentimento de experimentação e construção de uma obra no mundo que hoje percebemos estar repleto de produções originadas no ambiente digital.

²² Jeff Louviere e Vanessa Brown. Fonte: <http://louviereandvanessa.com/static1999/instinctextinct.html>. Acessado em 24 de janeiro de 2018.

2.4 Vestígios Lomográficos

Passar por todas as etapas experimentadas até aqui, entregar-me ao universo das imagens fotográficas, lançar-me na procura pela compreensão dos processos criativos dos fotógrafos escolhidos, concentrar-me na elaboração de conexões entre as fotografias escolhidas e os possíveis rastros lomográficos resultaram na exploração das possibilidades oferecidas por esse movimento. Ficou claro que as imagens lomográficas possuem diversas características, entre elas a de serem obras híbridas, que, mesmo não sendo propriedade exclusiva do movimento, podem ser capturadas analogicamente, mas vivem no mundo digital, no qual têm a oportunidade de sofrer alterações e assim ganhar novas visualidades. Nesse sentido, são iluminadoras as palavras de Rubens Fernandes Junior sobre fotografia contemporânea:

Essa mestiçagem contemporânea, esse hibridismo entre os processos de produção, essa permanente contaminação visual, esses voos alçados rumo ao desconhecido balançam, de tempos em tempos, as velhas certezas da imagem fotográfica. (JUNIOR, 2006, p. 7)

O autor nos leva a outra forte característica da lomografia, cujas peculiaridades a afastam da fotografia convencional que nos rodeia. Seus ruídos, ausências, erros, acertos e procedimentos geram uma desconstrução das imagens que torna o movimento cativante.

O uso de técnicas antigas e experimentações revela outra particularidade da lomografia, de reconectar com o mundo, desde os temas trabalhados pelos lomógrafos, que em sua maioria se mantêm focados em fotografar o cotidiano, o banal, até o interligar com o aspecto físico dessas

obras que aproximam os participantes do movimento e os observadores com o ambiente que os cerca.

Existem muitas maneiras para se olhar para esse movimento, escolhemos aqui analisar como suas características o distinguem e o aproximam das produções encontradas no universo em que se encontram. Chegamos à conclusão de que as imagens produzidas dentro dessa esfera representam outras visualidades marcadas por essas qualidades acima analisadas e que são capazes de levar os adeptos e observadores para um outro mundo, marcado ao mesmo tempo pela fantasia e pelo sonho, onde os temas se tornam oníricos, uma vez que passam por esse ato criativo e pela realidade que se mantém muito presente com a fisicalidade proporcionada por essa experiência.

Capítulo 3:

Nos trilhos do experimental

Assim como a fotografia, o cinema nasce como resultado de diversas experiências e insistências de diferentes artistas e inventores, sem possuir um ponto exato dentro da história como determinante para o seu nascimento¹. Em conjunto com as transformações culturais de sua época, o cinema se expandiu em diversas possibilidades; a de maior visibilidade, e um dos mercados mais rentáveis, é o cinema de molde hollywoodiano que, de acordo com David Bordwell:

O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisiva, a resolução do problema e a clara consecução ou não consecução dos objetivos. (BORDWELL, 2005, p. 277)

Por essas características, pode ser classificado como um cinema de lucro e retorno, descrito por Jean-Fraçois Lyotard como um cinema que impõe sobre sua matéria uma condição de lucro, que parece levar muitos artistas a forçarem sobre sua obra uma fórmula, mesmo sendo possível encontrar nessas produções traços de um cinema considerado experimental:

[...] essa regra, onde quer que se aplique, opera principalmente na forma de exclusões e apagamentos. Exclusões de certos movimentos de que os profissionais não têm consciência, apagamentos que, ao contrário, eles não deveriam ignorar, já que compõem boa parte da atividade cinematográfica. Ora,

¹ Apesar das diversas experiências que levaram ao nascimento do cinema. Devemos destacar a invenção do cinematógrafo, no princípio de 1895. Criação dos irmãos Lumière. Uma máquina que podia simultaneamente filmar, copiar e projetar. Invenção essa que levou os irmãos, no dia 28 de dezembro de 1895 a projetar a primeira sessão de cinema.

esses apagamentos e exclusões constituem as próprias operações da *mise-en-scène*. Quando o operador e o diretor eliminam, por exemplo, antes da tomada e/ou depois dela, os reflexos, eles condenam a imagem no filme à tarefa sagrada de se tornar identificável para o olho, e exigem então deste que fixe esse objeto ou conjunto de objetos como sendo o duplê de uma situação que desde então é supostamente real. A imagem é representativa porque é reconhecível, dirige-se à *memória* do olho, a referências fixadas de identificação, conhecidas por serem “bem conhecidas”, estabelecidas. Essas referências são a identidade que mede o retorno e o lucro dos movimentos. (LYOTARD, 2006, p. 224)

Esse cinema considerado experimental parece procurar seguir vertentes de fuga contraculturais, de oposição à domesticação imposta pelo mercado, sem uma unidade de tempo contínuo, sem um local definido e uma ação que procura por uma reação. Cinema que sempre buscou entregar-se e se permitir tentar coisas novas e ultrapassar as barreiras invisíveis impostas pelo molde hollywoodiano, que por muitos anos parece ter sido muito rentável e considerado um sucesso e exemplo a ser seguido. Nele, as imagens alteradas são, segundo Francisco Elinaldo Teixeira, “apenas pontos de partida que, de repente, podem se bifurcar para estados paralelos/expandidos de consciência, podendo se alargar até o inconsciente” (Teixeira, 2015, p. 173). E, apesar dessas características, não quer dizer que:

Modalidades comuns de discurso, exploradas à exaustão pela ficção, não sejam utilizadas. Mas, para além dessas modalidades, há uma intensa busca/investigação/experimentação de novos parâmetros, já que aí não se trata, pelo menos de modo exclusivo, de narrar no sentido consagrado “de contar história” e sim, de recusa e saída da normalidade vigente, investigando-se estados incomuns de alma/espírito que fujam dos grandes assujeitamentos operados pela consciência iluminada (iluminista). Afinal, de que serviria a mera duplicação do vivido, a mera reiteração das significações dominantes, sobretudo na arte? A arte não é o contrário disso, não é a linha de fuga, construção permanente de novos parâmetros para si e, assim, para fazer frente ao que está emperrando as potências da vida? (TEIXEIRA, 2015, p. 174)

Elinaldo Teixeira (2015, p.14) destaca o cinema “como uma ‘arte impura’ que sempre foi, importando inúmeros de seus conceitos, noções ou categorias de outros campos”, sem deixar assim que o cinema permanecesse estagnado naquilo que era conhecido e muito utilizado. O experimental abria inúmeras possibilidades.

E hoje estamos presenciando um momento em que a cultura se mostra ainda mais mesclada e inquieta, podendo ser encarada como um processo em permanente mutação. Como Vilém Flusser nos ajuda a compreender:

Somos testemunhas, colaboradores e vítimas de revolução cultural cujo âmbito apenas adivinhamos. Um dos sintomas dessa revolução é a emergência das imagens técnicas em nosso torno. Fotografias, filmes e imagens de TV, de vídeo e dos terminais de computador assumem o papel de portadores de informação outrora desempenhado por textos lineares. Não mais vivenciamos, conhecemos e valorizamos o mundo graças a linhas escritas, mas agora graças a superfícies imaginadas. Como a estrutura da mediação influi sobre a mensagem, há mutação na nossa vivência, nosso conhecimento e nossos valores. O mundo não se apresenta mais enquanto linha, processo, acontecimentos, mas enquanto plano, cena, contexto. (FLUSSER, 2009, p. 15)

Toda essa mudança, como enuncia Flusser, motivou muitas alterações na forma como encaramos o campo das artes. A vinda da televisão moderna modificou a nossa percepção de “sequência” para a noção de “fluxo” de imagens. Como André Luis La Salvia aponta:

Com o “fluxo”, a TV apresenta uma variedade de formatos de programas mesclados pela variedade de propagandas instaurando, assim, este regime de imagens em que as relações se dão por todos os lados, pois são procedimentos de “narração” diferentes em uma rotatividade veloz e ininterrupta. (SALVIA, 2006, p. 81)

Isso levou os espectadores a se sentirem mais confortáveis com as relações entre imagens aleatórias, e conseqüentemente houve um aumento de

produções com um afrouxamento das narrativas e experimentos entre diferentes campos, como a fotografia, o cinema e o vídeo, resultando em obras que contestam os padrões determinados por esses campos.

3.1 Os Fotofilmes

Dentro desse território de misturas, encontramos produções artísticas realizadas com o recurso de “animação de fotografias”, designadas fotofilmes. Segundo Erico Elias Monteiro (2009, p. 159), “A chamada técnica de *animação de fotografias* consiste em partir de um material fotográfico para criar um filme (por isso, o nome fotofilme), dando vida às imagens não mais através da ilusão de movimento contínuo, mas com o uso de um tempo forçosamente artificial, cindido”.

Encontrando-se na experimentação entre a fotografia e o cinema, tais trabalhos não deixam de possuir características que pertencem a ambos os lados, como Elias Monteiro ressalta em seu livro sobre fotofilmes:

[...] eles partem de fotografias capturadas *isoladamente*, o que pressupõe a ausência da cadeia de *frames* estabelecida estruturalmente, no momento de captura, pelo cinema convencional. É um detalhe que faz toda a diferença. Ao capturar a(s) fotografia(s) e transpô-la(s) para o formato fílmico, a linguagem cinematográfica se impõe, mas apenas de maneira parcial, pois as imagens exibidas na tela e animadas pela filmagem continuam a ser fotografias, instantes estáticos interrompidos no fluxo dos acontecimentos. (ELIAS, 2015, p. 25)

Por possuírem esses traços, os fotofilmes apresentam a possibilidade de se observar o que Elias Monteiro (2015, p. 27) chama de “caráter artificial, construído, da criação cinematográfica”. Já que não buscam uma reprodução

realista dos acontecimentos, podemos notar como o tempo é moldado de forma artificial.

Os fotofilmes podem ser realizados inteiramente com fotografias, como também podem ter uma combinação com outros suportes. O realizador dessas obras lida com a pluralidade dos limites e entrega-se às potencialidades que essas imagens trazem. Em vista disso, a pesquisa que aqui se propõe tem o intuito de analisar outro cenário dentro desse campo: os fotofilmes executados com fotografias produzidas a partir da técnica da lomografia.

3.2 Análises de casos

Durante o levantamento que fizemos para a pesquisa, encontramos diversos fotofilmes lomográficos, mas selecionamos três, por trazerem à luz diferentes tipos de produções.

O primeiro, *Shit Happening*, foi produzido por um diretor chinês amador para um festival apenas voltado a produções realizadas utilizando a câmera Lomokino. A decisão por incluir esse fotofilmel lomográfico surgiu ao percebermos que grande parte dos filmes encontrados foram realizados por amadores que estavam experimentando.

O segundo, *Ashes*, foi pensado e produzido pelo tailandês Apichatpong Weerasethakul, diretor já conhecido dentro de um circuito considerado *underground* de produções cinematográficas. O fotofilmel foi realizado em parceria com o *site Mubi* e com a Lomography, para lançar a câmera Lomokino. Nós o escolhemos, pois é um dos mais longos, com uma duração de vinte minutos, e também por ter sido produzido com o intuito de lançar uma câmera e poder abrir um diálogo entre o digital e o analógico.

O terceiro, *Repetition Compulsion*, foi selecionado por causa do método de produção. Foram capturadas 1944 imagens para a sua realização. Segundo os artistas, a ideia nasceu quando foram desafiados a criarem um filme apenas com imagens capturadas por câmeras Holga.

Shit Happening

Por meio do recurso de animação de fotografia intitulado fotofilme, tal produção artística foi criada para o *Lomokino Festival: A Creative Odyssey*, realizado em Hong Kong no ano de 2013. Produzido por Jessie Tsang e dirigido por Lee Kai Ho, foi um dos vídeos ganhadores do festival. Nomeado *Shit Happening*, com duração de dois minutos e dez segundos, acompanha duas pessoas em diversas situações.

O realizador procura ilustrar uma história que, segundo ele, fala de amor através de encenações realizadas pelos personagens. O vídeo busca abordar esse amor por meio de uma imersão em um mundo de experimentações, no qual vivenciamos situações junto aos personagens: não somos jogados em uma rede de tramas; ao contrário, somos convidados a acompanhar os personagens em sua jornada ao encontro do amor e a experimentar um mergulho sensorial nesses instantes capturados pela câmera. Somos atraídos a participar e assim construir essa obra junto ao realizador. Por não encontrarmos eventos que necessitem de uma resolução ou desfecho, são abertos caminhos de probabilidades que preenchemos conforme nossas próprias experiências. Somos convidados a reconfigurar o mundo proposto pelo filme através dessas experiências. E como Iomana Rocha de Araújo Silva (2014, p. 25) descreve, “no cinema experimental observa-se a total liberdade

de criação e de interpretação, não há normas, não há direcionamentos, o fruidor tem, neste cinema, a possibilidade de escolha e colabora na construção do sentido da obra”. O filme é construído como “ato experimental” (Teixeira, 2015), vamos caminhando em conjunto com o realizador, que nos apresenta diversas mudanças no percurso. Nas cenas em que a personagem observa a chuva de confetes dourados que se transforma no que parecem ser estrelas no céu, notamos como a montagem desse cinema é capaz de nos levar a “um devir que pode, em direito, prosseguir ao infinito” (Deleuze, 1995, p. 73), já que as imagens não param de se atualizar, acentuando assim a infinidade de caminhos que o realizador pode nos levar a traçar.

Outras características observadas no fotofilme em questão são os cortes irracionais e a tela preta: a construção se faz a partir da junção de cenas que num primeiro momento parecem ser aleatórias, mas que, se analisadas no final da projeção, permitem notar que os cortes ilógicos no conjunto formam diferentes situações.

[...] re-encadeiam com base em cortes irracionais. [...] Por re-encadeamentos é preciso entender não um segundo encadeamento que viria se acrescentar ao primeiro, mas em um modo de encadeamento original e específico, ou antes, uma ligação específica entre imagens desencadeadas. (DELEUZE, 1985, p. 329)

Esses cortes ilógicos resultam em uma segunda linha narrativa só visível no final da projeção. Dentro da lógica dessas produções, talvez seja possível encontrar outra relação entre diretor, ator e espectador, que se revezam nos momentos de incluir suas percepções e sentimentos em relação ao que está sendo registrado. Ora é a representação dos atores que movimenta nossos olhares para momentos específicos, ora é a montagem escolhida pelo diretor que nos carrega para outros caminhos, ora são nossas próprias experiências

que se misturam ao observarmos essas produções. Isso não quer dizer que só possamos encontrar essa relação dentro do cinema experimental, mas é dentro dele que encontramos produções em aberto, nas quais o final não é realmente a última cena, mas ela talvez seja a porta para outras histórias que criamos em nosso imaginário.

Ashes

O fotofilme nomeado *Ashes* foi pensado e produzido pelo diretor tailandês Apichatpong Weerasethakul ou, como gosta de ser chamado, Joe, que nasceu em Bangkok, em 1970, e cresceu em Khon Kaen, no nordeste da Tailândia. Joe é bacharel em arquitetura pela Khon Kaen University e mestre em Belas Artes – Cinema pela School of The Art Institute de Chicago.

O diretor, conhecido por se dedicar a promover o cinema experimental e independente, vem produzindo filmes e vídeos desde 1994. Seu primeiro longa-metragem, *Objeto misterioso ao meio-dia*, foi produzido em 2000. Em 2010, com seu filme *Tio Boonmee que pode recordar suas vidas passadas*, Joe ganhou a Palma de Ouro em Cannes; seu filme *Síndrome de um século* (2006) foi eleito, no final de 2009, por mais de sessenta curadores, historiadores de cinema, arquivistas e programadores, o melhor filme da década, em uma votação organizada pelo Toronto International Film Festival Cinematheque (TIFF).

Ashes foi rodado em 2012, a câmera utilizada é a Lomokino com filme 35 mm. Tem duração de vinte minutos e dezoito segundos. A direção é de Apichatpong Weerasethakul, a mixagem de som é de Thom O'Conner, a

música de Chai Bhatana e Nakarin Rodput, a produção é de Efe Çakarel e do site *MUBI*, já o elenco é composto por Chairisi Jiwangsan.

O curta apresenta uma das mais fortes características do cinema de Apichatpong, a vida cotidiana da Tailândia. O diretor sempre ofereceu em suas produções um mergulho na vida diária de seu país natal, buscando com grande intimismo levar os fruidores de suas obras a caminharem lado a lado por uma Tailândia lotada de gente, de bichos e natureza. *Ashes* é um grande caminhar pela cidade que, segundo o diretor, contempla o amor, o prazer e a destruição da memória. Não só a memória de um país em constante transformação, mas também uma análise do próprio suporte escolhido pelo diretor, que decide trabalhar com um material analógico, mas finaliza seu curta com imagens digitais. Propõe talvez não a morte ou o fim, mas a releitura de ambas as situações.

Durante vinte minutos percorremos partes desse local tão amado pelo diretor em uma explosão de microeventos: sem uma linearidade de tempo e narrativa, as imagens apresentam uma recusa em conectar os incidentes. O tempo em *Ashes* se mostra de forma fluida, descontínua e estranha, dissolvendo os acontecimentos em sensações.

Joe não se preocupa com os erros, quando está a caminhar e sem querer filma seu rosto, ou quando vemos as movimentações da câmera. A fotógrafa Ana Carolina Von Hertwig, em seu artigo “Cinema em rolinho 135: O analógico em *Ashes*”, traz uma observação que se quadra não apenas a esse curta-metragem, mas como uma particularidade dos fotofilmes lomográficos:

Quando assume que está sujeito à imprevisibilidade técnica, o fotógrafo entende o aparato como fundamental coautor da imagem. Mas não se trata do mito do descompromisso, no qual se reconhece apenas a faceta lúdica, como um jogo de

potencialidades com o aparelho. As falhas materiais são índices de inquietude do cinema analógico intimista, em que a câmera e aquele que filma são um corpo físico único, que registra o ambiente em que está inserido, de acordo com aquilo que o sensibiliza ou dos afetos que promove a partir dessa relação. A autoexposição ao risco, ao imperfeito, contudo, não costuma intimidar novas experimentações. (HERTWIG, 2012, p.12)

Um cinema que promove um mergulho sensorial no cotidiano, nas situações de não acontecimento, além de apresentar a montagem a partir de cortes desconexos, aponta o fato da ausência de alguns *frames*, que fogem do padrão de 24 *frames* por segundo, e contribui para nos afastar da idealização de estarmos vendo uma cópia da realidade, o que Teixeira já articulava em seu livro sobre o ensaio no cinema:

As imagens já se apresentam atravessadas duplamente, pelo dispositivo fotográfico, primeiramente, e pelo dispositivo cinematográfico num segundo momento, transformadas em fotogramas do filme 35 mm. Numa espécie de releitura, as imagens serão ressignificadas, outros recortes realizados e novas relações internas irão impor-se. (YAKHMI, 2015, p. 260)

A obra, como muitas das produções contemporâneas, vive entre o analógico e o digital, já que é capturada de forma analógica, mas ganha vida com os *softwares* de edição disponíveis no mundo digital. Sua distribuição também se dá nesse ambiente, concedendo ao artista um grande arsenal de ferramentas para a realização de seu experimento.

As cores, as imagens de sobreposição, a combinação do analógico e do digital e a não hierarquia dos eventos revelam outra peculiaridade desse tipo de produção e do domínio experimental: o fato de que as obras não se limitam a um só campo; encontramos, nas produções, características de diversas esferas. Dentro de uma delas temos a aproximação com o termo importado da literatura, o ensaio, que, segundo Max Bense:

[...] é expressão do modo experimental de pensar e agir, mas é igualmente expressão daquela atividade do espírito que tenta conferir contorno preciso a um objeto, dar-lhe realidade e ser [*sein*]. [...] Escreve ensaisticamente quem tenta capturar seu objeto por via experimental, quem descobre ou inventa seu objeto no ato mesmo de escrever, dar forma, comunicar, quem interroga, apalpa, prova, ilumina e aponta tudo o que pode se dar a ver sob as condições manuais e intelectuais do autor. O ensaio busca apreender um objeto abstrato ou concreto, literário ou não literário, tal como ele se dá nas condições criadas pelo artista. (BENSE, 2014²)

Pensando no que foi dito por Bense no âmbito das experimentações cinematográficas, podemos dizer que a obra apresenta traços ensaísticos, já que seu processo de criação, desde a captura das imagens até a sua montagem, também se deu por meio de experimentações, de submersão nas sensações e ideias do realizador, que se mantêm presentes por meio desses procedimentos. O artista nos leva para dentro da sua jornada de reflexão sobre o amor, o prazer e a destruição da memória por intermédio das imagens, da música, da edição, deixando um rastro de portas abertas para novas interpretações, sem procurar a resposta exata ou a verdade absoluta, mas tentando encontrar outros quadros em que o seu objeto possa fazer sentido. Como Henri Arraes Gervaiseau nos ilumina ao falar sobre as figurações do ensaio:

Uma das modalidades que caracterizam um grande número de ensaios audiovisuais é a justaposição dinâmica das matérias de expressão, assim como a sua progressão sinuosa e enigmática, procedimentos de montagem que se encontram na base da composição poética de figuras de pensamento que estas obras propõem. (GERVAISEAU, 2013, p. 115)

Essas obras não são racionalmente divididas, nem apresentam uma linha evolutiva encontrada no cinema de molde *hollywoodiano*, mas isso “não

² Fonte: <http://www.revistaserrote.com.br/2014/04/o-ensaio-e-sua-prosa/>. Acessado em 7 de agosto de 2016.

significa simplesmente destruir a narrativa ou construir uma narrativa aleatória, mas significa a construção de um novo tipo de narrativa” (Salvia, 2006, p. 48) que explora esse deslocamento pelos espaços e corpos em um tempo fluido, carregando o espectador ao momento registrado pelo cineasta.

RepetitionCompulsion

Os artistas Jeff Louviere e Vanessa Brown ³, conhecidos por trabalharem com processos híbridos, produzem o fotofilme nomeado *RepetitionCompulsion*. Montado a partir de 1944 imagens capturadas pelos artistas, a trilha foi produzida por Sebastian Herzfeld e Bobo, os créditos criados por Joseph Von Eichendorff, e o homem com a vela é retratado por Michael Castrillo. As imagens foram capturadas usando uma câmera Holga que tem formato médio com filme 120, lente de plástico fixa, 60 mm. Seu foco tem alcance de 1m – infinito, e sua abertura varia de f/11 e f/8.

Com 1944 fotografias, os artistas produzem um fotofilme lomográfico de um minuto e vinte segundos que acompanha um homem em um microevento, um evento banal, sem problemas que necessitam de uma resolução. O fotofilme mostra um homem que procura acender uma vela presa em sua cabeça, mas nas duas tentativas registradas uma segunda pessoa entra em cena para apagar a vela.

Encontramos os afetos, as sensações não como algo conectado às imagens apresentadas, mas de certa forma atrelados ao conjunto da obra; os microdeslocamentos registrados pelos fotógrafos constroem uma rede de

³ Cf. <http://louviereandvanessa.com/index.php>, site com os diversos trabalhos de Jeff Louviere e Vanessa Brown. Acessado no dia 11 de setembro de 2016.

emoções que abalam o espectador através das minúcias sonoras, dos sutis movimentos do personagem e do tempo artificial construído pela edição das imagens. Erico Elias analisa em seu livro essa relação do tempo nos fotofilmes:

Como a “corrente” do cinema convencional é rompida, cada fotografia passa a ser trabalhada individualmente e o criador passa a operar no interior da própria lógica de representação do movimento. Assim, se no cinema convencional o tempo de exposição de cada fotograma está limitado pelo *frame rate* utilizado, no cinema de animação de fotografias ele pode ser dilatado. (ELIAS, 2015, p. 31)

Essa dilatação provocada pela animação de fotografias permite aos observadores explorarem detalhadamente o evento, promovendo uma imersão no momento registrado que dialoga paralelamente com um mundo de fantasia, visto que o fotofilme aqui analisado não nos possibilita identificar um lugar ou a duração exata do momento, apenas conduz um caminhar lado a lado com a experiência vivenciada pelo personagem. O foco não parece estar na história representada, mas nesse ritmo diferenciado oferecido pelo diretor, gerando uma experiência mais centrada na sensação de observar esse momento registrado fora de um tempo e local definido, do que em esperar que os observadores façam sentido do que está acontecendo.

Jeff e Vanessa são conhecidos por alterarem o antes e o depois da revelação, transcendendo os limites desses procedimentos e modificando as fronteiras entre o imaginário e o real. Em *RepetitionCompulsion* podemos notar essa característica não somente nos tons das cores das imagens, como também no plano de fundo do vídeo, que parece ser composto por um fundo branco que mais uma vez leva seus espectadores à grande dúvida do lugar em que o momento foi capturado.

Suspenso no tempo e no local, o fotofilme *RepetitionCompulsion* leva seus observadores a estabelecerem conexões afetivas com a obra a partir das suas próprias experiências e imaginação.

3.3 Fotofilmes lomográficos

As obras aqui analisadas apresentam diversas características que as aproximam do domínio experimental, com pequenos traços do ensaio. Obras híbridas, contemporâneas, que resultam no melhor entendimento sobre os processos vivenciados pelo realizador, por meio do convite de se preencherem as lacunas deixadas em aberto.

A somatória entre os fotofilmes e a lomografia produz filmes experimentais que trazem uma noção de mundo com uma estética diferenciada, que nos transportam a novas realidades. Seus diferentes modos, quando unidos, resultam em múltiplos caminhos que, seguidos criativamente, se tornam uma surpresa que nos conduz para um novo universo.

Analisar essas produções me levou a compreender que talvez, ao invés de nos prendermos em tentar classificar esses fotofilmes lomográficos em subáreas de algum determinado cinema, devamos observar como essas experiências ressaltam novos meios de criação, de distribuição e produção, que apenas se tornaram possíveis com todas as transformações pelas quais a indústria cinematográfica e o campo das artes passaram.

Capítulo 4:

As experimentações

Os fios soltos do experimental são energias que brotam para um número aberto de possibilidades.

Oiticica, 1972

4.1 Os primeiros passos

Como parte final desta pesquisa de mestrado, foi produzido um fotofilme com imagens lomográficas. O tema escolhido vem de um percurso por mim realizado há três anos: o trajeto de volta a São Paulo depois de sete anos residindo em Manaus, Amazonas. A partir do caminhar, do percorrer de suas ruas e seus espaços, procurei reconectar-me com essa cidade tão intensa e que vive em permanente mutação. Busquei nessa caminhada, no ato de locomover-me na cidade, uma forma de unir-me com o que ainda existia para ser descoberto, o que me levou ao reencantamento e à redescoberta dessa São Paulo que muito me inspira e de um novo eu que estava em fase de ressignificação.

Assim, o propósito era partir do ato de caminhar, tentar encontrar o meu lugar nessa cidade que tanto mudou e continua a se transformar, preencher essas lacunas com significados; experimentar como o *flâneur*, como o indivíduo desenraizado que percorre os espaços à procura do “tudo”. Conforme evidencia Walter Benjamin: “o olhar do *flâneur*, cuja forma de vida envolve com um halo reconciliador a desconsolada forma de vida vindoura do homem da cidade grande” (1986, p. 39). O local escolhido para a produção do fotofilme foi o elevado Presidente João Goulart, o Minhocão. Lugar que, por

muitos, não é considerado uma obra de arquitetura: construído sem que os moradores ao redor fossem consultados, trouxe grande polêmica e receio. Desde 1976, o tráfego de veículos é proibido das 21h30 às 6h30, providência tomada para evitar acidentes noturnos e para a diminuição do barulho. Atualmente, nesses horários e aos domingos, funciona como ambiente de lazer para milhares de pessoas, o que vem resultando no nascimento de novas formas de ocupação e utilização do espaço, através de momentos de recreação dos moradores, de encontros, de performances artísticas e de esporte.

A cidade de São Paulo dispõe de diversos lugares que poderiam servir como cenário para a realização deste projeto. Mas o elevador Presidente João Goulart, assim como a fotografia, foi visto de diferentes formas, aceito e negado por muitos; seu fim foi profetizado diversas vezes, sua transformação testemunhada por muitas pessoas, e hoje se encontra na batalha para se manter relevante para os cidadãos que por ali passam.

Como o projeto propõe *experimental* aquilo que foi analisado durante a pesquisa, procuramos trabalhar com duas câmeras analógicas lomográficas: *lomokino* e *spinner 360*.

A *lomokino* é uma câmera capaz de registrar 144 *frames* em um rolo de 36 poses. O filme utilizado, de 135 ou 35 mm, não é capaz de fazer registro sonoro. Feita de plástico, possui uma lente 24 mm fixa, velocidade de obturação de 1/100, e os ajustes de abertura contínuos são de f/5.6, f/8 e f/11. Dispõe de apenas duas opções de foco: de 1 metro ao infinito e até 0,6 com o acionador do *close-up*. Para facilitar a captura das imagens, ela tem uma manivela. Na lateral é possível ver a quantidade de filme disponível por meio de um visor. Podem ser usados filmes de todas as sensibilidades. Um de seus

possíveis resultados e o que procuramos é um filme realizado a partir do processo de revelação das fotografias que, depois de escaneadas, têm sua composição trabalhada dentro de um *software* de edição. A escolha da lomokino para este projeto vem de um desejo de experimentar e vivenciar a produção de um fotofilme com a mesma câmera usada pelos diretores aqui analisados e, de certa maneira, tentar compreender o processo vivido por eles.

Figura 38 – Lomokino⁴



Fonte: *Site Lomography*

⁴ Fonte: <https://microsites.lomography.com.br/lomokino/>. Acessado em 25 de maio de 2017.

Figura 39 – Lomokino⁵

Fonte: *Site Lomography*

A *spinner 360* é uma câmera analógica de formato médio. O filme utilizado é 135 ou 35 mm, também podem ser usados filmes de todas as sensibilidades. Possui uma lente fixa de 25 mm. Dispõe de uma opção de foco de 1 metro ao infinito. Os ajustes de abertura são de f/8 ou f/16. A câmera desfruta de uma base onde seguramos e encontramos um pino: quando o puxamos, a câmera faz o movimento de 360 graus e captura o que estiver ao seu redor. Tirando o pino, o único controle que possuímos é a abertura e a escolha de rebobinar o filme. O fotógrafo pode optar em não fazer a volta 360, e então movimentar manualmente a câmera conforme deseja, na velocidade escolhida. Se feita uma panorâmica completa em um filme 35 mm, o resultado esperado costuma ser de seis ou sete imagens. A *spinner* expõe o filme completo, incluindo as *sprocket holes* (perfurações). A opção pela câmera

⁵ Fonte: <https://microsites.lomography.com.br/lomokino/>. Acessado em 25 de maio de 2017.

Spinner 360 neste projeto nasce de uma curiosidade em trabalhar com a ideia de se poder fotografar o ambiente de uma forma mais ampla. Capta não somente um pedaço ou parte de um ambiente, mas um todo mais completo, e quem sabe possibilite descobrir e registrar detalhes escondidos de um momento. Como no filme *Palermo Shooting*⁶, em que o personagem Finn utiliza a câmera Seitz Roundshot 28/220⁷, registra o momento de sua morte, que não seria possível visualizar sem a imagem que circula o ambiente por 360 graus.

Figura 40 – Spinner 360⁸



Fonte: *Site New Atlas*

4.2 Proposta do Fotofilme

O resultado imaginado no momento inicial para o fotofilme era o de reconexão, de união com a cidade de São Paulo, por meio do caminhar como um instrumento estético, na busca de sentir, de descrever, de talvez modificar

⁶ Palermo Shooting, drama, de 2008 com roteiro de Wim Wenders.

⁷ Câmera analógica que captura imagens em 360 graus. Formato do filme 120 ou 220. Lente 28 mm.

⁸ Fonte: <http://newatlas.com/lomography-spinner-360-degree-camera/15375/>. Acessado em 25 de maio de 2017.

esse espaço ao preenchê-lo com novos significados. A partir de uma visão pessoal, buscávamos trabalhar com as possíveis lacunas encontradas nessas incursões pelo Elevado João Goulart. Como eu planejava registrar essa experiência visual com total liberdade de criação, não haveria um personagem que acompanharíamos de longe vencendo obstáculos ou construindo uma história com a cidade, mas sim uma câmera-atriz que caminha entre três ambientes possíveis do Elevado: sua visão do que se passa embaixo do Minhocão, o que se passa no Elevado em si e o que as janelas que o cercam possam ter a nos mostrar. Essa experiência de imersão em uma realidade rica em situações de não acontecimento com a presença de uma câmera corporal seria acompanhada por uma trilha sonora que buscaria relacionar-se com as imagens e, assim, conduzir os espectadores nessa jornada.

Contudo, ao longo da construção e da produção deste fotofilme, fui me descobrindo, encontrando-me e me modificando, gerando transformações e novas possibilidades, que resultaram nos primeiros sinais de meu novo fotofilme.

4.3 Sinais de um fotofilme lomográfico

The independence of each individual fragment from others figures the idea of totality from which the ensemble or collection of fragments derives both its necessity – as an externally imposed or constructed unity of a multiplicity, the unity of a montage – and its own sense of incompleteness. (OSBORN, 2013, p. 60)⁹

⁹ Tradução livre: “A independência de cada fragmento em relação aos outros passa a ideia de totalidade da qual o conjunto ou coleção de fragmentos deriva tanto a sua necessidade – como unidade externa imposta ou construída de uma multiplicidade, a unidade de uma montagem – quanto seu próprio sentido de incompletude” (OSBORNE, 2013, p. 60).

Retirada do livro *Any Where or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, publicado em 2013, esta citação discorre sobre uma possível filosofia para a arte contemporânea. Eu a escolhi logo após segurar em minhas mãos os primeiros negativos gerados pelas minhas incursões ao Minhocão, pois acredito ser o melhor exemplo para traduzir o que eu creio ser uma de muitas descobertas que realizei durante este diálogo com São Paulo.

Ao caminhar pelo Elevado João Goulart, fui me deparando com diversas mini-intervenções, mini-histórias e minifluxos de acontecimentos, fragmentos que acredito que compõem a experiência que vivi durante o processo inicial de criação deste fotofilme lomográfico e da qual surgiu a ideia de criar algo a partir de fragmentos.

E foi no processo de tentar juntar esses fragmentos que outro caminho se abriu. Ao longo da produção desse fotofilme, adquiri parceiros e companheiros nessa jornada. Um deles foi João Gabriel Morello, que iniciou como meu montador e hoje o convido para participar como cocriador dessa obra. Atualmente reside na cidade do Rio de Janeiro, mas nasceu e viveu a maior parte de sua vida em São Paulo. Em muitas de nossas conversas, a cidade de São Paulo sempre foi uma das protagonistas, por ter sido o palco onde o mesmo cresceu e formou grande parte de sua identidade, a partir de suas vivências e lembranças.

Manifestou-se então a ideia de uma obra centralizada em identidade, pertencimento e reconexão, que busca ir além das obviedades, ao vivenciar esse processo da vida de quem chega e de quem parte; caminhou para a criação de uma obra que se compõe de tempos fragmentados, sobreposições, deslocamentos e tramas que ainda não concluímos, mas cujo desfecho procuramos por meio de sua realização.

Entre os diversos artigos e livros que li para a produção desta dissertação, acabei me deparando com um livro sobre arqueologia do qual pude extrair a seguinte definição sobre Arqueologia Processual:

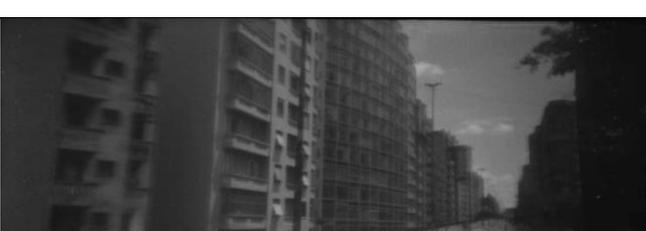
A investigação arqueológica busca interpretar os vestígios encontrados, com o objetivo de compreender a sociedade que os produziu. Os achados passam a ser estudados como uma parte da produção social, interligados com as estruturas sociais e parte destas. O papel dos indivíduos no todo social é relevado e, a partir de sua identificação, constrói-se a estrutura social. (RIBEIRO, 2008, p. 137)

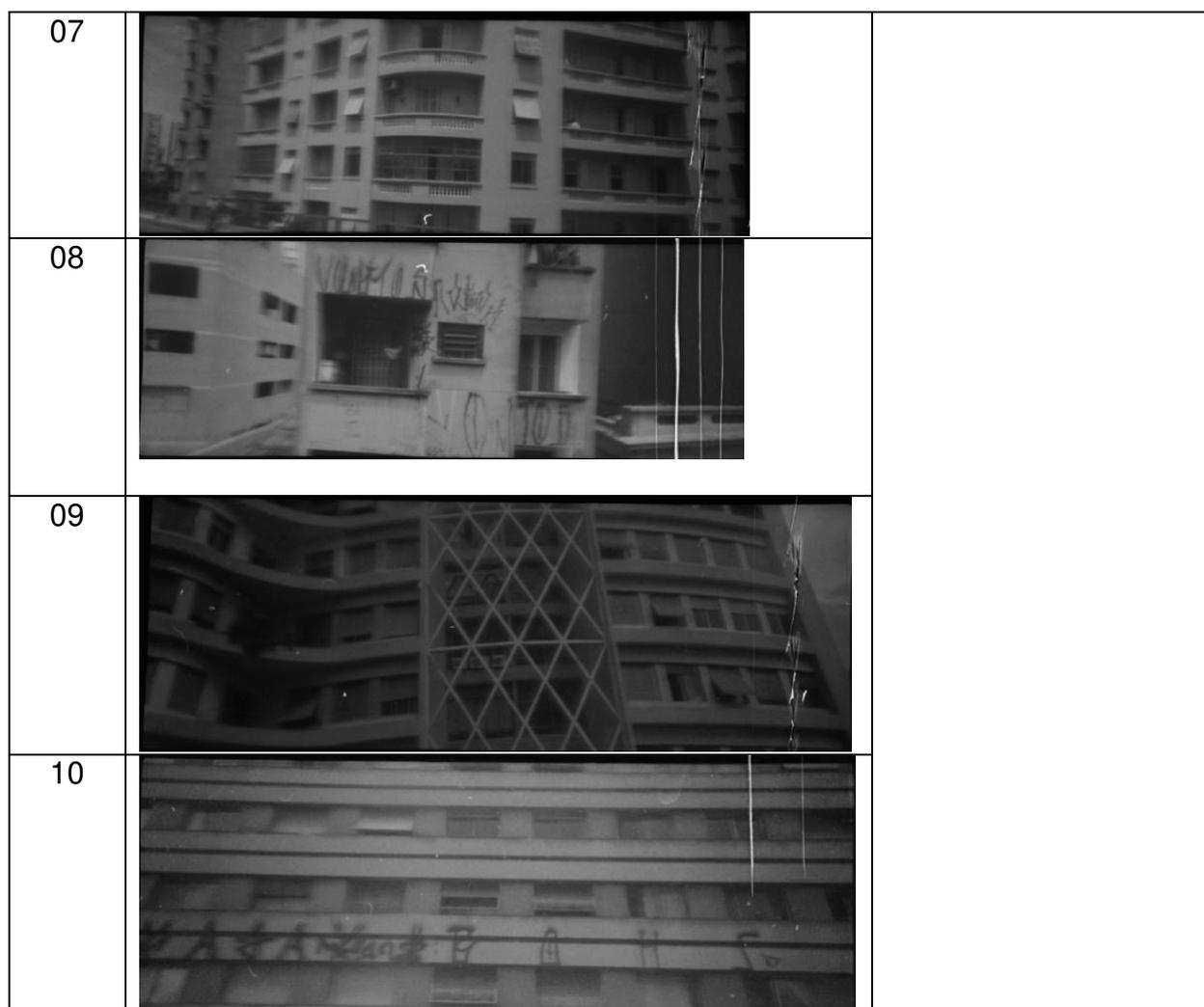
Tal definição me levou a pensar na estrutura inicial de edição para este fotofilme. Assim como a arqueologia processual, ao montar este fotofilme busco interpretar os vestígios encontrados durante minhas incursões e os caminhos a que estes me levaram, como uma forma de análise dessa experiência vivida. Sendo assim, encontrei nos métodos de escavação de um sítio arqueológico inspiração para a edição.

Segundo Divino de Oliveira, pesquisador especialista em arqueologia brasileira¹⁰, um dos primeiros passos em uma escavação arqueológica é o levantamento do campo, no qual a equipe trabalha a limpeza e a delimitação da área. Analogamente, é o momento em que separamos os primeiros negativos e determinamos as melhores imagens.

Em seguida temos a sondagem, momento em que os arqueólogos procuram na superfície evidências de ocupação humana. E assim iniciáramos os primeiros momentos do fotofilme lomográfico com as imagens que cercam o Minhocão.

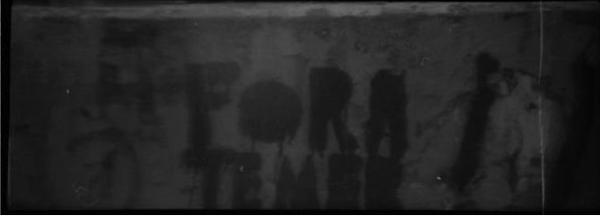
¹⁰ Trabalho de conclusão de curso para a obtenção do certificado de especialista em arqueologia brasileira. Acessado em 18 de junho de 2017. Fonte: http://www.posgraduacaoredentor.com.br/hidden/path_img/conteudo_54234164cc02c.pdf.

CENA	VÍDEO	
01		Planos abertos mostram prédios e construções que cercam o Minhocão, aparentemente vazio.
02		
03		
04		
05		
06		Planos médios e abertos se intercalam, revelando janelas dos prédios e os locais ao seu redor.



O próximo passo é o de salvamento e resgate, o isolamento dos achados para que os profissionais possam fazer uma análise mais minuciosa do material arqueológico encontrado. Nesse momento nos deparamos com os fragmentos e mini-histórias encontrados no local.



13		
14		
15		
16		
17		
18		
19		

Durante o processo de isolamento, são feitas as escavações para que as relíquias possam ser retiradas do sítio. Nesse estágio nos defrontamos com o que está abaixo do Minhocão, até as suas moléculas irreconhecíveis.

20	
21	

Photography changes everything. Perhaps no technological invention since moveable type has so profoundly affected how and what we know or remember, and how we understand ourselves. (BURLEY, 2013, p. 19)

O processo de fotografar para este fotofilme foi meu primeiro contato com a fotografia analógica, o que posso dizer ter me transformado profundamente. A forma como me localizei dentro de São Paulo durante essa experiência, a forma como me via em cada clique, em cada momento que escolhia registrar, me levaram a compreender que, além da cidade, eu também era uma protagonista importante neste filme, assim como o João Gabriel, que trilhava comigo ao montar os primeiros esboços.

Para a trilha sonora nos inspiramos no processo criativo usado pelo compositor Hans Zimmer que, para criar a música principal do filme *A origem*, optou por trabalhar com técnicas de *slowmotion*: ele usou trechos da música “Je Ne Regrette Rien”, interpretada por Edith Piaf, letra de Michel Vaucaire e melodia Charles Dumont, e aplicou a técnica, até que a música se tornasse

irreconhecível e se transformasse em uma nova composição. Durante as primeiras visitas ao Minhocão, captamos alguns áudios isolados do local, como os sons dos ônibus, carros, passos, árvores e vento. A ideia de trabalhar com a técnica de *slowmotion* nesses trechos até que eles se tornassem irreconhecíveis é também uma forma de continuar o processo de escavação arqueológica, por meio do qual iríamos destrinchar esses áudios até seu mais íntimo organismo.

Assim como a lomografia, a fotografia dita experimental, a fotografia analógica, com sua instabilidade, e o Minhocão lutam para permanecerem relevantes ao seu tempo, os fotofilmes lomográficos são fragmentos e formas de luta dentro de um sistema que os coloca à margem a todo momento. São pequenas, instáveis e imprevisíveis contra respostas a esse modelo perpetuado há tantos anos. A escolha por uma edição inspirada em uma escavação arqueológica é talvez a função poética que escolhemos para interpretarmos a sociedade atual, as experiências de ida e vinda e o papel desse movimento no mundo atual.

4.4 Uma obra que resiste

All photography is about loss. Any act of taking a Picture is underscored by a desire to record something on the verge of change or disappearance. (BURLEY, 2012, p. 14)¹¹

Escolhi abrir esta seção com essa citação retirada do livro *The Disappearance of Darkness*, de Robert Burley, pois acredito ser o melhor exemplo para traduzir os caminhos de uma obra que resiste. Assim como o

¹¹ Tradução livre: “Toda fotografia é sobre perda. O ato de tirar uma foto é sublinhado pelo desejo de gravar alguma coisa à beira da mudança ou do desaparecimento” (BURLEY, 2012, p. 14).

livro discorre sobre o processo do autor e fotógrafo Burley de registrar a mudança do analógico para o digital – através do ato de fotografar e catalogar o fechamento de grandes indústrias como a Kodak, que representavam o sucesso da fotografia analógica –, busco falar sobre a produção e a realização de um fotofilme executado com fotografias analógicas produzidas dentro do movimento da lomografia no Brasil. Procuro, assim, abrir um diálogo e provocar intensa dissecação a respeito das condições de produção cinematográfica no Brasil e de como isso resultou na descoberta e construção do tema central deste fotofilme lomográfico.

As mudanças no mercado ocasionadas pela adoção da técnica digital trouxeram grandes impactos para os fotógrafos que ainda escolhiam trabalhar com o analógico. Grandes empresas como Kodak e Ilford se viram obrigadas a declarar falência e diminuir suas produções de grande escala para pequenos esquemas, que apenas suprem um nicho de fotógrafos e amadores que escolhem aventurar-se no mundo analógico.

Dentro desse nicho nascem correntes como a Lomografia, que, apesar de ser um movimento que ganhou vida por um impulso mercadológico focado em vendas, hoje sobrevive à margem, pois não se encaixa nas produções corriqueiras do digital, nem se enquadra nos padrões artísticos da fotografia analógica e digital que percorrem as galerias e museus. Isso ocasionou o declínio do movimento entre os fotógrafos amadores, os jovens curiosos e até mesmo para os fotógrafos profissionais que a utilizam apenas como ferramenta de experimentação para novos projetos. Sem essa presença forte no mercado brasileiro, as embaixadas lomográficas se viram obrigadas a fecharem as suas portas, o que conseqüentemente aumentou os preços das máquinas, dos filmes e levou ao encerramento de atividades de laboratórios especializados

em revelação de filmes analógicos com essa vertente mais experimental. Para se produzir um fotofilme lomográfico hoje no Brasil, o fotógrafo deve importar sua câmera e comprar os filmes e acessórios fora do país, já que grande parte da mercadoria que o nicho brasileiro oferece não atende às necessidades das câmeras. Além de ser necessário encontrar laboratórios que consigam alcançar os resultados e cuidados esperados, ou montar o seu próprio laboratório caseiro.

Uma das possíveis explicações para a palavra *resistência* é a de recusa a submeter-se à vontade de outrem, oposição, reação. Acredito então poder classificar esse fotofilme como uma obra que resiste, pois simboliza não somente a vontade de um filme de nascer e se manter num ambiente que não oferece a matéria-prima necessária para sua criação, como também a representação de uma luta de um local com relações controversas com aqueles que o rodeiam e o duelo interno de alguém que não encontra mais um lugar em sua cidade natal.

4.5 Ser e pertencer

A experiência implica a capacidade de aprender, significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é construído da experiência, uma criação de sentimento e pensamento. (TUAN, 1983, p. 10)

Escolhi começar esta seção com uma citação retirada do livro *Espaço e lugar: A perspectiva da experiência*, em razão de acreditar que a mesma transmite um dos aprendizados que adquiri durante a produção de meu fotofilme. Durante todo o processo, pude observar mudanças internas em relação a minha conexão com a cidade e com o meu eu. Quando comecei a

criação desse projeto, havia acabado de retornar de um período de sete anos afastada da cidade. Nesse ínterim, terminei meu ensino médio e ingressei em uma universidade, cursei a graduação de Comunicação Social com ênfase em Rádio e TV e ao longo desses anos trabalhei em diversas áreas e vivi um relacionamento que chegara a oito anos em meu último semestre residindo em Manaus. Voltar para minha cidade natal me fez perceber o quanto eu já não me sentia parte daquela região, por vezes visitei São Paulo e me senti como uma turista, sem saber me localizar, me movimentar, sem sentir que fazia parte das mudanças desse território. Em minhas primeiras orientações, após algumas conversas, decidi por fotografar o Elevado Presidente João Goulart, espaço que não frequentava nos anos em que vivi na cidade.

A escolha foi tomada por um eu que se sentia uma forasteira à procura de um novo espaço para experimentar. E foi então que nasceu a primeira etapa deste trabalho, no momento em que percebi a importância do caminhar como uma necessidade de conhecer e estruturar esse novo meio e assim, quem sabe, criar memórias e um sentimento de pertencimento.

Mesmo não frequentando o local escolhido, sempre me senti atraída pela sua história. O Elevado Presidente João Goulart ou, como muitos o chamam, Minhocão incessantemente viveu uma relação conflituosa com a cidade, assim como, segundo já dissertei, é a relação da fotografia analógica e da Lomografia com o mercado e os adeptos da técnica fotográfica, e como eu me sinto em relação às minhas próprias expectativas tanto profissionais como afetivas. Hoje consigo visualizar que esse sentimento conflituoso e de certa forma de resistência foi a grande ligação que criei com o local escolhido e que me fez permanecer nesse caminho.

A experiência que obtive nas incursões pelo Minhocão, no ato de fotografar, relevar e selecionar as imagens, serviu como uma intensificação de um sentimento de pertencimento que eu tanto buscava. No final das últimas visitas, pude compreender o quanto este fotofilme, mesmo de uma forma não linear, caminha lado a lado na criação de um novo eu. Um eu que se descobriu como alguém que busca resistir, sobreviver e construir em um mundo de rápidas mudanças que não espera a pessoa amadurecer nem ponderar e escolher para poder se transformar.

A segunda e última etapa do projeto se realiza na montagem do fotofilme. Ciclo comandado por um de meus companheiros desta jornada, João Gabriel Morello, que, assim como eu tive a oportunidade de ressignificar meu ser e minha história com São Paulo, buscou essa conexão ao se encontrar juntando os fragmentos e experiências que conquistava em todas as suas visitas à cidade.

Na maior parte das vezes, a nossa percepção da cidade não é íntegra, mas sim bastante parcial, fragmentária, envolvida noutras referências. Quase todos os sentidos estão envolvidos e a imagem é o composto resultante deles. (LYNCH, 1960, p. 12)

Lynch, em seu livro *A imagem da cidade*, falava sobre como entendemos e vemos a cidade, como a experimentamos e como cada cidadão possui diferentes e numerosas relações com algumas partes da mesma. Ao tentar manter uma relação com São Paulo, tanto eu como João Gabriel procuramos, a partir do ato de juntar os fragmentos, as mini-intervenções e os acontecimentos, entender aquele espaço e, assim, formar uma imagem e uma memória.

A escolha de uma narrativa não linear vem da relação conflituosa que

ambos temos com as lembranças antigas do tempo em que vivemos ali, com os novos sentimentos adquiridos e construídos e com nossas próprias vidas e escolhas. Só conseguimos perceber que essa jornada se deu no âmbito de construção de nossas novas identidades quando juntamos os fragmentos coletados em nossas visitas.

4.6 Aberto e adaptável

A imagem deveria, de preferência, possibilitar um fim em aberto, adaptável a mudança, permitindo ao indivíduo continuar a investigar e a organizar a realidade: deveriam existir espaços em branco onde ele poderia prolongar o plano por si próprio. (LYNCH, 1960, p. 19)

Assim como a realização do fotofilme se deu por partes e por fragmentos, o mesmo aconteceu com a minha jornada em rever minha nova identidade. De forma não linear, não estruturada convencionalmente, caminhei ao longo desses três anos para tentar descobrir como as mudanças que estavam acontecendo iriam me afetar e me transformar. A inspiração para a edição, retirada da ideia de escavação arqueológica do Minhocão, no final se traduziu como o processo de vivência dessa experiência, dessa pulsão¹² que me levou à transformação.

Com meu fotofilme agora finalizado, percebo que ele ainda se mostra em aberto e vulnerável a diferentes interpretações externas, e creio que esta é uma das descobertas mais importantes que pude coletar desse projeto. Assim

¹² André Renato de Oliveira, em sua dissertação *O pensamento a partir do mecanismo do inconsciente na primeira tópica freudiana*, discorre sobre o termo *pulsão*: “no texto *As pulsões e seus destinos* Freud define a pulsão como um impulso dinâmico e que possui quatro elementos: a pressão, o alvo, o objeto, e a fonte. A pulsão age como uma força constante, comparável a uma ‘necessidade’, que não pode ser suprimida a não ser pela ‘satisfação’, que corresponde à finalidade da pulsão”.

como eu, como João Gabriel e como todos aqueles que terão acesso a esse filme estão suscetíveis a transições, alterações e mudanças, os fotofilmes lomográficos aqui analisados e produzidos, por estarem dentro da esfera do cinema experimental, do cinema-ensaio, estarão sempre abertos e serão sempre adaptáveis às diversas interpretações e continuações que nossa imaginação possa oferecer.

Conclusão

Durante esta pesquisa percorremos um longo caminho dentro da história da fotografia, do movimento da lomografia, do cinema e do campo dos fotofilmes. Essa jornada me levou a compreender o possível lugar de movimentos como a Lomografia em meio às produções atuais. Em seu texto “Arte e mídia: aproximações e distinções”, Arlindo Machado (2004) fala sobre a artemídia, que segundo ele são “formas de expressão artística que se apropriam de recursos tecnológicos das mídias e da indústria do entretenimento em geral, ou intervêm em canais de difusão para propor alternativas qualitativas”. Se seguirmos a lógica do autor, podemos dizer que o movimento da Lomografia se encontra dentro dessa esfera, já que usa de recursos tecnológicos considerados antigos, mas só ganha relevância, impulso e incentivo da indústria do entretenimento quando está presente no mundo virtual. Porém, ao mesmo tempo, quando se produzem resultados como os fotofilmes lomográficos, as experiências com a revelação dos negativos e a abertura de caminhos experimentais acabam fugindo do próprio projeto mercadológico inicial.

Ainda que só ganhe vida dentro desse sistema mercadológico incentivado no mundo virtual, que a todo o momento dita as novas regras de produção, o movimento parece ter aflorado em seus usuários o desejo de produzir obras diferentes das que a própria marca *Lomography* antecipava. Mas, como ocorre com a maioria dos movimentos, assim que incorporados no mundo contemporâneo virtual, mesmo que produza conteúdos diferentes, a partir do momento em que a indústria do entretenimento ganha consciência do possível lucro que essas produções podem gerar, ela as absorve.

Talvez essa seja a razão pela qual o movimento lomográfico teve o seu auge por apenas alguns anos. Assim que seus usuários perceberam que suas experimentações, que um dia podem ter sido contra a corrente, foram agregadas por um mercado, eles abandonaram o movimento à procura da sua próxima descoberta.

Possivelmente esses movimentos que temos observado surgirem e desaparecerem são os pequenos atos de resistência que ainda podemos fazer. Não existe um movimento único que possa representar tal resistência, mas o ato de tentar experimentar e lutar, mesmo que signifique criar e abandonar, pode ser essa resistência que tanto buscamos compreender.

Filmografia

A filmografia inclui todos os fotofilmes lomográficos descobertos durante a pesquisa. Listamos os filmes citados e os que serviram de inspiração e de material para análise.

A Day in a Life (2013) – PapaJay

Afternoon in Barcelona (2012) – Lilithmoon

Alien Road Trip the Movie (2012) – Marjanburning

All the Good Things Are Wild and Free (2012) – Wedreamalone

Analogue Mechanism (2013) - Yamanyamo

Ashes (2012) – Apichatpong Weerasethakul

Beautiful Mess (2013) – HeisoNg

Beka (2012) – Guanatos

Cats (2012) – Simonesavo

Colorsplash Dance (2012) – Marjanburning

Dear Melissa, My First Love (2013) – BU Students

End of the World (2013) – No.6@RubberBand

Es Amor, M'Hija! (2012) – Decafujita

Farwind (2012) – TatevAvakyan

Feliz no cumpleaños (2012) – Lilithmoon

Go Nan, Go! (2012) – Guanatos

Grandma and the Kids (2012) – V3ml

Hermanas Lomokino Thriller (2012) – Artiach

Kino Disco (2012) – Sobetion

La Calesita (2012) – Eugenia

La Dogaressa (2012) – Artiach

Mexican Standoff (2012) – Guanatos

Oasi Dei Gelsi (2012) – Bicliettaverde

Once Upon Mood (2011) – Sobetion

Pig Chicken (2011) – Sobetion

RepetitionCompulsion (2007) – Jeff Louviere and Vanessa Brown

She is a Maniac (2012) – Goonies

Shit Happening (2013) – Jessie Tsang and Lee Kai Ho

Sirens of Titan (2012) – Mok

Skyline (2012) – Davidwyattcraig

Special Someone (2011) – Sobetion

Still (2012) – Heart2Heart

The Fourth (2012) – Lilithmoon

Yoda's Dance (2012) – Goonies

Referências bibliográficas

- A Câmera Lomo: fotografar desde o quadril*. Documentário originalmente exibido pela BBC de Londres em 26 de agosto de 2004 das 8.30 pm às 9.30 pm. Disponível em: www.youtube.com.
- AQUINO, Livia. *Picture Ahead: A kodak e a construção do turista-fotógrafo*. São Paulo: Ed. do Autor, 2016.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 2001.
- _____. *O olho Interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- AZZI, Daniella & AZZI, Francesca (orgs.). *Apichatpong Weerasethakul*. São Paulo: Iluminuras, 2014.
- BARBOSA, M. Camila. *Fotografia e memória: Uma análise semiótica de imagens do século XX*. 38 páginas. Monografia. Centro Universitário de Brasília, 2007.
- BARROS, Manoel de. *Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. *O que é cinema?* Lisboa: Livros Horizonte, 1992.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papyrus, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. Tradução de Samuel Titan Jr. *Serrote*, n. 16. Disponível em: <<http://www.revistaserrote.com.br/2014/04/o-ensaio-e-sua-prosa/>>. Acesso em 22 nov. 2015.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema, vol. II*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BURLEY, Robert. *Disappearance of Darkness: Photography at the End of the Analog Era*. Nova York: Princeton Architectural Press, 2012.
- CABRAL, Paula. Sobre o escultural no fotográfico ou o fotográfico na escultura. *Stadium*, vol 39, p. 85-114. Link: <http://www.stadium.iar.unicamp.br/>.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPANY, David. *Photography and Cinema*. Londres: Reaktion Books, 2008.
- CANTON, Katia. *Do moderno ao contemporâneo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- _____. *Narrativas enviesadas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- CARTIER-BRESSON, Henri. *O imaginário segundo a natureza*. Barcelona: Editorial

- Gustavo Gili, 2004.
- CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. & THOMPSON, R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- COLAPIETRO, Vicent. *Semiótica visual*. Rascunho de palestra apresentado no Senac, 2003.
- COSTA, Helouise. Pictorialismo e imprensa: O caso da revista *O Cruzeiro* (1928-1932). In: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991. Coleção Texto & Arte, vol. 3.
- _____. & SILVA, R. R. da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- COTTON, Charlotte. *The Photography as Contemporary Art*. Londres: Thames & Hudson, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2010.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.
- _____. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. Entrevista *Philippe Dubois e a Teatralização da memória*. Agosto de 2017.
Link: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2017/08/03/philippe-dubois-e-teatralizacao-da-memoria>.
- ELIAS, Erico. *Fotofilmes: da fotografia ao cinema*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2009.
- _____. *Fotofilmes brasileiros*. São Paulo: Kinoforum, 2015.
- ENTLER, Ronaldo. O corte fotográfico e a representação do tempo pela imagem fixa. *Studium*, vol. 12, 2004. Disponível no link: <http://www.studium.iar.unicamp.br/18/03.html>.
- _____. Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea. In: *A invenção de um mundo: coleção da Maison Européenne de la Photographie, Paris*. São Paulo: Ed. Itaú Cultural, 2009.
- FABBRINI, Ricardo. *A arte das vanguardas*. São Paulo: Unicamp/Fapesp, 2002.
- FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: uso e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991. Coleção Texto & Arte, vol. 3.
- _____. A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo. *Ars*, vol. 2, n. 4, p. 50-77, São Paulo: Escola de Comunicação e Artes/USP, 2004.
- FALCÃO, Grécia. *Experiência Lomo: As fronteiras entre o analógico e o digital*.

- INTERCOM – XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Manaus/AM, 2013.
- _____. Entre o pictorismo e Lomografia. O olho, a objetiva e as tensões de um fazer fotográfico. *Seminário Nacional de Pesquisas em Artes e Cultura*, 6, Goiânia/GO, Universidade Federal de Goiás, 2013.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- _____. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2009.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. 2 ed. Lisboa: Veja, 1995.
- HERTWIG, Ana Carolina Von. Cinema em rolinho 135: O analógico em *Ashes*, de Apichatpong Weerasethakul. *5º Congresso de Estudantes de Pós-Graduação em Comunicação – UFF|UFRJ|UERJ|PUC-RIO*, 2012, Niterói.
- JUNIOR, F. Rubens. Processos de criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. *Facom*, São Paulo, n. 16, p. 10-20, 2006.
- KRAUSS, Rosalinde. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili S.A, 2002.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- LA SALVIA, André Luis. *Introdução ao estudo dos regimes de imagens nos livros Cinema de Gilles Deleuze*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2006.
- LAURENTIZ, Paulo. *A holarquia do pensamento artístico*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- LEITE, Marcelo Eduardo. *Retratistas e retratos do Brasil Imperial: Um estudo das fotografias carte de visite*. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2007.
- LIGHT LEAKS. *Light Leaks Press*, n. 2, out. 2011.
- _____. *Light Leaks Press*, n. 3, nov. 2011.
- LISSOVSKY, Mauricio. Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro. *Facom*, n. 23. Faap, primeiro semestre de 2011.
- LOMOGRAPHY. *Lomo Life: O futuro é analógico*. São Paulo: Editora Senac, 2014.
- LUCENA JR., Alberto. *A arte da animação: técnica e estética através da história*. São Paulo: Editora Senac, 2001.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Portugal: Edições 70, 1960.

- LYOTARD, Jean-François. O cinema. In: RAMOS, F. P. (org.). *Teoria contemporânea do cinema, vol. I*. São Paulo: Editora Senac, 2006.
- _____. *O pós-moderno*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *A ilusão especular*. São Paulo: GG, 2015.
- _____. Arte e mídia: aproximações e distinções. *Gáxia*, São Paulo, vol. 4, p. 19-32, 2002.
- _____. (org.). *Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2007.
- _____. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1997 (Coleção Campo Imagético).
- MANNONI, Laurent. A conquista do movimento contínuo: nascimento e comercialização da cronofotografia. In: *A magia da imagem: a arqueologia do cinema através das coleções do Museu Nacional do Cinema de Turim*. Belém: Centro Cultural de Belém, 1996.
- MARINO, Renato Petean. *Rupturas codificadas: Uma análise crítica da Glitch Art*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Campinas, 2017.
- MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2004.
- MEREDITH, Kevin. *Hot Shots*. San Francisco: Chronicle Books, 2009.
- _____. *Photo OP: 52 Inspirational Projects for the Adventurous Image-Maker*. Burlington, MA: Focal Press, 2010.
- _____. *Toy Cameras. Creative Photos*. England: Rotovision, 2011.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MONJE, Alberto A. A fotografia com câmeras precárias. *Stadium*, n. 20, Campinas, 2004.
- NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography*. New York: Museum of Modern Art, 1986.
- OITICICA, Hélio. Experimentar o experimental, 1972. In: FILHO, Hélio Oiticica & VIEIRA, Ingrid (orgs.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- OLIVEIRA, André Renato. *O pensamento a partir do mecanismo do inconsciente na primeira tópica freudiana*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2015.
- OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papyrus, 2013.
- OSBORN, Peter. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. Nova

- York: Verso, 2013.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- RAMOS, Fernão Pessoa. Sobre a divergência dos meios e as imagens maquínicas. In: *Crítica das práticas midiáticas: da sociedade de massas às ciberculturas*. São Paulo: Hacker Editores, 2002, p. 98-111.
- RIBEIRO, Marily Simões. *Arqueologia das práticas mortuárias: Uma abordagem historiográfica*. São Paulo: Alameda, 2008.
- RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. Tradução de Cássia Maria Nasser; revisão da trad. de Marylene Pinto Michael. São Paulo: Martins Fontes, 2006 (Coleção A).
- SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia*. São Paulo: Iluminuras: Fapesp, 2005.
- _____. O signo à luz do espelho (Uma releitura do Mito de Narciso). In: *Cultura das mídias*. São Paulo: Editor Experimento, 2003.
- SANTAELLA, L. & NOTH, Winfried. *Imagem: Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SANTOS, Vanessa Sônia. *Narradores da cidade: táticas estéticas de renovação da linguagem documental*. Dissertação de mestrado, UnB, Faculdade de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, linha Imagem e Som, 2006.
- SIGNORINI, Roberto. *Arte do fotográfico. Os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.
- SILVA, Iomana Rocha de Araújo. *Cinemas fluidos: Análise das inter-relações entre cinema independente experimental brasileiro e arte contemporânea no contexto pós-cinema*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.
- SIMÃO, Selma Machado. *Arte híbrida: Entre o pictórico e o fotográfico*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- SIMPSON, Roddy. *The Photography of Victorian Scotland*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- SOARES, Bruno Borges Gallo. *Lomografia e juventude: consumo, cultura material e rolês*. Monografia (Monografia de Graduação) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, 2012. 72f.
- STODUTO, Renata Domingues. *Lomografia: A fotografia como forma de manifestação visual do imaginário contemporâneo*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2012, 161f.

- TACCA, Fernando de. Imagem fotográfica: aparelho, representação e significação. *Psicologia & Sociedade*, vol. 17. Porto Alegre, Associação Brasileira de Psicologia Social, 2005.
- _____. Fotografia e cinema: intertextualidades. *Studium*, Campinas, n. 27, p. 35-45, 2007.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Cinema e poéticas de subjetivação. In: BARTUCCI, Giovana. *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. São Paulo: Imago, 2000.
- _____. *Cinemas “não narrativos”: Experimental e documentário – passagens*. São Paulo: Alameda, 2013.
- _____. (org.). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec, 2015.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: A perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.
- VAZQUEZ, Pedro. *Fotografia: reflexos e reflexões*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- WOLLEN, Peter. *Signos e significações no cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
- XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3 edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- XEREZ, Tatiana. Lomografia: fotografia pós-digital. *Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Rio de Janeiro/RJ, ANPAP, 2011.
- ZERWES, Cazzonato Erika. A fotografia entre cultura visual e cultura política: a participação da imprensa ilustrada francesa de esquerda na construção de uma história pública na década de 30. *Est. Hist.*, Rio de Janeiro, vol. 27, n. 54, p. 317-344, jul.-dez. 2014.