



Interin

E-ISSN: 1980-5276

interin@utp.br

Universidade Tuiuti do Paraná

Brasil

Lohmann, Renata; Martins Portanova Barros, Ana Taís; Angeli De Carli, Anelise

Foto e Lomografia: tendências estéticas de uma prática contemporânea

Interin, vol. 22, núm. 2, julio-diciembre, 2017, pp. 91-108

Universidade Tuiuti do Paraná

Curitiba, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=504454376007>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

re²alyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Foto e Lomografia: tendências estéticas de uma prática contemporânea

Photo and Lomography: aesthetic trends of a contemporary practice

Renata Lohmann

Doutoranda em Comunicação e Informação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, Brasil. E-mail: relohmann@gmail.com

Ana Taís Martins Portanova Barros

Docente da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, Brasil. Pós-doutora pela Université Jean Moulin Lyon 3, França. E-mail: anataismartins@hotmail.com

Anelise Angeli De Carli

Doutoranda em Comunicação e Informação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, Brasil. E-mail: anelisedecarli@gmail.com

Resumo:

Apesar dos avanços tecnológicos em fotografia, a estetização das fotografias compartilhadas no ambiente digital parece remeter a uma tendência *vintage*. Encontramos nas fotografias das câmeras LOMO e no movimento lomográfico algumas pistas de para onde a fotografia parece estar caminhando: o lúdico, a experiência e o aleatório parecem brotar do nosso objeto de estudo, a lomografia. Para entrelaçar essas diferentes compreensões vamos tomar como ponto de vista a Teoria Geral do Imaginário e outros estudos do simbolismo, uma vez que compreendemos a tendência de estetização na fotografia como um acontecimento não simplesmente motivado por coincidências históricas, mas como possíveis sintomas da ativação de um simbolismo na cultura.

Palavras-chave:

Comunicação; Fotografia; Imaginário; Lomografia.

Abstract:

Despite technological advances in photography, aestheticization of the photos shared in the digital environment seems to refer to a vintage trend. We found in LOMO cameras, photos and in lomographic movement some clues of where the picture appears to be heading: the playful, the experience and randomness seem to spring from our study object, the lomography. To intertwine these different understandings we take the General Imaginary Theory and other symbolism studies as a point of view, once we understand the trend of aestheticization in photography as an event not just motivated by historical coincidences, but as possible symptoms of activation of a symbolism in culture.

Keywords:

Communication; Photography; Imaginary; Lomography.

Introdução

O anúncio da compra da patente fotográfica de Louis Daguerre pelo governo francês em 1839 provocou *frisson*: nem a sociedade da época, nem suas artes, restaram incólumes. Em um tempo em que as representações só eram possíveis através de técnicas dependentes da habilidade de um artista, a possibilidade de um aparato produzir a imagem de maneira mais mecânica foi incrivelmente sedutora. Durante quase dois séculos de história, a fotografia evoluiu com as novas tecnologias disponíveis e as novas formas de olhar da sociedade. De início, uma invenção cara e complexa, acessível a poucos devido ao preço e ao intrincado saber químico exigido, a prática fotográfica foi aos poucos ganhando adeptos e simpatizantes, até chegar ao conhecido bordão da Eastman Kodak Company, que dispensava totalmente a manipulação dos negativos por parte do fotógrafo ocasional. Hoje, a fotografia digital facilitou ainda mais o processo técnico de produção de imagens, extinguindo de vez as necessidades químicas da fotografia analógica – as câmeras *point-and-shoot* e as tecnologias de *touchscreen*, inclusive, desobrigam o fotógrafo a manipular as partes ópticas obrigatórias para a fabricação de uma fotografia clássica. A grande quantidade de fotografias publicadas na internet diariamente¹ ilustram o sensível aumento na produção e no compartilhamento de imagens no contexto da fotografia digital. O cenário da fotografia digital também contempla o desenvolvimento de uma série de *softwares* de edição de imagem e de métodos de processamento como o HDR², aprimoramentos da representação visual que, por vezes, ensejam emocionados debates sobre a ética no fotojornalismo.

Na contracultura das tecnologias de beneficiamento da imagem, percebemos uma forte adesão às estéticas relacionadas a antigas formas de processamento da fotografia. Em inúmeros aplicativos para celular³ e *softwares* para computador, os filtros para tratamento de imagens simulam espectros de cor e de nitidez típicos de

¹ Segundo o site de monitoramento Internet Live Stats, em um segundo, mais de 700 imagens foram postadas somente na rede social virtual Instagram.

² Sigla para High Dynamic Range, método de processamento fotográfico que aumenta o alcance entre partes mais claras e mais escuras de uma mesma imagem, na intenção de realçar o desenho componente da cena. Esse processo de computação tem origem, como quase todas técnicas de beneficiamento da imagem, num processo analógico, quando o laboratorista expunha cada parte do negativo à luz por diferentes intervalos de tempo.

³ O mais famoso é o do já referenciado Instagram, rede social virtual lançada em 2010 e hoje de propriedade do Facebook Inc.

câmeras analógicas antigas, uma experiência estética dos primeiros dias da fotografia. A possibilidade, no entanto, de que certas aparências nostálgicas na fotografia tenham sobrevivido até o século XIX se deve à dedicação de certos grupos de fotógrafos que, organizados, se dedicaram a preservar algumas técnicas fotográficas antigas ou a simular através de diferentes plataformas, a experiência analógica da fotografia.

Neste artigo⁴, tomamos como exemplo deste gosto retrô (REYNOLDS, 2011), o movimento conhecido como lomografia, que utiliza câmeras fabricadas pela LOMO, Leningradskoye Optiko Mechanicheskoye Obyedineni (União de Óptica Mecânica de Leningrado, em livre tradução do russo). A fábrica surgiu em 1914 na atual São Petersburgo com a função de produzir equipamentos ópticos para utilização pelo exército russo na Primeira Guerra Mundial. Em meio ao turbulento período vivido pela Rússia em 1917, um grupo de engenheiros criou a primeira câmera fotográfica de fabricação nacional (LOMOGRAPHY, 2012). Porém, somente em 1982, começa a produção maciça do modelo Lomo Compact Automat (LC-A), uma câmera analógica extremamente barata e relativamente simples de usar. A intenção da empresa era de que todas as famílias da União Soviética pudessem documentar e fazer propaganda do estilo de vida soviético (LOMOGRAPHY, 2012). Com o fim da URSS, a LOMO, sem condições de competir no livre mercado, decidiu parar a produção das suas câmeras.

A história das câmeras LOMO, no entanto, mudou seu curso quando dois jovens estudantes de Viena viajaram, em 1991, para Praga, na República Tcheca, e descobriram uma câmera fotográfica LOMO LC-A em um brechó. Os dois ficaram fascinados com o resultado estético dos filmes revelados, apresentaram as fotografias e a câmera para os amigos e em pouco tempo a LOMO LC-A virou mania entre os jovens da cena cultural de Viena (LOMOGRAPHY, 2012). Ali, em 1995, eles criaram a Sociedade Lomográfica e a primeira LomoEmbaixada, com o intuito de disseminar a fotografia feita em LOMO – a lomografia – e impedir o desaparecimento das câmeras. Através de uma parceria com esse grupo de fotógrafos, a fábrica russa decidiu dar continuidade à fabricação do modelo LC-A (LOMOGRAPHY, 2012).

⁴ Esta discussão integra uma pesquisa maior sobre Lomografia, Instagram e a produção estética e simbólica da fotografia contemporânea (LOHMANN, 2015).

É importante ressaltar que, nos termos de Reynolds (2011), a lomografia passa rapidamente de um fenômeno cultural *vintage* para um fenômeno retrô. Isto é, se no início do movimento, os fotógrafos se mantiveram fieis às câmeras produzidas na época, logo depois o grupo de amantes da LOMO conseguiu converter o fetiche por aquela estética – utilizado-a conscientemente para referenciar a estilização de um período da história – em produtos contemporâneos de inspiração antiga. Logo, os fotógrafos da lomografia, desde a reassunção da fábrica russa, não precisam mais ligar o conceito com itens originários da época (câmeras muitas vezes com defeitos pelo uso), mas com câmeras novas que repaginam o conceito da época através de modos de fazer contemporâneos.

Não é à toa que as câmeras LOMO são chamadas de *toy cameras* (Figura 1), ou seja, câmeras de brinquedo. São de manuseio muito simples, quase sem nenhum ajuste de exposição – em alguns modelos, apenas ajuste para tempo nublado ou com sol – e, em outros modelos, sequer possuem visor. As câmeras LOMO são completamente mecânicas, totalmente feitas de plástico – inclusive suas lentes – o que proporciona efeitos de alta plasticidade. Esta é uma descrição que nos serve para apontar várias características das fotografias feitas em LOMO.

Fig. 1 – Modelo de câmera Diana F+ CMYK.



Fonte: Lomography (2014)⁵

⁵ Informação disponível em: <<http://shop.lomography.com/br/cameras/diana-f-family/diana-f-cmyk>>. Acesso em: 04/07/2015.

Elas possuem inúmeros "defeitos" estéticos característicos, como manchas de luz, falta de foco e erros de paralaxe. Alta saturação, grãos propositalmente estourados, câmeras com múltiplas objetivas de disparo sequencial e até câmeras que possibilitam fotografias em 360° em uma única tira de negativo. Muito provavelmente, é por isso que a lomografia tem sido resgatada por fotógrafos com trabalhos de estética mais experimental. Vários elementos de formas, cores e linhas compõem as lomografias de substâncias bastante específicas e dificilmente presentes em fotografias produzidas com câmeras tradicionais. As lentes de plástico produzem distorções na captura de elementos e, por isso, os fotógrafos mais tradicionais, que buscam nas suas imagens uma representação da realidade e objetividade, podem julgar grosseiros esses equipamentos. O prefácio do livro *Lomo Life* descreve a câmera LOMO como "a máquina da incerteza" (LOMOGRAPHY, 2012, p. 7), mas uma incerteza gerada dentro de determinadas regras, através de um aparelho fotográfico que produz uma gama limitada de possibilidades. Nada diferente de um jogo ou de uma brincadeira, onde tudo pode acontecer, dentro de uma série de regras pré-determinadas.

Além de explicar as características da câmera e das fotos, a plasticidade da lomografia pode ser entendida num outro aspecto: a espontaneidade com a qual é aconselhada sua utilização, indo ao encontro das novas técnicas de melhoramento da imagem digital. As coloridas câmeras russas podem ser tomadas como exemplos opostos à lógica técnica da fotografia convencional atual. Se no ambiente da profissionalização do fotógrafo progressivamente foram desenvolvidos aparatos para controle da exposição e da luz, para a lomografia há quase nenhum controle do resultado. É o que podemos chamar de Lo-Def (de *low definition*, baixa definição).

Desde sua redescoberta, a lomografia, além de mudar de característica (da família soviética aos jovens cosmopolitas), se popularizou: a LOMO possui 30 embaixadas ao redor do mundo, sendo duas delas no Brasil. Nesses lugares, vendem-se câmeras e acessórios e se organizam eventos relacionados à marca. A empresa cresceu 45% globalmente em 2010 em relação a 2009, e seu lucro neste ano (2016) foi de R\$ 1,3 milhão, com vendas pela Internet e na única loja, que se localizava no Rio de Janeiro. A página oficial da Lomography no Facebook foi criada em janeiro de 2010, e no seu primeiro mês já contava com 50 mil fãs. Este número triplicou até

setembro do mesmo ano e, em janeiro de 2014, já contava com mais de 550 mil fãs ao redor do mundo. A página da Lomography Brasil conta com mais de 40 mil fãs. No site da Sociedade Lomográfica Internacional, lançado em 1994, onde os lomógrafos postam e compartilham suas fotografias, cerca de 8 mil fotos são postadas por dia, tendo recebido 10.5 milhões de visitas únicas somente no ano de 2011.

A lomografia, no entanto, não se reduz um tipo de fotografia feita com câmeras LOMO. O próprio grupo de fotógrafos descreve-a como uma prática fotográfica. Apesar de as câmeras LOMO conterem poucas possibilidades de ajustes manuais, o site Lomography propõe uma série de regras para fotografar de forma "adequada" (LOMOGRAPHY, [2013]). O objetivo das Dez Regras de Ouro da Lomografia é atingir os resultados dispostos no site e viver, de fato, uma experiência LOMO. Essas regras foram criadas pelos fotógrafos que redescobriram a câmera. As indicações foram baseadas nos primeiros 12 meses de experiência com a câmera LC-A e sintetizariam o "coração pulsante" dessa "filosofia de fotografar": "dispare primeiro, faça perguntas depois." (LOMOGRAPHY, 2012, p. 18).

- 1) Leve a sua câmera onde quer que você vá;
- 2) Use 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 dos objetos que movem o seu desejo Lomográfico o mais perto possível;
- 6) Não pense (William Firebrace);
- 7) Seja rápido;
- 8) Você não precisa saber o que foi capturado no filme;
- 9) E depois também;
- 10) Não leve a sério nenhuma regra. (LOMOGRAPHY, 2012).

Para tentar entender a adesão de tantos fotógrafos a este gosto retrô e a esta maneira de fotografar, discutiremos três elementos através dos quais a lomografia descreve a si mesma: as noções de experiência, de lúdico e de aleatório. Para entrelaçar essas diferentes compreensões, tomamos como ponto de vista a Teoria Geral do Imaginário e outros estudos do simbolismo, uma vez que compreendemos a estetização na fotografia como um acontecimento motivado por dados históricos e antropológicos.

Imaginário e expressão

O fenômeno retrô descreve um momento de aproximação com modos de representar, ou de estilização (REYNOLDS, 2011), datados historicamente. O retrô é uma preservação por parte de conhecedores de determinada estética de algo que já passou. É uma utilização, portanto, de elementos que referenciam outros, antigos, e não se apropriam literalmente de seus modos de utilização na época em que eles eram atuais (REYNOLDS, 2011). Ou seja, o gosto retrô recria no presente a experiência do passado, faz coincidir no mesmo tempo histórico experiências de vida que não são contemporâneas.

Para Eliade (1984), a coexistência entre presente, passado e futuro nas representações sobre o mundo de alguma maneira reconstrói uma epifania do sagrado, em suas palavras, uma *co-incidência* da experiência do agora com a do espaço-tempo primordial, o tempo da criação, onde o tempo não havia tornado o perfeito perecível. Este instante original também é a maneira através da qual Wunenburger (2002) explica o duplo caráter da imagem. Segundo ele, de início temos uma relação com o *fora* – um "não-eu" –, que é percebido através de uma impressão sensorial de origem externa. Essa imagem que vem do mundo através da percepção "se insere em um *continuum* de representações sensíveis que constitui o vivido psíquico." (WUNENBURGER, 2002, p. 3). Esse vivido psíquico contempla as imagens que já habitam nossa mente antes da motivação externa. Essas são as que dizem respeito aos nossos desejos e expectativas em relação ao mundo. Se para acessar as imagens externas precisamos da percepção, temos acesso a esse segundo tipo de imagem não através dos sentidos, mas da nossa imaginação.

Com essa teoria, Wunenburger (2002) quer dizer que nossa experiência de mundo não está reduzida somente às imagens, representações das coisas presentes, mas a experiência contempla também o que é imaginado por nós. A *realidade* que experienciamos no dia-a-dia é resultado desta coadunação. O sistema imaginário, sobre o qual nos explica Wunenburger (2007), se caracteriza, portanto, por um acordo entre imagens percebidas e imaginadas, interiores e exteriores, por assim dizer, à nossa mente.

Segundo Wunenburger (2013), partimos de uma imagem mental da realidade que vem a se transformar num traço externo do corpo, como, por exemplo, um desenho, uma pintura ou uma fotografia. Essas seriam materializações possíveis na nossa capacidade de simbolizar, processo que inicia na imaginação, mas que depende do processo final, a expressão em matéria sensível. Isso significa que existe, em nós, uma potência de materialização das imagens, que atravessa esse “irreal” mental e parte para uma realidade exteriorizada. A experiência material do corpo é indispensável para conceber as formas de exteriorização das imagens mentais, podemos pensar nessa transformação da imagem mental através de uma ação do corpo, como defendeu Gilbert Durand (2002) em sua tese de doutoramento sobre o simbolismo e os esquemas sensórios motores.

É dito que o homem primitivo compreendia a passagem do tempo e a dinâmica do espaço de maneira diversa do que hoje nos explica a cultura e a civilização contemporânea. No entanto, algumas formas de retomar esse modo de compreensão do tempo, volta e meia nos assalta. Ainda comemoramos anualmente os aniversários, as festas religiosas, os feriados nacionais. É com a preservação desses rituais de reestabelecimento do tempo que nos aproximamos da explicação de Eliade (1984) para o *illud tempus*, o momento da coincidência do ontem com o hoje, a efetivação de rituais que renovam a esperança de transformação, a instauração de novos mundos. Sabemos que, materialmente, é impossível fazer o tempo voltar, o espaço se recompor da erosão dos territórios. No entanto, fazemos, há milênios, práticas de recomposição do tempo perfeito, do tempo antes da queda, do tempo antes da passagem do tempo, e esta é uma operação simbólica. Wunenburger (2013) lembra das pinturas rupestres para dizer que o pensamento simbólico está presente desde os ritos dos homens das cavernas, que não só elaboravam complexas relações entre homem, animais e deuses, superando um simples viés de registro e informação, mas também de narrativa e fabulação. Isso porque o filósofo atribui a essas imagens rupestres não só funções figurativas, de representação, mas também ritualísticas. Esse sistema misto de simbolização e expressão, ao qual se dá o nome de imaginário (WUNENBURGER, 2007), tem objetivos estéticos e ao mesmo tempo lúdicos, e concretiza-se pelas artes desde os imemoriais tempos da humanidade, atestando uma necessidade vital que os homens têm de fabricar imagens e, assim, “[...] dar corpo e

controle a um imaginário visual e textual." (WUNENBURGER, 2007, p. 57). Essa descrição da faculdade imaginativa do homem não é teoria recente nas ciências humanas, mas remonta aos primeiros escritos da filosofia grega:

Como diz ainda Aristóteles, os homens precisam encenar sua condição, em seu aspecto melhor ou pior, a fim de extrair ritualmente emoções (prazer e tristeza) que apaziguam as verdadeiras por eles sofridas (*catharsis*). O *homo aestheticus*, ao criar para o prazer uma outra imagem do mundo, um outro modo de manifestação das coisas, modifica ao mesmo tempo seu mundo interior e o mundo exterior: por um lado, cria imagens para objetivar experiências sensoriais, afetivas, imaginárias, como se sua vivência interior, oculta, silenciosa, não fosse suficiente para experimentar toda a sua intensidade e toda a sua riqueza. (WUNENBURGER, 2007, p. 58).

Isso demonstra a importância de colocar em ação o imaginário interior. Criar modos de expressão é a maneira por meio da qual podemos colocar em ação e, para fora, o imaginário interior. Neste estudo, tomamos como possibilidade essa expressão da fotografia.

Lomografia, infância e simbolismo

Se a câmera fotográfica era vista como um artefato para o adulto, não podemos nos deixar enganar pelo nome *toy camera*. O interessante é que este é um brinquedo feito para adultos. Durand (2000) fala de dois ambientes formadores do simbolismo adulto, um de nível pedagógico e outro cultural. No nível pedagógico, "[...] o da educação da criança através do ambiente imediato", os jogos educariam a infância no "seio de um legado simbólico arcaico" (DURAND, 2000, p. 83) muito antes da sociedade adulta, e esta pseudo-sociedade infantil "[...] dá à imaginação e à sensibilidade simbólica da criança a possibilidade de 'jogar' em plena liberdade" (DURAND, 2000, p. 83), mais do que a iniciação simbólica que é imposta pelos adultos e pela sociedade.

Essa educação simbólica, realizada durante a infância também nos remete a Gaston Bachelard. Para ele, a infância é o símbolo dos símbolos, o "verdadeiro arquétipo da felicidade simples." (BACHELARD apud DURAND, 2000, p. 68).

Durand cita o poeta Franz Hellen, para dar conta do significado incontornável da infância:

A infância não é uma coisa que morra em nós e seque desde que conclua o seu ciclo. Não é uma recordação. É o mais vivo dos tesouros e continua a enriquecer-nos independente de nós... Infeliz daquele que não consegue recordar a sua infância, volta a captá-la em si mesma como um corpo no seu próprio corpo, um sangue novo no velho sangue: está morto a partir do momento em que ela o abandonou. (HELLEN apud DURAND, 2000, p. 69).

Durand (2000, p. 98) usa a infância para falar do símbolo, pois ele "[...] equilibra o universo que passa, por um Ser que não passa, ao qual pertence a eterna Infância, a eterna aurora, e desemboca então numa *teofania*." Lomografar seria uma dupla volta à infância: no jogo de fotografar ao exercitar a iniciação simbólica e também de uma recordação do passado através das imagens produzidas.

A infância sobrevive, presente, na lógica do *illud tempus* de Eliade. É revivida na nossa experiência adulta toda vez que acionamos elementos lúdicos, como as brincadeiras e os jogos. Para Durand, os jogos não surgem ao acaso, eles fazem parte das rigorosas tradições simbólicas arcaicas. O nível cultural, segundo ambiente formador da faculdade simbólica adulta, é constituído pelas relações que os adultos do grupo estabelecem entre si, institucionalmente, em que "[...] as convenções sociais que o constituem se esfumam a tal ponto na consciência que os signos sociais surgem quase que como puramente arbitrários" (DURAND, 2000, p. 87).

Essa noção de “jogar em liberdade” lembra como o filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser trata a fotografia. Flusser (2002, p. 71) afirma que o fotógrafo está preso dentro da programação que a câmera fotográfica possui. Mesmo utilizando ajustes manuais, a fotografia está aprisionada em certos limites de possibilidade e, portanto, não existe espaço para a liberdade criativa plena. Como ele diz (2002), teoricamente, todas as fotografias possíveis de existir estariam pré-concebidas dentro da programação.

A lomografia, em uma primeira análise, pode parecer uma escapatória dessa prisão. A própria Sociedade Lomográfica, organização de livre-adesão dos praticantes da fotografia com LOMO, prega nas suas Dez Regras de Ouro a

aleatoriedade e a falta de apego à técnica apurada. É preciso tomar cuidado, no entanto, para não fazer uma análise precipitada dos efeitos que as câmeras LOMO proporcionam visualmente, da sensação de que desafiam a programação do aparelho, dando total liberdade ao fotógrafo, porque sua estética é muito diferente daquela à qual o senso comum fotográfico está habituado. A situação é oposta: as câmeras lomográficas prendem as possibilidades do sujeito à sua programação de forma ainda mais marcante que uma câmera fotográfica convencional, que permitiria maior quantidade de ajuste manual.

A LOMO parece operar, na fotografia, da mesma maneira como os jogos de iniciação simbólica na infância. Eles, "[...] longe de serem de acaso, estão ligados à fase idealizante do pré-exercício e a rigorosas tradições simbólicas arcaicas." (DURAND, 2000, p. 84). E lomografar, como um exercício de iniciação fotográfica, seria um jogo lúdico, esvaziado, porém, da força simbólica dos jogos de iniciação arcaicos.

Mas qual a relação entre o simbólico e o arcaico? Para Durand, parte da consciência da morte a nossa vontade de fabular. Como base da experiência humana, a certeza da passagem do tempo nos impulsiona para o terreno da imaginação, onde venceríamos a morte. O símbolo, matéria-prima da imaginação, adquire nesse sistema imaginário o papel de "[...] reestabelecedor do equilíbrio vital comprometido pela inteligência da morte [...]" (DURAND, 2002, p. 97). Também concorda com esse ponto de vista Henri Bergson (apud DURAND 2000, p. 98), ao descrever a função fabuladora do homem como uma reação da natureza que se manifesta na consciência da decrepitude e da morte. Num papel eufemizador, a imaginação não vence a morte, mas lhe dá um caráter mais ameno, mais lúdico. Ou seja, o simbólico visa "[...] melhorar a situação do homem no mundo" (DURAND, 2002, p. 99) e não mascarar a consciência que se ergue diante da figura da morte. É como jogar um jogo com regras. A consciência da morte, o medo da solidão e da insignificância da existência foram tratados também por Flusser (2007), que deu à comunicação a função responsiva do homem.

A imaginação simbólica do ato fotográfico

O tempo e, mais precisamente, o seu congelamento, são fatores importantes para compreender a fotografia e sua potencialidade como resposta às angústias humanas. Barros (2009, p. 186) trata deste tema afirmando que Bachelard tratava de uma relação primeira entre corpo e materialidade, a qual geraria quatro tipos de imaginação, ligados aos elementos fogo, água, terra e ar. A autora conclui que fotografar acionaria elementos ligados à imaginação aérea devido à sua práxis: os raios luminosos que cruzam o ar, a distância entre o fotógrafo e o objeto, e também às capacidades racionais requeridas para o correto manuseio e obtenção de uma boa imagem. A imaginação aérea traria à tona elementos como a subida, a ascensão, que para Bachelard também são uma metáfora para exprimir valores morais: "uma imaginação aérea, portanto, terá sempre fácil propensão ao julgamento, habilidade sempre requerida para que se consume o gesto fotográfico (isto é fotografável, aquilo não)" (BARROS, 2009, p. 186).

A partir da imaginação aérea de Bachelard, Barros traz então o regime diurno das estruturas antropológicas do imaginário — o universo mítico diairético — como base do gesto fotográfico, referindo-se aos regimes do imaginário propostos por Durand (2000). Desta forma, sendo a consciência da morte a base comum da experiência humana, todo o esforço criativo — cabe aqui a fotografia — seria uma forma de enfrentamento da passagem do tempo. É assim que fotografar, como todos os outros gestos criativos humanos, seria, segundo Barros (2009, p. 188), também uma resposta a uma angústia primordial, motivada pelos simbolismos teriomórficos, nictomórficos e catamórficos propostos por Durand (1997). O simbolismo nictomórfico é relacionado à movimentação caótica, ao fervilhar dos vermes e à animalidade. Em reação a isso, o fotógrafo busca congelar o tempo registrando sua imagem, uma fatia única retirada da linha do tempo, que mesmo em uma imagem de um movimento borrado, permanece para sempre estática. O simbolismo teriomórfico é ligado às trevas, à cegueira e também à caducidade. O fotógrafo busca uma resposta a esse simbolismo pelo desejo de preservar a memória com imagens, e também pelo meio que é fundamental para seu registro, a luz, que combate as trevas. Por fim, o simbolismo catamórfico trata do medo da queda, dos movimentos bruscos

e, também, de forma conceitual, do medo da queda moral ou espiritual. O medo das movimentações e dos manuseios bruscos seria a primeira experiência de queda e de medo pelos quais passa uma criança recém-nascida. Segundo Barros (2009, p. 189), as fotografias de denúncia seriam uma resposta a esse simbolismo:

Podemos ilustrar essa última hipótese com a prática da fotografia de denúncia, aquela que retrata a sordidez humana com o aparente propósito de alertar consciências e melhorar o mundo, mas que não depende dessa teleologia para se justificar, pois seu propósito está realizado no momento mesmo em que é feita: dominar, pela figuração, a ameaça da queda moral. (BARROS, 2009, p. 189).

É através do universo mítico diairético, portanto, que será dada a resposta a esses universos de angústia: ao recortar um momento no tempo, a distinção; ao julgar se uma foto foi de resultado satisfatório ou não e também o que é válido de ser fotografado, o julgamento; ao utilizar conceitos técnicos e matemáticos de forma a operar o equipamento fotográfico, a abstração racional. Barros conclui, porém, que ocorre o contrário: graças à função equilibrante do imaginário, os excessos diurnos do gesto fotográfico são compensados por imagens noturnas.

O tempo retorna no lúdico fotográfico

O antropólogo Claude Lévi-Strauss (2008) nos apresenta o termo *bricolage*, uma atividade que perdura dos homens arcaicos aos tempos atuais e que no plano técnico concebe o que no plano da especulação pode ser chamado de uma "ciência primeira". O *bricoleur* "[...] executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano pré-concebido e se afastam dos processos e normas adotados pela técnica." (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 32). Lévi-Strauss compara o trabalho do *bricoleur* com o pensamento mítico, uma expressão que se utiliza de um repertório heteróclito: o pensamento mítico se apresentaria como um *bricolage* intelectual, ambos podendo atingir resultados "brilhantes e imprevistos".

Utilizando como exemplo a distinção entre um *bricoleur* e um engenheiro, Lévi-Strauss afirma que o trabalho de um *bricoleur* não está subordinado a um projeto do momento ou a um fim particular, mas sim ao resultado casual de todas as

oportunidades que se apresentam para renovar e enriquecer — diferentemente de um engenheiro, que subordina suas tarefas à obtenção de matérias-primas e utensílios, na medida do que se dispôs inicialmente. Enquanto o engenheiro lida com seus projetos de forma integral, procurando ferramentas e materiais que se encaixem, o *bricoleur* se utiliza de coisas preexistentes, unindo-as de formas novas, adaptando seu objetivo aos materiais e ferramentas que tem disponível. O *bricoleur* se aproximaria do "pensamento primitivo" ou "selvagem", enquanto o engenheiro se aproximaria do pensamento científico.

Afirmando que os elementos que o *bricoleur* coleciona são pré-limitados, Lévi-Strauss compara-os aos mitos, cujas unidades constitutivas e combinações possíveis seriam limitadas por seu empréstimo da língua, que restringe sua liberdade de ação. Porém, ele acrescenta que é possível uma permuta e que "[...] cada escolha acarretará uma reorganização completa da estrutura que jamais será igual àquela vagamente sonhada nem a outra que lhe poderia ter sido preferida." (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 34). Fazendo uma comparação entre o "cientista" e o *bricoleur*, afirma que

[...] o cientista dialoga não com a natureza pura mas com um determinado estado da relação entre a natureza e a cultura definível pelo período da história na qual ele vive, pela civilização que é a sua e pelos meios materiais de que dispõe. (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 35).

Ambos, cientista e *bricoleur*, diante de uma tarefa, ao não poderem fazer qualquer coisa, passam a inventariar um conjunto de conhecimentos teóricos e práticos e de meios técnicos que limitam as soluções possíveis — de forma que as diferenças entre eles não seriam tão absolutas como poderíamos imaginar.

Quando Lévi-Strauss fala da ausência de plano preconcebido do *bricoleur*, é inevitável fazer uma comparação com a lomografia: "Não pense", a sexta das Dez Regras de Ouro da Sociedade Lomográfica, nos traz essa ideia da falta de planejamento.

Os seus insights mais brilhantes e claros serão sempre as suas primeiras impressões. Elas acontecem entre momentos de percepção visual, quando a informação é levada dos sentidos para o cérebro para ser filtrada. Milissegundos depois já é tarde: a sua grande cafonice e limitações já colocaram um fim na diversão e dividiram a percepção pura em conceitos

chatos, ideias e problemas. A vida é assim, lamento... Não! Nós encontramos um caminho maravilhoso e fácil de você entrar nessa convenção: não pense! (LOMOGRAPHY, 2013).

Lomografar também é uma atividade heteróclita, que se desvia das normas da arte — ou do que poderia ser considerado como norma na fotografia: conhecidas por seus vazamentos de luz, suas lentes plásticas que resultam em granulação e saturação exageradas e modelos de câmeras cada vez mais mirabolantes e de efeitos estéticos únicos (câmeras de 360°, múltiplas lentes, flashes coloridos), lomografias podem ser consideradas no mínimo extravagantes ou excêntricas. Esses são os resultados que se esperam de uma fotografia "artística" ou "autoral", através de processos propositalmente de intervenção do fotógrafo-artista, mas não de câmeras compactas automáticas, de uso pessoal. Ao fazer a distinção entre o *bricoleur* e o engenheiro, Lévi-Strauss (2008) fala do *bricoleur* como "subordinado ao resultado casual de todas as oportunidades". As Dez Regras de Ouro falam sobre o acaso como parte fundamental da lomografia, como o ato de lomografar faz o fotógrafo viver com o imprevisível, o incerto, e o coincidente: "Como qualquer outra paixão, você nunca pode planejar ou prever uma Lomografia" (LOMOGRAPHY, 2013). O imprevisível, o incerto e coincidente seriam contingências da fotografia com câmeras LOMO: a ausência de visor, de modos de regulagem e controle e o próprio trabalho com negativos — impedindo o deletar de uma imagem que desagrade o usuário — são especialmente evidentes nesses modelos.

Esta imprevisibilidade não seria uma contingência para quem fotografa, por exemplo, com o aparelho celular, pois nessa modalidade é possível repetir o processo tantas vezes quantas forem necessárias, testando todos os filtros para enfim, escolher o resultado que mais lhe apraz ou então, apagar a imagem — tarefa impossível para o lomógrafo.

Lévi-Strauss afirma que o *bricoleur* utiliza seus elementos pré-limitados de forma nova, adaptando-os conforme o que tem disponível, constituindo novas combinações: suas escolhas reorganizam a estrutura, acarretando resultados que não haviam sido vislumbrados. "Você brinca com o mundo exterior e as coincidências que aparecem te fazem escolher — lomografar ou não lomografar?" (LOMOGRAPHY, 2013). As inúmeras câmeras LOMO (mais de 20 modelos, cada um de diversas cores, e com uma linha de lançamentos sempre em expansão)

possuem diversos tipos de efeitos — câmeras com múltiplas lentes (de 4 a 9mm) de disparo sequencial, lente olho de peixe, flashes coloridos, câmeras à prova d'água, *pinhole* e até para a "gravação de filme analógico".

Apesar de termos a impressão de que esses modelos de estética tão diferente do comum nos dariam mais liberdade para fotografar, o que resulta é o contrário: os modelos e efeitos são limitantes, justamente por serem esteticamente tão distintos; o trabalho do *bricoleur* entraria no sentido de adaptar essas estruturas já existentes dos modelos LOMO, buscando resultados que não haviam sido imaginados no projeto da câmera. Voltamos, novamente, a nova filosofia da fotografia proposta por Flusser (2002): a exploração da caixa-preta e a tentativa de quebrar a programação do aparelho.

Considerações finais e novos questionamentos

As conclusões de Barros (2009) – de que é através do universo mítico diairético que será dada a resposta a esses universos de angústia – dizem respeito à fotografia feita profissionalmente ou com essa ambição, porém, estamos tratando aqui de uma ferramenta diferente. A distância entre o objeto e o fotógrafo pode não existir mais, uma vez que é cada vez mais comum a prática da *selfie* na fotografia contemporânea. As capacidades racionais podem nem sempre ser um fator fundamental para a produção de uma imagem, uma vez que temos câmeras sem visor e sem ajustes manuais na lomografia ou quando utilizamos essa capacidade apenas no final do processo, ao escolher um filtro para a imagem nos aplicativos para celular que imitam o efeito da LOMO. É possível exercer um julgamento do que é ou não fotografável quando somos incitados a não pensar? Nessa ferramenta fotográfica, é possível que o gesto fotográfico não seja mais governado pelo universo heroico e nem que haja uma compensação dos excessos diurnos através de imagens noturnas.

Ao analisarmos o gestual fotográfico das câmeras LOMO, somos remetidos ao tempo no sentido cíclico disposto por Eliade ao considerarmos o ato de lomografar como um ritual que utiliza mais o corpo que o olhar, que dispõe de determinadas regras de conduta como uma espécie de iniciação simbólica, ao

registrar a fotografia em filme fotográfico – como as pinturas dos homens das cavernas. Ao mesmo tempo em que o gesto é cíclico pelo seu caráter ritualístico, é, paradoxalmente, um posicionamento no tempo-espço, uma vez que a foto é registrada em um suporte que permanece fisicamente – dessa forma, também remetendo ao tempo instantâneo bachelardiano. Porém, novamente, lembremos que esse também seria um gesto desbastado de pregnância simbólica.

A tendência *vintage* na fotografia parece apontar para uma vontade de volta no tempo, mas um tempo ontológico, não cronológico. O contemporâneo das redes sociais virtuais, onde temos acesso ao fórum do movimento lomográfico e às fotografias dos usuários, se confunde com a experiência analógica da fotografia de filme. Mas esse comportamento lúdico, que encontra no aleatório sua magia, também está perpassado pela constante técnica, seja da câmera da bricolagem ou das regras sugeridas pelo grupo. Se a infância é nossa fonte, eterno retorno, do imaginário interior, possivelmente a imagem volta a se encher de simbolismo quando desafia a técnica. É como uma brincadeira cuja graça é romper com suas regras, um jogo de iniciação, uma esperança de ressimbolização da fotografia, num ambiente inóspito e excessivamente codificado.

REFERÊNCIAS

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. A permeabilidade da fotografia ao imaginário. **Revista Fronteiras - estudos midiáticos**, São Leopoldo, v. 11, n. 3, p. 185-191, set./dez. 2009. Disponível em: <<http://www.imaginalis.pro.br/cms/arquivos/1285425026.pdf>>. Acesso em: 04/07/2015.

DURAND, Gilbert. **O Imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 1997.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 2000.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. **O Mito do eterno retorno**. Lisboa: Edições 70, 1984.

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

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

INTERNET Live Stats. 1 second. Disponível em:
<<http://www.internetlivestats.com/one-second/#instagram-band>>. Acesso em:
15/09/2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 2008.

LOHMANN, Renata. **Lomografia e Instagram**: marcas de um imaginário comunicacional. 2015. 137 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/112155>>. Acesso em: 15/09/2016.

LOMOGRAPHY. **As 10 regras de Ouro**. [2013]. Disponível em:
<<http://www.lomography.com.br/about/the-ten-golden-rules>>. Acesso em:
04/07/2015.

LOMOGRAPHY. **Lomo Life**. London: Thames and Hudson, 2012.

REYNOLDS, Simon. **Retromania**. Pop culture's addiction to its own past. New York: Faber and Faber, 2011.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **La vie des images**. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2002.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. São Paulo: Loyola, 2007.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. Teorias e Metodologias do Imaginário. In: SEMINÁRIO DE TEORIAS E METODOLOGIAS DO IMAGINÁRIO [out. 2013]. Organização: A. T. M. P. Barros. Porto Alegre: UFRGS, 2013. Seminário realizado nos dias 24, 25 e 26 de outubro de 2013 na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS.

Recebido em: 02.04.2016

Aceito em: 28.08.2016