

Foto e Lomografia: tendências estéticas de uma prática contemporânea¹

Renata LOHMANN²

Anelise Angeli De CARLI³

Ana Taís Martins Portanova BARROS⁴

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

Resumo

Apesar dos avanços tecnológicos em fotografia, a estetização das fotografias compartilhadas no ambiente digital parecem 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. A experiência, o lúdico e o aleatório. 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.

Já em seu princípio, a fotografia abalou a sociedade, as artes e a forma de o homem ver o mundo e a si mesmo. Num universo onde as representações só eram possíveis através de técnicas que dependiam de um artista, a possibilidade de um aparato produzir essa imagem automaticamente foi incrivelmente sedutora. Durante mais de um século de história, a fotografia evoluiu junto com a humanidade e com as novas tecnologias disponíveis. De início uma tecnologia cara e complexa, o custo das câmeras fotográficas diminuiu, surgiu a fotografia digital e a produção de imagens fotográficas tornou-se cada vez mais popular. Atualmente, está mais acessível a compra de uma câmera fotográfica digital e de telefones celulares com câmera, aumentando sensivelmente o compartilhamento de fotografias nas redes sociais virtuais.

Mas é na contracultura das tecnologias de beneficiamento da imagem, que percebemos uma adesão à estéticas antigas da fotografias. Os inúmeros aplicativos para

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS, email: relohmann@gmail.com. A autora agradece o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

³ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS, email: anelisedecarli@gmail.com

⁴ Orientadora do trabalho. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS, email: anataismartins@hotmail.com

celular e filtros para tratamento de imagens em softwares parecem buscar uma experiência estética dos primeiros dias da fotografia. Esta prática não é novidade e surge inspirada por alguns grupos de fotógrafos que se organizam já há várias décadas atrás afim de preservar a experiência analógicas da fotografia .

Neste artigo⁵, tomamos como exemplo deste gosto vintage, o movimento conhecido como lomografia, que utiliza câmeras fabricadas pela LOMO (Leningradskoye Optiko Mechanicheskoye Obyedineni, em livre tradução do russo, União de Óptica Mecânica de Leningrado). A fábrica surgiu em 1914, na atual São Petersburgo, com a função de produzir equipamentos ópticos para utilização do exército russo na Primeira Guerra Mundial. Em meio à guerra civil, em 1917, um grupo de engenheiros criou a primeira câmera fotográfica de fabricação russa. Porém, somente em 1982 começa a produção maciça do modelo Lomo Compact Automat (LOMO LC-A), uma câmera analógica extremamente barata e relativamente simples de usar, para que todas as famílias da União Soviéticas pudessem documentar e fazer propaganda do estilo de vida soviético. Com a queda do Comunismo, a LOMO, sem condições de competir no livre mercado, decidiu parar a produção das suas câmeras.

A história da lomografia 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. Em 1995, eles criaram na mesma cidade a Sociedade Lomográfica e a primeira LomoEmbaixada, com o intuito de disseminar a lomografia e impedir o desaparecimento das câmeras. Através de uma parceria com a Sociedade Lomográfica, a LOMO decidiu dar continuidade à fabricação do modelo LC-A (LOMOGRAPHY, 2012).

Hoje, a lomografia é considerada *cult*. Com seus "defeitos" estéticos propositais, como manchas de luz, ela encanta os fotógrafos alternativos. As câmeras LOMO são completamente mecânicas, feitas de plástico — inclusive as lentes — o que proporciona efeitos de alta plasticidade; os fotógrafos mais tradicionais, que buscam nas suas imagens uma representação da realidade e objetividade, podem julgar esses pequenos equipamentos coloridos como grosseiros.

⁵ Este trabalho integra uma pesquisa maior sobre Lomografia, Instagram e a produção estética e simbólica da fotografia contemporânea.

Essas coloridas câmeras russas são o oposto técnico da fotografia convencional atual: não há controle do resultado como em uma câmera digital, muitas vezes a câmera sequer possui um visor, sem mencionar o demorado processo de revelar um filme e digitalizá-lo. É o que podemos chamar de Lo-Def (de low definition, baixa definição). A lomografia chama a atenção por sua estética, sua alta plasticidade e efeitos inusitados. 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.

A lomografia se popularizou, e muito, em todo o mundo. A LOMO possui 30 embaixadas ao redor do mundo, sendo duas no Brasil, onde são vendidas câmeras e acessórios LOMO e ocorrem eventos relacionados às câmeras da marca. A empresa cresceu 45% globalmente em 2010 em relação a 2009, e seu lucro neste ano foi de R\$ 1,3 milhão somente 12 no Brasil, 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 conta com mais de 550 mil fãs ao redor do mundo. A página da Lomography Brasil conta com mais de 40 mil fãs. O site da Sociedade Lomográfica Internacional, lançado em 1994, onde os lomógrafos postam e compartilham suas fotografias, conta com 8 mil fotos postadas por dia globalmente e 10.5 milhões de visitas únicas somente no ano de 2011.

Para entender a adesão a esta maneira diferente de fotografar, vamos atrás de alguns elementos que nos parecem brotar do nosso objeto de estudo, a lomografia. A experiência, o lúdico e o aleatório. 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.

Infância e imaginário interior

A coexistência entre presente, passado e futuro nas representações mentais é uma ideia apresentada pelo historiador das religiões, Mircea Eliade, em *O mito do eterno retorno* (1984). Para ele, nas representações sobre o mundo, ocorre uma *co-incidência* da

experiência do agora com a do espaço-tempo primordial, aquele do tempo sagrado da criação, onde tudo era perfeito. Este instante original é a maneira pela qual Jean-Jacques Wunenburger (2002) explica o chamado duplo caráter da imagem. O filósofo francês afirma que, de início, temos uma relação com o *fora* – um "não-eu" – percebido através de uma impressão sensorial de origem externa. Essa imagem do mundo via percepção "se insere em um *continuum* de representações sensíveis que constitui o vivido psíquico" (2002, p.3). Mas ainda antes dessa percepção, motivada externamente, nossa mente já possui outras imagens – aquelas que dizem respeito ao que desejamos e esperamos do mundo. Temos acesso a esse segundo tipo de imagem não através dos sentidos, mas da nossa consciência.

Com essa teoria, Wunenburger quer dizer que nossa experiência de mundo não está reduzida somente às imagens, representações, das coisas presentes, mas a experiência também contempla o imaginado por nós: a *realidade* que experienciamos no dia-a-dia é resultado desta coadunação. Ainda, é característica própria da imagem criar este outro espaço de experiência, pois, se podemos defini-la de alguma maneira, é pelo menos possível dizer que "a imagem está [...] intimamente ligada à possibilidade de constituir uma representação do real" (WUNENBURGER, 2002, p. 03), como explicaremos a seguir.

Segundo Wunenburger⁶ (informação verbal), o que caracteriza a cultura humana é o fato de que 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. Isso significa que existe no corpo uma potência de materialização das imagens, do irreal mental para a realidade exteriorizada. Sendo o corpo indispensável para a exteriorização e objetivação das imagens mentais, podemos pensar nessa transformação da imagem mental através de uma ação do corpo. Para isso, vamos partir dos esquemas sensoriais motores destacados pelo antropólogo Gilbert Durand (1997), que entende a faculdade simbólica como atividade engatilhada pelo processo verbo-motor.

O homem primitivo compreendia o tempo e o espaço de maneira diversa da humanidade culturalizada de nossos dias. É assim que Eliade descreve o conceito de *illud tempus*, que dá sentido a uma série de ritos de renovação do tempo, de colheita, por exemplo, que começaram a se desenvolver nos princípios da formação de grupos humanos. Wunenburger⁷ (informação verbal) lembra das pinturas rupestres para dizer que o pensamento simbólico dos seres humanos está presente desde o pensamento mítico e nos

⁶ Jean-Jacques Wunenburger, em seminários de Teorias e Metodologias do Imaginário, realizado nos dias 24, 25 e 26 de outubro de 2013 na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS.

⁷ Idem.

ritos dos homens das cavernas, que elaboravam complexas relações entre homem, animais e deuses. Isso porque o filósofo atribui a essas imagens rupestres não só funções figurativas, de representação, mas também ritualísticas. O imaginário, com objetivos estéticos e ao mesmo tempo lúdicos, 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). E 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, principalmente no cenário ultratecnológico em que vivemos. Wunenburger⁸ (informação verbal) utiliza como exemplo a grande quantidade de horas que passamos em frente à televisão, onde somos transbordados pelo imaginário exterior à nossa vivência. Segundo o autor, esse excesso de produção do imaginário exterior faz com que renunciemos ao imaginário interior, o que ele considera patológico. Criar modos de expressão é a maneira com que podemos colocar em ação, e para fora, o imaginário interior. Neste estudo, tomamos como possibilidade dessa expressão a fotografia.

Considerando a fotografia como uma forma de arte – genuinamente uma forma de expressão de conteúdos complexos – o gesto de fotografar pode ser compreendido como um modo de contato com esse imaginário interior. Assim, seria possível conceber a fotografia como uma espécie de ritual, uma prática que serve como canal de apresentação do imaginário interior no mundo exterior? Mas essa prática da cultura moderna transportaria a mesma profundidade simbólica que as pinturas e os ritos rupestres dos homens das cavernas? Esse nos parece ser um problema de *imagem*. Portanto, uma pergunta que precisa começar a ser respondida compreendendo o papel da imagem na nossa relação com o mundo. Indo na esteira da abordagem de Régis Debray (1993), compreendemos que:

⁸ Idem.

Se outrora houve modos de existência da imagem em que ela é que via, era presença protetora (regime do ídolo, logo após o advento da escrita), passando depois a ser vista, a proporcionar deleite ao seu espectador (regime da arte, após a chegada da imprensa), hoje estamos *na* imagem; temos a visão, mas não o olhar. Da eternidade apresentada pelo ídolo, deslizamos à imortalidade representada pela arte e chegamos à atualidade simulada (BARROS, 2009a, p. 1).

Mas a sedução com a qual as narrativas sobre o mundo nos envolvem não é difícil de compreender. Segundo Wunenburger⁹ (informação verbal), preferimos os romances à vida real porque há uma transmutação espaço-temporal das imagens, que podem gerar um mundo concorrente – e geralmente melhor ou no mínimo mais interessante que – a vida real. Essas imagens são carregadas de afeto e estabelecem uma dialética entre sentido e representação. Se para o ele (2013) os romances substituíram os mitos, e o cinema substituiu os romances, não estariam também as fotografias substituindo alguma forma de expressão?

Lomografia, infância e simbolismo

Apesar de as câmeras LOMO conterem poucas possibilidades de ajustes manuais, O site Lomography¹⁰ propõe uma série de regras para fotografar de forma "adequada". O objetivo é atingir os resultados dispostos no site e viver, de fato, uma experiência LOMO.

A Lomography prega, tanto em seu site quanto no livro *Lomo Life*, lançado em 2012, as chamadas Dez Regras de Ouro da Lomografia. Essas regras foram criadas no verão de 1992, em Viena, juntamente com o Manifesto Lomográfico, publicado em 5 de novembro no jornal *Wiener Zeitung*, da mesma cidade. As indicações foram baseadas nos primeiros 12 meses de experiência com a câmera LC-A e sintetizariam a essência da lomografia, o “coração pulsante” de sua filosofia de fotografar. As Regras de Ouro foram projetadas como uma nova abordagem fotográfica: "dispare primeiro, faça perguntas depois" (LOMOGRAPHY, 2012, p. 18). São elas (LOMOGRAPHY, 2013):

- 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 Idem.

¹⁰ www.lomography.com.br

- 9) E depois também;
- 10) Não leve a sério nenhuma regra.

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. São feitas de plástico, geralmente muito coloridas. O prefácio de *Lomo Life* descreve a câmera LOMO como "a máquina da incerteza" (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.

Figura 1 – Modelo de câmera Diana F+ CMYK.



Fonte: Lomography (2014)

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" (2000, p. 83), muito antes da sociedade adulta, e que esta pseudo-sociedade infantil "[...] dá à imaginação e à

sensibilidade simbólica da criança a possibilidade de 'jogar' em plena liberdade" (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" (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 a 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 o que 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 presa 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. Mas é preciso tomar cuidado, porém, para não fazer uma análise precipitada. Os

efeitos que as câmeras LOMO proporcionam dão visualmente a 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. No entanto, a situação é oposta: as câmeras lomográficas prendem as possibilidades do sujeito à sua programação de forma ainda mais marcante que câmeras analógicas REFLEX, as chamadas “câmeras profissionais” por permitirem 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, 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, ao descrever a função fabuladora do homem como uma reação da natureza que se manifesta na consciência da decrepitude e da morte (apud DURAND 2000, p. 98). Num papel eufemizador, a imaginação na vence a morte, mas lhe dá um caráter mais ameno, mais lúdico. Ou seja, o simbólico visa “[...] melhorar a situação do homem no mundo” (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. Ana Taís Martins Portanova Barros (2009b) trata deste tema explicando que Bachelard falava de uma relação primeira entre corpo e materialidade, a qual gera quatro tipos de imaginação ligados aos elementos fogo, água, terra e ar (2009b, p. 186). 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 as 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, 2009b, p. 186).

A partir da imaginação aérea de Bachelard, Barros traz então o regime diurno das estruturas antropológicas do imaginário — o universo mítico heroico — como base do gesto fotográfico, referindo-se aos regimes do imaginários 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. Assim é que fotografar, como todos os outros gestos criativos humanos, seria, segundo Barros (2009b, pg. 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, medo da queda moral ou espiritual. O medo das movimentações e manuseios bruscos seria a primeira experiência de queda e de medo pelos quais passa uma criança recém-nascida. Segundo Barros (2009b, 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.

É de uma forma heroica, 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 que, porém, 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 nos 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" (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 o 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" (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 "defeitos de fábrica" (vazamentos de luz), suas lentes plásticas que resultam em granulação e saturação exagerados, alta plasticidade 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 propositais de intervenção do fotógrafo-artista, mas não de câmeras compactas automáticas, de uso pessoal.

Considerações finais e novos questionamentos

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 coincidente: "Como

qualquer outra paixão, você nunca pode planejar ou prever Lomografia" (LOMOGRAPHY, 2013). Esta imprevisibilidade não seria uma contingência para quem fotografa, por exemplo, com o 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, que fica refém do negativo, cuja única opção de descarte é um recorte com um par de tesouras e depois a cesta de lixo.

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 9) 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.

As conclusões de Barros (2009b) dizem respeito à fotografia feita profissionalmente ou com esta ambição, porém, estamos tratando aqui de novas ferramentas. 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 contemporânea¹¹. 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? Nessas novas ferramentas fotográficas, é possível que o

¹¹ Pesquisa sobre o simbólico da *selfie* está sendo produzida pelas autoras.

gesto fotográfico não seja mais governado pelo universo heróico 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, e ao registrar a fotografia em filme fotográfico – como as pinturas dos homens das cavernas. Ao mesmo tempo que o gesto é cíclico pelo seu caráter ritualístico, é, paradoxalmente um posicionamento no tempo-espço, conforme disposto anteriormente, uma vez que a foto é registrada em um suporte que permanece fisicamente, desta forma, também remetendo ao tempo instante bachelardiano. Porém, novamente, lembremos que esse também seria um gestual 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 no movimento lomográfico, 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 saia de Marilyn:** do arquétipo ao estereótipo nas imagens midiáticas. *Revistas da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. E-Compós*, Brasília, v.12, n1, jan./abr. 2009a. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/ecompos/article/viewFile/365/321>>. Acesso em: 4 jul. 2015.

_____. **A permeabilidade da fotografia ao imaginário.** *Revista Fronteiras - estudos midiáticos*, São Leopoldo, v. 11, n. 3, set./dez. 2009b. p. 185-191. Disponível em: <<http://www.imaginalis.pro.br/cms/arquivos/1285425026.pdf>>. Acesso em: 4 jul. 2015.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem:** Uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.

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

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

_____. **O Imaginário**: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 1997.

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.

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

LÉVI-STRAUSS, C. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papyrus, 2008.

LOMOGRAPHY. **As 10 regras de Ouro**. Disponível em:
<<http://www.lomography.com.br/about/the-ten-golden-rules>>. Acesso em: 4 jul. 2015.

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

_____. **Diana F+**. Disponível em: <<http://shop.lomography.com/br/cameras/diana-f-family/diana-f-cmyk>>. Acesso em: 4 jul. 2015. Fotografia digital.

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

_____. **O imaginário**. São Paulo: Loyola, 2007.