



Universidade de Brasília  
Instituto de Artes  
Departamento de Artes Visuais

**ALICE DE CASTRO ALMEIDA**

**VESTÍGIOS DE MEU SOL CENTRAL**

Brasília – Distrito Federal  
2019

Alice de Castro Almeida

## **VESTÍGIOS DE MEU SOL CENTRAL**

Trabalho de conclusão de curso de Artes Visuais, habilitação em Bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Vicente Martinez.

Brasília – Distrito Federal

2019

## **Agradecimentos**

Sou grata à magnífica qualidade de transformação de nossa Mãe Natureza, sem teus ensinamentos, jamais seria quem sou neste momento. Agradeço a terra, a água, o fogo, o ar e o éter. Agradeço a todos os elementos da matéria e todas as energias sutis que a movimentam.

Sou grata por cada folha, flor e fruto que a natureza me oferece. Agradeço as águas do mar, dos rios e das cachoeiras que purificam meu corpo e minha mente, além de amenizarem todas minhas mágoas. Agradeço as fogueiras que me ensinaram a encontrar o lado positivo diante de momentos bons e ruins que encarei no percurso desta vida. Agradeço o ar que entra em meus pulmões, alimentando minha vitalidade e contaminando-me de tranquilidade.

Sou grata à flor de lótus que nasce da lama e cresce em busca de iluminação. Tal flor que, durante seu desenvolvimento individual, supera todos os obstáculos até alcançar os raios solares. Agradeço o éter, a energia sutil, presente nos espaços ditos vazios, que possibilita a conexão entre tudo que existe no Universo.

Agradeço às minhas mestras de Yoga, especialmente à Gil e à Ceres, que tornaram possível uma compreensão maior de minha própria existência, de quem sou Eu no aqui e agora. Elas me auxiliaram a encontrar minha mentora mais importante: minha guru interna.

Sou eternamente grata aos meus pais, Flávia e Luis, que me apoiaram desde o início nas Artes Visuais. Como também, ao meu irmão Arrigo e à minha irmãzinha Flora, às minhas avós Cloris e Leninha, ao meu avô Orlando e todas minhas parentes que acompanharam esta jornada de quase cinco anos.

Agradeço a todas minhas amigas, especialmente, à Sarah e ao João, que tornaram-se pessoas essenciais na minha vida antes mesmo de entrar na Universidade. Sou grata ao meu amigo das antigas, Ton, com quem cresci, amadureci e partilhei tantas mudanças ao longo dos anos. Agradeço à Nina, minha companheira de república, que me apresentou um espaço dentro de mim mesma, no qual eu poderia me desenvolver livre e espiritualmente.

Agradeço ao meu querido amigo Raul, um presente que o universo me deu há alguns anos e que permanece me acompanhando, mesmo que não fisicamente. Com Raul, aprendi mais do que imaginava e, na verdade, continuo aprendendo até hoje. Percebi como o amor se apresenta de diversas formas, compreendi que amizades vão muito além de festas e que o sofrimento não é a resposta para a vida. Aos poucos, parte da dor começa a transformar-se em gratidão, porque sei que, de todas as pessoas, Raul sempre quis me ver feliz genuinamente.

Agradeço ao coletivo Desalinhas, meu grupo de bordado composto por mulheres maravilhosas, carinhosas e feministas. Em especial, agradeço à Paulinha, à Ariadne e à Andressa que me acolhem com tanto amor e compreensão. Também sou grata às colegas que conheci no curso de formação de instrutores de Yoga, principalmente a Rosi com quem tenho bastante contato nas práticas, fora do tapetinho e em nosso projeto Yoga Só Para Mulheres, o qual realizamos na Universidade de Brasília. Por meio deste projeto, tive o prazer de me aproximar do Centro de Convivência de Mulheres, onde conheci mais mulheres incríveis que me receberam de braços abertos para ser quem eu sou, para participar e propor atividades voltadas para o empoderamento feminino, tão necessário neste país e no mundo.

Agradeço à professora Ruth de Sousa, que me apresentou o maravilhoso mundo dos processos fotográficos histórico-alternativos, e à equipe do Laboratório de Fotografia Alternativa (LAFÁ), com quem tive o prazer de trabalhar em vários projetos ao longo dos anos. Sou grata ao meu orientador Vicente Martinez e, obviamente, a todas professoras, funcionárias e amigas da Universidade de Brasília que me acompanharam nesta jornada acadêmica.

Por fim, porém, não menos importante, sou grata a todos os animais com os quais tive contato e a benção de morar junto. Agradeço, primeiramente, a minha gata Annie, minha pequena peludinha que me acompanhou durante todos esses anos e esteve presente nos momentos de felicidade, dor e gratidão. Agradeço a minha outra gatinha, Layla, que também me ensinou muito sobre o que significa amar incondicionalmente, aceitar os acontecimentos como eles são e agradecer pelos momentos compartilhados. Sou grata às outras gatinhas que passaram por minha casa nos últimos anos, como a Neo, o Tasilu, o Noel, a Ônix, a Odara, a Katirina, entre outras... E, claro, às lindas cachorras da minha mãe, a Lili e o Rocky.

OM! QUE HAJA PAZ NO CÉU.  
QUE HAJA PAZ NA ATMOSFERA.  
QUE HAJA PAZ NA TERRA.  
QUE AS ÁGUAS TRAGAM PAZ.  
QUE AS ERVAS MEDICINAIS TRAGAM PAZ.  
QUE AS PLANTAS TRAGAM PAZ.  
QUE AS FORÇAS DA NATUREZA E OS SÁBIOS DEEM PAZ PARA TODOS.  
QUE A PAZ E A HARMONIA REINEM NO UNIVERSO INTEIRO.  
QUE A PAZ, SOMENTE A PAZ, PREVALEÇA EM TODOS OS LUGARES.  
QUE EU TAMBÉM TENHA ESSA PAZ.  
OM SHANTI SHANTI SHANTIH.

## Sumário

1. <b>INTRODUÇÃO</b> .....	5
2. <b>EMBASAMENTO TEÓRICO</b> .....	7
2.1 <b>O Meio Fotográfico</b> .....	7
2.2 <b>A Fotografia Experimental</b> .....	21
3. <b>PRODUÇÃO AUTORAL</b> .....	28
3.1 <b>O Processo</b> .....	28
3.2 <b>A Série de Cianótipos</b> .....	31
3.2.1 <b>Uma breve reflexão sobre a grafia do corpo</b> .....	31
3.2.2 <b>Se não são dos vestígios que somos feitas, do que mais seria?</b> .....	34
3.2.3 <b>Registro paradigmático dos vestígios de uma impressão fotog</b> .....	36
3.2.4 <b>Reflexões em Ateliê 2</b> .....	39
3.2.5 <b>O modo expositivo: a questão espacial</b> .....	43
3.3 <b>Série Vestígios de Meu Sol Central: Cianotipia em tecido</b> .....	45
4. <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	48
5. <b>ANEXOS</b> .....	49
5.1 <b>ANEXO A – Glossário para uma futura Filosofia da Fotografia</b> .....	49
6. <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	51

## Lista de Figuras

1. “M. et Mme. Nicolopoulo”, de André Adolphe-Eugène Disdéri, década de 1860.....	16
2. “Rayograph”, de Man Ray, 1922.....	24
3. “Cut with the Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany”, de Hannah Höch, 1919-1920.....	26
4. “Dictyota dichotoma”, de Anna Atkins, 1843.....	29
5. “Ferns”, de Anna Atkins, 1843.....	29
6. “Vestígios do que há de Ser”, de Alice Almeida, 2018.....	33
7. “Vestígios do que (se) foi”, de Alice Almeida, 2018.....	36
8. “Vestígios de uma impressão fotográfica”, de Alice Almeida, 2018.....	38
9. Sem título, de Alice Almeida, 2018.....	39
10. Impressões de Cianotipia em papel de arroz, de Alice Almeida, 2019.....	40
11. Impressões de Cianotipia em papel de arroz com suporte de bambu, de Alice Almeida, 2019.....	40
12. Série de impressões em Cianotipia em papel de arroz, de Alice Almeida, 2019.....	42
13. Série de impressões em Cianotipia em papel de arroz, de Alice Almeida, 2019.....	42
14. Impressões em Cianotipia com estrutura feita de bambu e linha de costura, de Alice Almeida, 2019.....	44
15. “Pés”, impressão de Cianotipia em tecido, de Alice Almeida, 2019.....	45
16. Sem título, impressão de Cianotipia em grande formato sobre tecido Tricoline, de Alice Almeida, 2019.....	47

## 1. INTRODUÇÃO

Acredito que antes de escrever sobre qualquer tipo de produção artística autoral, precisamos ponderar sobre as relações existentes entre os meios, as técnicas, os suportes e os contextos com os quais as obras e as artistas estão associadas.<sup>1</sup> Ainda que seja a própria artista falando sobre seu trabalho, é impossível comentar sobre a produção sem analisar questões históricas e contemporâneas da sociedade, porque para além da poética pessoal, os meios artísticos carregam consigo a bagagem de um passado, de um período de evolução e transformação. Se tomarmos este projeto como objeto de estudo, não podemos deixar de discutir vários aspectos da Fotografia, desde o momento de sua invenção até os dias atuais.

Etimologicamente, enquanto a palavra em si carrega um peso poético, “escrevendo com a luz”, “desenhando com a luz”, sua história não é tão romântica, simples e imediata. Na verdade, seu passado foi composto por um amontoado de experimentações químicas, disputas científicas e frustrações. Bucolicamente, a fotografia é o registro de um momento, um instante no tempo, de um certo enquadramento no espaço – no aqui e no agora. É o vestígio que a luz deixa para trás, é o vestígio da luz existente em determinado passado, capturado pela sensibilidade do suporte – seja ele, um papel, um tecido, um vidro ou uma placa de metal.

Apesar de todas as descobertas físico-químicas e tecnológicas associadas às invenções deste novo meio, as consequências mais marcantes não se restringem a somente os campos artístico, acadêmico e científico. O meio fotográfico, dentro de seu contexto histórico, no qual a indústria começa a se destacar e a favorecer o sistema capitalista, provoca cicatrizes muito

---

<sup>1</sup> Neste artigo, quando os substantivos estiverem associados aos seres humanos, o gênero feminino será empregado como uma crítica ao uso genérico de termos na Língua Portuguesa. Devido ao possível desconforto gerado por esta modificação, ponderamos sobre o impacto dos pequenos detalhes nas palavras, os quais influenciam tanto as pessoas mais internamente quanto a sociedade, de forma geral.

mais profundas em todos os âmbitos da sociedade ocidental. Atualmente, acredito que somos poucos capazes de conceber, de fato, como a Fotografia transformou os modos de pensar e de agir dos indivíduos que presenciaram as mudanças entre séculos XVIII e XX.

Por conseguinte, este trabalho inicia-se com apresentação de sua fundamentação teórica, acerca do meio fotográfico em um contexto geral e em um contexto específico, o da fotografia experimental. Em seguida, apresenta as etapas da produção artística dentro e fora do laboratório, contemplando testes, escolhas e técnicas. Finalmente, este conclui-se com reflexões sobre a série de cianótipos, impressas em papel aquarela, papel de arroz e tecido.

## 2. EMBASAMENTO TEÓRICO

### 2.1 O Meio Fotográfico

Antes de analisar o Meio Fotográfico em si, precisamos investigar suas origens, em que contexto ele surge, quais são suas sementes e em quais solos férteis o meio desenvolveu-se. Hoje em dia, não é difícil olhar para a história e encontrar padrões de pesquisa, pensamentos fotográficos e invenções que estão conectadas com a Fotografia. Contudo, nós conseguimos nos distanciar dos eventos passados, ao contrário das pessoas que tiveram acesso às primeiras fotografias da Indústria, as primeiras vezes em que uma imagem é fixada em um suporte e permanece como prova de que houve um tempo passado. E tudo isso, graças a aparelhos industriais, tecnológicos e, talvez, complexos demais para a mente humana.

Com o objetivo de discutir as implicações do aparelho fotográfico no mundo ocidental, precisamos compreender que esta invenção necessita de uma análise filosófica sobre sua própria função e suas repercussões dentro da sociedade. Portanto, a partir da abordagem deste novo meio fotográfico apresentado por Vilém Flusser, no livro “Filosofia da Caixa Preta” (1985), analisaremos aspectos estéticos, científicos e políticos da Fotografia e como este meio culminou em uma crise cultural, existencial e paradoxal. Para Flusser, “a reviravolta da cultura de textos em cultura de imagens, bem como da sociedade industrial à pós-industrial ocorrem de mãos dadas” (FLUSSER, 1985:48) e, como consequência, percebemos que atingimos um período no qual a máquina supera as intenções humanas, provido de vários aparelhos que basicamente eliminam o trabalho do indivíduo em prol de uma produção automática, programada e supostamente independente.

Ao longo dessa reflexão filosófica, histórica e técnica, abordaremos conceitos definidos por Flusser (como “imagem”, “imagem técnica”, “aparelho”, entre outros que podem ser encontrados em Anexos A) em conjunto com outras autoras que argumentam sobre a história e a definição de Fotografia. Primeiramente, devemos compreender o importante papel da imaginação, a qual está associada à capacidade de compor e de decifrar imagens. Mais especificamente, é a capacidade de codificar fenômenos de três dimensões em símbolos planos (geralmente, dois planos) para tornar possível a decodificação de mensagens que possuem determinados significados, de acordo com a emissora e receptora. É um tipo de mediação entre o indivíduo e o mundo, no qual eventos e processos são representados por meio de cenas. Contudo, estas cenas somente são compreendidas pela receptora quando esta busca associar os elementos da imagem com os fenômenos que foram abstraídos, isto é, ela interpreta o que vê e faz conexões com a realidade.

Antes de discutirmos sobre o invento da imagem fotográfica, devemos perceber que existiam narrativas na forma de pinturas, desenhos e textos. Todos esses tipos de expressão desenvolveram-se como instrumentos de transmissão de conhecimento adquirido e foram sendo aprimorados para servir de maneira mais efetiva a humanidade. Enquanto as imagens tradicionais (desenhos e pinturas) “são superfícies que pretendem representar algo” (FLUSSER, 1985:7) para orientar os humanos na antiguidade, até o século 1500 a.C. aproximadamente, a invenção da escrita surge como uma maneira de transcodificar o tempo circular imagético em um tempo linear de pensamento. Desta forma, a escrita abstrai as dimensões visíveis e os textos começam a significar o mundo através de “imagens rasgadas”:

Ao inventar a escrita, o homem se afastou ainda mais do mundo concreto quando, efetivamente, pretendia dele se aproximar. A escrita surge de um passo para quem das imagens e não de um passo em direção ao mundo. Os textos não significam o mundo diretamente, mas através de imagens rasgadas. Os conceitos não significam fenômenos, significam idéias. Decifrar textos é descobrir as imagens significadas pelos conceitos. A função dos textos é explicar imagens, a dos conceitos é analisar cenas. Em outros termos: a escrita é meta-código da imagem. (FLUSSER, 1985:8)

Uma vez que a idolatria foi substituída pela textolatria, em outras palavras, a sociedade que vivia em função da consciência mágica das imagens tornou-se uma sociedade movida pela consciência histórica, fiel ao texto histórico, ao texto científico e ao absurdo conceitual, surge uma nova necessidade de explicações destas ideias, compostas por conceitos vazios e inimagináveis. Como seria possível descrever e representar fenômenos que não são visíveis aos olhos humanos? A textolatria, a adoração do texto em conjunto com a incapacidade de

realmente decifrar os conceitos ali apresentados, abre espaço para o aparecimento de imagens técnicas. Porém, a importância de tais imagens é mais complexa do que sua própria definição, a imagem técnica “trata-se de imagem produzida por aparelhos. Aparelhos que são produtos da técnica que, por sua vez, é o texto científico aplicado (...) são produtos indiretos de textos” (FLUSSER, 1985:10).

Poderíamos definir a imagem técnica como o resultado da evolução tecnológica, na qual os humanos foram capazes de, finalmente, capturar a natureza como ela se apresenta. Porém, isto seria um equívoco, pois ainda que se apresentem como janelas do mundo, como algo objetivo e não simbólico, a imagem técnica é ilusória, tão simbólica e representativa como qualquer outra imagem, por isso, deve ser decifrada pela imaginação das receptoras. Por mais automática que esta seja, no caso da fotografia, por exemplo, ainda existe o agente humano que percebe, enquadra e registra sua perspectiva de determinado evento. No entanto, a evidência da ação da fotógrafa não é tão clara quanto a da pintora:

No caso das imagens tradicionais, é fácil verificar que se trata de símbolos: há um agente humano (pintor, desenhista) que se coloca entre elas e seu significado. Este agente humano elabora símbolos “em sua cabeça”, transfere-os para a mão munida de pincel, e de lá, para a superfície da imagem. A codificação se processa “na cabeça” do agente humano, e quem se propõe a decifrar a imagem deve saber o que se passou em tal “cabeça”. (FLUSSER, 1985:10-11)

Na pintura, como descrito acima, podemos perceber a ação humana mentalmente e fisicamente, o que nos leva a refletir sobre o papel da fotógrafa e sua complexa relação com o aparelho fotográfico, também conhecido como a caixa preta de Flusser. As caixas pretas simulam o pensamento humano, graças às teorias científicas e tecnológicas, as quais permutam símbolos contidos em sua memória, isto é, seu programa. Logo, estes aparelhos brincam de pensar como os seres humanos. Um dos grandes problemas reside no próprio programa do aparelho, o qual emancipa parte do trabalho da operadora e que, principalmente, parece livrar a observadora de pensar conceitualmente, isto é, de interpretar a imagem técnica como uma imagem simbólica:

Por certo, há também um fator que se interpõe (entre elas e seu significado): um aparelho e um agente humano que o manipula (fotógrafo, cinegrafista). Mas tal complexo “aparelho-operador” parece não interromper o elo entre a imagem e seu significado. Pelo contrário, parece ser canal que liga imagem e significado. Isto porque o complexo “aparelho-operador” é demasiadamente complicado para que possa ser penetrado: é caixa preta e o que se vê é apenas input e output. Quem vê input e output vê o canal e não o processo codificador que se passa no interior da caixa preta. (FLUSSER, 1985:10-11)

Infelizmente, o processo codificador do aparelho não costuma ser um objeto de estudo quando discutimos sobre a relação entre a máquina e o indivíduo. Vilém Flusser advoga sobre a soberania dos aparelhos programados, dos aparelhos industriais que os programam e dos sistemas programadores que estimulam o desenvolvimento tecnológico desenfreado, a partir das reações das funcionárias que, por sua vez, são as próprias consumidoras dos aparelhos programados. No entanto, antes de retomar tais conceitos, analisaremos alguns momentos históricos do período em que as imagens fotográficas estavam começando a se incorporarem à sociedade ocidental.

Se refletirmos sobre o conceito do meio fotográfico, e não a fotografia em si, como produto final, podemos perceber que os paradigmas e paradoxos da Fotografia já existiam muito antes da divulgação da Daguerreotipia (Daguerre, 1839) ou da Calotipia (Talbot, 1841). A ideia de fixar uma imagem, enquadrando-a e retirando-a de sua natureza é, praticamente, a mesma dos desenhos de observação, das pinturas históricas e retratos. Entretanto, uma grande diferença é a introdução da máquina, das câmeras e dos negativos industriais, os quais causaram a obsolescência de qualidades presentes em desenhistas e pintoras, tornando o ato gestual e manual em características desnecessárias para reprodução de imagens do mundo.

A partir do momento em que qualquer pessoa pode se apropriar de uma câmera, ocorre uma drástica mudança entre a relação da obra (produto final) e a artista (operadora do instrumento). Ao comentar sobre o surgimento da Daguerreotipia, no livro “Fotografia: Usos e Funções no Século XIX” (2008), a autora Annateresa Fabris cita historiador e teórico André Rouillé para explicar o nascimento de um novo tipo de interação entre o indivíduo e a imagem:

Rouillé analisa o entusiasmo despertado pelo daguerreótipo em termos da lógica industrial. O procedimento permite a decomposição e a racionalização da produção das imagens numa série de operações técnicas e ordenadas, sucessivas, obrigatórias e simples. O ato quase místico e totalizador da criação manual da imagem cede lugar a sucessão de gestos mecânicos e químicos parcelados. O fotógrafo não é o autor de um trabalho minucioso, e sim o espectador da “aparência autônoma e mágica de uma imagem química.” (FABRIS, 2008:13-14)

Dessa forma, inicia-se a democratização da imagem realista, a qual era exclusiva de classes muito abastadas, que podiam pagar o trabalho de artistas habilidosas na pintura e no desenho. Além disso, não só tornando possível o acesso ao processo de “captação da realidade”, mas também, e talvez principalmente, a possibilidade de reprodução com o

advento do negativo. Uma vez que a imagem pode ser replicada, outros segmentos de produção (como os jornais, indústrias de bens materiais e alimentícios) apropriam-se da fotografia, incentivando mais pesquisas na área e expandindo os horizontes deste meio.

Atualmente, podemos observar a obsessão da sociedade pela fotografia em qualquer tipo de produto, propaganda, *website* e aplicativo virtual. A repetição da imagem fotográfica em diversas áreas do cotidiano ocorre de maneira tão acelerada que poucos indivíduos percebem e criticam, realmente, a influência destas imagens em um contexto micro (individual) e macro (social). Logo, a fotografia artística acaba passando despercebida, em alguns casos, ou fortemente banalizada.

Desde a banalização da percepção das pessoas, quando não há diferenciação do que é importante ser registrado, pois qualquer momento pode virar um clichê, até a banalização da enorme quantidade de imagens que nos bombardeiam todos os dias, as quais exaustam as pessoas fisicamente e mentalmente. Este bombardeio não é sutil, tampouco inofensivo, porque a mente humana é bastante influenciável pelas informações que a circulam – as imagens constroem padrões estéticos, ressaltando o que é belo e aceito culturalmente. Ainda que não seja possível fugir de tais influências visuais, devemos olhar criticamente para as consequências do que determinados grupos midiáticos nos fazem enfrentar e assimilar através de fotografias.

No livro de Flusser, o autor relaciona a invenção da imprensa e a escola obrigatória com o surgimento da imagem técnica, a qual busca reunir três ramos da cultura ocidental: “a imaginação marginalizada pela sociedade, o pensamento conceitual hermético e o pensamento conceitual barato.” Por meio de um código geral de comunicação, um denominador comum entre a Ciência, a Arte e a Política, “o propósito das imagens técnicas era reintroduzir as imagens na vida cotidiana, tornar imagináveis os textos herméticos, e tornar visível a magia subliminar que se escondia nos textos baratos.” Entretanto, ao invés de unificar o conhecimento científico (a verdade), a vivência artística (a beleza) e o modelo de comportamento político (a bondade), a revolução imagética tomou outro rumo: “não tornam visível o conhecimento científico, mas o falseiam; não reintroduzem as imagens tradicionais, mas as substituem; não tornam visível a magia subliminar, mas a substituem por outra” (FLUSSER, 1985:12).

Este fato ocorre devido a diversos fatores sociais, econômicos e políticos, porém, o mais importante é a própria introdução da máquina dentro de uma sociedade não preparada

para compreender, assimilar e controlar seus meios de produção. Antes da Revolução Industrial Inglesa do século XVIII, os seres humanos desenvolviam instrumentos, os quais eram prolongações de partes do corpo, estes aumentavam as capacidades físicas humanas para a produção de determinado produto e funcionavam em função das operadoras.

Com a chegada das máquinas, inverteu-se a relação existente com sua operadora, isto é, o proletariado começou a trabalhar em função da máquina. Enquanto poucos indivíduos são donos de grande parte do maquinário, devido ao preço e ao tamanho dos aparelhos, a lógica do Capitalismo instaura-se nas fábricas e indústrias, até atingir toda a população: como ela produz, comporta-se e processa informações. A fotografia artística também não consegue fugir desta lógica industrial, na qual a atividade é terceirizada pelo aparelho tecnológico. Resumidamente:

Embora fotógrafos não trabalhem, agem. Este tipo de atividade sempre existiu. O fotógrafo produz símbolos, manipula-os e os armazena. Escritores, pintores, contadores, administradores sempre fizeram o mesmo. O resultado deste tipo de atividade são mensagens: livros, quadros (...) Não servem para serem consumidos, mas para informarem: serem lidos, contemplados, analisados e levados em conta nas decisões futuras. Estas pessoas não são trabalhadores, mas informadores. Pois atualmente a atividade de produzir, manipular e armazenar símbolos (atividade que não é trabalho no sentido tradicional) vai sendo exercida por aparelhos. E tal atividade vai dominando, programando e controlando todo trabalho no sentido tradicional do termo. A maioria da sociedade está empenhada nos aparelhos dominadores, programadores e controladores. (FLUSSER, 1985:14)

Podemos, a partir da afirmação acima, nos perguntar quem são esses agentes que manipulam os modos de pensar dos indivíduos. Infelizmente, a resposta não é simples, pois a sociedade pós-industrial está conectada por diversos tipos de relações complexas e que, de certa maneira, formam a hierarquia dos programas. Contudo, esta hierarquia também não é linear, porque os aparelhos mais elementares são alimentados por valores de grandes sistemas programadores e, por meio da reação das funcionárias que consomem tais produtos, os maiores sistemas são alimentados pelos menores dentro desta rede infinita e paradoxal.

Basicamente, o aparelho fotográfico possui um *hardware* (objeto duro), que possibilita a produção de fotografias automáticas, e um *software* (objeto mole), que encanta a fotógrafa por permitir certa liberdade, pois está programado para realizar exatamente essas funções. O aparelho fotográfico é programado pela fábrica, a qual está programada para programá-lo. A fábrica faz parte de um parque industrial, que por sua vez, é mais um aparelho programado para programar indústrias de aparelhos fotográficos. Para que tais locais físicos existam, é

essencial que um aparelho econômico-social programe e administre a indústria e o comércio. Entretanto, mais um aparelho é necessário para funcionamento da economia, da produção e do consumo: o aparelho político-cultural, também responsável pela influência ideológica de uma sociedade.

Logo, qualquer pessoa que possua uma câmera, por exemplo, já está inserida nessa enorme cadeia, mesmo que não a perceba, nem a compreenda. Felizmente, para o autor, a fotógrafa que enfrentar a pretidão da caixa, brincando com seu programa pré-inscrito em busca de esgotar as possibilidades da câmera, poderá encontrar soluções para superar a soberania dos aparelhos. É um jogo de poder, parte do complexo aparelho-fotógrafa, e “a análise do gesto de fotografar (...) pode ser exercida para a análise da existência humana em situação pós-industrial, aparelhizada” (FLUSSER, 1985:17). Contudo, antes de ponderar sobre esse complexo específico, devemos observar que com a invenção fotográfica houve uma mudança específica nos valores da sociedade.

Em outras palavras, podemos dizer que a fotografia costumava ser mais valorizada por algum elemento aquém de seu valor como objeto produzido manual e lentamente, porém, ainda incompreensível à consciência racional. Ao contrário de uma pintura, ou qualquer outra obra de arte, que possuía valor como objeto físico e palpável, fruto de um trabalho artesanal, as imagens fotográficas começam a ser importantes pelas mensagens e pelas informações que transmitem por meio de seus símbolos. A sede de poder, principalmente política e ideológica, estimula cada vez mais a disseminação das fotografias em vários canais de comunicação e, assim, a mídia apropria-se do meio fotográfico vigorosamente.

Se por um lado, as fotografias, especialmente a íntima e familiar, estão conectadas com a memória pessoal, a midiática está associada com a manipulação da mente das observadoras. Neste último caso, o aparelho fotográfico é a própria ferramenta utilizada por quem já possui certa influência social e busca ampliar seus domínios, suas ideias e ideologias dentro de um sistema capitalista de produção material, mental e emocional. Tendo como exemplo: uma propaganda de roupas íntimas, na qual o produto é vendido como objeto para gerar lucro monetário, enquanto o corpo da modelo é vendido como ideia, como uma referência de determinada aparência considerada agradável.

Sem demora, não é difícil perceber que a sociedade torna-se doente em busca por um único estilo de beleza estética. Algumas vezes, impossível de ser atingido devido às diferenças entre os organismos de cada ser humano, outras vezes, impossível de ser alcançado porque o

corpo midiático é adulterado com montagens ou programas de edição. Contudo, além de corpos modificados, a necessidade de aquisição de produtos, enaltecidos pelas propagandas persuasivas, também alimentam um pensamento doentio de consumo desenfreado.

Como resultado disto, temos uma ausência de reafirmação pessoal, pois a indústria enxerga consumidoras, e não um indivíduo com uma história, um corpo e diversos interesses distintos de outros humanos. Além do acúmulo de produtos e ideais de uma classe que controla tais meios de comunicação, é o próprio acúmulo do capitalismo, mesmo quando não há necessidade de se obter um produto, a propaganda consegue nos convencer que existe.

Outro tipo de acúmulo, é o acúmulo de imagens. Enquanto as câmeras analógicas precisavam de filmes (películas sensíveis à luz, que são físicas e custam dinheiro), as fotografias e, muito menos, os vídeos, não eram uma prática cotidiana. Geralmente, o ato de fotografar estava associado a eventos familiares, de confraternizações ou viagens. Quando surge uma tecnologia digital, novamente, uma enorme transformação ocorre e despeja-se sobre a humanidade.

Acredito que, com a chegada desta maravilhosa inovação, infelizmente, a banalização total da imagem também atinge um outro nível. Se o desenho da luz esteve presente para nos auxiliar a eternizar eventos e momentos importantes de nossas vidas, o processo digital possibilitou o apagamento parcial do meio fotográfico, de seu paradigma natural e de sua essência como o instante no aqui e agora, no tempo e no espaço. Este fenômeno é denominado por Flusser de mania fotográfica e é muito bem descrito na seguinte passagem:

O aparelho é brinquedo sedento por fazer sempre mais fotografias. Exige de seu possuidor (quem por ele está possesso) que aperte constantemente o gatilho. (...) O homem-desprovido-de-aparelho se sente cego. Não sabe mais olhar, a não ser através do aparelho. (...) Passa a ser prolongamento automático do seu gatilho. Fotografa automaticamente. A mania fotográfica resulta em torrente de fotografias. Uma torrente memória que a fixa. Eterniza a automaticidade inconsciente de quem fotografa. Quem contemplar álbum de fotógrafo amador, estará vendo a memória de um aparelho, não a de um homem. Uma viagem para a Itália, documentada fotograficamente, não registra as vivências, os conhecimentos, os valores do viajante. Registra os lugares onde o aparelho o seduziu para apertar o gatilho. (FLUSSER, 1985:30)

Chegando a extremos, por exemplo, em *websites*, no *Facebook*, *Twitter* ou *Instagram*. Aparentemente, não existe aquela essência fotográfica de capturar o momento único – mas sim, de promover um estilo de vida frenético e compulsório. O objetivo deste trabalho não é analisar personalidades famosas na *internet*, porém, se pararmos durante um segundo para

refletir sobre o que procuramos ao abrir um *website* ou um aplicativo, no qual alguém está tirando uma *selfie* ou contando sobre suas próprias vidas... O que aquelas pessoas buscam tanto expressar com esta quantidade gigantesca de imagens, muitas vezes quase iguais? O que nós buscamos ali?

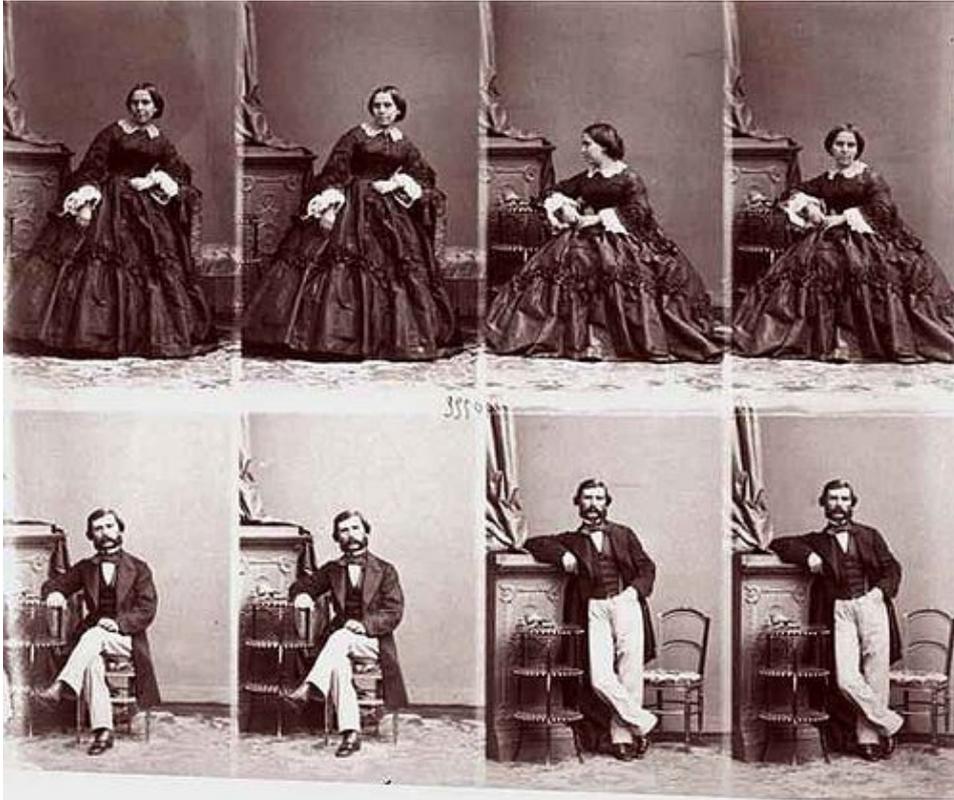
Por quê e porque somos nós, tanto eu quanto você, nós buscamos algum tipo de resposta ou novidade dentro naquele veículo de comunicação. Basicamente, estamos sendo consumidas pelas “experiências” alheias, as quais contribuem para a criação de um imaginário massivo, manipulador e elitista. Talvez como uma forma de não nos sentirmos tão solitárias dentro de práticas diárias, como uma maneira de afirmar a própria existência de nosso ser e nosso local no mundo. No entanto, os moldes, o que é permitido e o que não é, não somos nós que escolhemos. Não somos nós que escolhemos o quanto de nosso mais íntimo podemos expressar. Pois estamos dentro de uma esfera social em que a mídia ainda tem controle por “falar mais alto”, isto é, de promover as personalidades virtuais com mais seguidoras, leitoras e espectadoras que influenciam a massa populacional. É a valorização de um corpo físico, orgânico e monetário, um tipo de consumo imagético em sua forma mais cruel e, comumente, disfarçada.

No livro “Fotografia: Usos e Funções no Século XIX”, Fabris analisa os cartões de visita e a técnica do retoque de André Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889). Os cartões tornaram possível que pessoas burguesas tivessem uma pequena fotografia de um local sagrado (como Jerusalém) ou uma paisagem bonita, em suas respectivas salas de estar, tornando-as esteticamente mais próximas da nobreza. Enquanto as técnicas de retoque baseavam-se em cenas ensaiadas dentro de um estúdio fotográfico, nas quais as pessoas vestiam-se como nobres e posavam para “criar imagens de opulência e dignidade” (FABRIS, 2008:21). Sobre essa nova espécie de fotografia, a autora argumenta:

Ao contrário das primeiras fotografias que se concentravam no rosto, Disdéri fotografa o cliente de corpo inteiro e o cerca de artificios teatrais que definem seu *status*, longe do indivíduo e perto da máscara social, numa paródia de auto-representação em que se fundem o realismo essencial da fotografia e a idealização intelectual do modelo. É por isso que não hesita em embelezar o cliente, aplicando a técnica do retoque. O “agradável”, ameaçado pela exatidão da fotografia, torna-se o grande trunfo do fotógrafo industrial, que pode fornecer à clientela sua imagem “num espelho...” complacente. (FABRIS, 2008:20-21)

Em outras palavras, a técnica do retoque serviu como uma ferramenta para ampliar o mercado consumidor, tornando o produto mais desejável e acessível às clientes. De maneira

semelhante, os cartões de visita passaram por um processo de barateamento, a partir da valorização da quantidade em detrimento da qualidade, por volta da década de 1850. Apesar da ausência dos retratos, a utilidade de decorar interiores supria a necessidade das classes menos favorecidas e, por isso, ao invés de usar uma chapa negativa para capturar um clichê, Disdéri dividia-a e produzia até 8 clichês menores em uma única chapa.



**Figura 1** – “M. et Mme. Nicolopoulo”, de André Adolphe-Eugène Disdéri, década de 1860.

Outro fator importante a se destacar em relação aos cartões de visita é a relação das fotografias com o intuito expansionista dos países europeus. Ainda que não fosse a razão que motivava algumas fotógrafas a viajar para a África e para a Ásia, as imagens fotográficas demonstravam a ausência de civilização, de acordo com os moldes da Europa. Deste modo, incentivavam e justificavam a exploração de tais terras, ou a suposta necessidade dos governos europeus em expandir e colonizar mais territórios. É primordial lembrar que, naquela época, a compreensão de sociedades diferentes com culturas distintas não era um pensamento ordinário e, provavelmente, a fotografia de determinado local era o primeiro contato com civilizações de outros continentes. Sem aprofundamentos, estudos sociológicos e pesquisas antropológicas, o choque cultural é quase inevitável.

Tal processo expansionista, infelizmente, não é coisa do passado. Se refletirmos um pouco, podemos observar que várias imagens midiáticas utilizam-se de um discurso redutor

ao retratar outras sociedades. Geralmente, o choque cultural transforma-se em uma demonstração do exótico, ultrapassado e subdesenvolvido, ao invés de realmente apresentar as contribuições da diversidade cultural. Às vezes, como uma maneira de justificar as ações de um governo em outro país, mascarando as segundas intenções governamentais no território alheio. É a velha história do dominador e dominado, explorador e explorado, do civilizado e do não civilizado, pois nestes casos, as imagens dizem mais do que as vozes das fotografadas.

Sendo assim, a própria evolução da técnica do retoque, na qual a relação de poder está ainda mais óbvia e eficaz. Sem dúvida, funciona como um incentivo para as classes menos privilegiadas, exaltando-as e possibilitando que estas se expressem como dominadoras dentro de suas moradias. Essencialmente, tornando cada vez mais fácil o ato de vestir sapatos que não são seus, comprando e vendendo um conceito de corpo ideal, um estilo de vida e diversos valores morais, éticos e culturais. Seja passivamente, buscando, observando e adquirindo imagens alheias, seja ativamente, produzindo, publicando e divulgando fotografias.

Como havia mencionado, a relação de poder vai, aos poucos, construindo-se e concretizando-se diante de nossos olhos. Por exemplo, muitas pessoas buscam inspirações em seus ídolos, em personalidades famosas do mundo concreto (cantoras, atletas, etc) ou virtual (*bloggers*, *vloggers*, etc). Porém, principalmente na *internet*, é bastante difícil confiar na veracidade das imagens fotográficas, dos estilos de vida e das ideologias dos indivíduos representados, desde a alteração feita com programas de edição até a realidade por trás de um sorriso que objetiva o dinheiro em primeiro lugar, e não a honestidade com suas seguidoras.

Por fim, a partir desta perspectiva histórica sobre a sociedade na qual a Fotografia estabeleceu-se e onde esta continua atuando, podemos retomar a discussão sobre o paradigma fotográfico no mundo das Artes, Ciências e Tecnologia. É de extrema importância lembrar que este projeto somente existe, na verdade, porque o meio fotográfico contemporâneo ainda está, totalmente, dominado por valores industriais e capitalistas, nocivos às sociedades e às expressões artísticas. Dado que a natureza da Fotografia é tão pura e natural quanto a luz que torna todas as cores vibrantes, possibilitando-as que elas pulsem intensamente e, inclusive, aqueçam nossos corações quando percebemos determinados símbolos imagéticos significantes para cada um de nós.

Ao refletirmos sobre o que é a Fotografia, com a inicial maiúscula, temos o costume de associá-la a uma técnica. Isto é, um processo físico-químico que envolve um aparelho fotográfico, geralmente uma câmera, e que resulta em um produto final após uma série de

procedimentos técnicos, no caso da fotografia analógica, ou após um clique, no caso da fotografia digital. Entretanto, o meio fotográfico é mais abrangente do que somente a câmera, a luz, os materiais fotossensíveis e um processo de revelação, seja analógico ou digital.

Apesar de toda a proximidade que se estabeleceu, ao longo de décadas, entre o aparelho fotográfico e o produto, a câmera é somente uma das maneiras em que a fotografia pode ser produzida. Somos capazes de produzir imagens fotográficas sem a utilização de tal máquina, com o uso de reagentes fotossensíveis e fotogramas (objetos, matérias orgânicas e inorgânicas), o corpo e partes deste ou, ainda, com a manipulação da luz que age sobre o suporte preparado.

Em seu livro “Fotografia e pintura: dois meios diferentes?” (2011), Laura Gonzalez Flores apresenta lados positivos e negativos da relação entre a câmera e o meio. Por um lado, a utilização gráfica do símbolo da câmera auxilia na comunicação entre os seres humanos, porque faz referência ao ato de fotografar. Flores exemplifica, “quando vemos o símbolo de uma câmera em uma estrada, nós o identificamos com a ação de tirar fotografias (...) e não como o objeto representado, a câmera.” Na verdade, seu propósito é expressar quais são os locais aonde tal atividade é permitida ou proibida: “se vemos o mesmo símbolo, mas desta vez riscado, obviamente entenderemos que se indica a ação oposta (...) mas não a inexistência de câmeras naquele lugar...” (FLORES, 2011:89).

Por outro lado, o uso generalizado, conhecido como senso comum, acaba reduzindo as potencialidades da definição do que é Fotografia e omite a existência de diversas técnicas histórico-alternativas do meio fotográfico. Dessa forma, para grande parte da sociedade ocidental, este meio restringe-se ao estado de ser mais um sistema de representação. Historicamente, podemos conceber a fotografia como uma solução técnica, mais prática e rápida para a pintura realista. Nos casos de Joseph Nicéphore Niépce (1785-1833) e William Henry Fox-Talbot (1800-1877), por exemplo, ambos encontravam dificuldades ao desenhar, o que impulsionou incessáveis experimentos com materiais fotossensíveis e a câmera escura.

A grande diferença, por tanto, entre a fotografia e a pintura não reside, fundamentalmente, no motivo que fascina e estimula as pessoas a buscarem métodos para representar a natureza. Mas sim, no contexto histórico em que surge o meio fotográfico e os enormes impactos deste na era industrial. Precisamos urgentemente começar a analisar a natureza híbrida da Fotografia, como argumenta a autora citada acima na seguinte passagem:

A forma mais comum de evitar o espinhoso problema da classificação é entender a Fotografia de acordo com a ideologia moderna, isto é, como um gênero autônomo que parte de um processo tecnológico específico (câmera, materiais fotossensíveis etc.) e não como uma espécie (técnica de representação) que pertence a algum gênero (Arte ou Ciência). (...) A Fotografia não é uma arte, mas fotografias podem fazer Arte. (FLORES, 2011:93-94)

Em outras palavras, a imagem fotográfica transita entre o mundo das Artes e das Ciências, da Tecnologia, da Política e da Ética. Seja como uma obra artística ou uma ilustração em um livro, como um aparelho técnico altamente desenvolvido, uma campanha publicitária de um produto ou de uma ideologia. Independente da função das fotografias, é comum perceber que existe um desejo por representações automáticas no discurso fotográfico desde sua invenção, divulgada em 1839, quando Daguerre publica suas descobertas e o processo do daguerreótipo. Contudo, o desejo pela reprodução da natureza já existia antes, principalmente, no desenho e na pintura. Com o advento fotográfico, a representação técnica torna-se cada vez mais acessível, pois pode ser aplicada em diversas áreas do conhecimento e reproduzido em todas as camadas da sociedade.

Para Flores, um momento decisivo para a Fotografia é o surgimento da Pintura moderna, onde há uma ruptura com o estilo de representação artística existente até meados do século XX. Quando a pintura começa a expandir-se e transformar-se em algo novo, o meio fotográfico artístico é contagiado pela necessidade de autocriticar-se, redefinir-se e valorizar-se como um gênero autônomo.

A partir do momento em que a Fotografia consegue uma autoridade plena como paradigma, torna-se desnecessário defini-la em relação a algo a mais. Restará alguma explicação de sua conexão com a Arte ou a Ciência: tal associação estará subentendida de maneira tácita através do canal de distribuição que for escolhido para o meio. (...) Sua inserção em uma ou outra categoria não dependerá de uma qualidade inerente à imagem fotográfica, mas sim, de seu funcionamento dentro de um canal de distribuição. (FLORES, 2011:96-97)

Além da redefinição do gênero como um todo, é importante lembrar que as fotografias, geralmente, não se restringem a somente uma área do conhecimento: o meio fotográfico permuta entre os contextos científicos e tecnológicos, uma vez que as máquinas estão sempre sendo aprimoradas e as imagens continuam existindo como ilustrações; entre o contexto artístico, no qual as fotografias possuem a liberdade de se expressar como representações ou como processos mais abstratos e alternativos; entre o contexto político e publicitário, devido a sua capacidade em se comunicar, divulgar e influenciar determinado

público. Algumas artistas, por exemplo, conseguem combinar arte e política, arte e publicidade, arte e ciência, etc.

Tomar consciência dessa capacidade do meio fotográfico é de extrema importância para conseguirmos analisar, criticamente, todas as fotografias ao nosso redor. Devemos estar sempre atentos aos canais de distribuição das quais elas pertencem, porém, também entender que raramente restringem-se a um único canal. As mensagens por trás das imagens técnicas influenciam e manipulam a mente de quem as observam, seja para o bem ou para o mal, pois são armazenadas como memórias – mesmo que secundárias, memórias transmitidas pela fotógrafa e assimiladas pelo público.

Vilém Flusser advoga que “fotografias podem ser manipuladas dialogicamente. (...) O aparelho fotográfico é programado para distribuição discursiva rumo ao espaço vazio” (FLUSSER, 1985:26). O espaço vazio ao qual o autor se refere é, simplesmente, uma mente atenta o suficiente para perceber as informações imagéticas, mas sem refletir sobre o que os símbolos significam, de onde elas surgem e qual é objetivo do grande aparelho que a envolve. Portanto, dependendo de seu canal de distribuição, o significado de suas informações também são transcodificadas, ao mesmo tempo, podemos subdividi-las em classes na teoria:

Informações indicativas (“A é A”); imperativas (“A deve ser A”); optativas (“que A seja A”). O ideal clássico dos indicativos é a verdade; dos imperativos, a bondade; dos optativos, a beleza. Na realidade, porém, a classificação é insustentável. Todo indicativo científico tem aspectos políticos e estéticos; todo imperativo político tem aspectos científicos e estéticos; todo gesto optativo (obra de arte) tem aspectos científicos e políticos. De maneira que toda classificação de informações é mera teoria. (FLUSSER, 1985:28)

Em suma, a Fotografia contemporânea pode envolver qualquer objeto, assunto ou espaço, com ela “nos apropriamos simbolicamente do mundo e mediatizamos nossa percepção do que está próximo e do que está distante. (...) Assimilamos tudo isso sem consciência alguma: o meio, em sua definição moderna, torna-se sutil, natural e transparente” (FLORES, 2011:97). Este aspecto é primordial para este projeto, devido à banalização da imagem, como já mencionado anteriormente. Com o objetivo de tornar as fotografias transparentes, devemos apagar todo rastro de evidência material e a câmera deve ser o ponto de partida, de acordo com Flores, porque ela nada mais é do que uma ponte para a imagem, um dispositivo.

## 2.2 A Fotografia Experimental

Neste projeto, a negação da câmera, a qual é eixo que costuma sustentar a definição da Fotografia no senso comum, apresenta-se em sua forma mais literal. As imagens são produzidas pela reação da luz nos reagentes da Cianotipia e, ao invés de negativos produzidos por aparelhos tecnológicos, corpos e objetos deixam os seus vestígios mais sutis, efêmeros e naturais na folha de papel. A transparência do ser e do meio, as nuances e os valores tonais surgem devido aos movimentos do corpo, de objetos e do sol, a própria fonte de luz em sua magnífica natureza universal, que ilumina todo o planeta Terra.

A partir do complexo aparelho-fotógrafa de Flusser, podemos estabelecer uma relação interessante entre o gesto de fotografar com e sem um aparelho fotográfico. O primeiro está relacionado a um movimento de caça, no qual “o fotógrafo registra tudo (...) porém, o fotógrafo somente pode fotografar o fotografável, isto é, o que está inscrito no aparelho” (FLUSSER, 1985:19). A partir desta percepção, a liberdade ilusória explica-se por si só: por mais experimental que a artista seja com sua câmera, em busca de esgotar todas as possibilidades de seu aparelho e, assim, “vencer” o jogo de poder com o mesmo, ela ainda está manipulando uma quantidade finita de opções programadas dentro da caixa preta. O momento decisivo, o gesto de apertar um botão para capturar evento e codificá-lo automaticamente em uma cena, é resultante de uma série de hesitações anteriores. O aparelho obriga a fotógrafa a transcodificar sua intenção estética ou política em conceitos, típicos dos mecanismos textuais, antes de codificá-la em uma imagem.

Acredito que este tipo de processo é mais limitante do que libertador, uma vez que a operadora necessita refletir sobre símbolos e significados que irão compor a imagem, visando o comportamento de suas receptoras, ao invés de usufruir das potencialidades da Fotografia como um todo autônomo. Logo, as imagens fotográficas conseguem expressar suas mensagens, mas nem sempre obrigam as observadoras a decifrar os conceitos por trás dos símbolos imagéticos, pois a imagem já é interpretada como a própria realidade, que não precisa de decodificação. Devido a exatidão da fotografia, tanto as fotógrafas, quanto as observadoras tornam-se alienadas, deixando de pensar por si mesmas e, como afirma Flusser, os seres humanos passam a viver em função das máquinas.

No caso das fotografias feitas sem o uso de um aparelho fotográfico, geralmente não vemos esse tipo de problema, a alienação do público. Isto se deve, primeiramente, ao

estranhamento das receptoras por não estarem acostumadas aos processos fotográficos histórico-alternativos, que também fazem parte da história da Fotografia. Os processos histórico-alternativos foram, ao longo do tempo, sendo literalmente apagados pelas novas tecnologias, as mesmas que alienam e programam a sociedade. De forma geral, embora as pessoas<sup>2</sup> associem a Daguerreotipia com a invenção da fotografia, não costumam saber que o daguerreótipo é uma impressão em positivo, feita em uma chapa de cobre coberta com prata. Nas gerações mais atuais, até a fotografia analógica parece ser coisa do passado. O que não é somente uma perda em questões históricas, mas também, culturais e artísticas.

Como mencionado bem no início desse ensaio, o significado da palavra fotografia é essencial para o desenvolvimento das obras. Desenhar com a luz é deixar a própria Natureza agir sobre o processo de captura e de impressão, é deixar a natureza do corpo humano e do mundo refletir como negativos e positivos sobre o suporte, sensibilizado por soluções de reagentes químicos descobertos há mais de 170 anos atrás. É contar uma história pessoal através do meio fotográfico utilizando símbolos e não conceitos, isto é, apropriando-se do universo e não de seus significados construídos culturalmente de maneira massiva, política e midiática. É uma forma de apresentar o mundo sem os preconceitos, deixando a imaginação de cada indivíduo fluir entre o tempo e o espaço. O tempo que passou durante a realização da impressão fotográfica, em um espaço que existiu durante aqueles minutos de exposição. Entretanto, simultaneamente, no tempo e no espaço que a mente da espectadora percorre com seus olhos e suas interpretações.

A democratização das fotografias, e não do meio fotográfico, pode ser percebida nos dias atuais se observarmos o desenvolvimento tecnológico dos aparelhos como um todo, não só o da câmera propriamente dita. Quanto mais avançado é o aparelho, o gesto de fotografar torna-se cada vez mais simples e, assim, mais alienada a fotógrafa se transforma. Quanto mais pessoas fotografam, o deciframento das imagens torna-se mais complexo, pois todos acreditam saber fazê-lo, isto é, acreditam compreender o que é a Fotografia e, talvez, até como funciona a caixa preta. Por fim, atingimos mais uma vez a inversão da relação “texto-imagem”, a qual caracteriza a sociedade pós-industrial e o fim do historicismo: “no decorrer da História, o iletrado era um aleijado da cultura dominada por textos. Atualmente, o iletrado participa da cultura dominada por imagens. (...) O analfabetismo fotográfico está levando ao analfabetismo textual” (FLUSSER, 1985:31). O que é retratado na passagem do autor não é

---

2 Dados informais, considerando a experiência de vida da autora, no Distrito Federal e no estado de São Paulo.

um caso literal, no qual as imagens fotográficas estão desestimulando o aprendizado da leitura e da escrita, mas sim, como a manipulação midiática consegue convencer suas observadoras de que não é necessário interpretar, que a fotografia é a realidade e o texto que a acompanha faz parte desta realidade. Infelizmente, imagens fora de contexto, mesmo que possuam títulos ou explicações escritas, são símbolos do universo fotográfico e, por isso, não são a realidade – apesar de esteticamente serem bastante convincentes.

O receptor pode recorrer ao artigo de jornal que acompanha a fotografia para dar nome ao que está vendo. Mas, ao ler o artigo, está sob a influência do fascínio mágico da fotografia. Não quer explicação sobre o que viu, apenas confirmação. Está farto de explicações de todo tipo. Explicações nada adiantam se comparadas com o que se vê. Não quer saber sobre causas ou efeitos da cena, porque é esta e não o artigo que transmite realidade. E como tal realidade é mágica, a fotografia não a transmite; é ela a própria realidade. (...) O vetor de significado se inverteu: o símbolo é o real e o significado é o pretexto. O universo dos símbolos é o universo mágico da realidade. Não adianta perguntar o que a fotografia da cena libanesa significa na realidade. Os olhos vêem o que ela significa, o resto é metafísica de má qualidade. (FLUSSER, 1985:31-32)

Essa relação entre a imagem técnica e o indivíduo é extremamente delicada e problemática, porque ultrapassa os limites de compreensão do aparelho fotográfico e, sinceramente, os limites éticos dos meios de comunicação. Buscando se apropriar das máquinas, o aparelho político-cultural atinge uma esfera social enorme e, por meio das imagens fotográficas, manipula as informações recebidas por suas consumidoras, altera os significados das imagens e das realidades representadas, além de impor suas próprias ideologias de maneira discreta e perversa. Não acredito que todos os canais midiáticos, políticos e publicitários tenham má intenção, porém, quais deles alertam e instruem suas espectadoras a pensar criticamente, inclusive sobre as informações que lhe são fornecidas por este grande aparelho político-cultural?

Diante destas questões, como artistas, podemos encontrar maneiras de polemizar o uso da fotografia na sociedade, por meio de expressões fotográficas mais experimentais. Em outras palavras, buscando a essência do meio fotográfico para criticar a banalização e a hegemonia técnica, em relação com a vertente filosófica. Para Flusser, a filosofia da fotografia é indispensável para encontrarmos os caminhos de um mundo no qual não somos programados por aparelhos. Isto é, devemos nos libertar das limitações do aparelho, jogando contra o mesmo e, por fim, alcançando a verdadeira liberdade:

Os fotógrafos assim chamados experimentais; estes sabem do que se trata. Sabem que os problemas a resolver são da imagem, do aparelho, do programa e da informação. Tentam, conscientemente, obrigar o aparelho a produzir imagem informativa que não está em seu programa. Sabem que sua práxis é dirigida contra o aparelho. (FLUSSER, 1985:41)

Para complementar a proposição estabelecida por Flusser, podemos refletir sobre algumas passagens do livro “O Ato Fotográfico e Outros Ensaio” (1990) de Philippe Dubois, em que o autor comenta sobre o uso de fotogramas. Nos processos em que a prata reage aos raios luminosos, as imagens podem evocar o efeito de representação mimético, após capturada com equipamentos ópticos e fixada com outros reagentes químicos. Contudo, isto se deve a organização das próprias substâncias sobre o suporte e, por tanto, necessitam de certo distanciamento espacial para serem concebidas, visualmente, como uma representação da “realidade”, de um evento que ocorreu no mundo dito concreto.

Apesar de sua popularidade por reproduzir imagens de forma mecânica, a Fotografia não implica na ideia de semelhança, ela não é essencialmente o que o olho humano enxerga, mas sim, a apreensão da luz em suas potencialidades durante o momento de captura no suporte fotossensível. Logo, eliminando a câmera e o negativo tradicional, o clichê capturado com o equipamento óptico em um película industrial, podemos nos aproximar cada vez mais do que o meio fotográfico possui de mais elementar. Para Dubois, “o fotograma aparece, portanto, literalmente como uma verdadeira impressão luminosa por contato. Por aí, compreende-se que o fotograma é finalmente um gênero fotográfico que realiza em seu princípio a definição mínima da fotografia.” (DUBOIS, 1990:70).



**Figura 2** – “Rayograph”, de Man Ray, 1922.

Aparentemente, a própria definição de Fotografia perde-se neste mundo carregado de estímulos imagéticos, linguísticos e racionais. Deixando de lado o que significa o produzir uma obra, independente da autoria – aqui não importa se a impressão é produto da luz ou da artista, já sabemos que um depende do outro intrinsicamente. Deixando de lado também o motivo, o objeto ou o corpo que produz e abandona seus vestígios sobre o suporte. Nada é, realmente, indispensável. Porém, tudo que houver, tudo que estiver ali no momento de exposição, de ação dos reagentes, das luzes, dos corpos e dos objetos está interligado e o evento fotográfico ocorre naturalmente.

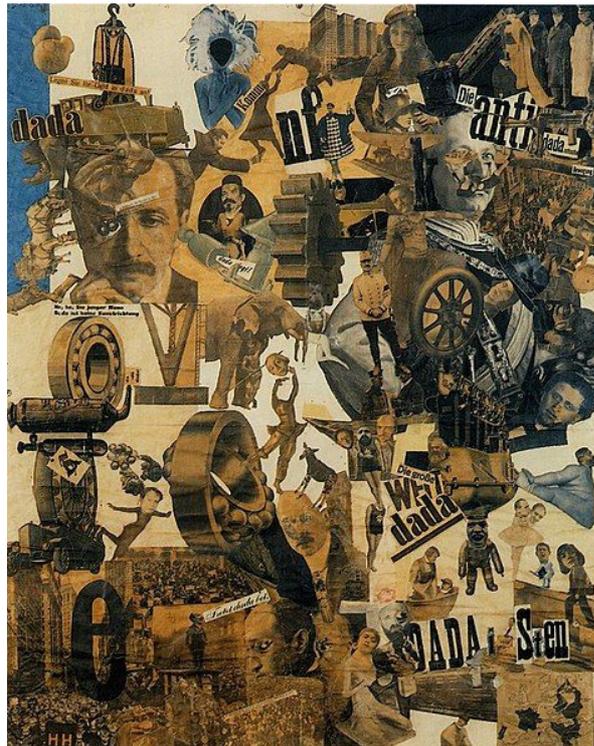
Não se passa portanto por uma aparelhagem de fotografar (eliminação de toda a parte ótica do dispositivo fotográfico). Tampouco se passa por um intermediário (o negativo) antes de se tirar um positivo (resultado final); mas chega-se diretamente a uma prova negativa em papel (o que faz do fotograma uma peça única, não reproduzível). Finalmente e sobretudo a imagem final aparece na maioria das vezes como um simples jogo de sombra e luz, com densidades variáveis e contornos incertos. (DUBOIS, 1990:70)

O jogo é experimental, o resultado é imprevisível, porém, dessa forma, adentramos a caixa preta. Nos aventuramos nas potencialidades do meio fotográfico e aprendemos a lidar com a relação entre o conhecimento humano, a realidade efêmera do momento e a tecnologia, em seus aspectos bons e ruins. Já que não somos capazes de apagar os aparelhos de nosso cotidiano, devemos compreendê-los, olhar de perto e de longe. Criar uma distância na qual não dependemos completamente destes aparelhos tecnológicos, baseados no sistema capitalista e industrial, mas que possamos agir contra todos os tipos de máquinas (inclusive as sociais e políticas), percebendo que os produtos fotográficos carregam tanta bagagem quanto nossas experiências pessoais.

Outro autor que discute sobre a importância do fotograma como material artístico é André Rouillé, em seu livro “A Fotografia: entre documento e arte contemporânea” (2009). No capítulo “A Fotografia dos Artistas”, o autor discorre sobre as formas em que o meio fotográfico acabou incorporando-se nas Artes, criticando valores clássicos e eruditos, transformando o modo de pensar das artistas e, por fim, da própria concepção que temos de ato de produzir na Arte Contemporânea. A trajetória é complexa e, grande parte das vezes, paradoxal.

Antes de falar sobre a Fotografia Artística no século passado, devemos ponderar sobre o tipo de pensamento fotográfico que abalou a produção manual das obras representativas, em especial, a Pintura. De certa forma, o advento da fotografia incentivou as pintoras a

procurarem soluções diferentes para suas produções, como já mencionado anteriormente. Contudo, o Dadaísmo alemão também já estava trabalhando com o meio fotográfico de uma maneira distinta, desde o final da década de 1910. As fotomontagens empregavam as imagens técnicas como material, possibilitando composições livres, menos preocupadas com o aspecto da imitação, e construindo “uma unidade fotográfica com a ajuda de fotos dadas ou escolhidas” a serem manipuladas, recortadas, coladas e reunidas (ROUILLÉ, 2009:327).



**Figura 3** – “Cut with the Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany”, de Hannah Höch, 1919-1920.

Uma vez que o *status* romântico de criadora absoluta (da artista) é substituído pela montadora moderna, o meio fotográfico torna-se cada vez mais próximo da crítica social e política. Por meio do uso de imagens, retratando diversos eventos ao mesmo tempo, cria-se uma narrativa que “contribui para tornar visíveis situações sociais e políticas que seriam fotograficamente inapresentáveis” (ROUILLÉ, 2009:328). Por outro lado, na mesma época, o fotograma começa a destacar devido a sua ausência de mimetismo, a qual aumenta as possibilidades de produção das artistas, pois não precisam mais trabalhar com o sistema óptico, somente o aspecto fotossensível da fotografia. Explorando “com fins criativos o essencial do procedimento fotográfico (...), o fotograma é visto como “pintura feita com a luz”, como uma superação da fotografia (utilitária) por uma arte nova e verdadeira: a “arte da imagem luminosa abstrata” (ROUILLÉ, 2009:328-329).

Esta ruptura com o figurativo é evidente nos fotogramas de Man Ray e Moholy-Nagy, os quais faziam “um registro (...) uma marca luminosa sem mimetismo (...) uma espécie de imagem natural, produzida somente pela luz, sem ação da mão nem da máquina. (...) O fotograma é o registro puramente químico de coisas, sem obedecer a suas formas” (ROUILLE, 2009:329). Utilizando o meio fotográfico como material artístico, podemos aprofundar nossa relação com o mistério da caixa preta, pois conseguimos nos aproximar do processo de produção – ao invés de atribuí-lo à máquina.

Por um lado, precisamos analisar a história particular da Fotografia, perceber os diferentes rumos que esta vivenciou ao longo dos séculos e as consequências, ou influências, que ela deixou em várias áreas do conhecimento. Por outro lado, também devemos refletir sobre os preceitos críticos envolvidos, o motivo que leva uma artista a discutir determinado tema e quais são os materiais, as técnicas e modos de exposição escolhidos.

Em outras palavras, o que torna uma fotografia ou uma série fotográfica em uma obra de arte? Para abordar esta questão, podemos comentar uma passagem do livro “Estética da Fotografia” (2010) de François Soulages. O autor inicia o 8º capítulo, “A obra crítica”, ponderando se projetos e objetos fotográficos conseguem “ao mesmo tempo” questionar a sociedade, o político e trabalhar o lugar da arte diante de crises econômicas, sociais, políticas e culturais. Eventualmente, percebemos que é graças a estética artística do “ao mesmo tempo” que a Fotografia torna-se capaz de abranger todos esses aspectos, quase paradoxais, simultaneamente:

(A estética do “ao mesmo tempo”) permite explorar e aproveitar as tensões e os conflitos existentes entre o material fotográfico e o objeto a ser fotografado, entre o resultado fotográfico e o evento passado, entre o sujeito que fotografa e os sujeitos fotografados, entre o imaginário e o real, entre o presente e o passado, entre a coisa e a existência, entre a forma e a realidade, entre a arte e a sociedade. (SOULAGES, 2010:234).

Devida às inúmeras correlações possíveis a partir destas relações matriciais, a Fotografia medita sobre si mesma e, sincronicamente, expande-se para tantos caminhos distintos. Esta característica nos auxilia a compreender o processo de criação desse trabalho. Aproximando e afastando a fotografia histórico-alternativa com a tecnologia e a sociedade contemporâneas. As questões apresentadas a seguir visam ampliar nosso relacionamento com o mundo material, com o espaço que ocupamos e o tempo que presenciamos. Ao mesmo tempo em que a essência do meio fotográfico é discutida esteticamente, somos capazes de percebê-la nos âmbitos mais sutis das imagens, em nossas percepções e concepções.

### 3. PRODUÇÃO AUTORAL

#### 3.1 O Processo

Os processos fotográficos histórico-alternativos são conhecidos como técnicas desenvolvidas durante o decorrer do século XIX e o início do século XX. Buscando a fixação de imagens, vistas através do olho humano, em um suporte material – como o papel, ou o metal – muitas cientistas dedicaram suas vidas para encontrar formas de realizar este anseio vigente na sociedade ocidental daquela época. Essas técnicas histórico-alternativas eram mais difundidas e utilizadas no século XIX até meados do século XX, antes da fotografia analógica tradicional se transformar no que conhecemos hoje. No processo analógico tradicional, a imagem é capturada pelas lentes de uma câmera, convertida em uma película negativa que será revelada, ampliada e impressa sobre um papel fotossensível.

Ao longo dos anos, os processos alternativos foram perdendo sua popularidade, devido a diversos fatores, como a enorme variedade de soluções químicas e o aumento do preço de alguns reagentes; a necessidade de reproduzir imagens mais “fiéis” à realidade; o comércio fotográfico e suas novas tecnologias, que facilitaram a aquisição de câmeras e filmes, além de realizarem a revelação dos negativos e a impressão das fotografias, entre outros... Entretanto, no final do século passado, algumas técnicas quase obsoletas começaram a receber notoriedade novamente, por conta de suas qualidades estéticas e possíveis inovações resultantes de características químicas, as quais atraem tanto artistas, como cientistas contemporâneas.

O processo da impressão em Cianotipia, famosa por suas nuances azuladas, foi descoberto pelo britânico John Herschel, em 1842, enquanto investigava formas de produzir

imagens coloridas, utilizando corantes naturais e químicos sensíveis à luz ultravioleta do sol. A fórmula que Herschel desenvolveu é, basicamente, a mesma até hoje: a mistura das soluções de citrato amoníaco de ferro (citrato férrico amoniacal ou citrato de amônio e ferro III) e ferricianeto de potássio. Estes reagentes diferem a Cianotipia de alguns outros tipos de impressão fotográfica, por ser feita a base de ferro, ao invés da prata, o que a inclui no grupo das Siderotipias.

A Cianotipia é um dos processos alternativos mais conhecido e utilizado pelas artistas e fotógrafas experimentais contemporâneas. Um dos trabalhos mais famosos em cianotipia, feito logo após a descoberta de Herschel, foi o livro “Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions” (1843) de Anna Atkins (1799-1871). O objetivo de Atkins não era produzir uma obra de arte, apesar da beleza e da delicadeza das impressões das algas britânicas, contudo, seus cianótipos “foram os primeiros trabalhos que empregaram um sistema fotográfico para investigações e ilustrações científicas” (JAMES, p. 106, 2008). As “películas negativas” das impressões de Atkins eram, na verdade, fotogramas: as próprias algas foram empregadas como negativos.



**Figuras 4 e 5** – “*Dictyota dichotoma*” e “Ferns”, de Anna Atkins, 1843.

Anna Atkins, sem dúvidas, influenciou várias obras contemporâneas feitas com o processo da Cianotipia. O uso de plantas e flores, às vezes alguns objetos, é recorrente nas impressões – talvez pela simplicidade, pela elegância ou até pela facilidade de encontrar materiais maravilhosos, a baixo custo e de diversos tamanhos.

Neste trabalho (ver capítulo 3), emprego o corpo e pequenos objetos cotidianos para a criação dos cianótipos, porém, também proponho uma noção de movimento. Geralmente, quando utilizamos fotogramas, obtemos menos variações tonais, porque este tipo de negativo costuma ser mais opaco e, por ser menos transparente, o suporte fotossensível fica mais protegido da ação do sol. Após exposto e lavado, as áreas protegidas da impressão ficam mais próximas da cor do papel, enquanto as áreas que o sol atuou diretamente, mais azuladas.

Além de retirar a câmera e o negativo industrial do processo, também deixo de utilizar a prensa de vidro. Para impressões fotográficas por contato, as prensas são importantes para manter a matéria negativa mais próxima o possível do suporte sensibilizado com os reagentes químicos, logo, a impressão fica mais nítida, pois o conjunto fica estático, durante todos os minutos da exposição, e os raios de sol não adentram entre negativo e suporte.

Sem a prensa de vidro, a Fotografia está ainda mais próxima do corpo, a ação da luz age tanto no papel, quanto no organismo vivo e nos objetos escolhidos. Ao invés de capturar o mesmo motivo, na mesma posição durante vários minutos, permito que a luz capture o momento por inteiro: percebendo os sutis movimentos de partes do corpo e dos objetos, as gotas de suor e, às vezes, outras “impurezas” naturais – como terra, formigas, etc. Cada variante na exposição é o que caracteriza o registro fotográfico deste momento decisivo que, ao contrário da fotografia analógica e digital, demora quinze minutos no mínimo.

Quanto mais forte e direto está o sol, menos tempo de exposição é necessário, contudo, mais intenso se torna todo o processo para os corpos envolvidos. O que também faz parte do trabalho, talvez como uma das características mais importantes. Meditar sobre o acontecimento, enquanto ele ocorre, enquanto a Fotografia acontece diante de nossos olhos. As cores dos reagentes mudam, o sol e o calor incomodam ao mesmo tempo que acolhem e participam ativamente da criação. Os insetos e as gotas de suor percorrem o corpo inteiro, o qual busca manter-se estático, na medida do possível, em harmonia com o ambiente sutil.

Sutileza, calma, percepção e perseverança: seriam palavras adequadas para descrever o processo inteiro, desde o primeiro tratamento do papel até a sua secagem, após a aplicação dos reagentes, a exposição e os banhos. Dessa maneira, proponho o jogo experimental acima do aparelho fotográfico, em ambos sentidos: o mais comum, de máquina, e o mais filosófico, de sistema social, político, econômico e cultural. Como organismo vivo dentro de uma sociedade, seria impossível me abster completamente destas influências, por isso, experimento com elas.

Brincar contra este aparelho-sistema significa perceber o meio ao redor, ressignificar nas impressões, com o único objetivo de satisfazer meus próprios anseios, e jogar de volta no mundo – sem a necessidade de que exista algo para se entender ali, mas sim, de refletir sobre as fotografias com nuances azuladas. Cada espectadora, agindo ativamente e com sua própria mente, diante de imagens fotográficas não representativas e, quem sabe, simbólicas se esta pessoa achar essencial encontrar algum sentido nelas... O jogo não é somente meu, ele faz parte deste Universo, de nossa Natureza e de nosso interior pessoal.

A partir de meu processo individual, apresentarei estes cianótipos que, apesar de abordarem a liberdade e o acaso, envolve bastante técnica e, principalmente, delicadeza no manuseio dos reagentes químicos, dos suportes e dos tempos de exposição.

### 3.2 A Série de Cianótipos

Determinar uma situação específica que marcou o início da série é uma tarefa difícil, mas houveram alguns momentos importantes para o desenvolvimento das obras. Com o objetivo de demonstrar o caminho percorrido, relativo à pesquisa teórica discutida, algumas etapas e obras serão desenvolvidas neste subcapítulo.

As primeiras impressões e reflexões ocorreram durante as matérias Ateliê 1 (2º semestre de 2018) e Ateliê 2 (1º semestre de 2019), do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília. Em Ateliê 1, apesar de carentes de um aprofundamento teórico, os textos autorreflexivos já abordavam as questões essenciais que fundamentam as produções posteriores. Os pequenos relatos são fragmentados, devido ao caráter experimental das impressões feitas durante o semestre, que envolveu vários testes e somente os mais relevantes serão apresentados a seguir.

#### 3.2.1 Uma breve reflexão sobre a grafia do corpo

O registro de um momento, de um objeto, de uma matéria orgânica ou de um ato?

Os vestígios abstratos de um movimento, de uma permanência efêmera ou de um corpo palpável? A grafia da luz é o produto ou o produtor?

Onde está o registro fotográfico afinal? Ou melhor, em que momento este ocorre...

Estaria nos químicos? Estaria no papel, no suporte? Estaria no objeto capturado pelas lentes da câmera? Estaria, simplesmente, na memória?

A imagem fotográfica nada mais é do que o vestígio de algo que foi-se, deixou de ser, que morreu, mas que, indubitavelmente, *ocorreu*.

Desde o princípio mais recorrente, as lentes das câmeras captam imagens a partir da incidência de luz e a capacidade do aparato fotográfico – em conjunto com o negativo – de receber, transformar e produzir marcas sobre o material fotossensível. Estes são os vestígios, a imagem capturada, eternamente presa, no negativo. Contudo, hoje em dia, as câmeras digitais parecem engolir os vestígios que tornavam as fotografias tão únicas. Com um “clique”, o clichê aparece. É a imagem representada por “ela” mesma.

Não é que a tecnologia fotográfica avançada não tenha suas qualidades, mas ela costuma ignorar o processo em que distingue a fotografia de um registro qualquer. Se, antigamente, o processo fotográfico tinha como objetivo a captação de uma imagem real, com o máximo de detalhes e cores possíveis – efetivada com manuseio e conhecimento técnico, hoje em dia, a fotografia tornou-se uma banalidade, tornou-se comercial e ideológica – porém, ideológica não como ato político, mas como meio de manipulação de massa.

Nós, seres humanos, estamos mais do que acostumados em transformar dores, angústias e impossibilidades em métodos de lidar com tais problemas. Geralmente, estes métodos recorrem ao uso de ferramentas que estendem nossas habilidades motoras e/ou intelectuais. E é, basicamente, isto que aconteceu com a fotografia – a máquina dominou o SER.

A máquina possibilita ao mesmo tempo que limita. Desde o formato das fotos, as regras de composição e modos de exposição. Até a simplicidade do automático, o acúmulo de informações desnecessárias, porém e principalmente, até o apagamento do processo fotográfico.

Se a grafia, a inscrição e/ou transcrição da luz é um recorte de nossa realidade, por que se limitar sempre ao visual? A luz está entre nós, em todos os aspectos possíveis que mantêm esse planeta vivo e em seus mais diversos habitantes que vivem numa tentativa de manter o equilíbrio energético do universo.

Logo, considerando tal grafia, parcialmente visual, parcialmente tátil, sonora, performática... A fotografia, ou melhor, a função da fotografia pode (e deve) se expandir para outros campos perceptuais. Unindo, dessa forma, o processo de captura, revelação, ampliação e impressão em um único – a criação.

Uma criação, enfim, no campo das artes. Onde, ou no qual, não importa qual é a

“imagem” ou “objeto” capturado – mas sim, os vestígios desses no suporte fotossensível. Imagine que a sensibilidade dos químicos é igual a sensibilidade emocional humana. Somos seres afetivos, sentimos demais, somos demasiadamente influenciados por tudo ao nosso redor.

Nossas ações e comportamentos são frutos do que experienciamos no passado – são os vestígios do nosso SER. Dessa maneira, o corpo (seja na fotografia tradicional ou alternativa, seja o corpo físico do cotidiano) é o vestígio do momento e este registro, a própria presença da permanência efêmera do que está em constante transformação.

– Breve parêntesis, a relação entre o negativo fotográfico marcado por um instante com cada instante, no qual estamos em constante mudança, percebemos sempre as diferenças, o que é novo e não mais como antes, é o negativo da atual existência, é a memória do que foi (e não é mais). E que termo melhor para descrever a fotografia do que *MEMÓRIA*?

A partir de tais concepções contemporâneas entre ser e tecnologia, os processos históricos da fotografia apresentam novas possibilidades de experimentação. Não estamos mais presos nas narrativas das imagens, nem nos significantes dos assuntos. Estamos, finalmente, em contato com os materiais e os instrumentos técnicos. Um contato que deixa de ser visual, ele existe dentro do paradoxo de estar ali, de deixar seus vestígios no suporte e de sobreviver diante da perspectiva de seus observadores participantes.



**Figura 6** – “Vestígios do que há de Ser”, de Alice Almeida, 2018.

A marca que meu corpo deixa sobre a superfície do papel emulsionado não sou EU. Mas será parte do pensamento de qualquer observador crítico que busca encontrar algum vestígio de sentido nas formas capturadas durante vários instantes de minha “existência”. Quase como um filme de curta metragem, impresso em seis folhas de papel aquarela A3, unidos e separados pela própria inconsciência de estar presente e ausente. São 15 minutos de sol e movimento, 15 minutos de percepção e inércia, 15 minutos de estar e deixar de estar.

A distância do processo fotográfico transforma muitas fotografias em fantasmas, em fantasias e em utopias. A facilidade oriunda dos meios digitais mais “avançados” banalizou nossos vestígios, nossas interpretações livres e nossos valores.

A grafia da luz não é a mesma de antes, as fotógrafas e fotógrafos deixaram seus postos como observadores e criadores políticos, críticos – sem desmerecer os temas abordados, mas sim, suas convicções do que é e como se produz uma fotografia...

Como qualquer outra técnica, material ou suporte artístico, nosso mundo está longe de ser uma impressão “fine art”.

GRAFIA com o corpo,

LUZ com a mente artística,

PROCESSO contemporâneo da imagem fotográfica.

Data: 08/11/2018.

### 3.2.2 Se não são dos vestígios que somos feitas, do que mais seria?

Somos condicionados a somente compreender o corpo (ou o objeto) quando situado dentro do espaço. Não há matéria física sem seu *redor*... E o que seria mais prático e óbvio para exemplificar essa questão do que a própria fotografia?

A fotografia consegue perceber tais objetos como influências visuais de um ambiente. Ela capta tudo o que a luz consegue distinguir entre os corpos, cores e “vazios” presentes. O negativo captura exatamente o oposto do que concebemos como a imagem real. O negativo captura a essência do momento com o objetivo de tornar o efêmero em um assunto passível de reprodução...

Este é o fundamento da mimese. A ideia de imitar a realidade – desde os primórdios das pinturas naturalistas, até os mais avançados meios fotográficos atuais. À imagem hiperrealista. A fotografia enquanto reprodução, para mim, é uma das maiores banalidades. Uma “selfie” aqui, um retrato em família acolá, um clique na tela do celular...

A fotografia enquanto reprodução desenfreada de imagens midiáticas, de imagens manipuladoras e distorcidas... Um dos maiores males sociais. Além de ridicularizar e diminuir os potenciais fotográficos contemporâneos, o meio fotográfico adoece toda a população.

Aquela velha e repetitiva história: somos bombardeados por todos os lados, com imagens, textos e informações... Seria tolo pensar que isto não influencia todos os aspectos de nossas vidas, desde a forma com que recebemos, percebemos e assimilamos tais estímulos, até como os reproduzimos involuntariamente em nossos comportamentos.

Estamos cobertos de notícias, recheados de conhecimentos e sufocados por injustiças. Contudo, ao invés de transformar em algo novo, parece-me existir um esforço em deixar a imagem fotográfica aonde ela está.

Enquanto existe uma certa valorização das técnicas analógicas – ainda presentes no inconsciente coletivo como algo “rústico, sofisticado e trabalhoso”, exclusivo para aqueles que usufruem de equipamentos de qualidade e muito dinheiro para as impressões. Também existe a crítica ao modelo convencional de se fazer fotografia – esta, portanto, muito mais construtiva do que os comuns usos dos meios digitais.

A invenção da fotografia, por mais industrial e científica que tenha sido, carrega consigo valores de extrema importância para o contexto artístico. Deixando de lado a discussão sobre a representação dos corpos, objetos, paisagens naturais, isto é, a reprodução visualmente “real” do mundo... Temos uma problemática ainda maior em relação à tecnologia fotográfica.

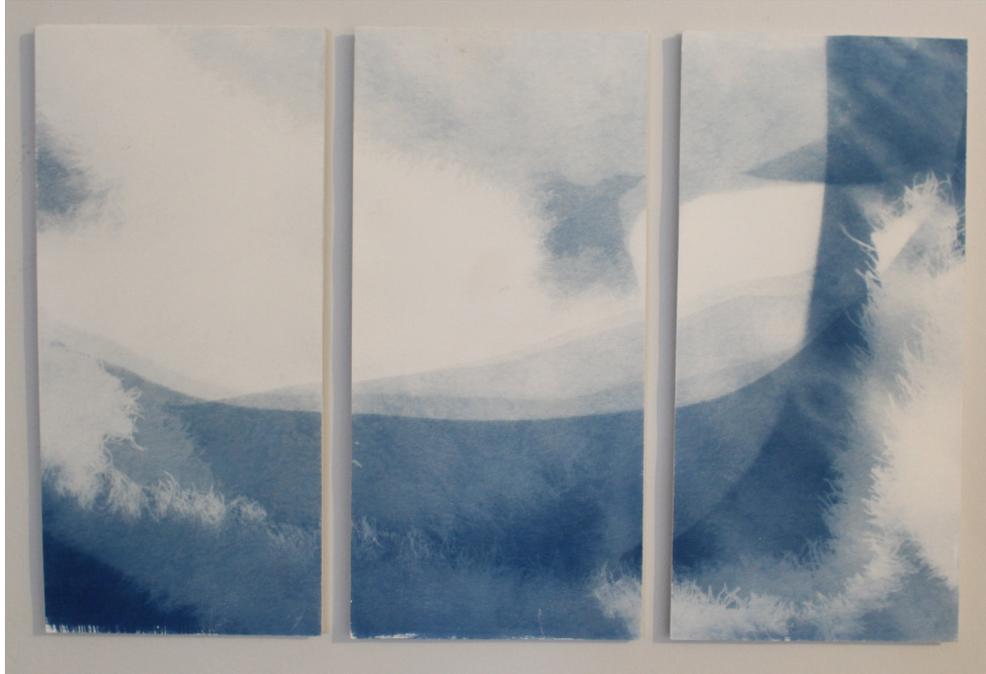
Por um lado, obtivemos várias facilidades, como máquinas digitais mais eficientes, lentes e soluções extremamente melhores do que antes, possíveis ampliações para outros formatos, além das capacidade de editar as imagens capturadas, etc. As novidades são tantas que não é por acaso que os artistas busquem os mais variados modos de se trabalhar com a linguagem fotográfica.

Fotografia artística, esta sim, ampla em todos os níveis... Seja como material, suporte, registro, processo, ou paradigma... Todo seu contexto histórico, a maneira com que evoluiu rapidamente. A fotografia deixa marcas, indícios e vestígios. Esta é, talvez, a única frase que posso afirmar sem receio, a fotografia nada mais é do que esta memória (virtual e real) gravada na folha sensível.

A fotografia, apesar de toda sua reputação midiática, nada mais é do que um momento presente de mergulho no passado pela mente do observador. É ele que percebe e conecta os

vestígios de luz, é seu papel interpretar de dentro para fora... E não o contrário.

Data: 10/11/2018.



**Figura 7** – “Vestígios do que (se) foi”, de Alice Almeida, 2018.

### 3.2.3 Registro paradigmático dos vestígios de uma impressão fotográfica

Diante de tentativas e erros, também encontramos novas formas de expressar e de enxergar os meios possíveis pela fotografia. Há algum tempo, li um texto de André Rouillé sobre a fotografia contemporânea. A primeira vez que me deparei com os conceitos de Rouillé, logo após ingressar na faculdade, tive dificuldades de compreender como o autor distinguia as funções da fotografia. Entretanto, dois anos depois, voltei a estudar tais categorias apresentadas no mesmo texto e percebi o quanto (e como) elas se apresentam nas obras fotográficas – inclusive, nas minhas. Rouillé argumentava sobre a fotografia contemporânea enquanto paradigma, registro, ferramenta, vetor e material. De maneira simplificada...

Paradigma – um objeto, uma poética, um recurso, etc., no qual o pensamento fotográfico é utilizado mesmo que não exista uma fotografia física (digamos, no sentido tradicional).

Registro – a fotografia não é a obra completa, mas seu registro é de extrema importância para a plenitude do projeto. Por exemplo, o registro de uma instalação, ou de uma *land art*, as fotografias como registro são feitas para serem vistas de um ângulo específico.

Muitas vezes, até podendo ser interpretadas como duas obras distintas (a própria instalação e o registro desta, vista a partir de uma perspectiva).

Ferramenta – a fotografia como técnica, isto é, a obra não existe por ser uma fotografia física (apesar de ser uma), mas sim pelos valores apresentados pelos assuntos da imagem.

Vetor – a fotografia serve apenas como um transporte da obra, seria o caso de muitas performances, nas quais a verdadeira obra é realizada pelo(s) artista(s) e a fotografia somente captura tal momento para ampliar os limites de uma ação humana. Assim, as performances chegam aos museus, ao mundo virtual da internet, etc., e são mais facilmente acessadas pelo público.

Material – a fotografia como um ponto de partida, como fotomontagens, nas quais o artista recolhe material fotográfico (seja de apropriações de outras imagens, quanto fotografias autorais) para montar uma nova poética.

Obviamente, muitas obras estão nos meios termos. Um pouco de paradigma e registro, um pouco de ferramenta e material... A verdade é que, para mim, não importa tanto como classificar uma obra – mas sim, sempre ter consciência do espaço que ela ocupa: como as obras apresentam-se dentro do universo das artes contemporâneas.

Como já mencionei algumas vezes, a banalização da fotografia e dos processos fotográficos pode estar ao nosso favor... Ou não. Depende de como enxergamos e lidamos com os problemas artísticos. Acredito que, generalizando meus trabalhos, concebo as fotografias (as impressões de cianotipia) mais como um registro de um espaço durante determinado tempo. Talvez, uma mistura de registro com ferramenta e material, pois apesar da importância do registro fotográfico das “performances”, também me atendo aos processos de produção histórico-alternativos da imagem (os quais são extremamente manuais) e às noções de fotomontagem.

Seja antes da dita impressão (luminosa), com reagentes químicos, os papéis, os negativos, fotogramas, movimentos físicos do próprio corpo... Seja após a impressão. A exposição das impressões como séries, conjuntos de 2, 3, 5 ou 6 imagens fragmentadas. Ainda assim, do acaso, meio que em contra partida a ideia de bidimensionalidade da fotografia, surge o meu *paradigma fotográfico*.

“Vestígios de uma impressão fotográfica” (Fig. 8), presa dentro da moldura, ao contrário de todas as outras impressões, causa desconforto. Ela não segue a mesma lógica das outras, apesar de seu acaso surgir tão livremente quanto as outras fotografias, o seu acaso

também elimina o que torna a Cianotipia mais próxima da fotografia tradicional analógica (a imagem visual, criada a partir de um registro negativo).



**Figura 8** – “Vestígios de uma impressão fotográfica”, de Alice Almeida, 2018.

Os vestígios de uma impressão (de um momento efêmero) - *quase destruída pelo próprio processo fotográfico*.

Na obra, quase que escultórica, a relação fotográfica surge inicialmente do próprio material, este apenas reconhecido porque eu afirmo que segui o processo ordinário da Cianotipia. Por outro lado e, principalmente, a obra aproxima-se ainda mais da fotografia quando paramos para ponderar sobre seu assunto e seu modo expositivo...

Enquanto objeto, é o próprio objeto, representado por si mesmo em sua essência mais nítida – o objeto é sua própria imagem, enquanto imagem, é o próprio ser.

(Lembrando de uma citação de Rouillé, é o toque do artista, que retira do cotidiano um objeto, enquadra-o e expõe como uma fotografia-objeto, é a própria “Fountain” (1917) de Marcel Duchamp...)

O paradigma fotográfico dessa obra é a bidimensionalidade da imagem, achatada dentro da moldura, representando nada mais que si mesma. Ela conta sua própria história, ao mesmo tempo em que foi capturada pela reação entre químicos e luz, foi fixada, enquadrada, presa no suporte e exposta como *qualquer* outra **fotografia**.

Data: 23/11/2018.



**Figura 9** – Sem título, de Alice Almeida, 2018.

#### 3.2.4 Reflexões em Ateliê 2

A essência fotográfica da impressão começa antes de colocar as mãos na massa, durante a escolha do papel. Já havia mencionado antes<sup>3</sup>, quando Flores comenta sobre o meio fotográfico ser sutil, natural e transparente, o desuso da câmera e do negativo contribuem tanto para este objetivo quanto o papel de arroz. Este promove uma transparência e uma sutileza única, aparenta fragilidade enquanto é extremamente resistente, produz um resultado apaixonante enquanto estética e poética.

Antes de aplicar a solução de Cianotipia sobre o suporte, é preciso fazer o tratamento do papel de arroz que, apesar de ser bem resistente devido a suas longas fibras, torna-se frágil quando é submerso em água. Os papéis que costumam ser utilizados para os cianótipos são de alta gramatura, no mínimo 300g, como os papéis de aquarela, e estes não precisam de ser tratados como o papel de arroz. Durante o tratamento, volto a enfatizar a calma e

---

3 Referente ao embasamento teórico apresentado no 2º capítulo deste trabalho.

perseverança, porque escolhi fazer uma solução de maisena (amido, sem origem animal), ao invés da solução de gelatina (de origem animal), mais comum no tratamento de papéis para processos histórico-alternativos.



**Figuras 10 e 11** – Impressões de Cianotipia em papel de arroz com suporte de bambu, de Alice Almeida, 2019.

A solução de amido deve ser, extremamente, homogênea e fina, isto é, uma solução a 5% de amido com água (5 partes de maisena para 100 partes de água). Após cortar o papel de arroz, buscando sempre aumentar o tamanho, trazendo o mais próximo da proporção do corpo, a solução é aplicada quatro ou cinco vezes sobre o suporte. Este é um trabalho minucioso e demorado, pois deve ser feito na folha inteira e somente será repetido assim que o papel secar completamente. Depois de todas as camadas, a solução de Cianotipia poderá ser aplicada no papel seco.

Os reagentes da Cianotipia não reagem de forma tão rápida ao sol, mas devem ser trabalhados em locais sem luzes diretas e, possivelmente, a parte mais importante é deixar os papéis secando no escuro, porque estes absorvem muito reagente e demoram bastante para secar. Enquanto o papel de aquarela seca em uns cinco minutos, no clima de Brasília, o papel de arroz pode demorar mais de quarenta ou cinquenta minutos. A aplicação da solução também deve ser feita homogeneamente, o que às vezes não é tão fácil devido à alta absorção do papel e o seu tamanho. As pinceladas são suaves e contínuas, é uma etapa bastante prazerosa e manual. Porém, assim que terminada, os papéis ficam muito sensíveis e devem ser

manuseados com cuidado, tanto para não rasgar, quanto para não grudar neles mesmos.

Estando os papéis estão secos e sensibilizados, é hora de expor, de capturar a duração de quinze minutos, de deixar a luz percorrer o suporte, marcando-o, registrando-o, escrevendo e desenhando com seus próprios raios – enfim, fazendo seu trabalho natural. Este “momento decisivo” é só mais uma etapa, contudo, possui grande importância por ser uma espécie de meditação do processo fotográfico. Como havia comentado, a ação de se expor a luz, de se entregar ao contato com o meio e permitir que o registro ocorra é mágico. É tão mágico quanto o procedimento de apertar um botão em uma câmera, a qual abre e fecha seu obturador em menos de um segundo, capturando um clichê – aquela pequena janela do mundo concreto. Porém, neste último caso, tudo acontece dentro da caixa preta, dentro do aparelho e do sistema que tanto discutimos com Flusser.

Na impressão por contato, direto com o suporte sensibilizado e o sol, talvez possamos afirmar que estamos dentro da caixa preta, mexendo com as possibilidades do processo experimental. Por outro lado, talvez também possamos dizer que a caixa preta é tão grande, tão universal, que na impressão do cianótipo, não precisamos nos preocupar com tais questões e, sim, no aqui e no agora, no instante presente. Os momentos de exposição sempre me fazem pensar sobre isso, o que estou realmente fazendo “aqui”, sentada ou deitada sobre este suporte, ou “aqui” neste plano terreno e como corpo vivo.

Nasce, dessa maneira, pensamentos e percepções, a percepção do toque, meu próprio toque sobre minha pele, outros objetos, os suportes, o chão e o meio ao meu redor. A percepção do olhar, olhar de perto o que há ali e o que permanece depois, quem eu sou naquele instante e quem me tornei após cada trabalho. A sutileza de tudo, o mundo que continua em constante movimento e agitação, os barulhos e os silêncios, dentro e fora de mim mesma. É uma espécie de descoberta, cada vez, na qual a paciência é a chave, é preciso dar tempo ao processo criativo para que ele ocorra e se registre. É essencial encontrar a calma no caos, aquietar-se o corpo e a mente, aceitar o sol que queima, o vento que bate e os insetos que cruzam seu caminho, ou melhor, te usam como seus próprios caminhos...

Finalmente, não é um mero banho de sol, de maneira alguma. Pois deve se trazer a intenção de realizar-se em si mesma, no aqui e no agora, uma Fotografia, um ato fotográfico, uma performance fotográfica, independente do nome, este não importa e acredito, fortemente, que palavras não descrevem o que significa o verdadeiro sentir. Aliás, não somente o sentir, mas o olhar, ver a transformação das cores, das luzes e da vida ao redor.



**Figura 12 e 13** – Séries de impressões em Cianotipia em papel de arroz, de Alice Almeida, 2019.

Em algum momento, chega-se ao fim da exposição e o início de uma nova mudança. Durante os banhos feitos com água corrente, em bacias fotográficas grandes, o papel deve ser manuseado com mais cuidado do que nunca. Novamente, a magia vai acontecendo diante de nossos olhos, as áreas expostas à luz ficam bem azuis, enquanto as protegidas, vão demonstrando suas transparências, são as nuances e variações tonais que surgem e dão forma

à imagem final quando ela seca. Uma imagem que nada representa, mas apresenta indícios do que esteve ali, por vezes, silhuetas de rostos, pés e mãos, braços e pernas, anéis e pulseiras. E por assim vai, formando uma imagem fixa de um momento passado, mas um momento do passado que foi realmente presente enquanto durou. Agora sim, pronta para novas reflexões, na mente, nos sentidos e sentimentos de quem a observa.

### 3.2.5 O modo expositivo: a questão espacial

Usualmente, podemos afirmar que as fotografias pedem por molduras com certa frequência, talvez porque as molduras acentuam o pensamento em que a imagem fotográfica é uma janela do mundo concreto. Esta é o registro luminoso em um determinado espaço, delimitado pela capacidade do aparelho fotográfico empregado. Os espaços “capturados” pelas lentes, contudo, quando são expostos em uma parede, envolvidos por estruturas materiais de madeira e vidro, parecem tornar as imagens mais distantes da observadora.

Ao invés de aproximar o assunto fotografado da espectadora, as molduras enfatizam os limites entre a observadora e o objeto observado. Evidenciam as obras como uma coisa externa ao Ser, que pode ser segregada em certas categorias específicas de acordo com um grupo especialista sobre o “fazer fotográfico artístico”, mas não com a própria experiência do indivíduo ao tentar decifrar a fotografia.

Ao meu ver, molduras seriam perda de tempo para este trabalho, que busca o envolvimento do público – convidando as pessoas para dentro das impressões. Seu tamanho real é uma das características essenciais para tal propósito, porém, o modo expositivo também promove a participação das pessoas. As primeiras impressões dependeram das paredes, devido ao suporte (papel de aquarela) e até de uma moldura (Figura 8). Uma vez que as impressões passam a ser feitas no papel de arroz, um novo aspecto das obras desenvolve-se. O verso da impressão permite um novo olhar sobre a imagem fotográfica.

O processo está mais visível em cada fotografia e, portanto, o modo expositivo teve que se adaptar às novas qualidades dos cianótipos. Por conseguinte, surgem as linhas de costura que, com bastante sutileza, conectam toda a série. A dimensão espacial é constituída pela integração dos fragmentos do corpo. A maior parte das impressões, como a **Figura 14**, foi exposta conjuntamente – isto é, as três folhas sensibilizadas com os reagentes de Cianotipia foram expostas ao sol juntas, enquanto partes de meu corpo cobriam os três papéis, exatamente como está apresentada na estrutura física do registro a seguir:

“Vestígios do que há de Ser” (**Figura 6**) também passou pelo processo de exposição desta forma, os seis papéis A3 foram anexados por fita crepe e exposto ao sol com meu corpo sobre todas as folhas sensibilizadas com os reagentes de Cianotipia. Enquanto isso, outras impressões foram produzidas separadamente e agrupadas durante a montagem, como a **Figura 13**, por exemplo.



**Figura 14** – Impressões em Cianotipia com estrutura feita de bambu e linha de costura, de Alice Almeida, 2019.

O emprego do bambu é uma tentativa, acredito que bem sucedida, de criar uma estrutura leve, flexível e fluída, como são as próprias impressões no papel de arroz. Nem as

linhas, nem os bambus afastam as observadoras – pelo contrário, o modo expositivo permite que elas caminhem dentro da série, percebendo os vestígios de um corpo e de alguns objetos em tamanho real e por todos os ângulos de visão. Sem as barreiras físicas, as molduras, a essência do ato fotográfico parece estar mais próxima de atingir sua meta no contexto deste trabalho.

### 3.3 Série Vestígios de Meu Sol Central: Cianotipia em Tecido

Diante dos resultados e desafios encontrados com as impressões nos papéis de aquarela e de arroz, o tecido surge como mais uma oportunidade de ampliar, principalmente, o tamanho das obras. A interação e integração das participantes é fundamental para o desenvolvimento do trabalho. Dessa maneira, é possível avançar nos experimentos de “laboratório” e enfatizar a questão espacial presente nas fotografias.



**Figura 15** – “Pés”, impressão de Cianotipia em tecido, de Alice Almeida, 2019.

Quando observamos o fenômeno fotográfico, a imagem costuma reduzir o tamanho dos assuntos fotografados. Fotografias 3x4 são reduzidas até virarem pequenos retângulos em

documentos pessoais. Hoje em dia, qualquer instante pode ser capturado por um celular, porém, apesar de poderem ser ampliados, geralmente estes registros não são impressos em papéis e, caso seja inserido em um álbum, as chances é que o álbum seja virtual ao invés de um físico. Nem mesmo as fotografias analógicas eram impressas em tamanho real, pois este não era seu objetivo principal.

A possibilidade de diminuir e expandir a imagem fotográfica não envolve tanto o ato de deixar ser como é, ainda que abstrato em relação ao mundo concreto. Entretanto, também é uma característica extraordinária que o meio fotográfico analógico nos forneceu e os meios digitais desenvolveram ainda mais. Por outro lado, observar o cianótipo envolve buscar compreender o que ocorreu com o organismo e a luz durante a exposição, a partir dos vestígios ocasionados sobre um suporte que foi sensibilizado com os reagentes da Cianotipia. Não existe, obviamente, uma única forma de perceber as imagens fotográficas observadas.

Em cada detalhe, um pequeno movimento, algum tipo de prova espaço-temporal, seja do corpo ou da luz – como se pudéssemos ver na imagem tanto o assunto quanto os raios solares. Percebemos o conceito de tempo e de transformação a partir do microcosmo (corpo, organismo, assunto fotográfico) e do macrocosmo (Sol).

Ao contrário dos papéis, o tecido possibilita imagens menos fragmentadas, além de uma impressão mais leve e quase tão transparente quanto o papel de arroz. Contudo, o processo continua minucioso em seus detalhes. A escolha do tecido iniciou-se com pequenos testes, avaliando a absorção de reagentes químicos do suporte e seu resultado final. O tricoline branco, tecido 100% algodão, apresentou-se como o mais eficiente, devido a trama mais fina. Consequentemente, mais translúcida, maleável e resistente.

Os reagentes da Cianotipia não funcionam bem com tecidos sintéticos, de acordo com a pesquisa técnica realizada, e é necessário lavar o tecido de algodão três vezes, no mínimo. O objetivo é retirar os resíduos químicos utilizados na fabricação, principalmente da tintura branca<sup>4</sup>. Após as três lavagens com sabão em pó de 12h, 6h e 6h, respectivamente, um suco de limão diluído em água é aplicado no tecido inteiro. Quando estiver seco, o tecido pode ser emulsionado com os reagentes da Cianotipia

O tecido absorve ainda mais solução química do que o papel de arroz e, portanto, sensibilizar o suporte requer ainda mais paciência. Uma vez que os reagentes secam, a exposição ao sol pode ser executada. O tecido é um suporte menos desafiante do que o papel

---

4 O tecido de algodão cru, apesar de estar envolvido com menos reagentes durante sua fabricação, possui uma coloração bege e, por isso, o contraste com os tons azulados não são tão realçados quanto no tecido branco.

de arroz durante as lavagens, pois não havia a preocupação em rasgá-lo sem querer. De qualquer forma, todos os procedimentos são específicos de cada solução, do suporte e do ambiente onde é realizado o trabalho.



**Figura 16** – Série “Vestígios de Meu Sol Central”,  
Impressão de Cianotipia em grande formato (1m por 1,5m),  
sobre tecido Tricoline, de Alice Almeida, 2019.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os processos fotográficos histórico-alternativos envolvem bastante conhecimento técnico, principalmente, se buscamos participar ao máximo da produção artística. Aprender a preparar as soluções desde os sais<sup>5</sup> (ferricianeto de potássio e citrato férrico amoniacal verde) requer uma compreensão química, precisão e outros cuidados.

Conhecer os suportes compreende experimentos diversos, trocas de experiências com outras artistas e, obviamente, inúmeras frustrações. Aplicar os reagentes nos suportes implica burocracias de espaço, atenção plena e, frequentemente, desapego para com o resultado final – já que é necessário utilizar grandes quantidades de material em algumas impressões.

O método de exposição ao sol envolve entrega ao tempo, cuidado aos movimentos e às permanências em cada posição sobre o suporte. As lavagens revelam o resultado de todas as variantes e, por fim, a impressão chama atenção com suas nuances azuladas. Ela apresenta um corpo vivo e seus movimentos sutis. Qualquer outra afirmação já é interpretação pessoal e interpretações cabem a um mundo externo às minhas intenções no momento.

Os símbolos e seus significados possuem origens individuais e distintas. Para mim, os cianótipos são frutos de vivências meditativas para comigo mesma. Espero que cause certo desconforto e provoque as observadoras, com o objetivo de torná-las curiosas e intrigadas pelo meio fotográfico e suas relações com cada indivíduo, sociedade e mundo.

---

5 Caso eu não tivesse preparado as soluções de Cianotipia, não teria condições financeiras para comprar os *kits* prontos pela *internet*. O maior problema não é fruto da dificuldade em se imprimir cianótipos, mas sim, da indústria e do sistema capitalista que tornaram os processos fotográficos histórico-alternativos inacessíveis. Os sais da Cianotipia não são fáceis de se encontrar no Brasil, apesar de serem relativamente baratos.

## 5. ANEXOS

### 5.1 ANEXO A – Glossário para uma futura Filosofia da Fotografia

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

- Aparelho: brinquedo que simula um tipo de pensamento.
- Aparelho fotográfico: brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografias.
- Autômato: aparelho que obedece a programa que se desenvolve ao acaso.
- Brinquedo: objeto para jogar.
- Código: sistema de signos ordenado por regras.
- Conceito: elemento constitutivo de texto.
- Conceituação: capacidade para compor e decifrar textos.
- Consciência histórica: consciência da linearidade ( por exemplo, a causalidade).
- Decifrar: revelar o significado convencionalizado de símbolos.
- Entropia: tendência a situações cada vez mais prováveis.
- Fotografia: imagem tipo-folheto produzida e distribuída por aparelho.
- Fotógrafo: pessoa que procura inserir na imagem informações imprevistas pelo aparelho fotográfico.
- Funcionário: pessoa que brinca com aparelho e age em função dele.
- História: tradução linearmente progressiva de idéias em conceitos, ou de imagens em textos.
- Idéia: elemento constitutivo da imagem.
- Idolatria: incapacidade de decifrar os significados da idéia, não obstante a capacidade de lê-la, portanto, adoração da imagem.
- Imagem: superfície significativa na qual as idéias se inter-relacionam magicamente.
- Imagem técnica: imagem produzida por aparelho.
- Imaginação: capacidade para compor e decifrar imagens.
- Informação: situação pouco-provável.
- Informar: produzir situações pouco-prováveis e imprimi-las em objetos.
- Instrumento: simulação de um órgão do corpo humano que serve ao trabalho.
- Jogo: atividade que tem fim em si mesma.
- Magia: existência no espaço-tempo do eterno retorno.
- Máquina: instrumento no qual a simulação passou pelo crivo da teoria.
- Memória: celeiro de informações.
- Objeto: algo contra o qual esbarramos.
- Objeto cultural: objeto portador de informação impressa pelo homem.
- Pós-história: processo circular que retraduz textos em imagens.
- Pré-história: domínio de idéias, ausência de conceitos; ou domínio de imagens, ausência de textos.
- Produção: atividade que transporta objeto da natureza para a cultura.
- Programa: jogo de combinação com elementos claros e distintos.
- Realidade: tudo contra o que esbarramos no caminho à morte, portanto, aquilo que nos interessa.
- Redundância: informação repetida, portanto, situação provável.

Rito: comportamento próprio da forma existencial mágica.

Scanning: movimento de varredura que decifra uma situação.

Setores primário e secundário: campos de atividades onde objetos são produzidos e informados.

Setor terciário: campo de atividade onde informações são produzidas.

Significado: meta do signo.

Signo: fenômeno cuja meta é outro fenômeno.

Símbolo: signo convencionado consciente ou inconscientemente.

Sintoma: signo causado pelo seu significado.

Situação: cena onde são significativas as relações-entre-as-coisas e não as coisas-mesmas.

Sociedade industrial: sociedade onde a maioria trabalha com máquinas.

Sociedade pós-industrial: sociedade onde a maioria trabalha no setor terciário.

Texto: signos da escrita em linhas.

Textolatria: incapacidade de decifrar conceitos nos signos de um texto, não obstante a capacidade de lê-los, portanto, adoração ao texto.

Trabalho: atividade que produz e informa objetos.

Traduzir: mudar de um código para outro, portanto, saltar de um universo a outro.

Universo: conjunto das combinações de um código, ou dos significados de um código.

Valor: dever-se.

Válido: algo que é como deve ser.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaios**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1993. Coleção Ofício de arte e forma.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia: Usos e Funções no Século XIX / Annateresa Fabris (org.)** - 2ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. Texto & Arte 3.

FLORES, Laura G. **Fotografia e Pintura: Dois Meios Diferentes?** São Paulo: WMF – Martins Fontes, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

JAMES, Christopher. **The Book of Alternative Photographic Processes**. 2nd Edition: Cengage Learning, 2008.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea**. São Paulo: editora SENAC – SP, 2009.

SOULAGE, François. **Estética da Fotografia: Perda e permanência**. São Paulo: editora SENAC – SP, 2010.