



UnB

Universidade de Brasília - UnB
Faculdade de Comunicação - FAC
Departamento de Audiovisuais e Publicidade - DAP
Curso de Comunicação Social - Audiovisual

Rafael Ferreira Rocha

GRÃOS EM PONTO ALINHADO:

Um catálogo-objeto de registros de fotografia expandida e fotoquímica no contexto autoral,
artístico e marginal de uma marca de *slow fashion*

Brasília - DF
Setembro / 2024

Rafael Ferreira Rocha

GRÃOS EM PONTO ALINHADO:

Um catálogo-objeto de registros de fotografia expandida e fotoquímica no contexto autoral,
artístico e marginal de uma marca de *slow fashion*

Trabalho apresentado ao Curso de Audiovisual
da Faculdade de Comunicação da
Universidade de Brasília, como requisito
parcial para obtenção do grau de bacharel em
Comunicação Social - Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Feijó Rocha
Lima

**Brasília - DF
Setembro / 2024**

Rafael Ferreira Rocha

GRÃOS EM PONTO ALINHADO:

Um catálogo-objeto de registros de fotografia expandida e fotoquímica no contexto autoral,
artístico e marginal de uma marca de *slow fashion*

Trabalho apresentado ao Curso de Audiovisual
da Faculdade de Comunicação da
Universidade de Brasília, como requisito
parcial para obtenção do grau de bacharel em
Comunicação Social - Audiovisual.

Aprovado em 16 de setembro de 2024.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcelo Feijó Rocha Lima (Orientador)
Faculdade de Comunicação (FAC) / UnB

Prof.^a Dr.^a Célia Kinuko Matsunaga Higawa
Faculdade de Comunicação (FAC) / UnB

Prof. Dr. Rafael Dietzsch
Faculdade de Comunicação (FAC) / UnB

Prof.^a Dr.^a Rose May Carneiro (Suplente)
Faculdade de Comunicação (FAC) / UnB

Brasília - DF
Setembro / 2024

AGRADECIMENTOS

Todos os meus agradecimentos vão às pessoas que eu amo e que, em palavras, sorrisos ou simples olhares, trazem-me a certeza diária de que também sou muito amado por elas.

Agradeço, assim,

à minha mãe, Maria Antonia, e ao meu pai, José Messias, por sempre acreditarem que meus sonhos merecem todo incentivo do mundo, pelo carinho e cuidado que me oferecem incondicionalmente há 23 anos e por terem me levado a ser, afinal, a pessoa que sou;

à minha irmã, Amanda, por estar sempre ao meu lado, amar cada traço de mim e estar presente em grande parte das melhores memórias que conservo aqui dentro;

à minha avó, Francisca, por ser o exemplo perfeito de um ser humano amável, enérgico e alegre, à imagem da qual me inspiro no dia a dia e por toda a minha vida me inspirarei;

à Sara, pela amizade que se encontra apenas uma vez na vida e que se conserva para sempre como um bem muito precioso;

ao Yann, por ter me guiado à escolha deste curso, sendo o primeiro incentivador do meu encanto por cinema e daquela vontade de criar arte que se transformou na minha paixão por fotografia;

à Milay, por me fazer sentir um amor que nunca havia imaginado ser capaz de encontrar, um sentimento muito maior e mais pimposo que todo o carinho existente no mundo, o qual nos envolve de forma mútua, infinita e destinada a durar nada menos que o sempre;

e a todas as demais pessoas que também influenciaram afetosamente a minha identidade como estudante, fotógrafo, artista e, sobretudo, indivíduo neste mundo.

*“Consentiste que minha pessoa
Fosse da esperança um teu sinal
Uma prova de que a vida é boa
E de que a beleza vence o mal”*

(Caetano Veloso)

RESUMO

O presente trabalho se propõe a analisar e registrar o processo criativo de confecção de um catálogo de moda realizado no formato livre e artístico de um livro-objeto, cujo desenvolvimento se deu a partir da associação entre fotografia editorial de moda e práticas de fotografia expandida e analógica/fotoquímica. O projeto foi realizado em colaboração com a Hylo Cartis Studio, uma marca independente de *streetwear* assinada pelo designer Alisson Abreu e localizada na região administrativa do Itapoã, no Distrito Federal, cujas criações se relacionam aos valores propagados pela vertente de moda autoral e sustentável denominada *slow fashion*. Dessa forma, objetivou-se investigar de que maneira a associação entre fotografia de moda, arte transmidiática e processos fotoquímicos é capaz de promover os princípios associados a esse movimento, antagônico ao *fast fashion*.

Palavras-chave: fotografia de moda; *slow fashion*; fotografia expandida; fotografia analógica; livro-objeto.

ABSTRACT

This work aims to analyze and document the creative process of making a fashion catalog in the free and artistic format of an artist's book, whose development was based on the association between editorial fashion photography and expanded and analog/photochemical photography practices. The project was carried out in collaboration with Hylo Cartis Studio, an independent streetwear brand signed by designer Alisson Abreu and located in the administrative region of Itapoã, in the Federal District, Brazil, whose creations are related to the values propagated by the concept of original and sustainable fashion called slow fashion. The purpose was to investigate how the association between fashion photography, transmedia art and photochemical processes fosters the principles associated with this movement, which is antagonistic to fast fashion.

Keywords: fashion photography; slow fashion; expanded photography; analog photography; artist's book.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Obras de fotografia expandida analisadas por Soutter (2016).....	19
Figura 2 - Fotografias de Karl Lagerfeld para catálogo da Chanel.....	21
Figura 3 - Criações visuais de Lygia Pape para a marca Piraquê.....	21
Figura 4 - Três fotografias de Mike Gray, em filme de médio formato.....	22
Figura 5 - Merzbau em 1933.....	25
Figura 6 - Caixa Preta, 1975.....	26
Figura 7 - Colagem de posts do Instagram da Hylo Cartis Studio.....	27
Figura 8 - Nikon N70 e AF Nikkor 28-85mm f/3.5-4.5.....	28
Figura 9 - Pentax 67 e Super-Multi-Coated (SMC) Takumar 105 mm f/2.8.....	28
Figura 10 - Exemplos de fotografias tiradas com o Ilford HP5 Plus 135.....	29
Figura 11 - Fotogramas digitalizados de Kodak Gold com color shift, com comparações entre pré e pós-correção cromática no Adobe Photoshop.....	30
Figura 12 - Fotografia geral do ateliê, digitalização tratada do HP5 Plus 135.....	31
Figura 13 - Fotografias tiradas durante a sessão no ateliê.....	32
Figura 14 - Registros no laboratório Mais Grão no dia 5 de abril de 2024.....	34
Figura 15 - Fotograma n° 17.....	35
Figura 16 - Fotograma n° 19.....	35
Figura 17 - Fotograma n° 26.....	36
Figura 18 - Fotograma n° 7.....	36
Figura 19 - Três fotogramas da sessão teste digitalizados em configuração padrão.....	37
Figura 20 - Exemplos dos mesmos fotogramas da Figura 19, em configuração flat.....	38
Figura 21 - Fotograma n° 8 digitalizado, sem tratamento de cor.....	39
Figura 22 - Fotograma n° 7 digitalizado, sem tratamento de cor.....	39
Figura 23 - Fotograma n° 8 digitalizado, com tratamento de cor.....	40
Figura 24 - Fotograma n° 12 digitalizado, sem tratamento de cor.....	40
Figura 25 - Comparação entre o fotograma n° 9 digitalizado e sem correção digital, à esquerda, e com tratamento de cor, à direita.....	41
Figura 26 - Comparação de testes de cunha escalonada entre o Ilford Multigrade IV RC, à esquerda, e o Ilford Multigrade V RC Deluxe, à direita.....	42
Figura 27 - Comparação de testes similares de ampliação entre o Ilford Multigrade IV RC, em cima, e o Ilford Multigrade V RC Deluxe, embaixo.....	42
Figura 28 - Testes (esquerda) e mapa de impressão (direita) do fotograma n° 25.....	44
Figura 29 - Cópia de verificação (esquerda) e cópia final (direita) do fotograma n° 25.....	45
Figura 30 - Registros do Daniel confeccionando a máscara de densidade.....	46
Figura 31 - Testes de ampliação do fotograma n° 16.....	47
Figura 32 - Mapa de impressão (esquerda) e cópia final (direita) do fotograma n° 16.....	48
Figura 33 - Testes (esquerda) e mapa de impressão (direita) do fotograma n° 23.....	49
Figura 34 - Testes (esquerda) e cópia de verificação (direita) do fotograma n° 39.....	50
Figura 35 - Mapa de impressão (esquerda) e máscara de papel (direita) do fotograma n° 39.....	50
Figura 36 - Cópia final do fotograma n° 39.....	51

Figura 37 - Impressão fine art dos fotogramas n° 7, 9 e 11 do Kodak Gold.....	53
Figura 38 - Impressão fine art dos fotogramas n° 7 e 8 do Kodak Gold.....	53
Figura 39 - Fotografias de exemplo do CineStill 800T 120.....	55
Figura 40 - Exemplos de referências visuais reunidas em colaboração com o Alisson.....	55
Figura 41 - Portfólio de Primavera-Verão de 1997, com Guinevere Van Seenus fotografada por Karl Lagerfeld.....	56
Figura 42 - Revista da Vogue de 1949, com Jean Patchett fotografada por Irving Penn.....	57
Figura 43 - Fotografias da locação.....	57
Figura 44 - Marilyn Monroe, em 1953.....	58
Figura 45 - Marilyn Monroe, em 1962.....	58
Figura 46 - Registros da sessão do editorial, piso térreo.....	60
Figura 47 - Registros da sessão do editorial, piso superior.....	61
Figura 48 - Fotograma n° 31.....	62
Figura 49 - Fotograma n° 34.....	62
Figura 50 - Fotograma n° 19.....	62
Figura 51 - Fotograma n° 24.....	62
Figura 52 - Exemplos de três fotogramas do editorial digitalizados em configuração flat.....	63
Figura 53 - Fotograma n° 13 digitalizado do primeiro rolo, sem tratamento de cor.....	65
Figura 54 - Fotograma n° 11 digitalizado do segundo rolo, sem tratamento de cor.....	65
Figura 55 - Fotograma n° 6 digitalizado do primeiro rolo, sem tratamento de cor.....	65
Figura 56 - Fotograma n° 13 digitalizado do primeiro rolo, com tratamento de cor.....	66
Figura 57 - Fotograma n° 11 digitalizado do segundo rolo, com tratamento de cor.....	66
Figura 58 - Fotograma n° 6 digitalizado do primeiro rolo, com tratamento de cor.....	67
Figura 59 - Impressões fine art dos fotograma n° 6, 15 e 17 do segundo rolo (respectivamente, da esquerda para a direita).....	68
Figura 60 - Exterior (à esquerda) e interior (à direita) da gaveta.....	70
Figura 61 - Ampliações fotoquímicas expandidas.....	71
Figura 62 - Chaveiro de bobina e negativos 135 do ateliê, fine arts do ateliê, fine arts do editorial, e negativos 120 do editorial (respectivamente, da esquerda para a direita).....	72
Figura 63 - Caixa-suporte das ampliações (à esquerda) e caixa-suporte das filmagens de VHS-C (à direita).....	73
Figura 64 - Gaveta-processo n° 0.....	73

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
1.1 Problema de pesquisa.....	12
2. OBJETIVOS.....	13
3. JUSTIFICATIVA.....	14
4. ARTICULAÇÃO TEÓRICA.....	15
4.1. Moda, slow fashion e identidade(s) política(s).....	15
4.2. Fotografia expandida.....	17
4.3. Fotografia fotoquímica.....	20
5. METODOLOGIA.....	23
5.1. Sessão teste no ateliê da Hylo Cartis Studio.....	27
5.1.1. Shooting.....	31
5.1.2. Revelação e digitalização (135).....	33
5.1.3. Revelação e digitalização (120).....	38
5.1.4. Ampliações fotográficas (135).....	41
5.1.5. Impressões fotográficas fine art (120).....	51
5.2. Sessão do editorial.....	54
5.2.1. Shooting.....	59
5.2.2. Revelação e digitalização (135).....	61
5.2.3. Revelação e digitalização (120).....	64
5.2.4. Impressões fotográficas fine art (120).....	67
5.3. O catálogo-objeto.....	68
5.3.1. Gaveta.....	69
5.3.2. Processo.....	70
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74
7. REFERÊNCIAS.....	76
7.1. Referências bibliográficas.....	76
7.1.1. Revisão de literatura sobre moda e identidade.....	76
7.1.2. Revisão de literatura sobre fotografias expandida e analógica.....	77
7.1.3. Revisão de literatura sobre diário de campo em pesquisa qualitativa.....	77
7.1.4. Revisão de literatura sobre livro de artista/livro-objeto.....	77
7.2 Referências fotográficas.....	78
7.3. Sítios eletrônicos consultados.....	79
GLOSSÁRIO.....	81

1. INTRODUÇÃO

O ponto alinhavo, também conhecido como ponto de alinhavo, é uma das técnicas mais básicas da costura a mão e consiste na feitura de pontos lineares, compridos e bem espaçados, cosidos com uma agulha num movimento simples para dentro e para fora do tecido. De fácil remoção, o alinhavo é geralmente utilizado em costuras temporárias, quando se deseja fazer uma marcação de referência ou atar dois tecidos por um curto período de tempo para, posteriormente, uni-los com um ponto mais forte e duradouro. Em suma, alinhavar significa fazer um esboço, uma amarra efêmera entre partes originalmente desconexas que, colocadas lado a lado, intencionam-se para uma significação maior, por mais que não necessariamente prevista em sua totalidade. Foi a partir desse conceito originário da costura, de um processo intermediário que se torna técnica e registro, que conduzi o desenvolvimento deste projeto fotográfico de moda, o qual, partindo de imagens de caráter fotoquímico, possui a textura granular como seu atributo visual mais evidente. Assim, fotografias são apresentadas junto aos métodos que as conceberam, sendo assim ambos reunidos transitoriamente sob a intenção de constituírem o produto deste trabalho, um catálogo experimental de moda, figurativamente referindo-me a todos esses registros ajuntados como grãos em ponto alinhavo.

Nessa ideia lúdica de costura da pesquisa, a linha representaria, por sua vez, aquele campo de estudo pelo qual foi tecida toda a estrutura do presente trabalho: o da moda, ou, de forma mais específica, de uma de suas vertentes que se debruça sobre ética e estética para além das possibilidades comerciais de uma peça de roupa. O assim chamado *slow fashion* consiste em um movimento de moda politicamente ativo que apresenta como características fundamentais o combate ao “[...] consumo desmedido, descartável e não sustentável e, ainda, [a defesa da] produção de peças duráveis e de qualidade” (BRESSER, 2010 apud SANTOS, 2017, p. 8). Configura-se, assim, como uma realidade de antítese prática e conceitual ao denominado *fast fashion*, termo este que “foi forjado pelas grandes corporações do mundo da moda para fazer referência à produção rápida, compacta e contínua de novas coleções de roupas [...], envolvendo alta circulação de mercadorias nas prateleiras” (SANTOS, 2017, p. 2). Por consequência, há antagonismos fundamentais entre o *slow* e o *fast fashion*, associados respectivamente às ideias de artisticidade e massificação, confecção artesanal e produção industrial, autoralidade e padronização, mercado marginal e distribuição global, etc.

Visto isso, para marcas ideologicamente alinhadas à moda consciente e sustentável, subentende-se a necessidade comunicacional de não apenas seguirem tais princípios em sua linha produtiva, mas também de utilizarem sua presença no mercado como plataforma de

divulgação estética desses valores, os quais também são essencialmente estéticos. Do ponto de vista da criação visual para essa vertente de moda, os princípios de criação artística e autoral se manifestam na medida em que os elementos humanos presentes no contexto produtivo de cada peça são colocados, junto às suas individualidades criativas, no primeiro plano da construção da identidade de tais marcas. Afastando-se do pragmatismo e da padronização visual característicos do *fast fashion*, elas se sustentam na promulgação de estéticas idiossincrásicas, assentadas sobre uma assinatura individual (designer, estilista, artista) ou coletiva (comunidades regionais, colaborações artísticas, entre outras). Assim, são capazes de expressar originalidade visual não apenas em relação a peças de produção massificada, mas também entre si, trazendo um conjunto variado de referências visuais, conhecimentos técnicos, entre outras decorrências e possibilidades estéticas.

Assim sendo, por se tratar de uma dimensão visual imprescindível para a moda, a fotografia é capaz de encontrar uma vastidão de liberdade criativa quando trabalhada junto a marcas desse nicho, possibilitando-se seu direcionamento para realizações artísticas e não convencionais. É nessa definição que se encaixam os casos da fotografia analógica/fotoquímica, contemporaneamente vista como uma técnica alternativa de registro, e da fotografia expandida (MÜLLER-POHLE, 1985; FLUSSER, 2002), que consiste na vinculação da prática fotográfica àquela dos demais campos artísticos (dessa forma, à criação transmidiática e/ou de técnica mista), sendo descrita por Fernandes (2006, p. 19) como

[...] uma possibilidade de expressão que foge da homogeneidade visual repetida à exaustão. Uma espécie de resistência e libertação. De resistência, por utilizar os mais diferentes procedimentos que possam garantir um fazer e uma experiência artística diferente dos automatismos generalizados; de libertação, porque seus diferentes procedimentos, quando articulados criativamente, apontam para um inesgotável repertório de combinações que a torna ainda mais ameaçadora diante do vulnerável mundo das imagens técnicas.

A fotografia fotoquímica apresenta qualidades de uma práxis manual e não-industrial, dado o seu caráter de dilatação temporal dos processos quando comparado à fotografia digital instantânea e massificada, predominante no atual estágio de desenvolvimento e disseminação tecnológica; assim, sendo associada à prática de arte contemporânea da fotografia de campo expandido, vincula-se diretamente aos conceitos produtivos e mercadológicos característicos do *slow fashion*.

Neste projeto, a prática se dá a partir da criação de um catálogo artístico e fotográfico de moda para a coleção TJ Season Deluxe de uma marca autoral de *streetwear* denominada Hylo Cartis Studio, localizada na região administrativa do Itapoã, no Distrito Federal, e

assinada pelo designer de moda Alisson Abreu. Sua elaboração experimental se vale do conceito do livro-objeto, uma subclassificação de tendência escultórica do livro de artista o qual consiste “[...] na construção do livro como obra de arte” e possui como características “a ênfase na ideia (muitas vezes em detrimento da forma); a transitoriedade e a precariedade dos meios utilizados; a atitude crítica frente às instituições artísticas, [e] as particularidades na forma de circulação e recepção [...]” (VENEROSO, 2017, p. 188-189).

À vista disso, esta pesquisa se propõe a investigar possíveis caminhos de pensamento criativo e de aplicação prática das fotografias fotoquímica e expandida para a construção visual de marcas de *slow fashion*, de forma a expressar os valores de produção artística, de cunho artesanal, sustentável e mercadologicamente marginal preconizados por essa vertente. São apresentadas no presente trabalho alternativas de análise e criação que focalizam aspectos ideológico-visuais fundamentais para a fotografia de moda, os quais possuem, por sua vez, uma menor escala de investigação nos estudos comunicacionais específicos sobre esse campo fotográfico quando colocados em comparação a abordagens apenas de caráter tecnicista e/ou de apontamentos históricos e estilísticos.

Desse modo, objetiva-se incentivar trabalhos acadêmicos no campo da fotografia que se utilizem de métodos não convencionais de pesquisa qualitativa, através da confecção de um livro-objeto de caráter comunicacional e artístico que engloba resultados práticos, objetos intercorrentes e registros diversos obtidos durante as etapas processuais deste projeto, buscando-se, assim, evidenciar práticas que promovam intersecções entre diferentes campos de estudo acadêmico. Além disso, através da adoção (estruturalmente livre e adaptada) do diário de campo como base metodológica para apreensão das múltiplas etapas e intercorrências da pesquisa, pretende-se apresentar nesta memória o processo criativo fotográfico como um todo, com o objetivo de apontar confluências entre a prática da fotografia expandida e fotoquímica e os ideais de autoralidade, aproximação à arte contemporânea e produção não-industrial de marcas de vestuário baseadas no *slow fashion*, inseridas fora do circuito mercadológico dominante e homogeneizante do *fast fashion*.

1.1 Problema de pesquisa

O problema da pesquisa fundamenta-se em: como as possibilidades técnicas, estéticas e metodológicas da fotografia expandida e da fotografia fotoquímica podem ser aplicadas na promoção das ideias de artisticidade, autoralidade e marginalidade produtiva para a identidade visual e fotográfica de uma marca de *slow fashion*?

2. OBJETIVOS

O projeto experimental de produto descrito neste memorial possui como objetivo principal a elaboração de um catálogo de moda experimental, no formato de livro-objeto, que se propõe a representar o processo de criação de um editorial fotográfico para uma marca de *slow fashion*, registrando investigações teórico-metodológicas e resultados práticos obtidos durante o período de idealização e realização experimental e utilizando de conhecimentos acerca das fotografias expandida e fotoquímica para orientar as etapas de registro, manipulação e veiculação das imagens.

Atentando-se às ramificações dessa proposta, intenciona-se também os seguintes objetivos específicos: apontar para um pensamento da criação fotográfica de moda condizente com o princípio anti-industrial e de produção local e autoral que se observa em marcas de *slow fashion*; apresentar possibilidades não-hegemônicas de criação fotográfica de moda baseadas no experimentalismo e com foco na exposição do processo inventivo do/da fotógrafo/fotógrafa; evidenciar a fotografia fotoquímica como uma alternativa que volta a ganhar viabilidade e visibilidade em meio a nichos de marcas de vestuário; atribuir a perspectiva da fotografia expandida e transmidiática a um campo de análise que vincule artes plásticas/visuais, moda, *styling*, e o próprio estudo da imagem fotoquímica ou digital.

3. JUSTIFICATIVA

Tratar de moda em sua significação político-visual é uma abordagem acadêmica tão necessária quanto escassa no espaço de uma faculdade de comunicação brasileira, especialmente naquele de um curso de audiovisual ou correlatos. Em qualquer busca rápida por estudos de visualidade no campo da moda em repositórios acadêmicos, o assunto se apresenta majoritariamente analisado pela ótica do design, do pensamento e da prática visuais que levam à confecção de peças de vestuário, de acessórios, etc. (algo natural, dado que é seu campo de estudo originário). Por sua vez, o estudo específico da moda quanto aos aspectos ideológicos do registro fotográfico e audiovisual e da veiculação em diferentes mídias possui lampejos acadêmicos no campo da comunicação; entretanto, pesquisas sobre esse tipo de fotografia acabam concentrando-se em conteúdos tecnicistas, de caráter comercial e pragmático, com pouco foco sobre as demais ramificações igualmente fundamentais à difusão imagética da produção de moda.

Abordando especificamente a fotografia, a relevância deste projeto se dá em propor como caminho de análise aquele da realidade comunicacional da arte fotográfica que, voltada para o registro fotoquímico, expandido e experimental, intenciona se desvincular do estudo acadêmico hegemônico da fotografia de moda, de tendência pela elaboração de manuais técnicos (especialmente pós-fotografia digital), de escritos histórico-biográficos e de observações puramente estilísticas de portfólios e referências pessoais. Este trabalho aponta para uma possibilidade de criação analítica que seja capaz de incentivar a reflexão sobre os processos e os impactos produtivos, estéticos e ideológicos de cada etapa criativa - seja planejada, seja ocasional. “Através dos procedimentos específicos de um fazer artesanal”, busca-se evidenciar neste projeto a importância de uma profunda intercomunicação de valores e ideias entre a forma da prática fotográfica e o conteúdo do objeto retratado (neste caso, entre o desenvolvimento do catálogo e os princípios do movimento *slow fashion*) e, assim, ser capaz de atribuir à fotografia “densidade política, densidade histórica e densidade poética” (FERNANDES, 2006, p. 18).

Além disso, sua pertinência também se mostra na realização de um formato não-hegemônico dentre as esferas acadêmica e mercadológica do audiovisual e da fotografia: o livro de artista, mais especificamente o livro-objeto. Junto aos registros mais objetivos da prática e dos resultados obtidos, reunidos numa espécie de diário de campo fotográfico, a produção do catálogo-objeto é uma forma não apenas de materializar a junção das visões criativas do artista-fotógrafo e do artista-estilista, mas também de promover alternativas metodológicas para produções acadêmicas que possuam eixos temáticos similares.

4. ARTICULAÇÃO TEÓRICA

4.1. Moda, *slow fashion* e identidade(s) política(s)

[...] Aliada ao corpo, a roupa, com destaque à da moda de diferentes épocas, não apenas o veste, o decora e o reconstrói, mas, junto com ele, narrativiza processos de identidades, de identidades, de linguagens, de conteúdos, de discursos etc., emaranhados em seus sistemas particulares significantes que, no conjunto, tornam-se complexos (CASTILHO, 2004 apud. MARTINS, 2020, p. 184).

Moda é, ao meu ver, o campo estético mais incessantemente político do cotidiano humano. Por mais que eu me considere parte do coro universalizante do *tudo é político*, há formas e intensidades diferentes quanto à exteriorização dessa específica lente social, a qual é inerente à nossa busca constante por identidade, seja individual, seja coletiva. Entretanto, à luz do pensamento de Hall (2006, p. 13) sobre questões identitárias na pós-modernidade, “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente”. Por se tratar de uma esfera cultural de participação impositiva no que diz respeito a convívio social (salvo exceções de caráter não-globalizado), a moda constitui um suporte permanente de manifestação estética; assim sendo, parece não lhe haver escapatória da condição de ser, forçada e ininterruptamente, um sistema de expressão política. Como apontado por Martins (2020, p. 185) em referência à obra *Moda e linguagem* de Castilho (2004), a “conjunção corpo e moda [é atribuída de] uma organização que é própria das diversas formas de linguagens humanas, isto é, o próprio sistema já orienta para o que é nele autorizado, previsto, prescrito, interdito, assistemático etc.”, o que caracteriza esse campo ideológico-cultural “como um espaço de coerção social, embora imbuído da ilusão de liberdade, de autonomia e de individualidade”. Vestir-se está longe de significar apenas uma questão de imagem exteriorizada, fato que independe do nível de consciência do indivíduo sobre tal condição.

Sendo assim, subentende-se que cada peça de vestuário adquirida e utilizada por alguém traz consigo um conjunto de significações ideológicas, formadas desde o primeiro lampejo de seu design e feitura até a estrutura de distribuição pela qual será vendida, por exemplo. Em um mundo contemporâneo pós-globalizado e operado por relações comerciais intimamente articuladas aos meios virtuais, instantâneos e multiconectados, a moda passou a ser dominada mercadologicamente por um sistema de produção fundamentalmente imperialista, denominado *fast fashion*. Faz-se necessária sua categorização como um mecanismo contemporâneo de dominação imperialista, pois se baseia em um processo

produtivo de baixíssimos custos, anti-sustentável, homogeneizante e desarticulado do ponto de vista trabalhista. À vista disso, o *fast fashion* instala seus aparelhos industriais em locais afastados de suas sedes e países de origem - geralmente em nações que se enquadram como “menos desenvolvidas” ou “emergentes” na categorização do IMF [*International Monetary Fund.*] (2022) - e passa a exportar seus produtos numa escala global, em fluxos ininterruptos e com amplas margens de lucro, ainda mais quando comparado ao polo oposto da cadeia de confecção de vestuário, o dos fabricantes locais. Em contrapartida, foi exatamente a partir da lógica de produção anti-industrial que surgiu uma alternativa não apenas de criação, mas também de conscientização política acerca do consumo de moda e de suas implicações sócio-ambientais, econômicas e identitárias.

Assim, o que se convencionou chamar antagonicamente de *slow fashion* “significa, de acordo com seus idealizadores, uma nova forma de consumir moda que unifica princípios éticos, conscientes e de sustentabilidade no enfrentamento ao trabalho escravo [associado a diversas práticas de confecção industrial ao redor do mundo]” (FLETCHER, 2007 apud SANTOS, 2017, p. 2). Sendo um termo criado em 2007 por Fletcher, à época consultora e, em seguida, professora de Sustentabilidade, Design e Moda no *Centre for Sustainable Fashion, London College of Fashion*, a alcunha daquilo que viria a significar uma corrente de pensamento global sobre moda sustentável foi inspirada pelo movimento *slow food*,

[...] fundado em 1986, na Itália, pelo jornalista e sociólogo Carlo Petrini, o qual propunha tanto ao produtor, como ao consumidor responsabilidade ambiental no sentido de fortalecer a cultura comunitária, os costumes e as tradições de uma região (FLETCHER, 2007 apud SANTOS, 2017, p. 7).

Dentro dessa lógica, a produção local é colocada em foco tanto do ponto de vista da valorização de um mercado periférico e marginal quanto da vontade de criação livre e autoral, realizada pelo/pela designer-artista que recusa as pretensões industriais de uma uniformização estética do consumo. É construída, assim, uma filosofia política própria do *slow fashion*, caracterizada pela demanda por mudanças de pensamento e de comportamento que atravessem todo o percurso de existência de um item de vestuário, da projeção criativa do croqui ao ato de trajar determinada roupa, o que configura necessidades estéticas e imagéticas (aquelas da publicidade inerente ao consumo capitalista) divergentes das observadas por marcas industriais de moda, por mais que baseadas num igual motivo: a venda. “Da mesma maneira que a moda não pode ser separada da estetização da pessoa, a publicidade funciona como cosmético da comunicação”, sendo observada por Lipovetsky (1989, p. 189) ainda no

final da década de 1980 a partir da ideia da “sedução”, ou seja, da estimulação baseada na ostensividade sensorial e emotiva e no embelezamento plástico do cotidiano, cuja “eficácia liga-se à sua superficialidade lúdica, ao coquetel de imagens, de sons e de sentidos que oferece sem preocupação com as coações do princípio de realidade e da seriedade da verdade”. A partir da lógica contemporânea de produção industrial, faz-se a necessidade da disseminação não aberta a múltiplas interpretações, daquele tipo de poetização publicitária que retira a poesia da significação livre em prol de códigos previamente decifrados - o que aponta geralmente para a (re)produção do senso comum. No extremo dessa interpretação, a estetização publicitária da sociedade hipermoderna prescreve que

[...] nada precisa ser decifrado, tudo está ali imediatamente na simplicidade das astúcias, na leveza das olhadelas: supressão da profundidade, celebração das superfícies, a publicidade é luxo de brincadeiras, futilidade do sentido, é a inteligência criativa a serviço do superficial (LIPOVETSKY, 1989, p. 189).

À vista disso, a intenção aplicada neste trabalho foi de desenvolver um catálogo de moda que, mesmo sendo um produto essencialmente publicitário e comercial, pudesse ser dotado de sensibilidade poética quando incorporado a práticas artísticas contemporâneas, em especial aquelas de caráter transmidiático e/ou de técnica mista - as quais apontam para a despadronização do suporte e do método como forma de emancipar o observador de suas pré-disposições quanto ao formato e ao conteúdo do objeto.

Daí, talvez, a produção contemporânea busca problematizar suas questões nos limites, na expansão, nas questões da identidade, da memória, do território, das etnias, do coletivo, do gênero, do corpo, da materialidade do suporte, entre muitas outras. Na verdade, busca-se uma resposta aos exauridos sistemas de dominação impostos principalmente pelo mercado (FERNANDES, 2006, p. 19).

4.2. Fotografia expandida

Por mais que a exigência de marcas autorais de moda por uma diferenciação visual influencie em todos os elementos constituintes de suas identidades visuais (como paletas de cor, tipografias, grafismos etc.), é a fotografia aquele componente que viabiliza a primeira impressão sensorial e afetiva do possível consumidor final em relação a uma peça, no que diz respeito àqueles casos em que essa relação se dá inicialmente através de uma mídia visual intermediária. O registro da imagem consiste, assim, na relação mais íntima que se pode estabelecer, à distância, com algo que passa a se tornar uma vontade (ou necessidade) de consumo para determinada pessoa. A partir disso, observam-se possibilidades criativas que ultrapassam a trivialidade inerente ao “*fast*” e seu *status quo* publicitário e que, por sua vez,

levaram-me à ideia de desenvolver um trabalho de criação fotográfica experimental que fosse capaz de expandir o registro visual do artigo de moda para além da mera reprodutibilidade.

A imagem puramente técnica e convencional se apresenta, de acordo com Fernandes (2006, p. 12) como o “[...] produto de uma ação entre o sujeito e o objeto, intermediada por uma prótese, a câmera fotográfica” e sobre a qual não se espera reflexão alguma por parte do observador - embora esteja sempre passível a acontecer. No polo contrário, por sua vez, há aquela prática de registro e reconstrução visual que pode ser definida como uma ramificação da arte contemporânea e que, à semelhança dela, torna-se instrumento de transgressão do próprio conceito de *artes*, no plural. Para essa práxis, a imagem fotográfica é apenas mais um aparato técnico dentre infinitos que podem ser associados à *arte*, escrita no singular como destaque à inexistência de delimitações de suporte, material, forma, etc; e é a essa forma de pensamento de suplantação da estrutura padrão que se associa a dita “fotografia expandida (ou fotografia experimental, construída, contaminada, manipulada, criativa, híbrida, precária, entre tantas outras denominações) [...]” (FERNANDES, 2006, p. 16-17).

Inicialmente trabalhado por Müller-Pohle (1985), o conceito da fotografia expandida se concentra no princípio da “ênfase no fazer, nos processos e procedimentos de trabalho” (FERNANDES, 2006, p. 11). Trata-se de uma ideia de registro fotográfico que se afasta da imagem planificada, delimitada por seus quatro cantos, tecnicista e objetiva, que finalmente se aproxima da manipulação experimental, da manifestação livre e subjetiva do autor, das “falhas” e intervenções não planejadas do processo, dos suportes alternativos, das artes plásticas e transmidiáticas. Dessa forma, aponta não para o ícone semiótico, mas para a relação indexical que se estabelece entre a fotografia e “um determinado objeto num determinado momento do tempo” (KRAUSS, 1985 apud AUBERT, 2013, n.p, tradução nossa). Ressalta-se a característica fundamental de impermanência da fotografia, geralmente maquiada pelo senso comum de representação objetiva que se atribui à câmera e seu automatismo técnico e que, por consequência, confere uma “importância extraordinária [...] à relação dialética” gerada entre quem fotografa e o referido aparato. À visão das teorias filosóficas de Flusser, “o homem usa objetos exercendo poder sobre eles, mas, ao mesmo tempo, os objetos se tornam para ele indispensáveis, tornando-o dependente” (MICHAŁOWSKA, 2019, p. 11, tradução nossa).

Expandindo-se o campo da fotografia, esse dispositivo mediador tensiona-se e não mais é o único suporte a conferir forma e informação à imagem. Como Soutter (2016, p. 37) observa ao analisar algumas obras de fotografia expandida (Figura X) em seu artigo *Expanded photography: persistence of the photographic*, o denominador comum entre esses objetos

artísticos consiste na presença de “[...] uma série de tensões, entre imagem e objeto, entre artesanato e conceito, entre representação e apresentação.

Figura 1 - Obras de fotografia expandida analisadas por Soutter (2016)



Fontes: à esquerda, Fotomuseum Winterthur, 2024; à direita, Alix Marie, 2024; colagem de autoria própria.

Em todos os casos, o trabalho vai além dos domínios tradicionais da fotografia da parede, da página e da tela, mas mantém uma conexão profunda com ideias ou impulsos fotográficos”. Por mais que a fotografia expandida se lance para além das barreiras tradicionais da imagem técnica, não abandona sua condição originária de fotografia, de se “escrever com a luz” sobre algum tipo de fisicalidade existente em determinado tempo e espaço. Deste modo, continua sendo capaz de produzir o sentido e os efeitos necessários a práticas fotográficas correlacionais (não-abstratas) interessadas na estimulação sensorial do observador e na provocação da vontade de consumo sobre um produto existente, como é o caso da fotografia de moda. O adendo conceitual que o campo expandido lança, afinal, é a dessacralização daquela imagem vista como um registro autossuficiente, tornando-se “[...] importante considerar os contextos de produção e as intervenções antes, durante e após a realização de uma imagem de base fotográfica” (FERNANDES, 2006, p. 17), sendo todas essas etapas dotadas de complexas teias de influência ideológica e de bagagem cultural.

Vilém Flusser [...] foi quem melhor ancorou a ideia de uma fotografia expandida já que seu trabalho vai aprofundar a crítica à questão da imagem técnica (e a fotografia foi a primeira delas), que na sua opinião devia “constituir denominador comum entre conhecimento científico, experiência artística e vivência política de todos os dias (FLUSSER, 2002 apud FERNANDES, 2006, p. 12-13).

Através da aplicação do conceito artístico do livro-objeto, a prática de fotografia de moda aplicada neste projeto se expande para além daquela repetida manifestação tradicional da imagem autônoma e alcança terreno fértil para uma prática de subversão dos métodos, a

qual seja capaz de representar e propagar as ideias basilares do *slow fashion*. Somado a essa fotografia transmidiática, o outro grande campo de embasamento teórico se dá na apropriação de técnicas e métodos da fotografia fotoquímica - ambas apresentando-se como práticas interrelacionais e complementares de reinvenção simultânea ao acontecimento dos processos.

O fotógrafo que produz a fotografia expandida, trabalha com categorias visuais não previstas na concepção do aparelho, ou seja, o artista tem que inventar o seu processo e não cumprir um programa. Se não penetrar no interior da “caixa preta”, no limite, será ignorante em relação à linguagem. Portanto, os fotógrafos devem conhecer em profundidade a bula dos fabricantes - da máquina, do filme, dos químicos, dos softwares, etc - para poder atravessar os limites do aparelho e intervir nas suas funções (FERNANDES, 2006, p. 14).

4.3. Fotografia fotoquímica

Por sua parte, a fotografia analógica se relaciona intimamente com os ideais defendidos pela referida expansão do campo fotográfico. “[...] Para Flusser, o verdadeiro fotógrafo é aquele que procura inserir na imagem uma informação não prevista pelo aparelho fotográfico” (FLUSSER, 2002 apud FERNANDES, 2006, p. 14). Raros são os fotógrafos e fotógrafas analógicos que conheço que se satisfazem em utilizar apenas os aparatos que já aprenderam a dominar. A própria fotografia em filme carrega consigo uma necessidade de ampliação do campo de visão técnico e artístico do/da autor/autora que ultrapassa a relação instantânea entre o clique e o resultado digital. Há de se adequar a sensação de expectativa ao hiato inevitável do período de revelação - que existe até na fotografia analógica dita instantânea, com seu lapso (por mais que reduzido) entre o disparo e a observação da imagem capturada. Faz-se a necessidade de se imaginar um resultado e adequar as limitações do aparato fotográfico a essa espécie de pintura mental não-objetiva, de se abrir para as intercorrências químicas e suas casuais imperfeições, e muitas outras singularidades práticas da relação do/da autor/autora com o ato fotográfico que a perspectiva técnica e digital rejeita, em prol do pragmatismo que gerou a sua existência.

O alongamento do tempo na fotografia fotoquímica gera uma inevitável atenção ao processo e à relação artística e autoral com a criação. O uso de películas, chapas, papéis fotossensíveis, fotômetros e ampliadores para registrar fotografias torna-se uma escolha que ultrapassa o sentido meramente visual, considerando-se um período histórico no qual se tem todo o equipamento necessário para um editorial de moda disponível no bolso. A fotografia fotoquímica utilizada na atualidade provoca tamanhas mudanças temporais e estruturais no processo de trabalho de um/uma fotógrafo/fotógrafa que adquire, dessa forma, quase um caráter artesanal de construção da imagem. A fisicalidade do filme ou de qualquer outro

suporte analógico apresenta imagens tangíveis “[...] que podemos examinar com os nossos próprios olhos e nas quais, portanto, acreditamos” (MÜLLER-POHLE, 1996), característica esta que gera uma sensação de existência efêmera para aquele material como se faz para qualquer outro objeto físico; à vista disso, qualquer manipulação e alteração voluntária ou involuntária no fotograma torna-se atributo fixo sobre a fotografia. Em oposição a isso, o acesso comum à fotografia digital de alta resolução, ao *backup* e à divulgação instantânea e globalizada por meio da Internet oferece a possibilidade de existirem inúmeras versões originais de uma mesma imagem, o que torna a manipulação digital um processo praticamente livre de alterações definitivas. Por sua vez, há aqueles casos em que as duas perspectivas de presença e falta de materialidade se tensionam, como na prática de digitalização de negativos (também existente neste trabalho), na medida em que tanto apresenta reproduções infíeis, em pequena ou larga escala, às qualidades visuais registradas no negativo quanto gera arquivos digitais livremente (re)editáveis e passíveis de algum nível de correção, por exemplo.

Na prática fotográfica deste projeto, a inspiração vem majoritariamente de trabalhos artesanais e analógicos, na mesma medida que de pensamentos visuais publicitários que se submeteram à arte e à impressão de autoralidade, vide as criações comerciais de Karl Lagerfeld ou de Lygia Pape, por exemplo.

Figura 2 - Fotografias de Karl Lagerfeld para catálogo da Chanel



Fonte: The Paris Mademoiselle, 2024; colagem de autoria própria.

Figura 3 - Criações visuais de Lygia Pape para a marca Piraquê



Fontes: Reuters, 2018.

Junto a isso, a fotografia analógica invoca uma série de conhecimentos difusos sobre diferentes etapas de seus processos correlatos, ainda mais ao se considerar a prática da ampliação fotoquímica para além do registro. Forma-se uma amálgama de fontes de referências específicas aplicadas durante as etapas de fotometria, revelação e ampliação,

associando-se conhecimentos como o sistema de zonas¹ criado por Ansel Adams (descrito em *O negativo*, *A cópia* e *A câmera*) e aplicados por Fred Picker (em *The fine print*) a informações das fichas técnicas de filmes e papéis fotográficos e experiências práticas com determinados processos e produtos descritas por entusiastas de fotografia em fóruns e vídeos disponíveis online - como é o caso do fotógrafo Mike Gray, cujas criações usei de inspiração direta para o presente trabalho (Figura 4). Dessa forma, não apenas os resultados foram modificados pela alteração das mídias, mas sobretudo os processos predecessores (da reunião de referências ao levantamento bibliográfico e as aplicações práticas) adquiriram uma nova temporalidade. À imagem dos trabalhos manuais realizados pelo Alisson em seu ateliê, a incorporação da fotografia fotoquímica neste projeto ofereceu um prolongamento para o espaço do laboratório da sensação de feitura artesanal que, mais à frente, faria-se presente na etapa de confecção do catálogo.

Figura 4 - Três fotografias de Mike Gray, em filme de médio formato



Fontes: Mike Gray, 2024; colagem de autoria própria.

¹ Método de pré-visualização e fotometria criado por Ansel Adams, “a ideia básica [do sistema de zonas] consistia em dividir o intervalo tonal [de uma cena], desde o preto até o branco mais puros, em onze zonas (0 até 10), sendo a Zona 0 aquela apresentando o valor de preto mais profundo que o papel fotográfico poderia produzir, e a Zona 10 correspondendo ao valor de branco mais claro possível, no caso aquele do próprio papel. Assim, nas palavras de Ansel Adams, *as áreas do assunto fotografado com valores diferentes de luminância seriam relacionadas a essas zonas de exposição e, a seguir, com os valores de cinza na impressão final*”. Disponível em: <<https://www.priamomelo.com.br/o-sistema-de-zonas-parte-1/>>. Acesso em: 09 set. 2024.

5. METODOLOGIA

O projeto em suas atribuições do memorial e do produto teve uma duração de aproximadamente cinco meses, iniciando-se no final de março e sendo finalizado no início de setembro de 2024. Desde o início, sua metodologia foi pensada em duas perspectivas principais diretamente relacionadas à ideia de explicitação e registro dos processos: para o memorial, a escrita de uma adaptação do formato do diário de campo de pesquisa qualitativa; para o produto, a confecção de um catálogo de moda experimental baseado no conceito artístico do livro-objeto. Durante todos os meses, a escrita do memorial foi conduzida junto aos processos práticos, de forma que o projeto finalizado possuísse uma correlação temporal explícita com cada um dos itens e detalhes atribuídos no produto - o qual, realizado em colaboração à marca Hylo Cartis Studio, será por ela também utilizado para apresentação da coleção TJ Season Deluxe.

Quanto à opção pelo diário de campo, minha intenção foi de imprimir neste memorial uma formalização teórica e técnica sobre processos essencialmente artísticos aplicados na confecção do catálogo, com o objetivo de atribuir um caráter científico a decisões tomadas sob ordem subjetiva. Ao realizar um objeto de arte, cada escolha estética tomada por mim na posição de artista-comunicador se configurou a partir de um conjunto de discursos, ações e intenções específicas, as quais me propus a anotar em seus aspectos funcionais e anômalos, calculados e imprevistos, de tal modo que “o jogo de máscaras, assumido pelo sujeito em outros gêneros, revela-se por inteiro no diário”, ferramenta de pesquisa na qual “não está em jogo o falso ou o verdadeiro, mas, sobretudo, a sinceridade” (VIEIRA, 2001, p. 94). Através desse tipo de registro, a ideia de autoralidade recorrente neste projeto encontra espaço inclusive na etapa de sistematização metodológica, sendo permitida a livre explicitação das interferências subjetivas que fundamentaram o produto.

A escrita diária de anotações e de comentários críticos permite ao(à) pesquisador(a) recuperar com precisão acontecimentos passados ao longo do processo discursivo que, de outro modo, passariam despercebidos. [...] [Seu discurso] é remetido a um eu dialógico que permite o desnudamento da mente, da vontade e dos sentimentos do sujeito, tornando essa prática discursiva, por sua natureza, extremamente reveladora. (VIEIRA, 2001, p. 93-94).

Além disso, faz-se importante ressaltar o aspecto inerente da seletividade involuntária de informações no diário de campo quando realizado no contexto de pesquisas qualitativas de caráter intervencionista, especialmente ao se considerar minha participação simultânea como pesquisador e criador do objeto artístico de estudo. Parafraseando

Thompson (2013), Kroef, Gavillon, Ramm (2020, p. 469) apontam para “pensarmos o campo da pesquisa como performado pela produção de afetos”, conceito este que “[...] pode ser entendido como disposições corporais que determinam a cada momento quais eventos ou situações tornam-se relevantes, enquanto outros podem ser imperceptíveis, não fazendo parte da constituição do mundo para o sujeito”. Assim, a escolha do diário de campo para pesquisas de intervenção aponta para uma relação afeiçoada entre pesquisador e objeto de estudo, a qual evidencia particularidades processuais impossíveis de serem obtidas numa tentativa de distanciamento posterior do discurso. Por mais que a supressão de certos pontos de investigação seja uma característica previamente conhecida, a organicidade do diário possibilita uma incorporação do pensamento científico mais próximo de sua realidade não mascarada - um emaranhado de influências de caráter pessoal, técnico, sentimental, político.

Desta forma, nenhum diário de campo irá contemplar o registro de uma suposta totalidade da experiência de pesquisa [...] É importante termos isto em vista, a fim de que a problematização das escolhas narrativas e a consideração das possíveis limitações da escrita presentes nos diários de campo sejam parte integrante do trabalho de pesquisa (KROEF; GAVILLON; RAMM, 2020, p. 477).

Por sua vez, foi durante a primeira reunião com meu orientador, após apresentar minhas vontades criativas e alguns lampejos de ideias, que ele me apresentou o conceito fundamental do produto da minha pesquisa, o do livro de artista. Como é possível observar nos apontamentos gerais a que chega Silveira (2008, p. 25) sobre a abrangência conceitual desse tipo de obra ou campo artístico,

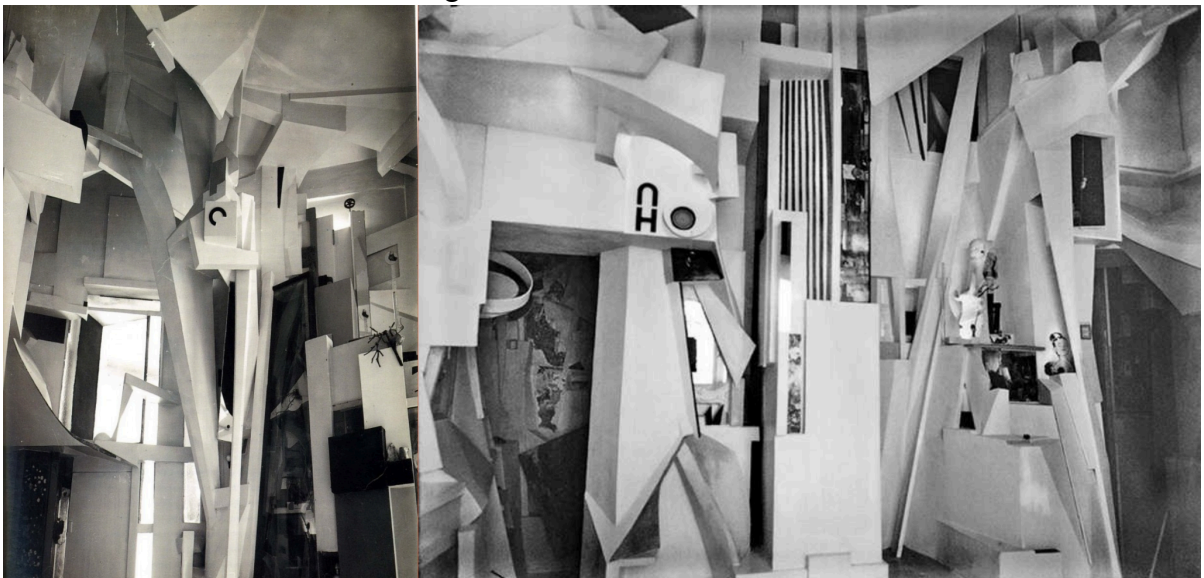
(1) livro de artista pode mesmo designar tanto a obra como a categoria artística; (2) o conceito é ainda muito problemático, pondo em xeque pesquisadores com pesquisadores, artistas com artistas, e pesquisadores com artistas, além de envolver outras especialidades, como estética, literatura, biblioteconomia e comunicação; (3) que a concepção e execução pode ser apenas parcialmente executada pelo artista, com colaboração interdisciplinar; (4) que não precisa ser um livro, bastando ser a ele referente, mesmo que remotamente; e (5) que os limites envolvem questões do afeto expressadas através das propostas gráficas, plásticas ou de leitura.

Pouca pesquisa sobre o tema bastou para decidir que aquela seria a abordagem prática deste projeto. Sua escolha se deu não apenas em conformidade aos princípios de artisticidade e despadronização produtiva descritos em Seções anteriores, mas também a partir de vontades criativas que, poucos dias depois, mostraram-se consonantes entre mim e o Alisson. Para além do design de moda, ele realiza outras criações visuais e sonoras, dentre as quais me chamaram atenção as fotografias analógicas e, em especial, as colagens manuais -

sendo uma delas criação original para a estampa de uma camiseta da coleção aqui trabalhada. Dentro daquilo que já realizei do ponto de vista artístico, a colagem como representação palpável do pensamento do artista é uma das práticas que mais me afeiçoam, ainda mais quando associada à fotografia. Não só isso, mas a colagem que vai além do suporte bidimensional do papel ou da tela (física ou digital) e se transmuta em escultura, videoarte, instalação ou objetos de arte transmidiática é um campo de amplo interesse pessoal. Dessa forma, após conversas sobre o projeto com o Alisson e entendimentos mútuos de referências, a opção por um produto influenciado pela ideia de colagem, vinculado à fotografia de moda e que apresentasse tanto a coleção quanto nossos processos criativos - de forma a suplantiar o editorial tradicional, impresso em magazines e portfólios - confirmou a escolha do livro-objeto como minha base metodológica, aqui chamando-o de catálogo-objeto.

Duas das principais inspirações para tal escolha foram a instalação de vanguarda alemã *Merzbau* e a obra concretista brasileira *Caixa Preta*. Criado pelo alemão Kurt Schwitters entre os anos de 1923 e 1947, o *Merzbau* foi uma das primeiras instalações da arte moderna e, tendo sido realizada no próprio estúdio do artista em Hanover, Alemanha, a obra “se desenvolveu em uma espécie de colagem abstrata e imersiva composta por grutas e colunas e objetos encontrados, sempre em mudança e sempre em expansão. Era mais do que apenas um estúdio; era em si uma obra de arte” (THOMAS, 2012).

Figura 5 - *Merzbau* em 1933



Fontes: Wilhelm Redemann, 1933; colagem de autoria própria.

Por sua vez, a *Caixa Preta* consiste em uma obra realizada em 1975 por Augusto de Campos e Julio Plaza, este o “[...] primeiro teórico no Brasil a sistematizar, em termos

semióticos, uma reflexão sobre os livros de artista” (CADÔR, 2016, p. 217-218), e se trata de um livro-caixa que contém poemas verbicovisuais de ambos os artistas, junto a um disco de vinil no qual Caetano Veloso canta algumas poesias de Augusto de Campos.

Esta obra tem uma associação com outra obra icônica da história da arte moderna no mundo, que é a Mala verde, do [Marcel] Duchamp, no sentido de ter uma obra portátil, que pudesse ser visualizada, encaminhada e transportada para qualquer espaço. Pensar o livro de artista nesse momento, nos anos 1960, início dos anos 1970, era também pensar outras possibilidades de exposição do objeto de arte (SCOVINO, 2022)

Figura 6 - Caixa Preta, 1975



Fontes: Itaú Cultural, 2022; colagem de autoria própria.

Surgiu aí a ideia de reunir, em algum tipo de invólucro, elementos fotográficos de caráter fotoquímico e expandido junto a fisicalidades associadas à coleção (como tecidos, linhas, etiquetas, etc.), de tal forma que o resultado fosse, por essência, o processo materializado. Os procedimentos para realização do produto deste projeto estavam, enfim, assentados sobre uma base teórica e prontos para serem colocados em prática, reunindo-se em torno de uma amálgama entre *slow fashion*, fotografia de moda, *streetwear*, fotografia expandida, registros analógicos, diário de campo e livro-objeto.

5.1. Sessão teste no ateliê da Hylo Cartis Studio

Voltando-me para as primeiras semanas de ideias e pensamentos sobre este projeto, um tempo considerável foi gasto na procura por uma marca do Distrito Federal que convergisse com meus estilos de criação visual e pudesse ser genuinamente considerada de *slow fashion*, visto o uso vulgarizado que observo em muitas assinaturas independentes de moda nos últimos anos. De certa forma, a própria utilização do termo para se autodesignar pública e comercialmente parece tender para uma vontade de se declarar aquilo que, na prática, não se é - ainda mais tratando-se da divulgação algorítmica para nichos de usuários em redes sociais. Mas isso é apenas uma impressão pessoal. Fato é que a moda autoral possui uma vastidão de estilos e subestilos, o que me levou a explorar variados tipos de criações de roupa presentes nos contextos de produção marginal de diferentes regiões do DF. Foi no dia 25 de março de 2024 que, ao modificar aqui e ali as palavras-chave na barra de pesquisa do navegador, cheguei a uma matéria do jornal Correio Braziliense (TX, 2023) que falava sobre Alisson Abreu, um designer de moda brasileiro (mais especificamente, nascido na região administrativa do Paranoá) que fazia peças autorais de *streetwear* para sua própria marca, Hylo Cartis Studio, em um ateliê montado na casa da sua família no Itapoã - a pouco mais de 12 km de onde moro. Logo pesquisei pelos perfis do Alisson e da marca na plataforma do Instagram, provável meio de divulgação principal do seu trabalho, e bastaram alguns segundos de rolagem pelas páginas para concluir que aquela poderia ser a escolha perfeita para meu projeto experimental.

Figura 7 - Colagem de posts do Instagram da Hylo Cartis Studio



Fontes: Hylo Cartis Studio, 2024; recorte e colagem de autoria própria.

A singularidade das peças, as estéticas e narrativas visuais das fotografias retratadas, tudo aparentava muito prolífico do ponto de vista criativo e de identidade regional, assumindo-se de maneira fiel como uma marca do Paranoá e do Itapoã - e não genericamente

“brasiliense”. À minha vista, verdadeiras realizações artísticas de nítido trabalho manual de *slow fashion* e de *upcycling*, e pautada por referências muito além do domínio único da moda. Em poucos minutos, reuni minhas ideias ainda inacabadas sobre a possibilidade de elaboração de um editorial de moda em filme e de um catálogo de moda experimental, e enviei algumas mensagens no perfil do Alisson no Instagram, que respondeu em questão de segundos após minhas explicações gerais. As conversas se sucederam com um ânimo mútuo de colocar esse projeto de fotografia expandida e fotoquímica em prática, especialmente ao saber que ele encaminhava o lançamento de uma nova coleção para os próximos meses. Foi nesse passo que marcamos uma reunião online para o mesmo dia e logo recebi o convite para ver seus trabalhos de forma presencial; cinco dias depois, já estava no ateliê da Hylo e fazia meus primeiros registros para o projeto.

Em relação ao equipamento disponível para essa primeira realização prática, eu possuía duas câmeras principais de pequeno e médio formato: uma Nikon N70 acoplada à objetiva AF Nikkor 28-85mm f/3.5-4.5, e uma Pentax 67 junto à objetiva Super-Multi-Coated (SMC) Takumar 105 mm f/2.8, respectivamente. Decidi que gostaria de usar a câmera de filme 135 para registros em preto e branco mais espontâneos, como fotos de bastidores focadas nas ações de corte e costura e na representação do ambiente do ateliê, enquanto a câmera de 120 seria utilizada para registros coloridos de apresentação mais específica das novas peças da coleção - considerando-se, claro, possíveis interseções entre ambos os critérios no momento da prática.

Figura 8 - Nikon N70 e AF Nikkor 28-85mm f/3.5-4.5



Fonte: imagem de autoria própria.

Figura 9 - Pentax 67 e Super-Multi-Coated (SMC) Takumar 105 mm f/2.8



Fonte: imagem de autoria própria.

Quanto à iluminação, ainda não via a necessidade de definir previamente algum tipo de esquema planejado de luzes artificiais, visto que essa primeira sessão de fotos possuía um

caráter espontâneo e de primeiros contatos, nomeando-a de sessão teste por tais motivos. Além disso, a fotometria seria realizada por meio do aplicativo LightMe para dispositivos iOS, o qual, por experiência pessoal, considero desempenhar bem a função de medição de luz nos mais variados contextos de iluminação quando não há a possibilidade de se utilizar um fotômetro profissional, utilizando-o para todas as práticas fotográficas deste projeto. Assim, faltava apenas escolher os filmes a serem utilizados.

Para o pequeno formato (135), minha busca foi por um filme preto e branco adaptável a uma maior amplitude de situações de iluminação e de revelação (dadas as condições ainda instáveis que caracterizaram esse período de testes), bem como que possuísse um alto alcance dinâmico e que, assim, fosse capaz de resultar em um negativo com altos registros de informação tanto nas baixas quanto nas altas luzes. Além disso, a falta de um orçamento próprio para o projeto e a necessidade de bancá-lo financeiramente com recursos pessoais me levaram a priorizar filmes mais econômicos neste primeiro momento, aspecto para o qual me foi conveniente a preferência por unidades rebobinadas a partir de rolos de filme, cortadas e inseridas em bobinas de 35mm usadas, as quais acabam por “manter as mesmas características do filme não rebobinado e [possuir] um melhor custo/benefício” (OBARCO ESTÚDIO, 2024). Assim, minha escolha para esse primeiro *shooting* foi o Ilford HP5 Plus de 35mm, filme profissional preto e branco pancromático, de grão fino e contrastes médios para seu ISO nominal 400/27° em processo padrão, designado “para alta qualidade de impressão e flexibilidade no uso”. Sendo capaz de fornecer uma “boa qualidade de imagem [...] nas configurações do medidor de EI 400/27 a EI 3200/36” (HARMAN, 2018, p. 1), traz uma ampla gama de possibilidades técnicas e estilísticas, desde a etapa da fotometria até as de processamento e ampliação; por definição, um filme bastante versátil.

Figura 10 - Exemplos de fotografias tiradas com o Ilford HP5 Plus 135



Fontes: Andrew Sanderson, 2022; colagem de autoria própria.

Para o médio formato (120), por sua vez, a escolha se deu antes por uma possibilidade de economizar recursos e aproveitar o filme de um trabalho anterior do que por justificativas estéticas pré-estabelecidas, visto que ainda havia na câmera de médio formato um carretel não finalizado - um Kodak Gold 200 120. Ao atender à possível situação de iluminação natural não controlada no interior do ateliê, o filme de ISO nominal 200 e balanço de branco para luz do Sol se apresentou como uma alternativa possível para essa sessão, por mais que não ideal. Analisando-se primeiramente os aspectos desejados, além de sua nitidez alta e adequada para reprodução em *fine art*, o Gold é caracterizado por “oferecer uma excelente combinação de cores saturadas” (KODAK ALARIS, 2016), sendo este um aspecto que desejava testar nos registros da coleção (por mais que com uma reprodução mais fiel das matizes de cada cor reproduzida). Um negativo de maior saturação seria capaz de fazer com que os tons de determinadas cores como o azul - presente de forma localizada entre a predominância de cinza, branco e preto nas peças - saltassem ainda mais ao olho, conferindo destaque aos detalhes dos padrões, estampas, e texturas característicos das novas roupas.

Por outro lado, tratando-se de um médio formato mais barato, sua reprodução de cores é conhecida por apresentar variações significativas em diferentes contextos de fotometria e iluminação, o que é capaz de resultar, a título de exemplo, em deslocamentos da matiz dos cinzas-médios em direção ao ciano, púrpuras e verdes supersaturados ou tonalizações de amarelo intenso em realces e área superexpostas (DMITRI, 2022).

Figura 11 - Fotogramas digitalizados de Kodak Gold com *color shift*, com comparações entre pré e pós-correção cromática no Adobe Photoshop



Fontes: Dmitri, 2022; colagem de autoria própria.

Para o registro fotográfico de moda buscado no projeto, a falta de controle sobre fidelidade de cor no negativo me provocaram um certo afastamento em relação à escolha desse filme. Além disso, o filme não atenderia minha preferência por um grão mais

proeminente em ISO nominal, o qual fosse capaz de conferir um maior preenchimento das sombras e proporcionar texturas mais aparentes às impressões, especialmente ao se considerar a necessidade de impressão não-fotoquímica dos registros coloridos - sendo todos esses pontos analisados de forma pragmática durante as etapas do *shooting* e da digitalização. Entre prós e contras, optei por manter o Kodak Gold como o filme de médio formato desse primeiro momento, com o intuito de priorizar a economia do alto valor médio de um colorido 120 e as qualidades de definição visual e de saturação esperadas no negativo, além de poder funcionar como uma confirmação de características indesejadas para a escolha do filme do futuro editorial. Com os aspectos técnicos definidos, estava tudo preparado para o *shooting*, o qual foi sucedido pelas etapas de revelação e escaneamento dos filmes 135 e 120, ampliações de fotogramas de pequeno formato e impressões *fine art* das digitalizações de médio formato.

5.1.1. *Shooting*

30 de março de 2024: a sessão teste ocorreu no ateliê da Hylo Cartis Studio, localizado na região administrativa do Itapoã, Distrito Federal. Cheguei por volta das 14h, acompanhado pela minha namorada Milay - naquela ocasião, também minha assistente de fotografia. O Alisson nos atendeu junto ao TJ, seu cachorrinho que dá nome à última coleção da marca, e nos conduziu ao seu espaço de criação, no segundo andar da casa onde mora.

Figura 12 - Fotografia geral do ateliê, digitalização tratada do HP5 Plus 135



Fontes: imagem de autoria própria.

Ali nos conhecemos e conversamos melhor sobre nossas ligações com moda e fotografia, já que estávamos nos vendo pessoalmente pela primeira vez, além de poder apresentar minhas ideias quanto ao envolvimento da Hylo neste projeto. Enquanto falávamos, senti que poderia começar a fazer alguns registros, ainda mais pela inconstância da luz natural a entrar pela janela naquele dia nublado. Carreguei o HP5 na Nikon N70 e o Gold na Pentax 67 e comecei a fotografar o Alisson em suas atividades de corte e costura, ao mesmo tempo em que, já mais descontraídos, jogávamos conversa fora. A partir dessa sessão, já havia chegado à conclusão de que trabalhar com ele seria uma colaboração muito natural, tamanha foi a convergência de ideias, inspirações e vontades criativas entre nós.

Do ponto de vista técnico, a fonte de luz principal no interior do ateliê era a referida luminosidade oscilante, escassa e difusa oferecida pelo Sol encoberto pelo céu nublado. Quanto ao Ilford de pequeno formato, não houveram problemas consideráveis em relação à fotometria para seu ISO nominal de 400, ainda mais ao se considerar a possibilidade de utilização do flash embutido presente no corpo da N70. Por outro lado, pelo fato do Kodak Gold ser um filme de baixa para média sensibilidade, a relação abertura-velocidade para os registros de médio formato se mostrou limitada do ponto de vista estilístico, fato que me gerou maiores notas sobre a escolha de outro tipo de filme (e de iluminação) para o futuro editorial. Visto isso, tivemos que utilizar um pequeno refletor de LED com difusor *softbox* do Alisson para preencher algumas cenas a serem fotografadas em filme 120, projetando-se possíveis desvios cromáticos quando esse filme fosse analisado no pós-revelação.

Figura 13 - Fotografias tiradas durante a sessão no ateliê



Fontes: Milay, 2024; colagem de autoria própria.

À exceção desse fato, a sessão prosseguiu sem maiores intercorrências até as 16h, e rendeu de retratos clássicos de perfil a registros macro e gerais do ateliê, com foco especial na figura do Alisson e nas peças referentes à coleção TJ Season Deluxe. Após irmos embora com os filmes batidos em mãos, apresentava-se a próxima etapa, a de adentrar o laboratório, que me proporcionou uma quantidade de conhecimentos específicos os quais anos fotografando em película ainda não haviam me oferecido, de diluição de químicos a máscaras com grafite sobre negativo, e que estão descritos em seus pormenores de execução adiante.

5.1.2. Revelação e digitalização (135)

5 de abril de 2024: a etapa de revelação do negativo preto e branco Ilford HP5 da sessão teste se deu junto ao fotógrafo, laboratorista e mentor fotoquímico Daniel Fama, do laboratório Mais Grão, localizado nesta data na CLN 407, Bloco C, Subsolo 11, Asa Norte, região administrativa do Plano Piloto, Distrito Federal, local onde também viriam a ser realizados os serviços de revelação do filme 135 do editorial e de ampliação das fotografias em papel fotográfico. Assim, um apoio para boa parte dos procedimentos analógicos engendrados neste projeto, para o qual o Daniel utilizou de toda a sua erudição fotoquímica na instrução e condução das práticas estendidas por horas dentro do laboratório.

Dada a fotometria realizada em um ambiente de média para alta latitude de exposição e de luminosidade variável, o intuito dessa primeira revelação era extrair no negativo o máximo de latitude possível em seu ISO nominal de 400/27°, à medida em que também se priorizasse uma maior acutância e poder de definição considerando-se a necessidade de ampliação fotoquímica com alta nitidez em quaisquer tamanhos necessários. Dessa forma, a sugestão do Daniel e nossa escolha para a revelação foi a do D23, formado essencialmente por metol como seu agente revelador e sulfito de sódio como seu composto alcalino (o qual serve à conservação da solução e ao aceleração da reação), revelador caracterizado por sua capacidade de proporcionar baixo contraste/alto alcance dinâmico para situações de alta latitude fotometrada, com sombras bem detalhadas e realces equilibrados, além de uma menor proeminência dos grãos. A solução *stock* utilizada nessa ocasião havia sido feita no dia 18 de janeiro de 2024, cuja preparação consiste em misturar 750 mL de água destilada e filtrada a 50 °C, 7,5 g de metol e 100 g de sulfito de sódio, completando-se com água para totalizar 1 L de solução. Para alcançar os efeitos desejados e referidos anteriormente, ela foi utilizada na diluição recomendada de 1+3, que consiste em 1 parte de solução (neste caso, 62,5 mL) para 3 partes de água (187,5 mL), ambas em temperatura de 20 °C - assim como todas as soluções usadas posteriormente. Dado que a diluição aumenta seu

tempo de reação, a revelação nas sombras é potencializada, enquanto a dos realces torna-se cada vez mais enfraquecida, o que aumenta a latitude total entre as baixas e as altas luzes no negativo.

Figura 14 - Registros no laboratório Mais Grão no dia 5 de abril de 2024



Fontes: imagens e colagem de autoria própria.

Após o filme ser cortado da bobina, disposto na espiral e, por sua vez, no tanque de revelação (sendo esses passos realizados no escuro total), a solução diluída de 250 mL foi colocada no interior do tanque. Essa etapa foi executada em um tempo total de 20 minutos de agitação, o qual consiste em 1 minuto inicial de agitação contínua (inverter o tanque quatro vezes a cada 10 segundos), seguido de descansos intermitentes entre as agitações que são realizadas durante os primeiros 10 segundos de cada minuto subsequente, sendo a solução de D23 transvasada de volta ao recipiente de origem ao final desse período. O processo então seguiu para a etapa de interrupção, na qual se introduz no tanque 250 mL de uma solução ácida neutralizadora (neste caso, ácido acético glacial 99,8%), mantendo-o em agitação contínua por 1 minuto. Em seguida ao correto descarte do interruptor, faz-se necessário o estágio da fixação, no qual foram utilizados 250 mL de solução de Ilford Rapid Fixer em diluição 1+4 por um tempo total de 5 minutos de agitação, com 1 minuto inicial de agitação contínua, seguido de descansos intermitentes entre as agitações que são realizadas durante os primeiros 10 segundos de cada minuto subsequente. Logo após esse período e o correto descarte do fixador, retiramos a tampa do tanque de revelação e inserimos uma pequena mangueira em seu interior, fazendo assim o processo de lavagem do negativo em água corrente e filtrada por 30 minutos. Por sua vez, utilizamos 250 mL de solução antimanchas

Ilfotol em diluição 1+200 durante 1 minuto de agitação contínua, a qual promove uma secagem mais rápida e uniforme ao filme, sendo este, por fim, disposto por um grampo na vertical apenas em contato com o ar, removido seu excesso de água com uma pinça de borracha e deixado para secar por 12 horas em temperatura ambiente.

Visto isso, os resultados obtidos, quando olhados na mesa de luz com o auxílio do contafoio, apresentaram-se exatamente de acordo com as características esperadas do químico e do método de revelação escolhidos. Sombras foram registradas com alto nível de informação e textura, com diferenças nítidas entre suas densidades no negativo e aquela relativa à base do filme revelado, também conhecida pelo termo *film base + fog*, mesmo em objetos de cores mais escuras (como a máquina de costura na Figura 15) ou em elementos em contraluz (os detalhes na parte de trás da regata na Figura 16, por exemplo).

Figura 15 - Fotograma n° 17



Fonte: imagem de autoria própria.

Figura 16 - Fotograma n° 19

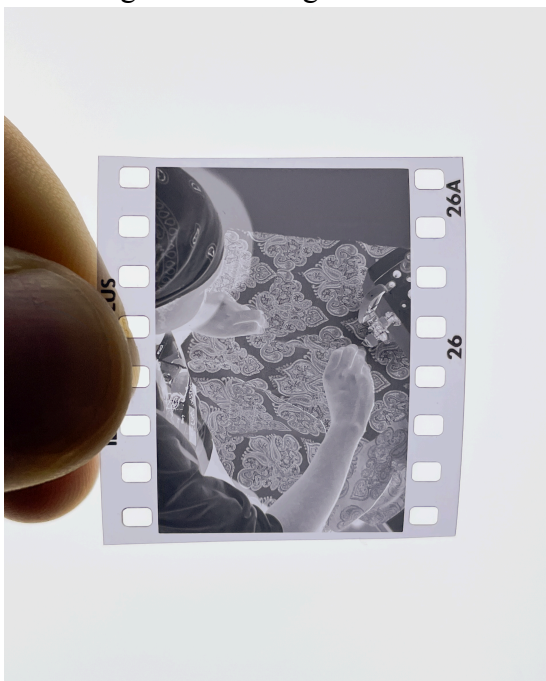


Fonte: imagem de autoria própria.

Além disso, à exceção de um caso de fotometria errada com uso do flash, realces não apresentaram-se estourados ou com perda significativa e/ou inesperada de informações, com as altas luzes geralmente mantendo-se no máximo três *stops* acima do cinza médio registrado no ambiente, desde situações de utilização do flash da câmera (Figura 17) até aquelas de elevado contraste entre a baixa luminosidade interna do ateliê e a alta claridade externa vista através da janela (Figura 18). A versatilidade buscada no Ilford HP5 Plus foi satisfeita, assim, com a fotometria e o processamento em ISO nominal aliados à diluição 1+3 do D23, o que

trouxe todos os resultados desejados em relação a contraste, acutância, aspecto dos grãos e textura - além, é claro, da relação de custo-benefício do filme rebobinado.

Figura 17 - Fotograma nº 26



Fonte: imagem de autoria própria.

Figura 18 - Fotograma nº 7



Fonte: imagem de autoria própria.

8 de abril de 2024: o primeiro teste de digitalização do HP5 foi realizado pela equipe do laboratório fotoquímico OBarco Estúdio, localizado nesta data na SCLRN 716, Bloco E, Loja 24, Asa Norte, região administrativa do Plano Piloto, Distrito Federal, e levou um dia útil para conclusão do serviço. O escâner utilizado foi o modelo Noritsu LS-600 com escaneamento padrão para negativo preto e branco 135 e conversão digital para imagens positivas pelo próprio software de sistema atrelado ao LS-600 (sem maiores especificações do processo obtidas). Os resultados foram enviados na referida data, por meio de pasta na nuvem (WeTransfer) com os arquivos JPEG² dos fotogramas digitalizados, em resolução de 3024 x 2005 pixels, 96 dpi, 8 bits.

Os resultados digitais não se apresentaram, por sua vez, em consonância com as características observadas no negativo. A digitalização em configurações padrão aplicada nesta etapa acabou por gerar imagens pré-editadas de alto contraste, encurtando a gradação de cinzas especialmente entre o cinza médio e os pretos mais densos e, assim, eliminando boa

² De acordo com o site da empresa de software Adobe, “Com o descarte inteligente de todas as cores que o olho humano não reconhece, o que se chama de compactação com perdas, os JPEGs reduzem o tamanho do arquivo o máximo possível”. Como possíveis efeitos da compressão, “imagens com bordas e linhas claras perderão um pouco de nitidez”, além de ser capaz de ocasionar “serrilhado nas bordas, *glow* ou ruído”. Disponível em: <<https://www.adobe.com/br/creativecloud/file-types/image/raster/jpeg-file.html>>. Acesso em: 28 ago. 2024.

parte das informações e texturas nas sombras que o uso do HP5 e do D23 diluído se propunha a trazer. Por mais que os realces e brancos mais proeminentes tenham se mantido sem significativas alterações, todo o restante das escalas de cinza tiveram seus valores de exposição bastante diminuídos, fato que gerou aspectos não-naturais quando se coloca em comparação os tipos de iluminação local de cada cena e a disparidade de luminosidade entre regiões adjacentes nas fotografias - como é o caso dos tons da pele do Alisson sob as mesmas condições de luz da camiseta, exemplificado na Figura 19. Ademais, a compactação do arquivo em formato JPEG ocasionou uma falta de definição digital nos arquivos originais das imagens escaneadas, com níveis de nitidez bastante dissemelhantes daqueles analisados em cada fotograma no laboratório. Dessa forma, decidi testar outro serviço de escaneamento, o qual oferecesse uma transposição digital mais similar aos resultados obtidos por todo o processo fotoquímico anterior.

Figura 19 - Três fotogramas da sessão teste digitalizados em configuração padrão



Fonte: imagens e colagem de autoria própria.

20 de abril de 2024: a segunda digitalização foi realizada pela equipe do laboratório fotoquímico Granulado, localizado nesta data na SCLRN 716, Bloco E, Loja 24, Asa Norte, região administrativa do Plano Piloto, Distrito Federal, e levou dois dias úteis para conclusão do serviço. O escâner utilizado também foi o Noritsu LS-600 associado ao seu respectivo software padrão, porém neste caso sendo solicitado um escaneamento *flat* (sem maiores especificações do processo obtidas) para negativo preto e branco 135, ou seja, um que não realiza maiores correções de imagem no arquivo original e fornece um alcance dinâmico mais fiel àquele do negativo. Os resultados foram enviados na referida data, por meio de pasta na

nuvem (WeTransfer) com os arquivos TIFF³ dos fotogramas digitalizados, em resolução de 6048 x 4011 pixels, 96 dpi, 8 bits.

No caminho contrário da digitalização anterior, as imagens digitais resultantes deste escaneamento satisfizeram a necessidade de uma correlação mais precisa com as qualidades do negativo revelado. Há texturas definidas e não homogêneas nas áreas das mais baixas até as mais altas luzes, com uma vasta amplitude de escalas de cinza a compor as fotografias em baixo contraste, tornando-as passíveis de manipulação digital sem degradação dos atributos estéticos originais aplicados em cada clique. Os arquivos enviados em um formato de pouca compressão sem perda de qualidade de imagem ressaltam a nitidez geral e a suavidade dos grãos de cada fotograma, além de permitir que sejam exportados posteriormente (com ou sem edição de imagem aplicada) em formatos de maior compactação com perdas quase desapercíveis de definição geral e local das fotografias, dadas as informações não suprimidas neste segundo processo de digitalização.

Figura 20 - Exemplos dos mesmos fotogramas da Figura 19, em configuração *flat*



Fonte: imagens e colagem de autoria própria.

5.1.3. Revelação e digitalização (120)

1º de abril de 2024: a revelação do negativo colorido Kodak Gold 200 120 da sessão teste foi realizada pela equipe do OBarco Estúdio por meio da processadora de filmes 120 modelo JOBO Autolab (ATL) 1000, e levou cinco dias úteis para a finalização do serviço e envio das imagens digitalizadas. Dadas as condições de processamento padrão e automatizado

³ “TIFF, que significa Tag Image File Format, é um arquivo de computador usado para armazenar gráficos raster e informações de imagem”, e são uma ótima opção para conservar dados “impressionantemente detalhados, pois utilizam uma forma de compactação de arquivos sem perdas”. Descrição obtida no site da Adobe. Disponível em: <<https://www.adobe.com/br/creativecloud/file-types/image/raster/tiff-file.html>>. Acesso em: 28 ago. 2024.

desse serviço (além da inviabilidade logística de realizar esse procedimento de forma manual para filmes coloridos nos laboratórios de Brasília), não houve participação minha ou qualquer instrução de alteração das etapas desse processo, impondo-se a mim a condição de falta de controle sobre a etapa de revelação desse médio formato.

8 de abril de 2024: em seguida, a digitalização do Kodak Gold foi também realizada pelo OBarco Estúdio, utilizando-se o modelo de escâner Epson V700 com escaneamento padrão para negativo colorido 120 intermediado pelo programa Vuescan, e com a conversão digital padrão para imagens positivas executada por meio do *plug-in* Negative Lab Pro do programa de edição de imagens Adobe Photoshop Lightroom Classic (sem maiores especificações do processo obtidas). Os resultados foram enviados na referida data por meio de pasta na nuvem (WeTransfer) com os arquivos TIFF dos fotogramas digitalizados, em resolução média de aproximadamente 8695 x 6915 pixels, 72 dpi, 16 bits.

Ao considerar a impossibilidade de mediação no processo de revelação do laboratório, fez-se necessária a compreensão de dois fatores importantes para o resultado dos *scans* recebidos: o impedimento de qualquer manipulação prévia de substâncias, tempos de agitação, entre outros coeficientes fotoquímicos, com vistas a poder influenciar nas características finais do negativo; e a falta de critérios embasados para apontar os respectivos motivos de cada alteração registrada no filme, especialmente em relação aos prováveis desvios cromáticos relacionados ao Kodak Gold.

Figura 21 - Fotograma nº 8 digitalizado, sem tratamento de cor



Fonte: imagem de autoria própria.

Figura 22 - Fotograma nº 7 digitalizado, sem tratamento de cor



Fonte: imagem de autoria própria.

Com as imagens recebidas, as expectativas positivas e principalmente negativas acerca desse filme acabaram por se concretizar. De um lado, a saturação mais proeminente dos azuis se mostrou bastante interessante do ponto de vista de direcionamento do olhar para os tecidos e estampas das peças fotografadas, ainda mais quando próximos a objetos de cores complementares, como é o caso dos rolos de linha alaranjada (Figura 21) ou dos pedaços de papel kraft (Figura 22).

Por sua vez, imagens de maior contraste e/ou levemente subexpostas apresentaram desvios cromáticos acentuados em direção ao azul-piscina/ciano escuro, sobretudo aquelas em que o LED auxiliou na iluminação da cena, assim como algumas áreas de sombra adquiriram tonalidades artificiais e indesejadas de púrpura e magenta. Tais fatos alteraram de forma significativa a percepção de cores dos itens da coleção e, dessa forma, gerou a necessidade de que eu realizasse uma série de correções e tratamentos de imagem, o que me levou a remover o Kodak Gold das possibilidades de médio formato para o editorial.

Figura 23 - Fotograma nº 8 digitalizado, com tratamento de cor



Fonte: imagem de autoria própria.

Figura 24 - Fotograma nº 12 digitalizado, sem tratamento de cor



Fonte: imagem de autoria própria.

Figura 25 - Comparação entre o fotograma nº 9 digitalizado e sem correção digital, à esquerda, e com tratamento de cor, à direita



Fonte: imagens e colagem de autoria própria.

5.1.4. Ampliações fotográficas (135)

As ampliações fotoquímicas do HP5 Plus 135 da sessão teste foram realizadas junto ao Daniel Fama no laboratório Mais Grão. Como procedimento padrão de realização das cópias, o ampliador utilizado foi o modelo Durst M670 BW junto à objetiva Schneider Componar-S 2.8/50mm (própria para a ampliação de fotogramas 135), fixada em abertura $f/11$ devido à compensação necessária entre maior qualidade de nitidez e tempos de exposição mais alongados para um controle maior das baixas luzes. Por sua vez, a forma sugerida pelo Daniel para calcular os tempos base de exposição das ampliações foi sistematizada a partir de progressões geométricas (PG)⁴ de razão 2 e primeiro termo livre, dado que assim é possível estabelecer uma correlação matemática mais precisa entre a subdivisão do tempo e a maneira como a gradação de *f-stops* é calculada - também de forma geométrica - pelas variáveis de ISO (100, 200, 400, 800), abertura do diafragma ($f/2$, $f/4$, $f/8$, $f/16$) e velocidade do obturador ($1/30$, $1/60$, $1/125$, $1/250$) no registro fotográfico.

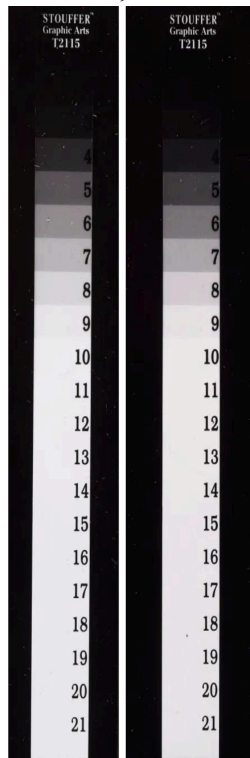
O papel fotográfico escolhido para a realização das cópias foi o Ilford Multigrade V RC (ou MGVRC) Deluxe Pearl, caracterizado por ser um papel à base de celulose e revestido com resina (RC remete a *resin coated*⁵), de contraste variável, tonalidade de base neutra,

⁴ “Progressão Geométrica (PG) é uma continuidade numérica em que a divisão de um termo com o seu anterior, exceto o primeiro, resultará em um único valor, a chamada razão (q) [...]” Descrição obtida no site Educa Mais Brasil. Disponível em: <<https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/matematica/progressao-geometrica>>. Acesso em: 06 set. 2024.

⁵ “O papel fotográfico *resin coated* (RC) é o tipo mais popular de papel fotográfico [...] [e possui] um núcleo de papel à base de celulose revestido em ambos os lados com resina de polietileno, que é plástico” (tradução nossa). Disponível em: <<https://www.redrivercatalog.com/infocenter/what-is-resin-coated-rc-photo-paper.html>>. Acesso em: 06 set. 2024.

aspecto de brilho perolado e com gramatura de 190 g/m², sendo utilizada a versão do produto com 20,3 cm de comprimento x 25,4 cm de largura. A opção por esse produto se deu pela reconhecida qualidade de imagem proporcionada pelos papéis da Ilford e pela variedade de usos de filtros de contraste que ele possibilita, além da minha preferência pelo seu tipo de brilho característico. Comparativamente ao seu predecessor Multigrade IV RC, a versão V (vendida também como *New*) ainda possui “uma tonalidade de base ligeiramente mais quente, melhores pretos para maior profundidade [...] e uma curva sensitométrica [que expressa a relação entre o nível de sensibilidade à luz e o período de exposição] mais suave, proporcionando um contraste mais uniforme em toda a faixa tonal” (HARMAN, 2024), como se observa em testes dispostos nas Figura 26 e 27. Além disso, o ajuste vertical fixado para o ampliador foi a altura de 19,1 cm para proporcionar às ampliações um padrão de dimensões de aproximadamente 14,8 cm de comprimento x 9,5 cm de largura. Ao se considerar tais medidas e as dimensões totais do Ilford MGVRC, obtivemos um rendimento satisfatório de duas cópias de verificação/cópias finais por folha de papel fotográfico, além de um grande número de tiras de teste possíveis em cada uma delas.

Figura 26 - Comparação de testes de cunha escalonada entre o Ilford Multigrade IV RC, à esquerda, e o Ilford Multigrade V RC Deluxe, à direita



Fonte: Erik Gould, 2021; colagem de autoria própria.

Figura 27 - Comparação de testes similares de ampliação entre o Ilford Multigrade IV RC, em cima, e o Ilford Multigrade V RC Deluxe, embaixo



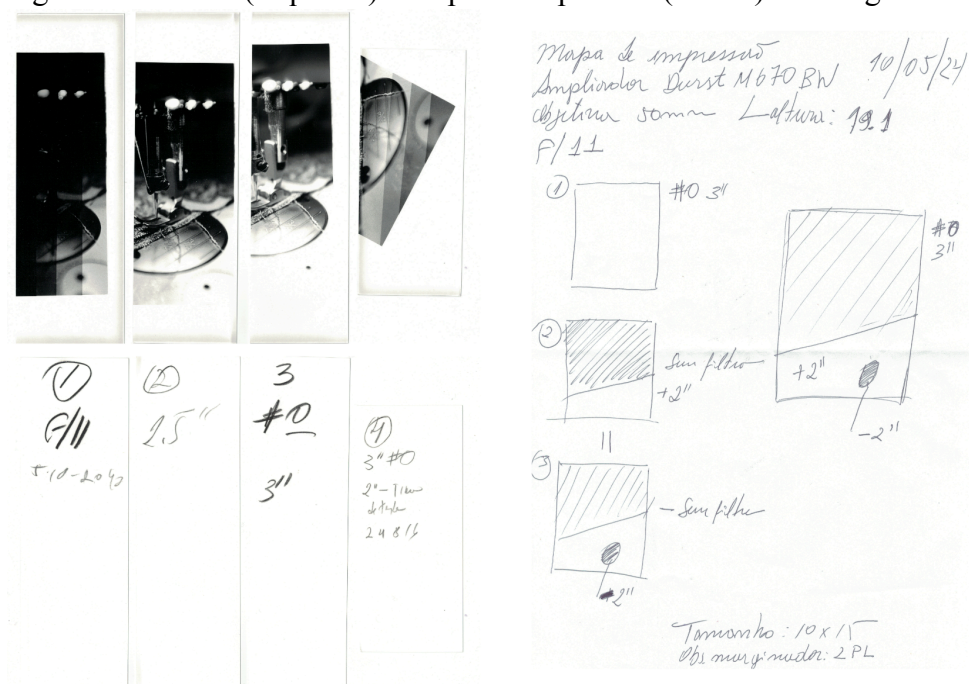
Fonte: Erik Gould, 2021; colagem de autoria própria.

Do ponto de vista do processamento fotoquímico das cópias ampliadas, a lógica dos químicos aplicados se fez parecida àquela da revelação do filme HP5 Plus 135, com a sequência básica de revelador, interruptor e fixador. Cada uma das três soluções necessárias para esse momento foi disposta separadamente em uma de três bandejas adjacentes, a 20 °C, em medidas de aproximadamente 350 mL para cada solução. Para o revelador Dektol utilizado para papel fotográfico, a preparação consiste em dissolver 3 g de metol, 45 g de sulfito de sódio anidro, 12 g de hidroquinona, 80 g de carbonato de sódio e 2 g de brometo de potássio em 500 mL de água destilada a 50°C, completando-se ao final com água suficiente para totalizar 1 L de solução *stock* do revelador - com o adendo de se colocar uma pitada de sulfito de sódio na quantidade inicial de água antes de se adicionar o metol à solução. A partir disso, apenas com a luz de segurança ligada, cada folha sensibilizada pela luz do ampliador M670 é inicialmente submersa no revelador Dektol *stock* disposto na primeira bandeja sobre a bancada, no decorrer de um tempo de 120 segundos de agitação contínua do recipiente. Em seguida, o papel fotográfico segue para a próxima bandeja, que conta com uma solução de ácido acético glacial 99,8% em diluição 1+50, substância responsável pela interrupção do agente revelador, devendo manter o reservatório em agitação contínua por 30 segundos. A cópia é então transferida para a terceira e última bandeja, a qual possui o fixador Ilford Rapid Fixer para papel em diluição 1+9, e ali permanece submersa em agitação contínua por mais 120 segundos, totalizando assim quatro minutos e meio de ação dos químicos em contato direto com o papel. Finalmente ele é colocado no interior de um pequeno tanque com água filtrada e corrente durante um período de cinco minutos, nos quais a emulsão sensibilizada e agora fixada passará pelo estágio de lavagem. A secagem se dá, por sua vez, na disposição dos fragmentos de papel em superfícies lisas, em varais ou por meio do uso de secador em baixa para média potência de calor, sendo esse passo responsável por provocar um leve escurecimento na escala tonal da imagem. Definidas assim as características prévias e comuns a todas as cópias, passamos à descrição do processo de ampliação de cada um dos fotogramas selecionados para essa etapa.

6 e 10 de maio de 2024: a primeira impressão fotoquímica realizada com o Daniel se deu a partir do fotograma nº 25 do negativo da sessão teste, um registro macro da agulha da máquina de costura do Alisson enquanto ele confeccionava um conjunto em padronagem para a coleção. Utilizamos para a primeira tira de teste tempos de exposição baseados numa PG de razão 2 e primeiro termo de 5 segundos, o que gerou faixas de emulsão sensibilizada de 5, 10, 20 e 40 segundos no papel fotográfico. Todas elas, entretanto, mostraram-se muito densas e

com uma grande perda de informações e textura nas sombras. O segundo teste se deu assim com um tempo de exposição menor, dessa vez arbitrariamente definido em 2,5 segundos. A leve melhora obtida ainda não se apresentava suficiente para uma cópia de tons bem equilibrados, visto o contraste acentuado que se observa entre as metades superior e inferior da tira de teste, além de que reduzir ainda mais o tempo resultaria em uma maior dificuldade de se trabalhar de forma localizada em detalhes da fotografia, o que resultou na decisão de se utilizar um filtro #0 de baixo contraste da Ilford Multigrade para o terceiro teste. O tempo de exposição base foi estabelecido em 3 segundos, o qual apresentou um resultado bastante satisfatório em relação às sombras e cinzas médios, porém com realces lavados e de densidade bem próxima à da base do papel - ou seja, sem textura. Dado que as áreas mais luminosas estavam presentes de forma bem localizada no terço inferior da cópia, o quarto teste foi trabalhado apenas nessa região: após aplicar uma queima (*burn*) de 3 segundos, foi realizada sobre ela uma tira de teste com faixas de 2, 4, 8 e 16 segundos de exposição, ambos os passos com a utilização do filtro #0. O intervalo de 2 segundos extras proporcionou a textura granular desejada nas áreas de realce, sem fechar/escurecer demais a variação tonal dessa área. Como correção de detalhe, observamos a necessidade de não aplicar a queima adicional em uma pequena parte da roda metálica da mesa de costura, o que exigiu o uso de dois pedaços de cartolina preta para fazer a esquiva (*dodge*) nessa região e nos dois terços superiores da primeira cópia de verificação, como se vê no mapa de impressão (Figura 28).

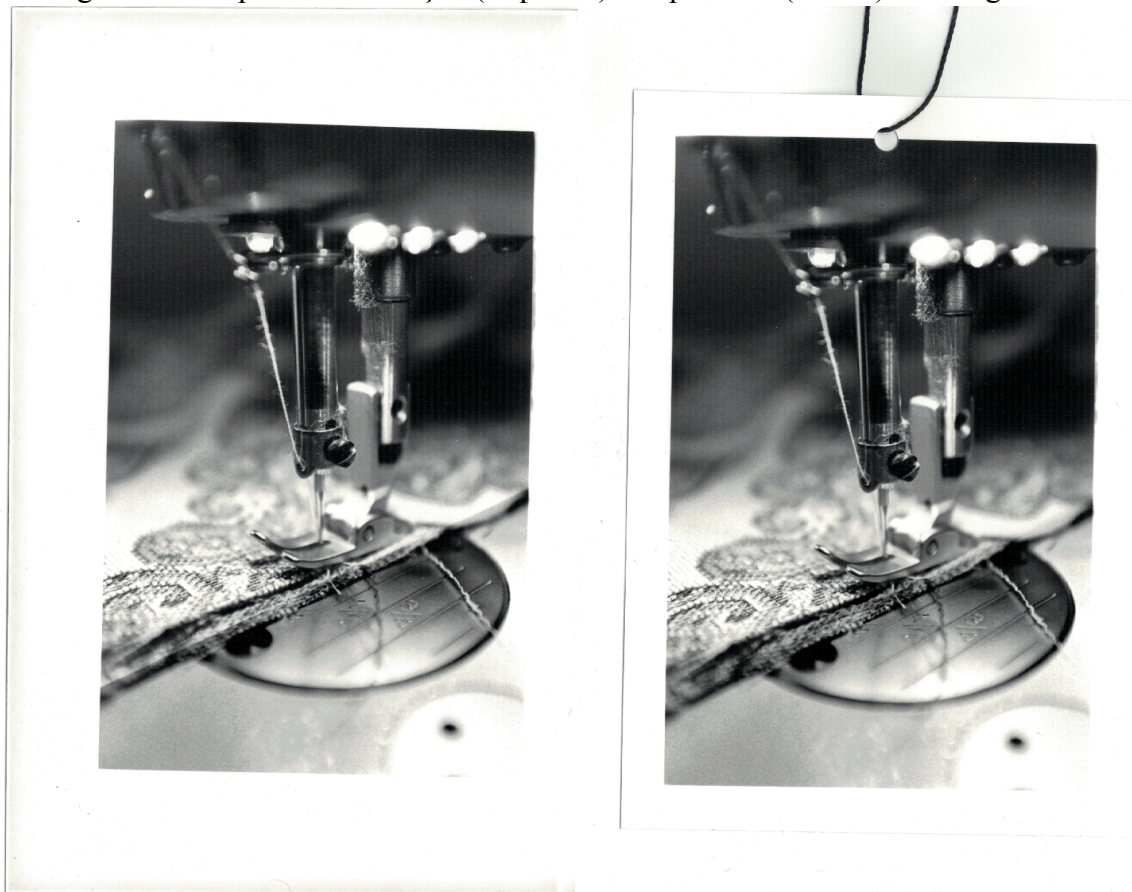
Figura 28 - Testes (esquerda) e mapa de impressão (direita) do fotograma nº 25



Fonte: imagens e colagem manual de autoria própria.

Como única mudança para a cópia final, o fragmento de cartolina maior foi mais movimentado durante os 2 segundos adicionais de exposição, com o intuito de suavizar a transição entre as duas grandes regiões trabalhadas, finalizando-se o processo de ampliação do fotograma nº 25.

Figura 29 - Cópia de verificação (esquerda) e cópia final (direita) do fotograma nº 25



Fonte: imagens e colagem manual de autoria própria.

22 de maio de 2024: a segunda ampliação se deu a partir do fotograma nº 16 do referido negativo, um registro da tesoura de alfaiate do Alisson disposta junto a uma fita métrica e um fragmento de tecido padronado sobre a bancada de criação do ateliê. Desde a primeira análise do negativo na mesa de luz, a impressão fotoquímica dessa fotografia se mostrou um desafio a mais devido ao alto contraste local entre seu elemento central (a tesoura, com baixas densidades) e a região circundante (o tecido e a base de corte, com altas densidades). A partir dessa observação, o Daniel já foi capaz de concluir que uma intervenção sobre o próprio fotograma seria mais apropriada para posterior manipulação, ao invés de concentrar toda a intervenção para a o momento propriamente dito da ampliação. Assim

sendo, utilizamos uma técnica denominada máscara de densidade, a qual consiste no posicionamento de uma tira de filme similar e revelado (sem exposição à luz, ou seja, apenas com sua densidade base) sobre o fotograma a ser ampliado, de forma que seja possível intervir nessa película com algum material e utilizá-la como uma máscara no interior do ampliador. Nesse caso, utilizamos grafite de lápis para tornar mais opacas as áreas de sombra da tesoura, em especial as regiões de limite entre o metal preto do objeto e os pretos mais densos por ele gerados, como se pode observar na Figura 30.

Figura 30 - Registros do Daniel confeccionando a máscara de densidade



Fonte: imagens e colagem manual de autoria própria.

Com a máscara finalizada e milimetricamente presa por fita kraft ao fotograma, o conjunto foi inserido no suporte de negativo do ampliador, dessa forma, foi possível dilatar o tempo para preto máximo dessas referidas áreas, proporcionando um trabalho menos limitante em relação aos seus períodos de exposição. Para a primeira tira de teste, utilizamos os tempos de 5, 10, 20 e 40 segundos para cada faixa sensibilizada. Por mais que a máscara de densidade houvesse reduzido o contraste entre a tesoura e suas sombras, a delimitação entre ambas ainda não se apresentava numa visualização ideal. A alternativa foi somar a técnica o uso do filtro de contraste #0 na segunda tira de teste, na qual foram empregados os mesmos tempos da tira anterior. O resultado, faixas de baixíssima densidade, mas que apontavam para uma maior amplitude tonal na cópia, sobretudo nas referidas bordas do objeto central.

Dessa forma, o terceiro e quarto testes se deram na adição de $\frac{1}{2}$ stop e $\frac{3}{4}$ de stop, respectivamente, ao tempo base de 40 segundos utilizado anteriormente. Com a quarta tira mais próxima do resultado desejado, utilizamos seu período de exposição de 67 segundos para

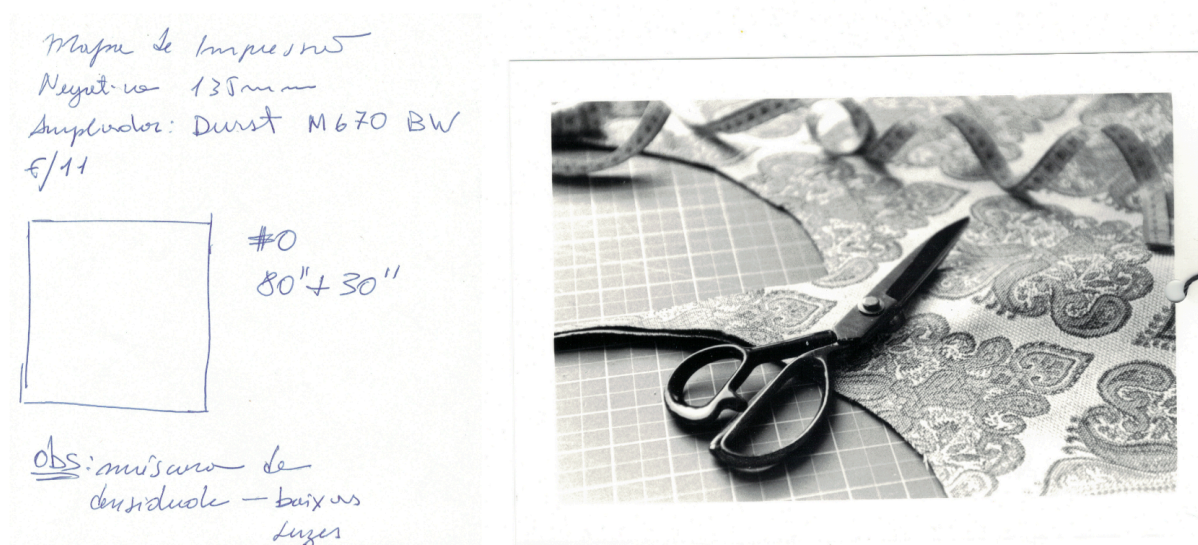
realizar uma cópia de verificação (quinto teste) e analisar a contexto geral do uso simultâneo do filtro, e da máscara de densidade. Nesse ponto, havíamos de considerar que um tempo de exposição tão alongado dificulta cada vez mais a sensibilização do papel (por um princípio similar àquele do filme); assim, para escurecer mais os realces que ainda não apresentavam muita textura nessa cópia, era necessário uma adição maior ao período de queima do papel. A tira usada no sexto teste recebeu um tempo de 80 segundos, um *stop* acima do tempo base, quase sem alteração. Visto isso, para o sétimo teste adicionamos aproximadamente $\frac{3}{4}$ de *stop* do tempo base ao intervalo anterior, somando-se um total de 110 segundos de exposição - com máscara de densidade sobre o negativo e filtro de contraste #0 - para produzir a cópia final dessa ampliação, a qual apresentou texturas suaves para os realces, cinzas médios a preencher os tecidos, a base de corte e a fita métrica circundantes ao elemento central e, finalmente, uma separação bem definida entre a tesoura e suas sombras em contraluz.

Figura 31 - Testes de ampliação do fotograma nº 16



Fonte: imagens e colagem manual de autoria própria.

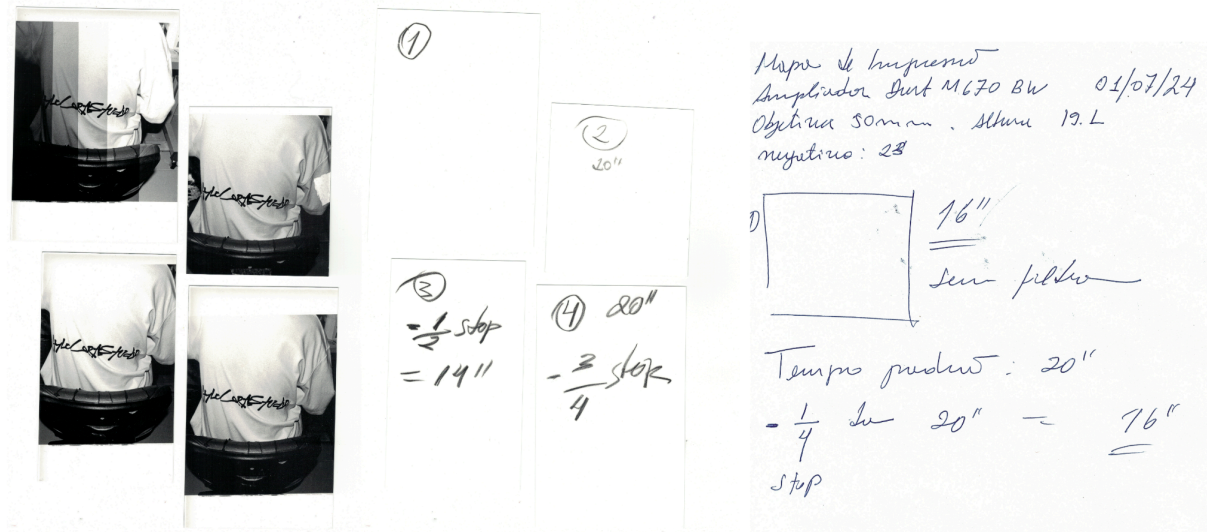
Figura 32 - Mapa de impressão (esquerda) e cópia final (direita) do fotograma n° 16



Fonte: imagens e colagem manual de autoria própria.

1º de julho de 2024: a terceira ampliação se deu a partir do fotograma n° 23 do referido negativo, um registro da logo da Hylo Cartis Studio estampada nas costas da camiseta do Alisson, sentado frente à mesa da máquina de costura. Por se tratar de uma fotografia que particularmente se destaca pelo alto contraste da logo preta com a camiseta branca e desta com o ambiente do ateliê, sua cópia dava indícios de que seria mais facilmente trabalhada no laboratório, com foco na preservação das texturas nos brancos da roupa do Alisson. Com o estabelecimento da sequência inicial de 5, 10, 20, 40 e 80 segundos para essa ampliação, a primeira tira de teste apontou para um tempo ideal provavelmente localizado entre 10 segundos (realces com pouca textura, sombras e cinzas médios equilibrados) e 20 segundos (realces com grãos bem aparentes, pretos muito fechados). Para o segundo teste, utilizamos um pedaço maior de papel com um tempo base de 20 segundos, com a intenção de analisar em qual medida as áreas de realce poderiam ser menos sensibilizadas antes de alcançarem a falta de textura. Assim, o terceiro e quarto testes se deram na diminuição respectiva de $\frac{1}{2}$ stop e de $\frac{1}{4}$ de stop em relação ao segundo, verificando-se nesta última tentativa brancos pungentes e com boa sensação de volume para as nuances de iluminação da camiseta, bem como pretos densos, mas sem perda de informações pessoalmente observadas como relevantes para a constituição dessa fotografia em específico. Pela redução de $\frac{1}{4}$ de stop do tempo base de 20 segundos, chegamos ao total de 16 segundos de exposição para a cópia de verificação e para a cópia final dessa ampliação.

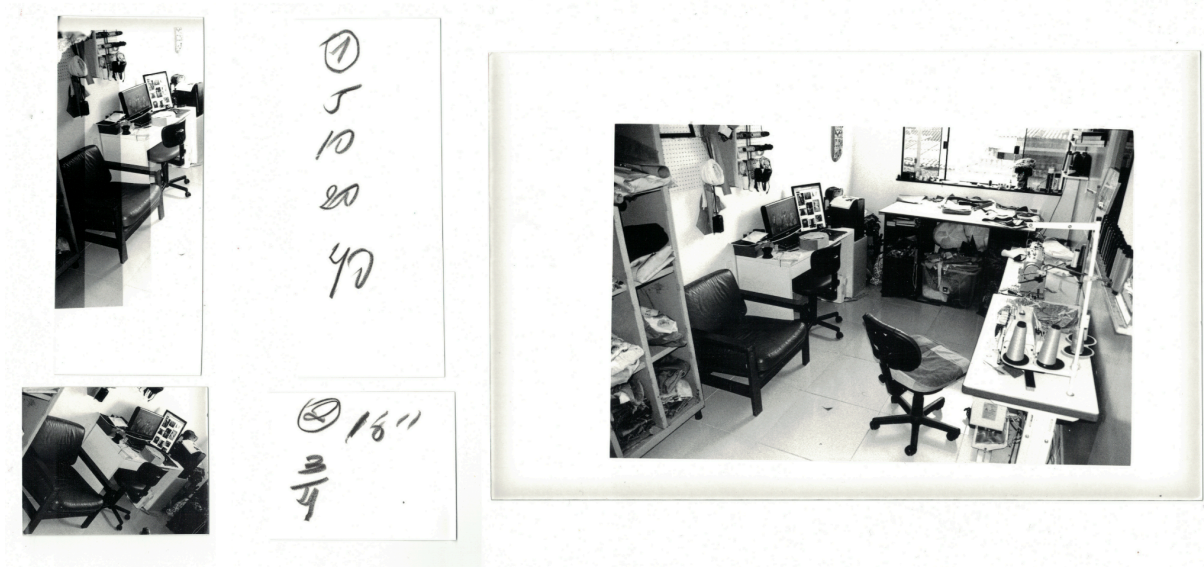
Figura 33 - Testes (esquerda) e mapa de impressão (direita) do fotograma nº 23



Fonte: imagens e colagem manual de autoria própria.

12 de julho de 2024: a quarta e última ampliação dessa sessão se deu a partir do fotograma nº 39 do referido negativo, um registro geral do ateliê. Sendo um ambiente em que se observa uma ampla latitude de exposição, além da vasta quantidade de elementos e informações espalhados na composição da fotografia, sem o apontamento de um elemento central ou de maior relevância para o propósito do registro, subentendemos que se haveria de elencar prioridades dentre os objetos e subdivisões do espaço do ateliê. Dessa forma, seria inviável a impressão de um nível próximo de informações entre as áreas sombreadas da mesa de criação e a claridade da paisagem externa da janela, por exemplo. À vista disso, a primeira tira de teste utilizou os mesmos 5, 10, 20 e 40 segundos de ampliações anteriores, sendo o intervalo de 20 segundos escolhido como tempo base dessa ampliação, devido à presença de textura em boa parte da escala tonal de cinza nessa faixa. O segundo teste se pautou por diminuir levemente a intensidade dos pretos naqueles elementos que apresentariam as densidades mais elevadas no papel, em especial a poltrona, as cadeiras de escritório e a mesa frente à janela, as quais conduzem o olhar pela região central da fotografia. Para essa tira, reduzimos o tempo base em $\frac{1}{4}$ de *stop*, resultando num período total de exposição de 16 segundos. Ainda não completamente satisfeitos com a relação de contraste disposta neste segundo teste, utilizamos esse mesmo tempo para realização de uma cópia de verificação (Figura 34), com vistas a analisar a cena como um todo.

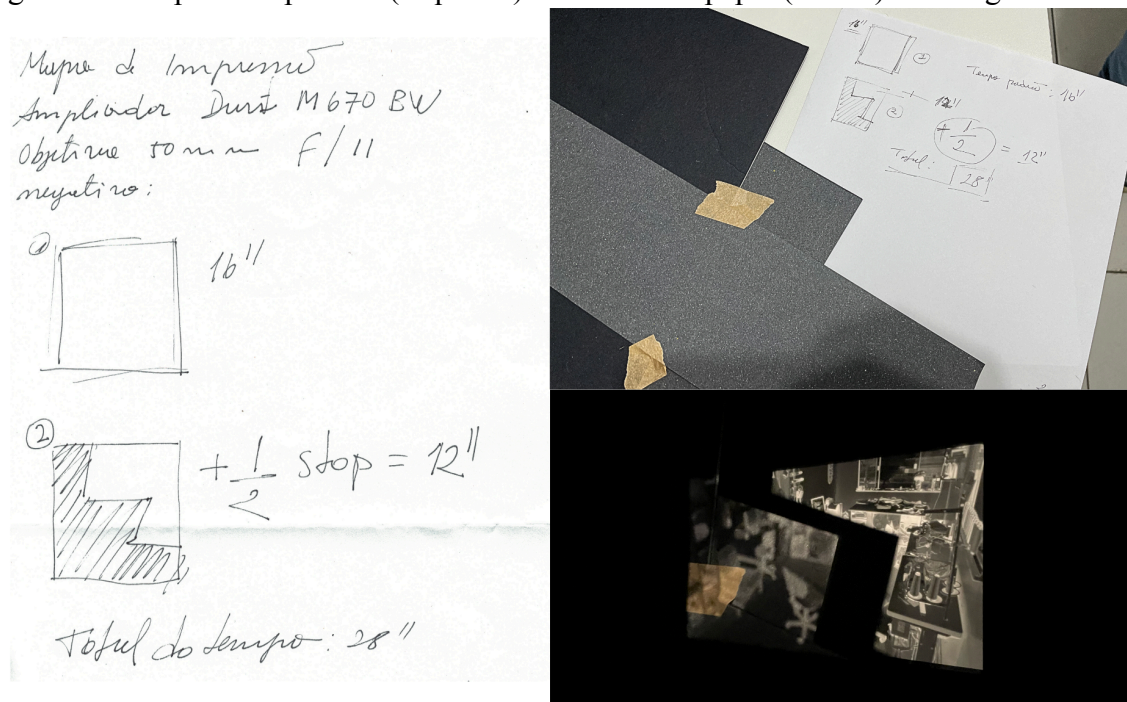
Figura 34 - Testes (esquerda) e cópia de verificação (direita) do fotograma nº 39



Fonte: imagens e colagem manual de autoria própria.

A referida área central junto à região referente ao armário no canto esquerdo da imagem se apresentaram com um bom equilíbrio tonal; entretanto, a região em formato de escada do restante da fotografia, representada no mapa de impressão (Figura 35), apresentou realces de densidades ainda muito próximas da base do papel, o que nos levou a pensar na aplicação de uma máscara de cartolina preta para realização da técnica de queima e esquia.

Figura 35 - Mapa de impressão (esquerda) e máscara de papel (direita) do fotograma nº 39



Fonte: imagens e colagem de autoria própria.

Foi dessa forma que, na cópia final dessa ampliação, conseguimos manter o contraste na região central igual àquele presente na cópia de verificação, enquanto o restante da impressão teve mais $\frac{1}{2}$ stop de queima adicional, totalizando nessa parte um período de exposição de 28 segundos.

Figura 36 - Cópia final do fotograma nº 39



Fonte: imagem de autoria própria.

5.1.5. Impressões fotográficas *fine art* (120)

16 de agosto de 2024: as impressões em papel *fine art* dos fotogramas digitalizados do filme Kodak Gold 200 120 foram orçadas e solicitadas junto à casa de impressão Carambola Birô, localizada nesta data na SCLRN 706, Bloco A, Loja 50, Asa Norte, região administrativa do Plano Piloto, Distrito Federal, sendo recebidas na referida data um dia útil após o pedido. Tais impressões foram realizadas em conjunto com aquelas citadas mais à frente na seção terciária 5.2.4 e compartilham com estas os mesmos requisitos técnicos demandados no serviço e descritos abaixo.

A escolha da Carambola dentre outros estabelecimentos de Brasília se deu a partir da análise da variedade dos papéis oferecidos, além do equilíbrio com o orçamento do pedido. Foram priorizados materiais de impressão com textura, brilho e gramatura similares ao papel fotográfico previamente utilizado nas ampliações fotoquímicas (Ilford Multigrade V RC

Deluxe Pearl 190 g/m²), como forma de manter uma unidade sensorial, de olhar e de toque, entre as impressões fotográficas exibidas no catálogo. Levando-se em consideração a necessidade de se assemelhar ao aspecto perolado do papel Ilford, a comparação se restringiu a três principais opções, sendo elas o Canson Photo Performance Satin 240 g/m² (100% celulose; R\$380,00/m²), o Hahnemühle Photo Rag Baryta 315 g/m² (100% algodão; R\$600,00/m²), e o Canson Platine Fibre Rag 310 g/m² (100% algodão; R\$649,00/m², sendo este de outro estabelecimento de *fine art*); em todos os quesitos considerados, a escolha apontou para o Photo Performance Satin como a opção mais apropriada. Ao passo que os três papéis apresentam brilho similar, o uso da celulose como matéria-prima tanto no Satin quanto na base do papel *resin coated* (revestido com resina) da Ilford confere menor porosidade e consequentemente texturas semelhantes entre ambos, em oposição à aspereza mais elevada de papéis compostos por algodão, como o Photo Rag Baryta. Com relação à gramatura, os 240 g/m² do Satin são mais próximos aos 190 g/m² do Ilford Multigrade V do que os mais de 300 g/m² das demais opções, assim sendo o Canson Photo Performance Satin minha escolha para as impressões fotográficas *fine art* coloridas.

A escolha das dimensões, por sua vez, foi guiada levando-se em conta dois aspectos: as medidas e proporções das ampliações fotoquímicas, bem como o tamanho da caixa na qual as fotografias ampliadas e as impressas digitalmente seriam guardadas no interior do catálogo-objeto. Dadas as medidas de comprimento e largura referenciadas na seção terciária 5.1.4 (14,75 cm x 9,5 cm, respectivamente), cada fotograma 135 ampliado dispõe de uma proporção padrão de aproximadamente 3:2 (mais minuciosamente, algo em torno de 1.55:1) e cobre uma área também aproximada de 140,125 cm² de emulsão sensibilizada no papel fotográfico - ou seja, sem considerar a borda branca de 1 cm em cada lado da folha. Por sua vez, a caixa para acondicionar as reproduções das fotografias, descrita em sua confecção na seção 5.3.2, apresentava medidas máximas de 14 cm de largura x 19,5 cm de comprimento. Assim, a ideia em torno das impressões *fine art* se deu em proporcionar uma área maior que aquela das ampliações, considerando-se a escala aumentada do fotograma de médio em relação ao de pequeno formato, e que ao mesmo tempo oferecesse uma sobra de espaço de pelo menos 1 cm em relação à largura máxima da caixa, sempre mantendo-se a proporção padrão de 5:4 de um fotograma 120 no dimensionamento das impressões. Foi dessa forma que cheguei às medidas de 11 cm de largura x 13,75 cm de comprimento, atribuindo-se a cada *fine art* colorido uma área de 151,25 cm² (11,125 cm² maior que das fotografias ampliadas) e dimensões finais de 13 cm de largura x 15,75 cm de comprimento quando somado à borda de

1 cm de espessura, medida ideal para a referida caixa - além de proporcionar um orçamento bem equilibrado para o total das impressões.

Após o recebimento dos resultados em mãos, foi possível levantar impressões mais conclusivas sobre a escolha do Photo Performance Satin para as fotografias digitalizadas do Kodak Gold 200. Considerando-se a necessidade prévia de várias alterações de tom e cor durante a edição dos fotogramas escaneados, a influência dessas modificações junto às características do papel foram significativas. Os objetos mais relevantes para a coesão temática entre as quatro fotografias - os instrumentos de corte e costura e os acessórios criados pelo Alisson - foram ressaltados por meio da correlação sensorial do brilho do papel com aquele inconscientemente assimilado ao materiais que os constituem, como é o caso do tecido das bolsas (Figura 37) e o metal do quadro e das hastes (Figura 38), por exemplo, conferindo foco a elementos indispensáveis do ateliê da Hylo Cartis Studio.

Figura 37 - Impressão *fine art* dos fotogramas nº 7, 9 e 11 do Kodak Gold



Fonte: imagem de autoria própria.

Figura 38 - Impressão *fine art* dos fotogramas nº 7 e 8 do Kodak Gold



Fonte: imagem de autoria própria.

Em adição a isso, a impressão *fine art* (do tipo jato de tinta com pigmento mineral à base de água) reproduziu de maneira fiel as cores dos scans com o referido *colour shift* de azul-piscina corrigidos digitalmente, e serviu assim ao propósito de separar e destacar as matizes de cinza, branco e preto dos objetos citados anteriormente (mesmo em suas pequenas

variações em direção ao púrpura e ao azul) frente às tonalidades azuladas que caracterizam alguns tecidos, linhas e estampas dessa coleção.

5.2. Sessão do editorial

Chegado o momento de se pensar e planejar o editorial da TJ Season Deluxe, havia em mim três certezas motivadas pelas práticas anteriores. Em primeiro lugar, minha preferência seria por dispor de controle total sobre a iluminação do ambiente a ser fotografado, apontando assim para a opção de se usar exclusivamente fontes de luz artificiais. Em relação à escolha de locação, por sua vez, gostaria de um local que pudesse ser livremente alterado em sua composição de direção de arte, com opções de móveis e decorações já presentes que se relacionassem às referências visuais reunidas por mim e pelo Alisson e oferecessem uma ampla possibilidade de intervenções cenográficas. Por último, o gosto pessoal pelos resultados do Ilford HP5 Plus não poderia ter outro efeito senão a sua manutenção como filme de pequeno formato do editorial; em contrapartida, observava ainda a necessidade de buscar um filme colorido de médio formato que, ao contrário do Kodak Gold, oferecesse uma reprodução de cores precisa e intencionada no negativo, além de uma alta sensibilidade nominal que me proporcionasse completa liberdade estilística junto à situação de luminosidade controlada.

Foi a partir de tais considerações que, de antemão, priorizei a escolha do filme 120 como parâmetro tanto do tipo de luz quanto da locação a serem selecionadas. Dentre as principais opções de filmes de ISO nominal elevado disponíveis nas lojas de conhecimento pessoal, estavam o Kodak Portra 800, o Fujifilm Pro400H e o CineStill 800T. O primeiro se trata de um filme de altíssimo alcance dinâmico, capaz de lidar bem com situações de sub ou superexposição, caracterizado pela reprodução de cores neutra e fiel para tons de pele e com temperatura de cor balanceada para luz natural (KODAK ALARIS, 2016). A segunda opção apresenta uma sensibilidade mais reduzida, de ISO 400, além de ser reconhecido por apresentar cores mais frias e neutras, de tonalidades levemente azuladas ou esverdeadas sobretudo nas regiões de sombra, além de também possuir balanço de branco para luz natural (FUJIFILM, s.d). Em características bastante divergentes das demais opções, havia o CineStill 800T, o qual é por essência uma emulsão de filme de cinema com sua camada de *remjet* anti-halo removida. Além de apresentar uma latitude de exposição mais restrita que os demais, com maiores contrastes impressos no negativo, é balanceado para luz de tungstênio, ou seja, para fontes de luz quentes (3200 K), a exemplo dos fresnêis utilizados em larga escala em filmagens cinematográficas antes da introdução e domínio dos refletores de LED no

mercado. Quando utilizado sob a referida condição de luz, esse filme apresenta uma reprodução de cores precisa e de saturação notável para tonalidades quentes - como as de vermelho e laranja - e possui textura moderada de granulação, mais proeminente nas baixas luzes. (CINESTILL FILM, 2024).

Figura 39 - Fotografias de exemplo do CineStill 800T 120



Fonte: CineStill Film, 2024.

Dessa forma e dentre todas os aspectos considerados sobre cada filme, minha preferência foi pela essência cinematográfica do filme da CineStill, o qual poderia ser associado à utilização de luzes artificiais controladas em ambiente interno e proporcionar uma fidelidade de cores especificamente projetada para esse tipo de situação, além do aspecto dos grãos e da saturação de tons quentes se relacionarem diretamente às referências da estética de “*shooting* doméstico de celebridade” (Figura 40) buscada para a sessão.

Figura 40 - Exemplos de referências visuais reunidas em colaboração com o Alisson



Fonte: Pinterest, 2024.

Com a definição do filme, a escolha do tipo de iluminação se deu pelo uso da luz contínua dos referidos fresnêis de tungstênio, utilizando-se um kit ARRI de três fresnêis de 650 W e um 300 W, alugado junto à locadora de equipamentos de iluminação Tao Luz e Movimento, localizada nesta data na Quadra 08, Conjunto 12, Lote 09, região administrativa do SCIA, Distrito Federal. Geralmente mais utilizados pela cinematografia audiovisual do que pela fotografia estática, um esquema de fontes contínuas proporcionaria uma visibilidade constante da locação iluminada e uma consequente facilidade na medição de luz pelo fotômetro do celular, de forma a eliminar um possível contratempo técnico para o editorial.

Desse modo, faltava apenas finalizar a pesquisa de locação, para a qual se intencionava um espaço repleto de texturas, padrões e superfícies diferentes, com mobílias e decorações rústicas e objetos cenográficos que aludissem a um cotidiano analógico e/ou primitivamente digital anterior aos anos 2000, dadas as inspirações apresentadas na Figura 40. A ideia por trás disso se deu na medida em que as principais referências de fotografia de moda minhas e do Alisson são antigas revistas e catálogos de moda de alta costura que continham imagens oriundas exclusivamente do registro em película, como, por exemplo, as da Chanel da década de 1990, pela assinatura de Karl Lagerfeld (Figura 41), ou as da Vogue da virada da década de 1940 para 1950, assinadas por Irving Penn (Figura 42).

Figura 41 - Portfólio de Primavera-Verão de 1997, com Guinevere Van Seenus fotografada por Karl Lagerfeld



Fonte: The Paris Mademoiselle, 2024; colagem de autoria própria.

Figura 42 - Revista da Vogue de 1949, com Jean Patchett fotografada por Irving Penn



Fonte: à esquerda, Irving Penn, 1950; à direita, The Metropolitan Museum of Art, 2024; colagem de autoria própria.

Procuramos, assim, uma locação que se assemelhasse a um espaço doméstico mobiliado numa geração anterior e conservado no tempo, o qual pudesse ser simulado como sendo pertencente a artistas. Em buscas pelo site da Airbnb, plataforma online de aluguel de espaços residenciais, encontramos um ambiente que satisfaz decerto as nossas necessidades e vontades criativas.

Figura 43 - Fotografias da locação



Fonte: AirBnB, 2024; colagem de autoria própria.

Com dois ambientes especialmente atrativos, o da sala de estar no térreo e do quarto-sótão no pavimento superior, a casa alugada para o editorial trazia texturas e padrões de identidade muito própria ao misturar, por exemplo, espaços quase inteiros de madeira com papéis de parede azul xadrez, ou um sofá de couro com uma manta felpuda em vermelho-sangue e lustres de cristal de estilo clássico. Enfim, era perfeito para a direção de arte pretendida de uma residência opulenta e intimista, de um espaço mais recluso, mas que exalasse personalidade, próprio de personagens que encontram a possibilidade do cotidiano comum longe dos holofotes no ambiente interno de suas própria casa - inspirado pelos ensaios domésticos de Marilyn Monroe, fotografada em Hollywood Hills por Alfred Eisenstaedt, em 1953 (Figura 44), e por George Barris, em 1962 (Figura 45).

Figura 44 - Marilyn Monroe, em 1953



Fonte: Alfred Eisenstaedt, 1953; colagem de autoria própria.

Figura 45 - Marilyn Monroe, em 1962



Fonte: George Barris, 1962; colagem de autoria própria.

Concluídas tais preparações para a sessão do editorial, com o Alisson encarregado de selecionar o(a)(s) modelo(s) para trajar as peças da coleção, seguimos para o dia marcado do *shooting* com todas as ideias, equipamentos e ambições criativas a postos. As etapas

posteriores relacionadas a essa sessão consistiram em revelação e digitalização dos filmes 135 e 120, e impressões *fine art* das fotografias digitalizadas de médio formato.

5.2.1. *Shooting*

27 de junho de 2024: com a casa reservada para uma diária, cheguei por volta das 17h no espaço do Patú Anú, um conjunto de casas de temporada localizado na região administrativa do Park Way, Distrito Federal. Assim como na sessão de teste, fui acompanhado pela Milay, que também viria a fazer alguns registros com o filme de pequeno formato e gravações de vídeo para a coleção. Dessa forma, a equipe completa do editorial foi composta por mim como fotógrafo principal, diretor criativo e de arte, Alisson na posição de diretor criativo e *stylist* e Milay na assistência criativa, direção de arte e nos registros dos bastidores, além de João Inti como assistente de fotografia, Mateus Cordeiro como assistente de produção e de *styling*, e o casal Isabela Chaves e Davy Maciel como modelos. Junto aos equipamentos referenciados na seção secundária 5.2, levamos também uma filmadora de VHS-C e uma handycam digital para capturar os bastidores dos processos de montagem e realização do editorial, além de objetos para compor a cenografia, dentre eles guitarra, amplificador, telefone de disco e alguns tantos discos e livros, tanto de propriedade minha quanto gentilmente emprestados pelo João Inti. Enquanto o restante da equipe ainda fazia o trajeto rumo à locação, tirei um tempo para analisar possibilidades de ângulos de iluminação e câmera em ambos os cômodos que seriam usados para a sessão, a sala e o sótão, e comecei a dispor os objetos de cena nos ambientes junto à Milay. Aproximadamente às 19h, a equipe estava completa, iniciando-se assim a organização prática dos equipamentos fotográficos e das peças específicas para cada modelo e ambiente.

Dispondo de um filme 135 com 24 poses e de dois filmes 120 com 10 poses, a divisão ficou em um filme de médio formato e por volta de 12 fotogramas de pequeno formato para cada cômodo. A começar pela sala de estar, a iluminação foi fixada na utilização de um fresnel de 650 W como luz principal direta e sem difusor (dura), num ângulo de 45° em relação ao eixo posicionamento dos modelos; um de 650 W como luz de preenchimento direta e levemente difusa - através de uma folha de papel vegetal disposta em frente à lente - e posicionada num ângulo em torno de 30° à esquerda do fresnel principal; e um de 300 W como luz de fundo e/ou como luz de recorte, sem difusor, fixada próximo à parede esquerda da sala e disposta num ângulo de 90° em relação ao eixo principal do esquema de luz. As fotografias nesse espaço retrataram um conjunto de camisa (vestida pela Isabela) e calça

(vestida pelo Davy), com ênfase em registros mais abertos que focalizam a padronagem bege e marrom em consonância com a paleta de cores do ambiente e dos objetos circundantes.

Figura 46 - Registros da sessão do editorial, piso térreo



Fonte: Milay, 2024; colagem de autoria própria.

Em seguida, passamos para o cômodo do sótão, no qual foram utilizados dois esquemas de iluminação, um para o quarto e outro para o hall de entrada do ambiente. Na primeira ocasião, posicionamos um fresnel de 650 W como luz principal, direta e sem difusor, a 45° de angulação do eixo dos modelos; e um fresnel de 300 W como luz de fundo e /ou de preenchimento, centralizada e sem difusor. Ali o foco se deu no registro da parte superior de um conjunto estampado branco e azul trajado pela Isabela, a qual se posicionou na cama sobre uma grande metragem de mesmo tecido do conjunto, provocando uma brincadeira visual de camuflagem que evidencia o padrão disposto nessas peças. Como extra nesse ambiente, o Alisson também apareceu como modelo de uma de suas peças de *upcycling*. Por fim, utilizamos para o hall do sótão um fresnel de 650 W como luz principal, dura e direta, num ângulo de 45°; e um de 300 W como luz de preenchimento, sem difusor e localizada no lado oposto da principal, também num ângulo de 45°. As peças ali evidenciadas foram a camisa de manga longa feita com retalhos de jeans, vestida pela Isabela, e a camiseta de estampa em relevo junto a uma jardineira de padrão floral, vestidas pelo Davy - sendo esse ambiente fotografado em maior contraste para conferir mais profundidade e gradação de texturas à totalidade de superfícies de madeira que tomam suas três dimensões. Após esses últimos cliques, a sessão do editorial foi finalizada e o meu foco em relação a este projeto se voltaria

mais uma vez para as etapas fotoquímicas e de digitalização e impressão dos registros fotográficos, a convergirem, por fim, na elaboração do catálogo-objeto.

Figura 47 - Registros da sessão do editorial, piso superior



Fonte: Milay, 2024; colagem de autoria própria.

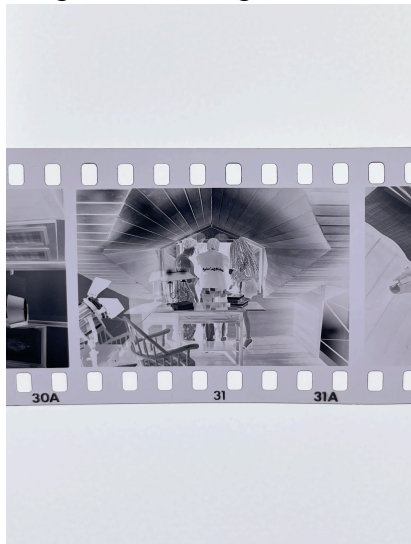
5.2.2. Revelação e digitalização (135)

12 de julho de 2024: a revelação do negativo preto e branco Ilford HP5 do editorial foi realizada junto ao Daniel Fama no laboratório Mais Grão. Dado o resultado bastante satisfatório com o revelador e os processos utilizados para o HP5 da sessão teste do ateliê, tanto do ponto de vista do negativo quanto das ampliações dele provenientes, decidimos usar igualmente o D23 em diluição 1+3 nesse momento, assim como métodos idênticos para praticamente todas as etapas da revelação. Assim, excluindo-se o fato da solução de D23 ter sido preparada no dia 9 de julho de 2024 (sendo esta mais recente e quase não reutilizada), todos os químicos, medidas, proporções de diluição, tempos de agitação e descanso e demais procedimentos foram assemelhados àqueles descritos na seção 5.1.2.

Acerca dos resultados observados no negativo desta revelação, com características naturalmente similares àquelas do filme 135 da sessão teste, com um aspecto essencial de diferenciação entre os dois *shootings*: a referida iluminação dura, direta e artificial utilizada no editorial, a qual ocasionou uma latitude de exposição nas cenas ainda maior que a do ateliê e, conseqüentemente, trouxe fotogramas mais contrastados e de variação tonal mais reduzida. Aliado a uma fotometria apontada para as sombras e para obtenção dos cinzas médios na pele dos modelos, entretanto, o uso do D23 diluído foi capaz de atribuir textura a praticamente todos os diferentes materiais presentes na locação, ao mesmo tempo em que evitou a

superexposição das áreas mais direta e intensamente iluminadas. Revelaram-se assim pretos e sombras com densidades suficientemente distantes da base do filme para apresentar gradações suaves quanto às áreas fora da região de foco dos fresnéis (em especial a madeira escura que preenche boa parte do sótão, como nas Figuras 48 e 49), somados a cinzas médios e realces de aspecto natural, mesmo em situações de iluminação direta nos rostos e peles da Isabela, do Davy e do Alisson (Figuras 50 e 51). Ademais, a acutância e nitidez geral do negativo foi igualmente ressaltada pelas escolhas da revelação, além da manutenção da qualidade de grãos médios e distribuídos de forma equilibrada na película, aqui com a particularidade de se apresentarem mais proeminentes nas regiões de sombra.

Figura 48 - Fotograma n° 31



Fonte: imagem de autoria própria.

Figura 49 - Fotograma n° 34



Fonte: imagem de autoria própria.

Figura 50 - Fotograma n° 19



Fonte: imagem de autoria própria.

Figura 51 - Fotograma n° 24

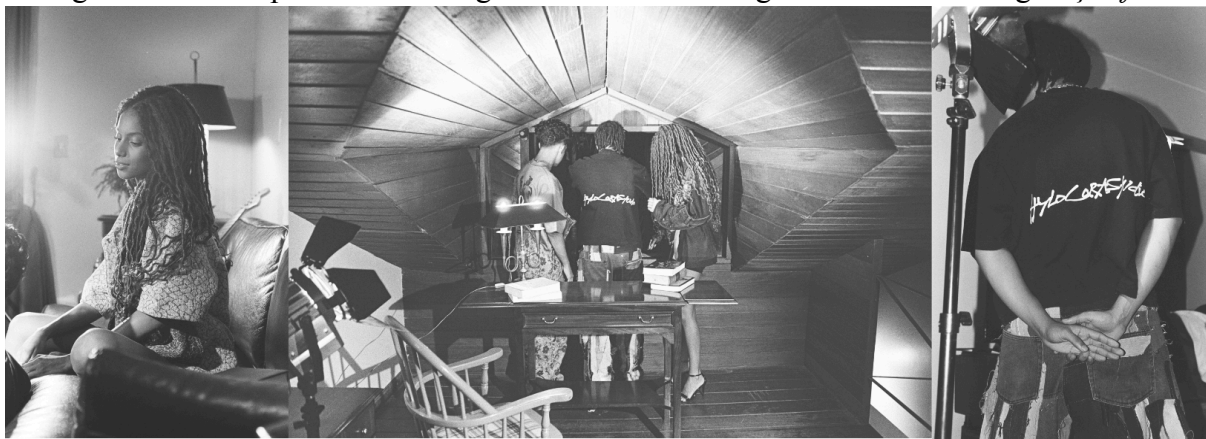


Fonte: imagem de autoria própria.

17 de julho de 2024: a digitalização foi realizada pelo laboratório Granulado e levou três dias úteis para conclusão do serviço. O escâner utilizado foi o Noritsu LS-600 associado ao seu respectivo software padrão, sendo solicitado um escaneamento *flat* (sem maiores especificações do processo obtidas) para negativo preto e branco 135, à semelhança do pedido realizado para o HP5 da sessão teste. Os resultados foram enviados na referida data, por meio de pasta na nuvem (WeTransfer) com os arquivos TIFF dos fotogramas digitalizados, em resolução de 6048 x 4011 pixels, 96 dpi, 8 bits.

Assim como no escaneamento do primeiro HP5 135, as características obtidas no negativo revelado do editorial foram devidamente valorizadas nos *scans* recebidos, destacando-se a forma como a percepção de alto contraste das cenas não se manifesta numa simples relação entre pretos profundos e altas luzes. Os elevados níveis de resolução e de nitidez nos arquivos em formato TIFF fazem com que o maior volume de sombras presente no negativo seja acompanhado por uma quantidade ainda maior de gradações tonais entre essas áreas de menor exposição. Assim sendo, em várias fotografias analisadas nessa digitalização, os elementos realçados pela iluminação dura e direta dos fresnéis parecem flutuar em meio a uma amplitude mais densa de tons de cinza, fato esse que promove distinções suaves, porém bem marcadas entre os diferentes planos da imagem, ou seja, potencializa as sensações de profundidade e de tridimensionalidade desses registros. Os tons médios de cinza, por sua vez, compõem elementos como a pele dos modelos e as superfícies de madeira sem apresentar saltos bruscos entre as diferentes tonalidades, ao mesmo tempo em que mantém a nitidez local nessas áreas de transição entre superfícies, objetos, etc.

Figura 52 - Exemplos de três fotogramas do editorial digitalizados em configuração *flat*



Fonte: imagens e colagem de autoria própria.

Em suma, a característica mais singular observada nos resultados desse escaneamento foi o alto contraste geral registrado digitalmente com um vasto grau de nuances de cinza entre as baixas e as altas luzes, além de manter texturas naquelas áreas que compõem os dois polos do histograma, qualidade essa que oferece arquivos dotados de milhares de variações tonais e que permite, deste modo, possibilidades de manipulação acurada por meio de programas de edição digital.

5.2.3. Revelação e digitalização (120)

28 de junho de 2024: a revelação de ambos os CineStill 800T foi realizada pelo laboratório Granulado, utilizando-se uma processadora de filmes 120 modelo Minilab Noritsu (sem subespecificação obtida) para automatização do processo, e levou cinco dias úteis para a finalização do serviço e envio das imagens digitalizadas. Dadas as condições de processamento padrão e automatizado desse serviço (além da inviabilidade logística de realizar esse procedimento de forma manual para filmes coloridos nos laboratórios de Brasília), não houve participação minha ou qualquer instrução de alteração das etapas desse processo, impondo-se a mim a condição de falta de controle sobre a etapa de revelação desse médio formato.

5 de julho de 2024: a digitalização dos negativos também foi realizada no Granulado, utilizando-se escaneamento por fotografia digital de câmera DSLR associada a lente macro, uma Sony Alpha 7 II (ILCE-7M2) e uma Micro-Nikkor 55mm f/2.8 Ai-S, respectivamente, com conversão para imagens positivas pelo *plug-in* Negative Lab Pro do programa Adobe Photoshop Lightroom Classic (sem maiores especificações do processo obtidas). Os resultados também foram enviados por meio de pasta na nuvem (WeTransfer) contendo os arquivos TIFF dos fotogramas digitalizados com uma pequena borda do filme e borda branca extra, em resolução média de aproximadamente 5142 x 4000 pixels, 240 dpi, 16 bits.

Ao contrário das digitalizações dos filmes 135 preto e brancos, os *scans* dos registros de médio formato do editorial apresentaram características bastante indesejadas, em especial no que diz respeito à fidelidade de reprodução de cor. Com os negativos revelados em mãos, a análise dos arquivos no computador apontou para certas alterações entre as informações registradas na película e aquelas escaneadas e pré-processadas no Negative Lab Pro, sendo essas discrepâncias baseadas sobretudo na ocorrência de *color shifts* digitais nas imagens. Várias partes das imagens apresentam intercorrências excessivas de verde, magenta, amarelo e azul, o que provocou mutações cromáticas na representação da pele dos modelos (Figura

53), das regiões de sombra (Figura 54) e dos tecidos das peças da coleção (Figura 55), para citar alguns exemplos.

Figura 53 - Fotograma nº 13 digitalizado do primeiro rolo, sem tratamento de cor



Fonte: imagem de autoria própria.

Figura 54 - Fotograma nº 11 digitalizado do segundo rolo, sem tratamento de cor



Fonte: imagem de autoria própria.

Figura 55 - Fotograma nº 6 digitalizado do primeiro rolo, sem tratamento de cor



Fonte: imagem de autoria própria.

Quando utilizado sob luz de tungstênio, o CineStill 800T é um filme reconhecido por sua reprodução equilibrada de cores vibrantes e saturadas, visto que se trata de uma emulsão de filme de cinema utilizada atualmente na indústria. Entretanto, por seu uso mais nichado por fotógrafos quando em comparação a filmes mais populares e de venda massiva, como é o caso da série Portra da Kodak, o 800T pode apresentar diferenças significativas de tonalização e de contraste na etapa de digitalização, caso as configurações padrão utilizadas no escâner - neste caso, na câmera - e no programa de conversão para imagens positivas sejam baseadas em filmes muito distintos do CineStill. A começar por seu balanceamento para luz de tungstênio, o escaneamento do filme por meio de fotografias digitais de DSLR pode ter sido realizado sob condições de luz não ideais, recebendo iluminação de diferentes fontes de luz que interferem diretamente na reprodução de cores do 800T, especialmente aquelas de tipo natural, como claridade rebatida do Sol. Por sua vez, a presença de desvios cromáticos também pode ter sua origem no processamento do software de conversão devido à utilização de perfis de cor inadequados e/ou de configurações automáticas de correção de cor e contraste, dada a falta de experiências prévias com o CineStill para que pudessem ser realizados ajustes manuais neste processo e, assim, fosse preservada a reprodução de cores do negativo. De toda forma, existentes tais inconstâncias visuais, foram necessárias várias etapas de tratamento de cor, além de retoques de luminosidade nas altas e nas baixas luzes com carência de contraste.

Figura 56 - Fotograma nº 13 digitalizado do primeiro rolo, com tratamento de cor



Fonte: imagem de autoria própria.

Figura 57 - Fotograma nº 11 digitalizado do segundo rolo, com tratamento de cor



Fonte: imagem de autoria própria.

Figura 58 - Fotograma nº 6 digitalizado do primeiro rolo, com tratamento de cor



Fonte: imagem de autoria própria.

5.2.4. Impressões fotográficas *fine art* (120)

16 de agosto de 2024: as impressões *fine art* dos fotogramas de médio formato digitalizados foram realizadas pela Carambola Birô, em conjunto com aquelas descritas na seção terciária 5.1.5 e compartilhando das mesmas especificações de papel (Canson Photo Performance Satin 240 g/m²), dimensionamento (11cm x 13,7cm + borda branca de 1 cm) e orçamento (R\$380,00/m²), sendo também recebidas na mesma data, no prazo de 01 (um) dia útil após o pedido.

Assim como as impressões digitais das fotografias do Kodak Gold, as relativas ao CineStill 800T também se destacam pela forma como o brilho da folha confere uma sensação de materialidade ressaltada aos elementos de maior reflexão de luz na locação escolhida, em especial àqueles de couro e de madeira envernizada. Após os ajustes digitais especificados na seção anterior, tais superfícies tiveram seus contrastes corrigidos e adquiriram ainda mais profundidade visível, tanto em suas disposições gerais quanto em seus mínimos detalhes, como veios e vincos (Figura 59).

Figura 59 - Impressões *fine art* dos fotograma nº 6, 15 e 17 do segundo rolo (respectivamente, da esquerda para a direita)



Fonte: imagens e colagem de autoria própria.

Por sua vez, as tonalidades e texturas de pele somaram-se ao toque liso e macio do papel, fato que, associado ao destaque de suas zonas de realce pelo aspecto brilhoso da folha, é capaz de provocar uma percepção tátil bastante natural sobre as fisionomias humanas presentes no editorial. Em acréscimo, a impressão das imagens com as bordas de filme do escaneamento acrescentaram um efeito de emulação de impressão fotoquímica às cópias digitais, correlacionando-se visualmente às práticas de ampliação realizadas no laboratório - numa espécie de antecipação das conexões estéticas que, por fim, viriam a ser estabelecidas entre todos os processos e resultados deste projeto durante a confecção do catálogo-objeto.

5.3. O catálogo-objeto

Todas as ideias iniciais em torno do que o catálogo-objeto fisicamente viria a ser apontaram para algum tipo de invólucro - caixa, maleta, entre outros - no qual eu pudesse depositar os elementos processuais e os resultados das etapas anteriores de forma orgânica e não sequenciada, ou seja, que oferecesse um interior vazio no qual eu pudesse organizar tais itens de forma livre. A intenção era consistir visualmente em um objeto que incitasse o observador a tocá-lo, abri-lo e revirar seu interior, de acordo com seu próprio nível de interesse sobre aquele artefato que, num primeiro momento, ainda não teria se constituído de nítido valor artístico, mas apresentaria as características básicas de sua própria natureza - à inspiração da característica de devir nos *Bichos* de Lygia Clark os quais, sem manipulação, eram dotados apenas da significação básica de seu material e de suas formas geométricas. Pesquisei por algumas opções mais específicas, como bolsas antigas de câmera ou cavaletes portáteis de pintura, até encontrar o anúncio online de um gaveteiro (ou gaveta avulsa) de madeira maciça (dito da década de 1940) que se relacionaria precisamente aos elementos e à temática de moda que circunscreve todo o projeto. Assim sendo, defini essa como a peça base

do catálogo-objeto, nomeando-o por *Gaveta-processo nº 0*, o qual pode ser observado em mais detalhes no vídeo *Catálogo-objeto em stop motion* (ROCHA, 2024).

5.3.1. Gaveta

3 e 4 de setembro de 2024: Como meio de contato primário na relação do observador-participante com o catálogo, decidi aplicar duas perspectivas de acabamento diferentes à peça. Em relação ao seu exterior, a materialidade antiga da madeira foi mantida, em suas quinas imperfeitas e verniz desgastado, deixando impressas as marcas do tempo que a gaveta já carregava, no intuito de preservar sua condição como um objeto previamente utilizado e, assim, expressar sua temporalidade alongada logo à primeira vista - ideia essa que percorreu muitos dos períodos de criação fotográfica e manual neste projeto. Como adendo, a impressão visual e a composição cromática da madeira maciça ressoam as características de fisicalidade da locação do editorial, correlacionando-se percepções sensoriais evocadas pelo invólucro do catálogo àquelas que serão observadas nas fotos em seu interior.

Para a parte interna da gaveta, por sua vez, a ideia correu no sentido contrário. Todas as suas faces - da caixa e da gaveta propriamente dita - foram lixadas previamente com folhas de granulação 120 (fina) para remoção de imperfeições, de sujeiras incrustadas e do resto de tinta que ainda havia nessas regiões; em seguida, utilizei a lixa de granulação 180 (muito fina) para dar o acabamento final a essa estrutura interna, de tal modo que o processo inteiro de lixamento dessas faces demorou quase duas tardes inteiras (sem cálculo exato de tempo) para ser devidamente finalizado. A decisão por realizar essa etapa apenas nas superfícies internas se deu na medida em que elas envolvem e entram em contato com todo o trabalho realizado durante este projeto, transmutando-se figurativamente em uma outra condição de uso. Se sua estrutura externa manifesta sua degradação temporal, o interior se relaciona ao processo de restauração e reinvenção ao longo de todos os períodos de criação do trabalho. O espaço revestido pelo tecido, receptáculo das produções materiais realizadas, foi costurado com a ajuda simbólica de duas costureiras de grande experiência: a Socorro, aquela de confiança da família há um bom tempo, a qual sempre realiza os trabalhos de tramas e linhas que vão além da nossa alçada; e a minha avó materna, Francisca, a qual me auxiliou com sua máquina na realização das costuras de acabamento sobre as bordas dos tecidos - além da ajuda que novamente recebi da Milay na etapa de colagem na madeira, dada a necessidade de se utilizar um bastão de cola quente de forma “rústica”, ou seja, sem pistola. Dessa forma, ambas as superfícies externa e interna apontam para a distensão do tempo,

respectivamente para o passado e para o futuro, sendo eu, na posição de artista, o intermediário na separação entre as duas condições materiais daquele objeto.

Figura 60 - Exterior (à esquerda) e interior (à direita) da gaveta



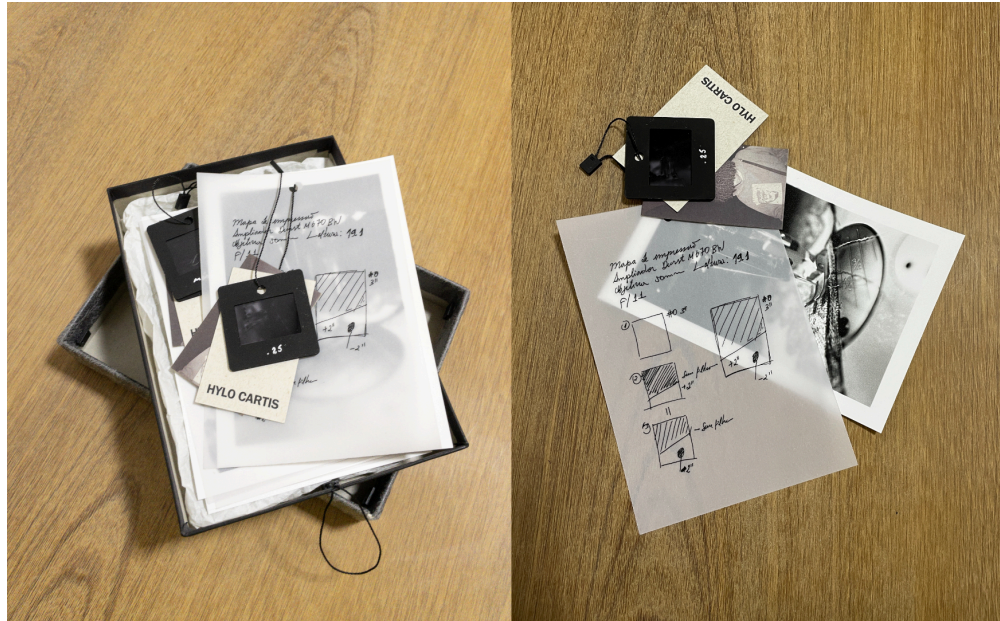
Fonte: imagens e colagem de autoria própria.

5.3.2. Processo

Quanto aos elementos inoculados no espaço interno da gaveta, os quais configuram a dimensão do processo no livro-objeto, o pensamento foi de representarem criações intervencionistas e intervencionadas, em ambos os casos considerando-se tanto a minha influência criativa como artista-fotógrafo quanto aquela do Alisson como artista-designer, elementos participantes dessa espécie de simbiose estética que fundamentou todo o prosseguimento do presente trabalho.

2 de setembro de 2024: as primeiras intervenções foram realizadas sobre os materiais das ampliações do Ilford HP5 Plus 135 descritas na seção 5.1.4. Para cada uma delas, foram separados quatro itens a serem incorporados às cópias, de forma a evidenciar nelas suas características temáticas e fotoquímicas, os quais consistem em: duas etiquetas personalizadas da Hylo Cartis Studio; uma cópia em papel vegetal de alta gramatura com o respectivo mapa de impressão, desenhado no dia da ampliação pelo Daniel Fama; e o fotograma original da fotografia ampliada, o qual foi disposto numa moldura finalizada com tinta guache preta - de modo que a textura desse elemento expandido da composição se desgastasse com o tempo, devido aos toques voluntários e acidentais que se sucedessem sobre seu acabamento.

Figura 61 - Ampliações fotoquímicas expandidas



Fonte: imagens e colagem de autoria própria.

4 de setembro de 2024: a bobina de pequeno formato utilizada na sessão teste do ateliê foi aqui revestida, junto a uma etiqueta da Hylo, com fragmentos de um tecido disposto em peças da referida coleção. Fixada numa espécie de chaveiro, a bobina faz par com os próprios fotogramas originais do *shooting* do ateliê, de tal forma que o contexto temático observado nas fotos se tridimensionaliza e toma, afinal, o próprio instrumento fotoquímico. Por sua vez, as impressões digitais das fotografias de médio formato foram colocadas em dois grupos distintos dentro da gaveta. Sendo a primeira correspondente aos registros da sessão teste do ateliê, suas cópias *fine art* foram guardadas dentro de uma folha de papel kraft, unida em suas laterais por um fio de bordado preto; a ideia para esse conjunto se deu pelo caráter de pré-realização e teste das peças pelo Alisson naqueles primeiros registros, fazendo, assim, com que seu embrulho representasse um estágio inicial da etapa do design. Já o segundo grupo de impressões, correspondente às fotografias de médio formato do editorial, foram armazenadas junto a tiras de tecido das peças da coleção e revestidas por plástico-bolha, de forma a espelhar o processo de finalização e envio das peças e subsequente e contato sensorial com a materialidade dos itens adquiridos. Além disso, os negativos de médio formato originais do editorial foram colocados numa envoltório e armazenados junto aos demais elementos do processo dentro da gaveta, oferecendo-se a visualização dos registros fotográficos originais para o observador e a possibilidade de comparação da fisicalidade

cromaticamente negativa da película junto à sua representação digital positivada e expressa nas impressões *fine art*.

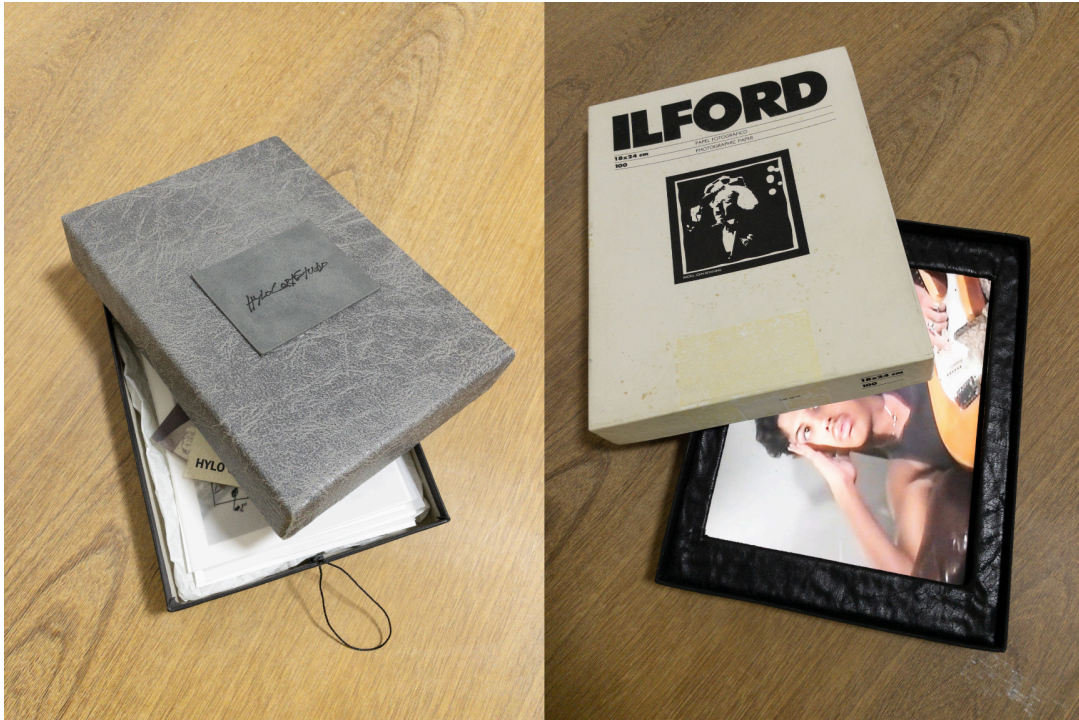
Figura 62 - Chaveiro de bobina e negativos 135 do ateliê, *fine arts* do ateliê, *fine arts* do editorial, e negativos 120 do editorial (respectivamente, da esquerda para a direita)



Fonte: imagens e colagem de autoria própria.

5 de setembro de 2024: por fim, foram elaboradas uma caixa-suporte para as ampliações fotoquímicas e outra para o dispositivo de reprodução das filmagens de VHS-C realizadas durante o editorial. Ambas possuem como base caixas antigas de papel fotográfico Ilford, nas quais foram aplicadas uma camada externa de tinta acrílica fosca na cor preta sobre suas bases para conferir um melhor acabamento a essas áreas bastante desgastadas das caixas originais. Para a tampa da caixa das ampliações, a escolha se deu na utilização do tecido de uma das bolsas da coleção (pata-de-elefante cinza) como revestimento, além da fixação da etiqueta com a logo da Hylo Cartis Studio. Para a das filmagens, por sua vez, a escolha foi por manter a estética da caixa que foi utilizada como base (uma antiga caixa de papel fotográfico Ilford), não apenas pela correlação temática com o restante do projeto, mas pelo diálogo com a própria aparência externa da gaveta, funcionando como um outro invólucro que se correlaciona com o trabalho sem adentrar no interior da gaveta - e sem ser, assim, tomado por sua características. Em relação aos seus posicionamentos, a caixa das ampliações foi colocada no interior da gaveta junto aos demais elementos relacionados anteriormente; por sua proeminência de dimensões quando em comparação a esses outros, a caixa torna-se o item mais evidente na composição do catálogo-objeto, de forma a salientar o fundamento processual que o registro analógico confere a toda a perspectiva prática deste projeto. Por fim, a caixa-suporte para a reprodução da fita digitalizada do VHS-C é posicionada à parte, porém coligada à gaveta-processo, fazendo-se, assim, como uma materialização das inúmeras ramificações que se fazem possíveis a partir deste projeto.

Figura 63 - Caixa-suporte das ampliações (à esquerda) e caixa-suporte das filmagens de VHS-C (à direita)



Fonte: imagens e colagem de autoria própria.

Figura 64 - Gaveta-processo n° 0



Fonte: imagens e colagem de autoria própria.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foram meses e meses de foco acadêmico sobre um único projeto, um eixo temático, uma coleção e muitas madrugadas de escrita, costura e cola quente. Se, depois de muitas dúvidas e ideias prévias nada instigantes, cheguei à concepção deste trabalho e o fiz abertamente apaixonado, foi porque significou a confirmação decisiva de que amo fotografia. E, se amo, é porque ela me ofereceu durante todos esses anos de curso superior - e como nenhuma outra área de estudo ou campo de atuação - a possibilidade de ser por completo aquilo que quero, um artista, sem eliminar aquilo que preciso ser, um comunicador. Trabalhar junto ao Alisson para uma marca que ressoa com muitas ideias nas quais acredito, além de suas peças muito me encantarem do ponto de vista estético e criativo, foi uma oportunidade possível graças ao meu trabalho de arte fotográfica, no qual utilizo métodos alternativos e fotoquímicos há alguns bons anos.

A experiência possibilitada por esta pesquisa me fez perceber, entretanto, o quão rasa minha compreensão sobre a prática fotoquímica era - e ainda é, por mais que agora manifesta e objetivada numa busca cada vez maior por seus aprendizados específicos, técnicos e estéticos. Utilizar o analógico como fundamento para os atos fotográficos deste projeto, mesmo quando se fez necessário transmutá-lo em arquivos e impressões digitais, foi capaz de proporcionar uma aproximação íntima com meu próprio processo de trabalho, ao passo que absorvi uma imensidão de conceitos sobre revelação e constituição física dos filmes, nomes e obras basilares da prática fotoquímica, truques de ampliação, formas de manipulação de químicos, entre tantas outras informações utilizadas no desenvolvimento dos registros aqui apresentados. Por sua vez, a fotografia analógica conferiu às sessões do ateliê e do editorial uma maior integração e consequente relação de afinidade entre todos os membros da equipe, dado o alongamento temporal e a quantidade bastante reduzida de poses disponíveis para ambos os dias quando posto em comparação a possibilidades de captura digital. Para cada fotografia, há uma preparação coletiva única e que se objetiva exclusivamente na melhor utilização possível daqueles centímetros de emulsão por trás da cortina da câmera, fato este que modifica toda a relação coletiva com o clique e com a expectativa do resultado.

Além disso, em seu caráter estético de específicas texturas granulares e formas de reprodução de luz, sombra e cor, o trabalho com filme torna-se uma vontade não apenas de fazer uma criação comercial de fotografia de moda para compor portfólio, mas sobretudo de utilizar aquele espaço de liberdade artística disponibilizado por uma marca de ambições autorais (aqui destacando-se a receptividade a nichos estéticos observada no *slow fashion*) para injetar no mercado amostras tão possíveis quanto eficazes de produção artística. Numa

perspectiva de pensamento visual liberto como esta, as práticas se desvencilham da homogeneidade sintomática de *jobs* e *freelas* normalmente oferecidos de forma pública (especialmente no limitado contexto profissional da fotografia brasiliense), de forma a potencializar nomes em início de carreira, estudantes universitários ou autodidatas de fotografia que ainda não possuem evidência suficiente para criarem com mais autonomia e a partir de suas próprias referências culturais.

Quanto ao caráter específico e relacional da fotografia expandida e da criação do catálogo-objeto, o objetivo foi de demonstrar a possibilidade de realização de pesquisas comunicacionais que adentrassem no âmago da criação artística, de forma a proporcionar uma pesquisa qualitativa intervencionista na qual o pesquisador-criador fosse uma espécie de relator de narrativas, cuja função fosse evidenciar na arte sua face científica, de processo comunicacional muitas vezes rejeitado por fundamentar-se em parte por subjetividades. O que o presente trabalho se pôs a demonstrar foi que a prática acadêmica, sendo por si só um procedimento repleto de decisões individuais e/ou coletivas, é tomada em muitas partes por discursos íntimos, inclinações ideológicas e manifestações políticas, da escolha do tema à opção deste ou daquele método de pesquisa; assim sendo, a criação de arte contemporânea no contexto da produção e do estudo comunicacional e fotográfico pode ser analisado a partir de especificidades conceituais e metodológicas baseadas na evidenciação do sujeito, de suas passionalidades, recortes e afetos. E, mesmo aplicando-se essa prática, o estudo ainda será comunicacional, pois se volta para a forma do discurso (aqui intimamente explicitado pela ideia do diário de campo), da correlação política-visual entre as escolhas processuais e os destinatários daquilo que geram, enfim, da impressão estética de princípios e valores imateriais buscados num aparentemente simples procedimento de registro fotográfico de moda para uma marca de *slow fashion*.

Arremato a tecitura deste projeto àquela lógica do ponto alinhavo, com a ponta solta para ser revisitada e alterada daqui semanas, meses, anos. Assim como a técnica de costura, o acabamento é uma questão de perspectiva: vista de longe e à imagem de um trabalho de conclusão de curso, essa pesquisa está cumprida com início, meio e fim; vista bem de perto e aos meus olhos como artista-fotógrafo-comunicador, sinto que germinei boas ideias ao longo desses últimos cinco meses, sobre as quais ainda tenho muito a desenvolver em outras profundidades e ramificações - por isso a nulidade em *Gaveta-processo nº 0*.

Por hora, guardo a agulha, mas mantenho-a bem à vista para o momento do próximo ponto.

7. REFERÊNCIAS

7.1. Referências bibliográficas

7.1.1. Revisão de literatura sobre moda e identidade

ALEXANDERSSON, E.; MATLAK, R. (2017). Cultural Differences in Fashion Magazines : Targeting Vogue (Dissertation). Disponível em: <<https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:hb:diva-12715>>. Acesso em: 06 set. 2024.

BASCHIROTTI, V. Livro de artista: palavra-imagem-objeto. Revista-Valise, v. 6, n. 11, p. 101-112, 2016. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/62239>>. Acesso em: 06 ago. 2024.

CASTILHO, K. Moda e linguagem, São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004, 207p.

CARNEIRO LEÃO, I. Z. C. Reflexões sobre 'O Império do Efêmero', de Gilles Lipovetsky. Revista Economia & Tecnologia, [S.l.], v. 7, n. 2, jun. 2011. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/ret/article/view/26826>>. Acesso em: 04 set. 2024.

FLETCHER, K. Slow Fashion. Ecologist, Set. 2007. Disponível em: <http://theecologist.org/green_living/clothing/269245/slow_fashion>. Acesso em: 06 set. 2024.

FLETCHER, K.; GROSE, L. Moda & Sustentabilidade: design para mudança. São Paulo: SENAC São Paulo, 2011. 192p.

HALL, S. A identidade cultural da pós-modernidade. São Paulo: DP&A, 2006.

JOHANSSON, E. Slow fashion – the answer for a sustainable industry?. 2010. 94 p. Dissertação (Master in Applied Textile Management The Swedish School of Textiles - The Swedish School of Textiles, University of Borås, Sweden, 2010).

LIPOVETSKY, G. O império do efêmero: A moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MARTINS, M. M. Moda e Linguagem – Castilho K. DeSignis, n. 32, p. 183-185, 2020. Disponível em: <<https://www.designisfels.net/capitulo/i32-18-moda-e-linguagem/>>. Acesso em: 06 set. 2024.

OSBORNE, P. The Fiction of the Contemporary, in: (id.), Anywhere or not at All: The Philosophy of Contemporary Art, London 2013, 28.

SANTOS, S. D. M. dos. Entre Fios e Desafios: Indústria da Moda, Linguagem e Trabalho Escravo na Sociedade Imperialista. Brasil: RELACult, ed. especial, v. 3, p. 8, 2017. Disponível em:

<<https://scholar.archive.org/work/imox5xiz4ngwjfbt2ugby6jbde/access/wayback/http://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/download/468/238>>. Acesso em: 06 set. 2024.

7.1.2. Revisão de literatura sobre fotografias expandida e analógica

AUBERT, D. File sharing: Reading the index in Rosalind Krauss and Wim Crouwel. Book 2.0, v. 3, n. 2, p. 113-120, 2013.

FERNANDES JR., R. Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. São Paulo: FACOM, 2006.

FLUSSER, V. Filosofia da caixa preta – elementos para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

KRAUSS, R.. Notes on the Index: Part 1 in The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Cambridge, the MIT Press, 1985.

MÜLLER-POHLE, A. Analog, Digital, Projective. In: Hubertus von Amelnunxen, Stefan Iglhaut, Florian Rötzer (eds.) Photography after Photography. Memory and Representation in the Digital Age. Amsterdã: Overseas Publishers Association, 1996.

MÜLLER-POHLE, A. Information strategies. European Photography 21, Photography: Today/Tomorrow, v. 6, n. 1, Jan./Fev./Mar. 1985. Disponível em: <<http://www.muellerpohle.net/>>. Acesso em: 06 set. 2024. Traduzido do alemão por Jean Säfken.

SOUTTER, L. Expanded Photography: Persistence of the Photographic. PhotoResearcher, v. 26, p. 36-43, 2016.

7.1.3. Revisão de literatura sobre diário de campo em pesquisa qualitativa

KROEFF, R. F. da S.; GAVILLON, P. Q.; RAMM, L. V. Diário de Campo e a Relação do(a) Pesquisador(a) com o Campo-Tema na Pesquisa-Intervenção. Estudos e Pesquisas em Psicologia, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 464–480, 2020. DOI: 10.12957/epp.2020.52579. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/revispsi/article/view/52579>>. Acesso em: 5 set. 2024.

VIEIRA, J. A. O uso do diário em pesquisa qualitativa. Cadernos de Linguagem e Sociedade, Brasília, v. 5, p. 93-104, 2001. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/les/article/view/1348/1003>>. Acesso em: 05 set. 2024.

7.1.4. Revisão de literatura sobre livro de artista/livro-objeto

CADÔR, A. B. O livro de artista e a enciclopédia visual. Editora UFMG, 2016.

MARTINS, D. M. F.; SILVA, S. R. da. A evolução do livro-objeto: técnica e estética. FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, [S. l.], n. 24, p. 87–103, 2020. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/47306>>. Acesso em: 21 mar. 2024.

SCOVINO. Caixa Preta, 1975. 2022. Disponível em: <https://livrosdeartista.itaucultural.org.br/o_inicio_da_historia/caixa-preta/>. Acesso em: 6 set. 2024.

VENEROSO, M. do C. de F.. Livros de artista e livros raros: aproximações. Perspectivas em Ciência da Informação, v. 22, p. 185-198, 2017.

7.2 Referências fotográficas ou videográficas

ALIX MARIE. Orlando. 2014. Disponível em: <<http://alixmarie.com/>>. Acesso em: 6 set. 2024.

ANDREW WEISS GALLERY. George Barris. 2024. Disponível em: <<https://www.andrewweissgallery.com/collections/george-barris>>. Acesso em: 6 set. 2024.

CINESTILL FILM. 800Tungsten High Speed Color Negative Film, 120. 2024. Disponível em: <<https://cinestillfilm.com/collections/film-and-camera-supplies/products/800tungsten-high-speed-color-film-120-format-retail>>. Acesso em: 6 set. 2024.

COSGROVE, B. Marilyn Monroe at Home in Hollywood: Color Portraits, 1953. Life. 2024. Disponível em: <<https://www.life.com/people/marilyn-monroe-at-home-in-hollywood-color-portraits-1953/>>. Acesso em: 6 set. 2024.

DMITRI. Kodak Gold Film Review. Analog Cafe. 2022. Disponível em: <<https://www.analog.cafe/r/kodak-gold-film-review-chsw>>. Acesso em: 6 set. 2024.

FOTOMUSEUM WINTERTHUR. Dominic Hawgood. 2016. Disponível em: <<https://www.fotomuseum.ch/en/photographer-post/dominic-hawgood/>>. Acesso em: 6 set. 2024.

GOULD, E.. Four very different darkroom printers test ILFORD's new Multigrade RC Deluxe paper. Emulsive. 2021. Disponível em: <<https://emulsive.org/articles/darkroom/darkroom-printing/four-very-different-darkroom-printers-test-ilfords-new-multigrade-rc-deluxe-paper>>. Acesso em: 6 set. 2024.

GRAY, M. "Love In Black Utopia". Instagram. 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C3InV1nRcBv/?utm_source=ig_web_copy_link>. Acesso em: 9 set. 2024.

GRAY, M. The Love Down Below. Instagram. 2024. Disponível em: Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C5JR1smxfZr/?utm_source=ig_web_copy_link>. Acesso em: 9 set. 2024.

LIVROS DE ARTISTA NA COLEÇÃO ITAÚ CULTURAL. Caixa Preta, 1975. 2022. Disponível em: <https://livrosdeartista.itaucultural.org.br/o_inicio_da_historia/caixa-preta/>. Acesso em: 6 set. 2024.

ORCHARD, K. Kurt Schwitters: Reconstructions of the Merzbau. Tate. 2024. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>>. Acesso em: 6 set. 2024.

REUTERS. Cade aprova compra da Piraquê pela dona da Adria. O Globo. 2018. Disponível em:
<<https://oglobo.globo.com/economia/cade-aprova-compra-da-piraque-pela-dona-da-adria-22504208>>. Acesso em: 6 set. 2024.

ROCHA, Rafael. Catálogo-objeto em stop motion. YouTube, 18 set. 2024. Disponível em:
<<https://youtu.be/ptJ-ZDtp0d0?si=MJtpyPxWD4-hpFUn>>. Acesso em: 30 set. 2024.

SANDERSON, A. In Focus - Andrew Sanderson. Ilford Photo. 2022. Disponível em:
<<https://www.ilmfordphoto.com/in-focus-andrew-sanderson/>>. Acesso em: 6 set. 2024.

THE IRVING PENN FOUNDATION. Fashion. 2024. Disponível em:
<<https://irvingpenn.org/fashion>>. Acesso em: 6 set. 2024.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Vogue. 2024. Disponível em:
<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/745509>>. Acesso em: 6 set. 2024.

THE PARIS MADEMOISELLE. Chanel 1991 Spring Summer Catalogue Scuba Linda Evangelista Christy TURLINGTON. 2024.
<https://theparismademoiselle.com/collections/chanel-catalogues/products/copy-of-chanel-1995-1996-cruise-hardcover-catalogue-amber-valletta>>. Acesso em: 6 set. 2024.

THE PARIS MADEMOISELLE. Chanel 1997 Spring Summer Vip Art Portfolio With Photos And Sketch. 2024. Disponível em:
<<https://theparismademoiselle.com/collections/chanel-catalogues/products/copy-of-chanel-1997-vip-gift-book-with-stickers-and-invite-champagne-reception-in-cocos-apartment-1>>. Acesso em: 6 set. 2024.

7.3. Sítios eletrônicos consultados

CANSON INFINITY. Canson® Infinity Platine Fibre Rag 310 g/m² - Cetim. 2024. Disponível em: <<https://www.canson-infinity.com/pt/produtos/platine-fibre-rag>>. Acesso em: 6 set. 2024.

CINESTILL FILM. 800Tungsten High Speed Color Negative Film, 120. 2024. Disponível em:
<<https://cinestillfilm.com/collections/film-and-camera-supplies/products/800tungsten-high-speed-color-film-120-format-retail>>. Acesso em: 6 set. 2024.

HARMAN TECHNOLOGY LIMITED. HP5 Plus. 2018. Disponível em:
<<https://www.ilmfordphoto.com/amfile/file/download/file/1903/product/691/>>. Acesso em: 6 set. 2024.

HARMAN TECHNOLOGY LIMITED. Multigrade RC Papers. 2020. Disponível em:
<<https://www.ilmfordphoto.com/amfile/file/download/file/1956/product/1696/>>. Acesso em: 6 set. 2024.

HARMAN TECHNOLOGY LIMITED. Multigrade Rc Deluxe Glossy Sheets. 2024. Disponível em: <<https://www.ilmfordphoto.com/multigrade-rc-deluxe-glossy-sheets>>. Acesso em: 6 set. 2024.

INTERNATIONAL MONETARY FUND. World economic and financial surveys, world economic Outlook database - WEO groups and aggregates information. WEO Database, Abr. 2022. Disponível em:

<<https://www.imf.org/external/pubs/ft/weo/2022/01/weodata/groups.htm>>. Acesso em: 06 set. 2024.

KODAK ALARIS. Kodak Professional Portra 800 Film. 2016. Disponível em:

<https://business.kodakmoments.com/sites/default/files/files/products/e4040_portra_800.pdf>. Acesso em: 6 set. 2024.

LIVRO de artista. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14340/livro-de-artista>>. Acesso em: 6 set. 2024.

MACEDO, N. Revelador D23: Como funciona e quais vantagens. Aprenda Fotografia. 2020.

Disponível em: <<https://aprendafotografia.org/revelador-d23-como-funciona-vantagens/>>. Acesso em: 6 set. 2024.

MELO, P. O Sistema de Zonas – Parte 1. Priamo Melo, 2012. Disponível em:

<<https://www.priamomelo.com.br/o-sistema-de-zonas-parte-1/>>. Acesso em: 6 set. 2024.

MOMA. Lygia Clark, Bichos (como um grupo). 2024. Disponível em:

<<https://www.moma.org/audio/playlist/181/2429>>. Acesso em: 6 set. 2024.

PICTORIAL PLANET. D23. 2024. Disponível em:

<http://www.pictorialplanet.com/advanced_photography/D23.html>. Acesso em: 6 set. 2024.

PORTAL LYGIA CLARK. Os Bichos. 2024. Disponível em:

<<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/59268/os-bichos>>. Acesso em: 6 set. 2024.

RED RIVER PAPER. What is Resin Coated RC Photo Paper. 2024. Disponível em:

<<https://www.redrivercatalog.com/infocenter/what-is-resin-coated-rc-photo-paper.html?srsltid=AfmBOorUXP2GssCbbC95VZza00bcUmExi6p03Ywec9jD4NAzOOilowW3>>. Acesso em: 6 set. 2024.

SANTOS, T. Educa Mais Brasil Progressão geométrica. 2018. Disponível em:

<<https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/matematica/progressao-geometrica>>. Acesso em: 6 set. 2024.

THOMAS, E. In Search of Lost Art: Kurt Schwitters's Merzbau. MoMA. 2012. Disponível em:

<https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau/>. Acesso em: 6 set. 2024.

TX, I. Streetwear brasileiro: estilista do Paranoá faz moda autoral. Correio Braziliense. 2023. Disponível em:

<<https://www.correiobraziliense.com.br/revista-do-correio/2023/08/5113267-streetwear-brasil-iense-estilista-do-paranoa-faz-moda-autorall.html>>. Acesso em: 6 set. 2024.

GLOSSÁRIO

120: tipo mais comum de filme de médio formato para fotografia estática, é vendido em carretéis e possui uma largura nominal aproximada de 61 mm.

135: também conhecido como filme de 35 mm, é o tipo de filme mais utilizado para fotografia estática e geralmente é vendido em bobinas ou em rolos de maior extensão.

Acutância: percepção de nitidez local em uma imagem, analisada sobre as áreas de transição entre luz e sombra e/ou elementos adjacentes.

Alcance dinâmico: corresponde à escala de captação de detalhes entre o preto e o branco na emulsão de um filme fotográfico ou no sensor de uma câmera digital.

Altas luzes: também chamadas de realces, são as áreas mais claras em uma fotografia e mais iluminadas em uma cena, a região de tons mais próximos do branco numa escala tonal.

Backup: cópia de segurança de arquivos digitais com o objetivo de evitar perda definitiva do material.

Baixas luzes: também chamadas de sombras, são as áreas mais escuras em uma fotografia e menos iluminadas em uma cena, a região de tons mais próximos do preto numa escala tonal.

Dodge and burn (esquiva e queima): técnica de clareamento (referente a *dodge*) e escurecimento (*burn*) de forma seletiva em partes do papel fotográfico, realizada por meio do posicionamento de bloqueadores de luz sobre as áreas de esquiva, geralmente utilizando-se fragmentos de papel.

Cinza médio: é o tom central numa escala tonal, correspondente a uma reflexão de 18% de luz incidente e utilizado como valor padrão da exposição ideal em fotômetros.

Color shift: variações cromáticas que modificam a reprodução e a percepção de cores em uma imagem.

Contraste variável: referente à possibilidade de se controlar o contraste do papel fotográfico por meio da utilização de diferentes filtros de contraste no ampliador.

Cópia de verificação: impressão geral da fotografia e realizada de forma prévia à cópia final, com o objetivo de se revisar as escolhas visuais realizadas em todas as etapas anteriores.

Croqui: esboço realizado como ideia visual básica de uma criação ou projeto, bastante utilizado no design de moda e na arquitetura.

Curva sensitométrica: também chamada de curva característica, refere-se a uma representação visual em forma de gráfico que relaciona a densidade do filme ao seu nível de exposição em proporção logarítmica.

Densidade: relaciona-se aos níveis de opacidade observados na película do filme antes e após sua sensibilização e revelação.

Exposure Index (EI): também conhecido como valor de exposição (EV), é uma medida da quantidade de luz à qual um filme é exposto, sendo utilizado como parâmetro para cálculos de fotometria.

Escala tonal: gradação de tons de cinza entre preto e branco em uma fotografia.

Filtro de contraste: acessório utilizado no compartimento de filtro do ampliador para regular a relação de contraste desejada no papel fotográfico.

Fine art: tipo de impressão de alta qualidade e durabilidade realizada com caráter artístico e/ou museológico.

Fresnel: tipo de refletor de luz que possui lentes fresnel como seu mecanismo principal de projeção luminosa e geralmente utiliza lâmpadas halógenas em sua estrutura interna.

F-stops: medida utilizada para fazer menção à quantidade de luz permitida através da abertura do diafragma da objetiva.

Histograma: representação gráfica da variação e da concentração tonal entre preto e branco de uma imagem.

ISO: ferramenta que diz respeito à sensibilidade luminosa da emulsão de um filme ou do sensor de uma câmera digital; pode-se obter imagens mais claras (com mais luz) ou mais escuras (com menos luz) de acordo com sua configuração.

ISO nominal: valor do ISO padrão apontado pelo fabricante do filme como aquele que resulta na maior possibilidade de registrar informações expostas e com nitidez no fotograma.

Nitidez: característica referente à percepção de clareza, definição e delineamento dos detalhes de uma imagem.

Plug-in: subprogramas de software que proporcionam funções extras a um programa base.

Preto máximo: intensidade de cinza mais próxima do preto puro em uma impressão fotoquímica ou em um negativo.

Scans: versões digitalizadas de fotografias, livros, documentos, etc.

Shooting: sessão de fotografias.

Stock: referente à solução padrão concentrada de um reagente, a qual pode ser diluída em diferentes proporções para usos posteriores.

Stop: unidade de medida e de cálculo para mudanças de quantidade de exposição à luz, normalmente atribuída a alterações na velocidade do obturador da câmera, na abertura do diafragma da objetiva ou no ISO do filme fotográfico/da câmera digital.

Streetwear: estilo casual de vestimentas inspiradas por elementos culturais urbanos como o rap e o *hip hop*, o skate e o movimento punk.

Styling: relativo a escolha e combinação de roupas e acessórios para determinado contexto de moda ou figurino.

Stylist: quem realiza o *styling*.

Subexposição: tempo insuficiente de exposição do material sensível, deixando-o escuro, com sombras intensas e áreas de preto, de forma a resultar em perda de informações.

Superexposição: situação oposta à da subexposição, consistindo na falta de informação devido ao excesso de realces e de áreas de branco na imagem.

Técnica mista: conhecida também como *mixed media*, corresponde à utilização de técnicas, materiais e tipos de suporte variados numa mesma criação visual.

Temperatura de cor: medido em kelvin (K), corresponde ao aspecto tonal da cor de determinada fonte luminosa pertencente ao espectro da luz visível.

Teste de cunha escalonada: consiste em um teste de análise da variação tonal entre o branco puro e o preto máximo aplicado em filmes, chapas e papéis fotográficos, utilizando-se um escalonamento gradual de exposição (variado em *f-stops*).

Tira de teste: pedaços de papel fotográfico utilizados em testes de contraste, nitidez e tempo de exposição para cada ampliação.

Transmidiático: caráter de criações que utilizam diferentes mídias de forma conjunta (audiovisual, fotografia estática, etc.) como seu suporte estético e de discurso.

Upcycling: criação de novos produtos a partir de materiais reaproveitados de objetos e peças já existentes.