UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA
NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS DEPARTAMENTO DE ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

Camila Vieira Vilarim de Sá

FOTOGRAFIA ALTERNATIVA
Experimentos e práticas artísticas com a captura e impressão de imagens

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Pritama Morgado Brussolo

Porto Velho

2023
Camila Vieira Vilarim de Sá

FOTOGRAFIA ALTERNATIVA
Experimentos e práticas artísticas com a captura e impressão de imagens

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção de título de Licenciada em Artes Visuais, pelo Curso de Licenciatura em Artes Visuais do Departamento de Artes da Universidade Federal de Rondônia.
Orientadora: Prof.ª Dr.ª Pritama Morgado Brussolo

Porto Velho
2023

Catalogação da Publicação na Fonte
Fundação Universidade Federal de Rondônia - UNIR

S111f Sá, Camila Vieira Vilarim de.
Fotografia alternativa: experimentos e práticas artísticas com a captura e impressão de imagens / Camila Vieira Vilarim de Sá. - Porto Velho, 2023.

103 f.: il.

Orientadora: Prof.ª Dr.a Pritama Morgado Brussolo.

Monografia (Graduação). Departamento de Artes. Fundação Universidade Federal de Rondônia.

1. Aparelho como ato político. 2. Fotografia alternativa. 3. Licenciatura. 4. Manual. I. Brussolo, Pritama Morgado. II. Título.

Biblioteca Central CDU 77.01

Bibliotecário(a) Marcelo Garcia Cardoso CRB-11/1080

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE ARTES - PORTO VELHO

ATA DE DEFESA DE CONCLUSÃO DE CURSO

As 15 horas do dia 10 do mês de outubro de 2023, realizou-se no auditório da DGP, a Sessão de Apresentação e Defesa do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado "FOTOGRAFIA ALTERNATIVA: Experimentos e práticas artísticas com a captura e impressão de imagens", apresentada pela acadêmica Camila Vieira Vilarim de Sá. O trabalho foi julgado aprovado pelos docentes Prof. Dr. Luiz Daniel Lerro - Membro da banca (DAV/UNIR), Prof. Dra. Priscila Arantes Rampin - Membra externo da banca (IARTE/UFU) e Profa. Dra Pritama Morgado Brussolo - Presidente da banca (DAV/UNIR), que aconteceu na Fundação Universidade Federal de Rondônia - UNIR, *Campus* Porto Velho - José Ribeiro Filho, com nota 10,0 como requisito parcial para obtenção do título de LICENCIATURA do Curso de Artes Visuais e aprovada em sua forma atual, sem ressalvas para correções a serem feitas pelo aluno antes de submeter a versão definitiva para o fechamento da nota na disciplina: Trabalho de Conclusão de Curso.

Porto Velho, 10 de outubro de 2023.

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

ORIENTADOR: Profa. Dra Pritama Morgado Brussolo – UNIR

Aprovado (x) **Reprovado ( )**

AVALIADOR 1: Prof. Dra. Priscila Arantes Rampin - UFU

Aprovado (x) **Reprovado ( )**

AVALIADOR 2: Prof. Dr. Luiz Daniel Lerro - UNIR

Aprovado (x) **Reprovado ( )**

Reaberta a sessão pública o orientador proclamou os resultados e encerrou a sessão, da qual foi lavrada a presente ata que vai por mim assinada.

Professora orientadora

Documento assinado eletronicamente por **PRITAMA MORGADO BRUSSOLO**, **Docente**, em 10/10/2023, às 17:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

Documento assinado eletronicamente por **Priscila Arantes Rampin**, **Usuário Externo**, em 10/10/2023, às 17:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

Documento assinado eletronicamente por **LUIZ DANIEL LERRO**, **Docente**, em 10/10/2023, às 17:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.unir.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1512796** e o código CRC **FFE53794**.

Referência: Processo nº 23118.013735/2023-86 SEI nº 1512796

Dedicado ao meu falecido avô, Jango.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente à professora Dra. Priscila Rampin, que concordou em continuar me orientando mesmo de longe. Obrigada pelas conversas, pela paciência e pelos impressos. Você foi mais que uma orientadora.

Às minhas avós, paterna, Cacilda e minha avó materna, Francisca, por serem pessoas de luz na minha vida, e caminharem comigo a todo instante.

Ao meu avô, Jango, pelas místicas histórias contadas durante a minha infância.

À minha irmã, Amanda, que enfrentou comigo momentos difíceis neste período de pesquisa, mas me fez rir em todos. Sem você nada teria graça.

À minha irmã caçula, Emanuelle, que me trouxe tanta alegria e carinho em todos os abraços.

Ao meu pai, pelas caronas e paciência.

À minha mãe, pelas comidas gostosas e pelo apoio.

À Maria e João, pelos lanches e conversas bobas.

Às minhas amigas, Pétala, Alinne e Samara, pelas descontrações nos dias agitados.

Aos meus amigos e amigas de longa data, Ítalo, Thaísa, Victória Duda e Sofia, que dividem comigo maus bocados e a delícia que é viver:

À Editora da Universidade Federal de Rondônia por me aproximar da editora Lou e o editor Samilo e Andressa, que foram essenciais para pensar sobre o Design Gráfico quando eu fazia capas.

Ao Mateus, por ter me acolhido e me ajudado incansavelmente, pelas discussões sobre arte e processos manuais. Obrigada por ter feito dessa pesquisa algo leve.

Ao meu tio, Marcos, por ter me dado a primeira câmera de presente nos meus 16 anos.

Ao meu grande amigo, artista/fotógrafo Luiz Brito, que me inspirou com suas obras e sua paixão pela fotografia analógica através do seu trabalho com as queimadas em Porto Velho. Obrigada por me emprestar seus insumos de fotografia analógica, pelas conversas e pelo cuidado quando o assunto é fotografia.

À todas as pessoas que conviveram comigo este período de descobertas e dúvidas sobre a fotografia.

À todas as pessoas que aceitaram ser fotografadas por mim em algum momento, e me cederam confiança no meu trabalho, se valendo da ética e respeito.

Aos professores e professoras do curso de Artes Visuais, que me fizerem enxergar a arte de outro modo.

“(...) e quando fotografei pela primeira vez, me senti muito perversa.” (Diane Arbus)

FOTOGRAFIA ALTERNATIVA: experimentos e práticas artísticas com a captura e impressão de imagens

Camila Vieira Vilarim de Sá

Resumo:
O texto aborda a prática da fotografia alternativa, que se caracteriza pelo uso de métodos manuais, como a cianotipia, fitotipia, antotipia, *pinhole* e *scanner*, em oposição às câmeras digitais convencionais. A autora destaca a história da fotografia, revendo a evolução das técnicas analógicas desde seus primeiros testes com resultados precários e imperfeitos até a busca por imagens nítidas e estáticas. Também é dado luz sobre a importância de artistas contemporâneos brasileiros, que usam a fotografia alternativa como forma de expressão artística. Além disso, explora-se a relação entre o "erro", o ruído e as experiências no processo criativo, examinando o impacto do tempo de exposição em obras específicas. A pesquisa também descreve o interesse em investigar como os processos alternativos podem reavivar o interesse pela fotografia manual, ressignificando objetos cotidianos. Por meio deste, é refletido sobre a fotografia teórica, mostrando mapas de rumo como fio condutor da pesquisa, até a forma prática de diferentes processos manuais alternativos. Finalmente, propõe-se uma oficina com foco em técnicas acessíveis de fotografia alternativa, com antotipia e fitotipia, visando a promoção da cultura e arte de produções acessíveis.

Palavras-chave: Aparelho como ato político; Fotografia alternativa; Licenciatura; Manual; Erro.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Registros do mapa de rumo (diário do T.C.C.). Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 2: SÁ, CAMILA. Série feroz, Noite Drag em Porto Velho, 2023. Fonte: Acervo da artista.

Figura 3: INSTITUTO Moreira Salles. Cadernos de Marc Ferrez. Fonte: Disponível em: https://ims.com.br/cadernos-de-marc-ferrez/procedimentos-e-formulas/. Acesso em 18/09/2023.

Figura 4: PNAD contínua - IBGE. Denis Silvestre/MCom. Percentual de domicílios com telefone nível no total de domicílios particulares permanentes (%) 2019-2021. Fonte: Disponível em https://www.gov.br/mcom/pt-br/noticias/2022/setembro/celular-segue-como-aparelho-mais-utilizado-para-acesso-a-internet-no-brasil. Acesso em: 04/09/2023.

Figura 5: Ilustração do século XIX mostra pessoa usando uma câmera escura. Fonte: Disponível em https://medium.com/@patricia.jones/hist%C3%B3ria-da-fotografia-27ec90487381 . Acesso em 09/09/2023.

Figura 6: Joseph Nicéphore Niépce (francês, 1765–1833), sem título 'point de vue', 1827. Heliografia em estanho, 16,7 x 20,3 x 0,15 cm. Fonte: Disponível em https://www.hrc.utexas.edu/niepce-heliograph/. Acesso em 03/07/20.

Figura 7: Giroux Daguerreótipo (1837), câmara escura modificada (câmara de caixa deslizante), criado por Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851). Fonte: Disponível em https://medium.com/@patricia.jones/louis-jacques-mand%C3%A9-daguerre-edbe89bf3816. Acesso em 03/07/2023.

Figura 8: "Photographie". Cópia desenhada por Arnaldo Machado Florence, a partir do original de Hercule Florence. Fonte: Disponível em https://www.scielo.br/j/anaismp/a/SVyZrhyxJFwzYSn8VLbxv7k/?lang=pt#. Acesso em 04/07/2023.

Figura 9: DAGUERRE, Louis, M., 1837. Natureza morta, Daguerreótipo. 16 x 21 cm. Fonte: Disponível em tps://medium.com/@patricia.jones/louis-jacques-mand%C3%A9-daguerre-edbe89bf3816 . Acesso em 03/07/2023.

Figura 10: SÁ, CAMILA. "Meu boto", Série Jogo da Memória. 2022. *Scanner*, formato digital, compilação da autora. Fonte: Acervo da artista.

Figura 11: SÁ, CAMILA. "Cotidiano", Série Jogo da Memória, 2022. Imagem e compilação da autora. Fonte: Acervo da artista.

Figura 12: BRUSCKY, PAULO. Xeroperformance, 1994. Colagens e carimbos sobre envelope, c.s.e. 26,00 cm x 35,60 cm. Reprodução fotográfica Breno Laprovitera. Fonte: Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra60735/xeroperformance. Acesso em 09/09/2023.

Figura 13: PAULO. Xeroperformance, 1980. 45", p/b, som, super-8. Frame. Fonte: Galeria Nara Roesler. Disponível em https://nararoesler.art/artists/56-paulo-bruscky/. Acesso em 03/07/2023.

Figura 14: SÁ, CAMILA. Foto de família, erro de revelação, 2022. Fonte: Acervo da artista.

Figura 15: SÁ, CAMILA. Foto de rua, dois fotogramas, 2022. Fonte: Acervo da artista.

Figura 16: BRANDY, Mathew B. Mulher não identificada, retrato de meio corpo, ligeiramente voltado para a direita, entre 1844 e 1860. Daguerreótipo da sexta placa. Fonte: Disponível em https://publicdomainreview.org/collection/decayed-daguerreotypes/. Acesso em 18/09/2023

Figura 17: BRANDY, Mathew B., aproximadamente 1823-1896. Mulher não identificada em traje teatral. Daguerreótipo de meia placa, tom dourado. Fonte: Disponível em https://publicdomainreview.org/collection/decayed-daguerreotypes/. Acesso em 18/09/2023.

Figura 18: ATKINS, A. 1835, Cyanotypes of British and Foreign Ferns e Leucojam Varium, 1854. Fonte: Disponível em https://museum-essays.getty.edu/photographs/atkins-british-foreign-ferns/. Acesso em 09/09/2023.

Figura 19: COELHO, André Leite. Antotipia: processo de impressão fotográfica. 2013. 85 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes do Planalto, 2013, p. 58. Fonte: Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/86943>. Acesso em 18/09/2023.

Figura 20: FABBRI, Malin. Anthotypes – Explore the darkroom in your garden and make photographs using plants. “Anthotype #4” por Sir John Herschel, Antotipia feita com a flor “doubler stock”. Fonte: Disponível em https://www.alternativephotography.com/the-history-of-anthotypes/. Acesso em 09/09/2023.

Figura 21: PINHEIRO, D. “Nhak-krarati”, anthotype 2022. Fonte: Disponível em https://www.danielapinheiro.com/nhakkrarati. Acesso em 09/07/2023.

Figura 22: ACKROYD; HARVEY, 1998 “Testamento”, fitotipia em grama. Fonte: Disponível em https://www.ackroydandharvey.com/testament/. <Acesso em 09/07/2023>.

Figura 23: DAHN, BINH 2001 “Imortalidade: os remanescentes do Vietnã e a guerra americana”, em Fitotipia. Fonte: Disponível em https://binhdanh.com/Projects/Immortality/Immortality.html. Acesso em 09/07/2023.

Figura 24: TIMES, 2012. Binh Danh Capa da revista Life série “One Week's Dead”. Fonte: Disponível em ttps://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2012/05/30/reading-the-leaves/. Acesso em 09/07/2023.

Figura 25: ROBINSON, HENRY, 1858 “*Fading Away”.* Impressão em albumina em prata de negativos de vidro. Dimensões 23.8 x 37.2 cm (9 3/8 x 14 5/8 in.). Fonte: Disponível em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/302289. Acesso em 31/08/2023.

Figura 26: CHIKAOKA, Miguel. Sem Título (Primavera, PA), 1983 Matriz - negativo. Fonte: Disponível em https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21698/miguel-chikaoka/obras. Acesso em 12/07/2023.

Figura 27: MAUÉS, DIRCEU, “Ver o peso pelo furo da agulha.” 2004. Fonte: Disponível em https://www.flickr.com/photos/dirceumaues/albums/72057594141544280/with/4294122480/. Acesso em 12/07/2023.

Figura 28: MAUÉS, DIRCEU “Dos sonhos que não acordei”, 2008. Fonte: Disponível em https://www.flickr.com/photos/dirceumaues/albums/72157623256411752/with/4294099126/. Acesso em 12/07/2023.

Figura 29: GUIMARÃES, LUIZ, Retratos do indizível, 2007. Fotografia *pinhole*/arquivo digital. Acervo do artista. Fonte: Disponível em https://www.laguimaraes.com/. Acesso em 12/07/2023.

Figura 30: SÁ, CAMILA. Objetos em *scanner*, HP Deskjet 2050 J510 series, 2022. Fonte: Acervo da artista.

Figura 31: (Sem título) | (Untitled) – c. 1930 Impressão em gelatina e prata de época, contato original reenquadrado, solarização. 9 x 6 cm. Fonte: Disponível em https://drive.google.com/drive/folders/1ra4CI35x4csBD-bMaxA12TPAKrXY-xU9.Acesso em 20/07/2023.

Figura 32: BENEDICTO, Nair. Índios Araras, Altamira (PA), 1985. Fonte: Beatriz Montesanti. Nair Benedicto expõe 40 anos de fotografia em mostra em SP. Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/11/1703722-fotografa-nair-benedicto-expoe-40-anos-de-fotografia.shtml. Acesso em 05/07/2023.

Figura 33: Registros do “mapa de rumo”, diário de anotações do TCC. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 34: SÁ, CAMILA. Saco de laranja I. 2023. Cianotipia. Dimensões 42x29,7cm. Fonte: Acervo da artista.

Figura 35: SÁ, CAMILA. Saco de laranja II. 2023. *Scanner*, arquivo digital. Fonte: Acervo da artista.

Figura 36: Descrição dos componentes externos do multifuncional HP. Figura: Frente do equipamento. Fonte: Disponível em https://support.hp.com/br-pt/document/c02641115. Acesso em 16/09/2023.

Figura 37: SÁ, CAMILA. Prova de movimento no *scanner*, formato digital. Fonte: Acervo da artista.

Figura 38: SÁ, CAMILA. Provas em analógica, filme *Purple Flex*, compilação da autora, 2023. Fonte: Acervo da artista.

Figura 39: SÁ, CAMILA. “Rio” em filme analógico *Purple Flex*, 2023. Formato digital. e “Kali” autorretrato, 2023. Dimensões arquivo digital, compilação da autora. Fonte: Acervo da artista.

Figura 40: Preparando o arquivo negativo digital, compilação da autora. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 41: Preparação para cianotipia, compilação da autora. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 42: Negativo impresso em papel de acetato. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 43: 1º Prova, “Rio”, papel para aquarela, cianotipia. Dimensões A4. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 44: 2ª Prova, papel 100% algodão, “Rio”, cianotipia. Dimensões A4. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 45: 3ª Prova, tecido percal, “Rio”, cianotipia. Dimensões 4x6 cm. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 46: SÁ, CAMILA. Tecido algodão cru, “Rio”, cianotipia. Dimensões 6x4cm. Fonte: Acervo da artista.

Figura 47: 5ª Prova, “Rio”, cianotipia e viragem em açafrão. Dimensões A4, compilação da autora. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 48: “Rio”, fotografia analógica em filme *Purple Flex*. Provas em diferentes papéis fotográficos. Dimensões A4. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 49: SÁ, CAMILA 2023. e CHAVES, MATEUS, 2018. Prova colagem em cianotipia. “Kali” e “Praça da República”. Arquivo digital, compilação da autora. Fonte: Acervo da artista.

Figura 50: Resultado colagem em cianotipia. Fonte: Acervo da artista.

Figura 51: Fita e sacola plástica, cianotipia, compilação da autora. Dimensão A4. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 52: RAY, MAN Rayograma (Rayograph), Philadelphia, Pensilvania, USA, 1890 - Paris, France, 1976.Fonte: Disponível em https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/rayogramme-rayogram-0. Acesso em 24/08/2023.

Figura 53: SCHAD, CHRISTIAN, Schadograph, 1919. Fonte: Disponível em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265416. Acesso em 24/08/2023.

Figura 54: Fotografia em preto e branco em papel de acetato. Dimensões 8x5cm. Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Julia Cavalcante Pietrobeli.

Figura 55: SÁ, CAMILA. Resultados fitotipia em diferentes programações do *scanner*. Dimensões 12x6cm. Fonte: Acervo da artista. Foto: Julia Cavalcante Pietrobeli.

Figura 56: Passo a passo para produção da fitotipia. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 57: Materiais para produção da antotipia. Fonte: Arquivo pessoal. Fotos: Da autora.

Figura 58: Extração do pigmento de beterraba. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 59: Pré exposição das antotipias. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 60: Resultados antotipia em açafrão e urucum. Fonte: Acervo da artista.

Figura 61: Resultado antotipia “Rio” antotipia com beterraba. Dimensões A4. Fonte: Acervo da artista.

Figura 62: Outros resultados antotipia com beterraba. Dimensões 10x8. Fonte: Acervo da artista. Foto: Camila Sá e Julia Pietrobeli.

Figura 63: Passo a passo da câmera de lata para o *pinhole*. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 64: SÁ, CAMILA, 2023. Árvores da UNIR. Fotografia em *pinhole*. Dimensões 8x10cm. Fonte: Acervo da artista.

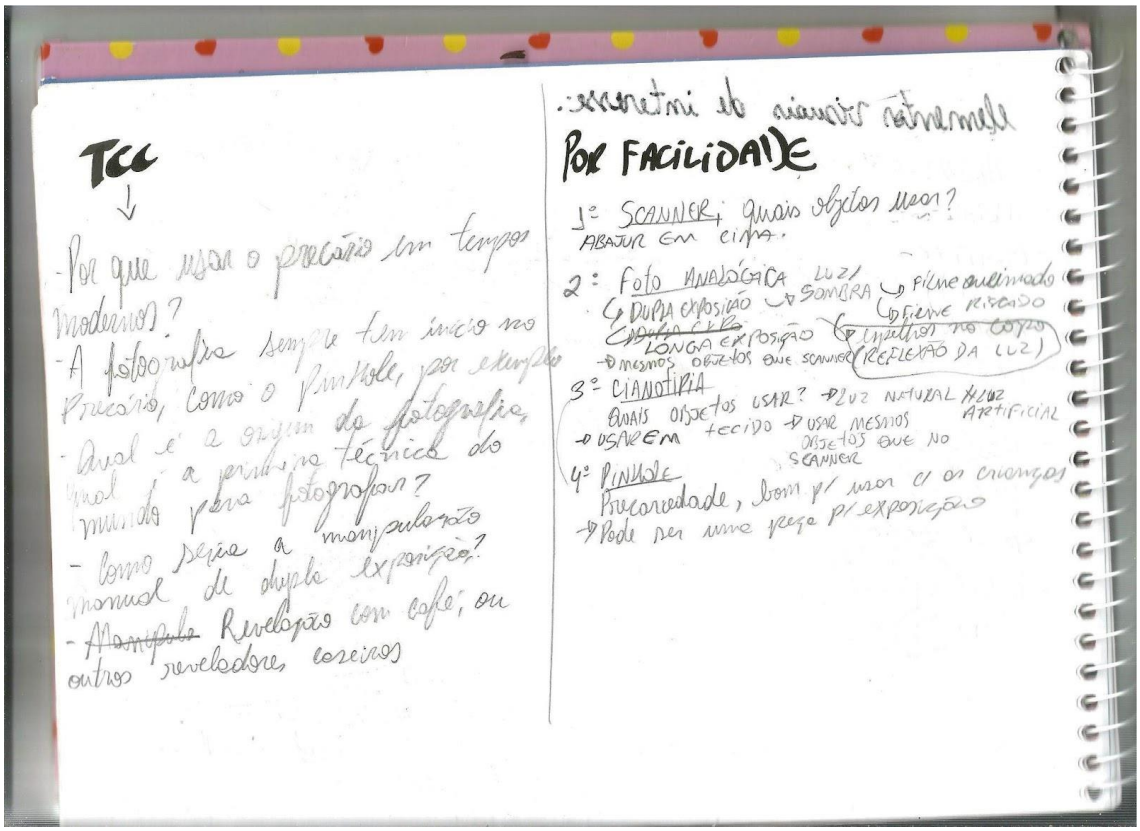
Figura 65: SÁ, CAMILA, 2023. Pêndulo. Fotografia em *pinhole*. Dimensões 8x10cm.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 13
1.1 A precariedade das primeiras imagens fotográficas 22
1.2 Rachaduras, ruídos e interferências 26
2 A FOTOGRAFIA ALTERNATIVA 55
3 IMAGENS EXPERIMENTAIS E A FOTOGRAFIA ALTERNATIVA – UMA PRODUÇÃO EM DESENVOLVIMENTO 58
3.1 Cianotipia e o scanner 58
3.2 Imagens em cianotipia 66
3.3 Experimentos em fitotipia 81
3.4 Antotipias 84
3.5 Pinhole 90
4 PLANO PARA OFICINA DE FOTOGRAFIA ALTERNATIVA COM ANTOTIPIA E FITOTIPIA - IMPRIMINDO COM O SOL 955
CONSIDERAÇÕES FINAIS 988
REFERÊNCIAS 100

1 INTRODUÇÃO

Figura 1: Registros do mapa de rumo (diário do T.C.C.).



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 2. Série feroz, Noite Drag em Porto Velho, 2023.

Fonte: Acervo da artista.

No dicionário etimológico a palavra “fotografia” traduzida do grego *phosgraphein* significa “marcar a luz”, “registrar a luz” ou “desenhar na luz”. Fui perceber as similaridades da luz com a tinta após algumas provas fazendo longa exposição em fotografia analógica. Pintar com a luz só fez sentido após um erro que cometi ao calcular as configurações da câmera no dia destas fotografias. O movimento, ruídos e repetições geraram aspecto de continuidade, como se as imagens quisessem se tornar vídeo e música.

Quando me dei conta, as luzes, sombras e contrastes já faziam parte da minha fotografia. De modo acentuado, não obtinha fotografias claras e sem planos de fundo contrastantes. Passei a me perguntar o porquê de as fotos comerciais serem tão contrárias ao que eu buscava esteticamente.

Nesta noite, acontecia a festa “Pisa Menos”, onde se apresentariam várias Drags, uma delas, o grupo chamado “Trix”, um grupo de dança e performance composto por homens e mulheres Drags. Nesta noite de show, fui contratada para ser fotógrafa do evento, especificamente das pessoas que se apresentavam. Foi a primeira vez em que consegui um trabalho remunerado com fotografia analógica; me lembro do nervosismo e medo de estragar os filmes, perder momentos importantes, ou errar na fotometria (medição da luz).

O que aconteceu foi que a câmara (Canon EOS Rebel T2 Cinza usando o filme 35 mm Ilford 120) pedia uma velocidade de obturador muito baixa, demorando para se fechar. Devido à longa exposição, obtive fotografias que transmitem a sensação de movimento. Por ser em filme preto e branco, após ver o resultado e, inicialmente, não ter gostado, percebi que o erro me trouxe outra visão da luz que incidia na câmera, o ruído e os grãos do filme me levaram a enxergar outra dimensão do espaço em que estava.

Em uma das fotografias o rosto da Drag está completamente irreconhecível, em anonimato. A potência se fez quando pude reparar quantas Drags desfilam na luz do dia? E como as fotografias em longa exposição conseguem capturar o momento das luzes, e os movimentos teatrais destas performances? Esse drama em reparar na subjetividade das performances de gênero, também são um ruído para a sociedade normativa, já que o que sai do comum, pode ser considerado um “erro”. E por isso, o erro que ocorreu de longa exposição, condiz tão bem com a cena fotografada. A série Feroz surgiu por causa do erro, nesses sentidos. Além do movimento causado pela longa exposição, reparo também na posição política de existência do movimento Drag, que para a sociedade heteronormativa, também é considerado um erro. E sobre a percepção visual da fotografia, os “esfumaçados” lembram pinceladas, pinturas.

Nas artes, a relação com o real pode ser montada, alongada, desorganizada. Na fotografia as luzes são a nossa tinta, e as configurações da câmara, o pincel. O fato é que a luz sempre foi utilizada para que a realidade fosse registrada com nitidez, como na câmara escura, por exemplo.

Após perceber as relações entre foto e pintura, eu pude entender a câmera como um aparelho e não só como um suporte que reproduzia imagens. Vi os assuntos fotografados de uma forma diferente. A partir disso, relacionei as configurações da câmera com o modo que enxergava no visor. Qual resultado me interessava?

O cômodo modo automático das câmeras diz muito sobre o padrão de fotografia que é usado de modo comercial. Fotografias nítidas, não tremidas, super claras. Fotos feitas para agradar à massa. Essas fotos são meticulosamente pensadas antes do *click*. Há uma produção por trás, além de uma câmera, lentes e luzes caras.

A arte passou por momentos de ruptura quando houve a descoberta da fotografia, foi comum nas naturezas mortas, retratos de famílias... O acesso à fotografia era restrito até que fosse inventado as câmeras automáticas. O *slogan* mais famoso que retrata essa época foi "*You press the button, we do the rest*" (Você pressiona o botão, nós fazemos o resto). A Kodak havia lançado seu laboratório de fotografias. Por um preço totalmente acessível, George Eastman, em 1900, lança câmeras com 100 filmes por 1 dólar (Fig. 3).

Figura 3: Anúncio da câmera Kodak n. 1, 1889.

Fonte: Instituto Moreira Salles. Cadernos de Marc Ferrez. Disponível em: https://ims.com.br/cadernos-de-marc-ferrez/procedimentos-e-formulas/. Acesso em 18/09/2023.

Para a época, o que significava o acesso à fotografia por tantas pessoas? As chances de existirem futuros fotógrafos era grande. O acesso e diversão foram pilares para a democratização da fotografia.

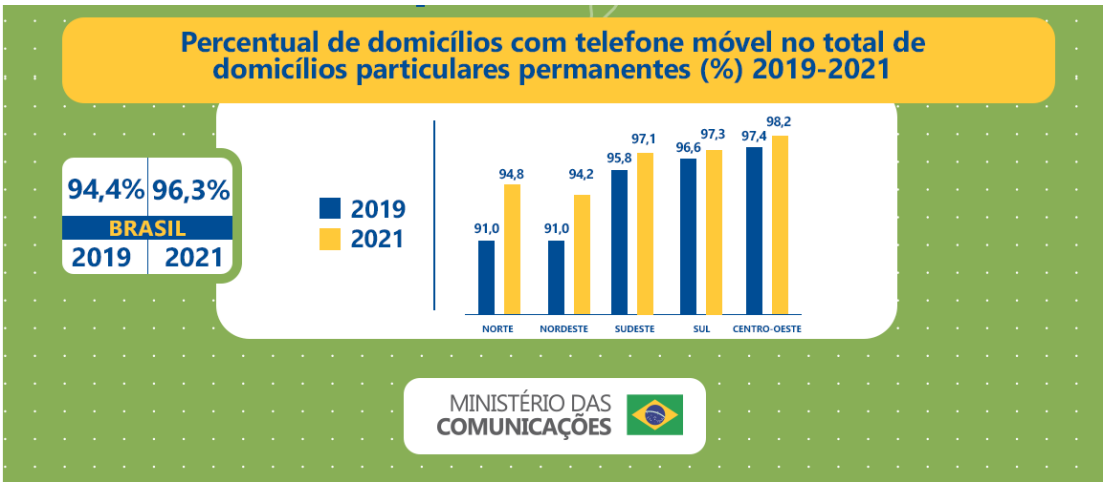
Nesta pesquisa não tratarei do amplo uso dos aparelhos fotográficos digitais ou das câmeras dos celulares. O intuito desta pesquisa é refletir sobre fotografias não convencionais e a fotografia alternativa por meio da prática artística, entendendo-a como ferramenta política e outra possibilidade do fazer criativo na fotografia. Eu não diria, há tempos, que uma foto poderia ser feita com auxílio de uma beterraba e uma foto impressa em positivo, por exemplo (veremos no capítulo 3 e 4).

Atualmente, a "câmera", com toda a sua capacidade tecnológica, desenvolvida por uma ávida indústria eletrônica, (já que a Apple, por exemplo, não é do ramo fotográfico, mas tem usa das melhoras lentes – leica - em suas câmeras) obviamente interessada no volume de vendas, possibilita a obtenção de imagens perfeitas, sem que o usuário tenha qualquer dificuldade para tomá-la. Quem se lembra da câmera analógica e da sensação de revelar um filme? Se no passado a câmera proporcionou a reprodução em massa das obras de arte, popularizando-as, por outro, a contemporaneidade condicionou a cultura a uma estética perfeita, de uma "boa foto", feita por uma "boa câmera".

Mas o que é uma boa fotografia? Muitos fotógrafos se limitam a aparelhos fotográficos de última geração, mas todos concordam que a luz é o primordial para que uma imagem seja de fato “boa”. Além disso, para o padrão de modos de consumo, a fotografia é o que vende tudo: em lojas, no Instagram e em restaurantes. Por conta das vendas, as fotos passaram a ser cada vez mais nítidas, câmeras que possuem alta qualidade de imagem são fetiche para muitos fotógrafos.

Quem tem acesso a boa fotografia e a uma boa câmera? O que sabemos é que a indústria da tecnologia democratizou o uso de celulares, usados por pessoas de todas as classes sociais, com acesso a câmera e a internet.

Figura 4: PNAD contínua - IBGE. Denis Silvestre/MCom. Percentual de domicílios com telefone nível no total de domicílios particulares permanentes (%) 2019-2021.



Fonte: Disponível em https://www.gov.br/mcom/pt-br/noticias/2022/setembro/celular-segue-como-aparelho-mais-utilizado-para-acesso-a-internet-no-brasil. Acesso em: 04/09/2023.

Nessa estatística (Fig.4), o Norte do Brasil, lugar de onde escrevo esse Trabalho de Conclusão de Curso, tem os menores números de pessoas com acesso ao celular e, consequentemente, à câmera fotográfica.

O conceito de fotografia alternativa será abordado à frente, mas sabe-se, de antemão, que se pode usar corantes naturais em detrimento dos químicos usuais da fotografia analógica tradicional, bem como pode ser reproduzida para um grande público, replicando-o diversas vezes. Busca-se outros modos de se fazer uma foto, com técnicas que usam insumos quase esquecidos pela indústria fotográfica.

O objeto câmera se torna, então, possibilidade política para futuros fotógrafos e artistas, mesmo com pouco poder aquisitivo. Entenderemos posteriormente qual é a relação entre política, estética e fotografia, pensando na "defesa da imagem pobre" (Steyerl, 2009). A imagem pobre ressignifica a resolução, a nitidez e a qualidade, como os filmes piratas que, de certo modo, fizeram chegar à arte nas periferias com o cinema.

Meu interesse poético centra-se na imagem fotográfica não convencional, ou, dito de outro modo, na fotografia que contradiz os padrões convencionais para se conseguir um resultado qualitativo excepcional: boa nitidez, agilidade para fotografar ou mais segurança em relação ao armazenamento das imagens.

Além do meu interesse no resultado ruidoso da imagem pobre, defendo que os modos alternativos de captura do instante fotográfico, que dispensam equipamentos caros, seja uma estratégia política e antietimológica, devido à facilidade de se conseguir os recursos necessários para fazê-la.

Tendo como objetivo geral pesquisar modos de produção de imagens com base em recursos alternativos e artesanais, com feitura de imagens e impressões, faremos um levantamento de referências de artistas que trabalham com a fotografia alternativa, também conceituar uma breve história da fotografia, fazendo o recorte da história com o uso de câmeras e processos alternativos. Descrever o meu processo artístico e criativo na elaboração de fotografia alternativa, usando fotografia analógica, cianotipia, *pinhole* e *scanner*. Por fim, propor uma oficina de antotipia para a comunidade, compreendendo que o processo de antotipia é de fácil acesso como fotografia alternativa.

Exemplificando, o *pinhole* é uma das alternativas de se fazer fotografia sem os equipamentos convencionais que será abordada nesta pesquisa. Trata-se de câmera artesanal que pode ser construída, facilmente, utilizando-se materiais simples. Outras possibilidades de fotografia alternativa serão discutidas ao longo do texto.

Cumprindo o objetivo de demonstrar as ideias que permearam o T.C.C. no campo abstrato, os mapas de rumo[1] mostrados neste texto me auxiliaram a ligar os pontos e encontrar as conexões entre os trabalhos e com as vivências anteriores a eles. Cecília Salles comenta sobre a importância dos registros e anotações para um artista pesquisador:

> São possibilidades de obras. Sob essa perspectiva, são registros da experimentação, sempre presentes no ato criador, encontrados em rascunhos,

[1] Mapa de rumo foi o nome dado para as anotações e diários do TCC.

> estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, copiões, projetos, ensaios, contatos, story-boards. Mais uma vez, a experimentação é comum, as singularidades surgem nos princípios que direcionam as opções. (SALLES, 2008, p. 40)

A metodologia utilizada foi baseada na noção de pesquisa *em* arte defendida pela professora e artista Sandra Rey (2002). A pesquisa em arte, diferentemente da pesquisa sobre arte, busca compreender os fenômenos do ato de criação de uma artista pesquisadora. Obra e texto são aliados de uma pesquisa dentro das artes visuais.

> Assim, a pesquisa desenvolve-se em duas direções opostas e complementares: o pensamento estruturado da consciência e um afrouxamento das estruturas inconscientes. A superfície e a profundidade, consciência e inconsciência, estabelecem, durante a pesquisa, um processo dialético, efetuando trocas na elaboração de procedimentos, na pesquisa com materiais, na execução de técnicas, na reflexão e na produção textual. (REY, 2002, p. 127)

Em síntese, a pesquisa foi constituída pela relação teoria e prática para pensar a arte em seus processos. Visou-se a produção artística de imagens por meio de técnicas de fotografia alternativa, e modos de apresentação no espaço público, como a prateleira do supermercado, e nos espaços tradicionais da arte, à exemplo da GAU. Os novos trabalhos, produzidos para o T.C.C., dão sequência, bem como ampliam as discussões e interesses que surgiram durante a graduação.

A primeira parte deste texto está dedicada a identificar o surgimento da fotografia em minha prática, além da compreensão do meu processo criativo: como opero a imagem, como guardo a imagem, e como relaciono a imagem ao meu interesse pela fotografia pobre, pelos modos não convencionais de fotografar, e pelo erro como estímulo.

Na segunda parte da pesquisa, mostro as minhas primeiras obras feitas durante a graduação e descrevo o que é a fotografia alternativa, relacionando artistas que possuem obras semelhantes as minhas. Analiso os trabalhos realizados ao longo da graduação, bem como os novos elaborados especificamente para esta pesquisa, estabelecendo diálogos com obras de artistas referenciais, com a história das técnicas citadas, bem como com teóricos dos campos de interesse da pesquisa.

Na terceira parte, mostro o meu processo em desenvolvimento, com experimentações através da cianotipia, antotipia, fitotipia, *pinhole* e *scanner*, refletindo sobre possibilidades diversas com diferentes suportes e aparelhos fotográficos.

Por fim, situando esse trabalho dentro de um programa acadêmico voltado à formação docente, proponho o projeto de uma oficina de fitotipia e antotipia, entendendo o fácil acesso para estas técnicas alternativas. Emancipando professores e alunos (as) que desejarem usar dos mesmos métodos para uma oficina ou aula.

Foram privilegiadas as técnicas e procedimentos artísticos de baixo custo, entretanto, houve situações em que, à título do exercício do olhar, optou-se por estabelecer comparações entre os recursos econômicos e materiais mais nobres. Desse modo, a obra "O Rio" foi impressa em três tipos diferentes de papel *fine-art* e são considerados "provas da artista", pois contribuem para a feitura de um arquivo pessoal, tanto como para a pesquisa.

Neste texto, o vocábulo "prova" é usado para denominar os testes de impressão e a versão satisfatória da imagem que comporá o arquivo desta graduanda. O termo é adaptado do campo da gravura: "[...] o termo "prova de impressor" refere-se à estampa impressa pelo gravador em qualquer estágio de seu trabalho, com o objetivo de verificar o acabamento da matriz e o progresso da imagem antes da impressão final." (Enciclopédia Itaú Cultural, 2023, sem paginação).

Nas artes gráficas representa a cópia ou a folha impressa do trabalho. A prova é tirada, sempre que necessário, com o objetivo de ser comparada à imagem original até que ambas consigam mostrar a mesma imagem, determinando a conclusão do trabalho.

> Prova de estado é aquela tirada em cada um dos estágios da realização de uma gravura, em todos os seus processos, com o objetivo de demonstrar os avanços e alterações da imagem. A prova de artista é tirada quando o trabalho de gravação já está concluído, antes da impressão final, e que o autor reserva para si. (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2023, sem paginação).

A presente monografia se desenvolveu em atendimento à linha de pesquisa em poéticas e práticas artísticas, oferecida pelo curso de Licenciatura em Artes da Universidade Federal de Rondônia.

Teve como objetivo principal, a realização de imagens por meio de processos manuais e artesanais em convergência com uma busca estético-política, e uma postura artística e ativista que muito interessa a essa estudante.

De tal maneira, o volume de experimentos com as técnicas da cianotipia e antotipia e com os aparatos, -uma máquina fotográfica sem lente (pinhole) e um scanner -, tornou viável

tratar o presente texto como uma monografia-manual, ao oferecer aos leitores e às leitoras, procedimentos passíveis de serem repetidos.

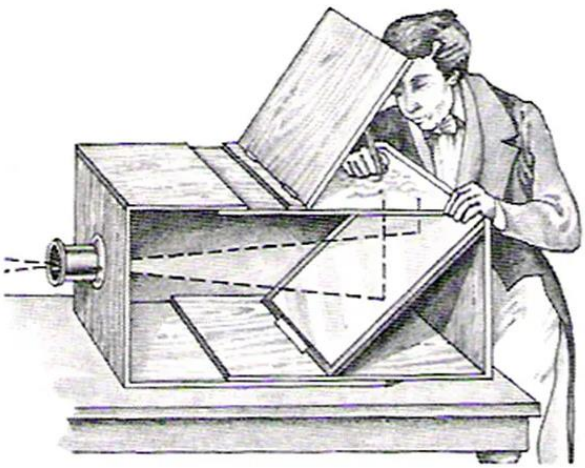
Por outro lado, essa propriedade de tutorial não anula a dimensão artística da produção, tão pouco a sobrepõe. Ao contrário, ambas se somam e resultam em um volume de imagens poéticas, em trabalhos finalizados, como a instalação "título do trabalho" para a exposição "T/C/C/ Trabalhos criativos em construção", realizada na GAU – Galeria de Arte da UNIR, em outubro de 2023, cujos registros estão contemplados ao longo desse trabalho.

Ademais, ao responder às demandas e especificidades da própria pesquisa, achou-se imprescindível incluir uma breve revisão bibliográfica história da fotografia e discussões atuais sobre o tema, além de contribuições de artistas cujas produções dialogam com as desta autora.

Espera-se que, com o decorrer da leitura, fique evidente o agenciamento político pretendido: ao me vincular às práticas manuais e passíveis de falhas e erros, e ao me empenhar em usar recursos simples e de fácil alcance para se fazer fotografia, dediquei-me às possibilidades de emancipação da tecnologia. Fazer fotografia independe de uma boa câmera, assim como, questiono o que viria a ser uma "boa foto".

1.1 A precariedade das primeiras imagens fotográficas

Figura 5: Ilustração do século XIX mostra pessoa usando uma câmera escura.



Fonte: Disponível em https://medium.com/@patricia.jones/hist%C3%B3ria-da-fotografia-27ec90487381 . Acesso em 09/09/2023.

A câmera escura (Fig.5) possibilitou para os pintores outra perspectiva do real. O que viria ser o princípio das câmeras fotográficas era um aliado para o desenho e para a pintura. A câmera refletia de modo espelhado e invertido o lugar que era apontado. Resumidamente, os pesquisadores desta máquina aliaram papéis fotossensíveis que “imprimiam” o que fosse a imagem contra o buraco da câmera. A câmera escura foi usada por muitos pintores, para que pudessem reproduzir o real.

Figura 6: Joseph Nicéphore Niépce (francês, 1765–1833), sem título 'point de vue', 1827. Heliografia em estanho, 16,7 x 20,3 x 0,15 cm.

Fonte: Disponível em https://www.hrc.utexas.edu/niepce-heliograph/. Acesso em 03/07/20.

A fotografia Vista da janela de Le Gras (Fig.6) é considerada a primeira fotografia da história. Em 1816 Joseph Nicéphore expôs um papel sensibilizado à luz, dentro de uma caixa de madeira. Niépce deu o nome do processo de “heliografia” “escrita do sol”. É possível que a fotografia tenha sido feita durante mais de 6 horas de exposição à luz. Posteriormente, o cientista criou uma sociedade com Louis-Jacques-Mandé Daguerre (França, 1787–1851), outro inventor da técnica de fotografia “daguerreótipo" (Fig.7).

Figura 7: Giroux Daguerreótipo (1837), câmara escura modificada (câmara de caixa deslizante), criado por Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851).

Fonte: Disponível em https://medium.com/@patricia.jones/louis-jacques-mand%C3%A9-daguerre-edbe89bf3816. Acesso em 03/07/2023.

Com o daguerreótipo era possível apenas fazer uma foto (não replicável), usando placa de cobre revestida com prata e, em seguida, polida e sensibilizada por vapores de iodo. Após exposta na câmera escura, a imagem é revelada por vapores de mercúrio e fixada por uma solução salina. Por ser um processo demorado, era difícil fazer fotos com movimentos ou objetos móveis.

Essas grandes invenções mudaram a cultura visual da sociedade. Por conta destes aparelhos foi possível o aperfeiçoamento do cinema; outras pinturas, retratos e documentações de muitas histórias foram documentadas e replicadas.

E se a fotografia tivesse sido descoberta no Brasil?

Podemos encontrar diversas pesquisas que citam Joseph Nicéphore Niépce e Louis Jacques Mandé Daguerre na história da fotografia. Porém, os 180 anos de fotografia independente investigada por Hércule Florence[2] no Brasil escapam das pesquisas acadêmicas. Partindo do princípio de que nossas referências são eurocêntricas, por uma lógica cultural e capitalista, como teria sido a visão das novas tecnologias se a descoberta da fotografia tivesse

[2] Nascido em Nice, Hercule Florence já era um talentoso desenhista e pintor quando, aos 16 anos, começou a se empregar em navios de guerra e mercantes, conhecendo diversos países da Europa. Aos 20 anos, em 1824, desembarcou no Rio de Janeiro, a bordo da fragata francesa Marie Thérèze, já como desenhista e pintor (Acervo Instituto Moreira Sales, 2002).

sido patenteada no Brasil? As pesquisas e investimentos teriam sido diferentes na América Latina?

Não saberemos a resposta, mas, em favor da descentralização do discurso, é importante que se reconheça os outros inventores, pois tal informação seria um possível combustível de interesse e inspiração para pesquisadores e artistas, como também para a sociedade.

O título de "inventor" de coisas tecnológicas era um desejo de muitos pesquisadores. Tendo em vista os olhos fixos para a Europa, podemos imaginar qual seria a visão do Brasil, se um dos criadores da fotografia tivesse radicado aqui, no nosso país? Hércule Florence morou no Brasil e já fazia provas que se aproximavam da fotografia (Kossoy, 2006).

> "Reconstruir a história da fotografia possui implicações políticas, sobretudo se a reconstrução se faz a partir dos centros de poder, isto é, a partir das capitais europeias ou norte-americanas, as quais criam seus próprios parâmetros de concepção histórica." (Kossoy, 2006, p. 15-16)

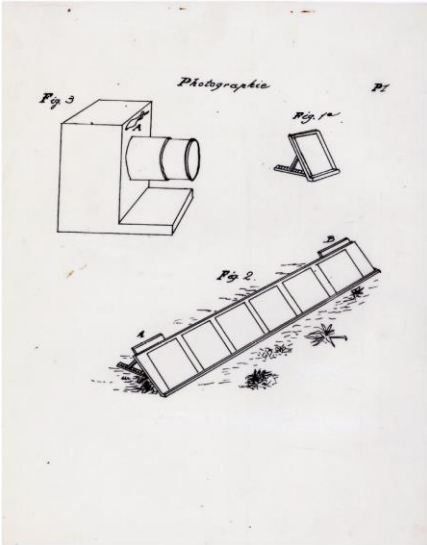
Nesse contexto, reconheço o aparelho e essa "implicação política", dentro da descoberta da história da fotografia. Sendo assim, minhas criações poéticas com a fotografia alternativa não se comparam com produções em nenhum lugar do mundo. Já que a decisão no uso de cada aparelho e cada fotografia produzida, perpassaram pela minha história pessoal e acadêmica, no Brasil, no Norte, em Porto Velho, mais especificamente, na Zona Leste. A escolha do aparelho fotográfico, do assunto fotografado e o ato fotográfico em si, é para mim, atos políticos vivos.

> A 'polygraphia' (ou 'autographia', como ele também denominou o processo) apresentava, basicamente, as seguintes vantagens: a chapa impressora, um "simples papel poligráfico" mais econômico do que a pedra, o metal ou a madeira, podia ser tintada uma única vez para toda a tiragem e o processo permitia a impressão simultânea de várias cores. Enquanto cuidava da aplicação e comercialização da poligrafia, Florence concebeu um processo fotográfico propriamente dito para "multiplicar os desenhos e os escritos somente pela ação da luz solar". Em 1833, já produzia, por esse sistema, cópias de rótulos de farmácia e diplomas da maçonaria, enquanto ganhava a vida realizando, entre outras atividades, retratos a óleo em tamanho natural e retratos em miniatura, anunciados na imprensa local. Em 1834, empregou pela primeira vez a palavra "photographier", deixando-a registrada em seu "livro de anotações e primeiros materiais" (Turazzi, 2008, p. 20).

Mesmo Florence sendo um homem não brasileiro, a descoberta isolada da fotografia no Brasil possibilitou reflexões sobre esta referencia em solos latinos. Esse processo de descoberta, pode ou não, ter sido uma inspiração relacionada com o meio em que vivia. As criações, e as

vivencias em solos brasileiros, podem ter surgido de uma ideia, o que pode ter sido a “criatividade” e dúvida, por exemplo: e se eu pudesse desenhar sem precisar de lápis e papel?

Figura 8: "Photographie”. Cópia desenhada por Arnaldo Machado Florence, a partir do original de Hercule Florence.



Fonte: Disponível em https://www.scielo.br/j/anaismp/a/SVyZrhyxJFwzYSn8VLbxv7k/?lang=pt#. Acesso em 04/07/2023.

> **“Não teria eu iniciado a arte mais do que maravilhosa de desenhar qualquer objeto, sem dar-me ao trabalho de o fazer com a própria mão?” (Florence, 1833, *apud* INSTITUTO HERCULE FLORENCE, s.d.).**

1.2 Rachaduras, ruídos e interferências

Nota-se que as imagens iniciais obtidas por Daguerre, Talbot e Florence possuem rachaduras, ruídos e interferências causadas pela luz e sombra (Fig.9). A ação dos químicos corrosivos não era rápida, muito menos os recursos eram acessíveis para um grande público.

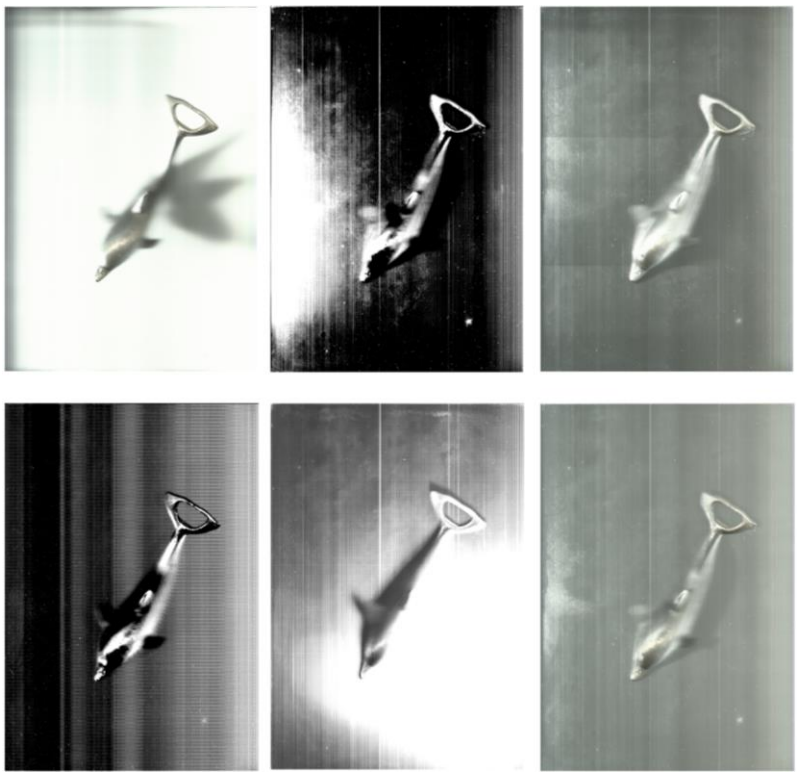
Nesta pesquisa pergunto como compreender os resultados (estéticos) ruidosos dessas fotografias, e as ressignificar, ainda que os procedimentos e materiais usados divirjam dos antigos.

Supondo que, de modo geral, haja um maior interesse por imagens mais nítidas e fiéis à realidade, pode-se discutir o porquê da rejeição do imperfeito? Pode-se pensar a fotografia como um desenho, permitindo abstrações, erros, fragmentações?

Figura 9: DAGUERRE, Louis, M., 1837. Natureza morta, Daguerreótipo. 16 x 21 cm.

Fonte: Disponível em tps://medium.com/@patricia.jones/louis-jacques-mand%C3%A9-daguerre-edbe89bf3816 . Acesso em 03/07/2023.

Figura 10: SÁ, CAMILA “. "Meu boto", Série Jogo da Memória. 2022. *Scanner*, formato digital, compilação da autora.



Fonte: Acervo da artista.

Em 2022, em meio a uma pesquisa de captura de imagem com *scanner*, aqui, considerando que o *scanner* é uma câmera fotográfica, segui os seguintes passos: coloquei um abridor de garrafa de metal em formato de boto (boto é um golfinho de água doce), um presente antigo da família, sobre a bandeja de vidro do equipamento. Fiz algumas provas com a opção "tons de cinza", "preto e branco" nas configurações de digitalização da máquina. Também fiz modificações com a luz, com o auxílio de um abajur em cima do vidro do *scanner*. Em busca do precário e resultados que imprimissem a aparência desgastada do próprio aparelho. Em se tratando da aparência da fotografia de Daguerre e de "Meu boto" (Fig.10) é possível notar semelhanças de matiz, cores, o aspecto de "prata", os riscos e desgastes, o tema da natureza morta. Consciente da diferença das duas técnicas Daguerreótipo versus *scanner*, o encontro disruptivo da estética dos dois é reencontrar o erro como arte.

Um dia voltando a pé para casa, em andanças com um companheiro do coletivo Vestígio em que participo, (encontramos uma impressora na frente da casa de um vizinho. Compartilhamos essa impressora e passei a usar o *scanner* como câmera fotográfica. A série "Cotidiano" (Fig.11) foi produzida enquanto fazia provas na câmera do *scanner*, utilizei objetos do meu dia a dia, os imprimi em papel comum e deixei uma dessas fotografias em uma prateleira de um supermercado.

Me senti motivada a refletir sobre obras que fossem distribuídas e não comercializadas. A suposta pausa no cotidiano de alguém que a tivesse encontrado, poderia ter o mesmo impacto que eu tive quando encontramos o aparelho na calçada.

Durante esse desenvolvimento, eu estava realizando a matéria "Contexto Urbano e Arte", ministrada pelo professor Zarco. Foi proposto uma deriva, seguida de um "terrorismo poético", que se resume em deixar obras impressas em lugares diversos: praças, bibliotecas, mercados, caixas de correio, etc.

Resolvi devolver uma imagem para o mundo, assim como encontramos essa máquina na rua. As trocas foram feitas no cotidiano: na rua e em um estabelecimento comercial. Supondo que a aura da arte fosse incomodada, doo uma das minhas obras, que só foi criada por conta do encontro com o objeto "doado" por alguém à rua.

Figura 11: SÁ, CAMILA. "Cotidiano", Série Jogo da Memória, 2022. Imagem e compilação da autora.

Fonte: Acervo da artista.

A obra "Cotidiano", Série Jogo da Memória, 2022, foi alimentado por uma indagação sobre o cotidiano, o aparelho, a fotografia e o acesso à arte.

Depositei a fotografia em uma prateleira de um mercado, já cheia de produtos em série, logos e variedades infinitas. Pretendi causar um ruído à tal regularidade mercadológica. Será que tal ação causou algum estranhamento? Atiçou um desejo em ver? Ou o contrário, será que foi jogada fora logo após ter sido disposta na prateleira? Não se sabe o que aconteceu, nem se pretende saber.

Os objetos entregues ao mundo têm destino incerto. Para este trabalho, o gesto de deixar a imagem no supermercado, para que ganhasse um destino incontrolável, subverte a lógica das exposições artísticas, assim como o caráter mercadológico dos artigos destinados ao consumo. Nessa ação, a arte deixa de ser objeto de culto ou de valorização monetária para ser mais um artefato banal.

O pensamento sobre o cotidiano e o uso não convencional dos aparelhos lembram-me dos processos criativos do artista Paulo Bruscky, que usou diversas vezes a arte postal a fim de contar histórias e sem saber onde tais narrativas e objetos iriam parar (Fig.12).

Figura 12: BRUSCKY, PAULO. Xeroperformance, 1994. Colagens e carimbos sobre envelope, c.s.e. 26,00 cm x 35,60 cm. Reprodução fotográfica Breno Laprovitera.

Fonte: Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra60735/xeroperformance. Acesso em 09/09/2023.

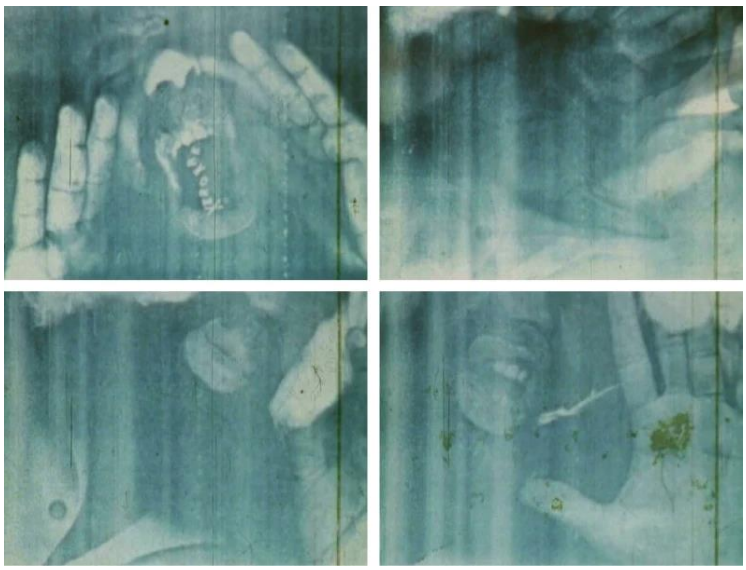
Paulo Bruscky foi um artista importante para a arte postal[3] no Brasil. Reconhecido por dizer que "arte é para circular" (Strecker, 2017 *apud* Bruscky, sem data, não paginado) usou das cartas enviadas por correio para se comunicar com artistas e não artistas pelo Brasil e mundo afora. Não se sabia o que os carteiros, por exemplo, fariam com os trabalhos antes de chegar ao remetente.

> Em 1974, lança, com Daniel Santiago, o Movimento/Manifesto Nadaísta, que faz uso do suporte super-8. Os materiais mais utilizados no seu trabalho são o gelo, a fumaça, a tecnologia, fazendo uso do tempo e de "coisas sensoriais" também como elementos de criação. Foi um pioneiro na aplicação artística de várias tecnologias, como gravação eletrônica, projeção de diapositivos, fac-símile, filme super-8, vídeo, xerox, off-set e mimeógrafo, sendo também o pioneiro da vídeo-arte fora do eixo Rio-São Paulo. Possivelmente, foi o mais entusiasta promotor da arte postal no Brasil. (PIANOWSKI, 2003, não paginado)

[3] Os materiais que circulavam pela rede de arte postal nos anos 1970 e 1980 eram basicamente cartões postais, papeis avulsos e livros de artista, que poderiam articular, na mesma "página", fotografia, xerox, offset, desenho, gravura, escrita, impressões em carimbo, etc., com o fim de discutir algum tema específico, como, por exemplo, o próprio "objeto de arte". Esses materiais eram considerados pobres, efêmeros, e fugiam do padrão dos objetos artísticos legitimados pelas instituições, que buscavam obras de maior valor de mercado – invariavelmente, eram as obras de suportes mais tradicionais, como pintura e escultura (Schedler, p. 23, 2016).

Além de ser um dos precursores da arte postal no Brasil, Bruscky foi e é um artista que relaciona a vida cotidiana com a arte política, questiona o uso do aparelho e o próprio estatuto da arte.

Figura 13: BRUSCKY, PAULO. Xeroperformance, 1980. 45", p/b, som, super-8. Frame



Fonte: Galeria Nara Roesler. Disponível em https://nararoesler.art/artists/56-paulo-bruscky/. Acesso em 03/07/2023.

De fato importante, para esta pesquisa, o trabalho “Xeroperformance" (Fig.13), pois estimula a reflexão sobre as intenções que se tem para com os aparelhos, - câmeras fotográficas. Quando Bruscky lambe o equipamento (a lente da câmera) tem-se, talvez, o desejo em mostrar-se para o aparelho e de estabelecer uma relação corpórea do sujeito com a máquina. Como afirma a galerista Nara Roesler (2017), Bruscky também busca outras funções para o aparelho.

> Em seus primeiros experimentos com a fotocopiadora, Bruscky manipulou a luz para criar distorções e sobreposições, efeitos que só podiam ser obtidos com uma máquina de Xerox. A subjetividade gerada pelo processo acabou por levar o artista a apontar a fotocopiadora como coautora em seus catálogos. Dessas primeiras investigações surgiu Xeroperformance (1977/1980/1982/2017), série de obras em que Bruscky registrou seus gestos corporais na placa de vidro de uma copiadora, incorporando sua fisicalidade ao trabalho. Durante o workshop, os convidados terão a oportunidade de juntar-se ao artista e utilizar a máquina para registrar suas expressões. Bruscky afirma: “Eu estudo equipamentos para ver como posso subvertê-los, retirá-los de sua função — quer dizer, torná-los nossos aliados, certo”? (ROESLER, 2017, não paginado)

A possibilidade de utilizar equipamentos alternativos como câmera, - o *pinhole*, que pode ser feito com uma lata de leite e um pequeno furo no meio, ou o *scanner*, objeto usado no cotidiano principalmente, em uma rotina de trabalho, - é uma ação que ressignifica as primeiras provas feitas durante a descoberta da fotografia.

As proposições de Bruscky, assim como o meu gesto de deixar uma fotografia na prateleira de um supermercado, tem o compromisso de circular ideias mais do que o próprio artefato artístico.

O urinol do artista Marcel Duchamp (1917) é mundialmente conhecido por meio de uma foto de Alfred Stieglitz e, segundo Charlotte Cotton, essa imagem é uma das que inauguram o uso da fotografia pelos artistas conceituais:

> A arte conceitual usou a fotografia como meio de transmitir ideias ou atos artísticos efêmeros, fazendo as vezes do objeto de arte na galeria ou nas páginas de livros e revistas de arte. Essa versatilidade do status da fotografia, como documento de evidência e arte, tem uma vitalidade intelectual e uma ambiguidade bem usadas pela fotografia artística contemporânea. Da mesma maneira como essa forma de fotografia subverteu os padrões convencionais do que era considerado um ato artístico, também demonstrou um modo mais banal de fazer arte. A arte foi revelada como um processo de delegação aos objetos cotidianos mais comuns, e a fotografia se tornou o instrumento pelo qual o artista podia esquivar-se à necessidade de criar uma "boa" imagem (Cotton, 2010, p. 21).

Através da fotografia e do acesso aos aparelhos e à internet, pode-se acessar a reprodução de diversas obras de arte pelo mundo. O que seria de A Fonte, se a fotografia não "levasse-a" para o resto do mundo? Por meio do termo "*pós aurático*" (Benjamin, 1987), compreende-se que a fotografia pôde fazer o papel de dissipação política através da estética devido às novas técnicas de reprodução das obras de arte. Benjamin comenta o valor de objeto único transferido às pinturas exibidas dentro de um museu e o gesto de cultuá-las como se fossem sagradas. Podemos imaginar o status de ambiente sagrado de um museu ou de uma galeria de arte. Antes da fotografia a pintura era vista por quem podia acessá-la. Ou seja, quando se pensava em arte, o recorte do local e pessoas que o frequentavam era restritivo. Portanto, a noção religiosa de "aura" aplicada por Benjamin, ao se referir ao valor de culto dos objetos de arte, se referia à obra não replicável, que não podia ser reproduzida tecnicamente, nem acedida

por meio da internet, ou pelas imagens que tomam a cidade (com os lambe-lambes[4]), como acontece hoje em dia.

As impressoras e os digitalizadores cumprem a função de reprodução ilimitada de texto e imagem, entretanto, tanto em meu trabalho como no de Paulo Brusky, há uma subversão dessa funcionalidade em prol da ação artística.

Figura 14: SÁ, CAMILA. Foto de família, erro de revelação, 2022.

Fonte: Acervo da artista.

Continuando os trabalhos em analógica, buscando em meu acervo encontrei esta fotografia “Foto de família” (Fig.14) com um erro de revelação. Provavelmente, o descuido em segurar por muito tempo esse fotograma (no quarto escuro, na hora de colocar no carretel), fez com que a minha digital ficasse registrada. No plano de fundo dessa digital, estamos eu, minha mãe, minha avó, meu tio e minha irmã. Ora, ainda estamos na fotografia, ou não?

Algo único nos seres humanos são as digitais que possuímos. Essa relação com o DNA e minha foto em família, me pareceu obvia após ver os resultados. Dentro da barriga da minha mãe, o que foi me concedido foram as genéticas de duas partes progenitoras, conforme a biologia.

No dia da revelação caseira, me lembro de estar novamente com o Coletivo Vestígio, em uma sala escura improvisada, na casa do fotógrafo Luiz Brito. É um momento tenso colocar os negativos no tanque de revelação. A minha concentração estava cem porcento dentro daquele quarto escuro. Lembro de ouvir com atenção o barulho do ar condicionado, algumas risadas na sala de estar, e o meu coração batendo forte. Com essa ansiedade, tive medo de arruinar todo

[4] O lambe-lambe é uma arte urbana que consiste em obras visuais impressas, grudadas em muros.

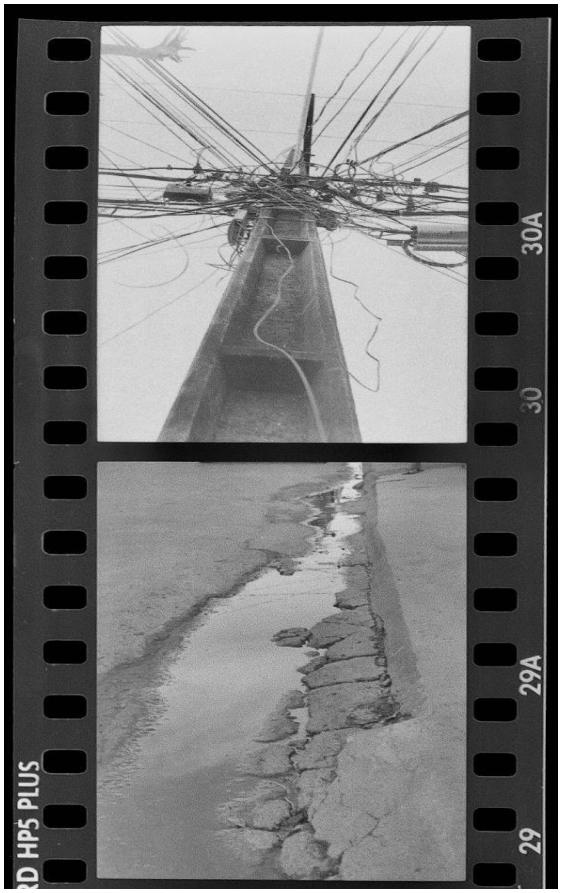
aquele trabalho. Eu segurava com pouco cuidado naquele negativo, com medo que ele caísse ou não se acomodasse do jeito certo no tanque. Enquanto o enrolava no carretel, eu tentava lembrar quais fotos eram as que estavam nas minhas mãos, imaginando resultado por resultado.

Foi aí que a minha digital ficou impressa, sem poder ser retirada daquela foto. A minha relação com essa fotografia foi única, quando o erro e o processo manual fizeram sentido em andarem juntos.

A obra “Foto de família” (2022) fez com que eu ponderasse sobre o meu processo criativo até então. Não estava premeditado, mas o percurso de outros processos técnicos de revelação me encaminhou ao encontro de outras narrativas de meu próprio trabalho. Reconhecer as estratégias e interesses repetidos nos meus trabalhos foram essenciais para esta pesquisa.

Sobre o processo criativo e o desenvolvimento do trabalho artístico, Cecília Almeida Salles escreve que a concentração na continuidade do pensamento que se vai desenvolvendo, dirige-se “[...] em direção à concretização desses momentos de descoberta. É a ação, mediada pelo pensamento e pelas sensações, que faz a obra se desenvolver” (Salles, 2008, p. 166).

Figura 15: SÁ, CAMILA. Foto de rua, dois fotogramas, 2022.



Fonte: Acervo da artista.

Em busca dos ruídos visuais do meu entorno, durante algumas caminhadas, busquei ver os “erros” da paisagem urbana (Fig. 15). Fios amontoados que incomodavam a vista, buracos nas vias públicas. Nessa ocasião, para ter uma foto bem iluminada, usei um aparelho chamado fotômetro, que indica os números exatos na configuração das câmeras.

Essas obras fotografadas em filme analógico preto e branco, me interessavam pelos tons de cinza, e alguma lembrança com as texturas dos objetos. Em algumas literaturas sobre os metais de pratas presentes nos negativos, vemos que o processo alinha artifícios químicos e físicos. Sobre essa estética, os matizes em “prata”, que são os tons de cinza, me causaram interesse tanto quanto nas provas em *scanner*.

A profundidade nas imagens, junto aos contrastes, me levou a reconhecer as primeiras imagens com alguma semelhança, no que se diz respeito sobre testes que envolvem a física, a química e a fotografia como arte em linguagem.

Figura 16: BRANDY, Mathew B. Mulher não identificada, retrato de meio corpo, ligeiramente voltado para a direita, entre 1844 e 1860. Daguerreótipo da sexta placa.

Fonte: Disponível em https://publicdomainreview.org/collection/decayed-daguerreotypes/. Acesso em 18/09/2023

Figura 17: BRANDY, Mathew B., aproximadamente 1823-1896. Mulher não identificada em traje teatral. Daguerreótipo de meia placa, tom dourado.

Fonte: Disponível em https://publicdomainreview.org/collection/decayed-daguerreotypes/. Acesso em 18/09/2023

Essa obra de Mathew Brandy (Fig. 16 e 17) também tomada por precariedade, cinzas e rachaduras, despertou-me a atenção por ter sido uma das primeiras demonstrações de fotografia em prata. Por estar em contato com químicos corrosivos, a fotografia podia ser alterada com qualquer coisa: fios de cabelo, poeira e a luz. Encontra-se no acervo de fotografias de Mathew Brandy no site *Library Of Congress*[5], uma grande quantidade de fotografias em daguerreótipos que sofreram interferências. Nota-se que a placa de metal parece ter sido agredida com rabiscos e ruídos.

Por meio desse raciocínio, a revelação mal realizada de "Foto de família" pode ter sido em decorrência da temperatura dos químicos, da manipulação ou do armazenamento, assim como ocorreu com as de Mathew Brandy. Com essa falha tirada de contexto e ao observar tal foto como obra de arte, o apagamento, o surreal, o fantasmagórico e a sensação de medo tornaram-se atrativos visuais e não um mero erro.

[5] Confira outras imagens de Matthew Brandy https://www.loc.gov/pictures/related/?fi=name&q=Brady%2C%20Mathew%20B.%2C%20approximately%201823-1896.&co=dag

Questiono-me se as fotografias iniciais da história dessa invenção, seus muitos experimentos, não constituiriam diferentes formas de narrativas do erro, como nas fotografias de longa exposição, que colocam objetos e as luzes em lugares que não deveriam estar, e dão outro significado à foto. Por exemplo, Mario Ramiro, professor da Universidade de São Paulo, por meio da pesquisa "O gabinê fluidificado e a fotografia de espíritos no Brasil" (Andrade, M., 2008) investigou a história dos fantasmas através da fotografia, na perspectiva da luz e sombra dos espíritos. A curadoria de fotografias antigas carrega potencialidades de diferentes conexões através da imagem.

Pela mesma razão, a de alcançar imagens imperfeitas, pesquisei outros processos alternativos de fotografia como a cianotipia, a antotipia e o *pinhole*.

A fotografia teve início com o contato de papéis fotossensíveis, e por isso também é considerada fotografia o processo da cianotipia, já que era possível imprimir objetos que entrassem em contato com a luz no transcurso de um certo tempo. A técnica de cianotipia foi usada como um desenvolvimento de impressão de objetos.

O primeiro fotolivro feito na história pela botânica Anna Atkins, uma mulher importante para a fotografia, arte e para a ciência, foi realizado em cianotipia. *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* está disponível para o público e esse raro material foi grande influenciador para a feitura deste trabalho de conclusão de curso. A técnica da cianotipia só é possível quando em contato com químicos: citrato férrico amoniacal e ferrocianeto de potássio, é preciso que seja feita em superfície de papel ou tecido. A revelação acontece com a luz do sol, depois de alguns minutos o objeto posto em cima da superfície se transforma em branco, deixando as formas positivas.

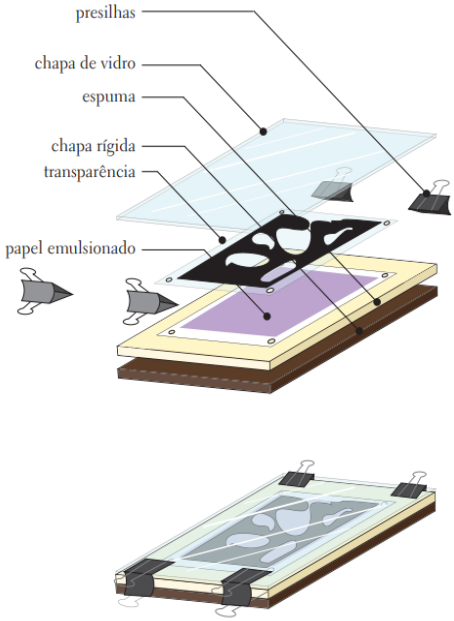
Figura 18: ATKINS, A. 1835, Cyanotypes of British and Foreign Ferns e Leucojam Varium, 1854.

Fonte: Disponível em https://museum-essays.getty.edu/photographs/atkins-british-foreign-ferns/. Acesso em 09/09/2023.

O processo fotográfico conhecido por antotipia (Fig.19) envolve a utilização de pigmentos vegetais, extraídos de suco de legumes, frutas e temperos, como material fotossensível. A imagem criada com esses pigmentos recebe o nome de “antótipo”. Os níveis de dificuldade da antotipia são inferiores aos da cianotipia justamente pela facilidade de se ter os recursos. Também se aproxima a técnica da fitotipia, que se resume em usar folhas naturais com uma fotografia em negativo digital fixada em cima, exemplos são demonstrados neste texto.

Em todas essas técnicas de impressão é preciso que se tenha uma imagem negativa, ou seja, com tons de preto em um papel de acetato transparente. Outra opção é utilizar flores, objetos de todos os tipos, sobre o papel com a emulsão (mistura de dois químicos).

Figura 19: COELHO, André Leite. Antotipia: processo de impressão fotográfica. 2013. 85 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes do Planalto, 2013, p. 58.



Fonte: Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/86943>. Acesso em 18/09/2023.

Essa técnica pode ser interpretada como uma outra visão de replicabilidade da fotografia, já que conseguia registrar objetos sobre um suporte, mais de uma vez.

A cianotipia foi descoberta por Sir John Herschel em 1842 que usando a fotografia e pigmentos naturais fez experimentos com químicos e fotografias em negativo. Para ele também havia o interesse de tratar o pigmento (pintura) com o processo criativo na fotografia.

> Todos nós sabemos que as cores de origem vegetal são, comumente, destruídas e clareadas pela ação contínua da luz. O processo, entretanto, é muito lento para ser objeto de qualquer série de experimentos satisfatórios e, como consequência, este assunto, tão interessante para o pintor, para o tintureiro e para o artista em geral, não tem sido investigado (Herschek, 1840, p.34 *apud* Coelho, 2013, p. 26).

Os pigmentos naturais só são produtos de revelação na fotografia por terem químicos orgânicos na sua composição, com a clorofila que reage à luz, fazendo com que a tinta se fixe sobre a superfície por um período.

A cor verde, característica da maioria dos vegetais, é dada pela clorofila, mas, além dela, existem outros pigmentos que também são muito presentes, como os carotenoides (que conferem uma coloração amarela/laranja/vermelha) e os flavonoides (cor vermelha/roxa/azul). (Maciel Moreira, L. et. al., 2021, p. 12)

Figura 20: FABBRI, Malin. Anthotypes – Explore the darkroom in your garden and make photographs using plants. “Anthotype #4” por Sir John Herschel, Antotipia feita com a flor “doubler stock”.

Fonte: Disponível em https://www.alternativephotography.com/the-history-of-anthotypes/. Acesso em 09/09/2023.

A antotipia tem o mesmo fundamento do processo da cianotipia, porém, a antotipia é mais acessível por poder ser feita com insumos do dia a dia, sem agredir o meio ambiente e com químicos não-naturais. Sabendo disso, esse meio de fotografia alternativa amplia as possibilidades de seu uso. Os erros e acertos inerentes aos processos químicos fotográficos são inspiradores.

> Como seu nome indica, a antotipia é um processo fotográfico de impressão que utiliza a fotossensibilidade dos pigmentos contidos nas flores. Ao incidir sobre os pigmentos vegetais, os raios luminosos causam seu clareamento, de modo a possibilitar a impressão de imagens sobre o papel emulsionado com a tintura vegetal. O fenômeno de clareamento ou alteração de um pigmento por meio da luz se relaciona, por exemplo, com a conservação de pinturas feitas em aquarela, as quais, em decorrência da ausência de um material aderente (designado também como veículo ou ligante da tinta), são muito mais suscetíveis às alterações causadas pela luz. (Coelho, 2013, p. 9).

A possibilidade de relacionar a arte e ativismo foi pesquisada por Daniela Pinheiro através da antotipia, como podemos ver no trabalho "Nhak-karate", para o qual a artista acompanhou o movimento do povo Mebêngôkre Kayapó, em Brasília, no ano de 2022. Daniela se utilizou da fotografia e da antotipia para que a imagem pudesse registrar as cores que lembram as pinturas corporais dos povos indígenas em questão. A fotografia alternativa se torna aliada da arte por extrapolar e até negar sua função documental. A estratégia da artista de escolha do suporte e das operações de pós produção possibilitam transmitir um sentimento por meio da imagem, de proporcionar ao observador outras experiências sensoriais.

Figura 21: PINHEIRO, D. “Nhak-krarati”, anthotype 2022.

Fonte: Disponível em https://www.danielapinheiro.com/nhakkrarati. Acesso em 09/07/2023.

A fitotipia foi revisitada há pouco tempo, mesmo tendo sido descoberta no mesmo período em que foi a antotipia. No século XXI os artistas Heather Ackroyd e Dan Harvey, por meio do conhecimento da biologia, usaram grama como suporte das fotografias (Fig. 22). Acompanhando a vida e morte da obra, os dois artistas viram o processo como um acompanhamento espiritual do ato efêmero da fitotipia.

Segundo os artistas, “Senescência é uma palavra que foi firmemente transplantada para o nosso vocabulário. Com suas insinuações de senilidade, envelhecimento e mortalidade em humanos, a aplicação científica desta palavra descreve o processo de morte das folhas e perda de clorofila nas plantas.” (Acrkoyd; Harvey., 2007, p. 1, tradução livre).

Figura 22: ACKROYD; HARVEY, 1998 “Testamento”, fitotipia em grama.

Fonte: Disponível em https://www.ackroydandharvey.com/testament/. <Acesso em 09/07/2023>

Outro exemplo contemporâneo é o trabalho do artista Binh Danh, “Imortalidade: os remanescentes do Vietnã e a guerra americana” (2021) (Fig. 23) reconhecido por abordar o tema da guerra do Vietnã com a fitotipia.

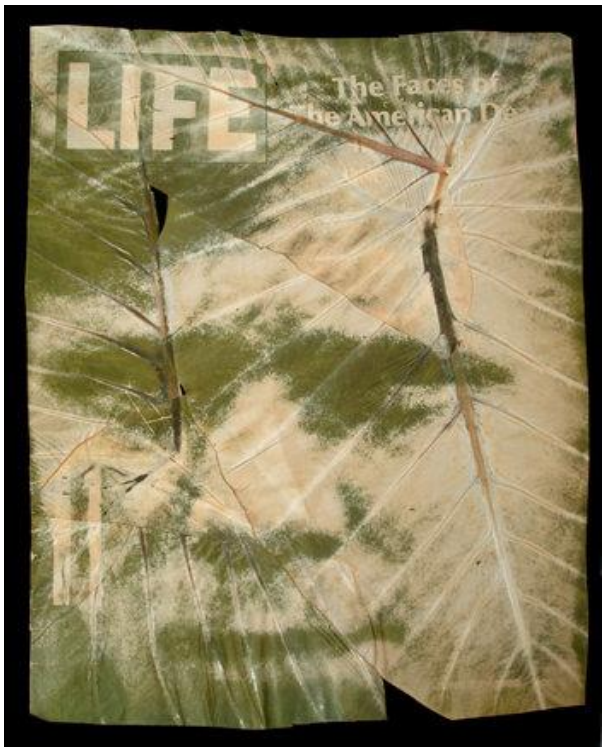
Figura 23: DAHN, BINH 2001 “Imortalidade: os remanescentes do Vietnã e a guerra americana”, em Fitotipia.

Fonte: Disponível em https://binhdanh.com/Projects/Immortality/Immortality.html. Acesso em 09/07/2023.

“A natureza é o lugar final onde a memória está”, disse (Dahn, 2012, p. 1, tradução livre) e, ainda, em entrevista para McCauley (2012, p. 1, tradução livre) “Imaginei que, por meio da minha interação com a paisagem, poderia liberar essas memórias, eventos traumáticos específicos como a guerra, por meio da criação de arte.”

Nesse processo alternativo as imagens revelam inconsistências, evidenciam texturas, ruídos e contam sobre as tentativas. O suporte precário da folha em oposição com a câmera digital, realiza um trabalho conjunto, da natureza com a máquina, e nos oferece novas formas de contar histórias, mesmo que não perdurem. O suporte se esvai como as várias vidas perdidas na guerra. Sabendo que os veículos de notícias expunham as imagens das vítimas, o artista Dahn (Fig. 24) ressignifica o que é estar no limbo político através da imagem e técnica da fitotipia, fixando a imagem na folha.

Figura 24: TIMES, 2012. Binh Danh Capa da revista Life série “One Week's Dead”.



Fonte: Disponível em ttps://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2012/05/30/reading-the-leaves/. Acesso em 09/07/2023.

A antotipia e a fitotipia duram pouco tempo, diferente das tecnologias que foram aprimoradas no processo de cianotipia. Essa ação dos químicos naturais torna a imagem nada proveitosa para venda (o que não se relaciona com a obra da Figura 24), pelo pouco tempo de existência da fotografia nas plantas e folhas. Quando em contato com outras luzes, os tingimentos naturais tendem a ficarem cada vez mais apagados. De modo contrário, há uma grande demanda por cianotipias no mercado de fotografia alternativa.

Por isso, esses processos de criação artística se colocam contra-corrente da indústria da fotografia convencional, pois, como explica Rebecchi (2017, p. 13), a impermanência dessa imagem “[...] lhe dá um espírito artístico, pois se acredita que o importante da técnica está em seu processo e não em seu resultado físico.”

O que se pode refletir na atemporalidade das fotografias da atualidade, são as fotografias feitas com dispositivo celular, que são guardadas em arquivos digitais, que podem ser perdidas com facilidade. Diferente de fotografias reveladas e impressas.

Outra técnica analógica e artesanal de fotografar é o *pinhole*, utilizada até hoje. O *pinhole* é uma máquina feita de lata e tem a tradução de “buraco de agulha". Com os mesmos princípios da câmera escura necessita-se de um papel fotossensível, um buraco (que nesse caso

não é uma lente, o que torna o processo ainda mais simples) e é claro, os químicos para a revelação.

> A fotografia *pinhole* é uma dessas formas ou técnicas que foram consideradas ultrapassadas ou antiquadas para o modelo estético do modernismo, mas que, ao mesmo tempo, guardavam bastante energia potencial mnemônica para devir muitos outros modos de existência possíveis para as imagens fotográficas, contribuindo de maneira decisiva para estruturar montagens críticas nos trabalhos de muitos 105 artistas na cena da arte contemporânea. (Maués, 2022, p. 105-106)

Sendo a fotografia *pinhole* uma técnica que foi considerada antiquada para os modernistas, vale lembrar do movimento pictorialista, que interligava a pintura e a fotografia, para ambas classes de artistas, também no movimento moderno.

Figura 25: ROBINSON, HENRY, 1858 "*Fading Away".* Impressão em albumina em prata de negativos de vidro. Dimensões 23.8 x 37.2 cm (9 3/8 x 14 5/8 in.).

Fonte: Disponível em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/302289. Acesso em 31/08/2023.

Esse tipo de fotografia pode ser denominado como fotografia 'pictórica', movimento que se teve na fotografia que tentou se aproximar dos resultados da pintura, no século XIX. Pode-se perceber a contradição de valores feitas com a fotografia e a pintura, já que a pintura

tentava, de certa maneira, se aproximar o máximo possível da realidade, e quando a fotografia surgiu, o pictorialismo[6] tentou fazer a fotografia se aparentar com as pinturas da época.

Nesta obra de 1858 (Fig. 25) vemos uma fotomontagem. Nela, temos uma narrativa criada pelo autor porventura da montagem dos negativos. Henry fez parte por parte na fotografia (fotografou individualmente cada pessoa e fundo) para criar uma imagem que se assemelhava com as pinturas inspiradas em mitologias gregas. A cena tem o fim em si mesma, com personagens, uma ação em lugar bem definido. Apesar da tentativa de se assemelhar com as pinturas figurativas, o fotomontador incluiu a técnica de colagem e pós-produção, que foi um avanço para as artes visuais e para as fotografias híbridas. Além do caráter inovador da obra, podemos observar que o foco e nitidez da imagem criaram uma estética diferente dos primeiros testes da fotografia, quando as câmeras ainda não tinham avançado em suas tecnologias.

O ruído visual, como pinceladas, afeta a imaginação e alteram a ilusão do real. Para a fotografia alternativa, toda incerteza é bem-vinda. Não é possível que o fotógrafo pictorialista se frustre com os resultados da câmera *pinhole*, pois não se controla o aparelho. A partir da construção da sua própria câmera, o buraco de agulha guiará para imagens sem o compromisso com o real. “Aparelhos são caixas pretas que simulam o pensamento humano, graças a teorias científicas, as quais, como o pensamento humano, permutam símbolos contidos em sua “memória”, em seu programa. Caixas pretas que brincam de pensar.” (Flusser, 2002, p. 28)

[6] O pictorialismo nasceu desse debate contínuo que começou no século XIX – de fotógrafos tentando “provar” a sua arte com os atributos de grandes pinturas.

Figura 26: CHIKAOKA, Miguel. Sem Título (Primavera, PA), 1983 Matriz - negativo.

Fonte: Disponível em https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21698/miguel-chikaoka/obras. Acesso em 12/07/2023.

As imagens obtidas através do *pinhole* são tiradas sem a expectativa de fotografias convencionais. Não se controla a entrada de luz e nem os resultados que podem acontecer, sendo esperado o imperfeito, imagens ruidosas. Mas para Maués (2012) é possível, com uma câmera *pinhole*, alcançar resultados bem próximos dos obtidos com câmeras industriais: imagens que tentam se aproximar com perfeição da reprodução do real. Mas interessa-me mais essas imagens-ruído, com seus acasos e imperfeições que são muito bem-vindos na construção de uma atmosfera que não precisa ser perfeita ilusão.

Dirceu da Costa Maués é paraense, pesquisador e fotógrafo do *pinhole* (Fig.27 e 28). Já produziu obras em *pinhole* coloridas, em filme 35mm. É curioso pensar sobre qual tipo de revelação e digitalização foi feita neste trabalho, já que o resultado pode variar de acordo com as escolhas entre a impressão caseira ou em um laboratório convencional. Como se fosse um ciclo, é necessário um *scanner* para que a imagem seja digitalizada. E por isso, se o artista tiver erros na revelação, o resultado seria outro.

Figura 27: MAUÉS, DIRCEU, “Ver o peso pelo furo da agulha.” 2004.

Fonte: Disponível em https://www.flickr.com/photos/dirceumaues/albums/72057594141544280/with/4294122480/. Acesso em 12/07/2023.

Figura 28: MAUÉS, DIRCEU “Dos sonhos que não acordei”, 2008.

Fonte: Disponível em https://www.flickr.com/photos/dirceumaues/albums/72157623256411752/with/4294099126/. Acesso em 12/07/2023.

Como dito anteriormente, o acesso às câmeras fotográficas e celulares são difíceis para pessoas que residem no norte do Brasil, de onde escrevo esta pesquisa. Pergunto-me se, intuitivamente, essa escolha pela subversão do aparelho fotográfico teria ligação com a história da fotografia nortista, com o contexto social ou uma educação estética regional?

Esta reflexão se estabelece por uma memória que tenho da feitura de objetos comuns à quem tem uma relação com a pesca e a beira do rio. Latas e gambiarras fazem parte do contexto da periferia da beira do rio, onde os aparelhos e recursos tecnológicos são feitos de outro modo, e para outros fins utilitários. Alguns dos artistas mencionados nesta pesquisa, como o Luiz Guimarães (Fig. 29), compartilham o interesse pelo fazer fotográfico por meio de um aparelho fabricado ou subvertido, e consequentemente, pelo acaso e pelo erro.

Figura 29: GUIMARÃES, LUIZ, Retratos do indizível, 2007. Fotografia *pinhole*/arquivo digital. Acervo do artista.

Fonte: Disponível em https://www.laguimaraes.com/. Acesso em 12/07/2023.

A fotografia *pinhole* tem adeptos no Brasil que integram um movimento conhecido mais por “fotografia experimental” do que “fotografia alternativa”, do qual Guimarães, fotógrafo de

Niterói, faz parte. Principalmente nesta fotografia de Luiz Guimarães, é possível recordar das imagens feitas em daguerreótipo, como as de Mathew Brandy (Fig. 16 e 17). A arte contemporânea feita com o *pinhole* tem o intuito do resultado do inesperado, a investigação do aparelho fotográfico, quando se decide ressignificar latas, caixas e objetos para se tornarem máquinas fotográficas. É possível enxergar a semelhança entre as imagens de Guimarães e as de Brandy nos planos nítidos, no aspecto de "arranhadura", e entre os tons de cinza.

O tempo é imprescindível para esta técnica de fotografia. É preciso que o objeto fotografado esteja parado por pelo menos 10 segundos. Pela falta de nitidez e movimento, a ideia dos artistas do *pinhole* é expor os resultados diversos com a câmera artesanal de longa exposição. O equipamento de *pinhole* pode ser feito com filmes de 35mm ou papéis fotográficos, com qualquer tipo de caixa vedado de luz e um pequeno furo.

Um caráter performático das fotografias em *pinhole* de Guimarães se dá através do movimento feito pelos participantes em cena, o tempo parece se expandir e as personagens não são reconhecíveis. A performance denota uma expressão cênica. Segundo Cohen (2011, p. 28) "um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la."

Nos dias de hoje, a comunicação visual, gerada por aparelhos fotográficos, depende dos equipamentos tecnológicos. Por exemplo, para digitalizar filmes analógicos, precisa-se do auxílio de uma máquina que os transfira para um computador (*scanner*), cujos arquivos serão mantidos na "nuvem". O laboratório, por sua vez, oferece um link de acesso a essas imagens. Significa que, para a maioria dos consumidores de fotografia analógica, há dependência de veículos analógicos e tecnológicos para o acesso destas fotografias.

O processo de criação da fotografia alternativa vai e volta numa lógica cíclica (para ter uma fotografia analógica, preciso de um *scanner*, aparelho tecnológico). O *scanner* é um equipamento muito usado no dia a dia, principalmente para xerox e impressões. Nesta pesquisa, o *scanner* também se transforma um meio condutor para a criação, para se tornar uma máquina fotográfica estática.

Quando um filme analógico é enviado para ser revelado em laboratório, espera-se:

Que o filme seja colocado no carretel (enrolado dentro de uma sala escura, para que o químico penetre em todo o filme);

Que o filme seja revelado, interrompido e fixado;

Que o rolo de filme seja seco;

Por fim, digitalizado por um *scanner* de mesa, se possibilita a versão **digital** do negativo (essa parte possibilita a **impressão** da fotografia, e não a revelação, como explicado acima).

Daí, dentro das minhas primeiras pesquisas sobre a fotografia e o aparelho, tive o encontro com o *scanner* deixado em uma rua, descrito anteriormente, ao mesmo tempo em que cursava a disciplina de Processos Gráficos. O *scanner* é uma impressora usada para digitalizar documentos ou fazer fotocópias (digitalizar imagens significa transformar imagens em arquivos digitais). Quando tive o contato com esse *scanner* abandonado na rua, sabia que não me serviria para fazer impressões, já que não tinha tinta para o cartucho, resolvi testar como se fosse uma câmera imóvel, para o trabalho de graduação da referida disciplina. Ali, vi que o tempo e espaço não se comportavam do mesmo modo como nos demais processos alternativos. Quando se coloca qualquer objeto sobre a bandeja do *scanner*, o resultado – movimento e cor - pode ser diverso (Fig. 30).

Os resultados das imagens digitais, como dito anteriormente, podem ser um modo híbrido dos resultados de uma fotografia analógica, já que o arquivo digital só existe graças ao *scanner*. Esse movimento de pesquisa entre os tipos de fotografia surgiu quando entendi a máquina como uma câmera imóvel. Parecida com o método de impressão da cianotipia, já que os objetos são aparentes da mesma forma, através da luz. Em contrapartida, as texturas e planos dos objetos são perdidos no processo de impressão da cianotipia, daí as possibilidades parecem maiores. O aparelho transforma as cores reais em pixels, e se torna visível a partir da tela de um computador, com qualidade de 300 DPI (*dots per inch*, ou pontos por polegada)

A obra "Objetos em *scanner*" (Fig. 30), foi feita em meu quarto, depois de muitos testes de luz e composições. As possibilidades com esse aparelho pareciam infinitas. Houve um processo quase obsessivo, quando eu percebi que poderia usar o meu corpo, objetos, papeis, luzes e outros artifícios para fotografar com o *scanner*. Sendo uma câmera imóvel, o manuseio desses objetos perdia o uso convencional de escritório, para qual esse aparelho também foi designado.

Dentro desta pesquisa, esse aparelho foi utilizado para a digitalização de todas as obras físicas feitas: cianotipia, pinhole, antotipia e fitotipia. A utilização desse aparelho me auxiliou a conciliar a experimentação artesanal e tecnológica, possibilitando diversas maneiras de criar uma imagem com diferentes formas de aparelhos fotográficos e impressões.

Figura 30: SÁ, CAMILA. Objetos em *scanner*, HP Deskjet 2050 J510 series, 2022.

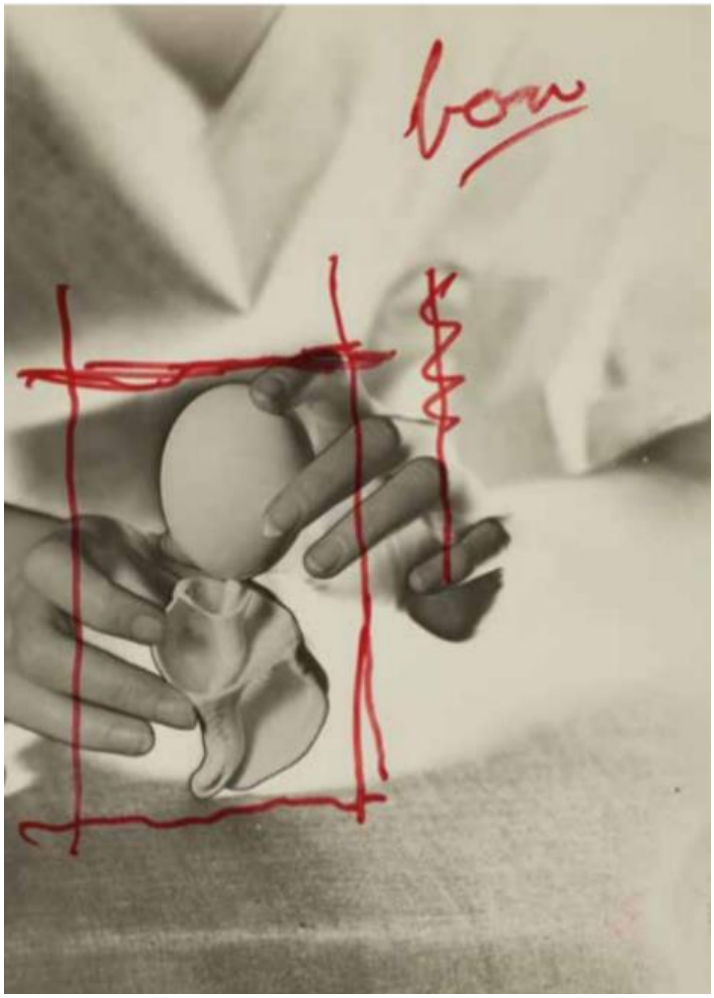
Fonte: Acervo da artista.

A utilização do *scanner* alterou a obtenção das fotografias analógicas. Elas passaram a ser replicáveis e possibilitaram a visualização de fotografia originalmente colorida em preto e branco. Hoje em dia pode-se fazer diversas edições de imagem com o celular, mas, décadas atras, a escolha pela foto preto e branco era irreversível, já que só teria essa opção quando a foto fosse revelada.

> Portanto, a chamada "objetividade" fotográfica sempre foi uma ilusão. A fotografia tradicional está tão sujeita a manipulações e interpretações quanto a digital. Ou quanto um desenho ou pintura. A foto digital apenas amplia a quantidade e diversifica os tipos de intervenções que podemos efetuar na imagem, tornando agora muito mais sutil o processo de construção da representação visual. (Cauduro, 1997, p. 185)

Em contrapartida, a fotografia alternativa já permeava a arte. Alguns fotógrafos faziam provas em negativos manipulando-os com corrosivos, arranhões, colagens, para a obtenção de imagens diferentes do convencional. Man Ray (Fig. 31) teve grande participação na fotografia no contexto das vanguardas europeias, a partir das suas invenções usando luz e sombra, dupla exposição em negativo e narrativas em cena.

Figura 31: (Sem título) | (Untitled) – c. 1930 Impressão em gelatina e prata de época, contato original reenquadrado, solarização. 9 x 6 cm.



Fonte: Disponível em https://drive.google.com/drive/folders/1ra4CI35x4csBD-bMaxA12TPAKrXY-xU9.Acesso em 20/07/2023.

Man Ray foi importante para os movimentos artísticos dadaísmo e surrealismo. Me arrisco a dizer que o erro, principalmente na fotografia, é um meio condutor para novas interpretações da arte, como foi para os pensadores do surrealismo através da fotografia e as suas inspirações no pictorialismo. O artista surrealista:

> Levou negativos para observá-los à luz do dia, pouco se importando se seriam arruinados. Depois, aprendeu a acender a luz no quarto escuro por tempo calculado, e então inverter os valores do negativo para ascender as linhas. Man Ray viu o fenômeno desenhar com a luz os contornos negros sobressaídos na zona neutra entre os claros e escuros, enquanto energizava a áurea dos corpos com calor. Outros fotógrafos consideravam esse acaso um acidente e jogavam a película fora, Man Ray o utilizava para experimentar o novo. (Qohen, R. p. 7-8, 2019)

2 A FOTOGRAFIA ALTERNATIVA

A definição de fotografia alternativa no meio da arte é incerta, mas para essa pesquisa, foi considerado ‘alternativa’ pois os processos criativos usados foram feitos de um modo não convencional, apoiado nas escolhas estéticas que rompem com o padrão comercial das fotografias convencionais. É importante que se saiba da existência do conceito de “fotografia expandida”[7], pesquisada por Rubens Fernandes, para que não se confunda entre as nomenclaturas.

Nair Benedicto é uma fotógrafa brasileira que se apropriou da fotografia alternativa na sua obra “Índios, Arara, Altamira” (Fig. 32). Na primeira fotografia vemos dois homens indígenas observando as árvores na floresta, com olhar de admiração e descoberta. Com uma coloração roxa em volta, que pode remeter à ideia de uma queimadura ou interferência no negativo.

Na segunda fotografia, vemos um homem indígena com algum objeto na mão, rosto com feição firme, parece que estava em uma fila, em movimento. Essas fotografias de Nair foram feitas durante uma visita da fotógrafa no estado do Pará, quando era discutida a construção de hidrelétricas em Belo Monte.

> Os negativos foram alcançados por um acidente causado por uma enchente que aconteceu na casa da fotógrafa consequência dessa enchente alterou fisicamente os negativos, modificando cores, alterando tons e misturando texturas da química fotográfica da emulsão das películas. (Proença, 2020 p. 619).

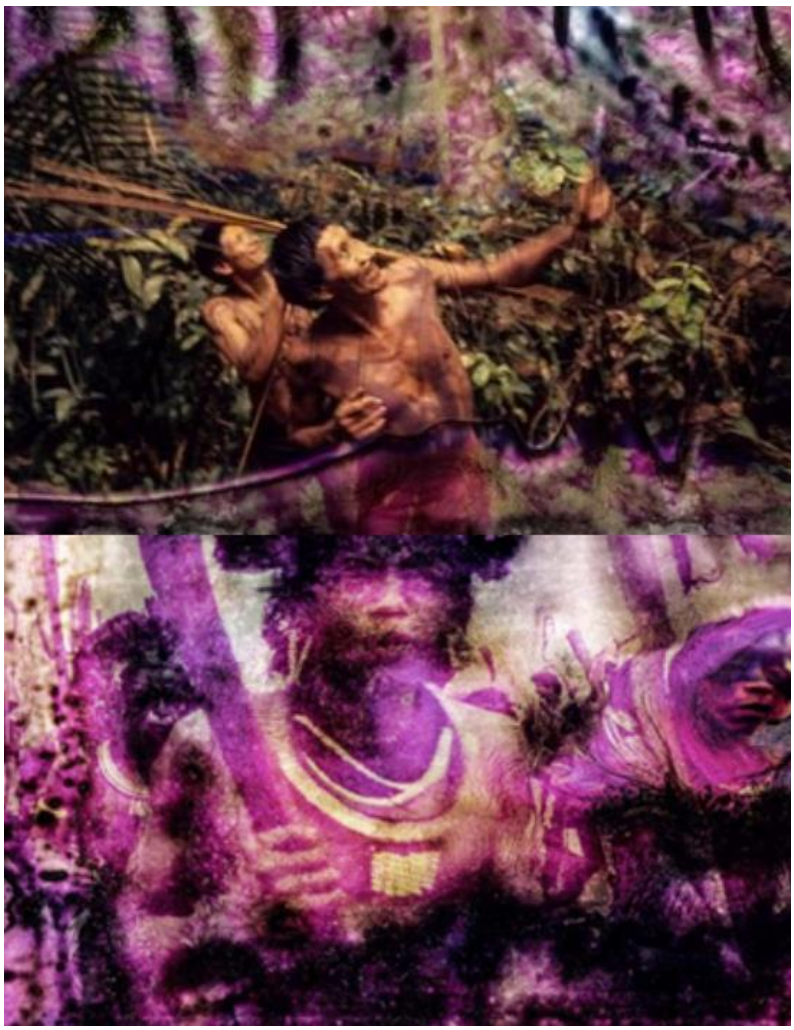
As fotografias atingidas pela enchente, acidentalmente, só foram divulgadas pela escolha da fotógrafa, sendo assim, o acaso da fotografia alternativa passa a ter um intuito poético. Já que as hidrelétricas ocasionam diversos tipos de mudanças na biodiversidade e na vida de quem mora no campo e na cidade. Nair escolheu mostrar ao mundo suas fotografias

---

[7] A fotografia expandida foi resultado de reflexões acerca da arte contemporânea e da fotografia contemporânea, o autor cita que o conceito de ‘campo expandido’ foi um importante precursor para os estudos dessa fotografia. Para (Fernandes, 2006 p. 16) “Agora, torna-se importante considerar os contextos de produção e as intervenções antes, durante e após a realização de uma imagem de base fotográfica.” Essa fotografia possui muitas outras possibilidades, inclusive com o uso de aparelhos e programas virtuais, como o Photoshop, por exemplo.

que deram “errado” porque faz sentido a água ir de encontro com esses negativos. Os corpos dessas pessoas indígenas poderiam ser atingidos por uma outra enchente, quem sabe.

Figura 32: BENEDICTO, Nair. Índios Araras, Altamira (PA), 1985.



Fonte: Beatriz Montesanti. Nair Benedicto expõe 40 anos de fotografia em mostra em SP. Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/11/1703722-fotografa-nair-benedicto-expoe-40-anos-de-fotografia.shtml. Acesso em 05/07/2023.

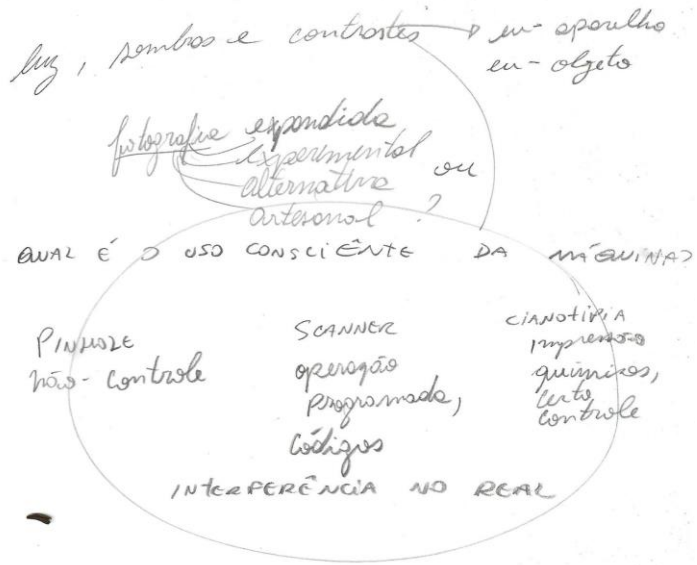
Capaz de enxergar além do óbvio, Nair Benedicto explora outras perspectivas quando escolhe publicar essas fotografias, o erro e o acaso foram fundamentais para o encontro com o novo, com a singularidade. Além de uma fotógrafa documental, Nair faz questão de envolver a política a fotografia, inspiração para a relação da estética e a imagem. “O que importa é o que eu penso, como eu me coloco como mulher. Tem gente que acha que sou politizada demais. Dizem que politizo tudo. Mas não sou eu que politizo, a vida que é politizada.” Disse a fotógrafa em entrevista para a revista (Zum, p. 1, 2018)

As fotografias de pessoas indígenas deixam evidente uma intenção artística, e não foram propostas para serem documentais. O espectro de cores dessa obra é uma das características que ressalta essa qualidade da fotografia alternativa; vemos além do óbvio. Foi devido a um incidente que essas fotos tomaram tal aparência. O acaso foi um componente importante dessas obras. Porém na fotografia alternativa, essas interferências são feitas de forma consciente e planejada.

Outros métodos alternativos, como os que cito nessa pesquisa são: cianotipia, *pinhole*, fotografia em *scanner*. Ainda há diversas possibilidades nos caminhos da fotografia, então seguiremos aprofundando nos erros e acertos da fotografia manual. Mostraremos a seguir esses diferentes processos artísticos, feitos por mim, que podem ou não se tornar obra.

3 IMAGENS EXPERIMENTAIS E A FOTOGRAFIA ALTERNATIVA – UMA PRODUÇÃO EM DESENVOLVIMENTO

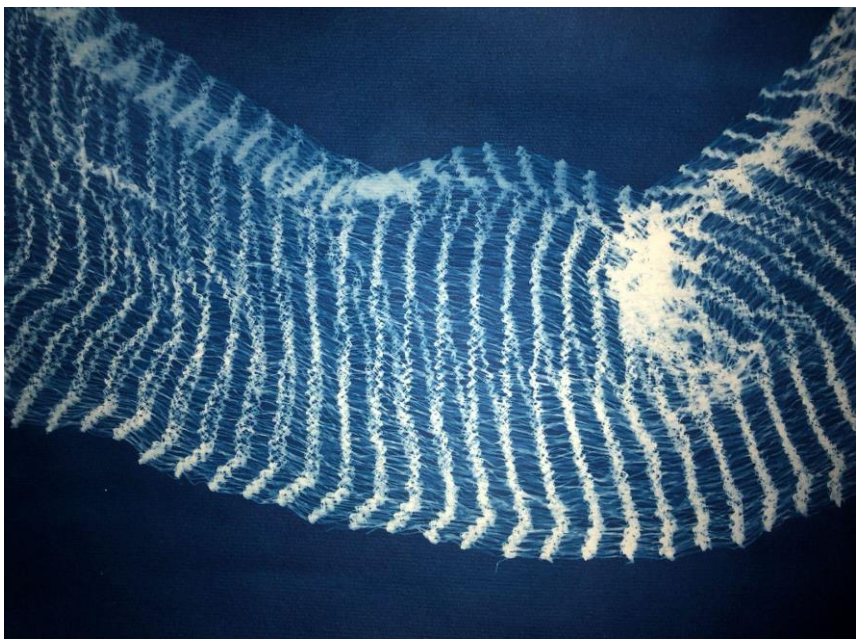
Figura 33: Registros do “mapa de rumo”, diário de anotações do TCC.



Fonte: Acervo pessoal.

3.1 Cianotipia e o *scanner*

Figura 34: SÁ, CAMILA. Saco de laranja I. 2023. Cianotipia. Dimensões 42x29,7cm.

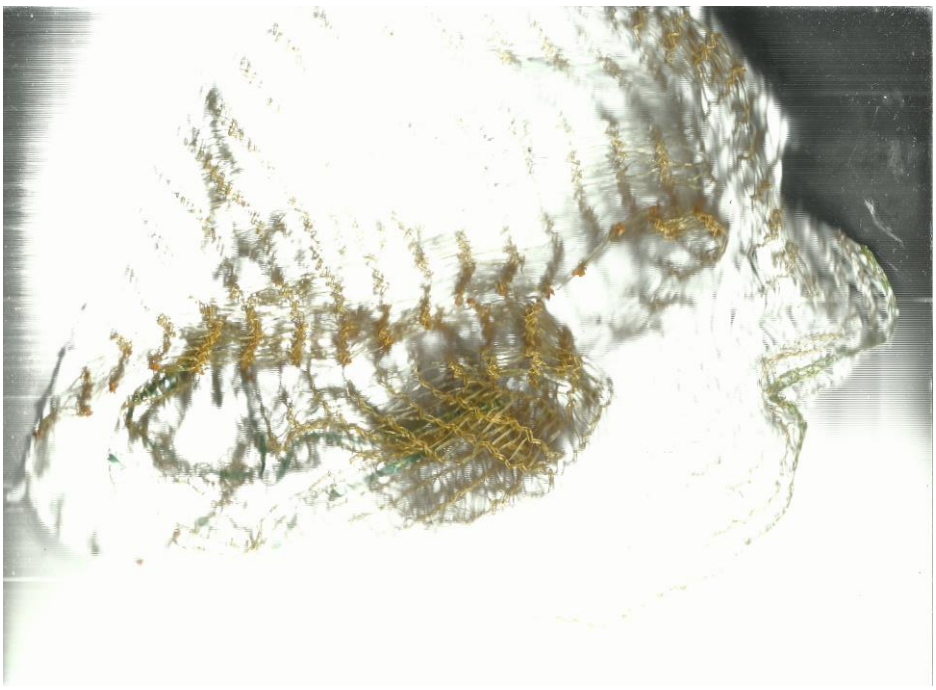


Fonte: Acervo da artista.

Saco de laranja I (2023) (Fig. 34) é um trabalho realizado com a técnica de cianotipia, para o qual usei um objeto que tem algumas variações de profundidade. Usei a quantidade recomendada de 1=1 para os químicos citrato de amónio férrico e ferrocianeto de potássio. No sol do meio dia, expus o objeto sobre o papel com químico por 10 minutos. Depois de lavado com água corrente, o resultado que obtive foi satisfatório, apesar da falta de informação do objeto, que pode ser observado no detalhe todo em branco, causado pela pressão de um vidro que colocamos em cima para que o objeto se movesse.

A técnica da cianotipia suscitou-me refletir sobre o erro como forma expressiva. pois, embora a tonalidade do azul da Prússia seja almejada por quem utiliza da técnica, ela pode ter interferências devido ao tempo de exposição ao sol ou na nitidez do objeto/fotografia com a transparência.

Figura 35: SÁ, CAMILA. Saco de laranja II. 2023. *Scanner*, arquivo digital.



Fonte: Acervo da artista.

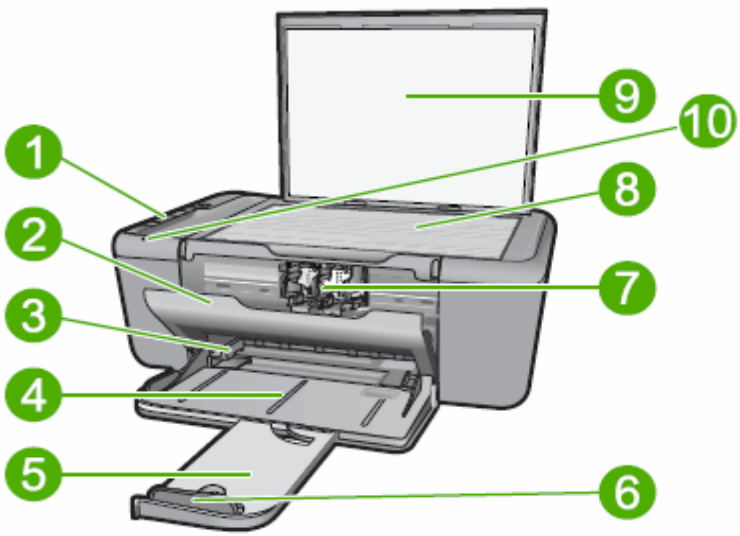
Em *Saco de laranja II* (Fig. 35) utilizei um digitalizador com o *scanner* da marca HP Deskjet 2050 J510 series com o mesmo objeto, agora com a intenção de que o resultado fosse similar à precariedade das primeiras imagens produzidas durante as descobertas da fotografia e do aparelho fotográfico. As partes com a aparência de rachaduras na horizontal, se formam por conta do vidro do aparelho, que funciona como lente. A coloração acinzentada se formou

porque a tampa do *scanner* não foi fechada. Mesmo com a tampa aberta, é possível reconhecer o objeto que foi colocado no *scanner*. Creio que a luz superexposta aconteceu por causa da compensação de luz que o *scanner* fez, quando calculou que a luz para digitalizar o objeto não era suficiente.

Durante a digitalização, ouvindo os ruídos da máquina e esperando cerca de 10 segundos para a fotografia estar pronta, obtive outro resultado, sem objetivar uma imagem do objeto com total nitidez.

Nota-se a diferença da profundidade do objeto quando comparado com o processo da cianotipia. Para mim, os dois aparelhos têm em comum o mesmo espaço em formato de retângulo, como uma tela de pintura e um papel A4. A parte superior do *scanner* (Fig.36), que é chamado de revestimento da tampa, que usamos para fechá-lo, para não ter interferências de outra luz, se assemelha com o vidro que colocamos na superfície do objeto na cianotipia.

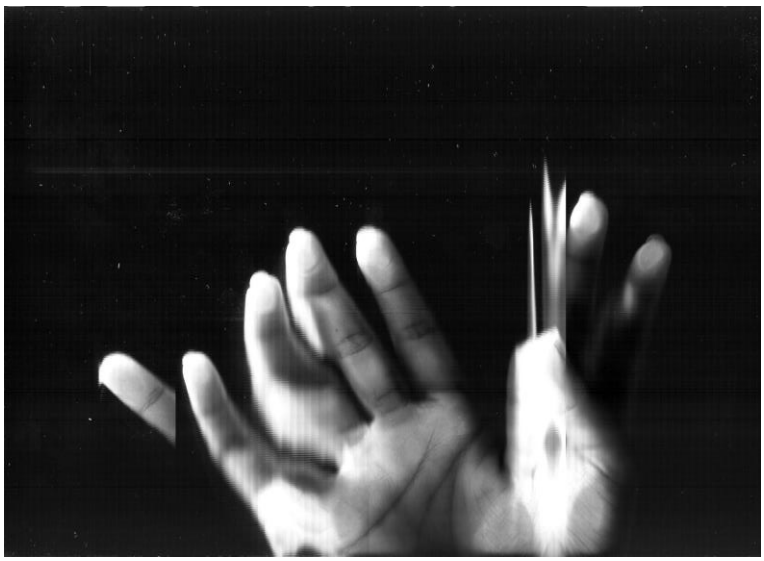
Figura 36: Descrição dos componentes externos do multifuncional HP. Figura: Frente do equipamento.



Fonte: Disponível em https://support.hp.com/br-pt/document/c02641115. Acesso em 16/09/2023.

É comum que aconteçam várias outras interferências na câmera do *scanner*. Podemos colocar outras fontes de luz por cima, fechar ou não fechar o revestimento de tampa, ou fazer os objetos se moverem, passando eles no vidro de forma lenta.

Figura 37: SÁ, CAMILA. Prova de movimento no *scanner*, formato digital.



Fonte: Acervo da artista.

Para essa prova de movimento no *scanner* (Fig. 37) utilizei a programação em preto e branco, e passei minha mão pelo vidro do *scanner* com a tampa aberta, e com uma velocidade capaz de revelar as formas e texturas com mais detalhe.

Esses processos de interferência no funcionamento do *scanner* requerem, principalmente, luz e sombra. Sem isso, não se obtém imagem aparente, como é para a pintura. São os rastros de branco e preto que garantem profundidade de campo e movimento. É por meio dessa relação que se pode aventar uma proximidade entre o resultado proporcionado pelo *scanner*, objeto digital, com a cianotipia, processo feito por meio da luz natural.

Realizar esses procedimentos de interferência na programação dos aparelhos, levou-me a indagar sobre como podemos explorar o aparelho para obter resultados diversos do esperado e transformar a imagem capturada em arte? Os equipamentos de captura de imagem existem com a finalidade de otimizar o tempo e de garantir a qualidade das reproduções. Entretanto, o filósofo Vilém Flusser apontou que “A autonomia dos aparelhos levou à inversão de sua relação com os homens. Estes, sem exceção, funcionam em função dos aparelhos.” (Flusser, 2002, p. 69). Isso porque com a popularização das máquinas, houve um uso inconsciente dessas novas câmeras. Para o filósofo, o pensamento do aparelho, imagem, informação e programa, estão interligados. Com isso pode-se refletir o uso dos *scanners* no nosso cotidiano, que é apenas utilizado para fins técnicos e burocráticos.

O filósofo contesta que num mundo de imagens que nos ensinam a como olhar esse mundo, é preciso que os códigos sejam entendidos. O que há dentro da caixa preta? Como funciona uma câmera fotográfica? É necessário que se encare a realidade das máquinas e a nossa relação com este objeto, por que fotografamos no automático?

Sendo assim, a noção de fotografia experimental e o uso das técnicas manuais possibilitam meios de expressão criativos que extrapolam os limites da configuração dos aparelhos. Desse modo, são bem-vindas as interferências estéticas, os “erros” e ruídos, pois estas colaboram para a compreensão das imagens como ato político. A opção pela produção de imagens experimentais como arte, oferece outras possibilidades de fotografar. O processo criativo na fotografia engloba não só a composição da cena de uma foto, como os recursos usados para captura e impressão.

Dentro das pesquisas sobre fotografia analógica, encontrei um filme para venda que se chama “*Purple Flex*”, vendido pelo laboratório LabLab Analógico, o filme tem coloração roxa e necessita de muita luz para obter informações na cena, ele foi usado na minha câmera de duas poses, a Olyimpius EE-2, que é uma câmera que possui o dobro de poses, ou seja, 72 poses. Nessa câmera, consigo economizar nos filmes e testar a mesma cena diversas vezes.

Fotografar neste filme monocromático (*Purple Flex*), me inspirou a enxergar as cores em outra perspectiva (Fig.38). A visualidade de uma fotografia em preto e branco, azul ou roxa, havia me levado a enxergar o azul como principal ponto poético da obra, saindo do conforto de um mundo totalmente colorido, como nas fotografias comerciais. A fotografia publicitária destina-se a promover uma empresa, produtos ou serviços, por isso, a qualidade das imagens é um fator primordial para despertar o interesse do consumidor. Um dos critérios dessa imagem é que ela seja nítida, e, para isso, são produzidas em um estúdio fotográfico, com um fundo neutro ou branco, e utilizam uma iluminação específica para que o produto fique destacado e mostrando detalhes importantes, como a textura, a cor e o acabamento do produto.

Figura 38: SÁ, CAMILA. Provas em analógica, filme *Purple Flex*, compilação da autora, 2023.

Fonte: Acervo da artista.

Nessas provas em filme *Purple Flex* percebe-se muitos “erros” de fotometria. É difícil reconhecer alguns tons medianos. O tom esverdeado é visível nas sombras dos objetos fotografados. Mesmo assim, achei os resultados satisfatórios, já que a câmera usada é uma câmera simples (Olyimpius EE-2).

Foram escolhidas duas fotos (Fig. 39) dessa seleção para serem replicadas por meio da cianotipia, e em tiragem em papéis fotográficos feitos em gráfica de impressão.

A primeira foto escolhida foi a fotografia do rio, que apresentou um bom contraste de escalas tonais.

Figura 39: SÁ, CAMILA. “Rio” em filme analógico *Purple Flex*, 2023. Formato digital. e “Kali” autorretrato, 2023. Dimensões arquivo digital, compilação da autora.

Fonte: Acervo da artista.

A primeira foi “O Rio”, fotografia que fiz em um dia bastante ensolarado, ao meio-dia, em um dos igarapés próximos da cidade de Porto Velho, chamado Jacutinga. Esse igarapé é frequentado pela minha família há muitos anos, e foi revisitado na mesma época que essas fotografias.

O rio no estado de Rondônia tem uma simbologia forte, para mim. É vivo em minha memória as vezes que eu e minha família pedimos licença para entrar em qualquer água. O respeito pelo rio é acompanhado de um receio do perigo que o rio pode ter. Lendas do boto, de pessoas desaparecidas, de jacarés e entidades, são sempre um assunto que acontece quando estamos perto dessas águas. Essas crenças sobre os mistérios do rio são para mim como um pacto em enxergar o rio como um corpo ancestral, com histórias *reais* sobre animais, pescadores. Histórias essas contadas pelo meu avô ribeirinho, chamado Jango, para quem dedico essa pesquisa. Sendo assim, nomeio essa fotografia “O Rio”, usando em letras maiúsculas, reconhecendo-o como gente. Em respeito a este corpo feito de água, gigante, que está presente em minha vida, desde sempre.

E a segunda “Kali”, um autorretrato em que uso um vestido com formas geométricas, fotografada às duas horas da tarde. Nessa ocasião, pedi para um dos integrantes do Coletivo Vestígio, Mateus Chaves, para apertar o disparador para mim. A cena e o ângulo foram pensados por mim, alguns dias antes.

Nessa fotografia, me posiciono agachada, de cócoras, com os braços para frente, de frente para o meu quintal com arvores e plantas. Esse autorretrato representa para mim uma expressão de feminilidade e face oculta. Uma foto que nomeei de “Kali”, inspirada em uma deusa hindu, conhecida pela energia de morte e renovação. A feminilidade e erotismo são presentes nesta obra, que não entrega de primeira quem poderia ser, mas revela através de geometrias e composições a figura de uma mulher, tímida a sua relação com a natureza. A estranheza do corpo sem braços e a falta da cabeça, mantém esse corpo em diagonal que conversa com o mistério de ser uma jovem, se descobrindo mulher.

Ambas as obras descritas acima, (Fig. 38) e (Fig. 39), possuem essa cor roxa, que para mim, se aproxima desta criação de outra realidade. A ficção destas histórias foram acontecendo de maneira espontânea, antes, durante e depois das fotografias. O rio e o autorretrato, foram resultado de uma saída fotográfica com um propósito poético, na criação de imagens através de reflexões sobre o “eu” e o ambiente.

Entendendo as particularidades das fotografias monocromáticas, ou quase monocromáticas (o caso de filmes analógicos preto e branco e o filme experimental na cor roxa), outras técnicas que me proporcionavam estas reflexões eram as técnicas da cianotipia, antotipia e a fitotipia.

As imagens com cores como o roxo, azul e amarelo, me interessavam pela possibilidade de imaginar diferentes contextos do qual vemos na vida real. Imagens vistas nas redes sociais são, na maioria das vezes, coloridas. O que pode ser limitador na vida de um fotografo, entendendo que as possibilidades dentro das colorações são infinitas. Posso citar os diferentes filmes analógicos que temos no mercado, filmes fora da validade, dentre outros filmes experimentais. Esses sendo os que inspiraram diversos “filtros” disponíveis em programas atuais de edição (filtros como “sépia” por exemplo).

As primeiras provas da cianotipia foram feitas em papel para aquarela 300g. Seguindo os protocolos básicos da cianotipia, segui o passo a passo de preparar a solução com 24 horas de antecedência. Percebo que os movimentos que faço no papel, de vai e vem com o pincel, me voltam na relação entre a fotografia e a pintura.

A cianotipia é uma técnica que permite que o artista planeje as características almejadas mesmo antes de ter a imagem completa. Pode-se escolher que as pinceladas apareçam no papel, ou que seja totalmente azul, como se fosse um papel colorido.

Já no início, percebi que essa particularidade da cianotipia me demandava escolhas específicas, que poderiam mudar o resultado da imagem. Além disso, a escolha do suporte na

cianotipia é essencial, como visto mais à frente neste texto. A absorção do químico no suporte influencia a nitidez das imagens, como é o caso dos tecidos em algodão e papeis com algodão.

3.2 Imagens em cianotipia

Voltando aos primeiros testes, “Rio” é uma fotografia com grande profundidade de campo, e por isso já intuía que a imagem seria nítida na cianotipia.

Antes da preparação dos químicos, é preciso preparar a fotografia em negativo digital (Fig. 40, 41, 42)) com um software para edição de imagens. Usei o aplicativo *lightroom*[8]. Para transformar a imagem em negativo digital, seguimos os seguintes passos:

1º Editar para preto e branco

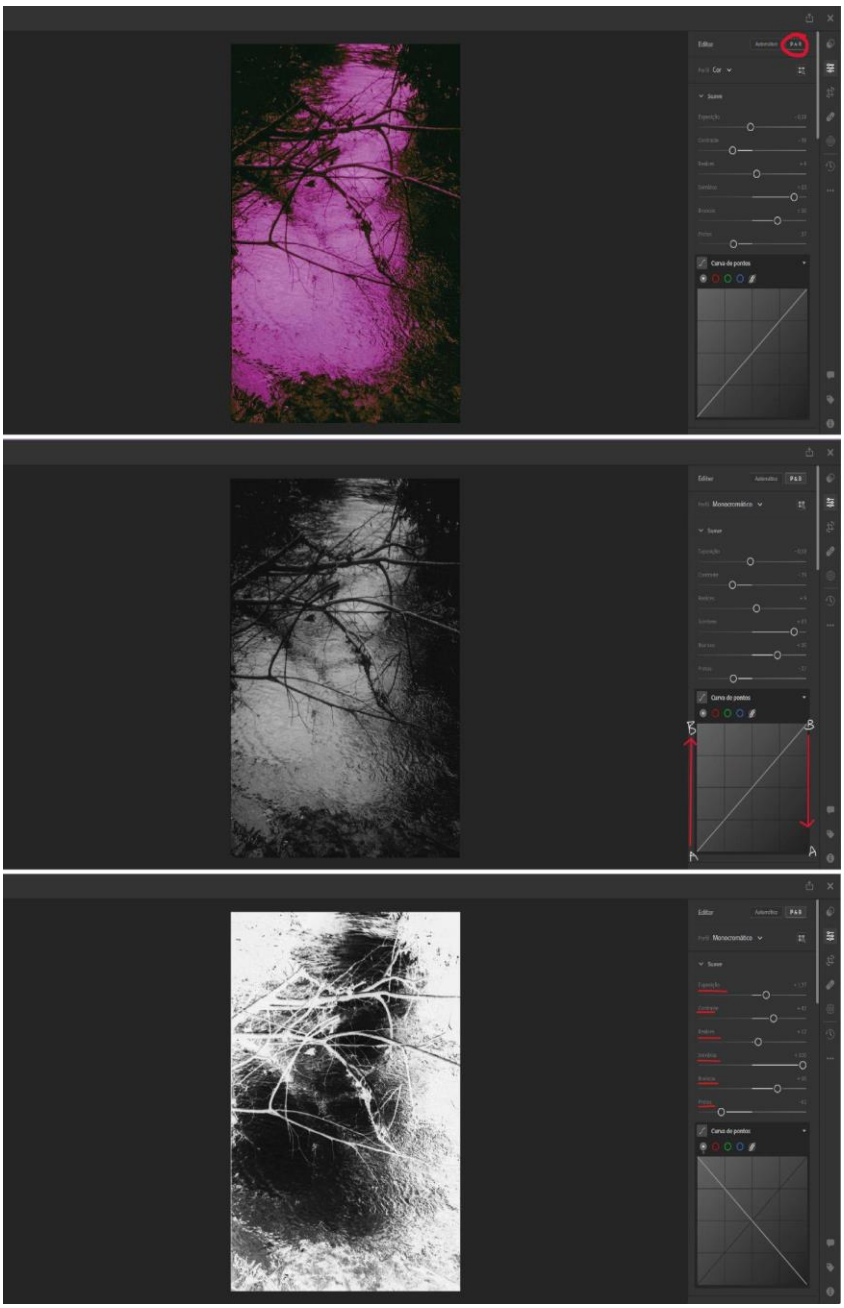
2º Inverter

3º Corrigir contrastes

4º Imprimir em papel de acetato com transparência em Laser, usei da marca “Transparência *Laserjet Filiperson, Multicor*”.

[8] Confira em https://lightroom.adobe.com/libraries?.

Figura 40: Preparando o arquivo negativo digital, compilação da autora.



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 41: Preparação para cianotipia, compilação da autora.

Fonte: Arquivo pessoal.

Seguindo para a preparação do cianótipo, misturei a solução em partes iguais e depositei no nosso suporte (sendo papel ou tecido) e deixei secar durante 24 horas, sem incidência de luz. Depois, o negativo impresso foi colocado em papel de acetato sob o nosso suporte, com a solução seca, durante 10 minutos no sol pleno (recomendo usar um vidro transparente para que o cianotipia não saia do lugar). Logo após, lavei em água corrente até perceber que o tom de azul estava homogêneo. Por fim, deixei que o material secasse.

Figura 42: Negativo impresso em papel de acetato.

Fonte: Arquivo pessoal.

Este é o resultado do arquivo impresso em papel de acetato (Fig.42). Coloquei-o sobre o papel ou tecido depois que a emulsão estava completamente seca. Depois, deixar descansar sob sol durante 10 segundos, recomenda-se o sol de meio dia, por haver menos nuvens. Depois de exposto, deve-se lavar o cianótipo em água corrente ou em uma bacia com água. Se quiser, é possível fazer viragens com pigmentos naturais: café, açafrão, beterraba. A possibilidades são infinitas. Depois deixar secar ao ar livre.

Figura 43: 1º Prova, “Rio”, papel para aquarela, cianotipia. Dimensões A4.

Fonte: Arquivo pessoal.

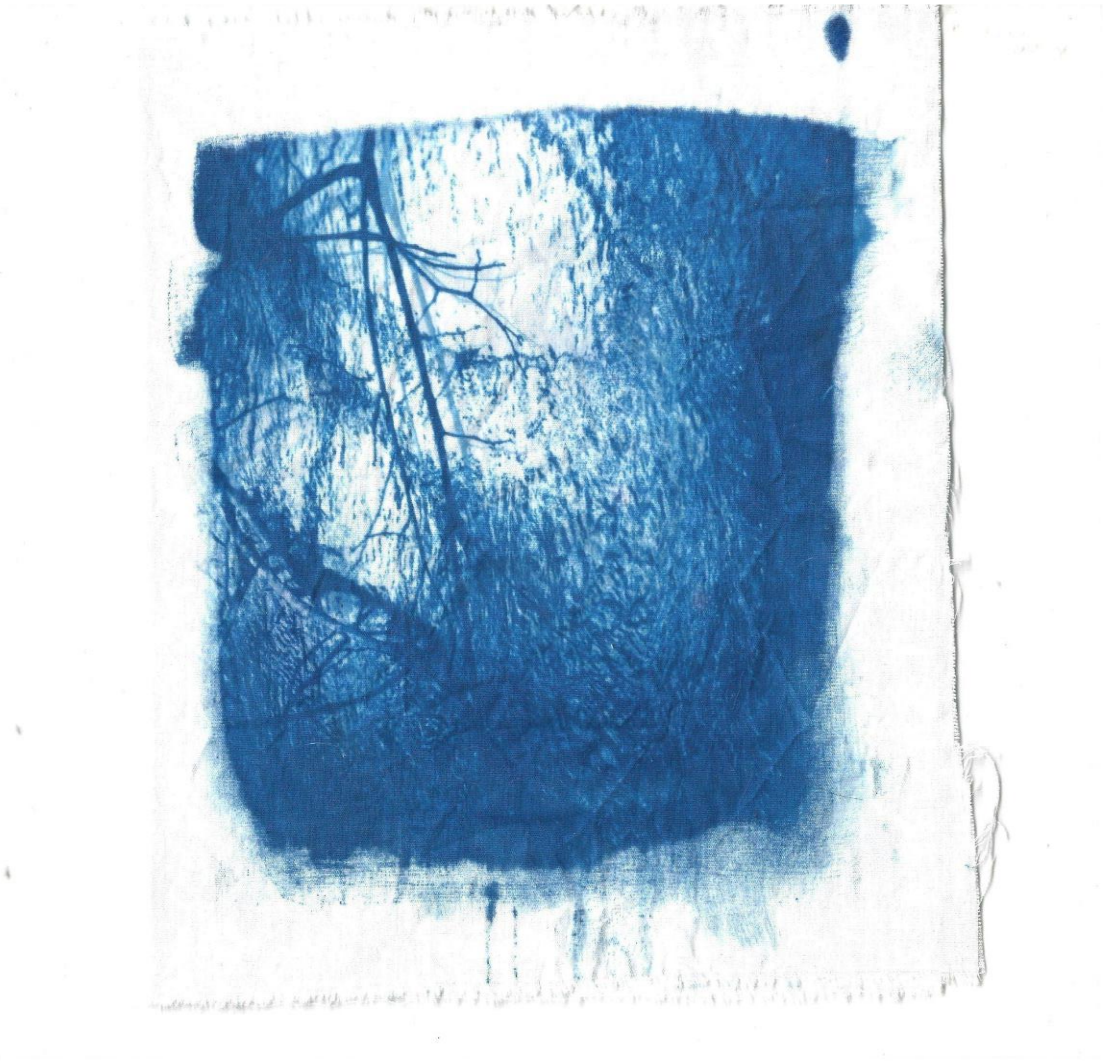
Nesta 1ª prova (Fig.43), percebi que a textura do papel influenciava quando vista de perto. O tom azul e tons médios eram diferentes em relação à prova “Saco de laranja”. Na secagem, percebe-se tons desiguais na parte superior e inferior do papel, e por isso é importante escolher adequadamente o suporte da cianotipia.

Figura 44: 2ª Prova, papel 100% algodão, “Rio”, cianotipia. Dimensões A4.

Fonte: Arquivo pessoal.

Para a 2ª prova (Fig.44), foram seguidos os mesmos procedimentos da primeira prova. Nesta prova, usando um papel 100% algodão, percebo que o tom de azul ficou mais claro e mais frio que na primeira, e ainda deixando a imagem superexposta. Porém, foi possível visualizar os galhos e outros detalhes. Há algumas áreas em branco, que podem ter sido a incidência do sol ou uma medição equivocada da quantidade dos químicos. Durante esse processo, percebi que a quantidade de água necessária era maior para lavar o excesso de químicos que não foram revelados durante a exposição, creio que isso aconteceu porque o algodão absorve e fixa melhor os químicos do que no papel para aquarela.

Figura 45: 3ª Prova, tecido percal, “Rio”, cianotipia. Dimensões 4x6 cm.



Fonte: Arquivo pessoal.

A terceira prova (Fig. 45) foi realizada com o tecido percal, seguindo os mesmos procedimentos das primeiras cianotipias. O tecido em algodão reagia diferente das provas feitas em papel, os químicos penetram melhor no suporte em tecido do que no papel. Também foram alcançados mais tons médios do que nas duas primeiras provas. Também foi necessária uma maior quantidade de água para lavar o cianótipo. Neste, decidi colocar em evidência o borrão do químico além da margem do recorte da fotografia “Rio”, atrelando novamente à técnica da pintura e uma estética artesanal.

Figura 46: SÁ, CAMILA, 2023. Tecido algodão cru, “Rio”, cianotipia. Dimensões 6x4cm.

Fonte: Acervo da artista.

Nesta quarta prova (Fig.46), a revelação do químico não foi uniforme como foi no tecido percal. Mesmo assim, considero um resultado positivo no que se refere ao o tom de azul e a facilidade de manuseio devido ao pequeno tamanho do tecido. Quando feito com o papel, é

preciso ter mais cuidado quando lavá-lo na água corrente. Considerando que usei apenas partes da fotografia “Rio”, é notável que apenas uma imagem em negativo pode render diferentes possibilidades na cianotipia. Incluindo pensar a fotografia como colagem e diferentes layouts.

Figura 47: 5ª Prova, “Rio”, cianotipia e viragem em açafrão. Dimensões A4, compilação da autora.

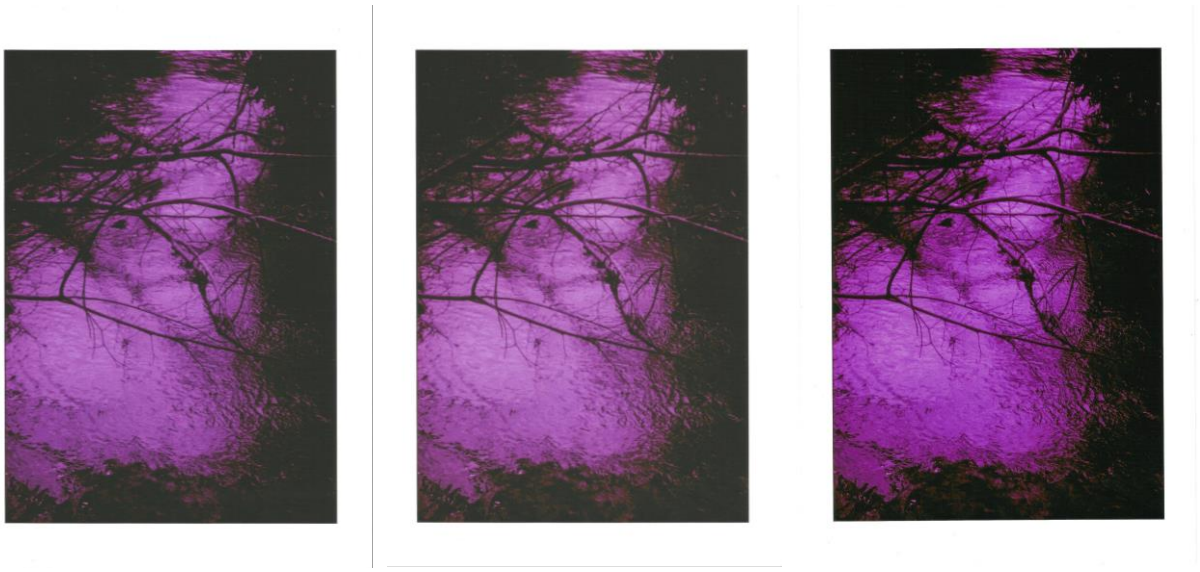
Fonte: Arquivo pessoal.

Para o quinto processo (Fig. 47), escolhi usar tinta natural (açafrão) para executar a cianotipia. Chama-se “viragem” o processo de deixar a cianotipia descansando em outras possibilidades de pigmentos. Podem ser usados chás, café, sucos, dentre outros elementos naturais.

Foram feitas viragens em uma diluição de açafrão e água, durante 30 minutos. Percebi que as partes brancas da imagem substituíram por amarelo. Essa prova foi feita antes dos testes em antotipia, processo feito apenas com tintas naturais. Os processos híbridos na fotografia alternativa nos ajudam a compreender, além das reações químicas, a tonalidade de cores e uso de plantas.

As cores e os ruídos presentes nas imagens, compõem tentativas e erros que podem ou não serem corrigidos, dependendo das intenções artísticas e das escolhas de suporte, tonalidade de azul, grãos na imagem analógica, entre tantas outras.

Figura 48: “Rio”, fotografia analógica em filme *Purple Flex*. Provas em diferentes papéis fotográficos. Dimensões A4.



.Fonte: Arquivo pessoal.

Mesmo inclinando a pesquisa para um fazer da fotografia acessível e artesanal, tive a oportunidade de fazer provas em papéis fotográficos *fineart* (Fig. 48) no estúdio de impressão Cumulus [sem pressa], com o intuito de materializar a obra “Rio”, tirando-a da dimensão apenas digital. Pude perceber que o suporte (papel fotográfico) auxilia na potência das cores e nos tons médios da fotografia. As imagens (Fig.48) foram impressas, respectivamente em:

a. Canson Photo Mat 180g

Neste papel, o tom de roxo fica mais frio e os tons esbranquiçados, mesmo assim, pode-se ver mais os tons monocromáticos e uniformes no rio.

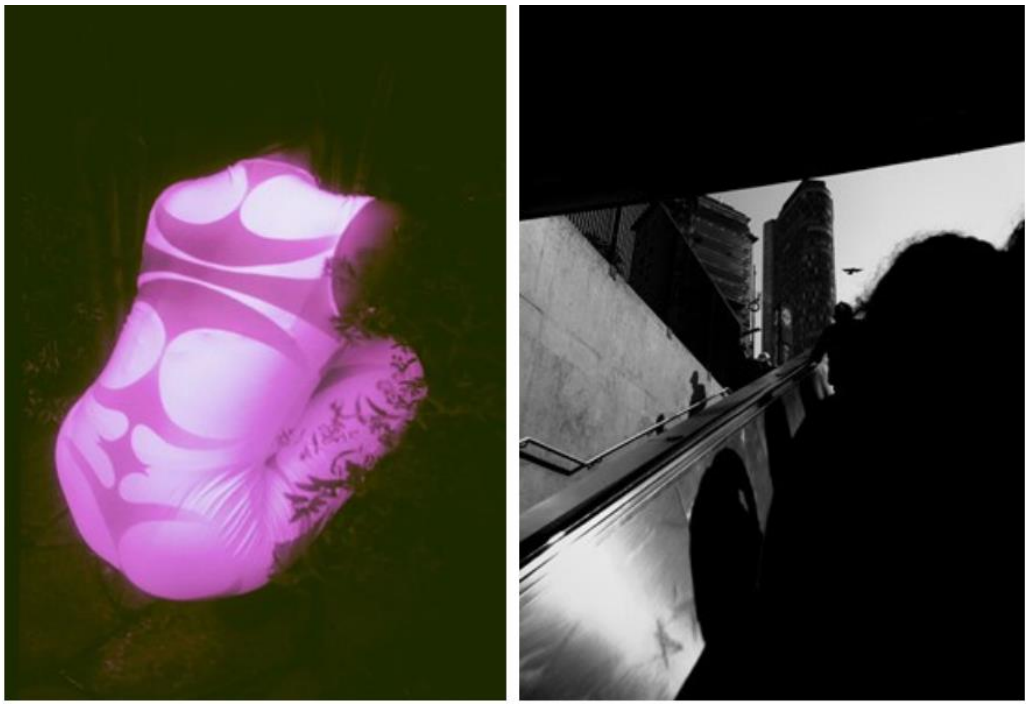
b. Epson Premium Matte 165g

Com um pouco mais de brilho, temos uma imagem sem contraste, mas com mais aparições das sombras.

c. Papel Canon Pro Luster 260g

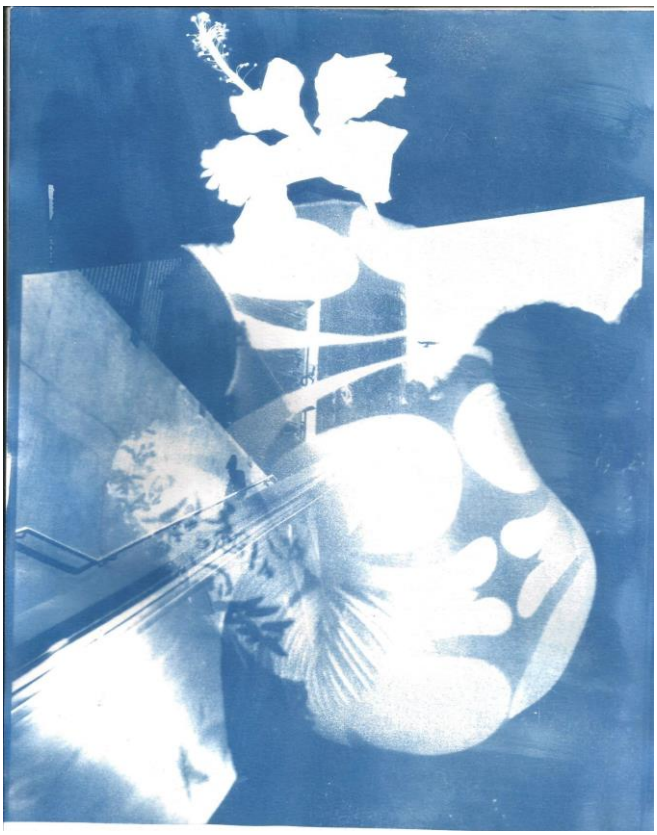
O último resultado, mais brilhante, tons quentes e com contraste, foi o que mais chegou próximo ao resultado do filme analógico, sendo o mais satisfatório.

Figura 49: SÁ, CAMILA 2023. e CHAVES, MATEUS, 2018. Prova colagem em cianotipia. “Kali” e “Praça da República”. Arquivo digital, compilação da autora.



Fonte: Acervo da artista

Figura 50: Resultado colagem em cianotipia.

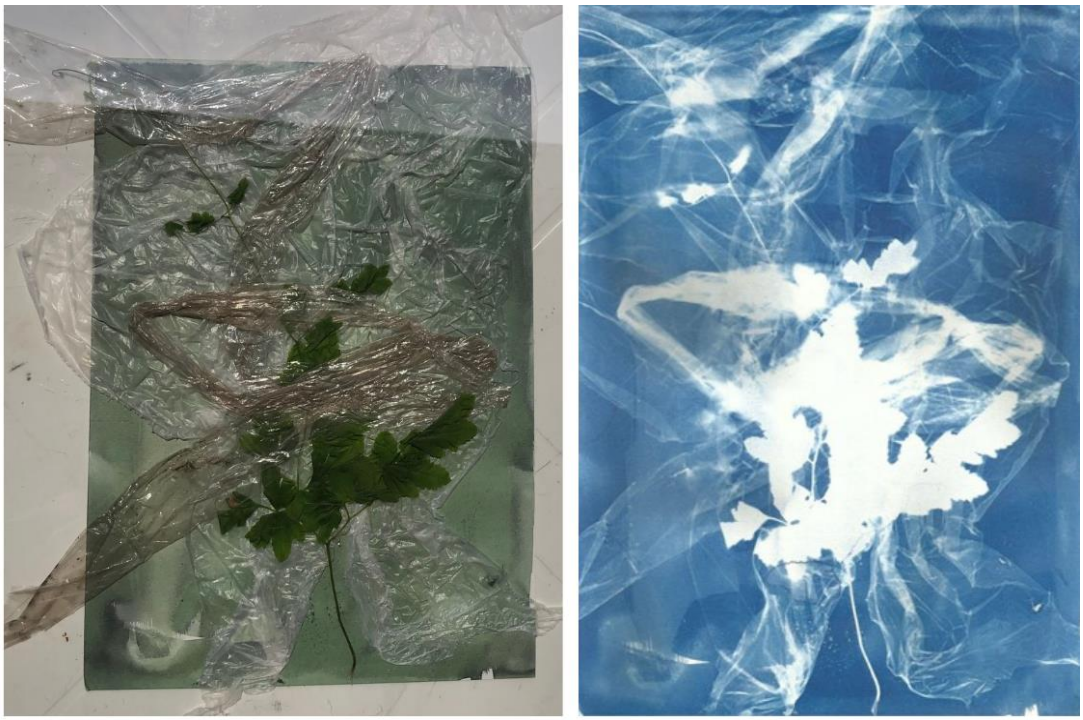


Fonte: Acervo da artista.

Nesse experimento (Fig. 49 e 50), realizado em conjunto com o artista colagista Mateus Chaves, expusemos a imagem ao sol do meio dia durante 7 minutos. Para que aparecesse mais pormenores das fotografias, tivemos que colocar a foto espelhada, garantindo o detalhe da ave no lado direito. Também foi posto uma flor de hibisco na cabeça, dando outra forma na parte superior.

As manchas no papel de aquarela ocorreram por ter sido usada a parte contrária do papel. Constatamos que, depois de visualizar muitas provas e erros nas cianotipias, a textura rugosa evita que a tinta ou o químico fique desigual e não escorra.

Figura 51: Fita e sacola plástica, cianotipia compilação da autora. Dimensão A4.



Fonte: Arquivo pessoal.

A textura de objetos transparentes é tão interessante para a cianotipia quanto para a fotografia em *scanner* (Fig. 51). Por não se saber exatamente o que é fundo e o que é figura, o olhar segue por diversos caminhos e direções. Os reflexos de luz foram mais proveitosos para o objeto com transparência do que para os sólidos, assim como para a prova em Saco de Laranja. O que fiz nessa prova foi colocar pedaços de Durex e sacola plástica em cima do cianótipo.

Essas constatações proporcionadas pelos experimentos, levou-me a perceber uma proximidade com os objetos e fotografias conceituais chamadas de “fotogramas”, feitas em

impressões com papéis fotossensíveis, conforme o exemplo abaixo dos artistas Man Ray e Christian Schad. A ideia de fotografia abstrata é de grande importância para a desconstrução da fotografia convencional.

Figura 52: RAY, MAN Rayograma (Rayograph), Philadelphia, Pensilvania, USA, 1890 - Paris, France, 1976.

Fonte: Disponível em https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/rayogramme-rayogram-0. Acesso em 24/08/2023.

Nessa obra de Ray (Fig. 52) os fotogramas enrolados assemelham-se a uma forma tridimensional. O movimento e tons na imagem sugerem uma continuidade do objeto e a posição desse objeto pode se referir também à sua performance, que seria a metalinguagem da foto para a foto.

Figura 53: SCHAD, CHRISTIAN, Schadograph, 1919.

Fonte: Disponível em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265416. Acesso em 24/08/2023.

Nessa imagem de Christian Schad (Fig. 53), o objeto também tem forma sinuosa performada pelas sombras e movimento. É incerto se a transparência é causada pelo próprio objeto ou decorre de uma pós-produção da mesma fotografia, vemos pouca textura e poucos tons na obra bidimensional.

O erro e o acaso participam do processo da fotografia alternativa e podem motivar outras percepções que valorizem a imagem não convencional. Nesse sentido, a artista alemã Hito Steyerl escreveu, em um texto manifesto, cujo título é Em Defesa da Pobre Imagem (2009), intervém a favor da imagem reciclada, pirateada, selvagem e precária, não só como potência poética para os seus trabalhos, como também, como uma crítica ao capital e aos avanços neoliberais (Dasartes, 2021).

Em posição antagônica à imagem pobre, a pesquisadora relaciona o acesso às imagens nítidas ao acesso à “imagem rica” (Steyerl, 2009), segundo ela, "[...] uma imagem de alta resolução parece mais brilhante e impressionante, mais mimética e mágica, mais assustadora e sedutora do que uma imagem pobre. É mais rico, por assim dizer."(STEYERL, 2009, p. 3).

A imagem pobre consiste em uma produção que considera o erro como possibilidade estética e outro modo de enxergar uma imagem política. O regime da alta resolução age

principalmente nos *streamings* que disponibilizam filmes em 4k ou HD. Essa fetichização da imagem “boa”, limita os consumidores ao desejo de um tipo padrão de estética.

Pode-se exemplificar o uso das câmeras digitais como principal preocupação de um fotógrafo iniciante, a fotografia “boa” começa a se espelhar na realidade na medida em que nossas referências exigem uma qualidade de difícil alcance. Um outro exemplo é lembrar da infância de pessoas que viveram os anos 2000. As *lan houses* e jogos pixelados eram a maior parte do consumo das crianças, e essa tradição foi mantida até 2010 quando havia videoclipes e produções pixeladas nas imagens da TV de tubo. O exagero da imagem ruim e os *Glitches* (erros de funcionamento eletrônico) foram visualidades presenciadas e memoráveis para nós, usuários de eletrônicos fiéis desde aquela época.

Também podemos entender outras produções e a imagem rica com a linguagem audiovisual. Por exemplo, depois dos anos 90, com a chegada dos eletrônicos digitais, houve uma mudança no mercado que abandonou o uso de películas analógicas, mudando também o consumo do cinema com produtos pirateados, que de certa forma, trouxe acesso para pessoas da periferia ou que não tinham acesso à arte popular (como os filmes nacionais).

3.3 Experimentos em fitotipia

No processo de fitotipia, usei algumas fotografias autorais e de outros(as) artistas da cidade, buscando entender os processos e técnicas. Usando fotografias impressas em papel de acetato, um quadro de fotografia e folhas de árvores, consegui ter mais proximidade com a técnica, usando referências dos artistas citados no capítulo anterior.

A escolha da folha é importante para a realização da fitotipia. Usei principalmente folhas de Hibisco, pois era o que tinha ao alcance. Também vemos nos manuais, artistas que usam folha de manga, de mamão, cróton, etc.

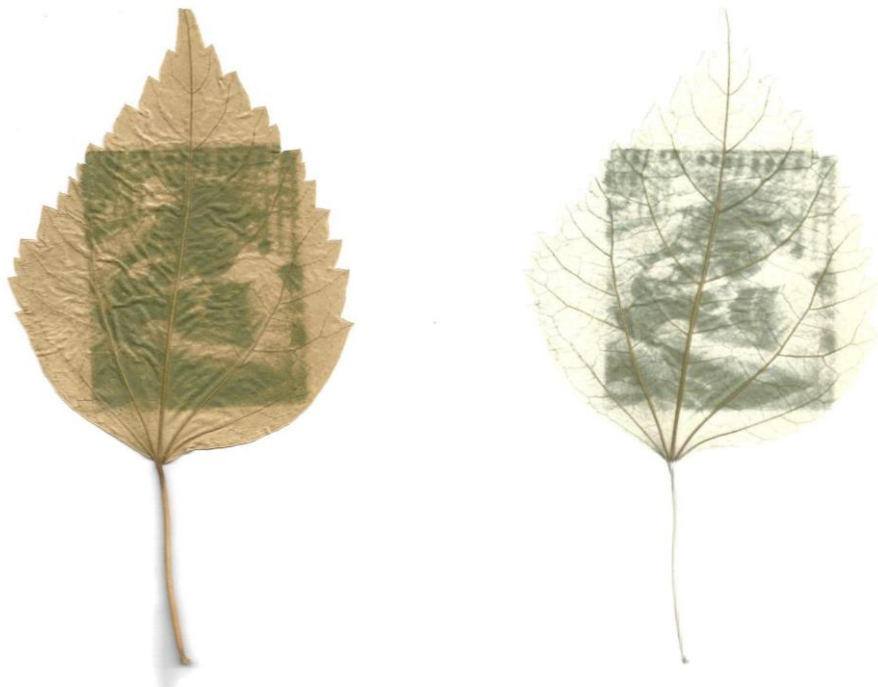
O processo exige uma observação diária. Percebi que quanto mais tempo exposto ao sol, mais marcada a foto ficará (com mais contraste). Na primeira tentativa, fui surpreendida por uma chuva que fez com que perdesse as fotografias. Os positivos não poderiam mais ser usados, a chuva fez as fotografias colarem nas folhas e não pude usá-las novamente.

Diferente da cianotipia, nos processos de antotipia e fitotipia, é preciso imprimir as fotografias em preto e branco em papel de acetato (Fig. 54), em alto contraste. Depois, coloca-se entre uma superfície rígida e um vidro com transparência (por cima da fotografia). O resultado é obtido após algumas horas ou dias, dependendo da reação do sol com o pigmento da folha (Fig. 56).

Figura 54: Fotografia em preto e branco em papel de acetato. Dimensões 8x5cm.

Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Julia Cavalcante Pietrobeli.

Figura 55: SÁ, CAMILA. Resultados fitotipia em diferentes programações do *scanner*. Dimensões 12x6cm.



Fonte: Acervo da artista. Foto: Julia Cavalcante Pietrobeli.

Essa única fitotipia (Fig. 55) permaneceu 7 dias exposta no sol. Ambas foram digitalizadas pelo *scanner*. Na 1ª prova, do lado esquerdo, usei o *scanner* com a tampa do aparelho fechada, e na 2ª prova, com a tampa do aparelho aberta. Vemos a diferença nas cores e na quantidade de informações na imagem impressa pela clorofila. Na 2ª prova consegui ver mais informação, por conta da quantidade de luz que o *scanner* distribui quando a tampa está aberta.

Figura 56: Passo a passo para produção da fitotipia.

Fonte: Arquivo pessoal.

O aspecto desbotado da imagem em papel de acetato se deu quando a imagem foi molhada pela chuva (Fig. 56). Mesmo com a interferência, com muito cuidado, consegui retirar a fotografia da folha, tendo o resultado aparente e favorável.

Nos primeiros dias, a ansiedade cresce para saber o resultado. Nos últimos dias, percebi a agonia diminuindo, tendo mais afeto pela obra. A folha de hibisco e as tintas naturais estavam presentes no meu cotidiano, porém, apenas depois do conhecimento dos processos da fotografia

alternativa passei a enxergar as folhas da natureza como suporte, latas como aparelhos, tintas como cores para impressão de imagens. Este processo reflete na ressignificação de objetos cotidianos como obras de arte, ação própria da arte contemporânea.

3.4 Antotipias

O processo da antotipia e da fitotipia são os mais acessíveis, em relação à cianotipia e o *scanner* ou fotografia analógica. Para o experimento foram necessários (Fig. 57):

Beterraba, açafrão e urucum;

Pincel macio;

Papel para aquarela gramatura 300g;

Tecido em algodão cru;

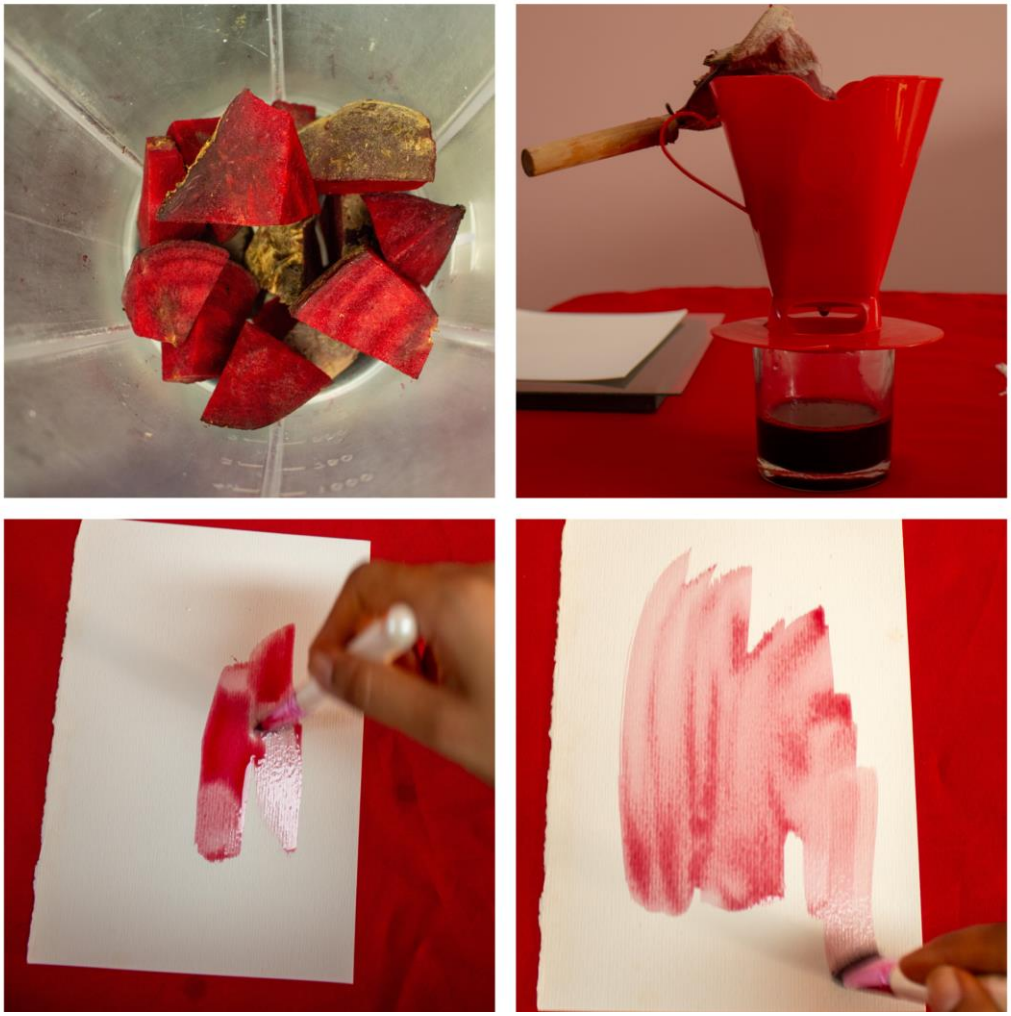
Base e vidro, pode ser um quadro de fotografia;

Fotografias em preto e branco em alto contraste, em papel de acetato (transparente).

Figura 57: Materiais para produção da antotipia.

Fonte: Arquivo pessoal. Fotos: Da autora.

Figura 58: Extração do pigmento de beterraba.



Fonte: Arquivo pessoal.

A beterraba é o pigmento mais forte entre os três usados. Para extrair melhor a cor, bati em um liquidificador e coei em um coador de pano para café (Fig. 58). Recomendo fazer com os outros pigmentos, se não quiser um resultado com pedaços e grãos dos insumos.

Figura 59: Pré exposição das antotipias.

Fonte: Arquivo pessoal.

Após pintarmos as bases com pigmento, devemos expor as imagens com o vidro transparente sobre as imagens (Fig. 59). Lembrando que a antotipia e a fitotipia podem ficar durante dias ou semanas, acompanhe o processo. Evite contato da água nos positivos.

Decidi realizar uma prova de “Rio”, em fotografia negativa (a correta para a cianotipia). Mesmo sabendo que usamos positivos na antotipia e fitotipia, senti necessidade em reutilizar essa matriz com um resultado invertido.

A obra “Rio” foi fotografada em filme monocromático na cor roxa. Por isso a antotipia usando a beterraba é relevante, considerando as semelhanças e diferentes cores possíveis para a obra.

Após 10 dias de exposição da antotipia com açafrão e urucum, obtive o seguinte resultado (Fig. 60):

Figura 60: Resultados antotipia em açafrão e urucum.

Fonte: Acervo da artista.

A antotipia me demandou muita atenção e zelo, por conta das chuvas. Dia após dia, me comprometi em ver como estavam as antotipias, se não estavam revelando as imagens, ou tinham saído do lugar. Comparando com as fitotipias, nessas provas, o tempo foi maior para conseguir reconhecer as imagens.

O pensamento que fica é: se eu tivesse esperado mais um dia, como ficaria o resultado? Essa agonia foi presente durante toda a pesquisa prática. Por isso, ainda é difícil saber o que é obra, e o que é prova. Essa dúvida foi menor para as provas em fotografia analógica, como em "Rio", por exemplo. Para mim, os métodos artesanais são mais afetivos, por conta do tempo e insistência nas tentativas de um resultado satisfatório.

Mesmo assim, a experiência de observação e análises de possíveis erros, me fizeram refletir sobre o cuidado com os materiais, que eram delicados e que estavam no meu dia a dia, sem nenhum uso poético. John Dewey defendia a arte como experiência estética, como apontam Reis e Bagolin:

> Tensão e resistência ativam, como potencialidade, a experiência para o artista, e como problema, a experiência para o cientista, embora esse processo possa ser invertido para ambos, por se originar a experiência, segundo o autor, do mesmo enraizamento: "o pensador tem seu momento estético quando suas ideias deixam de ser meras ideias e se transformam nos significados coletivos dos objetos. O artista tem seus problemas e pensa enquanto trabalha. (REIS, M.; BAGOLIN, L. A, 2011, p. 314–319.)

Figura 61: Resultado antotipia “Rio” antotipia com beterraba. Dimensões A4.

Fonte: Acervo da artista.

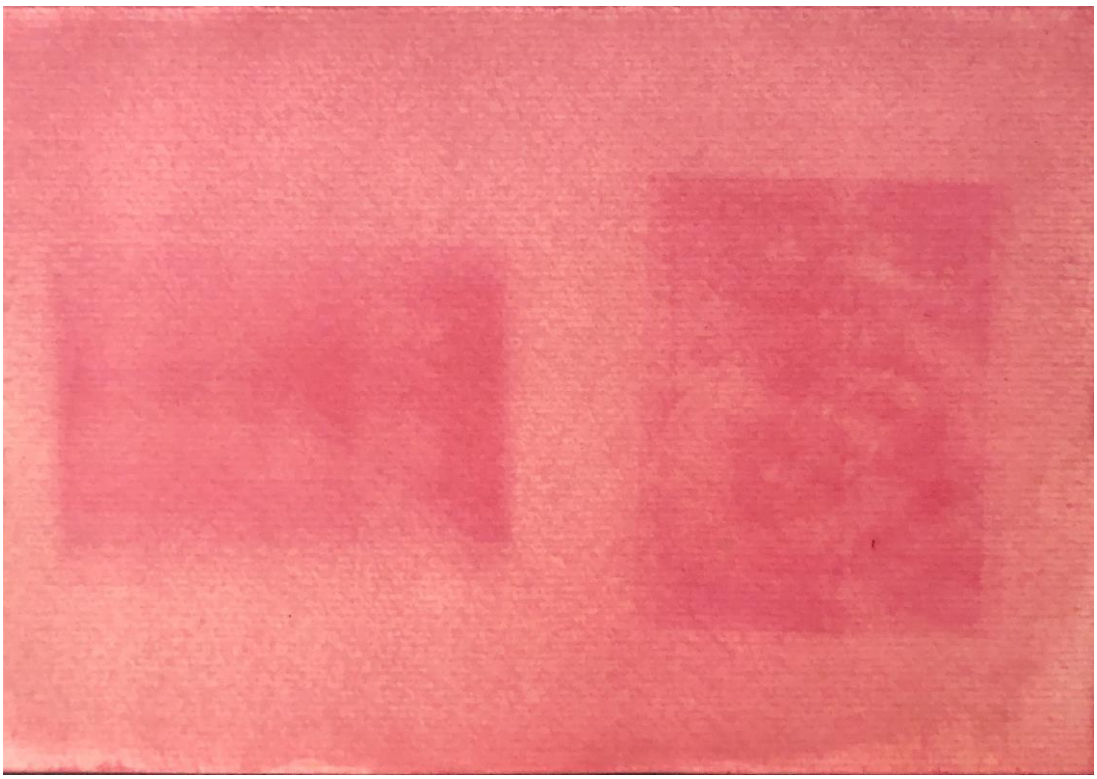
Nos resultados com a beterraba (Fig. 61), o tempo de exposição foi de 15 dias. A cor do papel me chamou mais atenção desde a fase de preparação da antotipia. A cor da beterraba, me lembra o filme experimental *Purple Flex*, sendo assim, esperar mais tempo foi fundamental.

O negativo foi feito para ser usado em cianotipias, porém decidi testar na antotipia, para ter um resultado inverso. As outras antotipias não fixaram tão bem como desejado. Concluí que não existe receita pronta para esses processos. O que está ao nosso alcance, enquanto fotógrafas alternativas, é testar até estarmos contentes com os resultados.

A obra "Rio" em antotipia superou minhas expectativas, mostrando tonalidades e sombras marcantes como nas obras da cianotipia. A escolha de usar um negativo não me pareceu comprometedora.

Depois de vários dias preocupada com o resultado, criei um afeto ainda maior pela obra. O manuseio por cada papel me fez ter ainda mais interesse por essa técnica fotográfica.

Figura 62: Outros resultados antotipia com beterraba. Dimensões 10x8.



Fonte: Acervo da artista. Foto: Camila Sá e Julia Pietrobeli.

Neste resultado (Fig. 62), obtive imagens borradas e quase não reconhecíveis. A tonalidade em rosa/roxo foi diferente da antotipia "Rio". Talvez por conta de uma má edição

na fotografia. Suponho que mesmo esperando por vários dias, o resultado não seria tão diferente. Apesar disso, a foto do lado direito, ainda é proveitosa para fins de prova e acervo.

3.5 Pinhole

Início mostrando o passo a passo da construção da câmera (Fig. 63). A montagem da câmera é a parte mais fácil. Quanto menor o furo, maior a nitidez da foto. É preciso lixar para garantir maior nitidez na foto. Depois da montagem da câmera, saímos para fotografar e só abrimos quando estivermos no quarto escuro, com a luz de segurança.

Figura 63: Passo a passo da câmera de lata para o *pinhole*

Fonte: Arquivo pessoal.

Para a técnica *pinhole* usei uma lata de leite, fita isolante, papel fotográfico preto e branco da marca “Foma” fosco, martelo, tinta *spray* para o interior da lata (para não refletir no papel fotográfico), fita isolante, agulha, lixa de unha, químicos para revelar a fotografia e uma sala escura ou com luz de segurança vermelha (deve ser menor que 15w).

É importante que a lata esteja totalmente vedada de luz. Quanto menor o furo, mais nítida será a sua imagem. É importante que nunca se exponha os papéis fotográficos à luz, ele deve ser manuseado no quarto escuro.

Além do cuidado com a montagem da câmera, deve-se atentar ao tempo de exposição. A fita isolante só deve ser retirada após a escolha do assunto a ser fotografado, em um lugar plano. Os resultados variam de acordo com a quantidade de luz do ambiente. Se quiser um autorretrato nítido, é preciso que outra pessoa abra a fita isolante da lata, para garantir nenhuma tremedeira, se for a opção. O tempo deve ser escolhido conforme o interesse estético da foto: é possível deixar a foto sendo exposta por longos minutos. Caso queira uma longa exposição com movimento, é só deixar aberta por mais tempo e se movimentar durante a exposição.

Depois da saída fotográfica, recorre-se a um cômodo escuro com a luz de segurança vermelha. A luz serve para se saber o que se está fazendo e não interfere na nossa fotografia; no caso da luz vermelha de 15 watts, posicionar a luz pelo menos 2 metros de distância dos papéis fotográficos. Usei os químicos: revelador, fixador e interruptor. Deixei no revelador durante 1 minuto, 30 segundos no fixador e 30 segundos no fixador. Após é só deixar secar. Usei o *scanner* para obter a imagem em formato digital.

Figura 64: SÁ, CAMILA, 2023. Árvores da UNIR. Fotografia em *pinhole*. Dimensões 8x10cm.

Fonte: Acervo da artista.

Nesta prova (Fig. 64), fiz um teste em dupla exposição, mas sem sucesso. Primeiro expus a foto apontando para o céu, e depois nesta árvore, que conseguiu sobressair na imagem. A exposição foi de 20 segundos, 10 em cada plano. A imagem embaçada me ajuda a concluir que o tempo de exposição poderia ter sido maior, consequentemente, adquirindo mais nitidez nos planos. Mesmo assim, o movimento e a falta de nitidez me chamaram mais atenção para as raízes da árvore fotografada, trazendo um aproveitamento poético da cena.

Figura 65: SÁ, CAMILA, 2023. Pêndulo. Fotografia em *pinhole*. Dimensões 8x10cm.

Fonte: Acervo da artista.

Na fotografia “Pêndulo” (Fig. 64), usei a câmera para criar um autorretrato. Sozinha, retirei a fita isolante durante 20 segundos, no sol de fim de tarde. Eu mesma fechei após esse tempo. Por conta disso, fiquei com a aparência transparente, principalmente pela calça branca. Minha movimentação na frente do *pinhole* causou confusão entre figura e fundo, principalmente pelas cores preto e branco. Na parte superior, os fios de energia da rua ficaram convexos, isso pode acontecer pela forma que o papel fotográfico se acomoda dentro da lata.

Considero essa fotografia como produto acabado, “obra”, por conta dos ruídos encontrados nela. Vê-se manchas pretas do lado direito, e a distorção dos fios e árvores atrás de mim. Pensando no tempo de produção da lata, na saída fotográfica e na emoção de revelar um autorretrato, intitulo de “Pêndulo” por ter me envolvido com o tempo de forma cíclica, sempre pensando no próximo passo, ou se fiz certo o passo anterior.

Mesmo ansiosa, consegui enxergar a relação do processo criativo e do processo prático da fotografia alternativa, através de acertos e ressignificações do erro. Combinados ao movimento, tanto da produção do aparelho, quanto da pose para ser fotografada, e por fim, a

revelação, me senti autônoma ao acompanhar todo o processo único da fotografia não convencional.

É importante salientar que o arquivo digital sofre mudanças na aparência das imagens. É claro que, observar uma obra na realidade é diferente da visualidade de uma tela ou impressão. O uso do *scanner* foi um desafio para conseguir captar essas provas, por conta da luz exagerada que a máquina emana. Por conta disso, o processo de digitalização das obras, para mim, é tão importante quanto todo o processo manual das provas realizadas.

I. PLANO PARA OFICINA DE FOTOGRAFIA ALTERNATIVA COM ANTOTIPIA E FITOTIPIA - IMPRIMINDO COM O SOL

Curso/Departamento

Artes visuais/DARTES

Carga horária

4 horas

Ministrantes

Camila Sá

Público Alvo

Interessados(as) em fotografia, e impressão de imagem. Faixa etária livre, entre 7-90 anos. Público amplo, pesquisadores(as), estudantes e artistas visuais.

Vigência/Período

2022/2

Titulação

Fotografia Alternativa - Imprimindo Com o Sol

Recursos didáticos

- Açafrão, suco de beterraba ou suco de couve;
- Papel para aquarela;
- Fotografia negativa impressa em papel de acetato;
- Fotografia positiva impressa em acetato;
- Pincel macio;
- Flores, folhas e objetos;
- Suporte plano e vidro.

Ementa

Este manual pretende auxiliar os alunos e alunas a fazerem o passo a passo do processo de impressão com a Antotipia. Sabendo da facilidade de manuseio dos recursos, o plano de aula pode ser feito para pessoas de qualquer idade. O entendimento do processo de Antotipia é importante para que se saiba o contexto histórico e prático deste fazer antigo de fotografia. A fotografia alternativa consiste em provas de acerto e erro, sendo o erro um fio condutor de novas possibilidades e ressignificação do processo criativo nas artes.

Metodologia

A metodologia da oficina tem como base a pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), feita pela graduanda Camila Sá. Na pesquisa, vemos uma investigação teórica e

prática sobre outras possibilidades nas técnicas e filosofias da fotografia. Faremos de início uma exposição teórica da história da fotografia, e consequentemente, da Antotipia, processo natural de impressão com o sol

Posteriormente, faremos experimentos práticos com os oficineiros. Com ajuda do manual de Antotipia, eles e elas poderão fazer suas criações gráficas, com temas que escolherem, usando tintas naturais e o sol. Essa atividade nos ajuda a compreender como funciona a reação da luz com os objetos, mostrando alguns princípios da fotografia, subvertendo a fotografia convencional.

Objetivos

A oficina pretende dar fomento às práticas pedagógicas com auxílio de técnica fotográficas alternativas. Com este processo, é possível perceber a fotografia de um modo diferente do convencional, saindo dos meios digitais.

Para se expandir os conhecimentos em artes e fotografia alternativa, usando outros suportes e modos de fazer a fotografia.

Manual Antotipia

1) Preparação

Para começar o processo de antotipia, devemos ter em mãos os materiais. (Fig. 57)

.

- Pigmentos naturais: açafrão, urucum, beterraba ou couve;
- Folha para aquarela tamanho A4;

- Pincel macio;
- Coador ou flanela de pano;
- Fotografia em preto e branco em papel de acetato, A4;
- Moldura para quadro e presilhas.

2) Fazendo o pigmento

Para fazer o pigmento, é preciso que as tintas naturais estejam líquidas. Sendo assim, pode-se bater a beterraba no liquidificador e depois coar, ou simplesmente amassa-la e tirar apenas o líquido. E fazer o mesmo com os outros pigmentos. Quanto menos água, mais forte será a cor (Fig. 58).

3) Preparando o suporte

O próximo passo é pintar os papéis, ele pode ser recortado para o tamanho que quiser. Em seguida, passamos os pigmentos com o pincel, e faremos 3 demãos de tinta, esperando a tinta secar entre as passagens (Fig. 58).

4) Expondo a Antotipia

A Antotipia ou Fitotipia pode estar pronta em horas, dias ou semanas. É necessário que acompanhem o processo para saber se está funcionando. O tempo deve estar aberto e sem chuvas (Fig. 59)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fotografia alternativa refere-se a técnicas diferentes da captura de imagens. Geralmente, se escolhe usar métodos analógicos e manuais, desvinculando a ideia convencional das câmeras digitais. O *pinhole*, sendo um instrumento feito de lata de leite e a fitotipia, feita com uma folha de hibisco, são exemplos de objetos do cotidiano que podem se tornar aparelho fotográfico/fotografia alternativa, de fácil acesso.

Revisitando a história da invenção e desenvolvimento da fotografia, encontrou-se os primeiros testes dos métodos analógicos, com resultados precários, erros e ruídos. Após o refinamento das técnicas analógicas, o que foi considerado "bonito" para a fotografia, foram imagens sem movimentos, com nitidez exagerada. A chamada imagem "rica".

Dentro dos objetivos, foi pontuado, rever a história da fotografia, bem como artistas que usam da fotografia alternativa como poética, principalmente artistas do *pinhole* e da cianotipia como a botânica Anna Atkins.

Compreendeu-se, também, a relação do "erro" com as experiências da fotografia alternativa, como por exemplo, o tempo de exposição de uma fotografia analógica, "Feroz" (Fig. 2) sendo uma das obras inspiradora para a pesquisa.

O motivo do qual tive interesse em ter a fotografia alternativa como tema foi: como os processos alternativos de produção de imagem fotográficos podem reavivar o interesse pela fotografia manual? Pude perceber teoricamente e de forma prática, que os processos alternativos nos levam a ressignificar objetos do dia a dia, entender a fotografia como produção poética, além de questionar a fotografia convencional.

Nos resultados da pesquisa, entendi uma forma diferente de interação com a fotografia, processos que demandaram dias até o resultado definitivo, diferente das relações com as fotografias que se tem no cotidiano. Com a cianotipia, antotipia, fitotipia, *pinhole* e *scanner*, reencontrei aparelhos fotográficos, em casa e na rua.

Por conseguinte, repleta de diferentes alternativas fotográficas, senti impasses nas diferenciações entre "prova" e "obra", com certo receio do momento em que deveria conceber como "obra". Mesmo assim, persisti em e analisar cada imagem, e entender qual delas tive experiências positivas e desafiadoras durante o processo criativo.

Enfim, propus uma oficina, baseada nas minhas experiências alternativas desta pesquisa, com os processos mais acessíveis: a antotipia e fitotipia. Dessa forma, encontrei uma forma de unir as práticas científicas para com comunidade externa, dando um sentido do acesso

à cultura e arte para ambas as partes. Para o futuro, pretendo investigar o porquê das imagens precárias e “pobres” me causarem deleite e interesse em praticar manualmente essas experiências fotográficas.

REFERÊNCIAS

ACKROYD, Heather; HARVEY, Dan. Chlorophyll Apparitions. In: Ackroyd & Harvey (Site). Disponível em: <https://www.ackroydandharvey.com/celebrating-30-years-of-photographic-photosynthesis/>. Acesso em 9/07/2023.

ANDRADE, Mario Celso Ramiro. O gabinê fluidificado e a fotografia dos espíritos no Brasil: a representação do invisível no território da arte em diálogo com a figuração de fantasmas, aparições luminosas e fenômenos paranormais. Tese de doutorado, 162f.. Programa de pós-graduação da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-13072009-190522/pt-br.php. Acesso em 19/09/2023.

ATKINS, Anna. Photographs of British algae: cyanotype impressions, 1843. Disponível em https://digitalcollections.nypl.org/collections/photographs-of-british-algae-cyanotype-impressions#/?tab=about. Acesso em 19/09/2023.

BENEDICTO, Nair. Sobre mulheres e fotografia: uma conversa com Nair Benedicto. ZUM - Revista de Fotografia, 9 out. 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/conversa-nair-benedicto/>. Acesso em: 19 set. 2023

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas, Magia e técnica, Arte e política, vol.1, 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165 – 196.

BRADY, Mathew. Mulher não identificada, retrato de meio corpo, ligeiramente voltado para a direita 1, fotografia: daguerreótipo da sexta placa. entre 1844 e 1860. In: LIBRARY of Congress. Disponível em: <https://www.loc.gov/pictures/collection/dag/item/2004664227/>. Acesso em 5/07/2023.

BRUSCKY, Paulo, In: Galeria Nara Roesler, (site) s.d.. Disponível em https://nararoesler.art/artists/56-paulo-bruscky/. Acesso em 03/07/2023.

CAUDURO, Flávio Vinícius. Fotografia digital. In: Revista FAMECOS, *[S. l.]*, v. 4, n. 7, p. 182–186, 2008. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/revistafamecos/article/view/2999. Acesso em 17/07/2023.

CHERNEWSKI, Anita. Pinhole history: A brief pinhole photography history by pinhole expert and enthusiast Anita Chernewski. Alternative photography, 2010. Disponível em: https://www.alternativephotography.com/pinhole-history/. Acesso em 27/06/2023.

CHIKAOKA, Miguel. Sem Título (Primavera, PA), 1983. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Verbete da Enciclopédia. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra28861/sem-titulo-primavera-pa. Acesso em 11/07/2023.

COELHO, André Leite. Antotipia: processo de impressão fotográfica. São Paulo, 2013, 170f. Dissertação, (Programa de Pós-Graduação em Artes), Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, 2013. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86943/coelho_al_me_ia.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em 27/06/2023.

COHEN, Renato. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2011. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/82649/mod_resource/content/1/COHEN%20Renato%20-%20Performance%20como%20linguagem.pdf . Acesso em 12/07/2023.

COTTON, Charlotte. A fotografia como arte contemporânea. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fondes, 2010. 248 p.

DANH, Bihn. Imagens da Guerra do Vietnã, fotossintetizadas. The New York Times, 30 maio 2012. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2012/05/30/reading-the-leaves/>. Acesso em: 19 set. 2023

DASARTES Artes Visuais em Revista. Alto Relevo Hito Steyerl. In: Revista DASARTES, n.107, Ano 12, 2021, p 58-69. Disponível em: https://issuu.com/revistadasartes/docs/revista_dasartes_107. Acesso em 07/09/2023.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e variáveis da produção fotográfica. FACOM, n.16, P.10-19, 2 SETEM 2006. Disponível em: http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf. Acesso em: 20 set de 2016

FLORENCE, Hercule. Livre d'annotations et de premiers matériaux, 1833. Instituto Hercule Florence (trad). Disponível em https://ihf19.org.br/pt-br/ensaios-e-reflexoes/hercule-florence-pioneiro-da-fotografia-no-brasil,12. Acesso em 25/07/2023.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Trad do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

JONES, Patrícia. Joseph Nicéphore Niépce: História da Fotografia. Medium, 2015. Disponível em: https://medium.com/@patricia.jones/joseph-nic%C3%A9phore-ni%C3%A9pce-dc469f982a1. Acesso em 27/06/2023.

JONES, Patrícia. Louis-Jacques-Mandé-Daguerre: história da fotografia. In: MEDIUM, 2015. Disponível em: <https://medium.com/@patricia.jones/louis-jacques-mand%C3%A9-daguerre-edbe89bf3816>. Acesso em 03/07/2023.

KOSSOY, Boris. Hercule Florence. A descoberta isolada da fotografia no Brasil. São Paulo: Edusp, 2006.

MAUÉS, Dirceu. Extremo Horizonte - Fotografia *pinhole* panorâmica, Brasília, 2012. Monografia. (Curso de Artes Plásticas, Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília), 2012. Disponível em: https://core.ac.uk/download/pdf/196871815.pdf. Acesso em 18/09/2023.

MAUÉS, Dirceu. Fotografia, individuação e invenção: fabricações poéticas do dispositivo fotográfico, Belo Horizonte, 2022, 187f. Tese (Programa de pós graduação em artes). EBA – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2022. Disponível em: http://hdl.handle.net/1843/50105. Acesso em 18/09/2023

MCCAULEY, Adam. Vietnam War Images, Photosynthesized. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2012/05/30/reading-the-leaves/>. Acesso em 09/07/2023.

MACIEL MOREIRA, L.; YUMI ANTUNES KANEKO, L.; DE CAMPOS VASQUES, J. Desfazendo Invisíveis um passeio pela antotipia e fitotipia. 1ª edição ed. Editora Caseira: Gustavo Reginato Caseira, 2021. p. 44 p. Acesso em 22/09/2023.

PIANOWSKI, Fabiane. Arte Postal Arte. 2003. 97f. Monografia (Trabalho de conclusão de curso em Arte Visuais - Licenciatura Plena), Departamento de Letras e Artes, Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2003. Disponível em: http://www.merzmail.net/artepostalarte.htm. Acesso em 27/06/2023

PINHEIRO, Daniela. *Nhak-krarati*. ([s.d.]). In: PINHEIRO, Daniela (Blog). Disponível em: https://www.danielapinheiro.com/nhakkrarati. Acesso em 9/07/2023

PNAD CONTÍNUA - IBGE. Celular segue como aparelho mais utilizado para acesso à internet no Brasil. Disponível em: <https://www.gov.br/mcom/pt-br/noticias/2022/setembro/celular-segue-como-aparelho-mais-utilizado-para-acesso-a-internet-no-brasil>. Acesso em 05/07/2023.

PROENÇA, Caio de Carvalho. Nair Benedicto e a fotografia dos índios molhados – oralidade e visualidade fotográfica nos anos 1980. In: XIII ENCONTRO Estadual de História, 2020, Edição Virtual, Anais Eletrônico do XIII Encontro Estadual de História "História e mídias: narrativas em disputas". Disponível em: https://www.encontro2020.pe.anpuh.org/resources/anais/22/anpuh-pe-eeh2020/1594049344_ARQUIVO_606a6e1bab88c119bf3cb17f54713ec4.pdf. Acesso em 27/06/2023.

PROENÇA, Caio de Carvalho. Os índios molhados de Nair Benedicto: fotografia documental, historicidade visual e lutas indígenas. Revista Sillogés, Dossiê Imagem, Arte e Cultura Visual, v.3, n.2, 2020, p 605-630. Disponível em: https://historiasocialecomparada.org/revistas/index.php/silloges/article/view/121. Acesso em 18/09/2023.

PROVA de impressor, Prova de estado e Prova artista. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Verbete da Enciclopédia. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3832/prova-de-impressor-prova-de-estado-e-prova-artista. Acesso em 28/07/2023.

QOHEN, Rodrigo. Man Ray. DASARTES. Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/man-ray/>. Acesso em: 19 set. 2023.

RAMIRO, Mario. O gabinê fluidificado e a fotografia dos espíritos no Brasil: a representação do invisível no território da arte em diálogo com a figuração de fantasmas, aparições luminosas e fenômenos paranormais. 2008. Tese. Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-13072009-190522/. Acesso em 06/07/2023.

REBECCHI, Giovanna Pires de Castro. Guia do fotógrafo experimental: uma introdução à fotografia alternativa. Rio de Janeiro, 2017, 66f. Monografia (Graduação em Comunicação Visual Design), Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/6806/1/GRebecchi.pdf. Acesso em 27/06/2023.

REIS, Magali ; BAGOLIN, Luiz A.. Arte Como Experiência. In: Cadernos de Pesquisa, v. 41, n. 142, p. 314–319, 2011. Disponível em: https://www.scielo.br/j/cp/a/GchsXNYJs4RrHskdSr3LL7D/. Acesso em 03/07/2023.

REY, Sandra. Cruzamentos Impuros: uma prática artística por hibridação e contaminação de procedimentos. In: ENCONTRO Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas: Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. Anais do evento.16ª ANPAP. Florianópolis, 2007. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/166.pdf. Acesso em 23/06/2023.

SALLES, Cecília A. – Crítica Genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3ª edição - revisada. São Paulo: EDUC - Editora da Puc - SP. 2008.

Sir John Herschel, 1st Baronet. In: BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia., 2023. Verbete da Enciclopédia. Disponível em: https://www.britannica.com/biography/John-Herschel. Accesso em :18/09/2023.

SCHEDLER, Liana. ARTE (POSTAL) COMO PROCESSO. Palíndromo, Florianópolis, v. 8, n. 15, p. 020–041, 2016. DOI: 10.5965/2175234607132015020. Disponível em: https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/7733. Acesso em: 18 out. 2023.

STEYERL, Hito. In Defense of the Poor Image. In: Eflux Journal, n. 10, 2009, p. 1-9. Disponivel em: https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/. Acesso em 07/09/2023.

STRECKER, Márion. Paulo Bruscky: o artista que escreve. In: seLecT_ceLesTe, O espaço da crítica, n. 37, 2017, sem paginação. Disponível em https://select.art.br/paulo-bruscky-o-artista-que-escreve/. Acesso em 19/09/2023.

TURAZZI, Maria Ines. O ‘homem de invenções' e as 'recompensas nacionais': notas sobre H. Florence e L. J. M. Daguerre. In: Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, Estudos de Cultura Material, v. 16, n. 2, jul. 2008, p. 11–46. Disponível em https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5492. Acesso em 05/07/2023.

XEROPERFORMANCE. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Verbete da Enciclopédia. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra60735/xeroperformance. Acesso em 02/07/2023.