

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

LAÍS AKEMI MARGADONA

**NOVA FOTOGRAFIA ANALÓGICA:**  
**A ressignificação da captura em filme na ecologia midiática contemporânea**

Bauru  
2024

LAÍS AKEMI MARGADONA

**NOVA FOTOGRAFIA ANALÓGICA:  
A ressignificação da captura em filme na ecologia midiática contemporânea**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design (FAAC), da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como requisito à obtenção do título de Doutora em Comunicação, na linha de pesquisa Produção de Sentido na Comunicação Midiática.

**Orientação:** Prof. Assoc. Denis Porto Renó

Bauru  
2024

Margadona, Laís Akemi.

Nova fotografia analógica: A ressignificação da captura em filme na ecologia midiática contemporânea. / Laís Akemi Margadona, 2024  
132 f.

Orientador: Denis Porto Renó

Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru, 2024

1. Fotografia. 2. Fotografia analógica. 3. Nova Ecologia dos Meios. 4. Comunicação. 5. Contemporaneidade. I. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design. II. Nova fotografia analógica: a ressignificação da captura em filme na ecologia midiática contemporânea.

LAÍS AKEMI MARGADONA

**NOVA FOTOGRAFIA ANALÓGICA:  
A resignificação da captura em filme na ecologia midiática contemporânea**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design (FAAC), da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como requisito à obtenção do título de Doutora em Comunicação, na Linha de Pesquisa: Produção de Sentido na Comunicação Midiática.

**Banca Examinadora:**

---

**Orientador/Presidente: Prof. Assoc. Denis Porto Renó**  
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

---

**Profª. Adjª. Maria Cristina Gobbi**  
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

---

**Prof. Dr. Osvando José de Moraes**  
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

---

**Prof. Dr. Wagner Souza e Silva**  
Universidade de São Paulo (USP)

---

**Prof. Dr. Márcio Scheel**  
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Resultado: Aprovada.

Bauru, 27 de junho de 2024.

**ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE LAÍS AKEMI MARGADONA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN - CÂMPUS DE BAURU.**

Aos 27 dias do mês de junho do ano de 2024, às 14:00 horas, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de LAÍS AKEMI MARGADONA, intitulada **NOVA FOTOGRAFIA ANALÓGICA: A resignificação da captura em filme na ecologia midiática contemporânea**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Professor Associado DENIS PORTO RENÓ (Orientador(a) - Participação Presencial) do(a) Programa de Pós-graduação em Comunicação / Unesp, Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru, Profa. Dra. MARIA CRISTINA GOBBI (Participação Presencial) do(a) Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual Paulista - UNESP / Faculdade de Arquitetura Artes Comunicação e Design - FAAC - UNESP - Bauru/SP, Professor Doutor OSVANDO JOSÉ DE MORAIS (Participação Presencial) do(a) Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design / Universidade Estadual Paulista, Professor Doutor WAGNER SOUZA E SILVA (Participação Virtual) do(a) Departamento de Jornalismo e Editoração / Universidade de São Paulo, Prof. Dr. MARCIO SCHEEL (Participação Virtual) do(a) Departamento de Estudos Linguísticos e Literários / UNESP/Câmpus de São José do Rio Preto. Após a exposição pela doutoranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: Aprovado . Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Professor Associado DENIS PORTO RENÓ



*Aos meus pais, minha base forte no  
ontem, no hoje e no porvir.*

*A todos aqueles que acreditam  
que o filme vive.*

## AGRADECIMENTOS

*Há mais de uma década, a UNESP é, para mim, território fértil de projetos, ideias e sonhos. São 5 anos de Graduação em Design – Habilitação em Design Gráfico, 2 anos de Mestrado em Mídia e Tecnologia e 4 anos no sonhado Doutorado em Comunicação. Dentro do espaço-tempo de minha tese, contabilizam-se mais 6 meses de estágio doutoral na Fordham University (Nova Iorque, Estados Unidos). Ainda, pude estar presente dos dois lados da sala de aula, ministrando as disciplinas Fotografia II e III (Design/UNESP) e coorientando ou participando de bancas de Trabalhos de Conclusão de Curso em toda FAAC/UNESP, com ênfase no Design.*

*Elenco neste brevíssimo espaço alguns nomes que foram fundamentais não somente durante estes 4 anos – em que houve a pandemia da Covid-19 no 1º e 2º ano da pesquisa –, bem como também, algumas pessoas que marcaram minha trajetória como artista, pesquisadora e jovem professora.*

- À **Universidade Estadual Paulista** (UNESP), campus Bauru, pelos meus quase 12 anos de formação. Pela oportunidade e honra de ter estado dos dois lados de suas salas de aula, como discente e docente bolsista. Por reconhecer o valor de minha trajetória acadêmico-científica concedendo-me o 1º Lugar no Prêmio UNESP às Jovens Pesquisadoras – Área: Ciências Sociais Aplicadas, Categoria: Pós-Graduação.
- Ao meu orientador, **Denis Porto Renó**, que acreditou desde o início em minha hipótese e me fortaleceu com confiança e coragem, do embrião da tese ao desafio do manuscrito final. Grata por todos os ensinamentos, paciência e por dividir comigo seus conhecimentos em Fotografia e Comunicação. É uma honra ter criado ciência com você.
- À **Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior** (CAPES), Processos 88887.673540/2022-00 (Bolsa DS) e 88881.690336/2022-01 (Edital PDSE), pelo financiamento de minha pesquisa no Brasil e por tornar o estágio doutoral em Nova Iorque – outrora sonho distante – possível.
- A **Prof. Paul Levinson**, parte da literatura desta tese e meu orientador no estágio doutoral sanduíche na Fordham University (EUA). Foi uma honra ter sido sua pupila. Grata pelo aceite e pela mentoria gentil. Admiro-o profundamente, como professor, autor e artista.
- À **minha família**, em especial a **Luiza Kubota e Darci Margadona**, meus pais, que ainda tiveram que conviver com uma doutoranda em quarentena – tarefa nada fácil. Aos primos: **Lúcia e Júlio Rizzi**, que investiram em minha educação e crescimento intelectual desde a infância e foram também minha base forte durante o doutorado, especialmente quando viajei para Nova Iorque. Aos tios: **Jandira e “Toninho” Scalice e Masae e Claudemir Pereira**, que, com carinho e amor, zelaram pela minha criatividade com papéis e cores quando eu era uma criança cheia de curiosidades. À **Lara Sayuri e Liz Kimie**, que me fazem crer que o novo sempre vem.
- Ao **Departamento de Design**, em especial, à **Profª. Cassia Carrara**, pela oportunidade de lecionar fotografia no Design/UNESP, curso em que me formei. À **Profª. Fernanda Henriques**, diretora da FAAC/UNESP e minha orientadora de graduação, com quem tudo começou em duas propostas de iniciação científica sobre a fotografia analógica. À **Profª. Ana Beatriz Pereira de Andrade**, pela

amizade, parceria e longas conversas ao telefone. **Aos alunos de graduação que me escolheram como coorientação e banca** em seus Trabalhos de Conclusão de Curso. Neste curto espaço, elenco: **Lucas “Luquinhas” Leal, Nathália “Nath” Rodrigues, Maria Julia “Brit” Ribeiro, Julia Kawamoto, Sophia “Sophi” Samai e Arthemis “Arth” Pithan**, cuja amizade e lembrança carregou em meu coração.

- A **José Roberto “Zé” Reginato**, Assistente Técnico de Suporte Acadêmico do Laboratório de Fotografia da FAAC/UNESP. Querido Zé, você é meu querido mestre e amigo, com quem todo meu caminho na fotografia – e na fotografia analógica – começou.
- A **Silvio Decimone**, secretário do Seção de Pós-Graduação da FAAC/UNESP, por todo auxílio paciente com as documentações da pós.
- Ao **SESC Piracicaba (SP)**, em especial, a **Maurício Pinheiro**, pela oportunidade de ministrar diversos minicursos e oficinas voltadas aos mais diversos âmbitos da fotografia.
- Ao **Rennan Campoy**, pela amizade e apoio irrestrito durante a fase do manuscrito final.
- À **banca de defesa**, professores: **Maria Cristina Gobbi** (UNESP, Bauru), **Osvando Moraes** (UNESP, Bauru), **Wagner Souza e Silva** (USP, São Paulo) e **Márcio Scheel** (UNESP, São José do Rio Preto). Grata por terem aceitado generosamente o convite de avaliar e contribuir com esta tese.
- Por fim, ao **Criador** de todas as coisas. Em diversos momentos, caí; e obtive Sua orientação celeste nos percalços da mente e do espírito. Aos meus guardiões espirituais, em especial, a **São Paulo Apóstolo**, a quem consagrei esta tese. A todos meus santos de devoção, que olharam por mim nestes quatro anos: Francisco de Assis, Expedito, Jorge, Filomena, Bento e Nossa Senhora, a Desatadora de Nós. Espero ter conseguido lutar o bom combate.

*I want to live, I want to give,  
I've been a miner  
For a heart of gold*

*It's these expressions I never give  
That keep me searching  
For a heart of gold  
And I'm getting old.*

*I've been to Hollywood, I've been to Redwood,  
I crossed the ocean for a heart of gold.  
I've been in my mind,  
It's such a fine line,  
That keeps me searching  
For a heart of gold  
And I'm getting old.*

– *Heart of Gold, Neil Young (1972)*

*Eu vejo o futuro repetir o passado,  
Eu vejo um museu de grandes novidades:  
O tempo não para.*  
– **Cazuza**, O Tempo Não Para, 1988

*Apesar de termos feito tudo, tudo o que fizemos  
Nós ainda somos os mesmos, e vivemos  
Como nossos pais.*  
– **Belchior**, Como Nossos Pais, 1976

*Well, the old world may be dead,  
Our parents can't understand,  
But I still love my parents,  
And I still love the old world.*  
– **The Modern Lovers**, Old World, 1976

*A new medium is never an addition to an old one, nor  
does leave the old one in peace. It never ceases to  
oppress the older media until it finds new shapes  
and positions for them.*  
– **Marshall McLuhan**, 1964

## RESUMO

Dentro da nova ecologia midiática contemporânea, tem havido um crescente resgate de tecnologias ditas antigas – um movimento nostálgico de busca do tátil e da ludicidade associadas às mídias analógicas, inserido em um ambiente de conectividade permanente. Na fotografia, o retorno de pequenas e grandes marcas da indústria físico-química, tais como Kodak, Fujifilm, Ilford, Polaroid, Lomography, FOMA, Kentmere e Cinestill, evidencia comercialmente o atual ressurgimento *vintage*. Ao mesmo tempo, iniciativas independentes na Nova Ecologia dos Meios e laboratórios híbridos preenchem a lacuna entre o antigo e o novo, trazendo a prática ressignificada. Neste contexto, esta tese de caráter teórico-prático propõe a existência de um novo formato de fotografia em filme, definido como nova fotografia analógica. Esse formato contemporâneo é caracterizado pela prática ressignificada da fotografia físico-química tradicional, trazendo inovações em três eixos: significado, metodologia e estética. O movimento é liderado por indivíduos da geração Y e Z, público definido nesta tese como “fotógrafos nômades”, jovens que exploraram câmeras analógicas com uma mentalidade digital. Como metodologia, foi realizado amplo levantamento bibliográfico em relação às práticas analógicas contemporâneas e antigas, com ênfase à trilogia fotográfica de Ansel Adams: A Câmera, O Negativo e A Cópia (2019a, 2019b, 2018) – metodologia definidora da “velha fotografia analógica”. A nova fotografia analógica foi apresentada e definida em um decálogo de suas principais questões de significado, metodologia e estética. Dentro das discussões, foi contextualizada frente à pós-fotografia de Fontcuberta (2012) e no âmbito da Nova Ecologia dos Meios. Foi também discutida considerando as questões de Bauman (2001) e Han (2015), tida como uma forma de resistência à liquidez e ao cansaço. Dentro da metodologia prática, foi realizada pesquisa quase-experimental em laboratório fotográfico híbrido, com o objetivo de exibir a nova fotografia analógica em um conjunto de 24 imagens. Trata-se de uma análise aprofundada de processos e visualidades, que tem como objetivo compreender a evolução da base histórica do registro da realidade através da luz, a fotografia analógica. Busca-se preencher uma possível lacuna teórico-prática nos estudos de fotografia, apresentando um novo olhar sobre os caminhos da tecnologia analógica.

**Palavras-chave:** Fotografia; Fotografia analógica; Nova Ecologia dos Meios; Comunicação; Contemporaneidade.

## ABSTRACT

Within the contemporary new media ecology, there has been a growing recovery of so-called old technologies – a nostalgic movement in search of the tactile and playful aspects associated with analogue media, inside an environment of permanent connectivity. In photography, the return of small and large brands from the physical-chemical industry – such as Kodak, Fujifilm, Ilford, Polaroid, Lomography, FOMA, Kentmere and Cinestill – commercially highlights the current vintage resurgence. At the same time, independent initiatives in the New Ecology of Media and hybrid laboratories fill the gap between old and new, bringing a new meaning to the analogue practice. In this context, this thesis proposes the existence of a new format of film photography, defined as "new analog photography". This contemporary format is characterized by the redefined practice of traditional physical-chemical photography, bringing innovations in three main axes: meaning, methodology and aesthetics. The movement is led by individuals from generation Y and Z, defined in this thesis as “nomadic photographers”, young people who explores analog cameras with a digital mindset. As methodology, an extensive bibliographical survey was carried out in relation to contemporary and ancient analogue practices, with an emphasis on Ansel Adams' photographic trilogy: *The Camera*, *The Negative* and *The Copy* (2019a, 2019b, 2018) – a defining methodology of the “old analogue photography”. The new analogue photography was presented and defined in a decalogue of its main questions of meaning, methodology and aesthetics. Within the discussions, it was contextualized considering the post-photography of Fontcuberta (2012) and within the scope of the New Media Ecology. It was also discussed considering the theories of Bauman (2001) and Han (2015), seen in this thesis as a form of resistance to the liquidity and the burnout society. Within the practical methodology, quasi-experimental research was carried out in a hybrid photographic laboratory, with the aim of displaying the new analogue photography in a compilation of 24 images. This is an in-depth analysis of processes and visualities, which aims to understand the evolution of the historical basis of recording reality through light, analog photography. The aim of this thesis is to fill a possible theoretical-practical gap in photography studies, presenting a new perspective on the paths of analogue technology.

**Keywords:** Photography; Analog photography; New Media Ecology; Communication; Contemporaneity.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 1 — Da fotografia analógica</b> .....	<b>19</b>
1.1 Introdução: do grão à pós-imagem .....	20
1.2 A nostalgia na Nova Ecologia dos Meios .....	25
1.3 Visualidades híbridas: o grão imbricado ao <i>pixel</i> .....	31
1.4 O pioneirismo da Lomografia.....	35
1.5 Definição de termos: por que “velha fotografia analógica”? .....	40
<b>CAPÍTULO 2 – A indústria do filme hoje</b> .....	<b>43</b>
2.1 Retomada e desafios .....	43
2.2 A indústria hoje: <i>rebrandings</i> e reformulações .....	47
2.3 Os gigantes do analógico: Kodak, Fujifilm, Polaroid e Ilford .....	50
2.4 Marcas emergentes .....	56
2.5 O cenário de Nova Iorque .....	62
<b>CAPÍTULO 3 — Nova fotografia analógica</b> .....	<b>67</b>
3.1 Quem pratica a nova fotografia analógica: <i>millennials</i> e geração Z, os fotógrafos nômades... 67	
3.2 Ressignificações em três eixos: significado, metodologia e estética.....	72
3.3 Hibridismos: a prática analógica contemporânea possível e atrativa .....	76
3.4 Decálogo da nova fotografia analógica .....	78
3.5 Como uma resposta à liquidez e ao cansaço .....	80
3.6 Como uma forma de resistência.....	86
<b>CAPÍTULO 4 – Nova fotografia analógica em 24 poses</b> .....	<b>90</b>
4.1 Objetivos (olhando pela objetiva).....	90
4.2 Materiais e novos métodos.....	91
4.2.1 <i>Filme negativo preto-e-branco revelado em processo tradicional</i> .....	94
4.2.2 <i>Filme negativo colorido revelado em processo tradicional (C-41)</i> .....	98
4.2.3 <i>Filme positivo colorido revelado em processo cruzado (C-41)</i> .....	107
4.2.4 <i>Película de cinema revelada em processo experimental (ECN-2)</i> .....	108
4.3 A Câmera, O Filme e A Cópia ressignificados: a estética do imperfeito.....	112
4.3.1 <i>A câmera: ainda necessária</i> .....	113
4.3.2 <i>O filme: substancial para a estética</i> .....	114
4.3.3 <i>A cópia: um processo esquecido</i> .....	117
<b>CONCLUSÕES</b> .....	<b>119</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>123</b>

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Soviético empunhando uma Lomo LC-A.....	36
<b>Figura 2</b> – Uma das primeiras fotografias lomográficas, capturada nos anos 1990.....	37
<b>Figura 3</b> – Câmeras Lomo LC-A+ e Diana F+ .....	38
<b>Figura 4</b> – Fotografia instantânea com filme Fuji Instax Mini: “Ciência na pandemia” (2021).....	92
<b>Figura 5</b> – Apanhado de instantâneos da marca Polaroid – A narrativa de uma intercambista .....	93
<b>Figura 6</b> – “Lúgubre” .....	94
<b>Figura 7</b> – “Trajetória incompleta” .....	95
<b>Figura 8</b> – “No pulo”.....	96
<b>Figura 9</b> – “Sem retorno” .....	97
<b>Figura 10</b> – “Soulsearching” .....	97
<b>Figura 11</b> – “Obscured by Flowers” .....	99
<b>Figura 12</b> – “Youth” .....	99
<b>Figura 13</b> – “Orvalho” .....	100
<b>Figura 14</b> – “The girl with the sun in her eyes” .....	100
<b>Figura 15</b> – “Risoflora”.....	101
<b>Figura 16</b> – “Can I play with madness?”.....	102
<b>Figura 17</b> – “Heavy Fuel” .....	102
<b>Figura 18</b> – “Filme americano” .....	103
<b>Figura 19</b> – “Someone take these dreams away” .....	104
<b>Figura 20</b> – “O controle dourado”.....	104
<b>Figura 21</b> – “Fordham leaves” .....	105
<b>Figura 22</b> – “Chinatown” .....	106
<b>Figura 23</b> – “Panorâmica no Metropolitan Museum – onde tinha espelho” .....	106
<b>Figura 24</b> – “Manhattan Life” .....	107
<b>Figura 25</b> – “The Manhattan Bridge”.....	108
<b>Figura 26</b> – “Portrait #01” .....	109
<b>Figura 27</b> – “Minhocão”.....	110
<b>Figura 28</b> – “My Propeller” .....	110
<b>Figura 29</b> – “Manhattan Fog” .....	111
<b>Figura 30</b> – “Look, a mirror!” .....	111

## INTRODUÇÃO

No contexto da ecologia midiática contemporânea, tem sido notada uma crescente tendência de revalorização de tecnologias consideradas obsoletas – um retorno nostálgico à experiência física em meio à imaterialidade da conectividade ubíqua e permanente. É um movimento midiático abrangente, representado por diversas áreas criativas e seus respectivos suportes: a música, com a repopularização do disco de vinil; o cinema, com a gravação em película fotossensível; o design gráfico, com a retomada de práticas antigas e manuais como a caligrafia e o *letterpress*; e claro, a fotografia, com a captura em filme fotográfico – flexível ou instantâneo.

Dos grãos de prata do primeiro daguerreótipo na França à saturação (in)fronteira da pós-fotografia, a imagem analógica passou por uma série de evoluções e revoluções de natureza técnica. Porém, revezes comerciais pautaram sua linha do tempo na ecologia midiática contemporânea – devido, é claro, à competitividade e hegemonia da fotografia digital. O advento e democratização da captura móvel, intuitiva e disponível ao alcance do bolso, pareceu pontuar um cenário pessimista à indústria do filme. Dois episódios importantes se destacaram neste panorama: a falência da Polaroid Corporation, em 2009, e o pedido de concordata da Eastman Kodak a um tribunal de Nova Iorque, em 2014.

Todavia, em um movimento posterior e documentado em literatura científica, observou-se a ressurgência do filme fotográfico – um retorno da captura analógica à cena da cultura contemporânea *mainstream*. Esse ressurgimento comercialmente se manifesta na reestruturação e retorno de marcas maiores e menores da indústria físico-química. Entre os gigantes, destacam-se as tradicionais: Kodak, Fujifilm, Ilford e Polaroid – agora “Polaroid Originals”. Dada à crescente demanda de mercado, insumos antes retirados de linha foram repensados e relançados, tais como o positivo Kodak Ektachrome, em 2017, e o negativo Fuji Neopan Acros, em 2019.

Em meio aos tradicionais nomes, marcas emergentes também se destacam em meio ao cenário contemporâneo. Lomography, FOMA, Kentmere e CineStill, bem como as chinesas Lucky e Shanghai, oferecem insumos e equipamentos para captura e até mesmo etapas ditas “avançadas”, como a revelação caseira de filmes fotográficos coloridos. Marcas como a FOMA, Kentmere e Shanghai ofertam filmes preto-e-branco a preços mais acessíveis que as tradicionais Ilford e Kodak, enquanto a CineStill e Lomography parecem valorizar uma estética fotográfica própria da marca e o experimentalismo lúdico.

Paralelamente, iniciativas independentes e laboratórios híbridos preenchem a lacuna entre o passado e o presente. Se os antigos laboratórios de “Revelação em 1 hora” entregavam como resultado aguardado um pequeno álbum 10x15cm com cópias impressas, os laboratórios híbridos contemporâneos concedem um lote de arquivos digitalizados, alojados na nuvem. O hibridismo entre analógico e digital é tido nas hipóteses deste trabalho como fator fundamental para a permanência da fotografia físico-química na ecologia midiática contemporânea.

O impulso por trás desse movimento é realizado por um público definido neste trabalho como “fotógrafos nômades”: indivíduos da geração Y (*millennials*) e Z, que exploram câmeras analógicas com uma mentalidade digital. Nascidos no crepúsculo da fotografia em filme, esses jovens fotógrafos exploram as câmeras antigas em busca do lúdico da mídia física, do experimentalismo visual e de uma estética que o digital não consegue oferecer nativamente. Fatores como a “nostalgia” e “autenticidade” também são citados e almejados por este público.

Nesse contexto, esta tese propõe a identificação de um novo paradigma na fotografia em filme, denominado como nova fotografia analógica. O formato é caracterizado pela reelaboração das práticas da fotografia físico-química tradicional, introduzindo inovações nos domínios de significado, metodologia e estética. O processo de digitalização, definidor da prática, permite o surgimento de uma imagem híbrida: originalmente em grãos de prata, mas pertencente ao universo dos *bits*.

Em sua metodologia de caráter teórico-prático, este trabalho buscou definir e delimitar o objeto e suas hipóteses. Quais suas características, metodologias, materiais utilizados e fatores que permitem sua existência em um panorama tecnológico, à primeira vista, desfavorável? Para fundamentar teoricamente esta proposta, foi realizada extensa revisão bibliográfica sobre práticas analógicas contemporâneas e antigas, com ênfase na trilogia fotográfica de Ansel Adams: "A Câmera", "O Negativo" e "A Cópia" (2019a, 2019b, 2018). O relato de retomada de mídias analógicas na contemporaneidade feito por Sax (2017), bem como artigos de periódicos em literatura internacional, foram levantados e consultados.

Entre os resultados, foi elaborado um decálogo que aborda e define a “nova fotografia analógica” em suas principais dimensões teórico-práticas. O processo de ressignificação em relação à prática analógica tradicional foi sustentado em três eixos principais: significado, metodologia e estética. O objeto também foi situado dentro do contexto da pós-fotografia de Fontcuberta (2012) e dos princípios teóricos da Nova Ecologia dos Meios. A abordagem ecológica da comunicação foi escolhida por oferecer uma visão integrada entre as mídias, fator fundamental para a existência da nova captura em filme.

A retomada e os novos usos da fotografia analógica estão em profunda simbiose – e não em permanente competição – com o ambiente digital. Ao refletir sobre o termo “*analogue nostalgia*”, Schrey (2014) define que “o fenômeno não é sobre a recusa das tecnologias digitais, mas exclusivamente sobre a remediação digital da estética analógica dentro do digital” (Schrey, 2014, p.34, tradução nossa<sup>1</sup>). O analógico é então incorporado e (re)mediado pela plataforma digital, criando-se visualidades híbridas – ou entre grão e *pixel*, ou como uma emulação digital da estética artesanal.

Na interação entre analógico e binário, “não significa que um meio novo destrua ou invalide um meio antigo, mas entende que ambos os modificam mutuamente em uma intersecção da qual emergem novos significados” (Martino, 2015, p.36). O que se observa como hipótese maior desta pesquisa não é o processo de decaída – ou mesmo apocalíptica extinção – da fotografia analógica, mas sua ressignificação por meio da imbricação com a plataforma digital, em um movimento maior de nostalgia ocorrido na ecologia midiática contemporânea.

O movimento de ressurgência ao tátil e ao analógico em que a tese se contextualiza ocorre em duas mãos distintas. Em um primeiro impulso, ocorre em contracultura à contemporaneidade continuamente conectada, seja por meio da busca de uma experiência *offline*, de natureza tátil-sensorial típico das mídias físicas, seja para ressignificar e incorporar os velhos inconvenientes e imprevistos comuns a equipamentos antigos à experiência criativa.

Na fotografia, por exemplo, os antigos defeitos são incorporados como efeitos desejados em meio à saturação repetitiva da ecologia pós-fotográfica – o defeito é tido como um efeito. Esta “estética do imperfeito” é valorizada por jovens fotógrafos e designers como uma marca autoral valiosa em meio à saturação de capturas digitais (Margadona; Henriques, 2013).

Tem-se como hipótese que a nova fotografia analógica ressignificada é uma fotografia híbrida. Criada em grãos de prata, circula agora no mundo dinâmico dos *pixels*. É originalmente analógica, mas em última análise, digital. A hibridização refuta argumentos teórico-práticos de que a plataforma digital apenas condenaria as tecnologias tradicionais à extinção. De fato, o hibridismo analógico-digital traz muitas facilidades para cada plataforma. A tecnologia digital confere à nova fotografia analógica: 1. circulação, 2. difusão de conhecimento (para os processos físico-químicos) e 3. viabilidade comercial (para os materiais e insumos que precisam ser adquiridos). Portanto, o digital oferece inúmeras vantagens à técnica analógica, em um movimento híbrido de benefício mútuo.

---

<sup>1</sup> Do original: “Thus, the phenomenon is not about the refusal of digital technologies, but exclusively about the digital remediation of analogue aesthetics within the digital”.

Dentro das discussões da tese, foram exploradas as implicações sociais e culturais desse movimento de ressurgência e ressignificação da captura em filme, considerando-se as obras de Zygmunt Bauman e Byung-Chul Han. A prática ritualística e a imperfeição da captura em filme parecem conferir aos usuários uma sensação de permanência e comunidade. Dessa forma, o objeto desta pesquisa é também entendido como uma resposta à liquidez pós-moderna de Bauman (2001) e à sociedade do cansaço de Han (2017). É uma forma de buscar-se por outro tempo (Han, 2021b), como fuga à aceleração típica da pós-modernidade – ainda que não fuja completamente dela. A prática em filme contemporânea contextualiza-se numa era de retrotopia (Bauman, 2017) e extinção dos rituais (Han, 2021c).

A prática artesanal e física típica do processo analógico é entendida neste estudo como uma resposta à aceleração típica da pós-modernidade, que “destrói as estruturas próprias do sentido e do tempo” (Han, 2021b, p.13). Em meio ao mal-estar típico desta época – e de sua busca pela pureza e pela eliminação da sujeira (Bauman, 1998, p.15) –, o que se vê é a emergência da estética imperfeita do ruído e do grão, capaz de trazer humanidade à “aspepsia visual do sistema digital” (Rocha, 2011, p. 152).

Mais adiante nas discussões, a nova fotografia analógica é apresentada como uma forma de resistência. Será argumentada que essa resistência ocorre em três pilares principais: estético, metodológico e intelectual. Estético, na medida em que valoriza a visualidade única do processo físico-químico em um contexto de hegemonia do *pixel*; metodológico, ao resgatar técnicas artesanais e laboratoriais, criando-se técnicas alternativas de processamento físico-químico – o que possibilita a preservação e processamento dos insumos analógicos, cada vez mais escassos. Cita-se também o surgimento de laboratórios híbridos independentes administrados por jovens laboratoristas, em contato com clientes na Nova Ecologia dos Meios. Na esfera intelectual, resiste porque valoriza a lentidão e a espera, numa sociedade que abandona cada vez mais os rituais. Essa resistência ideológica também se evidencia à maneira de Castells (2013), em locações físicas e virtuais.

Apesar dos avanços ao cenário *mainstream*, inúmeros desafios de ordem prática ainda pautam a execução do processo físico-químico na contemporaneidade. Os altos custos e dificuldade de obtenção dos insumos fotográficos (filmes e químicos), locais escassos – ou inexistentes – para revelação e digitalização dos filmes em cidades fora dos grandes eixos, dificuldade em se aferir o estado de um equipamento antigo – são alguns dos diversos entraves práticos que pautam o processo. Neste cenário, a estética do grão ocupa novamente um espaço de resistência, no qual os fotógrafos utilizam-se de um processo custoso e lento em busca de novos significados e estéticas.

No eixo prático, buscou-se criar a nova fotografia analógica fisicamente, para então compará-la à metodologia tradicional de Ansel Adams e entender suas ressignificações. Para esta etapa, realizou-se uma pesquisa quase-experimental em laboratórios fotográficos híbridos, utilizando-se câmeras, filmes e locais disponíveis no cenário contemporâneo. Os resultados foram digitalizados e selecionados. Como resultado, foi obtido um compilado de 24 fotografias, comentadas em seus aspectos estéticos e práticos.

Como resultado, esta tese apresenta um estudo aprofundado sobre processos e visualidades. Tem como objetivo compreender a evolução e permanência da fotografia analógica como meio de registro da realidade por meio da luz em meio à ecologia midiática contemporânea.

Uma lacuna teórica observada é de que o movimento de ressurgência da fotografia em filme é um fenômeno pouco observado em literatura nacional. Assim, é buscado contribuir com essa lacuna oferecendo uma nova perspectiva sobre os rumos da tecnologia analógica, trazendo um novo olhar sobre esse tipo de captura. Outra contribuição teórica esperada é a de tecer reflexões originais entre autores como Byung-Chul Han e Zygmunt Bauman, pensando o analógico e a pós-fotografia no contexto do cansaço e liquidez.

Tendo em vista o caráter internacional da hipótese a ser analisada, foi realizado um estágio de pesquisa no exterior na Fordham University, sob orientação de Paul Levinson, autor presente na fundamentação teórica desta pesquisa. Levinson é autor de livros publicados em mais de 11 idiomas, considerado um dos mais importantes autores da Penguin Academics, braço editorial da Pearson. Ademais, o estágio no exterior propiciou a visita e pesquisa de campo em iniciativas internacionais que realizam a ressignificação da fotografia analógica em tempos digitais.

A estrutura desta tese norteia-se em 4 capítulos.

O **capítulo 1**, “*Da fotografia analógica*”, é um apanhado histórico. Define a imagem fotográfica do grão à pós-fotografia. Elenca a retomada do analógico em diversas frentes criativas dentro da Nova Ecologia dos Meios e aponta as visualidades híbridas entre grão e *pixel*, fenômeno fundamental para a existência do objeto estudando nesta tese. Define a Lomografia – estética, movimento e marca de equipamentos fotográficos – como a precursora do analógico pós-fotográfico. Por fim, define os principais termos utilizados neste trabalho.

O **capítulo 2**, “*A indústria do filme hoje*”, oferece um panorama da indústria da fotografia em filme hoje, incluindo um levantamento do estado da arte das principais marcas do ramo – Kodak, Fujifilm, Polaroid e Ilford –, bem como outros nomes emergentes, como

Lomography, FOMA, Cinestill e Shangai. Inclui também uma pesquisa de campo em Nova Iorque (Estados Unidos), delineando iniciativas facilitadoras da fotografia analógica na cidade.

O **capítulo 3**, “*Nova fotografia analógica*”, traz as discussões da tese. Apresenta a conceituação e definição da nova fotografia analógica e um decálogo de suas principais características metodológicas, estéticas e de significado. Aponta suas ressignificações em três áreas-chave: significação, metodologia e estética. Define seu público motivador: jovens da geração Y e Z. É também discutida como uma resposta ao cansaço e extinção dos rituais (Han, 2017, 2021c), numa era de retrotopias, liquidez e mal-estar (Bauman, 2017, 2001, 1998). É vista também como uma forma de resistência, em meio a uma sociedade radicalmente digital.

Finalmente, o **capítulo 4**, “*Nova fotografia analógica em imagens*”, apresenta resultados experimentais relacionados não somente ao registro fotográfico (por meio de tipos específicos de filmes e câmeras), mas também aos métodos de revelação. Não se trata de uma etapa adotada meramente para trazer tais fotos ao ambiente digital desta tese; este processo é, de fato, parte fundamental da ressignificação defendida nas conclusões deste estudo.

## CAPÍTULO 1 — Da fotografia analógica

“O futuro é analógico”  
– Preceito da Lomografia

Este primeiro capítulo contém um panorama histórico-tecnológico da evolução da imagem fotográfica – dos grãos de iodeto de prata do daguerreótipo à saturação imagética da pós-fotografia. Elenca, em seguida, a nostalgia e a retomada do analógico em diversas frentes dentro da Nova Ecologia dos Meios, em um movimento ambíguo: ora de contracultura, ora de hibridização com a ecologia permanentemente conectada.

Esta tese estabelece que a nova fotografia analógica vive um momento de hibridismo entre grão e *pixel*. Se antes confinada aos álbuns fotográficos e às nostálgicas caixas de sapato<sup>2</sup>, a imagem analógica agora circula no rico ambiente conectado pós-fotográfico, digitalizada de diversas formas e indexada por *hashtags*. A união entre analógico e digital na nova ecologia midiática faz emergir visualidades híbridas: o grão e o *pixel* imbricados e bricolados em mídias sociais. Este processo de mão dupla abrange também a direção oposta: o digital emulando o analógico. Filtros digitais simulam a estética *vintage*<sup>3</sup> em fotografias de *smartphones*, filtros estes presentes em aplicativos e *softwares* diversos, aplicados prontos ou personalizados detalhadamente pelo usuário.

Em seguida, o capítulo apresenta e defende a Lomografia como principal precursora da nova fotografia analógica, objeto e hipótese desta tese. A Lomografia é, simultaneamente, estética, movimento alternativo de fotografia analógica, geralmente praticada por jovens fotógrafos, bem como marca de equipamentos em 3 estratos: câmeras, filmes de diversos formatos, acessórios. A origem russa-vienense da Lomografia e sua posterior disseminação em todo globo – inclusive território brasileiro – será descrita. É defendido que a ludicidade e a incorporação do imperfeito na emulsão fotográfica são as principais contribuições da Lomografia à nova fotografia analógica – e sua subsequente sobrevivência na era da pós-fotografia.

Finalmente, definem-se os principais termos desta tese: por que “velha fotografia analógica”. Trata-se de um termo meramente tecnológico-temporal, sem atribuição pejorativa,

---

<sup>2</sup> É feita alusão à antiga visualização familiar de ampliações de formato pequeno, geralmente 10x15cm, agrupadas de maneira desorganizada em caixas pequenas, como as de sapato. Essa prática, também citada por Braga (2015), será retomada no item “A Cópia: um processo esquecido” no capítulo 4 desta tese.

<sup>3</sup> Do inglês, *vintage* faz alusão à estética nostálgica, geralmente envolvendo objetos antigos em um uso contemporâneo. Sua contraposição com o termo “retrô” – um produto novo que emula a estética antiga – será realizada no item de definição de termos deste capítulo.

associado neste trabalho ao legado de Ansel Adams. Também, o que se entende por prática físico-química na fotografia? O item ao final deste capítulo discutirá panoramicamente tais termos e definições.

### 1.1 Introdução: do grão à pós-imagem

O início do século XXI foi marcado, e ainda é, por uma farta produção fotográfica (Martins, 2014, p.16). Eventos como a democratização de variados tipos de equipamentos para a captura – de câmeras digitais a diversos modelos e tipos de *gadgets* –, auxiliados pela facilidade de compartilhamento da internet e das mídias sociais, incentivam e possibilitam a ampla produção e divulgação de capturas fotográficas em uma ecologia permanentemente conectada.

Em sua origem, a palavra “fotografia” provém do vernáculo grego (“*photos*” = luz, “*graphein*” = escrever), e é a “arte de produzir imagens de um objeto qualquer, por meio do aparelho fotográfico” (Browner, 1967, p.19). Os primeiros experimentos fotográficos visavam, de forma rudimentar, gravar imagens permanentemente por meio da luz em uma superfície, embora falhassem inicialmente na fixação e nos longos tempos de exposição. Destaca-se nestes experimentos a criação de Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), método conhecido como heliografia, em 1826. Entretanto, embora tenha sido obtido em resultado em uma imagem fixada, inalterável, esse processo não se mostrava adequado para reproduções comuns. O longo tempo de exposição, variável em horas, não tornava viável seu uso doméstico e para retratos.

Em janeiro de 1839, na França, Louis-Jacques-Mandr  Daguerre (1787-1851) apresentou ao mundo a sua invenção revolucionária: o daguerreótipo, um dispositivo capaz de registrar imagens por meio de uma câmera escura. Além de proporcionar uma “imagem rica em detalhes em uma pequena placa de metal” (Hacking, 2018, p.8), a daguerreotipia também apresentava uma metodologia previsível de revelação fotográfica, utilizando então os grãos de prata como menor unidade da imagem – mais especificamente, o sal iodeto de prata.

William Fox Talbot (1800-1877) avança os conhecimentos e técnicas relativos à captura e reprodução fotográfica ao criar o talbótipo ou calótipo, processo de fotografia capaz de gerar cópias positivas – um avanço em relação ao daguerreótipo, o qual resultava um objeto único, sem um negativo para reprodução ou cópia posterior.

Nesse meio tempo, os processos fotográficos avançam em tecnologia e técnica. Do daguerreótipo às chapas de filme de grande formato, a fotografia progrediu em versatilidade, qualidade e rapidez na captura e processamento químico da imagem latente capturada pela

câmera. Essa também evolui tecnicamente em qualidade e complexidade, tanto em sua caixa preta quanto em suas objetivas – o intrincado jogo de lentes que captura a imagem refletida pela cena. Em termos de material sensível à luz, a captura em grande formato envolve desde chapas de 4x5 polegadas a formatos ainda maiores, capazes de oferecer resolução, precisão e nitidez, além de um filme revelado para reproduções e cópias.

A fotografia de grande formato, por sua estética, qualidade de reprodução e grande resolução física mesmo em comparação a equipamentos digitais, é ainda utilizada contemporaneamente, a despeito da dificuldade de manuseio de um equipamento pesado e rudimentar, sustentado por tripé. A estética e qualidade formal de suas imagens é explorada comercialmente em nichos como a fotografia de moda e artisticamente, por fotógrafos experimentais focados em fotografia de retrato ou paisagem.

Em 1888, todavia, o norte-americano George Eastman (1854-1932) iniciou um histórico legado: lançou a compacta e democrática Brownie, pequena câmera projetada para ser vendida a apenas US\$ 1. Este marco tecnológico histórico aproximou a fotografia do usuário comum. Em 1892, é fundada a Eastman Kodak Company; A empresa trouxe outra importante inovação: a película fotossensível flexível, também conhecida como *american film*, a qual aposentou as antigas chapas de grande formato e aproximou a fotografia ao usuário comum. No trecho a seguir, Martins (2014) nos explicita a importância desse tipo de filme para a democratização da captura fotográfica:

Em 1877, com a criação do filme flexível (...), ele [George Eastman] fez com que a fotografia deixasse de ser domínio exclusivo de profissionais. A introdução da máquina de filme de rolo flexível barateou os custos e fez surgir muitos novos fotógrafos (Martins, 2014, p.49).

As contribuições da empresa de Eastman trouxeram revoluções ao fazer fotográfico e criaram parâmetros de qualidade industrial tanto nos materiais de captura quanto no processamento posterior do material sensível à luz. Por exemplo, o filme diapositivo Kodachrome, produzido em escala a partir de 1935, foi marco simbólico de qualidade em reprodução fotográfica, admirado pela fidelidade na reprodução das cores e granulação sutil. Já o lendário *slogan* da empresa, “Aperte o botão que nós fazemos o resto”, cunhado na alvorada do século XX, explicita a intenção de apartar o usuário das complexas e minuciosas etapas de revelação e ampliação em laboratório. Silva Junior (2014, p.119) define este pós-processamento do filme como um saber científico, “de caráter especializado, tecnocrático, encriptado”, impróprio para leigos sem pretensões maiores em relação à técnica fotográfica. Nesse sentido,

liberar o usuário do *know-how* especializado configurou mais um êxito da empresa de Eastman na democratização e popularização da fotografia.

Não obstante as transformações trazidas pela Eastman Kodak Company, fotografar ainda envolvia diversos contratempos. Custos com equipamentos e processamento físico-químico (ainda que feitos por laboratórios terceirizados), além da dificuldade de manuseio dos filmes e dos pesados álbuns fotográficos, desagradavam aos leigos, os quais também estavam sujeitos à problemática dos constantes imprevistos nas ampliações. Vinhetas, desfoques, vazamentos de luz eram defeitos comuns gerados por câmeras analógicas dotadas de baixa qualidade estrutural, comuns devido ao seu preço acessível. De fato, a popular câmera soviética LOMO LC-A, produzida em massa a partir de 1984, era um desses exemplares baratos, de controles automáticos e originalmente projetados para venda em massa.

Durante as décadas de 1960 e 1970, a técnica fotográfica evoluiu a ponto de substituir a tradicional película recoberta por emulsão fotossensível, o filme, pelo sensor digital. Nos anos 1990, a Kodak lançou a primeira câmera totalmente digital, a Kodak DCS 100 (Trigo, 2012, p.179), o que fez com que as facilidades da captura em que o custo do clique é praticamente zero, aposentasse os antigos equipamentos de filme e os gastos com ampliações — ainda que, durante um certo período de transição, muitos fotógrafos resistissem em aceitar a nova plataforma, por acreditar que a fotografia digital, de alguma forma, retirava a “magia” da fotografia.

Alegando a competição desleal com o digital, a Kodak Company progressivamente retirou produtos analógicos do mercado, o que culminou na extinção do legendário Kodachrome, em 2009. Entrementes, a empresa responsável pela popularização da fotografia analógica instantânea, a Polaroid Corporation, decretava falência em 2008.

Diversos fotógrafos, profissionais e amadores, rendiam-se às facilidades da captura digital e relegavam suas tradicionais câmeras de filme a segundo plano. “O filme fotográfico, apesar de suas inegáveis qualidades e ligação absoluta com a história da imagem e da cultura, está destinado nos próximos anos, a ter um uso muito limitado”, afirma Trigo (2012, p.15). O fotógrafo Evandro Teixeira, em depoimento a Martins (2014, p.33), testemunha que o equipamento analógico de alta qualidade era pesado em seu manuseio, enquanto as atuais câmeras são mais práticas e detêm qualidade excepcional. Ainda, assegura que a fotografia tradicional “vai acabar restrita a uma elite, como um *hobby*” (Martins, 2014, p.34).

Esse novo cenário, porém, trouxe consigo novos desafios e questões. O excesso e saturação visual, bem como a rapidez de consumo e disseminação imagética, criaram paradigmas de criação, circulação e consumo da fotografia. É nesse sentido que Joan

Fontcuberta cunhou o termo "pós-fotografia", para descrever uma nova abordagem que não se limita mais à captura e registro de imagens, mas sim questiona os próprios conceitos de verdade, autenticidade e representação da fotografia.

O que é pós-fotografia? No início de seu livro *La furia de las imágenes*, de 2016, Joan Fontcuberta fornece uma definição sucinta: “Pós-fotografia refere-se à fotografia que flui no espaço híbrido da sociabilidade digital” (Fontcuberta, 2016, p.6). Ela pode ser captada por diversos dispositivos – de *smartphones* a câmeras de vigilância – e é resultado de uma superabundância visual.

A pós-fotografia é um termo que vem sendo utilizado para descrever a relação entre a fotografia e a cultura visual contemporânea. Essa abordagem teórica busca analisar a fotografia não apenas como uma técnica de registro visual, mas como parte de um conjunto de práticas culturais que incluem a produção e consumo de imagens em um ecossistema digitalizado.

De acordo com a perspectiva da pós-fotografia, a fotografia passou por uma profunda transformação impulsionada pela disseminação das tecnologias digitais. Argumenta-se que a fotografia deixou de ser uma representação fiel da realidade e passou a ser vista como um produto cultural, construído a partir de escolhas estéticas, técnicas e conceituais. Nesse sentido, a captura fotográfica não é mais entendida como uma forma neutra de registro visual – como visto nos primórdios das reproduções fotográficas –, mas como parte de uma linguagem visual que é construída e interpretada pelos usuários.

Além disso, a pós-fotografia também enfatiza a importância das práticas de consumo imagético na cultura visual contemporânea. A fotografia digital é produzida massivamente e compartilhada em diferentes plataformas, criando-se uma cultura de consumo rápido e efêmero das imagens. Essa cultura visual é marcada por uma ênfase na instantaneidade, na efemeridade e na imaterialidade imagética.

A pós-fotografia, portanto, é uma abordagem teórica que busca compreender a fotografia como parte de um conjunto de práticas culturais que são moldadas pelas tecnologias digitais e pelas mudanças nas formas de produção, circulação e consumo de imagens.

Fontcuberta define a prática com uma lista de dez termos – ou um decálogo – em seu manifesto de 2011 publicado no jornal *La Vanguardia* e traduzido por Gabriel Pereira. Entre as definições, ele levanta a hipótese de que a circulação e o gerenciamento da imagem prevalecem sobre seu conteúdo; o autor fotográfico agora está nas nuvens de dados; as tensões entre público e privado foram superadas, e os aspectos lúdicos da fotografia receberão mais atenção do que uma arte solene e hegemônica:

1. Sobre o papel do artista: já não se trata de produzir obras, mas sim de prescrever sentidos.
2. Sobre a atuação do artista: o artista se confunde com o curador, com o colecionista, o docente, o historiador da arte, o teórico... (qualquer faceta na arte é camaleonicamente autoral).
3. Na responsabilidade do artista: se impõe uma ecologia do visual que penalizará a saturação e alentará a reciclagem.
4. Na função das imagens: prevalece a circulação e gestão da imagem sobre o conteúdo da imagem.
5. Na filosofia da arte: se deslegitimam os discursos de originalidade e se normalizam as práticas apropriacionistas.
6. Na dialética do sujeito: o autor se camufla ou está nas nuvens (para reformular os modelos de autoria: coautoria, criação colaborativa, interatividade, anonimatos estratégicos e obras órfãs).
7. Na dialética do social: superação das tensões entre privado e público.
8. No horizonte da arte: se dará mais força aos aspectos lúdicos em detrimento de uma arte hegemônica que fez da anedonia (o solene + o chato) sua bandeira.
9. Na experiência da arte: se privilegiam práticas de criação que nos habituarão à desapropriação: compartilhar é melhor do que possuir.
10. Na política da arte: não render-se ao glamour e ao consumo para inscrever-se na ação de agitar consciências. Em um momento em que predomina uma arte convertida em mero gênero de cultura, obcecada na produção de mercadorias artísticas e que se rege pelas leis de mercado e pela indústria do entretenimento pode ser bom retirá-la de debaixo dos holofotes e tapetes vermelhos para devolvê-la às trincheiras. (Fontcuberta, 2014, p.122-123).

Andreia Oliveira (2016) também reflete sobre o papel e os novos métodos de produção, usos e significados da pós-fotografia:

O termo pós-fotografia parece um tanto óbvio hoje, quando a fotografia e sua prática foram tão obviamente transformadas pela computação e pela World Wide Web. *A tela é agora a norma para a visualização de fotografias*, pois a transmissão digital já é a forma dominante de processamento e distribuição de fotografias. *Neste novo ambiente, onde as impressões fotográficas se tornaram objetos raros e as fotografias podem ser vistas instantaneamente* em todo o mundo, a fotografia como a conhecemos desde que foi inventada em meados do século XIX mudou além do reconhecimento (...). (Oliveira, 2019, p.69, grifos nossos).

Este trecho de Oliveira ajuda a compreender a fotografia hoje, assim como a nova fotografia analógica – a imagem físico-química adaptada a ambientes conectados, apresentada nesta tese. Se na “velha fotografia analógica” a cópia física era a terceira e última etapa da produção fotográfica, a tela é hoje o padrão para o consumo de fotografias analógicas digitalizadas. Este processo de consumo imagético por telas típicos da pós-fotografia, bem como os termos “nova” e “velha” fotografia analógica, serão definidos e discutidos mais à frente neste capítulo.

Dessa forma, desde a origem seminal da fotografia representada pelo daguerreótipo, observa-se uma progressão na técnica de captura fotográfica, partindo dos grãos de iodeto de prata no século XIX – um processo caracterizado pela lentidão, custo elevado e acessibilidade

limitada –, em direção à saturação, efemeridade e consumo rápido característicos da era da pós-fotografia. Neste meio tempo, a indústria do analógico sofre dois importantes eventos: a queda da Polaroid em 2009 e o pedido de concordata da Eastman Kodak em Nova Iorque, em 2014.

O que esta tese observa, porém, é um curioso processo de retrotopia: um retorno à materialidade, ao artesanal e à nostalgia associada às tecnologias do passado na fotografia. Em uma era de ubiquidade da captura por dispositivos móveis, é observada a retomada de processos físico-químicos, como o uso do filme flexível ou mesmo a captura com a custosa tecnologia dos filmes instantâneos – uso capitaneado por marcas como a tradicional Polaroid e a emergente Instax, pertencente à Fujifilm.

A nostalgia por processos e tecnologias antigas em uma contemporaneidade radicalmente digital, todavia, não se restringe somente à fotografia, e está presente em diversas mídias da Nova Ecologia dos Meios. O item seguinte descreverá algumas das mídias presentes nesse movimento maior de busca pelo tátil e artesanal em uma ecologia de mídias permanentemente conectadas.

## 1.2 A nostalgia na Nova Ecologia dos Meios

*“O rosto do anjo da história está voltado para o passado”*

*– Walter Benjamin, 1940*

Em “Teses sobre o conceito da história”, último escrito de Benjamin publicado após sua morte no início da década 1940, retoma-se a mensagem de Paul Klee em *Angelus Novus*: o rosto do anjo da história está voltado ao passado. Na contemporaneidade, situação semelhante tem ocorrido na nova ecologia midiática: uma busca pelo antigo, pelo nostálgico, pelo tátil – uma forma de se obter conforto nas tecnologias e nas memórias do passado.

A origem da palavra "nostalgia" vem do grego "*nostos*" (retorno para casa) e "*algos*" (sofrimento), indicando um sentimento de tristeza em relação ao passado. A nostalgia pode ser engatilhada por diversos fatores, como a lembrança de lugares, pessoas, mídias ou objetos que foram outrora significativos. Em termos psicológicos, é vista como uma forma de lidar com sentimentos de perda e solidão, fornecendo um senso de conexão com o passado e uma sensação de continuidade na narrativa da vida.

Svetlana Boym, professora de literatura eslava comparada em Harvard, dedicou-se às definições do passado, presente e futuro da nostalgia. Em “*The future of nostalgia*”, a autora define a etimologia da palavra – não se trata de um termo de origem poética ou política, mas

sim pertencente ao vernáculo médico, descrevendo uma antiga doença. Presente pela primeira vez na dissertação do médico suíço Johannes Hofer em 1688, “nostalgia” definia a melancolia originada pelo desejo de retorno à terra nativa (Boym, 2001, p.3). Para Boym, o estudo contemporâneo da nostalgia é diversificado e não pertence a uma disciplina específica. De forma bem-humorada, a autora afirma que seu estudo “frustra psicólogos, sociólogos, teóricos literários, filósofos e mesmo cientistas da computação” (Boym, 2001, p.XVII, tradução nossa) – das Humanidades às Ciências Exatas.

Uma das maneiras possíveis de ressignificação da nostalgia é durante o contato com mídias ditas ultrapassadas. No artigo “*Seeking “Comfort in Past Media: Modeling Media Nostalgia as a Way of Coping with Media Change”*”, Manuel Menke (2017) discorre sobre a busca de conforto nos meios antigos em uma época de saturação midiática. Menke oferece preciosos *insights* sobre a nostalgia, como ela era e como ela é interpretada hoje:

Today, nostalgia is conceptualized much more broadly than the original longing for a place—it also comprises the *longing for a specific time that is lost and is nostalgically constructed in contrast to the present* (Higson, 2014). Even though it is not often made explicit in the literature, all conceptualizations of nostalgia are based on the *notion of change*; nostalgia affectively links between the time before and after a perceived change. In nostalgic engagements, this before that has been lost is considered superior to what the present has changed into (Volkan, 1999). Yet this does not mean it actually was superior, because *nostalgic remembering is biased toward the positive aspects of the past* and tends to disregard what has been negative (Sedikides et al., 2015). (Menke, 2017, p., grifos nossos).

No excerto anterior, Menke define-se a nostalgia contemporânea como um termo mais amplo, marcado pela noção de mudança e uma sensação pessoal de que o que foi perdido é superior ao que se tem no presente. Ainda, o autor afirma que a nostalgia é enviesada: tende a se debruçar nos aspectos positivos do passado, ignorando o que é negativo, prejudicial, aversivo. Este viés pode ser utilizado de maneira perigosa por regimes políticos, conforme descrito por Bauman (2017) no capítulo “De volta a Hobbes”, sobre a atração contemporânea por regimes protecionistas e totalitários.

Em “A era da nostalgia”, introdução de “Retrotopia” (2017) de Zygmunt Bauman, o sociólogo polonês retoma o pensamento de Boym. Afirma que “No século XXI, a outrora doença passageira se tornou uma condição moderna incurável. O século XX começou com uma utopia futurista e acabou em nostalgia” (Bauman, 2017, p.8). Ainda, Bauman define que existe uma presente “epidemia global de nostalgia, um anseio emocional por uma comunidade com uma memória coletiva, um desejo ardente de comunidade em um mundo fragmentado” (Bauman, 2017, p.8). Assim, o autor vê a nostalgia como um mecanismo de defesa à aceleração contemporânea e sublevações históricas.

A este processo complexo de utopia do passado, o sociólogo polonês dá o nome de “retrotopia”, título de sua última obra (2017). Trata-se de um processo complexo de hibridização, fusão, imbricação. A noção de perfeição e desempenho presente na sociedade do cansaço de Han (2015) agora é substituída por uma noção de incompletude:

Entretando, a retrotopia difere do seu legado ao aprovar, absorver e incorporar as contribuições/correções supridas por seu predecessor imediato: a saber, a substituição da ideia de “perfeição suprema” por uma hipótese de incompletude e dinamismo endêmico da ordem que ela promove (Bauman, 2017, p.14).

Unindo o presente ao passado, incorporando o dinamismo contemporâneo e aceitando a noção de imperfeição e incompletude, Bauman ainda afirma ainda que “fiel ao espírito utópico, a retrotopia deriva seu estímulo da esperança de reconciliar, finalmente, *segurança e liberdade*” (Bauman, 2017, p.14, grifo do autor). Na nova ecologia midiática, a segurança pode ser advinda da retomada do uso de tecnologias ditas ultrapassadas, cujo uso familiar e mais previsível podem trazer conforto e segurança no aspecto emocional e criativo: “o formato físico me dava limites, o que forçava a ser criativo” (Sax, 2017, p.61).

A retomada de mídias analógicas em uma contemporaneidade conectada tem ocorrido em diversas áreas da ecologia midiática. Dentre as expressões artísticas e suas respectivas mídias, cita-se a música, com a repopularização do disco de vinil (Stuhl, 2014, Sarpong; Dong; Appiah, 2016), o cinema, com o uso da película flexível (Knowles, 2016, Everndn, 2014), o design gráfico, com a busca por técnicas artesanais como caligrafia e xilogravura (Henriques; Margadona; Gadotti, 2014; Henriques; Margadona; Gadotti, 2017, Henriques *et al.*, 2018), e na fotografia, com o retorno do filme fotográfico (Valle, 2012, Albers; Nowak, 1999, Schrey; 2014, Baker, 2016).

Em um relato de cunho jornalístico, Sax (2016, traduzido em 2017) faz um amplo mapa atualizado da retomada de mídias analógicas na contemporaneidade. Em dois capítulos, define a “vingança” dos objetos analógicos na música (com o retorno da indústria do disco de vinil nos Estados Unidos), design gráfico (inserindo cadernos, livros e outros impressos, citando em específico o *case* de sucesso da Moleskine), fotografia (com o filme fotográfico, descrevendo o reerguimento da fábrica italiana da marca filme Ferrania), jogos de tabuleiro, entre outras mídias e frentes.

Curiosamente, a nostalgia contemporânea ocorre em um sentido ambíguo: ora de contracultura e insurgência a uma realidade radicalmente conectada, ora beneficiando-se da velocidade e ubiquidade da nova ecologia midiática. Nesse sentido, Sax (2017) afirma que “Discos de vinil reconquistaram um sentido de *contracultura*, que os fez voltar ao coração da

cultura jovem” (Sax, 2017, p.33, grifo nosso). Pode ser entendida como contracultura no sentido de resistência à extinção – “era como se o analógico estivesse se tornando novamente relevante, bem quando sua dita obsolescência era considerada certa” (Sax, 2017, p.15). Também, pode ser vista como um movimento contracultural à medida que resiste ao *modus operandi* das mídias dominantes, como as práticas narcísicas de autopromoção vistas no Instagram (Moon; Lee; Choi, 2016).

Todavia, ao mesmo tempo que se opõe às novas tecnologias ao propor o resgate de mídias físicas ditas obsoletas, a nostalgia contemporânea também é fruto da sociedade hiperconectada. Em um processo de hibridização com a plataforma binária, a interação de analógicos *versus* digitais é uma batalha sem vencedores (Henriques; Margadona; Gadotti, 2014). Em um movimento de retroalimentação, o analógico pode se beneficiar do compartilhamento das mídias conectadas, enquanto o digital pode usufruir da estética típica das mídias tradicionais, especialmente ao falar-se da fotografia.

No contexto da Nova Ecologia dos Meios, a imagem fotográfica foi incorporada a um pulsante ecossistema midiático, em que convivem diversos suportes para sua visualização – do físico e tátil das mídias impressas aos *bits* visualizados em telas. Da materialidade do grão à virtualidade do *pixel*, tais suportes coexistem em um ambiente veloz e conectado. A difusão de uma nova geração de meios digitais interativos, em convivência – ou então, competição – com a mídia tradicional, renovaram a necessidade de um enfoque integrado dos meios de comunicação. Dos meios de massa impressos às mídias sociais interativas, a fotografia tem encontrado novos nichos e espaços para ser consumida e veiculada.

Nesse sentido, a Nova Ecologia dos Meios é uma perspectiva teórica que se preocupa em entender a relação entre as novas tecnologias e as mudanças culturais na sociedade contemporânea. Dentro desse contexto, a nostalgia é um tema recorrente, pois a chegada de novas tecnologias muitas vezes acarreta na descontinuação ou obsolescência de tecnologias anteriores, gerando um sentimento de perda e saudade do passado.

Dessa forma, a nostalgia pode ser compreendida como uma forma de resistência e contracultura às mudanças tecnológicas, uma vez que a fotografia analógica, por exemplo, é frequentemente associada a um período anterior à revolução digital, em que as pessoas valorizavam a arte e a técnica de produzir fotografias por meio de processos químicos em laboratórios. Valle (2012) afirma que, para certos fotógrafos do passado, “a fotografia digital, de alguma forma, tirava a ‘magia’ da fotografia” (Valle, 2012, p.4). Essa “magia” está ligada à ludicidade de todo processo físico-químico – do inserir o filme na câmera às práticas laboratoriais – conforme será visto mais à frente nesta tese.

Entretanto, a nostalgia também pode ser entendida como uma forma de ressignificação e atualização do passado, na medida em que a fotografia analógica tem sido resgatada e reinventada por novas gerações – os fotógrafos nômades definidos nesta tese –, que incorporam elementos da cultura digital e criam novas formas de produção e compartilhamento de imagens.

Ainda na fotografia, West (2017) escreve “*Kodak and the Lens of Nostalgia*”, descrevendo o período de ouro da marca até seu crepúsculo e queda – movimento que será descrito mais detalhadamente no capítulo 2 deste trabalho. De forma poética, afirma que “a nostalgia fornece uma história informada pela estética do antigo. Permite a crença confortável de que podemos de alguma forma envolver o passado no presente, mercantilizando-o, domesticando-o e embelezando-o” (West, 2017, p.142, tradução nossa<sup>4</sup>).

Unindo Nova Ecologia dos Meios e fotografia, Marshall McLuhan, teórico da comunicação canadense, discutiu o papel da captura fotográfica na sociedade moderna em “*Understanding Media: The Extensions of Man*” (1964). McLuhan argumentou que a fotografia é uma “extensão” do olho humano, permitindo que as pessoas vejam e compreendam o mundo de maneiras diferentes. Afirmou ainda que a fotografia é uma forma de comunicação não-verbal que pode transmitir informações e emoções instantaneamente, sem a necessidade de palavras.

Já Paul Levinson, teórico norte-americano pertencente à Nova Ecologia dos Meios, também discute o impacto da fotografia na cultura popular e na forma como a sociedade vê a si mesma e ao mundo. Argumenta que a fotografia pode influenciar a opinião pública e moldar a forma como a sociedade percebe questões sociais e políticas, documentando a realidade e moldando a forma como a sociedade se relaciona com o mundo. No ecossistema da Nova Ecologia dos Meios, a imagem fotográfica está sobretudo localizada nas nuvens de dados das novas mídias – ou “novas novas mídias”, conceito cunhado por Levinson (2012) para definir os novíssimos meios em que criador, receptor e publicador de conteúdos se confundem.

No ecossistema das “novas novas mídias”, há uma série de plataformas para o compartilhamento e visualização de registros imagéticos, com maior ou menor exclusividade à fotografia. Em mídias sociais, cita-se: Facebook, Instagram, Twitter, Whatsapp, Happn, Tinder; em sites para *portfólio*: Flickr, 500px, Behance, Unplash; em repositórios de imagem: Google Drive, OneDrive, Dropbox, Photobucket. Tais mídias interativas, à maneira de Levinson (2012), são capazes de estabelecer relações simbióticas, tais quais os organismos vivos de Darwin, em que mídias diferentes trabalham e agem em benefício mútuo (Levinson, 2012, p. 4). Em cada uma de tais mídias, é possível observar uma narrativa fotográfica hegemônica, um

---

<sup>4</sup> Do original: “Nostalgia provides a history informed by the aesthetics of the antique. It allows for the comfortable belief that we can somehow envelope the past in the present by commodifying, domesticating, beautifying it”.

papel distinto para a fotografia publicada em cada uma de tais mídias. Ademais, as mídias se retroalimentam: imagens do Instagram podem ser republicadas no Facebook; um aviso de nova imagem no postada Instagram pode ser postado via Twitter, entre outros *links*.

Tal variedade de mídias foi possibilitada pela “hibridação câmera-rede dos gadgets, aliada ao surgimento de canais específicos para a sua fruição” (Souza e Silva, 2015, p. 331). Porém, as inovações vão além, chegando às narrativas. Hoje em dia, ao pensar na fotografia com as novas mídias, observamos uma gamificação da forma como as fotografias são articuladas. Uma simples publicação na rede social nos convida a uma navegação gamificada. Isso as potencializa quando reportagens fotográficas passam a ocupar espaços digitais.

Alguns conceitos-chave podem ser aplicados à prática fotográfica na Nova Ecologia dos Meios: ubiquidade, das câmeras e dos canais de distribuição da imagem; velocidade, na captura e compartilhamento dos registros; virtualidade, das interfaces de manipulação da imagem, compartilhamento e visualização dos registros imagéticos prontos; e pluralidade de narrativas e gêneros imagéticos: de *selfies* a fotografias ressignificadas em memes, imagens analógicas digitalizadas a exposições de fotografia *fine art* divulgadas por mídias digitais.

Em cada um desses meios, de maneira articulada e quase inconsciente, o fotógrafo veste a sua imagem, o seu produto fotográfico, com a roupagem conveniente às interações sociais exigidas em cada uma das plataformas: o cotidiano fugaz, nos *stories* do Instagram; a recordação familiar e afetiva, nos álbuns do Facebook; a prática da conquista e do flerte, nos *matches* do Tinder.

Dessa forma, no escopo da Nova Ecologia dos Meios, a nostalgia e a busca pelo tátil e antigo tem ocorrido em diversas frentes – do design gráfico e música, ao cinema e fotografia – num movimento amplo definido por Bauman (2017) como *retrotopia*. A busca por conforto nas mídias antigas é uma forma de se lidar com as rápidas mudanças tecnológicas dentro de uma nova ecologia midiática veloz, ubíqua, hipersaturada e permanentemente conectada.

Na fotografia, esse movimento ocorre com a retomada da captura em filme, seja ele flexível (em diversos formatos, especialmente médio, 120, e pequeno, 35mm), até o filme instantâneo. Praticada por jovens fotógrafos, em conjunção com as mídias digitais, esta nova fotografia em filme é hibridizada com a plataforma digital, conforme será visto no próximo item.

### 1.3 Visualidades híbridas: o grão imbricado ao *pixel*

*“A new medium is never an addition to an old one, nor does leave the old one in peace. It never ceases to oppress the older media until it finds new shapes and positions for them.”*

– **Marshall McLuhan**, 1964

Em “*Understanding Media: The Extensions of Man*” (1964), McLuhan afirma que um novo meio não é uma mera adição a um meio antigo, tampouco deixa de “oprimir” os meios velhos, até que estes encontrem novas *formas e posições*. É neste fluxo de metamorfoses e (re)adaptações que se encontra a nova fotografia analógica, objeto desta tese – prática de inclusão e entrelaçamento da “velha fotografia analógica” à ecologia conectada.

Tem existido um movimento de retrotopia na fotografia contemporânea. A busca pela visualidade retrô por jovens fotógrafos faz emergir visualidades híbridas: o grão transformado em *pixel* ou o *pixel* emulando o grão. Se o grão de prata é tido como a menor unidade de formação de uma imagem analógica, o *pixel* é seu contraponto na construção de imagem digital, constituindo a menor unidade visível da imagem binária, visualizada em telas.

É característico da contemporaneidade um amalgamento conceitual de estéticas e sistemas, marcado por “misturas, convergências e multiplicidades (...), sobretudo nos processos e produtos das culturas, comunicações, artes e design” (Nojima; Braida; Moura, 2014). Nesse contexto, tem sido notada a tendência da emulação do estilo artesanal, por meio da hibridização entre os diferentes tipos de ações analógicas com as técnicas digitais, e vice-versa.

Trata-se de um movimento de mão-dupla. Em primeira via, o grão de prata pode ser imbricado ao *pixel* de diversas maneiras, especialmente por meio do processo de digitalização ou escaneamento de emulsões ou cópias. Para isso, são utilizados filmes fotográficos revelados ou ampliações para convertê-los no formato binário, visível em telas. Este é o principal processo que esta tese contempla, visto que para isso, imagens nativamente analógicas são transformadas em arquivos digitais. No capítulo 4, defende-se que a metodologia de hibridização entre grão e *pixel* por meio da digitalização tornou a ampliação, presente em “A Cópia” de Ansel Adams, um processo esquecido.

Na outra mão, a retrotopia fotográfica existe na emulação da estética analógica por meio de filtros e *presets*<sup>5</sup>, presentes em aplicativos e *softwares* diversos. Os filtros e/ou *presets* são pré-configurados para criar um determinado estilo ou efeito visual nas imagens de maneira rápida e intuitiva. Os filtros e predefinições podem auxiliar o usuário a economizar tempo e alcançar consistência no tratamento de imagens, permitindo aplicar rapidamente uma aparência específica a uma série de imagens. Ademais, podem ser aplicados prontos ou personalizados detalhadamente pelo usuário.

Nesse movimento, a fotografia digital beneficia-se da estética analógica, ao possibilitar a adição artificial de defeitos comuns à fotografia em filme, realizada de maneira veloz e por aplicativos e *softwares*. Este quadro representa “um movimento típico de expansão, de aquisição de espaços com e a partir de interações com meios precedentes, ou já existentes” (Silva Junior, 2014, p.7).

Os filtros de aparência retrô foram popularizados de maneira maciça nas origens do aplicativo Instagram, lançado em outubro de 2010 para a plataforma iOS. Com a proposta de conferir às fotografias por *gadgets* um visual e apelo semelhantes ao das capturas antigas, os filtros do Instagram adicionam ao arquivo em *pixel* as surpresas e inesperados resultados técnicos do processo analógico. Sua clara inspiração provém dos filtros físicos, que podem ser anexados às objetivas das câmeras tradicionais. A referência ao analógico é aparente inclusive no nome dos *presets*, batizados com termos curtos como Lo-Fi (do inglês “*low-fi*”, baixa fidelidade, um termo típico de mídias analógicas) e X-Pro II (referência ao processo cruzado, em que um negativo é revelado como positivo, e vice-versa).

A questão da aparência retrô obtida por filtros digitais é documentada em artigos como “*Photo Filter Apps: Understanding Analogue Nostalgia in the New Media Ecology*” (Caoduro, 2014), que discorre sobre o apelo retrô de imagens digitalmente tratadas no contexto da Nova Ecologia dos Meios, bem como “*Digital Image Improvement by Adding Noise*” (Kurihara *et al.*, 2011), que verificam o uso de filtros/*presets* de visualidade analógica na fotografia profissional. O apelo nostálgico e a textura do filme fotográfico são tidos como desejados, de leigos a *experts*. Caoduro (2014) reflete sobre as origens de tais filtros:

In addressing the changes of photographic practices in the early twenty-first century, one must acknowledge that the renewed popularity of toy film cameras – the LOMO LC-A first and foremost, but also others – is intrinsically related to the phenomenon of photo filter apps such as Instagram and Hipstamatic (Caoduro, 2014, p.2014).

---

<sup>5</sup> Do inglês “predefinido”, o *preset* é um conjunto de configurações pré-arranjadas que podem ser aplicadas às fotografias, geralmente dentro do *software* Adobe Lightroom. Essas configurações incluem ajustes de exposição, contraste, saturação, tonalidade, cores, emulação de grão de fotografias analógicas, entre outros.

Caoduro (2014) identifica, no excerto anterior, a Lomografia como impulsionadora dos filtros de aparência retrô. De fato, o advento do movimento lomográfico e o uso de *toy cameras* como a russa LOMO LC-A, é apontado, nesta tese, como o embrião da nova fotografia analógica. A Lomografia permitiu algo então incomum à fotografia analógica tradicional: o lúdico, o experimental, o inesperado e uma visualidade assumidamente imperfeita.

Assim, antes tidos como erros, os efeitos (ou talvez, defeitos) visuais gerados pelo processo físico-químico são buscados e desejados por jovens fotógrafos pelo uso de câmeras analógicas ou por meio da emulação dos filtros digitais. Dentre as visualidades buscadas por este público, encontram-se as vinhetas, desfoques, cores lavadas ou hiper saturadas, emulação da textura de granulação alta, contrastes excessivamente fortes (“negativo duro”), bordas imperfeitas e vazamentos de luz gerados por problemas de vedação da câmera.

Essas visualidades eram então surpresas pouco bem-vindas na dita “velha fotografia analógica”, em que se prezava pela qualidade formal e exposição correta da emulsão fotográfica. São efeitos inesperados criados por câmeras fotográficas analógicas de mecanismo desgastado e pouco preciso, filmes expirados e/ou objetivas baratas, muitas vezes construídas em plástico, bem como químicos vencidos ou não-propriadamente designados para o tipo de película revelada — como ocorre por exemplo no processo cruzado de revelação.

Em artigo que também discorre sobre a nostalgia e o retrô na fotografia binária, Bartholeyns (2014) define que “ao longo de uma década, as câmeras digitais tornaram-se tão altamente automatizadas e tão eficazes que as imagens que produziam começaram a ser descritas como frias e incorpóreas em comparação com as imagens tradicionais” (Bartholeyns, 2014, p.51, tradução nossa<sup>6</sup>). Ainda, pontua que “nenhum entre os profetas da mídia poderia ter previsto que a retromania visual ocidental no início do século XXI seria liderada pela fotografia com celulares” (Bartholeyns, 2014, p.52, tradução nossa<sup>7</sup>).

Curiosamente, Bartholeyns (2014) então define que justamente a fotografia *mobile* capitaneia o processo de “retromania” – ou retrotopia – na fotografia digital contemporânea. A tão esperada perfeição formal de reprodução imagética parece ter alcançado um platô, em que as fotos se assemelham em sua qualidade e estética. Assim, os antigos imprevistos do processo físico-químico são agora emulados e desejados nesse tipo de fotografia.

---

<sup>6</sup> Do original: “Over the course of a decade, digital cameras became so highly automated and so effective that the images they produced began to be described as cold and disembodied in comparison to traditional pictures”.

<sup>7</sup> Do original: “ No one among the prophets of media use could have foreseen that Western visual retromania at the start of the twenty-first century would be led by mobile phone photography”.

Sax (2017) descreve que movimento semelhante tem ocorrido com o disco de vinil: os antigos desconfortos agora incorporados à experiência. Se antes o peso, a fragilidade, a diligente procura física pelas lombadas dos discos na estante e mesmo soprar a poeira da superfície do disco eram etapas lentas e pouco apreciadas, hoje, fazem parte de uma nova prática de consumo da música. Sax rememora: “havia uma riqueza na vivência de se ouvir um vinil que transcendia qualquer medida quantificável. Era mais divertido precisamente por ser menos eficaz” (Sax, 2017, p.14).

Os filtros de aparência *vintage* aliam a agilidade da captura e a facilidade de alteração, típicos do digital, com a simulação de um visual analógico, ainda que feito inteiramente por processo digital. Proporcionam a *experts* e, sobretudo a leigos, a possibilidade de produzir e divulgar de maneira sistemática a sua produção fotográfica dotada de apelo retrô, como se as fotos proviessem de máquinas de filme.

Neste sentido, aplicativos como o Instagram oferecem uma alternativa rápida e gratuita para se obter características da estética analógica em tempos conectados. Atualmente, os filtros de aparência *vintage* são disponibilizados tanto para as fotografias quanto o formato temporário de *stories*. Outros exemplos de aplicativos que retomam a estética da fotografia em filme é VSCO Cam, que inclusive emula filmes específicos de marcas como a Kodak, e o Hipstamatic, exclusivo para iOS e mencionado por Caoduro (2014).

Nesse caso, características visuais da produção físico-química, ainda que geradas inteiramente por processo digital, são aplicadas a arquivos originalmente binários. Esta produção também se beneficia das facilidades de compartilhamento da plataforma digital: o Instagram tem sua própria, eficiente e interativa rede social, de circulação global, para compartilhamento das fotografias híbridas geradas por seus usuários através da interface do aplicativo.

A convivência e imbricação entre analógico e digital na contemporaneidade gera, dessa forma, visualidades híbridas. A plataforma digital oferece facilidade de compartilhamento e tratamento de imagem, enquanto o analógico é capaz de disponibilizar uma valiosa estética diferenciada num contexto de superprodução imagética. Neste panorama, torna-se difícil detectar os sistemas envolvidos em uma expressão imagética, visto que são todas as ferramentas são utilizadas simultaneamente e entrelaçadamente.

Dessa forma, embora os filtros digitais que emulam a estética analógica não sejam o principal objeto de estudo desta tese, é importante entendê-los como parte do processo maior de nostalgia em que este estudo se insere. O hibridismo e a conjunção com a plataforma digital são essenciais para que a nova fotografia analógica prospere, conforme será defendido no capítulo 3.

## 1.4 O pioneirismo da Lomografia

*“The future is analog”*

– Preceito do movimento lomográfico

Esta tese defende que a Lomografia foi a pioneira da fotografia analógica em tempos pós-fotográficos. No entanto, o que é Lomografia? Trata-se, simultaneamente, de uma estética, marca de equipamentos e movimento fotográfico iniciado na década de 1990. A Lomografia foi pioneira em trazer a ludicidade e experimentalismo à antiga fotografia analógica, como pode-se ler em definição no trecho abaixo:

‘Lomografia’ é o nome dado a uma tendência cada vez mais popular na fotografia, que foi iniciada por vários estudantes de Viena em 1992. Equipados com uma câmera russa simples, basicamente uma imitação de um modelo mais antigo da Minox 35, ‘lomógrafos’, como eles se autodenominam, capturam uma grande quantidade de fotos em todos os tipos de situações e posições, de preferência sem olhar pelo visor. Eles geralmente têm seus filmes processados a baixo custo em supermercados e exibem suas impressões incomuns e muitas vezes confusas montando-as em gigantescas colagens de fotos (Albers; Nowak, 1999, p.101).

Embora o marco inicial do movimento lomográfico seja 1992 em Viena, a câmera que batizou o movimento, a russa Lomo LC-A (*“Lomo Kompakt Automat”*) surgiu no início da década de 1980, em São Petesburgo, produzida em massa a partir de 1984. Posteriormente, a LC-A foi exportada para países soviéticos como a Ucrânia, Polônia, Cuba e República Tcheca.

A Lomo LC-A foi “originalmente projetada como uma câmera automática capaz de prover ao povo soviético uma durável ferramenta para o registro fotográfico diário” (Lomography, 2012a, p.11, tradução nossa<sup>8</sup>). A ideia era a de competir com as importadas câmeras japonesas, como a mencionada Minox 35 por Albers e Nowak (1999). Já em 1988, cerca de 15.000 câmeras estavam sendo manufaturadas mensalmente e utilizada pela população soviética (Figura 1).

---

<sup>8</sup> Do original: “(...) the LC-A was originally envisioned as a compact automatic camera that could provide the people of the Soviet Union with a reliable tool for everyday photography (...)”.

**Figura 1** – Soviético empunhando uma Lomo LC-A



Fonte: Lomography, 2012b, p.14.

Em 1991, após o declínio da União Soviética e fim da Guerra Fria, um grupo de estudantes austríacos descobre a Lomo LC-A em uma loja de objetos usados em Viena. Utilizando-se das distorções de sua lente Minitar 1, o grupo capturou de modo casual e informal as ruas de Praga e a si próprios (Lomography, 2012b, p.16). Ao visualizarem as fotografias ampliadas, os estudantes se surpreenderam com o aspecto saturado e brilhante das imagens: “eles se maravilharam como as fotos pareciam diferentes e vibrantes. Pareciam agora capazes de visualizar o mundo através de olhos diferentes” (Lomography, 2012b, p.16, tradução nossa<sup>9</sup>). Com rapidez, a câmera se popularizou entre os jovens vienenses.

Em 1992, os jovens de Viena lançaram no jornal Wiener Zeitung o manifesto denominado “As 10 Regras de Ouro da Lomografia”. O decálogo aproxima a fotografia em filme do cotidiano, trazendo o experimentalismo e a busca do inesperado para as imagens captadas analogicamente. O manifesto afirma que a Lomografia emergiu como consequência de um encontro acidental entre técnica, economia e condições artísticas (Lomography, 2012b, p.22).

Os experimentalismos incluem ângulos inclinados, fotografar com os vários tipos de luz disponíveis (sol, noite, incluindo o uso diversos tipos de *flashes* coloridos), composições rápidas e espontâneas e não olhar pelo visor ao clicar:

1. Leve sua câmera para onde quer que vá.
2. Use-a a qualquer hora – dia e noite.
3. A Lomografia não é uma interferência na sua vida, mas parte dela.
4. Tente clicar a partir do quadril.
5. Aproxime-se o mais próximo possível dos objetos de seu desejo lomográfico.
6. Não pense.
7. Seja rápido.

<sup>9</sup> Do original: “They were amazed at just how different and vibrant all the photos seemed. They felt like they were seeing the world around them through different eyes”.

8. Você não precisa saber de antemão o que capturou no filme.
9. Depois também.
10. Não se preocupe com nenhuma regra (Lomography, 2018, documento eletrônico).

Tais regras contradizem firmemente os princípios da velha fotografia analógica definida nesta tese. Se fotógrafos clássicos como Ansel Adams buscavam extrair ótica e quimicamente o melhor do que a emulsão fotossensível poderia oferecer em termos de reprodução, a Lomografia incorporou o experimentalismo e o erro como parte da estética fotográfica. Em termos compositivos, incluiu uma espontaneidade e ludicidade que não eram comuns ao uso de câmeras analógicas.

A captura fotográfica em filme era uma tecnologia custosa mesmo em seu ápice comercial. A tendência da velha fotografia analógica era a de se fazer justamente o oposto do que cada uma das dez regras lomográficas postula. Em uso doméstico, por exemplo, as câmeras eram utilizadas geralmente em ocasiões especiais e festivas, com consideração cuidadosa ao tipo de filme/ISO e às condições de iluminação necessárias para uma boa captura. A fotografia era pensada, planejada, e a composição trabalhada com muita expectativa no resultado, a cópia impressa. A Lomografia altera essa perspectiva, trazendo uma forma de ver mais próxima da fotografia digital.

Curiosamente, a Lomografia abraçou outra prática tão típica à fotografia digital: apontar a câmera para si mesmo e clicar. A *selfie* na fotografia analógica é uma prática arriscada em termos compositivos justamente pela impossibilidade de visualização do resultado imediato. Mesmo assim, os jovens vienenses incluíram *selfies* em seus diversos experimentos lúdicos com a recém-encontrada Lomo LC-A (Figura 2).

**Figura 2** – Uma das primeiras fotografias lomográficas, capturada nos anos 1990



Fonte: <http://microsites.lomography.com/lca+/history>. Acesso: 01 ago. 2023.

Mais à frente, a publicação do manifesto lomográfico marcou também a fundação da “*Lomographic Society International*” (LSI), em Viena, com o objetivo de difundir os preceitos da Lomografia internacionalmente. Porém, havia um empecilho operacional: as câmeras Lomo LC-A ainda precisavam ser encontradas e importadas da Europa oriental, em especial, da Rússia. Após o contato com a recém-criada cultura lomográfica, a LOMO PLC, produtora original da LC-A, convidou lomógrafos do mundo todo a visitar sua fábrica em São Petesburgo.

Em 1995, após acordo com a LOMO LPC, a LSI inicializa oficialmente a comercialização de câmeras LC-A (Lomography, 2012b, p. 25-30). Mais tarde, a LSI ficou conhecida apenas como “Lomography”, marca que dá nome aos equipamentos lomográficos. Diversos modelos de câmera, como as soviéticas Diana, Diana F e Lubitel foram adicionadas ao rol dos equipamentos típicos.

Com a popularização da internet, os amantes da Lomografia puderam compartilhar suas obras e ideias mundialmente com eficiência. Em 2008, os lomógrafos cunham o lema “O Futuro é Analógico”. Mais e mais pessoas jovens, nascidas na hegemonia do digital, descobriam a fotografia em filme lúdica e experimental pela primeira vez, assim como os jovens vienenses nos anos 1990.

Em 2006, foi lançada a nova LOMO LC-A+, produzida na China e dotada das características originais da câmera substituída e novas funcionalidades, como alavanca de múltipla exposição. As soviéticas Diana e Diana F também foram relançadas e atualizadas (Figura 3). Nesta tese, a Lomo LC-A+ é utilizada para os experimentos do capítulo 4.

**Figura 3** – Câmeras Lomo LC-A+ e Diana F+



Fonte: Lomography, 2012a, p.20 e p.94.

A expansão do movimento lomográfico internacionalmente incluiu também o Brasil. Em 2012, foi inaugurada a segunda loja lomográfica, em São Paulo; e a primeira, no Rio de Janeiro, existia desde 2011. O site oficial da Lomography Brasil é responsável por difundir material para estudo e os preceitos lomográficos em português, bem como publicar a produção de lomógrafos brasileiros num sistema semelhante ao das mídias sociais. Por fim, a

Lomography Brasil foi responsável pela venda *online* dos equipamentos em terras nacionais, processo que foi repassado para terceiros em dezembro de 2013.

A Lomografia também é pioneira na hibridização entre analógico e digital na fotografia contemporânea. O item anterior, “Visualidades híbridas”, definiu que uma fotografia híbrida é aquela que imbrica grão e *pixel*. O processo de hibridização entre analógico e digital é tido como fundamental para a nova fotografia analógica subsistir, pois permite a circulação de uma imagem outrora restrita ao suporte físico. Torna também a prática físico-química atrativa às gerações *millennial* e Z, pois a divulgação e circulação da imagem produzida em mídias conectadas é um fator desejado por esse público.

Nesse sentido, Xerez (2021) define a Lomografia como uma fotografia pós-digital: une a captura de natureza físico-química à circulação da plataforma binária. “A possibilidade de divulgação do Movimento e das imagens no meio digital torna a Lomografia ainda mais forte no mundo todo” (Xerez, 2021, p.155). Ainda, resgata metodologias e práticas extintos com o advento da captura digital:

Rituais que tinham praticamente desaparecido como esperar para ver o filme ser revelado voltam com toda força e graça, tornando-se um dos trunfos da lomografia diante da imediatez e do controle impostos pelo meio digital e pela produtibilidade técnica. Outras práticas como escolher o tipo de filme a ser usado ou o filtro que será colocado na frente da lente para obter o efeito desejado voltam a ser importantes para os adeptos (Xerez, 2021, p.155).

A Lomografia foi pioneira tanto na definição da estética e modos de ver da nova fotografia analógica, como também por abrir caminhos para a interação com o digital. Na *homepage* da Lomography, é possível acessar a postagens de fotógrafos do mundo inteiro – imagens em grão hibridizadas com a plataforma digital. Em termos de estética, o modo de compor desprezioso e experimental típico da metodologia lomográfica é também observado nas práticas da nova fotografia analógica. Tanto na Lomografia quanto nas práticas contemporâneas da fotografia em filme não é evidenciada a antiga busca pelo grão fino e imperceptível, mas pela estética clara de que aquela imagem pertenceu outrora ao universo das emulsões.

O movimento lomográfico, iniciado em 1992, foi responsável por trazer o lúdico, o inesperado e a estética *lo-fi* (do inglês “low fidelity”, baixa fidelidade) para a fotografia físico-química. Utilizando-se de uma velha câmera soviética encontrada em uma casa de penhores, os jovens estudantes vienenses trouxeram uma mentalidade digital para a fotografia analógica. Ao longo das décadas, a Lomografia evoluiu hoje dá nome a uma: 1. estética fotográfica experimental; 2. movimento alternativo de fotógrafos analógicos e 3. marca internacional de câmeras e equipamentos lomográficos. O defeito, em sua visualidade, é incorporado como efeito.

## 1.5 Definição de termos: por que “velha fotografia analógica”?

*“I wanna keep my place in this old world,  
Keep my place in the arcane knowledge,  
And I still love the 1950's and I still love the  
old world”*

– Old World, **Modern Lovers**, 1976

Para o prosseguimento deste trabalho, é necessário definir e estabelecer como certos termos são entendidos neste estudo: “velha fotografia analógica”, ressignificação, *vintage*, retrô, inclusive o que se entende por analógico e por digital. Em alguns momentos desta tese, utiliza-se também o termo “retorno” da tecnologia analógica, expressão que também será mais bem explicitada neste item.

Primeiramente, o que se compreende por “analógico”? Nesta tese, é recuperada a seguinte definição de Martino (2015):

As mídias analógicas, em linhas gerais, tinham uma base material: em um disco de vinil, o som era gravado em pequenos sulcos sobre uma superfície de vinil, e quando uma agulha passava por esses sulcos, o som era reproduzido. Da mesma maneira, na fotografia e no cinema, uma película fixava, a partir de reações químicas, a luz que chegava através da lente de uma câmera (Martino, 2015, p.11).

Martino (2015) determina o suporte físico como definidor de uma mídia analógica – no caso da fotografia, a película fotossensível. Neste trabalho, são consideradas as emulsões de filme flexível (em médio e pequeno formatos, 120 e 35mm, respectivamente, nas variações: preto-e-branco, colorido e de cinema), bem como as emulsões de tecnologia instantânea. Não serão consideradas outras técnicas também analógicas como a cianotipia<sup>10</sup> ou o fotograma<sup>11</sup>.

Como sinônimo de fotografia analógica, serão utilizados neste trabalho os termos fotografia em filme e fotografia físico-química. Como justificativa, o filme é o insumo fotográfico analógico estudado mais detalhadamente neste trabalho e analisado por Ansel Adams em *O Negativo* (2019b). Sua natureza de pós-produção após a captura física é, necessariamente, química. Portanto, captura em filme e prática físico-química são sinônimos adequados, neste estudo, para fotografia analógica.

<sup>10</sup> A cianotipia é um processo fotográfico alternativo e histórico, desenvolvido no século XIX por John Herschel. É conhecida por produzir imagens de um azul ciano distintivo. Esse processo utiliza produtos químicos sensíveis à luz, geralmente compostos de ferrocianeto de potássio e citrato de ferro, aplicados em um suporte físico, como papel de aquarela ou tecido.

<sup>11</sup> O fotograma, além dar nome a uma “pose” do filme fotográfico, também inclui uma técnica de impressão semelhante à cópia por contato. Envolve colocar diretamente um objeto sobre o papel fotográfico sensibilizado, para então expô-lo à luz no ampliador e então revelá-lo.

Já o que se entende por “velho”? Nesta tese, define-se como “velha fotografia analógica” as imagens fotográficas advindos da metodologia clássica postulada por Ansel Adams em sua trilogia *A Câmera* (2019a), *O Negativo* (2019b) e *A Cópia* (2018). Não implica, no entanto, uma conotação depreciativa ou pejorativa. O *velho* é, neste caso, entendido como um termo temporal, delimitando uma prática analógica como precedente ao advento da captura digital. Como sinônimos, serão utilizados os termos “tradicional”, “antigo” e “clássico”. Autores como Fontcuberta ainda utilizam termos como “fotografia argêntica” (Fontcuberta, 2012) – a fotografia que contém prata.

A metodologia clássica de produção analógica possui três momentos marcados e delimitados. Inicia-se com *A Câmera* (2019a), em que a emulsão fotossensível é exposta fisicamente à luz e sensibilizada. Em seguida, é necessariamente procedida pela etapa de pós-produção laboratorial, em que *O Negativo* (2019b) é revelado, interrompido e fixado. Por fim, *A Cópia* (2018), última fase na sequência de Adams, é inerente e característica desse método fotográfico. O produto final definidor do que é uma “velha fotografia analógica” é a cópia impressa: um papel fotográfico sensibilizado em laboratório, revelado, interrompido e fixado.

Em relação à fotografia laboratorial tradicional, a nova fotografia analógica carrega consigo um processo de ressignificação. Todavia, o que se entende por ressignificação? A Academia Brasileira de Letras, em uma série de definições de novas palavras da língua portuguesa, descreve o verbo “ressignificar”:

Dar novo sentido, valor, forma ou função a (algo), geralmente com o intuito de superar padrões (comportamentais, psíquicos, estéticos, morais, ideológicos, etc.) estabelecidos pela tradição ou pela experiência de um indivíduo ou grupo social. (Academia Brasileira de Letras, documento eletrônico).

A ressignificação, nesta tese, é entendida conforme a definição anterior: um processo de se obter novo sentido, valor e forma à fotografia analógica tradicional. Inclui, da mesma maneira, novos padrões comportamentais e estéticos. Como exemplos de novas práticas e novos modos de ver a fotografia analógica tradicional, o experimentalismo e o lúdico são incorporados à prática clássica, além de ser observada a busca pela estética da imperfeição. Nesta pesquisa, a ressignificação será definida em três eixos principais: significado, metodologia e estética. Tal processo é defendido e descrito no capítulo 3.

Outras duas expressões utilizadas neste trabalho são *retrô* e *vintage*. São termos confundidos por descreverem fenômenos parecidos. O “retrô” define um objeto ou estética contemporâneos que remetem a um tempo passado – resumidamente, o novo emulando o velho. Como exemplo já descrito neste capítulo, cita-se a estética retrô dos filtros digitais que simulam

a fotografia analógica. Em “*Design retrô: 100 anos de design gráfico*”, Raimes (2007, p.6) afirma que “o passado é uma fonte de inspiração em nossa busca constante pela originalidade” nas práticas retrôs contemporâneas.

Já “*vintage*” é um termo geralmente utilizado sem tradução, fazendo referência a algo clássico, antigo. Inclui o uso de objetos antigos em um uso contemporâneo. Na nova fotografia analógica, é comum a utilização de câmeras *vintage*, objetos antigos geralmente pertencentes a um ente querido ou obtido em lojas e sebos.

Por fim, falar sobre o “retorno” do analógico pode ser arriscado. É possível falar do retorno de uma tecnologia que nunca foi extinta de fato em diversas mídias, do disco ao filme fotográfico? Todavia, conforme será observado no capítulo 2 deste estudo, a indústria da fotografia analógica passou por grandes revezes comerciais após o advento da captura binária. Houve um crepúsculo do filme fotográfico, progressivamente substituído por câmeras digitais como as populares *cybershots* e mais posteriormente, pelas câmeras de dispositivos móveis.

Todavia, entende-se “retorno” da mesma forma que Sax (2017): um retorno das mídias analógicas à cultura *mainstream*. Se antes restrita a um público segmentado e restrito, a tendência de uso de mídias antigas “logo se espalhou para toda a nossa cultura de consumo *mainstream*” (Sax, 2017, p.15).

No próximo capítulo, será descrita a retomada e os desafios da captura em filme contemporânea. Será defendido que o retorno da fotografia analógica ao cenário dominante ocorreu na segunda metade dos anos 2010. Neste panorama, os gigantes da velha fotografia dividem espaço com marcas emergentes, os quais oferecem equipamentos e insumos a preços mais acessíveis.

## **CAPÍTULO 2 – A indústria do filme hoje**

Este capítulo tem como objetivo fornecer uma análise descritiva abrangente da indústria contemporânea de fotografia em filme, com ênfase no levantamento do estágio atual das principais marcas estabelecidas, a saber, Kodak, Fujifilm, Polaroid e Ilford, além de destacar nomes emergentes como Lomography, AGFA, Foma, Cinestill e Shangai. O capítulo inclui uma investigação de campo conduzida em Nova Iorque, Estados Unidos, a fim de delinear as iniciativas que estão sendo implementadas na cidade para facilitar a prática da fotografia analógica. A pesquisa de campo foi financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) no edital Programa de Doutorado Sanduíche (PDSE), processo 88881.690336/2022-01.

Para a definição dos desafios da captura em filme, experimentos e visitas a laboratórios na cidade de Bauru (SP) e Ibitinga (SP) foram realizados, além do uso de laboratório híbrido – a saber: Lab:Lab Analógico, de Curitiba (PR) –, bem como uso das instalações do Laboratório de Fotografia da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (Fotolab) da FAAC/UNESP.

### **2.1 Retomada e desafios**

Diversos acontecimentos indicaram um panorama desfavorável para a fotografia físico-química. Em 2009, após uma redução em suas atividades, a Eastman Kodak anunciou a retirada do mercado de um de seus filmes icônicos, o diapositivo Kodachrome. No ano de 2008, a Polaroid Corporation, empresa pioneira no ramo da fotografia instantânea, decretou falência, enquanto em 2012, a Kodak entrou com um pedido de concordata em um tribunal de Nova Iorque. No contexto brasileiro, a última loja e sede oficial da Lomography, situada em São Paulo (SP), encerrou suas atividades em dezembro de 2013. Contudo, mesmo diante das dificuldades em adquirir equipamentos e realizar o processamento químico, tradicional de filmes e papéis fotográficos, observa-se um movimento oposto: o de ressurgência dessa modalidade de captura em uma era dominada pela onipresença da plataforma digital.

A retomada da fotografia analógica tem sido observada como um fenômeno que desafia as expectativas de uma sociedade cada vez mais conectada. Em uma era de convergência entre construção, comunicação e significação vista na fotografia executada por interfaces digitais (Souza e Silva, 2015), o que se observa, e comprova a hipótese desta pesquisa, é o retorno da execução de cada etapa separadamente. Esse fato corrobora o que Silva Junior (2014) define como uma das razões da crise da Kodak: a emergência do aplicativo Instagram e sua

possibilidade de controle das etapas básicas de produção fotográfica. No aplicativo, existe a “vinculação entre mobilidade de captura, simplicidade, automação do tratamento e a imediata disponibilização das imagens nos circuitos das redes sociais” (Silva Junior, 2014, p.119).

A convergência entre produção e pós-produção da fotografia em um único dispositivo desafia o tradicional slogan da Kodak: “Aperte o botão que nós fazemos o resto”. No Instagram, como dito por Silva Junior (2014, p. 124), “Você aperta o botão, e você também faz todo o resto”. O lema da Kodak era coerente com a proposta de fotografia doméstica e amadora, que visava facilitar a produção de imagens de maneira transparente e acessível, evitando que o usuário precisasse ter conhecimento especializado em processos laboratoriais complexos. Atualmente, porém, é o “resto” que também mobiliza os novos fotógrafos da cena analógica a recuperar e retomar a fotografia em filme.

O que se observa em fóruns e grupos na internet – como os grupos “Queimando Filme” e “Fotografia Analógica Brasil”, os dois maiores da rede de Zuckerberg, o Facebook, dedicados à fotografia em filme – é um renovado interesse pelos processos laboratoriais. Embora o usuário possa não ter interesse em realizar pessoalmente as etapas de revelação, interrupção e fixação do filme fotográfico, este demonstra preocupação em se informar sobre a qualidade dos processos executados por laboratórios terceirizados. Outros, aventuram-se em práticas experimentais, como a revelação com café (o “Caffenol”), a sopa de filme, entre outras metodologias novas que serão descritas no capítulo 3. Filmes vencidos e filmes de cinema rebobinados também têm sido observados como insumos populares na fotografia analógica contemporânea no Brasil.

Entre mais possíveis razões para a retomada do analógico, pode-se destacar a busca por uma experiência tátil e física no processo fotográfico, a valorização do aspecto artesanal e da singularidade das imagens produzidas em filme, a nostalgia em relação a uma época anterior à predominância do digital e a possibilidade de experimentação e de controle criativo que o processo fotográfico em filme oferece. Outro aspecto importante é o colecionismo: frente à diversidade de variáveis envolvidas na produção de uma imagem analógica, é comum que os usuários optem por colecionar distintos tipos e modelos de câmeras fotográficas.

Desde a escolha do tipo de filme (negativo colorido, negativo preto-e-branco e positivo), da câmera (pequeno, médio, grande formato ou instantânea de quadro inteiro – modelos Polaroid – ou meio quadro – modelos Fuji Mini Instax) e dos ajustes manuais de fotometria, a metodologia analógica permite também a revelação e o processo de ampliação em laboratório – ou digitalização dos filmes revelados em laboratórios híbridos, que serão descritos mais à

frente. Essa liberdade criativa pode ser vista como uma forma de resistência à padronização e à uniformização presentes na produção em massa das imagens digitais.

Além disso, é possível argumentar que a retomada da fotografia analógica também está relacionada a uma busca por autenticidade e à valorização do tempo e da contemplação, em contraposição à velocidade e à efemeridade da fotografia binária. Essas relações são especialmente notadas no grupo denominado nesta tese como “fotógrafos nômades” – *millennials* e oriundos da geração Z nascidos no crepúsculo da fotografia em filme, mas que agora retomam os métodos artesanais.

Para esse grupo, a fotografia analógica é vista como uma forma de se desconectar do mundo digital e se conectar com o mundo físico e material. A era da pós-fotografia trouxe uma sensação de excesso e fragmentação que afetou a relação das pessoas com as imagens fotográficas, e o processo físico-químico parece trazer novamente estabilidade para esse processo. É, assim, uma resposta à insegurança e incerteza da liquidez (Bauman, 2001), bem como uma maneira de se “fechar os olhos” (Han, 2021b) em um mundo que força o indivíduo a consumir mais e mais imagens. Mais discussões sobre a fotografia analógica como resposta ao cansaço e à liquidez serão vistas no capítulo 3.

Outra motivação para o retorno da fotografia analógica pode ser a nostalgia. Muitas pessoas que cresceram na era da fotografia analógica – aqueles que praticaram a “velha fotografia analógica” – têm uma relação sentimental com essa técnica, associando-a a momentos especiais e a uma forma de registro mais pessoal e significativa. O uso da captura analógica pode ser, portanto, uma forma de recuperar esse vínculo afetivo com a fotografia, tanto para novatos quanto para experientes no mundo físico-químico. É um modo de imbuir significado e afetividade à captura fotográfica.

Ainda sobre a busca pela autenticidade executada pelos “fotógrafos nômades”, a metodologia analógica é capaz de imprimir na imagem os vestígios do processo fotográfico, como as imperfeições da câmera e do filme, que conferem às imagens um caráter único e singular. Dessa forma, a fotografia analógica pode ser interpretada como uma tentativa de se buscar a originalidade e um modo de se distinguir em meio à superprodução imagética da pós-fotografia, uma vez que as fotografias produzidas são únicas e não podem ser replicadas de maneira exata. A busca por autenticidade e uma estética autoral por jovens designers, fotógrafos e artistas em processos artesanais na fotografia e design gráfico é descrita por Henriques, Margadona e Gadotti (2017).

Todavia, a volta da fotografia analógica não significa um abandono da fotografia digital. Os fotógrafos nômades utilizam ambas as tecnologias, escolhendo a mais adequada para cada

projeto e situação. Além disso, a fotografia analógica ainda enfrenta desafios. Os principais são relativos à dificuldade de encontrar câmeras e filmes em bom estado no Brasil, além do alto custo dos insumos e do processo de revelação.

Durante o decorrer da pesquisa, foram identificadas as principais dificuldades relacionadas à prática da fotografia analógica no país. Para isso, foram realizados experimentos no Laboratório de Fotografia da FAAC/UNESP, bem como visitas a *minilabs* tradicionais nas cidades de Bauru (SP) – incluindo os estabelecimentos Quality Foto, Hobby Foto, Foto Avenida, Foto Guedes e Cherry Foto – e Ibitinga (SP), incluindo o *minilab* Foto Nakamura. O laboratório híbrido Lab:Lab Analógico, de Curitiba (SP), foi utilizado para parte dos experimentos, bem como a compra de insumos pelo canal no Instagram “O Cara dos Filmes”<sup>12</sup>. No ecossistema digital, foram observados grupos brasileiros no Facebook voltados para a fotografia analógica, como os já citados “Queimando Filme” e “Fotografia Analógica Brasil”.

Entre as dificuldades encontradas, destacam-se os seguintes aspectos: 1. custos elevados para aquisição de filmes fotográficos, especialmente filmes negativos coloridos (filmes positivos não são tão populares no país); 2. custos elevados para processamento dos filmes sensibilizados – tanto revelação quanto ampliação ou digitalização dos insumos; 3. dificuldade de se obter fisicamente filmes e papéis fotográficos fora dos principais centros urbanos; 4. custos relacionados à manutenção e revisão de equipamentos antigos, bem como escassez de locais que oferecem tais serviços; 5. dificuldade de se aferir o estado de um equipamento usado; 6. baixa disponibilidade de laboratórios e espaços adequados para a revelação e ampliação manual – em Bauru, por exemplo, apenas o Laboratório de Fotografia da FAAC/UNESP está disponível para essa finalidade; 7. problemas e contratemplos ao lidar com equipamentos analógicos, como queima acidental de filmes, vazamentos de luz, filmes armazenados incorretamente, falhas mecânicas que impedem a captura adequada ou inserção inadequada do filme na câmera, resultando em perda completa do filme; 8. o fechamento de *minilabs* e lojas especializadas em revelação e ampliação de filmes coloridos em cidades menores, entre outros fatores.

Nesse sentido, os laboratórios híbridos e os fornecedores de insumos disponíveis na internet são importantes facilitadores nesse cenário de desafios. Os laboratórios híbridos – locais que processam filmes e entregam imagens digitais – são importantes atores na retomada do analógico no país, e serão descritos mais pormenorizadamente no capítulo 3.

Em resumo, apesar dos diversos desafios e altos custos da prática físico-química, o retorno da fotografia analógica pode ser entendido como uma resposta à cultura digital e à busca

---

<sup>12</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/ocaradosfilmes/>>. Acesso em: 22 Mai. 2023.

por experiências autênticas e personalizadas – especialmente por jovens fotógrafos. Trata-se de um fenômeno amplo, que atinge também outras mídias do ecossistema contemporâneo, conforme descrito no capítulo anterior. É uma resposta à superprodução imagética da pós-fotografia, parte de um processo maior de “retrotopia” – a utopia do passado (Bauman, 2017). Não nega a ecologia imagética digital, mas integra-se a ela, num processo híbrido de beneficiamento mútuo – o processo analógico é capaz de oferecer uma estética diferenciada, e o digital, a facilidade de distribuição que as mídias físicas não possuem nativamente.

## 2.2 A indústria hoje: *rebrandings* e reformulações

A indústria da fotografia analógica tem experimentado um renascimento recente. Apesar de dois episódios que sinalizariam a queda final da fotografia em filme – a falência da Polaroid, em 2008, e o pedido de concordata da Kodak, em 2012 –, o que se observa é a adaptação dessa indústria à ecologia visual conectada, por meio de reformulações e *rebrandings*. O ramo é composto por empresas que fabricam câmeras, filmes, químicos e outros equipamentos relacionados à fotografia analógica. Entre as empresas mais conhecidas, destacam-se a Kodak, a Polaroid, a Fujifilm e a Ilford.

A indústria da fotografia analógica enfrentou grandes desafios com o advento da fotografia binária, incluindo uma queda significativa na demanda por filmes e equipamentos relacionados nos anos 2000 e início dos anos 2010. No entanto, muitas empresas dessa indústria conseguiram se adaptar às novas tendências, incluindo a fabricação de filmes outrora retirados do mercado – é o caso do filme positivo Kodak Ektachrome, relançado em 2017, e o negativo preto-e-branco Fuji Neopan Acros, devolvido ao mercado em 2019 numa versão aprimorada, o Acros II.

A Fujifilm alega a queda da indústria físico-química na última década devido à baixa demanda por filmes e dificuldade de obtenção de matérias-primas. Todavia, aponta os “fotógrafos nômades” desta tese como a força-motriz do retorno do mercado analógico. Devido ao *feedback* e necessidades desse público, a empresa declarou o relançamento de seu filme preto-e-branco clássico:

“Como a demanda por filmes diminuiu rapidamente na última década e as matérias-primas se tornaram difíceis de obter, isso fez com que a empresa interrompesse a comercialização de filmes em preto e branco”, diz a Fujifilm. “Graças ao *feedback* dos consumidores, principalmente dos *millennials* e geração Z, que se tornaram os novos entusiastas do filme, o mercado está mudando mais uma vez. Para atender às

necessidades desse novo mercado, a Fujifilm está revivendo o ‘Acros II’”. (PetaPixel, 2019, tradução nossa<sup>13</sup>)

A importância dos *millennials* e da geração Z é explícita no renascimento da fotografia analógica. Essa indústria se beneficia do ressurgimento do interesse pelo *vintage* e pela nostalgia notados na Nova Ecologia dos Meios e descritos no capítulo anterior. Na fotografia instantânea, Olvera (2019) reafirma a importância desse público: “a Polaroid e outras empresas de filmes instantâneos tiveram uma espécie de renascimento, apesar de viverem na era digital, em grande parte graças à geração *millennial*” (Olvera, 2019, p.4, tradução nossa<sup>14</sup>).

À medida que a fotografia analógica ressurge em popularidade, especialmente na segunda metade dos anos 2010, várias empresas e marcas reposicionaram-se e adotaram novas estratégias de marca, substituindo o que é antigo – processo conhecido no campo do design como “rebranding”. O intuito é o de atrair um novo público – os praticantes da nova fotografia analógica – e transmitir uma imagem mais contemporânea.

Um exemplo notável é a Polaroid Originals. O “*branding*” – estratégia de marca – da antiga Polaroid Corporation não parecia ser mais adequado para o público *millennial*. Por meio da substituição de “Corporation” por “Originals”, a recente estratégia de marca da Polaroid evidencia a valorização de sua herança clássica, ao mesmo tempo em que mantém uma perspectiva contemporânea. De fato, a Polaroid comercializa não somente os modelos clássicos de sua história – como a Polaroid 600 –, como também equipamentos híbridos com tecnologias digitais. É o caso da Polaroid Lab, que será descrita no capítulo 3 no item sobre hibridismos.

Outro exemplo é a Eastman Kodak, a empresa pioneira na popularização da fotografia em filme flexível. Após enfrentar dificuldades financeiras durante a transição para a era digital, a Kodak passou por uma reestruturação e, mais recentemente, tem se concentrado em revitalizar sua marca no mercado analógico. A empresa relançou filmes populares, como o já citado Ektachrome e o T-Max P3200, descontinuado em 2012 e relançado em 2018. Sobre o retorno do filme T-Max, a Kodak Alaris afirmou:

“Não é segredo que estamos procurando oportunidades para expandir nosso portfólio”, disse Dennis Olbrich, presidente da Kodak Alaris Paper, Photo Chemicals and Film. “A fotografia laboratorial está voltando, e as vendas de filmes em preto e branco estão claramente em uma trajetória positiva. Dadas essas tendências de

---

<sup>13</sup> Do original: “As the demand for film rapidly decreased over the past decade and raw materials became difficult to obtain, it caused the company to discontinue marketing black and white film,” Fujifilm says. “Thanks to consumer feedback, particularly from millennials and GenZs, who have become the new film enthusiasts, the market is changing once again. To meet the needs of this new market, Fujifilm is reviving ‘ACROS II’.”

<sup>14</sup> Do original: “Polaroid and other instant film companies have had a sort of re-birth despite living in a digital age, largely in thanks to millennials”.

mercado muito encorajadoras, acreditamos que o P3200 TMZ será um ótimo complemento para nossa linha”. (DPreview, 2018, tradução nossa<sup>15</sup>)

Dessa maneira, ao lado da Fujifilm, a Kodak também afirma a ressurgência comercial do filme fotográfico. A Ilford Photo, empresa com especialização em imagens em preto e branco, apresentou em 2019 a quinta geração de seus papéis Multigrade RC, além dos novos filmes ortocromáticos Ilford Ortho Plus, agora disponíveis nos formatos 35mm e 120. “Sabemos que os fotógrafos querem opções de escolha e amam testar novos filmes (...)”<sup>16</sup>, afirmou a empresa em sua página oficial (Ilford Photo, 2019). Esses lançamentos representam um avanço significativo na oferta de produtos da Ilford, permitindo aos fotógrafos explorar e capturar imagens com maior precisão tonal.

Outras marcas também têm seguido essa tendência, conforme será visto mais adiante. Busca-se atualizar a imagem das marcas tradicionais e emergentes, bem como destacar os benefícios únicos da fotografia analógica. Tem sido observado o investimento em campanhas de *marketing* em mídias sociais como o Instagram, colaborações com influenciadores e o uso de técnicas de *storytelling* para criar uma conexão emocional com o público. Ademais, as empresas têm adotado uma abordagem contemporânea em termos de design e embalagem de produtos. Elas têm se esforçado para tornar os filmes e câmeras mais atrativos visualmente, combinando o charme *vintage* com elementos modernos e estéticas minimalistas – é o caso das novas câmeras da Kodak e Polaroid, como a Kodak Ektar H35 e a Polaroid Now.

Outro fator chave para a reformulação das empresas da indústria analógica é o hibridismo – a interação entre tecnologias artesanais e o ecossistema digital. Em uma era pós-fotográfica, o “purismo” do grão de prata não é o principal atrativo da prática em filme, conforme seria visto com fotógrafos da velha fotografia analógica. Wu, Wan e Levinthal (2014) investigaram a conexão entre os ativos complementares e o histórico da Kodak. Suas descobertas indicaram que a estratégia híbrida – que envolveu investimentos na fotografia digital enquanto capitalizava os ativos complementares desenvolvidos em torno da fotografia em filme tradicional – foi considerada uma “escolha racional” (Wu; Wan; Levinthal, 2014, p.1262).

No entanto, a indústria da fotografia analógica ainda enfrenta desafios significativos em relação à sua viabilidade financeira e à sua capacidade de conviver com a fotografia digital. A

---

<sup>15</sup> Do original: “It’s no secret that we’ve been looking for opportunities to expand our portfolio” said Dennis Olbrich, President – Kodak Alaris Paper, Photo Chemicals and Film. “Darkroom photography is making a comeback, and B&W Film sales are clearly on a positive trajectory. Given these very encouraging market trends, we believe P3200 TMZ will be a great addition to our lineup”.

<sup>16</sup> Do original: “We know photographers want choice and love to try new films (...)”.

indústria precisa lidar com questões ambientais relacionadas à produção e descarte de químicos e outros insumos fotográficos – preocupação tida pela Ilford, conforme será visto no próximo subitem. É necessário um equilíbrio cuidadoso entre a demanda do mercado, a viabilidade econômica e a responsabilidade ambiental para garantir o futuro da indústria da fotografia analógica.

Em suma, o ramo da fotografia em filme tem passado por um *rebranding* para se adaptar às mudanças no mercado e às expectativas do público. Essas estratégias de *marketing* visam rejuvenescer a imagem da fotografia analógica, atraindo tanto entusiastas tradicionais como novos adeptos interessados em explorar uma forma alternativa de expressão fotográfica. A ressurgência da indústria analógica pode ser atribuída a uma combinação de fatores, incluindo a busca por experiências autênticas, a nostalgia, o papel das comunidades *online* e o apoio dos fabricantes, que estão se adaptando ao cenário pós-fotográfico.

### 2.3 Os gigantes do analógico: Kodak, Fujifilm, Polaroid e Ilford

A Eastman Kodak Company, conhecida popularmente como Kodak, é uma empresa norte-americana de tecnologia fundada em 1888 por George Eastman. A Kodak foi pioneira na democratização da fotografia, sobretudo no desenvolvimento de câmeras e filmes a preços mais acessíveis. Ao longo de sua história, a empresa contribuiu no avanço da fotografia tanto em termos de tecnologia quanto de cultura visual.

A Kodak desempenhou um papel significativo no avanço tecnológico no campo da fotografia, ao desenvolver inovações que viabilizaram a produção em escala de filmes flexíveis e câmeras leves e portáteis, notavelmente a Kodak N<sup>o</sup>. 1 e a Kodak Brownie. Essas inovações revolucionaram a prática fotográfica ao substituir os meios tradicionais de captura de imagens, como placas de vidro e chapas de grande formato, por filmes flexíveis. Essa transição resultou em benefícios significativos, como maior conveniência no manuseio, facilidade de transporte e a capacidade de capturar múltiplas imagens antes da necessidade de substituição do filme.

A empresa também teve um papel importante na difusão da cultura visual e na criação de um senso de identidade nacional por meio da fotografia. Em “Kodak and the Lens of Nostalgia”, West (2000, p.1, tradução nossa<sup>17</sup>) afirma que “A Kodak transformou a percepção do consumidor americano de como eles poderiam organizar, apresentar e até mesmo lembrar suas vidas por meio de instantâneos”. Sobretudo, iniciou um legado imagético que “(...)

---

<sup>17</sup> Do original: “(...) Kodak transformed American consumer’s perception of how they could organize, present, and even remember their lives through snapshots”.

permitiu que as pessoas, pela primeira vez na história, organizassem suas vidas de tal forma que aspectos dolorosos ou desagradáveis fossem sistematicamente apagados” (West, 2000, p.1, tradução nossa<sup>18</sup>).

West afirma que a empresa explorava cinco principais assuntos em suas campanhas de *marketing*: “lazer, infância, moda, antiguidades e narrativa” (West, 2000, p.2, tradução nossa<sup>19</sup>). Para cada item, a autora apresenta um *slogan* ou frase de efeito utilizados pela Kodak, respectivamente: “Vacation Days Are Kodak Days”, “Operated by Any School Boy or Girl”, “Proudly Displayed by Wearers of Chic Ensembles”, “Kodak Knows No Dark Days” e “Let Kodak Keep the Story”<sup>20</sup>. Tais campanhas tornaram a fotografia “uma força tão potente na cultura americana quanto a própria publicidade” (West, 2000, p.xi, tradução nossa<sup>21</sup>).

No entanto, a Kodak também enfrentou desafios significativos ao longo dos anos. Em particular, a transição da fotografia analógica para a digital representou uma grande mudança para a empresa. Embora a Kodak tenha sido uma das primeiras empresas a desenvolver tecnologia digital com a Kodak DSC 100, a transição para a fotografia digital provou ser difícil, e a empresa enfrentou uma forte concorrência de empresas como a Canon e a Sony.

Em 2012, a Kodak entrou com pedido de concordata em um tribunal de Nova Iorque, após o encolhimento de suas operações. Este acontecimento está relacionado à emergência do Instagram, conforme apontado por Silva Junior (2014), que observa que, no mesmo ano, o aplicativo foi adquirido pela plataforma de mídia social Facebook. O autor aponta o anacronismo do até então modelo de negócios da gigante do analógico em relação ao Instagram:

(...) ao invés do foco no mercado de aparelhos, a atenção ao ato de fotografar embutido em sistemas móveis e flexíveis; ao invés de não incorporar os avanços tecnológicos à cadeia de produção e ter baixa capacidade de inovação, desenvolver e implementar de modo quase instantâneo pacotes de recursos e rotinas ao produto; ao invés da hierarquização e verticalização empresarial, o dinamismo e a flexibilidade do capital em bits (Silva Junior, 2014, p.119).

Silva Junior observa que o modelo corporativo da empresa de George Eastman seguia os moldes da revolução industrial em fins do século XXI, com um modo centralizado de

<sup>18</sup> Do original: “(...) allowed people for the first time in history to arrange their lives in such a way that painful or unpleasant aspects were systemically erased”.

<sup>19</sup> Do original: “leisure, childhood, fashion, antiques, and narrative”.

<sup>20</sup> Em tradução livre: “Dias de férias são dias Kodak”, “Operado por qualquer aluno menino ou menina”, “Orgulhosamente exibido por usuários de conjuntos chiques”, “Kodak não conhece dias sombrios” e “Deixe a Kodak manter a história”.

<sup>21</sup> Do original: “as potent a force in American culture as advertising itself”.

operação e várias etapas burocráticas e administrativas, algo inviável diante da flexibilidade da economia digital.

A partir de 2012, a Kodak passou por uma reestruturação empresarial, gerando subempresas e divisões para se envolver em diferentes setores e tecnologias relacionados à imagem e fotografia. Nessa reorganização, destaca-se a Kodak Alaris, uma empresa criada em 2013, que “foi formada a partir de três segmentos de sua antecessora, ligados à captação de imagens e gestão de documentos, impressão de fotografias e papéis fotográficos, químicos e filmes” (Tamborini, 2022 p.54, tradução nossa<sup>22</sup>).

Tamborini (2022) se debruça em entender como a Alaris evoluiu seu modelo de negócios para atender às demandas da era pós-digital. Como fatores-chave para seu sucesso, define: relações com clientes, atividades e parcerias-chave (Tamborini, 2022, p.54). Para a relação com os clientes, observa as vendas consultivas a grandes empresas, bem como ações de *marketing* e comunicação voltadas ao mercado varejista. Como atividades, cita o desenvolvimento de tecnologia, com a (re)criação de produtos que permitiram à divisão voltar ao mercado competitivo, bem como as já citadas ações de *marketing*, vendas e prestação de serviços. Já nas parcerias, a autora aponta a parceria da Alaris com mais de 2.800 sócios, tais como a Ricoh, Xerox, entre outras empresas.

Novamente, a importância do hibridismo é clara para a ressurgência econômica do setor fotoquímico da Kodak no contexto pós-fotográfico:

Ao combinar tecnologias digitais com tecnologia e processos de filmes tradicionais, essa abordagem alavancou os ativos complementares baseados em filmes da Kodak. Os consumidores ainda iriam querer comprar filmes, especialmente quando os filmes ainda ofereciam maior resolução do que as imagens digitais disponíveis na época. Dessa forma, a Kodak conseguiu alavancar seus recursos na produção de filmes. (Wu; Wan; Levinthal, 2014, p.1262, tradução nossa<sup>23</sup>)

Nesse sentido, é importante observar a relação entre a Kodak e sua principal concorrente, a Fujifilm. Oficialmente conhecida como Fuji Photo Film Co., Ltd., a Fuji é uma empresa multinacional japonesa que atua no mercado de produtos fotográficos e de imagem desde 1934. A empresa iniciou suas operações como uma fabricante de filmes fotográficos e desde então tem se expandido para vários setores relacionados à imagem, incluindo câmeras,

<sup>22</sup> Do original: “Se conformó a partir de tres segmentos de su predecesora, vinculados a captura de imágenes y gestión de documentos, impresión de fotografías y papel, productos químicos fotográficos y películas”

<sup>23</sup> Do original: “By blending digital technologies with traditional film technology and processes, this approach leveraged Kodaks’ film-based complementary assets. Consumers would still want to buy films, particularly when films still offered higher resolution than the digital images available at the time. In this way, Kodak was able to leverage its capabilities in film production.”

lentes, impressoras, papéis fotográficos e produtos químicos. Hoje, é uma das duas líderes de câmeras digitais do tipo *mirrorless*, as sucessoras das DSLRs (*Digital Single-Lens Reflex*), ao lado da Sony.

Ho e Chen (2018) fizeram uma ampla análise da relação Kodak *versus* Fuji. Como a empresa japonesa foi criada basicamente 50 anos depois de sua concorrente norte-americana, a relação entre ambas se caracterizou no passado em uma corrida da Fuji para superar a Kodak. Todavia, a primeira prosperou no mercado digital – vide o protagonismo no mercado de câmeras *mirrorless* – enquanto a segunda quase viu seu ocaso em 2012:

As estratégias distintas seguidas pelas duas empresas no divisor de águas da disrupção digital no mesmo ano levaram as duas empresas a caminhos diferentes e, eventualmente, a destinos diferentes. No final de 2016, a receita total da Fujifilm era quase 13 vezes maior que a da Kodak (\$ 20,769 bilhões contra \$ 1,543 bilhão em dezembro de 2016) e a empresa empregava 13 vezes mais funcionários do que a Kodak (78.150 contra 6.100). (Ho; Chen, 2018, tradução nossa<sup>24</sup>)

A Kodak inicialmente manifestou relutância em adotar a fotografia digital como sua principal área de atuação, mantendo seu rígido modelo de negócios e apostando em seus outrora pontos-fortes. “Enquanto a Fujifilm diversificou para novos negócios alavancando suas competências em tecnologia química e ciência de materiais, a Kodak, contando com sua forte marca e *marketing*, optou por licenciar sua marca para terceiros” (López, 2022, p.2).

Na indústria analógica, além do relançamento de películas como o Neopan Acros II e a manutenção de filmes clássicos como o Superia 400, a Fujifilm consagrou-se no ramo na fotografia instantânea com seus modelos Instax. Popularizando filmes polaroides de meio quadro, a Fuji conseguiu enfim reduzir os altos custos desses insumos, especialmente para usuários brasileiros. É o mesmo padrão de raciocínio da redução do sensor em câmeras digitais do tipo APS-C para reduzir custos em relação às *full frames*.

As câmeras Fujifilm Instax são câmeras instantâneas que produzem fotografias em papel fotográfico – ou seja, não são impressões de arquivos digitais. A linha de produtos Instax foi lançada em 1998 e tem sido popular entre os entusiastas da fotografia e consumidores em geral que buscam uma forma única e lúdica de capturar e compartilhar memórias instantaneamente. A tecnologia utilizada nas câmeras Instax é baseada em sistemas anteriores de câmeras instantâneas, como as provindas da Polaroid, mas foi aprimorada e modernizada pela Fujifilm.

---

<sup>24</sup> Do original: The distinctive strategies followed by the two companies at the watershed event of digital disruption around the same year led the two companies to different paths and eventually different fates. By the end of 2016, Fujifilm’s total revenue was almost 13 times higher than Kodak’s (\$20.769 billion vs. \$1.543 billion as of December 2016) and the firm employed 13 times more workers than Kodak (78,150 vs. 6,100).

São compactas e fáceis de usar, permitindo que os usuários capturem e imprimam imagens instantaneamente com um simples apertar do disparador.

Os filmes polaroides usados nas câmeras Instax possuem uma camada de emulsão fotográfica sensível à luz e são projetados para se revelarem rapidamente após a exposição. As imagens resultantes costumam apresentar cores vibrantes e estilo *vintage*. A linha de produtos Instax inclui câmeras em diferentes formatos, desde modelos básicos e automáticos até exemplares mais avançados com recursos como controle de exposição e modos de cena. A Fujifilm também oferece diferentes tipos de filmes, incluindo filmes coloridos, preto e branco, com bordas coloridas e filmes de quadro completo (quadrados).

Todavia, a marca associada à fotografia instantânea no imaginário popular é a Polaroid. A Polaroid Corporation foi uma empresa americana de tecnologia fundada em 1937 por Edwin Land. A empresa foi conhecida por sua contribuição significativa para o desenvolvimento da tecnologia da fotografia instantânea. A Polaroid criou a primeira câmera instantânea comercialmente viável, a Polaroid Land Camera, em 1948, que permitia que aos usuários clicassem uma foto e a vissem instantaneamente.

A tecnologia da fotografia da Polaroid mudou a forma como as pessoas experimentavam e compartilhavam a fotografia. A possibilidade de ter uma foto impressa instantaneamente, sem a necessidade de esperar pelo processamento em um laboratório de fotografia, revolucionou o modo como as pessoas documentavam suas vidas e compartilhavam suas memórias.

A Polaroid também desempenhou um papel importante no desenvolvimento da cultura visual contemporânea. As câmeras Polaroid foram utilizadas por artistas e fotógrafos como uma forma de experimentar e explorar a natureza da fotografia – como Andy Warhol e sua Polaroid SX-70. A fotografia instantânea da Polaroid tornou-se um meio para a criação de obras de arte, e suas câmeras tornaram-se um ícone cultural.

No entanto, a Polaroid também enfrentou desafios significativos ao longo dos anos. A ascensão da fotografia digital no final do século XX levou a uma queda na demanda pela fotografia instantânea, o que resultou em dificuldades financeiras para a empresa. Em 2008, a Polaroid entrou com pedido de falência e retirou seus produtos do mercado. Nesse cenário, antigos funcionários da extinta Polaroid Corporation fundaram o *The Impossible Project*, na tentativa de continuar comercializando insumos para câmeras Polaroid existentes:

Devido à difusão da fotografia digital, entre 2001 e 2009, a Polaroid declarou falência duas vezes e foi vendida três vezes, interrompendo a produção de câmeras instantâneas e filmes em 2008. No entanto, em vez de desaparecer, a tecnologia Polaroid sobreviveu graças a um aumento número de amadores de velhas e novas gerações. Amadores dedicados à fotografia Polaroid empreenderam ações coletivas

para garantir a sobrevivência da fotografia instantânea, que em 2008 levou à criação de uma nova empresa chamada *The Impossible Project* (TIP). (Magaudda; Minniti, 2019, p.683, tradução nossa<sup>25</sup>).

Em 2017, a *The Impossible Project* comprou os direitos de marca da extinta Polaroid Corporation e iniciou o *rebranding* da marca como Polaroid Originals. Novamente, Maggauda e Minniti (2019) ressaltam a importância da adaptação da empresa frente ao cenário pós-fotográfico:

Em maio de 2017, a TIP acabou adquirindo a marca e a propriedade intelectual da corporação Polaroid e foi renomeada como Polaroid Originals. O sucesso do TIP em promover a reapropriação da tecnologia Polaroid reflete uma tendência mais geral de readopção da fotografia analógica no cenário digital, que recentemente chamou a atenção tanto da academia (Gomez Cruz e Sanin, 2017) quanto dos grandes meios de comunicação (Laurent, 2017). (Magaudda; Minniti, 2019, p.683, tradução nossa<sup>26</sup>).

A Polaroid Originals continua a comercialização de suas câmeras e filmes clássicos, tais como a Polaroid 600 e o filme colorido Polaroid SX-70. Todavia, investiu no design de novos modelos, como a câmera Polaroid Now i-Type, a Polaroid Go e impressoras híbridas como o dispositivo Polaroid Lab. Seus produtos e insumos podem ser comprados no Brasil pela Amazon – por um preço muito superior ao encontrado em lojas como a B&H Photo e Video nos Estados Unidos.

Por fim, a quarta gigante da indústria analógica é a Ilford Ltd. Photographic Company. A Ilford é uma empresa britânica que se dedica à produção de materiais fotográficos, especialmente filmes e papéis para impressão em preto e branco. Fundada em 1879 como uma empresa de produção de chapas fotográficas, a Ilford se tornou uma referência mundial em fotografia analógica ao longo do século XX. A empresa se destacou pela qualidade de seus produtos e pela inovação em tecnologia de materiais fotossensíveis, tendo sido pioneira no desenvolvimento de filmes de alta sensibilidade e papéis fotográficos de grão fino.

Após enfrentar dificuldades financeiras na década de 2000, a Ilford foi adquirida por um grupo de investidores em 2005 e passou por uma reestruturação para se adaptar às mudanças

---

<sup>25</sup> Do original: “Due to the diffusion of digital photography, between 2001 and 2009, Polaroid declared bankruptcy twice and was sold three times, discontinuing the production of instant cameras and films in 2008. Yet, rather than disappearing, Polaroid technology has survived in use thanks to an increasing number of amateurs of both old and new generations. Amateurs devoted to Polaroid photography undertook collective actions to ensure instant photography’s survival, which in 2008 led to the creation of a new company called The Impossible Project (TIP)”.

<sup>26</sup> Do original: “In May 2017, TIP eventually acquired the brand and intellectual property of the Polaroid corporation and was renamed Polaroid Originals. TIP’s success in fostering the reapropriation of Polaroid technology reflects a more general trend towards the readoption of analogue photography in the digital landscape, which has recently caught the attention of both the academia (Gomez Cruz and Sanin, 2017) and big media outlets (Laurent, 2017)”.

no mercado fotográfico. A empresa vem buscando se manter relevante na era digital, investindo em novas tecnologias de impressão digital. No entanto, a Ilford continua sendo conhecida como uma das principais fabricantes de materiais fotográficos em preto e branco, atendendo tanto a fotógrafos profissionais quanto amadores que valorizam a estética e a qualidade da fotografia analógica. A empresa também mantém um compromisso com a sustentabilidade, buscando minimizar o impacto ambiental de seus processos de produção, apoiando iniciativas de preservação do meio ambiente (Ilford Photo, 2019b) e oferecendo produtos ecologicamente responsáveis.

Assim, as quatro marcas da indústria analógica Eastman Kodak, Fujifilm, Polaroid Originals e Ilford Photo parecem ter adaptado suas soluções analógicas ao mercado pós-fotográfico após a segunda metade dos anos 2010. A Kodak Alaris, subempresa da Kodak dedicada às películas, relançou filmes clássicos e creditou sua emergência aos *millennials* e público da geração Z, assim como o fez a Fuji com o relançamento do Acros II. A Fujifilm também, ao lado da Polaroid, se consagrou no mercado da fotografia instantânea com seus modelos Instax. Já a Polaroid Originals continua investindo em produtos clássicos e na produção de novas câmeras, e a Ilford Photo relançou produtos como seus papéis fotográficos e anunciou a criação de novos filmes. O mercado dos gigantes da fotografia físico-química, aparentemente, encontra-se aquecido.

## **2.4 Marcas emergentes**

Além das marcas tradicionais dominantes na indústria da fotografia analógica, é relevante destacar as marcas emergentes. Neste grupo, estão inclusos desde nomes tradicionais da “velha fotografia analógica”, como a alemã AGFA, até novos empreendimentos, como a empresa norte-americana CineStill. Ademais, foram levantadas as seguintes iniciativas: Lomography, FOMA, Kentmere, e as novas marcas chinesas Lucky e Shangai.

A CineStill é uma empresa norte-americana que se dedica à produção de filmes fotográficos para uso cinematográfico, convertidos para uso em câmeras fotográficas analógicas. Foi fundada em 2012 por um grupo de fotógrafos e profissionais de cinema que buscavam trazer a estética, cor e a textura do filme cinematográfico para a fotografia analógica. Dessa forma, a CineStill se destacou por ser pioneira na conversão de filmes cinematográficos para uso em câmeras fotográficas, permitindo aos fotógrafos amadores e profissionais acessar uma gama de emulsões de alta qualidade, que antes só estavam disponíveis para a indústria cinematográfica.

O processo de conversão de filmes cinematográficos para uso em câmeras fotográficas não é uma tarefa simples, já que os filmes cinematográficos têm uma camada protetora anti-halo, que pode causar reflexos indesejados nas fotografias. Para contornar esse problema, a CineStill desenvolveu um processo de remoção dessa camada e de recobrimento da emulsão com uma nova camada de proteção, que garante a qualidade das fotografias.

Além de oferecer uma gama de filmes convertidos, a CineStill também desenvolveu uma série de produtos para facilitar o uso de filmes cinematográficos em câmeras fotográficas, como adaptadores de filme e medidores de luz especializados. A empresa também possui em seu portfólio kits inovadores de revelação caseira – inclusive de filmes coloridos, processos C-41 (negativos) e E-6 (positivos). A marca, assim como a Kodak e a Fujifilm, alega existir um renascimento da fotografia analógica movido por jovens fotógrafos:

Estamos no meio de um renascimento analógico! Temos visto um crescimento e interesse sem precedentes no filme, de jovens fotógrafos e daqueles que retornam ao seu primeiro amor. O objetivo principal da CineStill é alimentar esse renascimento, aumentando a produção atual de materiais fotográficos analógicos e fornecendo novas ferramentas analógicas para fotógrafos. Alimenta ativamente o renascimento do filme analógico, por meio do aumento do interesse em materiais fotográficos e garantindo a produção contínua e disponibilidade de filmes essenciais e materiais e serviços fotográficos. (CineStill, documento eletrônico, tradução nossa<sup>27</sup>).

Dessa forma, a CineStill tem agido como importante facilitadora no fornecimento de insumos – químicos e filmes – para o mercado analógico. Seus materiais podem ser encontrados no Brasil em lojas como O Cara dos Filmes, citada anteriormente nesta tese. Todavia, no país é possível encontrar somente os filmes, e não todos os recursos que a marca oferece.

A segunda marca levantada foi a alemã AGFA. Trata-se de uma empresa de produtos químicos e fotográficos fundada em 1867, inicialmente dedicada à produção de corantes outros e produtos. Durante grande parte do século XX, a AGFA foi um dos principais fabricantes de materiais fotográficos e filmes em preto-e-branco. Seu protagonismo na indústria do analógica pode ser expresso no seguinte trecho: “A AGFA costumava ser uma das chamadas ‘Big Three’ empresas estabelecidas no ramo de filmes fotográficos, juntamente com a Fujifilm e a Kodak.” (Tatsuno, 2006, p.35).

---

<sup>27</sup> Do original: “We are in the midst of an analog renaissance! We have seen unprecedented growth and interest in film, from young photographers and those returning to their first love. CineStill's primary purpose is to fuel this renaissance by increasing current production of analog photography materials and providing new analog tools for photographers. Actively fueling the analog film renaissance, through increased interest in photographic materials and securing the continued production and availability of essential motion picture and still photography materials and services.”

Feyeux (2009) descreve a reconstrução do mercado da fotografia na Alemanha pós-1945, após a Segunda Guerra Mundial. Na Alemanha pós-totalitária, existiu um “milagre econômico”, que envolveu também a indústria da fotografia. Todavia, a AGFA e outras empresas do país como a Zeiss, passaram por dificuldades durante o conflito:

As fábricas da Zeiss Ikon em Dresden e Berlim foram destruídas por bombas durante a guerra. No caso da AGFA, depois de 1945, sua fábrica de câmeras estava em Munique, na zona americana, a fábrica de papel em Leverkusen, na zona britânica, e a unidade de produção de filmes em Wolfen, na zona soviética. Como resultado, nenhuma capacidade de produção integrada permaneceu. (Feyeux, 2009, p.2, tradução nossa<sup>28</sup>)

A autora define o renascimento da AGFA como resultado do esforço enérgico de alguns indivíduos – entre eles, Bruno Uhl, diretor de *marketing* da empresa à época. Após 1948, o país teve condições econômicas para se voltar à prática da fotografia. A AGFA – capitaneada por Uhl – agiu na criação de revistas, eventos e até escolas voltadas à escrita com a luz:

Para promover a fotografia estudantil, o fabricante montou laboratórios fotográficos em escolas e lançou uma revista chamada Jugend Photographiert (Jovens Capturam Fotografias), ambas financiadas pela AGFA e pela Sociedade para o Avanço da Fotografia (Gesellschaft zur Förderung der Photographie, ou GFP). Esses esforços foram acompanhados por concursos e exposições organizadas para coincidir com a Photokina. No aspecto econômico, havia agora a ideia utópica de uma prática da fotografia que fosse parte integrante da vida, uma tentativa de tornar a “escrever com luz” numa componente normal e natural da consciência das pessoas comuns. (Feyeux, 2009, p.8, tradução nossa<sup>29</sup>)

A fotografia, nesse contexto, desempenhou um papel crucial na restauração da normalidade na vida pós-guerra dos cidadãos alemães. No entanto, apesar do inspirador relato de sua reconstrução, a AGFA passou por uma crise na década de 1990, em parte devido à ascensão da fotografia digital e à concorrência de outras empresas. Em maio de 2005, a empresa decretou falência (Tatsuno, 2006, p.35). Em 2004, a empresa decidiu sair do mercado de fotografia e vender suas patentes e tecnologias relacionadas (IstoÉ, 2009). Desde então, a

---

<sup>28</sup> Do original: “Zeiss Ikon’s Dresden and Berlin factories were destroyed by bombs during the war. In Agfa’s case, after 1945, its camera factory was in Munich in the American zone, the paper factory in Leverkusen in the British zone, and the film production facility in Wolfen in the Soviet zone. As a result, no integrated production capabilities remained.”

<sup>29</sup> Do original: “To promote student photography, the manufacturer set up photography labs in schools and started a magazine called Jugend Photographiert (The Young Take Photographs), both of which were financed by Agfa and the Society for the Advancement of Photography (Gesellschaft zur Förderung der Photographie, or GFP). These efforts were accompanied by competitions and by exhibitions organized to coincide with Photokina. Alongside the economic aspect, there was now the utopian idea of a practice of photography that was an integral part of life, an attempt to turn ‘writing with light’ into a normal and natural component of the consciousness of ordinary people.”

AGFA se concentrou em suas áreas de atuação em tecnologia da informação, como sistemas de imagens médicas e *software* de gerenciamento de documentos.

Apesar da reestruturação, filmes da marca ainda eram produzidos pela empresa Lupus Imaging and Media, empresa que comprou os direitos de uso do nome “AGFA”. Todavia, segundo notícias do site de fotografias DPreview<sup>30</sup>, os filmes não estão mais sendo produzidos, embora seja possível ainda encontrar exemplares residuais nas lojas, como a Amazon.

Assim, apesar do declínio da empresa na indústria fotográfica, a AGFA deixou um legado significativo na história da fotografia, tendo sido pioneira em inovações na produção de filmes e produtos químicos para revelação. A empresa, infelizmente, não suportou a crise no mercado analógico que atingiu a Polaroid em 2009 e a Kodak em 2012.

A terceira marca mencionada como emergente não possui uma trajetória tão recente quanto a CineStill, porém também não é tão antiga quanto a AGFA. A Lomography, mais do que uma marca de equipamentos, é um movimento artístico e social que valoriza a fotografia analógica espontânea e experimental como meio de expressão visual. Conforme visto no capítulo 1 desta tese, a Lomografia surgiu em 1991, em Viena, Áustria, como um movimento que buscava reavivar o uso das câmeras soviéticas Lomo LC-A, fabricadas pela Leningrad Optical Mechanical Association (LOMO) na antiga União Soviética.

A empresa Lomography, fundada em 1992, se tornou a principal responsável por disseminar a Lomografia pelo mundo, fabricando câmeras analógicas, filmes e acessórios para fotografia. Em sua dissertação de mestrado, Machado (2012) faz uma detalhada análise do sucesso do “retrô” da Lomografia frente ao mercado *high-tech*. Entre seus achados, destaca a estratégia de “retromarketing” cuidadosamente planejada, a influência do apelo emocional da marca e sua habilidade de criar um movimento de usuários quase tribal (Machado, 2012, p.II).

De fato, a Lomography é tida nesta tese como uma das precursoras do analógico na era pós-fotográfica. A Lomografia foi o primeiro movimento de fotografia analógica que sistematicamente publicou seus resultados digitalizados na *web*, hibridizando o físico-químico com o binário. Ademais, sua estética única, que valora as imperfeições do processo analógico, é buscada por jovens fotógrafos, designers e artistas, em busca de uma estética autoral (Henriques; Margadona; Gadotti, 2017).

Nos Estados Unidos, a galeria e embaixada da Lomography encerrou suas atividades, conforme será visto no próximo subitem. Todavia, equipamentos novos da marca podem ser obtidos na B&H Photo Video, e equipamentos usados podem ser adquiridos por meio da busca

---

<sup>30</sup> Disponível em: <https://www.dpreview.com/news/9101122401/report-agfa-vista-film-out-of-production-stock-drying-up-world-wide>. Acesso em: 29 Mai. 2023.

em sites como o Ebay – neste último canal, foram obtidas duas câmeras LOMO LC-A (a versão soviética e a versão atualizada pela Lomography) para os experimentos do capítulo 4. No Brasil, após o fechamento das duas embaixadas oficiais em São Paulo e no Rio de Janeiro, a venda dos equipamentos da marca Lomography foi em grande parte transferida para a Marinho Store<sup>31</sup>. Todavia, é possível também os encontrar em locais não-especializados, como a loja de decoração e presentes Imaginarium.

A quarta marca levantada como emergente no mercado físico-químico é a FOMA. FOMA (acrônimo para "Fotografische Materialien und Apparate") é uma empresa alemã que produz filmes e papéis fotográficos analógicos desde o início do século XX. A empresa tem uma longa história na indústria fotográfica, tendo sido fundada em 1912 em Berlim. Durante a Segunda Guerra Mundial, a produção da FOMA foi transferida para a cidade de Praga, onde permaneceu até a década de 1960.

Após a queda do Muro de Berlim em 1989, a empresa foi privatizada e passou por um processo de modernização, lançando novos produtos e expandindo sua presença no mercado internacional. Atualmente, a FOMA produz filmes e papéis fotográficos em vários formatos, incluindo 35mm, médio e grande formato.

Defende-se nessa tese que no Brasil, os filmes e papeis da FOMA são a opção mais acessível de insumos para compra, frente aos altos preços de fornecedores como a Kodak e a Ilford. De fato, enquanto uma unidade de 36 poses do filme negativo FOMAPAN ISO 400 está sendo comercializado a R\$70,00 no fornecedor pesquisado nesta tese<sup>32</sup>, um rolo de Kodak Tri-X 400 está custando R\$152,00<sup>33</sup> – mais do que o dobro do valor.

Ademais, tem sido observada uma escassez de fornecimento de papeis fotográficos da marca Ilford no país, como os papeis do modelo Multigrade. Nas principais lojas de equipamentos fotográficos analógicos, Marinho Store e Angel Foto, os estoques encontram-se esgotados. Assim, os papeis FOMA e Kentmere têm sido a opção mais viável para consumidores brasileiros obterem insumos para o processo de ampliação.

A quinta marca levantada é a já citada Kentmere. Trata-se de uma marca de filmes fotográficos em preto-e-branco fundada em 1982 em Kendal, Cumbria, Reino Unido. A empresa foi criada para fornecer produtos de qualidade a um preço acessível aos fotógrafos amadores e profissionais. A Kentmere é também uma subsidiária da Ilford Photo – ambas as empresas compartilham a mesma fábrica em Cheshire, Reino Unido. A empresa tem sido

---

<sup>31</sup> Disponível em: <https://marinho.com.br/>. Acesso em: 29 Mai. 2023.

<sup>32</sup> Disponível em: <https://ocaradosfilmes.meucatalogodigital.com/produto/605637/>. Acesso em: 29 Mai. 2023.

<sup>33</sup> Disponível em: <https://ocaradosfilmes.meucatalogodigital.com/produto/110579/>. Acesso em: 29 Mai. 2023.

reconhecida por oferecer uma alternativa de alta qualidade e econômica aos filmes fotográficos de outras marcas.

De fato, os preços dos insumos da Kentmere são competitivos. Na B&H Photo Video, uma unidade de 36 poses do Kentmere Pan ISO 100 está no valor de US\$ 5,92<sup>34</sup>. Como referência, um rolo de Kodak Tri-X 400 é comercializado a US\$ 12,99<sup>35</sup> na mesma loja – novamente, mais do que o dobro do valor. Para os experimentos do capítulo 4, foram obtidos 10 rolos do Kentmere Pan ISO 400. No Brasil, os filmes da marca podem ser obtidos no O Cara dos Filmes – porém, somente em latas de cinema, para rebobinar.

A ressurgência da indústria analógica trouxe também fornecedores fora do eixo Estados Unidos-Europa. Entre as marcas chinesas mais conhecidas estão a Lucky e a Shanghai, que têm se destacado pela produção de filmes preto-e-branco. A Lucky (China Lucky Film Group) foi fundada em 1958 em Baoding, China, e sua ação proeminente no país atraiu os olhares da Fujifilm e Kodak. Segundo o portal China Daily<sup>36</sup> em 2001, a Kodak afirmou interesse em firmar uma parceria com a empresa, e a Fujifilm estava planejando estabelecer um empreendimento cooperativo com a Lucky.

A Shanghai, por sua vez, é uma marca com mais de 70 anos de história, e produz filmes fotográficos em preto-e-branco e coloridos, além de câmeras analógicas e acessórios para fotografia. A empresa foi estabelecida em Xangai, China, e tem uma história que remonta ao período anterior à Revolução Cultural chinesa.

Durante os anos 1950 e 1960, a Shangai produziu câmeras de formato médio e pequeno, muitas vezes inspiradas por modelos russos e alemães. No entanto, a Revolução Cultural na China teve um impacto significativo na indústria fotográfica do país. A produção e distribuição de equipamentos fotográficos foram interrompidas, e a empresa enfrentou dificuldades.

Após um período de declínio, a marca Shangai ressurgiu na década de 1990, com o objetivo de reviver e reinventar seu legado fotográfico. Novos modelos de câmeras foram lançados, incorporando recursos modernos e técnicas avançadas de fabricação. A empresa também expandiu sua linha de produtos para incluir lentes e acessórios compatíveis com suas câmeras.

No Brasil, os filmes preto-e-branco da marca Shangai podem ser encontrados a preços mais acessíveis que os da Kodak e Ilford. Juntamente à FOMA e à Kentmere, a Shangai faz

---

<sup>34</sup> Disponível em: [https://www.bhphotovideo.com/c/product/601035-REG/Kentmere\\_6010465\\_Kentmere\\_35mm\\_Black\\_and.html](https://www.bhphotovideo.com/c/product/601035-REG/Kentmere_6010465_Kentmere_35mm_Black_and.html). Acesso em: 29 Mai. 2023.

<sup>35</sup> Disponível em: <https://www.bhphotovideo.com/c/search?q=Kodak%20Tri-X%20400&sts=ma>. Acesso em: 29 Mai. 2023.

<sup>36</sup> Disponível em: <http://www.china.org.cn/english/10126.htm>. Acesso em: 29 Mai. 2023.

parte do rol de marcas alternativas a preços mais baixos que os dos modelos clássicos de filme preto-e-branco, como o Kodak Tri-X 400 e o Ilford HP5+ 400.

Assim, embora essas marcas chinesas sejam relativamente novas no mercado da fotografia analógica, elas têm atraído a atenção de fotógrafos amadores e profissionais, oferecendo opções de qualidade a preços mais acessíveis. Além disso, o surgimento dessas marcas também contribui para diversificar e expandir a oferta de filmes e equipamentos fotográficos disponíveis para os consumidores.

Dessa maneira, juntamente aos quatro gigantes da indústria analógica – Eastman Kodak, Fujifilm, Polaroid Originals e Ilford Photo –, outras marcas de insumos e câmeras têm experimentado um renascimento comercial frente às novas demandas do mercado fotográfico. Com exceção da AGFA, as marcas emergentes levantadas continuam suas atividades e oferecem produtos alternativos aos das grandes marcas – seja em proposta criativa, como os filmes cinematográficos adaptados da CineStill e os equipamentos experimentais da Lomography – seja em preço, como é o caso da FOMA, Kentmere, Lucky e Shanghai.

Neste contexto, em contraste aos prognósticos desfavoráveis criados pela competitividade da fotografia digital, o setor da indústria analógica encontra-se aquecido e é abastecido por uma variedade de marcas.

## 2.5 O cenário de Nova Iorque

Nova Iorque é uma cidade conhecida por ser um centro cultural e artístico, e a fotografia analógica é uma das muitas formas de arte que prosperam na cidade. Existem lojas, galerias e espaços dedicados à fotografia analógica, além de eventos e comunidades que a celebram. Algumas iniciativas e locais foram levantados e visitados:

- a) Loja *pop-up* Polaroid Originals, 138 Wooster Street;
- b) Lomography Gallery Store, 41 West 8th Street;
- c) Fujifilm Wonder Photo Shop, 176 5th Avenue;
- d) International Center of Photography Museum (ICP), 79 Essex Street;
- e) B&H Photo & Video, 420 9th Avenue.

Nova Iorque possuiu a primeira loja estilo *pop-up* da Polaroid Originals, em 2019. O local ofereceu, além da comercialização de câmeras e filmes, *workshops* e cursos voltados à fotografia analógica. Todavia, lojas *pop-up* são estabelecimentos abertos por um período curto,

em um local específico. A natureza transitória e temporária é uma característica fundamental desse modelo de negócio, por gerar um senso de urgência e exclusividade em seus clientes.

Uma das principais vantagens das lojas *pop-up* é a flexibilidade que elas proporcionam às marcas. Esses estabelecimentos temporários permitem que as empresas testem novos mercados, conceitos de produtos ou estratégias de *marketing* sem o compromisso financeiro e operacional de uma loja permanente. Além disso, as lojas *pop-up* podem ser abertas em locais estratégicos, como áreas movimentadas de grande circulação de pessoas, eventos ou festivais, para alcançar um público diversificado e potencialmente aumentar a visibilidade da marca.

A *pop-up store* da Polaroid Originals no distrito de Chelsea em Manhattan, Nova Iorque, esteve aberta por menos de um mês. Conhecida também como “Polaroid Pop-Up Lab”, o estabelecimento esteve em operação de 8 de novembro de 2019 a 5 de dezembro do mesmo ano (Engle, 2019). Foi a primeira experiência dedicada ao varejo da Polaroid Originals.

“Estamos muito entusiasmados por fazer parte da comunidade da cidade de Nova York nesta temporada com nosso laboratório *pop-up*”, disse o CEO da Polaroid, Oskar Smolokowski, em um comunicado recente. “É a primeira vez que a Polaroid Originals dedica uma experiência de varejo à fotografia instantânea, ao mesmo tempo em que destaca nosso produto mais recente, a Polaroid Lab, que combina lindamente a fotografia digital e analógica” (Engle, 2019, documento eletrônico, tradução nossa<sup>37</sup>)

Em Nova Iorque, equipamentos da Polaroid Originals podem ser obtidos em lojas terceirizadas, como a B&H Photo e Video e a Amazon. Para a execução dos experimentos contidos no capítulo 4, foram obtidas as câmeras Polaroid Now e Polaroid 600 com os filmes Polaroid iType e Polaroid 600, na B&H Photo e Video, que será descrita mais à frente.

O segundo local levantado para visita foi a Lomography Gallery Store. Localizada no distrito de Greenwich Village em Manhattan, foi um dos estabelecimentos mais populares para os amantes da fotografia analógica. A loja ofereceu uma ampla variedade de câmeras, filmes e acessórios de Lomography e de outras marcas renomadas, como a Polaroid e a Kodak. A loja também foi um espaço de exposição e realização de eventos relacionados à fotografia analógica e à Lomografia.

A Lomography Gallery Store foi a primeira filial da marca Lomography nos Estados Unidos. Inaugurada em 2008, a loja possuiu uma ampla variedade de produtos da marca, incluindo câmeras clássicas como a LC-A, a Diana F+ e a Holga, bem como as novas adições

---

<sup>37</sup> Do original: “We are so excited to be a physical part of the New York City community this season with our *pop-up Lab*,” CEO of Polaroid Oskar Smolokowski said in a recent statement. “It’s the first time Polaroid Originals is dedicating a retail experience to instant photography while also highlighting our latest product, the Polaroid Lab, which beautifully marries digital and analog photography.”

à linha Lomo, como a Lomo Instant e a LC-Wide. Além disso, a loja teve como objetivo ser um espaço de encontro para a comunidade fotográfica, se tornando um ponto de encontro para os entusiastas da fotografia analógica em Nova Iorque e um espaço para experimentação, discussão e aprendizado.

A loja encerrou suas operações em Manhattan e alterou suas operações para o bairro do Brooklyn, conforme nota no site oficial da Lomography<sup>38</sup>. Em contato telefônico anterior à visita, realizado em outubro de 2022, foi informado que a loja e galeria encerrou suas atividades permanentemente. Apesar desta adversidade ao cenário do analógico em Nova Iorque, câmeras e filmes da Lomography podem ser obtidos com facilidade nos mesmos locais em que se encontram equipamentos da Polaroid Originals: Amazon e B&H Photo e Video.

A terceira iniciativa a ser verificada foi a Fujifilm Wonder Photo Shop, localizada na Times Square, em Manhattan. Foi outra loja que ofereceu uma variedade de produtos para fotografia analógica, incluindo câmeras, filmes, acessórios e serviços de impressão. A loja também foi um espaço para exposições, cursos e eventos relacionados à fotografia, assim como a Lomography Gallery Store e a Polaroid *pop-up store*.

Todavia, a Fuji Wonder Photo Shop encerrou suas atividades permanentemente em 9 de setembro de 2020. A empresa credita a pandemia da Covid-19 como uma das responsáveis pelo fechamento da unidade. Em nota oficial reproduzida pelo site Fuji Rumors<sup>39</sup>, a Fujifilm alegou desejar reabrir lojas físicas em 2021. Todavia, durante o levantamento de iniciativas em Nova Iorque feito em 2022, nenhuma loja física específica da empresa foi encontrada na cidade.

O quarto local levantado para visita foi o International Center of Photography Museum (ICP), no bairro de Chinatown em Manhattan. O museu foi fundado em 1974 em Nova Iorque. A missão do ICP é ser uma instituição totalmente dedicada à fotografia, atuando por meio de exposições, programas educacionais, pesquisa e coleções.

O ICP tem sido um grande defensor da fotografia analógica, mantendo uma extensa coleção de câmeras, lentes e equipamentos de processamento de filmes. A instituição também oferece cursos de fotografia analógica em seu programa de educação continuada, permitindo que os alunos experimentem a captura de imagens em filme e o processamento em laboratório.

Além disso, o ICP realiza exposições dedicadas à fotografia analógica, destacando o trabalho de fotógrafos que continuam a usá-la em seus trabalhos autorais. Equipamentos

---

<sup>38</sup> Disponível em: <https://www.lomography.com/magazine/339925-closing-time-a-final-party-photo-recap-before-the-move-to-brooklyn>. Acesso em: 27 Mai. 2023.

<sup>39</sup> Disponível em: <https://www.fujirumors.com/fujifilm-wonder-photo-shop-in-new-york-city-closed-permanently/>. Acesso em: 27 Mai. 2023.

analógicos, da marca Lomography e Polaroid, também foram encontrados para comercialização na loja da instituição. Dessa forma, o museu desempenha um papel fundamental na preservação da história da fotografia analógica e na promoção de seu uso e prática.

O último local levantado previamente para visita foi a loja B&H Photo Video. A B&H é uma loja de equipamentos fotográficos fundada em 1973 em Manhattan, conhecida por oferecer uma ampla variedade de produtos para fotógrafos, incluindo equipamentos analógicos e digitais. No que diz respeito aos equipamentos físico-químicos, a B&H oferece uma seleção de câmeras, objetivas, filmes, papéis fotográficos e acessórios de marcas como Kodak, Ilford, Fujifilm, Lomography, Polaroid Originals, entre outras.

A B&H tem sido importante no fornecimento de equipamentos analógicos para fotógrafos e entusiastas da fotografia em filme. A loja é frequentemente recomendada por sua ampla seleção, preços competitivos e atendimento ao cliente. De fato, não há concorrência em Nova Iorque para o portfólio de equipamentos fotográficos da B&H. O estabelecimento, de três andares, possui um setor específico dedicado a insumos (filmes e papéis) e outro setor dedicado a câmeras novas e usadas. Seus canais digitais, site e aplicativo, são maneiras fáceis e convenientes de se obter equipamentos e insumos de maneira rápida.

Uma iniciativa encontrada durante a pesquisa foi a Brooklyn Film Camera, um estabelecimento especializado localizado no bairro do Brooklyn, em Nova York, que se dedica exclusivamente à venda de câmeras analógicas, acessórios relacionados e serviços de revelação de filmes.

Uma das principais características distintivas da Brooklyn Film Camera é sua seleção cuidadosamente curada de câmeras analógicas e acessórios. A loja oferece uma variedade de marcas e modelos, incluindo câmeras instantâneas, *rangefinder*, câmeras de médio formato e 35mm. Além disso, também comercializa uma variedade de filmes fotográficos de diferentes sensibilidades e marcas, bem como serviços de revelação e digitalização.

Além de ser uma loja de varejo, a Brooklyn Film Camera também promove uma comunidade de entusiastas da fotografia analógica. A loja organiza eventos, *workshops* e encontros para compartilhar conhecimento, fornecer orientação e estimular a criatividade no campo da fotografia em filme. Essas atividades ajudam a contribuir para a preservação e valorização da prática fotográfica físico-química na cidade.

Além das lojas e galerias, a fotografia analógica em Nova Iorque é celebrada por diversas comunidades e eventos. O "New York Film Festival" dedica uma seção especial à fotografia em filme, apresentando exposições e mostras de filmes realizados com câmeras

analógicas. Fotógrafos se organizam em coletivos, como o “Film Shooters Collective”, que prepara caminhadas fotográficas sazonais somente contendo equipamentos analógicos.

Em suma, a fotografia analógica é uma forma de expressão que tem uma forte presença em Nova Iorque, com diversas lojas, galerias, eventos e comunidades. Existe uma facilidade de compra de insumos a preços mais acessíveis em grandes lojas e varejistas, como a Amazon e B&H Photo Video. A dificuldade de obtenção e os altos preços dos filmes, além da falta de variedade de marcas e modelos, são alguns dos principais percalços criativos para a prática da fotografia analógica no Brasil, obstáculo que não é encontrado na cidade que nunca dorme.

### CAPÍTULO 3 — Nova fotografia analógica

Este capítulo aborda a conceituação da prática analógica ressignificada em tempos de pós-fotografia, ou seja, a “nova fotografia analógica”. O que é, em resumo, a nova fotografia analógica? É a fotografia em filme adaptada ao ecossistema de mídias pós-fotográficas conectadas. Em comparação com a prática físico-química tradicional, conforme postulada por Ansel Adams (2019a, 2019b, 2018), esta nova forma de fotografia apresenta ressignificações e inovações em três áreas-chave: significado, metodologia e estética.

A nova fotografia analógica é também uma imagem híbrida, produzida em grãos de prata e presente no universo dos *bits*. Este hibridismo torna o processo fotoquímico mais acessível e atraente para o público das gerações *millennial* e *Z*. A nova imagem analógica não habita os álbuns fotográficos e as caixas de sapato, mas a ecologia visual das mídias conectadas, nicho em que os jovens fotógrafos veiculam suas imagens. Este público é definido neste trabalho como “fotógrafos nômades”.

O decálogo da nova fotografia analógica é apresentado para resumir o conceito e a técnica desse novo tipo de imagem em dez tópicos. Descreve e delinea seus principais aspectos metodológicos, estéticos e de produção de sentido.

Mais adiante, são realizadas reflexões sobre a liquidez e o cansaço na contemporaneidade e como a nova imagem analógica pode ser uma resposta possível a esses fenômenos. É também defendida como uma estética de resistência, subsistindo de forma ideológica e metodológica ao alto custo e conhecimento tecnocrático do processo físico-químico. Resiste, também, por que não, à extinção.

#### 3.1 Quem pratica a nova fotografia analógica: *millennials* e geração *Z*, os fotógrafos nômades

*“Nostalgia, it’s no good,  
Our future was in the past”*

– It is not Enough, **Gang of Four**, 1982

Em sua extensa pesquisa sobre o retorno — ou vingança, como o autor chama — das tecnologias analógicas, David Sax levantou algumas palavras-chave sobre esse movimento, principalmente quando relacionado à mídia e à indústria fonográfica. Destaca três termos: “autenticidade, nostalgia e *millennial*” (Sax, 2016, p.XII). Na verdade, a geração do milênio é a força motriz do retorno do analógico – são aqueles nascidos no crepúsculo do vinil, do papel e do

filme fotográfico. Ainda que *millennials* pratiquem a fotografia analógica, este grupo utiliza quase exclusivamente formatos digitais para registrar suas vidas (Rayman, 2017, p. 3-4).

Este é um aspecto intrigante do retorno da captura em filme: ela é praticada por aqueles que carecem de um conhecimento profundo das tecnologias antigas e que veem o processo físico-químico como um processo nostálgico e um meio de se alcançar autenticidade e uma nova estética. O retorno, portanto, não é feito prioritariamente por fotógrafos que praticam a velha fotografia analógica – os que buscam cópias minuciosas com os detalhes e a perfeição formal que o grão de prata pode oferecer.

Mais motivações para o uso da fotografia analógica na contemporaneidade foram levantadas por Margadona e Andrade (2019). Entre os itens colhidos, aponta-se o prazer de execução do processo físico-químico, marcado pela contemplação, espera, surpresas e resultados não-imediatos. A captura analógica, especialmente se ligada à estética experimental, é marcada pela espontaneidade e pelo aleatório, o que se alinha com um dos preceitos da pós-fotografia: “no horizonte da arte: se dará mais força aos aspectos lúdicos em detrimento de uma arte hegemônica que fez da anedonia (o solene + o chato) sua bandeira” (Fontcuberta, 2014, p.122). O processo de expectativa e silêncio que o analógico pode proporcionar foi dito como almejado e associado a uma experiência de bem-estar.

Rayman (2017) define o que são os *millennials* (ou geração Y) e qual sua relação com a fotografia e a memória – incluindo a facilidade de se preservar todos os registros fotográficos:

A geração conhecida como *millennials* atingiu a maioria durante o incrível crescimento tecnológico do final do século XX e início do século XXI. Este subconjunto único da população depende quase inteiramente de formatos digitais para documentar suas vidas e, com a redução dos custos de armazenamento digital, esses indivíduos têm a capacidade de salvar tudo se assim o desejarem. (Rayman, 2017, p.3-4, tradução nossa<sup>40</sup>).

Assim, "*millennials*" e a "geração Z" são termos usados para descrever grupos demográficos específicos que cresceram em diferentes épocas. Os "*millennials*" são considerados aqueles nascidos entre 1981 e 1996, enquanto a "geração Z" compreende os nascidos entre 1997 e meados dos anos 2010. Ambos os grupos cresceram em uma era de rápidas mudanças tecnológicas. Os primeiros testemunharam a ascensão da internet e a adoção generalizada de dispositivos móveis, e a geração seguinte nasceu em um mundo marcado pela

---

<sup>40</sup> Do original: “The generation known as Millennials have come of age during the incredible technological growth of the late twentieth and early twenty-first centuries. This unique subset of the population has relied almost entirely on digital formats to document their lives, and, with decreasing costs for digital storage, these individuals have the ability to save everything if they choose to do so.”.

ubiquidade da tecnologia digital. Ambas as gerações também têm sido frequentemente estudadas em atitudes e comportamentos em relação ao consumo, trabalho, política e cultura.

Embora a captura de imagens por meio de dispositivos eletrônicos esteja amplamente difundida e enraizada neste público, são os jovens fotógrafos que impulsionam o ressurgimento das práticas físico-químicas. De fato, a busca pelo filme pelas gerações *millennial* e Z tem gerado impactos significativos no mercado de filmes fotográficos. A Fujifilm e a Kodak reintroduziram algumas de suas películas clássicas, como o Fuji Acros 100 (2019), em resposta à crescente demanda do mercado jovem.

A importância deste grupo é explícita: “a empresa [Fujifilm] credita aos *millennials* e consumidores da geração Z o interesse renovado em fotografia analógica” (Roston, 2019, documento eletrônico). As inovações não se limitam apenas à Fuji: em 2017, a Kodak reintroduz o clássico filme positivo Ektachrome e, em 2019, a Polaroid Corporation realiza seu *rebranding* como Polaroid Originals – o renascimento da fotografia instantânea também é creditado aos *millennials* por Olvera (2019, p.4).

A mesma autora realiza um estudo aprofundado sobre a relação entre esse público e o consumo de tecnologias antigas, incluindo em seu estudo os filtros digitais que simulam a estética *vintage*. Para ela, é profundamente significativo que jovens estejam procurando fatores para se conectar com o analógico, tais como a decisão de se fotografar com Polaroids, clássicas por seu aspecto quadrado 1:1, mas que não permitem a replicação de seus resultados (Olvera, 2019, p.2-3). Em uma era em que os *millennials* têm a capacidade de replicar e armazenar praticamente todos os seus registros fotográficos, é intrigante observar o interesse por uma tecnologia que produz apenas uma única fotografia por momento capturado.

Assim, define-se neste trabalho este público jovem como fotógrafos nômades. Bauman argumenta que os hábitos nômades eram malvistas: a falta de endereço fixo e de estado de origem significava exclusão da comunidade, reduzindo-os a andarilhos e “sem-teto”; na era moderna, “faziam pouco das preocupações territoriais dos legisladores e ostensivamente desrespeitavam seus zelosos esforços em traçar fronteiras” (Bauman, 2001, p.21). Todavia, na pós-modernidade, o autor observa uma “vingança do nomadismo” contra o princípio da territorialidade – “no estágio fluido da modernidade, a maioria assentada é dominada pela elite nômade e extraterritorial” (Bauman, 2001, p.22).

Porém, nesta tese, os “fotógrafos nômades” são definidos como aqueles que transitam livremente entre *bit* e grão, emulsão e interface, objetivas e telas LCD. Os criadores nômades se adaptam aos materiais disponíveis, realizam bricolagens, entremeiam sistemas físicos e virtuais. Têm o lúdico como principal escolha metodológica e preferem circular suas criações visuais no

universo binário. Principalmente, as barreiras entre mídias físicas e virtuais não parecem mais um obstáculo – em contraposição ao “choque” notado por Valle (2012) em relação às gerações que resistiam ao advento da fotografia binária.

Bauman afirma que o nomadismo na sociedade atual não é mais uma escolha, mas sim uma condição imposta pela volatilidade das relações sociais e pelo processo de globalização. O nomadismo contemporâneo é marcado pela fragmentação e fluidez dos laços sociais, que tornam difícil relações duradouras e compromissos a longo prazo. Bauman não aborda o nomadismo no sentido tradicional de grupos humanos que se movem constantemente em busca de recursos naturais, mas sim como uma condição social caracterizada pela falta de laços sociais duradouros e pela busca constante por novas experiências e liberdade.

A metáfora do nomadismo é útil para compreender os hábitos dos jovens fotógrafos das gerações *millennial* e Z, que transitam livremente entre as tecnologias analógica e digital. Eles se movem facilmente entre as plataformas, sem se prender ao purismo e ao tradicionalismo do processo físico-químico da fotografia, como fariam os fotógrafos da “velha fotografia analógica”. Em meio aos ambientes desafiadores que a fluidez impõe, indivíduos deste público encontram na captura em filme uma forma ancoramento no momento presente, bem como uma oportunidade de experimentar novas formas de criatividade e de estabelecer contato com o momento vivido. Não abandonam, contudo, os nichos digitais que habitam perpetuamente.

Olvera (2019), ainda sobre a busca do físico-químico por jovens fotógrafos, problematiza a ausência do humano na arte pós-moderna, mas vê de maneira crítica a busca dos jovens fotógrafos nômades por autenticidade em objetos analógicos:

Quanto ao cultural, a ausência da essência humana nas obras de arte na pós-modernidade é entendida como uma *ausência de autenticidade*, que Walter Benjamin descreveu como a existência única e não replicada de um objeto no tempo e no espaço. À medida que a geração do milênio busca realidades mais “autênticas” em objetos como a Polaroid, *a autenticidade em si é mercantilizada* e reduzida a um truque, que está na moda apenas para sair de moda. (Olvera, 2019, p.2-3, grifo e tradução nossas<sup>41</sup>).

A autenticidade é um conceito complexo que se refere à qualidade de ser genuíno, original e verdadeiro. É frequentemente utilizado em contextos como a arte, a cultura e a

---

<sup>41</sup> Do original: “Nevertheless, that millennials are searching for something to connect with in the analogue is profoundly significant. The decision to shoot with a Polaroid means photographing the definitive and the lived. It is as singular as its most popular 1:1 aspect ratio, with no negative with which to duplicate it. (...). As for the cultural, the absence of the human essence from works of art in postmodernity is understood as an absence of authenticity, which Walter Benjamin described as an object’s unique, un-replicated existence in time and space. As millennials search for more “authentic” realities in objects like the Polaroid, authenticity itself is commodified and reduced to a gimmick, made trendy only so it can go out of style.”.

identidade pessoal. Na identidade pessoal, a autenticidade se refere à capacidade de se ater à própria identidade e valores.

Todavia, essa busca é amplamente criticada por Han (2021c), por considerar a sociedade da autenticidade uma sociedade da performance. “Cada um se performa. Cada um se produz. Cada um cultua o *self*, na medida que é o sacerdote de si mesmo” (Han, 2021, p.31). O autor sugere que a construção identitária deve ocorrer “no pano de fundo de um horizonte de significado social que lhe outorgue uma relevância que exceda o próprio *self*” (Han, 2021c, p.32). A busca pela estética analógica parece estar inserida neste horizonte de significado social mais amplo – ainda mais se considerando as redes de comunicação que são tecidas em torno da técnica: grupos no Facebook, fóruns no Reddit, coletivos de fotógrafos, laboratórios híbridos.

Ainda discutindo o trecho de Olvera (2019), a ausência do aspecto humano de fato é típica na arte pós-moderna. Em “O mal-estar da pós-modernidade” (1998), Bauman descreve que nesta era existe o ideal da pureza, isto é, uma visão de ordem, dotada da extinção da sujeira e “agentes poluidores”. A perspectiva em questão é corroborada pelo designer brasileiro Claudio Rocha, que observa a “assepsia visual do sistema digital” (Rocha, 2011, p. 152). De fato, a eliminação do erro e vestígios da manipulação manual são característicos da fotografia e do design gráfico mediado por sistemas digitais. Nesse sentido, irregularidades e desgastes são capazes de conferir às peças gráficas “um aspecto ‘humano’ e pessoal” (Rocha, 2011, p. 152).

O mesmo processo ocorre quando se utilizam técnicas analógicas na fotografia. Cada câmera e filme são capazes de imprimir sua história, (d)efeitos e irregularidades nos registros captados, conferindo um caráter único e particular às imagens produzidas. Assim, alinham-se a busca pela autenticidade – aquilo que é genuíno, verdadeiro, único – e por uma estética diferenciada como elementos centrais presentes na mediação de tais práticas. As imagens resultantes do processo físico-químico detêm uma qualidade única que é difícil – ou mesmo impossível – de ser replicada fielmente e exatamente por câmeras digitais. Mesmo os mais sofisticados filtros digitais ainda não são capazes de reproduzir formalmente todas as características estéticas e visuais de uma imagem em emulsão fotográfica – até o momento de redação desta tese.

Em uma perspectiva sociológica, o público que resgata as técnicas artesanais e constrói a nova fotografia analógica são aqueles que Bauman denomina como “nascidos em tempos líquidos” (Bauman; Leoncini, 2018). Esta é uma expressão cunhada para se referir aos que cresceram em uma época caracterizada pela fluidez, pela incerteza e pela instabilidade.

Para Bauman, em entrevista a Leoncini, os "nascidos em tempos líquidos" têm dificuldades em lidar com a ideia de permanência e de estabilidade. Muitas vezes, experimentam uma sensação de ansiedade e insegurança diante das incertezas e das transformações constantes do mundo atual, dinâmico e ambíguo. No entanto, são também capazes de se adaptar com rapidez às mudanças e de encontrar oportunidades em meio à incerteza. A fotografia analógica pode ser vista como uma destas oportunidades em meio à liquidez e ao cansaço, conforme será visto no item posterior.

Um outro fator a ser considerado por este público é a nostalgia, conectada à sensação de exclusividade e raridade. Com o aumento do uso de *smartphones* e câmeras digitais, a fotografia analógica pode ser vista como algo único e raro, e os jovens podem procurá-la como uma forma de se destacar e se diferenciar dos outros.

Outra razão pela qual os jovens podem procurar a nostalgia da fotografia analógica é a sensação de comunidade que ela pode proporcionar. Por ser uma prática que tem sido transmitida de geração em geração, muitos jovens podem sentir uma conexão com as gerações anteriores através da prática da fotografia analógica. Além disso, também pode ser vista como uma forma de conectar-se com outras pessoas que compartilham a mesma paixão pela técnica.

Assim, a busca pelo analógico pelos *millennials* e geração Z, os fotógrafos nômades entre digital e analógico, pode ser sintetizada em uma série de tópicos. Seja o romantismo e a nostalgia típicos das velhas tecnologias, seja a moda e as tendências (por exemplo, alguns influenciadores utilizam câmeras analógicas em seus ensaios fotográficos e perfis em mídias sociais), é vista a curiosidade e a necessidade de materializar a imagem de forma imperfeita, lenta e surpreendente.

### **3.2 Ressignificações em três eixos: significado, metodologia e estética**

Ao discutir a nova fotografia analógica, é possível pensar em um processo de resignificação da antiga fotografia em filme. No entanto, de que maneiras essa resignificação ocorre? As três áreas principais são: 1. significado, 2. metodologia e 3. estética.

A resignificação pode ser definida como um processo pelo qual uma determinada coisa, objeto, imagem, evento ou ideia adquire um novo significado ou sentido. É um processo de transformação que envolve uma mudança na compreensão e interpretação do objeto em questão. A resignificação pode ocorrer em diversos campos, incluindo a arte, a cultura popular, a política, a religião e outros aspectos da vida social. É frequentemente associada à apropriação

cultural e à bricolagem, que são práticas de reutilização de elementos culturais pré-existentes para a criação de algo novo.

Já o significado é um conceito complexo que tem sido discutido por diversas áreas do conhecimento, como a linguística, a filosofia, a psicologia e a semiótica. Em linhas gerais, pode ser entendido como a relação entre um signo e o objeto que ele representa, ou seja, a capacidade de um símbolo ou conjunto de símbolos de carregar um sentido que possa ser interpretado por um indivíduo ou grupo. Se relaciona, assim, com a forma como as pessoas atribuem sentido ao mundo ao seu redor.

Em “Lógica do sentido”, Deleuze nos oferece uma definição do conceito, situando o sentido como uma ideia fronteira entre dois termos:

Mas já que o sentido não é nunca apenas um dos dois termos de uma dualidade que opõe as coisas e as proposições, os substantivos e os verbos, as designações e as expressões, já que é também a fronteira, o corte ou a articulação da diferença entre os dois, já que dispõe de uma impenetrabilidade que lhe é própria e na qual se reflete (...).” (Deleuze, 2015, p.30).

Deleuze entende o sentido de maneira bastante original e distinta da concepção tradicional de sentido como um significado fixo e unívoco. Para ele, o sentido é um campo de possibilidades que se abre para a criação e a multiplicidade de significados, ao invés de um sentido único e imutável. Em outras palavras, o sentido para Deleuze é uma dimensão do mundo que se manifesta na linguagem e na experiência, e que está sempre em processo de produção e transformação. O sentido não é algo que já existe, mas algo que é produzido na relação entre o sujeito e o mundo, e que pode ser criado, modificado e multiplicado.

A visão de Deleuze é corroborada por Bauman (1998): “Nenhum de nós pode construir o mundo das significações e sentidos a partir do nada: cada um ingressa num mundo ‘pré-fabricado’, em que certas coisas são importantes e outras não o são (...)” (Bauman, 1998, p.17). No mesmo trecho, o sociólogo declara que há uma quantidade significativa de aspectos invisíveis que já não são conscientemente notados e não exigem sequer o esforço para serem decifrados. Estes aspectos invisíveis, mas tangivelmente presentes, estão embutidos em cada imagem fotográfica contemporânea. O analógico traz à tona as características ocultas, despercebidas, integradas ao processo digital.

Em termos de significado, o processo laboratorial desvela alguns fatores e cria outros, como novas relações de sentido. Por exemplo, pode imbuir uma imagem de afetos e um sentimento de pertencimento – à comunidade e à situação ocorrida no mundo tangível. O procedimento ocorre pela desaceleração da técnica fotográfica, introduzindo elementos como a

antecipação, a espera, o tátil e o lúdico da manipulação da câmera e do filme. Ocasionalmente, os *millennials* e a geração Z também reaproveitam câmeras antigas que pertenceram a um ente querido, o que agrega memórias, afetos e significado ao processo fotográfico.

Os rituais e “cerimônias” presentes no processo analógico são uma contracultura ao processo de aceleração da contemporaneidade. Para Byung-Chul, “a aceleração destrói as estruturas próprias do sentido e tempo” (Han, 2021b, p.13). A metodologia de produção de imagem em filme – a escolha da câmera antiga ou nova, a preferência pela visualidade de determinado filme fotográfico, a escuridão da luz vermelha de um laboratório químico – todas as etapas possibilitam um processo narrativo, que traz consigo conclusões e, logo, produção de significado. “A narrativa é uma conclusão. Por causa da sua conclusão, ela produz um sentido” (Han, 2021b, p.13).

O fator de experiência física também acrescenta significado à nova fotografia analógica. Como afirma Levinson sobre a experiência tátil, “lugares físicos – mesmo para palavras em páginas – não têm apenas apelo estético, mas também realçam o apelo prático como uma especialidade em uma era desencarnada” (Levinson, 1999, p. 154, tradução nossa<sup>42</sup>). Em uma era binária, o vinil, os livros e a fotografia em filme funcionam como especialidades e oferecem uma experiência e uma estética diferenciadas para o usuário.

Sobre o segundo fator de resignificação, a metodologia, novas práticas foram desenvolvidas, criadas, aprimoradas. A etapa mais importante é a de converter o grão em uma imagem feita de *pixels*. A etapa de escaneamento ou digitalização pode ser executada com três tipos distintos de ferramentas: 1. um *scanner* de mesa comum, 2. um *scanner* fotográfico dedicado ou 3. uma câmera DSLR. O melhor resultado pode ser alcançado com a segunda ou terceira ferramenta usando apenas os filmes revelados – a maior quantidade de resolução e características visuais da emulsão são mantidas ao digitalizar filmes, em vez de cópias.

Outras metodologias significativas devem ser mencionadas. Na busca do inesperado e da estética do imperfeito, os novos fotógrafos da cena analógica empregam técnicas experimentais marginais – à margem. A sopa de filme, por exemplo, consiste em mergulhar o filme fotográfico em substâncias como álcool, vinagre e outros líquidos ácidos. A emulsão fotográfica danificada pode fornecer efeitos visuais interessantes, como cores alteradas e elementos visuais distorcidos/derretidos. Outra metodologia é o processo “caffenol”, que consiste na criação caseira de um revelador feito de café e um modificador de pH. Ademais, são também notados processos alternativos tradicionais, como o processo de revelação cruzado

---

<sup>42</sup> Do original: “Physical places – even for words on pages – have not only aesthetic but enhanced practical appeal as a specialty in a discarnate age”.

(revelação de um filme positivo como negativo e vice-versa), cianotipia, puxar/empurrar o ISO de um filme, entre outros. O uso de filmes vencidos também é observado, pelo seu menor valor de mercado e oferecer ainda mais surpresas estéticas ao ser revelado.

Ainda discutindo a metodologia, o processo de expectativa e silêncio que o analógico pode proporcionar parece ser desejado e associado a uma experiência de bem-estar. O procedimento lento, imperfeito e silencioso proporciona conforto dentro de uma sociedade que obriga a produção. Assim, defende-se a nova fotografia analógica como prática de resistência à sociedade do cansaço (Han, 2015), numa era de liquidez (Bauman, 2001), mal-estar (1998) e desaparecimento dos rituais (Han, 2021c). Tais discussões serão mais aprofundadas no item 4.5 desta tese.

O processo analógico também pode ser visto como uma forma de desacelerar e se concentrar, permitindo um momento de pausa e reflexão em um cotidiano contemporâneo frenético. Tirar fotografias com uma câmera em filme requer um processo mais lento e cuidadoso, que pode permitir que os jovens apreciem mais o momento presente e a experiência de capturar uma imagem.

A estética – ou visualidade, como ela é entendida neste trabalho – de uma fotografia analógica pode ser descrita como tendo uma aparência mais orgânica e natural em comparação com a fotografia digital. Isso se deve em grande parte às diferenças na forma como as imagens são capturadas e processadas. A câmera analógica usa para capturar a imagem um filme fotográfico com características visuais específicas escolhido pelo fotógrafo, enquanto a câmera digital usa um sensor digital, CMOS ou CCD. O filme é sensível à luz e captura a imagem de forma mais suave e contínua do que o sensor digital, que captura a imagem em *pixels*.

O resultado é que as fotografias analógicas tendem a ter o grão mais visível e uma suavidade nas transições de cor e tom, o que pode dar às imagens uma aparência mais quente e nostálgica. Além disso, a fotografia analógica – especialmente em filmes negativos – geralmente é menos precisa em relação às cores e ao foco, o que pode adicionar uma sensação de autenticidade e espontaneidade às imagens.

A estética da nova fotografia analógica depende apenas d'A Câmera e d'O Negativo – embora as regras de Adams provavelmente não sejam conhecidas pelo público *millennial*. O tipo de câmera (*reflex* de lente única, compacta, instantânea etc.) e a marca e modelo do filme (Kodak Colorplus, Ilford HP5+, Polaroid 600, por exemplo) são os principais pilares da nova estética da fotografia analógica. O processo de ampliação pode ser visto como negligenciado. Os tipos de papéis fotográficos e seus acabamentos (brilhante, fosco, perolado), por exemplo, são secundários nas práticas laboratoriais contemporâneas.

Observa-se também a busca por uma estética experimental, com efeitos que o digital não pode proporcionar inteiramente. Os efeitos visuais desejados incluem vinhetas (fornecidas por lentes de baixa qualidade), cores saturadas e imagens granuladas. Esta estética procura enfatizar a natureza física da imagem analógica original. É o contrário do que acontecia na antiga fotografia analógica, em que se buscava fidelidade do grão fino, cor e contraste – como no extinto Kodachrome e sua impressionante reprodução de cor/contraste

### **3.3 Hibridismos: a prática analógica contemporânea possível e atrativa**

Tem-se como hipótese que a recente ressignificação da fotografia analógica resultou em uma forma híbrida de imagem. Originalmente composta por grãos de prata, essa fotografia agora circula no mundo dinâmico dos *pixels*, tornando-se, em última análise, digital. Essa hibridização refuta argumentos teóricos e práticos de que a plataforma digital levaria à extinção das tecnologias tradicionais.

Na verdade, a hibridização entre os elementos analógicos e digitais traz diversas vantagens para cada plataforma. A tecnologia digital possibilita à nova fotografia analógica: 1. circulação, 2. disseminação do conhecimento dos processos físico-químicos, ditos como de caráter “especializado, tecnocrático e encriptado” por Silva Junior (2014, p.119), e 3. viabilidade comercial para aquisição dos materiais e insumos necessários para sua produção. Sendo assim, o digital oferece uma série de vantagens para a técnica analógica, em um movimento híbrido de benefício mútuo – uma batalha sem vencedores.

Uma fotografia híbrida é uma técnica que combina elementos da fotografia analógica e digital para criar uma imagem final. Essa técnica permite que o fotógrafo utilize as vantagens e características únicas de ambas as formas de fotografia para criar uma imagem com resultados estéticos distintos. A imagem híbrida pode ser alcançada de diversas maneiras, incluindo a digitalização de imagens analógicas (filmes ou cópias), a sobreposição de imagens digitais e analógicas, a utilização de câmeras que misturam tecnologia analógica e digital e, por fim, a impressão de imagens digitais em papel fotográfico analógico, como filmes polaroides.

Essa técnica vem ganhando popularidade entre fotógrafos que buscam explorar novas formas de expressão fotográfica, utilizando-se da flexibilidade da tecnologia digital e a textura e tonalidade únicas da fotografia analógica. A fotografia híbrida também pode ser uma maneira de preservar e revitalizar técnicas e processos fotográficos analógicos que estão se tornando raros em uma ecologia visual cada vez mais digital.

Graças à digitalização do filme fotográfico ou das cópias – metodologia descrita no item anterior –, a imagem em grão se desvincula de seus suportes físicos, caracterizados pela fragilidade física e circulação restrita. Este processo é fundamental para tornar a prática analógica possível e atrativa para o público *millennial* e geração Z, que agora pode replicar seus experimentos visuais em emulsão. Encontram-se essas imagens nos nichos ecológicos que costumam veicular seus registros fotográficos: perfis e *hashtags* do Instagram, grupos da técnica analógica no Facebook, vídeos curtos no TikTok, entre outros locais.

Outro importante (f)ator para a popularização da fotografia analógica no ecossistema pós-fotográfico são os laboratórios fotográficos híbridos. Estes locais são espaços de produção de imagens que combinam tecnologias analógicas e digitais para produzir fotografias. Tais laboratórios permitem que os fotógrafos trabalhem com filmes negativos (processo de revelação C-41) ou *slides* (filmes positivos, processo E-6) e até mesmo películas cinematográficas (processo ECN-2). Em seguida, são capazes de obter digitalizadas e/ou impressas suas imagens em grão utilizando-se metodologias digitais.

Os laboratórios híbridos são frequentemente contratados por fotógrafos que desejam preservar a estética analógica e a qualidade única das fotografias produzidas com filme, mas que também desejam tirar proveito da conveniência e flexibilidade da tecnologia binária. Esses locais também podem ser usados por fotógrafos que desejam combinar técnicas analógicas e digitais para obter resultados criativos únicos.

Outra característica dos laboratórios híbridos é a de permitir o envio e retorno dos filmes fotográficos por correios. Todavia, toda relação cliente/laboratorista é mediada por sistemas digitais, como perfis no Instagram e e-mail. As imagens digitalizadas costumam ser enviadas pela nuvem, em plataformas como WeTransfer e Google Drive – um fator fortemente pós-fotográfico: “o autor se camufla ou está nas nuvens” (Fontcuberta, 2014, p.122-123).

Outro dispositivo relevante no cenário do hibridismo é o dispositivo Polaroid Lab. Trata-se de um dispositivo eletrônico portátil que permite imprimir instantaneamente fotos digitais usando tecnologia de impressão química. Foi desenvolvido pela empresa Polaroid Originals e lançado em 2019. Viabiliza a impressão de suas fotos digitais de maneira rápida e fácil, mantendo a estética *vintage* das fotos Polaroid clássicas. Também oferece recursos de edição e personalização, permitindo que os usuários adicionem bordas, textos e outros efeitos às suas fotos antes de imprimi-las, criando-se mais relações híbridas entre analógico e digital.

O dispositivo funciona em conjunto com um *smartphone*, utilizando a tela do telefone para projetar uma imagem digital em uma superfície sensível à luz na parte inferior do dispositivo. Em seguida, a imagem é exposta a produtos químicos fotossensíveis, resultando

em uma impressão física da foto em filme fotográfico polaroide, usando tecnologia de impressão química.

Em síntese, o hibridismo entre analógico e digital, presente no cerne da nova fotografia analógica, é caracterizado principalmente pela metodologia de digitalização de filmes ou cópias, realizada especialmente em laboratórios fotográficos híbridos. Esses locais atuam em conjunção com as mídias digitais e são importantes atores e facilitadores da prática físico-química contemporânea. No Brasil, são geralmente gerenciados por jovens pertencentes à geração *millennial*.

Ainda tratando-se das vantagens da união entre analógico e digital, as redes conectadas permitem a circulação de conhecimento sobre as práticas laboratoriais e a maior facilidade de obtenção de químicos e insumos, como filmes fotográficos – além do contato com os laboratórios híbridos. Por fim, um outro dispositivo que media práticas híbridas entre binário e físico-químico é a Polaroid Lab, que reproduz quimicamente as fotografias provindas de um *smartphone*. Trata-se de um dispositivo híbrido de fato, pois nele não há uma simples impressão digital da fotografia, e sim sua conversão em filme polaroide.

### 3.4 Decálogo da nova fotografia analógica

Como resumir de forma concisa e precisa as características da nova fotografia analógica? Seguindo a mesma pergunta de Fontcuberta (2011) em seu decálogo pós-fotográfico, como funciona esse novo tipo de criação fotográfica? Dez postulados expressam suas metodologias, significados e estéticas:

1- *Sobre a natureza da imagem*: São produtos híbridos, originalmente compostos por grãos de prata e depois convertidos em pixels. A imagem final é um arquivo que circula nas redes sociais;

2- *No horizonte do significado*: O aspecto material e físico da imagem analógica confere valor simbólico aos produtos visuais, juntamente com nostalgia e sentimento de apego pessoal;

3- *Sobre a metodologia*: A produção visual conta principalmente com o uso de câmera, filme e um dispositivo de digitalização;

4- *No público*: é alimentado por *millennials* que buscam autenticidade, ritual, silêncio e uma estética que o digital não pode fornecer totalmente;

5- *Sobre os modos de ver*: Práticas digitais típicas e estilos compositivos, como selfies e enquadramentos mais despreocupados, agora são executados com câmeras analógicas;

6- *Sobre a visualização*: Ao invés de cópias físicas, a imagem é visualizada em telas. A imagem híbrida circula na internet com as mesmas vantagens e desvantagens da fotografia digital;

7- *Na experiência da arte*: Aspectos lúdicos, como a manipulação da câmera, trazem a ludicidade, o conforto e o ritual de volta à fotografia;

8- *Na experiência de criar*: Busca da exploração criativa do que cada filme e câmera podem oferecer esteticamente, o que pode levar ao colecionismo. O aspecto colecionista oferece não apenas novas oportunidades criativas, mas também um elemento nostálgico e lúdico;

9- *O defeito como efeito*: Nem sempre se busca a perfeição refinada. Inclusão do imprevisto, do imperfeito e do erro na fotografia;

10- *Na política da arte*: É prática de resistência, em meio a um mercado de alto custo, que sofre oscilações e ameaças de rupturas. Sobrevive numa era de desaparecimento dos rituais (Han, 2020), em meio a uma sociedade que valoriza a produtividade e a perfeição (Han, 2015).

A lista abrange aspectos relacionados à natureza da imagem final e como ela é consumida, ao significado e o simbólico relacionado aos suportes físicos, à principal metodologia de produção, ao público que promove esse tipo de imagem, aos estilos de composição, ao lúdico e o retorno do ritual à fotografia; a exploração criativa de câmeras e filmes, que pode levar ao colecionismo (outro aspecto nostálgico e lúdico), à busca do inesperado e do imperfeito, e ao ato de resistência desse tipo de fotografia, diante dos inúmeros desafios práticos de produção de fotografias analógicas nos dias atuais.

Este decálogo trata sobre a natureza da imagem híbrida, composta por grãos de prata convertidos em *pixels*, que circulam nas redes sociais como arquivos digitais. Além disso, discute o significado simbólico que a imagem analógica pode ter, bem como a sua metodologia de produção, que envolve o uso de câmeras, filmes e dispositivos de digitalização.

Ainda, o decálogo aborda o público-alvo da fotografia analógica, que é composto principalmente por *millennials* em busca de autenticidade, ritual, silêncio e uma estética que o digital não pode fornecer totalmente. Essas práticas incluem modos de ver como *selfies* e enquadramentos mais despreocupados, típicos de uma ecologia visual digital, mas agora realizados com câmeras analógicas.

A visualização da imagem híbrida acontece em telas, assim como as fotografias digitais, e a experiência de arte e criação é resgatada pela manipulação da câmera e pela exploração criativa do que cada filme e câmera podem oferecer esteticamente. Isso pode levar ao colecionismo, mais um elemento nostálgico e lúdico.

Um ponto interessante é a inclusão do defeito como efeito na fotografia analógica, que nem sempre busca a perfeição refinada, mas sim a incorporação do imprevisto, do randômico e do erro. Por fim, o texto destaca que a fotografia analógica é uma prática de resistência em meio a um mercado de alto custo, que sofre oscilações e ameaças de rupturas. A nova imagem analógica sobrevive numa era de desaparecimento dos rituais e da valorização da produtividade e perfeição.

Assim, este decálogo não pretende esgotar as possibilidades e características do que chamamos de nova fotografia analógica, mas sim lançar luz sobre seus conceitos metodológicos, simbólicos e estéticos centrais.

### 3.5 Como uma resposta à liquidez e ao cansaço

O sociólogo polonês Zygmunt Bauman argumenta que vivemos em uma era líquida, em que as relações da política-vida são efêmeras e instáveis. Antes de efetivamente cunhar e defender o conceito de “liquidez”, escreveu “O Mal-Estar da Pós-Modernidade”, que delinea os principais aspectos da era contemporânea: fragmentação, instabilidade, incerteza, falta de controle e medo. Define, ainda os ideais de “pureza” e “ordem”, caracterizados pela expulsão daquilo que é distinto, estranho, sujo, poluidor.

No seminal “Modernidade Líquida”, Bauman aplica o conceito da liquidez em cinco dos conceitos básicos nos quais a narrativa da condição humana se desenvolve. Para ele, os “os fluidos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la” (Bauman, 2001, p.8). Os principais estratos analisados são: 1. emancipação, 2. individualidade, 3. tempo/espço, 4. trabalho e 5. comunidade. Considera a metáfora da “fluidez” adequada para captar a natureza da pós-modernidade – ou segunda modernidade, conforme dito por Ulrich Beck, citado pelo autor ao definir a presente era.

A liquidez afetou, inicialmente, a política e a economia, sedimentando uma nova ordem. O autor nos lembra, porém, que o conceito não foi criado para dar cabo à solidez pré-moderna, em uma utopia de liberdade e emancipação, mas para sedimentar-se “*novos e aperfeiçoados sólidos*” (Bauman, 2001, p.10, grifo do autor). O Panóptico, arquétipo de vigilância de Michel Foucault, é agora substituído por uma era Pós-Panóptica, arauta do “*fim da era do engajamento mútuo*” (Bauman, 2001, p. 19).

Bauman, todavia, não se limita a reduzir a narrativa humana a uma simplista liquidez. Define termos e práticas como “velocidade, fuga, passividade” e derretimento radical dos entraves à liberdade individual e escolha de agir (Bauman, 2001, p. 12). Pontos estáveis como

padrões, códigos e regras são cada vez mais ausentes e é vista “uma versão individualizada e privatizada da modernidade”, caracterizada por “atenção, vigilância constante e esforço perpétuo” (Bauman, 2001, p. 15).

Define a separação entre espaço e tempo na vida diária – o poder move-se à velocidade do sinal eletrônico, o que reduz o tempo de movimento à instantaneidade. O “menor, mais leve e portátil” é visto como sinônimo de melhoria e progresso – e por que não, como recurso de poder. Ainda, observa a obsolescência programada: “é a velocidade atordoante da circulação, da reciclagem, do envelhecimento, do entulho e da substituição que traz lucro hoje – não a durabilidade e confiabilidade do produto”. (Bauman, 2001, p. 22).

Embora a análise sociológica de Bauman em *Modernidade Líquida* não contemple especificamente a fotografia, pode-se aplicar o seu pensamento à criação imagética com câmeras de filme. A nova fotografia analógica pode ser vista como uma resposta ao cenário descrito pelo polonês – ainda que não negue diversos aspectos da liquidez. Numa maneira contundente, mas ambígua, a prática físico-química contemporânea desafia, mas também é resultado da era fluida em que é executada.

Dentro dos cinco conceitos básicos propostos em *Modernidade Líquida*, o primeiro é a *emancipação*, discutindo-se o conceito de liberdade, e o segundo, *individualidade*, situando-a dentro do sistema capitalista. Define-se como a principal contradição da modernidade fluida a dualidade do direito à autoafirmação e a capacidade de controlar as situações sociais que podem desafiar esta autoafirmação individual. Propõe que esta contradição “por tentativa e erro, reflexão crítica e experimentação corajosa, precisamos aprender a manejar coletivamente” (Bauman, 2001, p.52). Talvez, a nova fotografia analógica seja uma maneira de se experimentar por tentativa e erro e de se manejar, coletivamente, maneiras do fotógrafo migrante se autoafirmar e controlar situações sociais.

A autoafirmação identitária provém da já discutida autenticidade procurada pelos *millennials* e geração Z ao fotografar com câmeras analógicas – antigas ou novas. As características visuais únicas de cada câmera e emulsão escolhidas são almejadas como especialidades, e o erro, a sujeira ou (d)efeito, incorporados como parte da visualidade e estética. Tais escolhas desafiam a pureza visual pós-moderna provinda dos sistemas digitais. Cria-se uma sensação de autenticidade e singularidade em cada imagem, o que pode ser contrastante com a ecologia visual de imagens digitais padronizadas e replicáveis.

A antecipação, contemplação e rituais típicos da fotografia em filme ancoram o fotógrafo no momento presente – e inclusive imbuem de significado a experiência vivida no mundo real. Tornam a fotografia um momento ativo, e não passivo. São maneiras de se obter

controle nas situações sociais, fugindo-se da instantaneidade – mesmo, curiosamente, com câmeras instantâneas, visto que cada fotografia toma cerca de 5 minutos para ser revelada fora da câmera. A espera é vista com curiosidade e ludicidade, de maneira coletiva, pelos atores da situação social.

Portanto, a fotografia analógica pode ser vista como uma maneira de criar conexões mais duradouras e significativas com as imagens fotográficas, bem como com as pessoas e locais capturados pelos fotógrafos nômades. Pode ser vista como uma resposta à efemeridade e à liquidez das relações sociais, ao oferecer uma experiência mais tangível e autêntica de criação de imagens e uma forma de conectar-se com o mundo de uma maneira mais duradoura.

A nova fotografia analógica desafia a obsolescência programada vista nas das câmeras dos *smartphones* – com resolução, tecnologias e detalhes que substituem os olhos humanos a cada geração lançada. A peculiaridade de cada modelo de câmera em filme pode ser valorizada, pelo seu papel na história da fotografia (para os fotógrafos nômades que se importam com este tipo de conteúdo) e pelo seu passado recente em mãos familiares ou desconhecidas – no caso de dispositivos usados, que não são vistos como “entulhos”.

Inclusive, um aspecto lúdico desta nova fotografia é o *coleccionismo*. O potencial criativo, estético e de experiência com o mundo real de cada câmera pode levar à aquisição de mais de uma classe de equipamento em filme: as SLRs (*single-lens reflex*), para situações mais lentas e controladas, as portáteis compactas semiautomáticas – ditas “saboneteiras”, por seu formato leve e retangular – para situações sociais em que não se deseja pensar muito em fotometria e enquadramento, câmeras mais robustas de médio e grande formato, para fotografias autorais e de cunho *fine art*.

Ainda sobre a individualidade, Bauman afirma de maneira muito semelhante a Han (2017):

A privatização do impulso significa a compulsiva autocrítica nascida da desafeição perpétua: ser um indivíduo *de jure* significa não ter ninguém a quem culpar pela própria miséria, significa não procurar as causas das próprias derrotas senão na própria indolência e preguiça, e não procurar outro remédio senão tentar com mais e mais determinação. (Bauman, 2001, p.52)

Novamente, os erros e o inesperado tão típicos do processo físico-químico são uma maneira de se fugir da pressão por uma perfeição individual idealizada e desempenho, presentes na liquidez e na sociedade do cansaço de Byung-Chul Han (2017). A pressão por desempenho é intrínseca inclusive à feitura de fotografias digitais com *smartphones*, as quais necessitam não

só reproduzir o que os olhos veem (tecnicidade que as interfaces promovem de maneira invisível, intrínseca), como também comprovar um discurso de felicidade perpétua.

Os “enfartos psíquicos” que determinam o contexto patológico do séc. XXI, descritos por Han (2017, p.7-8), bem como toda instabilidade da política-vida dos “nascidos em tempos líquidos” levou ao surgimento de uma nova tendência. É cunhado na última obra de Bauman antes de seu falecimento o conceito de “retrotopia”, em 2017, – a utopia do passado. Discute-se a ideia de que a pós-modernidade está perdendo a capacidade de imaginar e construir um futuro melhor e mais justo, e que indivíduos estão voltando sua atenção para um cenário em que o progresso social e político é, em certos aspectos, revertido em vez de avançar.

Assim, a retrotopia de Zygmunt Bauman é um conceito que descreve a busca por um passado idealizado, uma utopia de tempos antigos, conciliando “*segurança e liberdade*” (Bauman, 2017, p. 14, grifo do autor). É uma tentativa de encontrar um refúgio em um mundo que parece cada vez mais inseguro e incerto. Ainda, o autor observa “a reabilitação do modelo tribal de comunidade” e a “substituição da ideia de ‘perfeição suprema’ por uma hipótese de incompletude e dinamismo endêmico da ordem que ela promove” (Bauman, 2017, p. 14).

O retorno da fotografia analógica pode ser visto como uma forma de retrotopia, na medida em que muitas pessoas estão redescobrimo as técnicas e a estética da fotografia analógica em um mundo cada vez mais desencarnado. Os fotógrafos migrantes se organizam, de maneira tribal, em nichos ecológicos virtuais para compartilhar e obter conhecimentos da técnica físico-química, bem como veicular seus experimentos em emulsão.

A fotografia analógica representa para alguns usuários uma época em que as coisas eram mais tangíveis e mais “reais” – especialmente para os praticantes da “velha fotografia analógica”, que vivenciaram o ápice da técnica. Para os fotógrafos nômades, a fotografia em filme é um método de escapismo ao mundo digital, uma maneira de encontrar uma conexão mais autêntica com o mundo e com os outros, conforme já discutido anteriormente. A nova fotografia analógica pode ser vista como uma forma de retrotopia, uma tentativa de recuperar um passado idealizado e criar um espaço seguro em um mundo em constante incerteza.

Para Bauman em entrevista a Leoncini (2011), os nascidos em tempos líquidos são capazes de se adaptar com rapidez às mudanças e de encontrar oportunidades em meio à dúvida. Uma das oportunidades encontradas, defende-se, é a fotografia em filme. Este tipo de imagem pode ser considerada uma forma de se obter estabilidade na sociedade contemporânea por diversas razões. Em primeiro lugar, o processo físico-químico é uma técnica que tem sido utilizada há décadas e, portanto, tem uma história e uma metodologia que pode fornecer uma sensação de estabilidade e continuidade. Além disso, a fotografia analógica é um processo

físico e tangível, que requer um certo nível de habilidade e conhecimento técnico para ser realizado – comutado e compartilhado nos nichos ecológicos já citados. Isso significa que esta metodologia de produção imagética pode oferecer uma sensação de controle e domínio em um mundo cada vez mais automatizado e digital. Seus “padrões, regras e códigos”, estruturas cada vez mais ausentes da liquidez (Bauman, 2001, p.15), oferecem estabilidade, ancoragem e silêncio.

Outro aspecto importante da fotografia analógica é que ela oferece um resultado tangível e durável, uma vez que as fotografias impressas em filme fotográfico podem durar décadas com os cuidados adequados. Isso pode fornecer uma sensação de permanência e estabilidade em uma era em que nossas experiências e memórias existem apenas em formato digital, sujeitas a perda ou esquecimento. A imagem em grão pode ser considerada uma forma de se obter estabilidade na sociedade contemporânea por seu histórico e tradição, seu processo físico e tangível, sua capacidade de desacelerar e concentrar, e seu resultado durável e permanente.

No entanto, conforme já foi mencionado no início deste item, a nova fotografia analógica não nega completamente a liquidez e as caixas pretas binárias. Apesar da durabilidade do filme – matriz reproduzível da fotografia feita –, o processo de digitalização fada a nova fotografia analógica às questões da imagem digital em tempos fluidos: velocidade, fuga, hiper vigilância, saturação, esquecimento. Conforme será visto no próximo item, as imagens em grão digitalizadas acumulam-se em *hashtags* do Instagram que alcançam milhares a milhões de registros indexados. Isso coloca à prova, em partes, a durabilidade e estabilidade tão típicos da prática físico-química.

Continuando a se pensar a paisagem sociológica da nova fotografia analógica, é possível estabelecer diálogos entre as teorias de Bauman e do filósofo sul-coreano Byung-Chul Han. Bauman adverte sobre os riscos associados à falta de raízes e conexões sólidas enquanto Han destaca os efeitos negativos da cultura da produtividade e do excesso de informação. Em um diálogo entre Bauman e Han, observa-se a relação entre individualismo e comunidade, a influência da tecnologia na vida cotidiana, o papel da cultura na formação da identidade e a importância de valores como a solidariedade e a empatia em uma sociedade cada vez mais fragmentada.

Para Han (2017), assim como para Bauman (2001), vive-se o abandono do modelo de sociedade disciplinar de Foucault. O primeiro define a era moderna como época imunológica – de expulsão, daquilo que é distinto, estranho, contagioso. Diferentemente de Bauman, porém, Han (2017, p.10) defende que se vive numa sociedade pós-moderna do *igual*, marcado pelo excesso de positividade e desaparecimento da alteridade e estranheza. A “violência da

positividade” resulta da “superprodução, superdesempenho ou supercomunicação” (Han, 2017, p.16).

Esta paisagem define a sociedade do cansaço, na qual a busca incessante pela produtividade e eficiência leva ao esgotamento mental e físico. Nesse contexto, a fotografia analógica pode ser vista como uma resposta que permite uma abordagem mais contemplativa e menos imediatista em relação à produção de imagens. Pode, então, ser vista como uma reação à sociedade do cansaço por permitir uma abordagem mais consciente em relação à produção de imagens, propiciar a incorporação do erro e dos d(efeitos) do processo físico-químico e não necessariamente atuar na construção de um discurso imagético de felicidade perpétua.

Em “Favor Fechar os Olhos”, Han (2021b) discute sobre as formas de conclusão e discorre especificamente sobre a imagem em ambientes virtualizados:

Hoje, a percepção é incapaz da conclusão, pois ela zapeia pela rede digital sem fim. A rápida alternância entre imagens torna impossível fechar os olhos. Este pressupõe um demorar-se contemplativo. As imagens, hoje, são construídas de tal modo que não é mais possível fechar os olhos. Ocorre um contato imediato entre elas e o olho, que não permite nenhuma distância contemplativa (Han, 2021b, p.15-16)

Assim como Bauman (2001), Han (2021b) observa a coação da vigilância e visibilidade permanente. Na era de rápida alternância entre imagens, Han observa que “não existem mais barragens que regulem, que articulem ou que deem ritmo ao fluxo de tempo” (Han, 2021, p.22). O processo físico-químico pode ser visto como um retorno a essas barragens. Sua metodologia é rigorosamente linear: é iniciada com a colocação do filme na câmera, procedida pelo disparo da quantidade de poses, seguida pelo processo de revelação em laboratório, que é pautado também por tempos específicos – os tempos dos banhos de revelador, interruptor e fixador. Mesmo a quantidade de “poses” – ou quadros – do filme pode ser vista como uma “barragem”, visto que limita e dá ritmo à narrativa construída naquele pedaço de emulsão.

Ainda, Han afirma que “narrativas não se deixam acelerar arbitrariamente. A aceleração destrói as suas estruturas próprias de sentido e tempo” (Han, 2021b, p.12-13). Novamente, o analógico traz de volta à fotografia o tempo consciente, que era invisível ou nem considerado na fotografia digital, hoje, instantânea. Conforme discutido no item 3.2 desta tese, o processo físico-químico traz também novos sentidos à prática fotográfica, como o apelo emocional e afetivo do processo, a maior ancoragem do fotógrafo no momento presente e a sensação de especialidade e exclusividade da fotografia produzida.

Dessa maneira, os processos analógicos, por sua metodologia linear, tátil e tangível, podem ser vistos também como as formas de conclusão de Han (2021b). Sem ela, o indivíduo

é fadado ao cansaço e à exaustão. O autor, inclusive, cita os rituais como forma específica de conclusão (Han, 2021b, p.12). Todo processo de produção de uma fotografia analógica pode ser visto como tal, com etapas e tempos próprios.

Em “A extinção dos rituais”, Han (2021c) define simbolicamente o que é um ritual e suas funções – que incluem trazer estabilidade e conforto: “pela sua *mesmidade*, sua *repetição*, estabilizam a vida. Tornam a vida *suportável*” (Han, 2021c, p.12, grifos do autor). Define que rituais não podem ser exercidos em *gadgets* como um *smartphone* por falta-lhes “a mesmidade que estabiliza a vida”, devido à alternância rápida que não permite permanecer (Han, 2021c, p.13).

Ainda sobre conclusões e permanência, o autor afirma:

Apenas a permanência contemplativa é capaz de concluir, de inferir (...). Sem a negatividade da conclusão, vai-se parar na adição e acumulação infinitas do igual, no excesso de positividade, na proliferação adiposa de informação e comunicação” (Han, 2021c, p.47).

Novamente, o processo analógico é pautado pela permanência contemplativa – seja no momento da captura, com dispositivos cujo mecanismo não é intuitivo como em uma câmera de *smartphone*, seja nas etapas lentas de laboratório. É uma contracultura à superprodução imagética da fotografia com *smartphones*, que gera a acumulação do igual, criticada por Han (2017, 2021c).

Dessa forma, a busca pelo analógico pode ser vista como resposta possível à liquidez de Bauman (2001) e à sociedade do cansaço de Han (2017). “Esse desvio do digital, o anseio por imagens granuladas e imperfeitas, é um apelo à autenticidade e à estabilidade diante de um mundo aparentemente em constante mudança e hiper mercantilizado<sup>43</sup>” (Olvera, 2019, p.4). Nesse sentido, constitui uma estratégia de obter estabilidade em um contexto volátil de incertezas (Bauman, 2001), que demanda produtividade e perfeição (Han, 2017).

### 3.6 Como uma forma de resistência

A fotografia analógica pode ser vista como um processo de resistência em um contexto contemporâneo pós-fotográfico, em que a imagem é consumida e produzida de maneira instantânea e efêmera. O processo físico-químico, ao contrário, é mais lento e requer uma série de etapas manuais, desde a escolha da câmera e do filme até o processo de revelação e

---

<sup>43</sup> Do original: “This deviation from the digital, the longing for gritty and imperfect images, is a call for authenticity and stability in the face of a seemingly ever-changing, hypercommodified world”.

digitalização e/ou ampliação. A natureza única e individual de cada fotografia analógica é valorizada e apreciada em uma ecologia visual em que as imagens digitais são facilmente reproduzidas e compartilhadas em massa.

Um dos principais entraves para a prática, porém, é a questão dos altos custos dos insumos e da parte laboratorial. O processo fotográfico analógico pode ser mais caro do que o processo digital, dependendo de vários fatores. O custo dos filmes, bem como o procedimento de revelação e digitalização e/ou impressão e ampliação dos filmes revelados pode se somar rapidamente, especialmente se o fotógrafo estiver produzindo muitas imagens. Essa dificuldade é evidenciada por uma das *hashtags* do Instagram mais populares dedicadas à fotografia analógica: “#staybrokeshootfilm”, ou seja, “Fotografe com filme e fique sem dinheiro”. O marcador tem 5,6 milhões de registros indexados no momento desta tese<sup>44</sup>.

Outras *hashtags* evidenciam o analógico como movimento de resistência e uma causa a ser defendida: “believeinfilm” (“Acredite no filme” – 5,2 milhões de postagens), “#keepfilmalive” (“Mantenha o filme vivo” – 3,6 milhões), “#filmisalive” (“O filme está vivo” – 4,5 milhões), “#istillshootfilm” (“Ainda fotografo com filme” – 2,4 milhões), “#savethefilm” (“Salve o filme” – 2,4 mil publicações) evidenciam o processo de resistência vivenciado pela fotografia analógica no Instagram.

A resistência da fotografia analógica na contemporaneidade decorre de três fatores principais: 1. estética, quando apresenta uma visualidade alternativa ao *status quo* digital e binário da pós-fotografia; 2. metodológica, preservando as técnicas fotoquímicas e artesanais, em um cenário em que os insumos são caros e, não raro, escassos no comércio local; 3. ideológica, quando desafia a temática fotográfica narcísica e competitiva das mídias sociais e valoriza um pensamento de contemplação e espera.

Ideologicamente, resiste em outra via ao permitir a organização em comunidades e a troca de conhecimentos técnicos e trabalhos criativos em ambientes físicos ou conectados. À maneira de Castells (2013), a resistência ideológica é realizada em locais físicos e virtuais. Físico, na existência de coletivos de fotografia analógica e laboratórios híbridos, e virtual, em sites dedicados e fóruns *online* destinados a compartilhar trabalhos artísticos de seus usuários e conhecimentos técnicos. Outro nicho físico de resistência da fotografia analógica são os laboratórios de fotografia presentes nas Universidades brasileiras.

Sobre a estética da resistência presente na nova fotografia analógica, é possível resgatar o seguinte argumento de Trigoso (2016):

---

<sup>44</sup> Aferição realizada em 04 abr. 2023, 17h15.

Perante a democratização das tecnologias da imagem, a estética da resistência propõe uma prática que vai no sentido inverso: um regresso aos processos arcaicos da fotografia que permitem tanto explorar a ontologia da fotografia como alcançar a uma posição de elite. Os processos arcaicos geralmente envolvem acesso restrito a recursos, pois exigem conhecimento especializado, locais especializados e espectadores especializados. (Trigoso, 2016, p. 21, tradução nossa<sup>45</sup>).

A fotografia analógica é considerada uma estética de resistência por ser uma forma de resistir à cultura da instantaneidade e à produção em massa que é característica da fotografia digital. A abordagem deliberada e experimental da fotografia analógica é vista como uma forma de resistência à cultura do imediatismo, em que as imagens são produzidas em grande quantidade e rapidamente compartilhadas e esquecidas.

Ainda, a fotografia analógica pode ser considerada uma forma de resistência à obsolescência programada, em que os produtos digitais são projetados para se tornarem rapidamente ultrapassados, enquanto as câmeras analógicas e os filmes ainda podem ser usados por muitos anos, desde que sejam bem cuidados e mantidos em boas condições.

No Brasil, vale citar alguns movimentos para facilitar e fortalecer a prática analógica:

- Coletivos e eventos de fotografia analógica dedicados à técnica;
- Novos laboratórios híbridos independentes e jovens laboratoristas que trabalham em estreita colaboração com a internet e oferecem preços mais acessíveis;
- Perfis para divulgação de obras analógicas brasileiras no Instagram;
- Lojas que vendem filmes e produtos químicos na internet;
- Desenvolvimento de técnicas físico-químicas experimentais;
- Grupos do Facebook e
- Trabalhos desenvolvidos em laboratórios fotográficos universitários.

Os laboratórios didáticos das universidades brasileiras têm sido lugares de resistência e prática analógica. Uma matéria do jornal digital “Correio Braziliense” relata o movimento de resistência em Brasília (DF), especialmente no laboratório da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB). Maciel (2010) descreve essa iniciativa:

---

<sup>45</sup> Do original: “Frente a la democratización de las tecnologías de la imagen, la estética de la resistencia propone una práctica que va en la dirección contraria: un retorno a los procesos arcaicos de la fotografía que permiten tanto explorar la ontología de la fotografía como acceder a una posición de élite. Los procesos arcaicos suelen implicar un acceso a recursos restringidos en tanto requieren un conocimiento especializado, lugares especializados y espectadores especializados”.

Na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB), o laboratório fotográfico preto e branco é um ponto de resistência [grifo do autor]. A direção da universidade já quis substituí-lo por um laboratório digital, mas os professores fizeram questão de manter o site intacto. “Faz parte da nossa proposta de ensino manter o laboratório como parte fundamental para entender o que é a fotografia. É um elemento de ensino e pesquisa”, diz Marcelo Feijó, professor de fotografia da FAC. (Maciel, 2010, documento eletrônico).

O trecho acima destaca a importância intelectual dos laboratórios de fotografia universitários na resistência do analógico. Processo semelhante ocorre no Laboratório de Fotografia da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design da Universidade Estadual Paulista (FAAC/UNESP). Exercícios de laboratório fotográfico são ali aplicados a alunos de graduação em Design e Artes Visuais, que também desenvolvem trabalhos de conclusão de curso (TCCs) dedicados à fotografia analógica. No âmbito da pós-graduação, são realizadas pesquisas como o projeto interdisciplinar para a construção de uma câmera *pinhole* por impressão 3D para uso educacional, criado por pesquisadores e professores dos departamentos de Design, Comunicação e Artes da UNESP: Porsani, Margadona, Andrade e Hellmeister (2019a, 2019b, 2019c).

Assim, este item não busca esgotar todas as iniciativas de resistência física e *online*, mas evidenciar que o movimento de preservação existe e está acontecendo atualmente em território brasileiro. Trata-se, portanto, de um processo de resistência artística e representa também uma fuga da sociedade do cansaço de Han (2017). Nesse sentido, Santaella (2016) afirma que “na realidade, ainda existe certa crença na possibilidade de resistência civil e artística ao domínio ubíquo do *big data*” (Santaella, 2016, p. 98). Talvez a prática físico-química na fotografia possa ser uma resposta a essa convicção.

## CAPÍTULO 4 – Nova fotografia analógica em 24 poses

*A great photograph is a full expression of what one feels about what is being photographed in the deepest sense, and is, thereby, a true expression of what one feels about life in its entirety.*

– Ansel Adams

### 4.1 Objetivos (olhando pela objetiva)

Esta é uma tese que busca compreender e ressignificar a velha fotografia analógica: trata-se de um desafio contemporâneo. Entretanto, este desafio se (re)formula cotidianamente, a cada invenção, a cada transformação (Freund, 2015); como se ela – a fotografia – fosse como um olhar, que se transforma de acordo com a intensidade da luz, o ângulo de enquadramento (neste caso, pela córnea) e mesmo a emoção sentida por quem olha.

Um dos autores fundamentais para o desenvolvimento da tese, e de nosso olhar, foi Ansel Adams, quem, de certa forma, colaborou intensamente com o processo de construção destes fotógrafos (autora e orientador desta pesquisa). Por esse motivo, consideramos fundamental uma ressignificação de Ansel Adams – ou de seus conceitos – para compreender a nova fotografia analógica. E o fazemos neste capítulo, da melhor forma: construindo imagens. Por isso, os próximos subcapítulos foram erigidos exclusivamente por meio de fotografias analógicas ressignificadas. Não são somente imagens híbridas entre grão e *pixel*, como também, fotografias pensadas e compostas com a mentalidade dos fotógrafos nômades.

Queremos, assim, demonstrar visualmente e testar as metodologias provindas da ressignificação da captura em filme na contemporaneidade – e todos seus desafios e contratempos de ordem prática. Neste espectro, apresentamos resultados experimentais relacionados a dois aspectos do processo fotográfico: 1. o registro com filme e toda complexidade advinda do processo físico-químico e 2. as possibilidades de criação e composição, tendo em mente preceitos como os da Lomografia e mesmo a mentalidade lúdica da captura digital.

No aspecto estético, foram valorizadas composições experimentais, imperfeitas, que enfatizam a materialidade da emulsão e da aleatoriedade – à maneira do “*shoot from the hip*” – “fotografe pela cintura”, mandamento pertencente ao decálogo da Lomografia. Condições de luzes difíceis foram exploradas, assim como foram executadas *selfies* com câmeras domésticas compactas (conhecidas no nicho analógico como “saboneiras”), cujas objetivas não permitem o foco de assuntos próximos.

Outro problema recorrente em câmeras compactas é a indesejada paralaxe. Em câmeras que não são SLR – *Single-Lens Reflex*, existe uma diferença ótica entre o que se vê pelo visor e o que a câmera efetivamente captura. Esta diferença física culmina em erros de alinhamento na composição. Nestes experimentos, os erros de paralaxe não foram corrigidos.

Assim, apresenta-se a seguir um estudo de processos e estéticas, utilizando-se de insumos, locais e equipamentos analógicos disponíveis no cenário contemporâneo. Todavia, apesar dos avanços e ressurgências das marcas da indústria do filme e do surgimento dos laboratórios híbridos, o processo ainda apresenta diversas dificuldades e desafios de ordem prática para ser executado no Brasil, conforme já demonstrado anteriormente neste estudo. Estes desafios pautaram a execução dos experimentos fotográficos.

## 4.2 Materiais e novos métodos

Para iniciar este apanhado imagético, é interessante retomar o argumento de Xerez (2021) sobre o retorno dos rituais:

Rituais que tinham praticamente desaparecido como esperar para ver o filme ser revelado voltam com toda força e graça, tornando-se um dos trunfos da lomografia diante da imediatez e do controle impostos pelo meio digital e pela produtividade técnica. Outras práticas como escolher o tipo de filme a ser usado ou o filtro que será colocado na frente da lente para obter o efeito desejado voltam a ser importantes para os adeptos (Xerez, 2021, p.155).

Toda metodologia de espera, experimento com materiais de natureza física, a meditação cuidadosa pela escolha do tipo de filme e da câmera + objetiva: todas são etapas da velha e, é claro, da nova fotografia analógica.

Martins (2014) e sua obra “*Fotografia: da analógica à digital*”, ofereceu *insights* técnicos preciosos e atualizados sobre a prática laboratorial – da construção do espaço a revelações avançadas, como o processamento de filmes coloridos – processo C-41 (para negativos) e E-6 (para positivos). As considerações de Monforte (1997) sobre processos analógicos alternativos e seu potencial expressivo foram considerados somente como referência, visto que material específico sobre emulsão (filme) é escasso na obra.

As fotografias foram inseridas sem tratamento posterior à digitalização – não há cortes, reenquadramentos ou correções de qualquer espécie, de forma a se preservar a visualidade da emulsão. Todavia, alguns *scanners* possuem *presets* de correção de cor calibrados para preservar o tom original de cada filme e evitar distorções cromáticas. Este tipo de tratamento efetuado pelo *software* próprio do *scanner* foi mantido.

Todas as fotografias deste capítulo foram construídas com ferramentas e locais levantados durante a pesquisa. Entre as principais iniciativas, cita-se: laboratórios terceirizados híbridos (a saber: Lab:Lab Analógico, de Curitiba, PR), laboratórios pertencentes às Universidades (a saber: UNESP, Bauru), fornecedores que comercializam insumos fotográficos via internet em plataformas como Instagram, servidores na nuvem para *upload* de fotografias analógicas digitalizadas, lojas e sebos de equipamentos utilizados na internet. Todos esses são locais e nichos da existência – e resistência – da nova fotografia analógica.

Em termos de estética, o objetivo foi experimentar com a maior variedade de soluções e materiais encontradas no cenário contemporâneo. Foram levantados durante a pesquisa e utilizados: variados tipos e formatos de câmera; filmes fotográficos 35mm e 120: negativo colorido, positivo colorido e negativo preto-e-branco; acessórios diversos como *flashes* coloridos da marca Lomography; diferentes banhos químicos para a revelação dos filmes expostos, incluindo o experimental processo cruzado; dois modos distintos de digitalização dos filmes revelados: o método padrão, utilizando *scanner* próprio para filme e o método museológico, utilizando uma câmera DSLR adaptada.

Experimentos na dispendiosa fotografia instantânea também foram iniciados. No Brasil, a alternativa mais acessível encontra-se com câmeras da marca Fujifilm, modelo Instax Mini. Durante a pesquisa prática, o modelo Instax Mini 90 permite mais controles manuais que os modelos de base (Figura 4).

**Figura 4** – Fotografia instantânea com filme Fuji Instax Mini: “Ciência na pandemia” (2021)



Fonte: Realizado pela autora, com base na pesquisa realizada.

Durante o estágio doutoral em Nova Iorque, foi possível a obtenção de equipamentos dispendiosos e pouco acessíveis em terras nacionais: as câmeras Polaroid. A variedade de cores de seus diversos filmes e emulsões (iType, 600, B&W, Yellow) é atraente. Para a figura 5, foi utilizada uma câmera Polaroid Now – modelo novo criado pela marca – e uma Polaroid 600 de época, reformada e revendida pela própria marca.

**Figura 5** – Apanhado de instantâneos da marca Polaroid – A narrativa de uma intercambista



Fonte: Realizado pela autora, com base na pesquisa realizada.

Apesar do destaque evidente da “estética do imperfeito” na nova fotografia analógica, é possível postular que sua estética é plural. Vê-se desde a imperfeição das imagens experimentais com filmes vencidos às fotografias bem expostas com câmeras de alta qualidade, obtendo-se o melhor em termos de nitidez, grão e cores do filme. Mais à frente, vemos ainda técnicas *marginais* – à margem – experimentos radicais e que subvertem a própria lógica do

processo físico-químico. Entre eles, cita-se o *redscale*<sup>46</sup>, o *film soup*<sup>47</sup>, *caffenol*<sup>48</sup> e a dupla exposição<sup>49</sup>.

#### 4.2.1 Filme negativo preto-e-branco revelado em processo tradicional

Para embasar os experimentos, foi consultada como literatura técnica a obra de Schisler (1995) para guiar o processo de revelações em preto-e-branco, realizado manualmente pela autora em alguns filmes. Parte das revelações foi executada no Laboratório de Fotografia da FAAC/UNESP aos cuidados de José Roberto Reginato, assistente técnico de suporte acadêmico. Cada fotografia será acompanhada de sua respectiva ficha técnica.

**Figura 6** – “Lúgubre”



Fonte: Realizado pela autora, com base na pesquisa realizada.

<sup>46</sup> Do inglês “escala vermelha”, o *redscale* é uma técnica experimental em que o filme fotográfico é rebobinado em sala escura de forma invertida – ao ser exposto, a luz passa pela camada de cor vermelha da emulsão primeiro. O experimento gera fotos com um tom predominantemente vermelho, proporcionando um efeito estético único.

<sup>47</sup> Do inglês “sopa de filme”, o *film soup* consiste em mergulhar a película fotográfica em variadas substâncias, tais como café, chá, suco, ou produtos químicos, antes ou depois de ser exposto e revelado. Esse experimento cria visualidades imprevisíveis, como manchas, descolorações e padrões únicos nas fotos.

<sup>48</sup> O “caffenol” é uma técnica alternativa e caseira de revelação de filmes preto-e-branco, substituindo o revelador convencional por uma mistura com ingredientes comuns como café instantâneo, carbonato de sódio (barrilha) e vitamina C (ácido ascórbico). É uma técnica popular por ser acessível, não-tóxica e sustentável.

<sup>49</sup> A dupla exposição analógica é uma técnica fotográfica em que duas imagens diferentes são expostas sobre o mesmo fotograma de filme, sem avançá-lo.

- **Câmera:** Canon EOS 3, Canon EF 24-105mm f/4L
- **Filme:** Ilford Pan 100
- **Revelação:** A autora, Laboratório de Fotografia da FAAC/UNESP
- **Método de digitalização:** *Scanner* Noritsu LS-600
- **Comentário estético:** A condição nublada em um filme de ISO 100 não permitiu a presença de pretos e brancos acentuados na película, conferindo o aspecto “lavado”. Este tipo de preto-e-branco de baixo contraste é inclusive emulado em filtros digitais como o “*Willow*”, presente no aplicativo Instagram.

**Figura 7** – “Trajetória incompleta”



Fonte: Realizado pela autora, com base na pesquisa realizada.

- **Câmera:** Pentax K1000, SMC Pentax 50mm f/1.8 – Pertencente ao acervo da Unesp
- **Filme:** Kodak Tri-X 400
- **Revelação:** A autora, Laboratório de Fotografia da FAAC/UNESP
- **Método de digitalização:** *Scanner* Noritsu LS-600
- **Comentário estético:** O filme ISO 400 da Kodak, o clássico Tri-X, é versátil e possui boa latitude. Mesmo na condição ensolarada da cena, há detalhes em todas as zonas de luz, do preto ao branco.

**Figura 8** – “No pulo”



Fonte: Realizado pela autora, com base na pesquisa realizada.

- **Câmera:** Pentax K1000, SMC Pentax 50mm f/1.8 – Pertencente ao acervo da Unesp
- **Filme:** Kodak Tri-X 400
- **Revelação:** A autora, Laboratório de Fotografia da FAAC/UNESP
- **Método de digitalização:** *Scanner* Noritsu LS-600
- **Comentário estético:** Graças à condição ensolarada da cena, a velocidade do obturador estava alta. Dessa forma, foi possível congelar a criança da cena.

Uma técnica experimental foi utilizada com frequência na confecção das imagens. Do inglês “*push*”, “puxar o filme” consiste em configurar o ISO erroneamente na câmera fotográfica e posteriormente compensar na revelação a subexposição intencional do filme. Ao “puxar”, utiliza-se um ISO mais alto do que o determinado pelo filme; ao “empurrar”, utiliza-se um ISO mais baixo. Ao revelar o filme “puxado”, o tempo do banho químico de revelador é aumentado além do padrão para obter-se detalhe nas áreas subexpostas. Essa técnica permite recuperar detalhes, com potencial estético para alterar o contraste e a granulação da imagem.

Na figura 9, o filme Kentmere Pan 400 foi puxado um *stop* – ISO 800.

**Figura 9** – “Sem retorno”



Fonte: Realizado pela autora, com base na pesquisa realizada.

- **Câmera:** Lomo LC-A+
- **Filme:** Kentmere Pan 400 – ISO puxado para 800
- **Revelação:** Laboratório brasileiro terceirizado
- **Método de digitalização:** *Scanner Noritsu LS-600*
- **Comentário estético:** Mesmo com o *push* feito no ISO para auxiliar a situação ambiente de baixa luz, o preto-e-branco da fotografia ficou sem detalhes. Há ainda alguns riscos na emulsão (na parte superior esquerda), evidenciando discretamente o caráter outrora físico da fotografia. A presença predominante de tons acinzentados no registro visual cria uma atmosfera melancólica.

**Figura 10** – “Soulsearching”



Fonte: Realizado pela autora, com base na pesquisa realizada.

- **Câmera:** Lomo LC-A+
- **Filme:** Kentmere Pan 400 – ISO puxado para 800
- **Revelação:** Laboratório brasileiro terceirizado
- **Método de digitalização:** *Scanner* Noritsu LS-600
- **Comentário estético:** Para uma *selfie*, a Lomo LC-A+ (o modelo atualizado da câmera soviética e comercializado pela Lomography) possui a facilidade de se ajustar a distância de foco do objeto – há uma alavanca com diversas opções em metros. No entanto, a distância mínima não foi suficiente para o foco no rosto, já que não foi uma câmera projetada para autorretratos.

O filme negativo preto-e-branco tem sua clara presença histórica na estética da fotografia. Se bem exposto como nas figuras 8 e 7, oferece uma visualidade clássica – talvez típica da “velha fotografia analógica”. Seu pós-processamento linear de três etapas (revelação, interrupção e fixação) é acessível e didático. Por conseguinte, é uma ferramenta útil para o ensino da fotografia – por conseguinte, laboratórios fotográficos universitários no Brasil continuam sendo preservados, como descrito no capítulo 3.

Em usos experimentais, o filme p/b cria visualidades lúgubres, melancólicas, tornando claro o discurso de que aquela imagem fotografada pertence a um passado – em contraste às sempre-presentes pós-fotografias.

#### 4.2.2 *Filme negativo colorido revelado em processo tradicional (C-41)*

A película flexível negativa colorida é o insumo mais comum para captura fotográfica analógica. Caracterizado por uma latitude relativamente alta, o filme negativo colorido fez parte do cotidiano doméstico da “velha fotografia analógica”. Seu preço é, ainda, inferior ao dos nobres filmes preto-e-branco – exceto considerando-se os filmes da marca Kodak, em alto preço desde a pandemia do Covid-19.

Assim como as câmeras de pequeno formato (35mm), o filme colorido também foi tido como inferior em reprodução. Composto por três camadas de emulsão, também possui os sais de prata como reagente principal.

Para Martins (2014), o principal desafio para a revelação de filmes coloridos é o controle da temperatura – “não deve haver desvios de mais de 0,3°C do valor recomendado” (Martins, 2014, p.114). No caso de negativos revelados em processo C-41, nove etapas minuciosas devem ser realizadas, em contraposição à simplicidade da revelação p/b.

Nesse sentido, equipamentos conhecidos como “minilabs” oferecem uma estação fotoquímica completa e compacta para a revelação de filmes negativos coloridos. Eram estes os equipamentos responsáveis pela “Revelação em 1h” da fotografia doméstica. O minilab também tem a funcionalidade de imprimir fotografias.

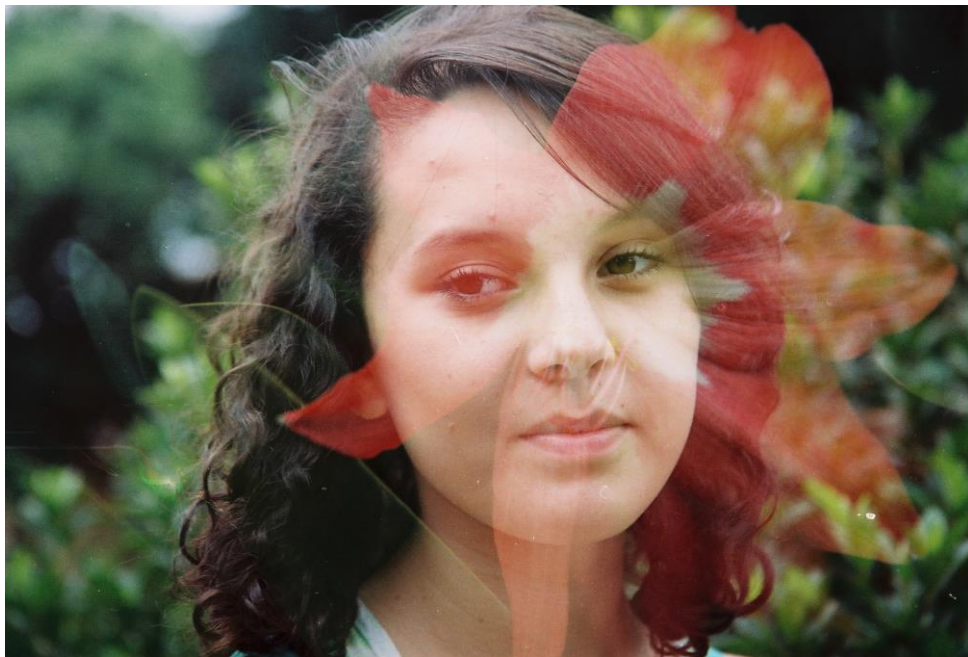
Nas fotografias obtidas neste item, houve a experimentação maciça com a técnica de dupla exposição no filme fotográfico. As figuras 11 a 15 pertencem à mesma ficha técnica.

**Figura 11** – “Obscured by Flowers”



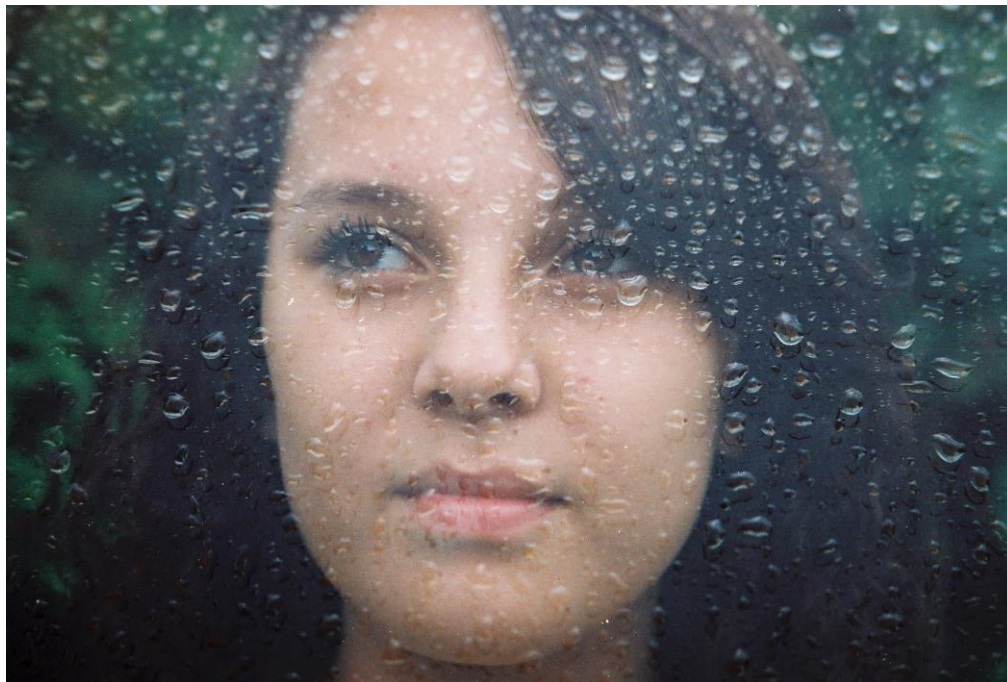
Fonte: Realizado pela autora, com base na pesquisa realizada.

**Figura 12** – “Youth”



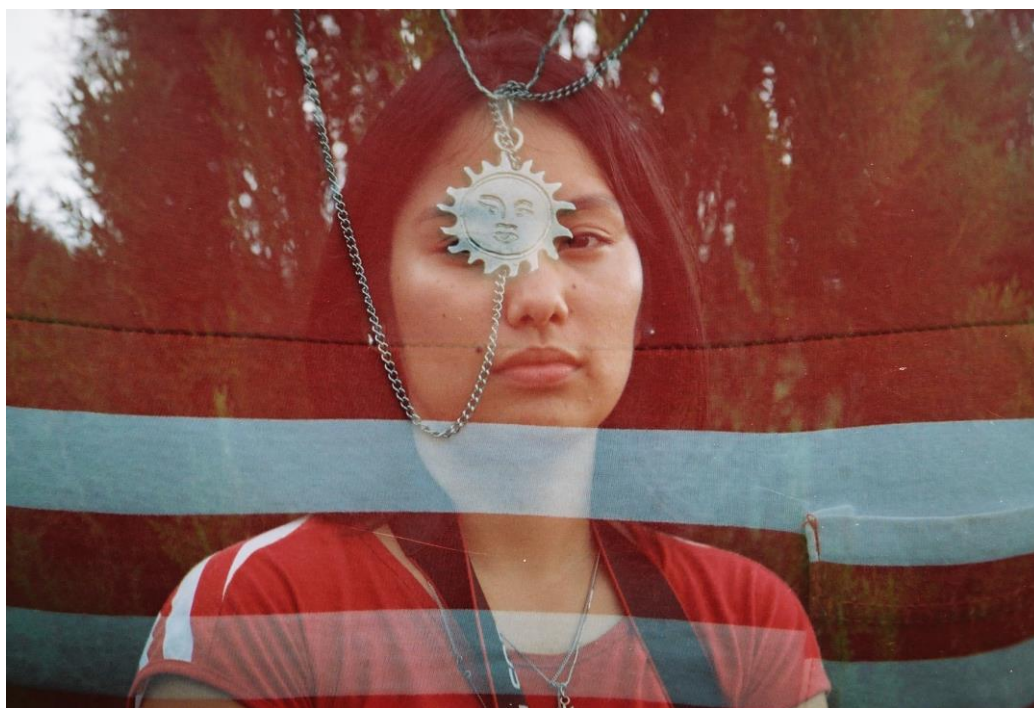
Fonte: Realizado pela autora, com base na pesquisa realizada.

**Figura 13** – “Orvalho”



Fonte: Realizado pela autora, com base na pesquisa realizada.

**Figura 14** – “The girl with the sun in her eyes”



Fonte: Realizado pela autora, com base na pesquisa realizada.

**Figura 15** – “Risoflora”



Fonte: Realizado pela autora, com base na pesquisa realizada.

- **Câmera:** Canon EOS 3, Canon EF 24-105mm f/4L e Canon EF 50mm f/1.8 II
- **Filme:** Kodak Ultramax 400
- **Revelação:** Foto Nakamura (Ibitinga, SP). Desativado.
- **Método de digitalização:** Minilab Fujifilm de modelo desconhecido.
- **Comentário estético:** A dupla exposição vai contra os princípios da captura analógica tradicional – são diversas as patentes que travam o disparador da câmera após o primeiro clique, evitando assim múltiplas exposições acidentais – o que seria um problema sério na fotografia doméstica. Câmeras SLR mecânicas como a Pentax K1000 não oferecem uma alavanca de dupla exposição, sendo necessário forçar o mecanismo da câmera, sob risco de quebra ou remontar o negativo. A Canon EOS 3 oferece uma ferramenta nativa para a técnica e por isso foi o equipamento de escolha para os experimentos. Duplas exposições são ricas tanto visualmente e quanto em termos de sentido, por unir semanticamente elementos visuais distintos.

**Figura 16** – “Can I play with madness?”



Fonte: Realizado pela autora, com base na pesquisa realizada.

- **Câmera:** Canon EOS 3, Canon EF 24-105mm f/4L
- **Filme:** Kodak Kodacolor 200
- **Revelação:** Lab:Lab Analógico
- **Método de digitalização:** *Scanner Noritsu LS-600*
- **Comentário estético:** O autorretrato com a versátil EF 24-105mm foi possível devido ao mecanismo de autofoco da objetiva. A ideia desta série de retratos foi expressar os diferentes estados emocionais e de saúde mental.

**Figura 17** – “Heavy Fuel”



Fonte: Realizado pela autora, com base na pesquisa realizada.

- **Câmera:** Canon EOS 3, Canon EF 50mm f/1.8 II
- **Filme:** Kodak ProImage 100
- **Revelação:** Analog Gang (Laboratório híbrido desativado)
- **Método de digitalização:** *Scanner* de mesa Epson V600
- **Comentário estético:** Nesta tese, define-se os *scanners* comuns de mesa – mesmo os dedicados à fotografia como o Epson V600 como uma opção terciária para digitalização de filmes. Sua resolução não é tão alta comparada ao modo museológico ou a um *scanner* Noritsu. Ademais, possui a desvantagem de requerer o corte do filme para inseri-lo nas máscaras do *scanner*.

**Figura 18** – “Filme americano”



Fonte: Realizado pela autora, com base na pesquisa realizada.

- **Câmera:** Lomo LC-A+
- **Filme:** Fujicolor Superia XTRA 400 – ISO puxado para 1600.
- **Revelação:** Laboratório terceirizado.
- **Método de digitalização:** *Scanner* Noritsu LS-600
- **Comentário estético:** As figuras 18 e 19 utilizam as mesmas configurações. A objetiva Minotar grande-angular da Lomo LC-A+ a torna adequada para paisagens. Os tons esverdeados típicos de filmes da Fuji estão marcadamente presentes. Na figura 19, a mancha inferior pode ter sido a imposição acidental do dedo indicador – que não é visto devido à paralaxe. O ISO “puxado” tornou a granulação mais evidente.

**Figura 19** – “Someone take these dreams away”



Fonte: Realizado pela autora, com base na pesquisa realizada.

**Figura 20** – “O controle dourado”



Fonte: Realizado pela autora, com base na pesquisa realizada.

- **Câmera:** Canon EOS 3 e Canon EF 50mm f/1.8 II
- **Filme:** Kodak Ultramax 400
- **Revelação:** Lab:Lab Analógico
- **Método de digitalização:** *Scanner* Noritsu LS-600
- **Comentário estético:** Uma retrotopia *millenial*: Super Nintendo. As cores parecem típicas de um filme Fuji, saturadas de verde nas áreas de sombra.

**Figura 21** – “Fordham leaves”



Fonte: Realizado pela autora, com base na pesquisa realizada.

- **Câmera:** Lomo LC-A+
- **Filme:** Fujicolor Superia XTRA 400 – ISO puxado para 800.
- **Revelação:** Laboratório terceirizado.
- **Método de digitalização:** *Scanner* Noritsu LS-600
- **Comentário estético:** O diafragma amplo da objetiva Minotar permitiu uma profundidade de campo estreita. Novamente, as áreas subexpostas se saturam de verde e outros tons incomuns, marca típica dos filmes coloridos Fuji.

Figura 22 – “Chinatown”



Fonte: Realizado pela autora, com base na pesquisa realizada.

- **Câmera:** Lomo LC-A+
- **Filme:** Kodak ProImage 100 – ISO puxado para 800
- **Revelação:** Laboratório terceirizado
- **Método de digitalização:** Scanner Noritsu LS-600
- **Comentário estético:** A imagem foi feita no intuito de testar a latitude do pouco sensível ProImage 100 usando o *push* para o ISO 800.

Figura 23 – “Panorâmica no Metropolitan Museum – onde tinha espelho”



Fonte: Realizado pela autora, com base na pesquisa realizada.

- **Câmera:** Lomography Sprocket Rocket
- **Filme:** Fujicolor Superia 400
- **Revelação:** Laboratório terceirizado

- **Método de digitalização:** *Scanner Noritsu LS-600*
- **Comentário estético:** A Sprocket Rocket é uma câmera panorâmica da Lomography cujo principal atrativo é fotografar em cima dos “*sprockets*”, isto é, os furos do filme. Todavia, o laboratório contratado utilizou um Noritsu, cuja área de digitalização abrange somente o quadro da foto. Em termos estéticos, o tom amarelado, as cores desbotadas e o foco fora do rosto parecem criar uma imagem mais antiga do que ela de fato é.

#### 4.2.3 *Filme positivo colorido revelado em processo cruzado (C-41)*

Positivo, diapositivo, *slide*, cromo: termos para o mesmo insumo – um filme fotográfico que, revelado, oferece fotografias positivas, sem inversão tonal. Os positivos, diferentemente dos negativos comuns, eram tidos como sinônimo de qualidade em reprodução de cor. Da Kodak, destacam-se o legendário Kodachrome e o relançado Ektachrome. Na Fuji, destacavam-se o Fujichrome Velvia e Provia.

Segundo Martins (2014), a revelação de um diapositivo chegava a se estender a mais de duas horas, em temperaturas altas como 38°. Contemporaneamente, a revelação se completa em meia-hora (Martins, 2014, p.116). Sua complexidade química é patente: são necessárias 12 etapas para a revelação da imagem latente.

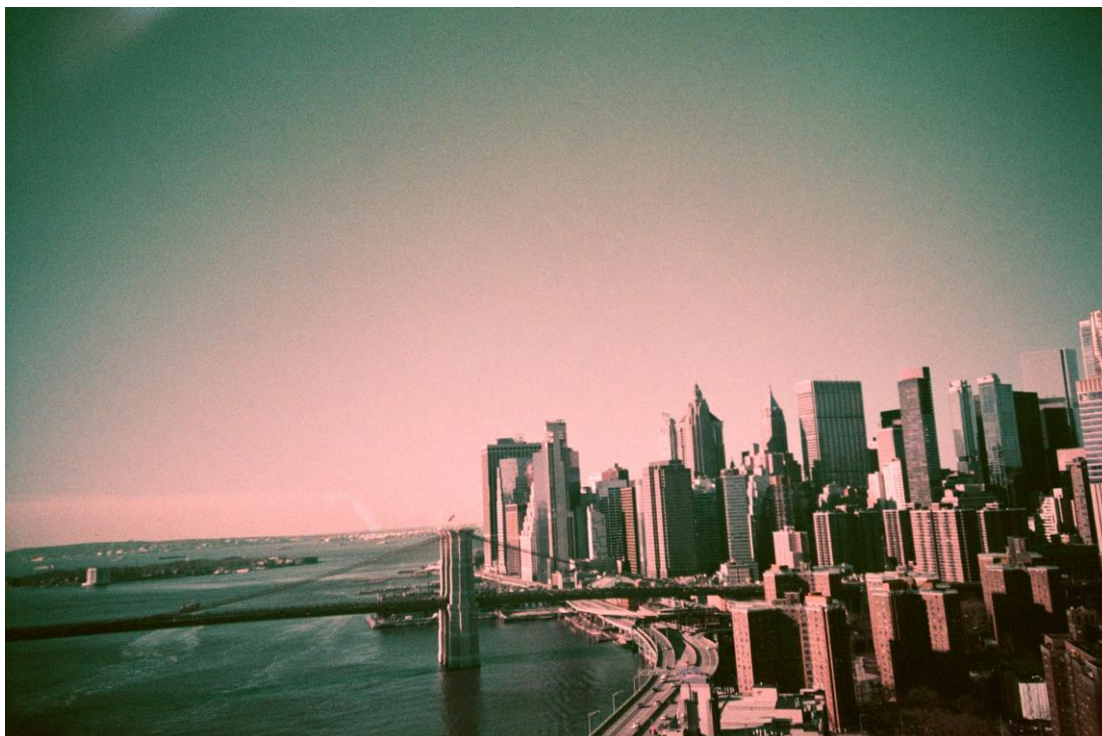
Contemporaneamente, os diapositivos Lomochrome Purple (Figuras 24 e 25) e Lomochrome Metropolis são comercializados, inclusive no Brasil.

**Figura 24** – “Manhattan Life”



Fonte: Realizado pela autora, com base na pesquisa realizada.

**Figura 25** – “The Manhattan Bridge”



Fonte: Realizado pela autora, com base na pesquisa realizada.

- **Câmera:** Lomo LC-A+
- **Filme:** Lomography Lomochrome 100-400 – Usado como ISO 100
- **Revelação:** Laboratório terceirizado
- **Método de digitalização:** *Scanner* Noritsu LS-600
- **Comentário estético:** Os tons púrpuros típicos do Lomochrome se tornam evidentes. De fato, esta coloração original e exótica torna este cromo desejado por fotógrafos experimentais. Curiosamente, o Lomochrome Purple possui ISO variável de 100 a 400. De modo a extrair o melhor do filme, optou-se pelo menor ISO e boa luminosidade. Ao processar o cromo, o laboratorista sugeriu o uso do processo cruzado – revelar como negativo, C-41, no lugar do tradicional E-6 para positivos. Segundo sua experiência, o processo cruzado auxiliaria a extrair o melhor das cores do filme.

Cromos, infelizmente, não são uma opção acessível em termos de preço para brasileiros. Felizmente, os laboratórios híbridos permitem sua revelação correta e mesmo uma economia a depender do cromo – a revelação C-41 é mais barata.

#### **4.2.4 Película de cinema revelada em processo experimental (ECN-2)**

Nesta tese, defende-se que os filmes de cinema rebobinados são opções que democratizam o acesso ao filme fotográfico no Brasil. Contida originalmente em latas, as películas cinematográficas vêm em grande quantidade e podem ser compartimentadas em bobinas de câmeras analógicas, comercializadas a preços menores e oferecendo configurações de cor atrativas.

Como exemplos de películas originalmente projetadas para o cinema e rebobinadas, elenca-se os modelos Fuji Eterna e Kodak Vision, em ISOs e balanços de branco diversos.

Todavia, um fator é fundamental para uma boa reprodução de cor de filmes originalmente de cinema: o uso do processo químico correto e a retirada da camada de proteção *remjet*. Laboratórios híbridos como o Lab:Lab Analógico realizam essas etapas. A revelação de um filme de cinema com o processo C-41 pode gerar cores insatisfatórias em termo de saturação e fidelidade.

**Figura 26** – “Portrait #01”



Fonte: Realizado pela autora, com base na pesquisa realizada.

- **Câmera:** Canon EOS 3, Canon EF 70-200mm f/2.8L
- **Filme:** Fuji Eterna 500T (vencido)
- **Revelação:** Lab:Lab Analógico
- **Método de digitalização:** Processo museológico (câmera DSLR)
- **Comentário estético:** As figuras 26 e 27 compartilham da mesma ficha. As cores azuladas do balanço de branco “T” – tungstênio –, conferem uma atmosfera etérea e cinematográfica às imagens. A pedido, foi solicitado o processo museológico para digitalização das imagens para se capturar as bordas do filme (os “*sprockets*”).

**Figura 27** – “Minhocão”



Fonte: Realizado pela autora, com base na pesquisa realizada.

**Figura 28** – “My Propeller”



Fonte: Realizado pela autora, com base na pesquisa realizada.

**Figura 29** – “Manhattan Fog”



Fonte: Realizado pela autora, com base na pesquisa realizada.

**Figura 30** – “Look, a mirror!”



Fonte: Realizado pela autora, com base na pesquisa realizada.

- **Câmera:** Canon A-1, 35mm e 50mm
- **Filme:** Fuji Eterna Vivid 160T
- **Revelação:** Laboratório terceirizado
- **Método de digitalização:** *Scanner* Noritsu LS-600
- **Comentário estético:** A variação de menor ISO do Fuji Eterna trouxe novas combinações de cor e excelente granulação/resolução nos detalhes.

### 4.3 A Câmera, O Negativo e A Cópia ressignificados: a estética do imperfeito

Por meio dos experimentos contidos no item anterior, é possível observar uma ressignificação na metodologia clássica postulada por Ansel Adams, contida na trilogia *A Câmera, O Negativo e A Cópia* (2019a, 2019b, 2018). Definidas nesta tese como representativas da "velha fotografia analógica", as três obras de Adams procuram maximizar o potencial de cada equipamento e etapa envolvidos na construção da imagem analógica.

Seguindo o pensamento de Ansel Adams, o processo de construção de uma imagem analógica segue uma metodologia linear. Inclui uma série de etapas relacionadas aos processos "(...) mecânicos, óticos e químicos" (Adams, 2019a, p.1). De fato, o processo de fabricação do produto esperado da velha fotografia analógica, a cópia, inclui os domínios da ótica e mecânica (contidos na câmera), química (por meio da revelação do filme) e ótica e química (com a ampliação em papel fotográfico).

Apesar do saber de Ansel Adams parecer demasiado tecnicista, o fotógrafo defende logo em *A Câmera* (2019a) a fotografia como um fazer criativo e expressão pessoal. "O desafio para o fotógrafo é dominar o meio, usar qualquer equipamento e tecnologia atual que promova seus objetivos criativos, sem sacrificar a capacidade de tomar suas próprias decisões" (Adams, 2019a, p.x, tradução nossa<sup>50</sup>). Define a câmera como um instrumento a ser entendido para ser utilizado propriamente, segundo os objetivos de cada fotógrafo.

Já na nova fotografia analógica, o que se vê é o que definimos como a "estética do imperfeito". O experimentalismo e o imprevisível são incorporados à criação fotográfica: o defeito é incorporado como um efeito. Observam-se técnicas que visam explorar os limites dos equipamentos, tais como a manipulação do ISO do filme (puxando ou empurrando), revelação em processo cruzado, captura com múltiplas exposições e experimentalismos radicais, como a já mencionada técnica do *redscale* e a incorporação do espírito "*do it yourself*" (do inglês, "faça você mesmo"), com a revelação caseira com caffenol.

---

<sup>50</sup> Do original: "The challenge to the photographer is to command the medium, to use whatever current equipment and technology furthers his creative objectives, without sacrificing the ability to make his own decisions".

Curiosamente, os (d)efeitos anteriormente rejeitados pelos praticantes da velha fotografia analógica são agora desejados e buscados ativamente pelos adeptos da nova fotografia analógica. Enquanto Adams inicialmente buscava a excelência no manejo da câmera, na execução precisa das etapas químicas e no uso do ampliador, os fotógrafos contemporâneos adotam uma abordagem lúdica, explorando uma variedade de filmes (incluindo aqueles fora da data de validade) e frequentemente tendo pouco ou nenhum contato com cópias físicas.

Embora a câmera ainda seja cuidadosamente considerada e os filmes sejam selecionados e explorados em sua latitude e granulação, o processo de cópia tem sido relegado a um papel secundário e praticamente esquecido. Para os fotógrafos que transitam entre a película e o digital, o aspecto fundamental é a circulação da imagem no ecossistema midiático conectado.

#### **4.3.1 A câmera: ainda necessária**

Adams inicia a construção da imagem fotográfica com o processo de *visualização* – uma etapa de caráter emocional-mental, a qual inclui antecipar a imagem final antes de realizar o processo de exposição utilizando o triângulo da velocidade, diafragma e ISO. Em seguida, a imagem é composta e fotometrada. A seguir, é registrada ótica e quimicamente na película fotográfica por meio da câmera e a objetiva escolhida.

Em *A Câmera* (2019a), Adams disserta sobre os diversos tipos, formatos e técnicas de manejo do equipamento fotográfico para captura. De equipamentos simples e básicos como as compactas com controles limitados a câmeras de grande formato, Adams disserta sobre as possibilidades de controle criativo e sofisticação de cada classe de equipamento.

Na nova fotografia analógica, o processo de escolha do formato (grande, médio ou pequeno) e do nível de sofisticação mecânica da câmera é, ainda, relevante no processo de construção fotográfica. No entanto, observa-se, especialmente no Brasil, jovens fotógrafos migrantes atribuindo novos usos às câmeras analógicas anteriormente utilizadas por suas famílias para registros domésticos. Nesta classe, encontram-se as câmeras analógicas compactas de pequeno formato – as ditas “saboneteiras” –, dotadas de objetivas simples e confeccionadas em plástico, além de escassos controles de fotometria.

Devido aos altos custos tanto do equipamento de captura quanto do filme, as câmeras de grande e médio formato são menos utilizadas dentro do formato contemporâneo. Os pesados equipamentos de grande formato tendem a permanecer em nichos como a moda e a fotografia de casamento. O médio formato, apesar de ser processado pelos laboratórios híbridos

contemporâneos, tem o custo mais elevado tanto na câmera quanto no filme – e estes últimos, também mais raros no mercado.

Os experimentos do item 4.2 utilizaram diferentes tipos de câmeras, todas de pequeno formato (35mm). Cada equipamento possui um nível de sofisticação e controle dos aspectos de construção da imagem. A câmera com mais sofisticação ótico-mecânica utilizada foi a Canon EOS 3, uma SLR de pequeno formato com controles eletrônicos de topo de linha – incluindo o sistema “*eye control*” da Canon, que realiza o foco automático no local observado pelo fotógrafo. O nível de controle foi reduzido até culminar na experimental Lomography Sprocket Rocket, uma câmera de pequeno formato compacta que captura de maneira panorâmica, abrangendo a área dos “*sprockets*”, os orifícios perfurados ao longo da borda do filme e que permitem sua movimentação uniforme durante o avanço. A Sprocket Rocket não possui controle de ISO e apenas altera sua velocidade entre dois pontos arbitrários: nublado e ensolarado.

Embora as *toy câmeras* de marcas como a Lomography sejam populares entre jovens fotógrafos por seu design e ludicidade, o baixo nível de controle da exposição pode gerar um filme mal exposto – ou mesmo uma exposição perdida. É necessário o entendimento básico de questões da construção fotográfica para se otimizar a captura e evitar a perda do instante registrado. Nesse sentido, a obra *A Câmera de Ansel Adams* continua atualizada e relevante dentro do cenário da nova fotografia analógica.

#### **4.3.2 O filme: substancial para a estética**

Em *O Negativo* (2019b), Adams aborda as melhores técnicas e condições para se obter o máximo da emulsão fotográfica: da captura com luz natural ou artificial às técnicas de laboratório. Ainda, define o seu consagrado modelo de “*Zone System*”, sistema que divide a escala tonal em 11 zonas, de 0 a X (10) – do preto absoluto, sem detalhes, às sombras e cinzas, culminando no branco absoluto, sem detalhes. Da medição de luz ao processamento e ampliação do filme, o fotógrafo pode utilizar as técnicas desse sistema para expandir ou contrair a gama tonal da imagem obtida.

Na nova fotografia analógica, porém, as escolhas em relação ao filme são diferentes. Se na época de Adams o negativo era mais comum, os jovens fotógrafos migrantes precisam se decidir entre filmes do tipo positivo (colorido) e negativo (colorido, preto-e-branco e de cinema). Ademais, precisam também se atentar ao processo químico de revelação para cada tipo de filme, respectivamente: E6 (positivo colorido), C-45 (negativo colorido), D-76 (negativo preto-e-branco)

e ECN-2 (negativo de cinema). Em questões experimentais, podem revelar seus filmes em processo cruzado, ou seja, um negativo colorido com químicas para filme positivo, e vice-versa.

O filme é um elemento-chave para a definição da estética da nova fotografia analógica. É um elemento pensado e visualizado mesmo por jovens fotógrafos sem um domínio refinado da técnica fotográfica. Cada fabricante e modelo de filme possui características visuais únicas, tais como latitude, granulação e reprodução tonal. Filmes diferentes oferecem texturas e visualidades distintas, permitindo ao fotógrafo escolher aquele que melhor se adequa aos seus objetivos criativos e às condições de luz do momento. A Lomography oferece uma página exclusiva<sup>51</sup> com *uploads* de diversos tipos de filmes por fotógrafos em todo o mundo.

A vasta gama de filmes disponíveis e suas diferentes propriedades visuais contribui para uma diversidade estética muito valorizada na nova fotografia analógica. Essa variedade permite a criação de um corpo de trabalho visualmente variado, explorando-se diferentes atmosferas e estilos mesmo sem se alterar o equipamento fotográfico de captura, a câmera. A necessidade de considerar o tipo de filme, sua resposta à luz (ISO) e a metodologia de revelação torna o processo de criação fotográfico mais intencional e contemplativo.

Durante os experimentos do item 4.2, foram utilizados filmes:

- Ilford Pan 100: Negativo preto-e-branco, utilizado dentro da data de vencimento e revelado em processo D-76 com os tempos e temperatura exigidos pelo filme. A revelação foi realizada pela autora no Laboratório de Fotografia da FAAC/UNESP;
- Kodak Tri-X 400: Negativo preto-e-branco, de alta granulação. Revelado pela autora no Laboratório de Fotografia da FAAC/UNESP com os tempos e temperatura padrões;
- Kentmere Pan 400: Negativo preto-e-branco. Seu ISO foi “puxado” um *stop*<sup>52</sup> de luz acima, para 800. A vantagem do *push* no ISO se manifestou no obturador mais veloz, mas o filme não pareceu apresentar latitude suficiente para a técnica, carecendo informações no preto absoluto e gerando o popular “filme lavado”. Sua revelação foi realizada por laboratório terceirizado, que realizou as compensações químicas para o *push* do ISO;
- Kodak Ultramax 400: Negativo colorido, revelado pelo extinto laboratório Foto Nakamura em Ibitinga (SP), sem alterações no ISO. O Ultramax, apesar de seu ISO

---

<sup>51</sup> Disponível em: <https://www.lomography.com/films>, Acesso em: 22 jul. 2024.

<sup>52</sup> Em fotografia, um *stop* de luz acima equivale ao dobro da luz fotometrada; abaixo, à metade da luz.

mediano, não apresentou granulação evidente. Sua reprodução tonal é fiel, próxima às cores vistas na cena;

- Kodak Kodacolor 200: Negativo colorido, filme muito utilizado na captura doméstica no Brasil durante a hegemonia da fotografia analógica. Reprodução tonal excelente e baixa granulação. Todavia, ISO pouco adequado para fotografia em ambientes internos, o que tornou o obturador lento;
- Kodak ProImage 100: Negativo colorido da categoria profissional da Kodak. Seu ISO baixo o torna quase exclusivo para fotografias em ambientes externos. Sua revelação foi realizada pelo extinto laboratório híbrido independente Analog Gang, no sul do Brasil. Em sua versão com *push*, o ProImage teve seu ISO “puxado” para 800 (quatro *stops* de luz acima). Sua latitude é surpreendente, como pode ser visto na figura 22 em ambiente noturno;
- Fujicolor Superia XTRA 400: Negativo colorido. Possui uma granulação evidente e uma reprodução tonal característica, saturando os tons verdes e marrons nas áreas de baixa luz. No experimento da tese, foi utilizado “puxado” dois *stops* acima (ISO 1600). O *push* radical foi realizado na intenção de testar a latitude e granulação do filme. Mais uma vez, foi possível obter ganhos na velocidade do obturador e granulação mais evidente, mas o filme não pareceu oferecer detalhes nas áreas de baixa luz;
- Lomography Lomochrome 100-400: Positivo colorido, utilizado no ISO 100 a fim de extrair as melhores características visuais do filme. Por sugestão e experiência do laboratorista, foi revelado em processo cruzado (C-41). Sua reprodução tonal única, saturada de tons arroxeados, o torna um filme de desejo entre os fotógrafos experimentais;
- Fuji Eterna 500T: Negativo de cinema, vencido. Os filmes de cinema apresentam a característica de oferecer o balanço de brancos do filme junto ao ISO (“T” configura tungstênio e “D” determina “*daylight*”, luz do dia). Por conta do balanço de brancos compensado para lâmpadas amareladas, o filme é saturado de tons azuis na reprodução das sombras. Sua característica de cor única cria uma atmosfera de sonho nas imagens captadas. Todavia, o filme vencido apresentou pequena subexposição, compensada reduzindo-se o ISO para 250 na captura. Foi revelado no processo correto, ECN-2, captando-se sua exata reprodução tonal;

- Fuji Eterna Vivid 160T: Negativo de cinema, na validade. Com ISO inferior ao filme anterior, apresenta granulação sutil e reprodução de cores única e característica. Apresenta ótima resolução nos detalhes. Revelado no processo correto para películas de cinema, ECN-2.

O experimento com diversos filmes possibilitou explorar e entender a importância da variedade de películas fotográficas para a estética singular da nova fotografia analógica.

### 4.3.3 A cópia: um processo esquecido

Em *A Cópia* (2018), Ansel Adams disserta sobre as técnicas de laboratório para construir uma cópia impressa em papel fotográfico. Por meio de um sistema ótico-químico, a imagem do filme é ampliada, sensibilizada em papel fotográfico, que é então revelado e fixado, de maneira similar ao processamento do filme preto-e-branco.

De fato, as cópias impressas eram um elemento-chave da velha fotografia analógica. Braga (2015) disserta sobre a relação entre a imagem analógica, narrativas autobiográficas ligadas ao passado e sua navegação física por meio de álbuns ou as nostálgicas caixas de sapato:

Nessa perspectiva, as imagens conectam o indivíduo com fatos passados, ao mesmo tempo em que funcionam como vetores para práticas sociais. Porém, como afirma van Dick (2007), essas duas possibilidades sempre apareceram de maneira assimétrica. Isso porque, em sua fase analógica, essas imagens eram primeiramente um meio para a construção de narrativas autobiográficas, sendo comumente salvaguardadas em álbuns — ou caixas de sapato (Braga, 2015, p.3).

Na contemporaneidade, os álbuns de fotografia são agora substituídos por galerias e *hashtags* do *Instagram*. A exibição da imagem no ecossistema midiático conectado é tida, nesta tese, como um fator determinante para a sobrevivência do processo físico-químico em meio às facilidades da fotografia digital. A circulação maciça e a possibilidade de *feedback* imediatos são tidos como valorizados pelas gerações *millennial* e *Z*.

Ademais, o processo de ampliação requer uma infraestrutura de laboratório muitas vezes inacessível aos jovens fotógrafos. É preciso um *darkroom* para sensibilização do papel fotográfico com ampliador – outro material custoso e que ocupa espaço físico. Papéis fotográficos são insumos custosos e de difícil obtenção em território brasileiro – e todo o processo de ampliação requer tiras de teste, copiões e experimentos com papel antes da exposição final. Finalmente, os químicos de revelação e fixação do papel fotográfico também são pouco acessíveis no país, e alguns requerem diluição correta para uso adequado.

O processo laborioso, complexo e demorado de criação de uma cópia fotográfica em preto-e-branco não parece ter atraído a atenção dos fotógrafos migrantes entre digital e analógico. Em uma contemporaneidade de circulação ubíqua e imediata, a ampliação parece ser uma etapa demasiado custosa e técnica em comparação com a imediata digitalização entregue por laboratórios terceirizados.

Além disso, o processo de tratamento da imagem analógica por meio da ampliação parece ser um saber técnico e encriptado. Alguns fotógrafos de fluxo híbrido corrigem suas imagens nativamente em grãos de prata em *softwares* e aplicativos de tratamento de imagem – ainda que outros demonstrem uma certa resistência em alterar as características visuais da imagem provinda do filme. Nesta tese, foi escolhido não alterar ou corrigir as imagens híbridas.

Por fim, existem as questões de preservação e arquivamento. A digitalização dos filmes revelados permite um arquivamento da imagem final mais duradouro e eficiente se comparado com a cópia física – restrita a somente uma impressão, sujeita à degradação e danos ao longo do tempo. As cópias físicas, nesse sentido, habitam um setor de nicho ou especializado.

Assim, a ampliação na fotografia analógica contemporânea tornou-se um processo esquecido devido a diversos fatores. Entre eles, elenca-se a predominância do fluxo híbrido entre analógico (câmera e filme) e digital (digitalização e circulação da imagem). Alia-se também à dificuldade de acesso a materiais e equipamentos (sala com isolamento a luz, ampliador, químicos e papel fotográfico) e à complexidade inerente ao processo (manejo do ampliador e banhos químicos para revelação da cópia). Ainda, inclui as mudanças nas preferências estéticas e as considerações práticas de preservação e arquivamento, mais eficientes com o método de digitalização.

## CONCLUSÕES

*Photographs are perhaps the most mysterious of all the objects that make up, and thicken, the environment we recognize as modern.*

– **Susan Sontag**, 1977

*(...) o mundo aqui e agora nada mais é que um entre um número indefinível de mundos possíveis – passados, presentes, futuros.*

– **Zygmunt Bauman**, 2017

A fotografia enfrenta diversos desafios no ecossistema midiático contemporâneo, e o desafio enfrentado neste cenário atual é a sua existência em si. No contexto analógico, os obstáculos incluem tanto sua necessidade de ressignificação quanto a luta pela própria sobrevivência. Não se trata da morte da fotografia, e sim da sua transformação. Aliás, disto se trata a ecologia dos meios e os seus processos evolutivos/transformadores (Scolari, 2015). Porém, se pensarmos nos conceitos de alguns teóricos e/ou fotógrafos com olhares tradicionalistas, já nem temos mais fotografias. Para estes pensamentos, só há fotografia em processos físicos de registro ou de armazenamento. Se não está em formato físico, então o que temos é imagem, e não fotografia.

Para nós, há certo teor de verdade nestas ideias, mas também equívocos. De fato, a tradição da fotografia perpassa pelo registro físico, e daí vem a verdade nesta ideia. Mas não nos parece sensato a estagnação temporal e conceitual que advém destes grupos. Há formas contemporâneas de “materializar” com segurança uma fotografia, ainda que seja através do registro por processos binários e o seu armazenamento em nuvens. Além disso, a própria significação de uma fotografia é, a certa medida, imaterial. Ela ocorre em nossos pensamentos (e lá fica armazenada), pois sem eles não há significação de um registro, especialmente quando consideramos o dinamismo da ecologia dos meios e a negação ao fim de um meio ou formato midiático. O que há, para nós, ecologistas dos meios, é uma transformação, e não o desaparecimento.

Outro desafio presente na fotografia é a forma com ela poderá existir (ou melhor, resistir) às transformações midiáticas. Diante disso, resta-nos pensar na ideia de pós-fotografia que Fontcuberta (2011) nos traz. E junto a este cenário, encontramos o que podemos chamar de

pós-fotógrafos, ainda que a fotografia e os fotógrafos não deixaram de existir. Se pensarmos no uso do prefixo “pós”, podemos cair no erro (compreensível) de que ele indica que algo já não existe mais. Realmente, se pensarmos na fotografia e no fotógrafo, o que temos, hoje, é algo distinto do que era, por exemplo, até os primeiros anos deste século. Já não temos que nos preocupar em encaixar perfeitamente o filme fotográfico na câmera para que ele não escape, e menos ainda se já fotografamos (miseras) 36 fotos. Também não nos preocupamos em revelar os rolos de filmes para sabermos se as fotos ficaram boas ou ruins, e até mesmo para evitar que o filme embolore e estrague. As preocupações com as quais vivemos, hoje em dia limitam-se ao espaço na memória e à existência de bateria na câmera ou no telefone celular. Nem por isso, podemos considerar a morte da fotografia (e do fotógrafo). O que há é uma transformação, e neste novo cenário o filme fotográfico resiste de outra maneira. Hoje, vivenciamos a sobrevivência da fotografia analógica pelo desejo de desacelerar, de viver o tempo (algo que a fotografia nos oferece) e, quando revelamos os filmes, transformamos os instantes decisivos em combinações binárias proporcionadas pelo scanner de negativos. É uma transformação, essencialmente, do ecossistema midiático, tem como álbuns contemporâneos de fotografias os perfis em redes sociais.

Podemos ver que há diversos desafios. Mas o maior desafio frente às transformações vividas pela fotografia na ecologia dos meios é compreender as mudanças descritas por esta tese. Somos tendenciosos a pensar apocalipticamente, e isso acaba por acontecer com a fotografia. O que há é, de fato, uma ajuste, como ocorreu nos diversos momentos de transformação tecnológica da fotografia. Gisèle Freund (2015) aborda este olhar apocalíptico relacionado às diversas mudanças vividas pela fotografia e sua posterior acomodação em diversos momentos, todos eles relacionados à chegada de alguma nova tecnologia. Paul Levinson (2015) naturaliza as transformações da transição da fotografia em preto e branco para sua versão em cores, também desmistificando a ideia enganosa de fim. Concluimos, portanto, que o que devemos fazer para conviver com essa “nova” fotografia é perceber que o essencial continua presente nela, seja no uso de uma câmera com um filme em preto e branco, de 35mm ou de um telefone celular de última geração com uma câmera digital acoplada. Tentamos, com a fotografia, congelar o tempo de acordo com as nossas percepções e olhares de fotógrafas e fotógrafos que somos, e nada mais. Ao mesmo tempo, iniciativas independentes, como coletivos de fotógrafos, fóruns online no Facebook e Reddit, contas e *hashtags* no Instagram, perfis no TikTok e laboratórios terceirizados que fornecem imagens digitais preenchem a lacuna entre o antigo e o novo, trazendo a prática ressignificada.

A nova fotografia analógica é também um movimento de contracultura e resistência, em meio aos “aparelhos científicos, técnicos e administrativos (...), caixas pretas que funcionam com engrenagens complexas para realizarem um programa” (Flusser, 2019, p.15). Todavia, a caixa preta das câmeras analógicas não nega completamente as caixas pretas binárias: os registros em grão pós-fotográficos são disseminados nos ambientes conectados, submetendo tais imagens às questões da pós-fotografia: uma circulação excepcional e uma tendência à desaparecimento.

Em conclusão, o retorno da fotografia analógica pode ser entendido como uma manifestação da busca pela autenticidade e pela experiência tátil e sensorial em uma era cada vez mais digital. A nostalgia pela estética e pelos processos da fotografia analógica tem levado ao surgimento de uma nova cultura fotográfica, marcada pela valorização do erro e das imperfeições. Empresas tradicionais como a Kodak e a Polaroid têm se reinventado para atender à demanda do mercado, enquanto novas marcas e iniciativas independentes têm surgido para preencher as lacunas deixadas pela indústria fotográfica em declínio. Embora o futuro da fotografia analógica possa ser incerto, seu retorno evidencia a importância da materialidade e do processo artesanal na criação de imagens fotográficas e aponta para um futuro em que a tecnologia e a tradição podem coexistir em harmonia.

Assim, acreditamos que o analógico não retorna apenas com uma nova roupagem. É um novo tipo de imagem, que foi forjada em grão, mas agora está sujeita às questões da fotografia digital – como o desaparecimento em meio a inúmeros registros digitais. Talvez, isso faça parte de um caráter cíclico observado na Nova Ecologia dos Meios, com o retorno de tecnologias antigas, mas agora em simbiose com as mídias digitais.

No entanto, é importante lembrar que a fotografia analógica não é uma solução mágica para a crise da pós-fotografia. Ainda assim, é um movimento que questiona a excessiva virtualização e desmaterialização das imagens fotográficas. A fotografia analógica, ao resgatar a dimensão física e tátil da fotografia, traz novas possibilidades para a relação das pessoas com as imagens e para a própria prática fotográfica.

Inserida dentro do ecossistema digital, a nova fotografia analógica também está sujeita às questões inerentes à fotografia digital. Como será feita a preservação desta fotografia em meio a incontáveis registros digitais, híbridos ou não? A tendência, da pós-fotografia e da nova fotografia analógica, é a desaparecimento. O novo formato da captura em filme imbrica a tradicional captura físico-química às questões da imagem em tempos de pós-fotografia – se antes tida como permanente devido à sua natureza impressa, a imagem analógica hibridizada agora é escoada em um fluxo contínuo e permanente de capturas fotográficas. No entanto, é crucial enfatizar

que não se trata de perspectivas apocalípticas, mas sim de uma análise madura e realista acerca dos desafios que possivelmente enfrentaremos no campo da fotografia.

## REFERÊNCIAS

- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Ressignificar**. Disponível em: [www2.academia.org.br/nossa-lingua/nova-palavra/ressignificar](http://www2.academia.org.br/nossa-lingua/nova-palavra/ressignificar). Acesso em: 14 mai. 2024.
- ADAMS, A. **The Camera**. 23ª edição atualizada. Nova Iorque: Little, Brown & Company, 2019a.
- ADAMS, A. **The Negative**. 23ª edição atualizada. Nova Iorque: Little, Brown & Company, 2019b.
- ADAMS, A. **The Print**. 22ª edição atualizada. Nova Iorque: Little, Brown & Company, 2018.
- ALBERS, P.; NOWAK, M. Lomography: Snapshot Photography in the Age of Digital Simulation. **History of Photography**, 23(1), 1999, p. 101-104. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/03087298.1999.10443805>>. Acesso em: 10 de out. 2022.
- BAKER, S. L. **Constructing the contemporary nostalgic image**. Dissertação (Mestrado em História da Arte). School of Art, University of Arizona, Tucson, 2016. Disponível em: <https://repository.arizona.edu/handle/10150/621843>>. Acesso em: 10 out. 2022.
- BARTHOLEYNS, G. (2014). The Instant Past: Nostalgia and Digital Retro Photography. In: K. Niemeyer (Ed.). **Media and Nostalgia: yearning for the past, present and future**. (Cap. 3, pp. 51-69). London: Palgrave Macmillan.
- BARTHES, R. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BAUMAN, Z. **Retrotopia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- BAUMAN, Z.; LEONCINI, T. **Nascidos em tempos líquidos: transformações no terceiro milênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- BENJAMIN, W. **O anjo da história**. Org. e tradução de João Barrento. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- BOYM, S. **The future of nostalgia**. Nova Iorque: Basic Books, 2001.
- BRAGA, V. Imagens em ambientes virtuais e sua relação com o presente. **Ciberlegenda**, Niterói, n.33, p.54-65, 2015. Disponível em: [www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/857/421](http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/857/421). Acesso em: 26 fev. 2020.
- BRIGGS, A; BURKE, P. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet**. 2 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

BROWNER, R. E. **Fotografia: Arte e Técnica**. 7. ed. revisada e ampliada. São Paulo: Agência Editora Iris, 1967.

CAODURO, E. Photo filter apps: Understanding analogue nostalgia in the new media ecology. **Time and Technology in Popular Culture, Media and Communication**, 7(2), 2014, p.67–82. Disponível em <https://ojs.meccsa.org.uk/index.php/netknow/article/view/338>. Acesso em: 20 mar. 2023.

CASTELLS, M. **Redes de indignação e esperança**. Movimentos sociais na era da internet. Rio de Janeiro: 2013, Zahar.

CINESTILL. **About CineStill Film**. Página oficial da marca Cinestill. Sem data de publicação. Disponível em: <https://cinestillfilm.com/pages/about-cinestill-film>. Acesso em: 28 Mai. 2023.

CROCOMO, F.; GUIDOTTI, F.; GIACOMELLI, I. Floripa Pinhole: A utilização de técnicas primitivas de registro fotográfico para o desenvolvimento de habilidades com a fotografia contemporânea. **Anais do XVII Encontro Nacional de Professores de Jornalismo**, Palmas, TO, Brasil, 2018. Disponível em: [www.fnpij.org.br/soac236/index.php/17enpj/17enpj/paper/view/167/81](http://www.fnpij.org.br/soac236/index.php/17enpj/17enpj/paper/view/167/81). Acesso em: 29 Mai. 2023.

DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DPREVIEW. **Kodak Alaris is bringing back T-Max P3200 high-speed B&W film**. Postagem no canal de notícias sobre fotografia DPreview. Publicado em: 23 Fev. 2018. Disponível em: <https://www.dpreview.com/news/1282034127/kodak-alaris-is-bringing-back-t-max-p3200-high-speed-b-w-film>. Acesso em: 23 Mai. 2023.

EVERNDEN, C. K. **Digital imperfections: analog processes in 21st century cinema**. Dissertação (Mestrado em Fine Arts). Faculty of Fine Arts, University of Lethbridge, Lethbridge, Alberta, 2014. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/10133/3623>>. Acesso em 17 out. 2022.

ENGLE, E. **Polaroid's NYC Pop-Up Lab Celebrates Analog Photography**. Artigo no portal eletrônico “Hype Beast”. Publicado em: 28 Out. 2019. Disponível em: <https://hypebeast.com/2019/10/polaroid-nyc-pop-up-lab-analog-photography-info>. Acesso em: 27 Mai. 2023.

FERREIRA, B., & SILVA JÚNIOR, D. S. (2016). De volta ao passado: o consumo retrô em uma era tecnológica. **Revista de Gestão e Operações Produtivas**, n.2, 2016. Disponível em: [www.dein.eng.uerj.br/revista/download/RGOPFerreiraetal2016-2-n12v2.pdf](http://www.dein.eng.uerj.br/revista/download/RGOPFerreiraetal2016-2-n12v2.pdf). Acesso em: 06 mai. 2024.

FEYEUX, A. From Empire to Marketplace: Agfa and the Rebuilding of the German Photography Industry after 1945. **Études photographiques**, Paris, n.24, 2009, p.1-12. Disponível em: <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3433>. Acesso em: 29 Mai. 2023.

FLUSSER, V. **Pós-história: Vinte Instantâneos e um Modo de Usar**. É Realizações, 2019.

FONTCUBERTA, J. **A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia.** São Paulo: G.Gilli, 2012.

FONTCUBERTA, J. **La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía.** Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.

FONTCUBERTA, J. Por un manifiesto postfotográfico. **La Vanguardia**, Barcelona, 11 mai. 2011. Disponível em: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>>. Acesso em: 12 jun. 2022.

FONTCUBERTA, J. Por um manifesto pós-fotográfico. **Studium**, Campinas, n.36, p.118-130, jul. 2014.

FREUND, G. **La fotografía como documento social.** Editorial Gustavo Gili: 2015.

GOBBI, M. A.; LEITE, M. C. S. Olhar pelo buraco da agulha: pinhole numa proposta de estágio e formação de professores em ciência sociais. **Olh@res**, 1(1), 2013, p.263-283. Disponível em: <http://periodicos.unifesp.br/index.php/olhares/citationstylelanguage/get/modern-language-association?submissionId=58>. Acesso em: 29 Mai. 2023.

HACKING, J. (Org.). **Tudo sobre fotografia.** Rio de Janeiro, Sextante, 2018.

HAN, B. **A expulsão do outro: sociedade, percepção e comunicação hoje.** Petrópolis: Vozes, 2022.

HAN, B. **Capitalismo e impulso de morte: ensaios e entrevistas.** Petrópolis: Vozes, 2021a.

HAN, B. **Favor fechar os olhos: em busca de um outro tempo.** Petrópolis: Vozes, 2021b.

HAN, B. **O desaparecimento dos rituais: uma topologia do presente.** Petrópolis: Vozes, 2021c.

HAN, B. **Sociedade do cansaço.** 2ª ed. ampliada. Petrópolis: Vozes, 2017.

HENRIQUES, F.; MARGADONA, L. A.; GADOTTI, M. ANALÓGICOS x DIGITAIS: UMA BATALHA SEM VENCEDORES - Estudos de caso do hibridismo na tipografia e fotografia. In: **Ensaio em design: práticas interdisciplinares.** 1ed. Bauru: Canal 6, 2014, v. 1, p. 204-225.

HENRIQUES, F; MARGADONA, L. A.; GADOTTI, M. O pensar híbrido contemporâneo no design e na fotografia: diálogos entre o artesanal e o digital. **Educação Gráfica**, v.21, n.1, 2017, p.198-208.

HENRIQUES, F.; MARGADONA, L. A.; GADOTTI, M.; BIAZI, N. Q. Tipografia híbrida: Caligrafia e Letterpress em Processos Digitais. **ACTAS DE DISEÑO**, v. 28, p. 81-85, 2018. Disponível em: <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/actas/article/view/2167>. Acesso em 27 mai. 2024.

HO, J. C.; CHEN, H. (2018). Managing the disruption and sustaining the disrupted. The case of Kodak and Fujifilm in the face of digital disruption. **Review of Policy Research**, v.35, n.3, 2018, p. 352-371. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/ropr.12278>. Acesso em: 25 Mai. 2023.

ILFORD PHOTO. **Committed to Art and Environment**. Nota oficial lançada no website da Ilford Photo. Publicado em Nov. 2019a. Disponível em: <https://ilford.com/wp-dev/wp-content/uploads/2020/05/IlfordDurstEnvironmentalCommittment.pdf>. Acesso em: 26 Mai. 2023.

ILFORD PHOTO. **New products announced products including 5th generation Ilford Multigrade RC Paper & Ilford Ortho Film in 135 and 120 formats**. Anúncio no website oficial da Ilford Photo. Publicado em: 24 Out. 2019b. Disponível em: [https://www.ilfordphoto.com/new-products-announced-products-including-5th-generation-ilford-multigrade-rc-paper-ilford-ortho-film-135-120-formats/?\\_store=ilford\\_brochure&\\_from\\_store=ilford\\_uk](https://www.ilfordphoto.com/new-products-announced-products-including-5th-generation-ilford-multigrade-rc-paper-ilford-ortho-film-135-120-formats/?_store=ilford_brochure&_from_store=ilford_uk). Acesso em: 23 Mai. 2023.

ISTOÉ. **Como a AGFA saiu desse rolo**. Artigo publicado na revista digital IstoÉ Dinheiro. Publicado em: 19 jan. 2009. Disponível em: <https://www.istoedinheiro.com.br/como-a-agfa-saiu-deste-rolo/>. Acesso em: 29 Mai. 2023.

KEIGHTLEY, E., & PICKERING, M. Technologies of memory: Practices of remembering in analogue and digital photography. **New Media & Society**, n.16, v.4, 2014, p.576–593, <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1461444814532062>. Acesso em: 06 mai. 2024.

KNOWLES, K. Slow, Methodical, and Mulled Over: Analog Film Practice in the Age of Digital. *Cinema Journal*, 55(2), 2016, p.146-151. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/cj/summary/v055/55.2.knowles.html>. Acesso em: 06 mai. 2024.

KURIHARA, T.; MANABE, Y.; AOKI, N.; KOBAYASHI, H. Digital image improvement by adding noise: An example by a professional photographer. **Journal of Imaging Science and Technology**, v. 55, n.3, 2011. Disponível em: [www.ingentaconnect.com/content/ist/jist/2011/00000055/00000003/art00006](http://www.ingentaconnect.com/content/ist/jist/2011/00000055/00000003/art00006). Acesso em: 20 mar. 2023.

LEVINSON, P. **Digital McLuhan**: a guide to the information millenium. Nova Iorque: Routledge.

LEVINSON, P. **New new media**. Nova Iorque: Penguin, 2012.

LOMOGRAPHY. **Lomo Life – The Future is Analog**: The Cameras. Londres: Thames & Hudson, 2012a.

LOMOGRAPHY. **Lomo Life – The Future is Analog**: The Story. Londres: Thames & Hudson, 2012b.

LOMOGRAPHY. **The 10 Golden Rules of Lomography Simple Use Film Camera** [Web site]. Publicado em 18 abr. 2018. Disponível em: [www.lomography.com/magazine/335803-the-10-golden-rules-of-lomography-simple-use-film-camera](http://www.lomography.com/magazine/335803-the-10-golden-rules-of-lomography-simple-use-film-camera). Acesso em 20 dez. 2022.

LÓPEZ, P. A. **Caso Kodak Alaris**: Evolución del modelo de negocios en la era post digital (2013 - actualidad). Monografía (Licenciatura em Administração de Empresas). Escuela de Negocios, Universidad de San Andrés. Buenos Aires, 2022. Disponível em: <https://repositorio.udes.edu.ar/jspui/bitstream/10908/19681/1/%5BP%5D%5BW%5D%20T.G.%20A.%20y%20C.%20L%C3%B3pez,%20Pilar%20Agustina.pdf>. Acesso em: 25 Mai. 2023.

MACIEL, N. Com escassez de matéria-prima e laboratórios de revelação, o processo de fotografia analógica vira um ato de resistência. Artigo em revista eletrônica. **Correio Braziliense**, 2010. Disponível em: [www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/01/21/interna\\_diversao\\_arte,168050/com-escassez-de-materia-prima-e-laboratorios-de-revelacao-o-processo-de-fotografia-analogica-vira-um-ato-de-resistencia.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/01/21/interna_diversao_arte,168050/com-escassez-de-materia-prima-e-laboratorios-de-revelacao-o-processo-de-fotografia-analogica-vira-um-ato-de-resistencia.shtml). Acesso em: 06 mai. 2024.

MACHADO, A. B. **Going retro in a high-tech**: How analog lomographic cameras survived the advent of digital cameras society international world: Case study: Lomography Society International. Dissertação (Mestrado em Gestão de Empresas). Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2012. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/6242>. Acesso em: 29 Mai. 2023.

MAGAUDDA, P.; MINNITI, S. Retromedia-in-practice: A practice theory approach for rethinking old and new media technologies. **Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies**, v.25, n.4, 2019, p.673-693. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1354856519842805>. Acesso em: 26 Mai. 2023.

MARGADONA, L. A.; ANDRADE, A. B. P. Projeto #savethefilm – Um olhar sobre as motivações da retomada da plataforma analógica por fotógrafos brasileiros. In: SUING, A.; et al. (Org.). **Narrativas Imagéticas**. Aveiro: Ria Editorial, 2019. Disponível em <[www.riaeditorial.com/index.php/narrativas-imageticas/](http://www.riaeditorial.com/index.php/narrativas-imageticas/)>. Acesso em: 21 out. 2020.

MARGADONA, L. A.; HENRIQUES, F. Lomografia e Instagram: a retomada e atualização da fotografia analógica. In: XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 2013, Bauru. **Anais do XVIII Congresso de Comunicação na Região Sudeste. São Paulo: Intercom**, 2013. p. 1-8. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-1662-1.pdf>. Acesso em 27 mai. 2024.

MARTINO, L. M. S. **Teoria das Mídias Digitais**: linguagens, ambientes, redes. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

MARTINS, N. **Fotografia**: da analógica à digital. 3. reimpr. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2014.

MCLUHAN, M. **Understanding media**: The Extensions of Man. New York: MIT Press, 1994.

MENKE, M. Seeking Comfort in Past Media: Modeling Media Nostalgia as a Way of Coping With Media Change. **International Journal of Communication** (11), p.626-646, 2017. Disponível em: <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/5534>. Acesso em: 21 out. 2020.

MONFORTE, L. G. **Fotografia pensante**. São Paulo: Senac, 1997.

MOON, J. H.; LEE, E.; LEE, J.; CHOI, T. R.; SUNG, Y. The role of narcissism in self-promotion on Instagram. **Personality and Individual Differences**, Nova York, n.101, p.22-25, 2016.

NEGROPONTE, N. **A vida digital**. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras: 1995.

NIEMEYER, K. (Ed.). **Media and Nostalgia: yearning for the past, present and future**. London: Palgrave Macmillan, 2014.

NOJIMA, V. L.; BRAIDA, F.; MOURA, M. A contemporaneidade híbrida nas Artes e no Design. In: Moura [Org.]. **Design brasileiro contemporâneo: Reflexões**. São Paulo: Estações das Letras e Cores, 2014.

OLIVEIRA, A. A. Post-Photography, or Are We Past Photography? **Intermittence and Interference**, 2016, p.68–75. Disponível em: [https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/27744/2/Postscreen\\_p68-75.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/27744/2/Postscreen_p68-75.pdf). Acesso em 20 dez. 2022.

OLVERA, M. **Disposable simulacra: The search for authenticity through the analogue viewfinder of the digital age**. (Tese não publicada, 2019). Texas State University. Disponível em: <https://digital.library.txstate.edu/handle/10877/9456>. Acesso em 20 dez. 2022.

PETAPIXEL. **Fujifilm B&W Film is Back: Neopan 100 Acros II Announced**. Artigo no portal de fotografia PetaPixel. Publicado em 10 jun. 2019. Disponível em: <https://petapixel.com/2019/06/10/fujifilm-bw-film-is-back-neopan-100-acros-ii-unveiled/>. Acesso em: 22 Mai. 2023.

PORSANI, R. N., MARGADONA, L. A., ANDRADE, A. B. & HELLMEISTER, L.A.V. (2019). Aplicação de tecnologia de prototipagem rápida por manufatura adiada na produção de uma câmera fotográfica pinhole: da construção do objeto à revelação das fotos. **Anais do XIII International Conference on Graphics Engineering for Arts and Design**, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, [www.graphica2019.org/assets/doc/Anais\\_Graphica\\_2019.pdf](http://www.graphica2019.org/assets/doc/Anais_Graphica_2019.pdf). Acesso em 20 dez. 2022.

PORSANI, R. N., MARGADONA, L. A., ANDRADE, A. B. & HELLMEISTER, L.A.V. (2019). Criação de uma câmera analógica pinhole em impressão 3D para ensino de fotografia. **Anais do X Congresso Latino Americano de Enseñanza del Diseño**, Palermo, Argentina. Acesso em 20 dez. 2022.

PORSANI, R. N., MARGADONA, L. A., ANDRADE, A. B. & HELLMEISTER, L.A.V. (2019). LomoUnesp: Criação de uma câmera analógica pinhole em impressão 3D para ensino de fotografia. **Anais da XII Jornada Multidisciplinar**, UNESP, Bauru, SP, Brasil, [www.faac.unesp.br/Home/Departamentos/CienciasHumanas45/2019-crisenashumanidadesinclusaoeresistenciaemtemposderetrocesso/caderno-de-resumos---final.pdf](http://www.faac.unesp.br/Home/Departamentos/CienciasHumanas45/2019-crisenashumanidadesinclusaoeresistenciaemtemposderetrocesso/caderno-de-resumos---final.pdf). Acesso em 20 dez. 2022.

RAIMES, J. **Design retrô: 100 anos de design gráfico**. Tradução: Claudio Carina. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

RAYMAN, J. M. Millennials' Approach to Preserving Digital Photographic Collections (Dissertação de mestrado, University of North Carolina, 2017). Carolina Digital Repository. Disponível em: [https://cdr.lib.unc.edu/concern/masters\\_papers/pv63g408w](https://cdr.lib.unc.edu/concern/masters_papers/pv63g408w). Acesso em 20 dez. 2022.

ROCHA, C. Materialidade digital. In G. B. Campos & M. Ledesma (Orgs.). **Novas Fronteiras do Design Gráfico**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

ROSTON, B. **Fujifilm resurrects B&W film as millennials turn from digital to analog**. Web site. Publicado em 11 jun. 2019. Disponível em: [www.slashgear.com/fujifilm-resurrects-bw-film-as-millennials-turn-from-digital-to-analog-12580152](http://www.slashgear.com/fujifilm-resurrects-bw-film-as-millennials-turn-from-digital-to-analog-12580152). Acesso em 20 dez. 2022.

SARPONG, D.; DONG, S.; APPIAH, G. (2016). 'Vinil never say die': The re-incarnation, adoption and diffusion of retro-technologies. **Technological Forecasting & Social Change**, n.103, p.109-118, 2016. Disponível em: <[www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0040162515003078](http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0040162515003078)>. Acesso em: 10 out. 2022.

SANTAELLA, L. A cultura digital na berlinda. In: M. I. V. de Lopes & M. M. K. Kunsch (Orgs.). **Comunicação, Cultura e Mídias Sociais**, 2016, p. 93-101. São Paulo: ECA-USP. Disponível em: [www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/textos/002759269.pdf](http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/textos/002759269.pdf). Acesso em: 06 mai. 2024.

SAX, D. **A vingança dos analógicos**: por que os objetos de verdade ainda são importantes. Trad. de Alexandre Matias. 1. Ed. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2017.

SAX, D. **The revenge of analog**: real things and why they matter. New York: Public Affairs, 2016.

SCHREY, D. Analogue Nostalgia and the Aesthetics of Digital Remediation. In: K. Niemeyer (Ed.). **Media and Nostalgia**: yearning for the past, present and future, p. 27-38. London: Palgrave Macmillan, 2014.

SCHISLER, M. W. L. **Revelação em preto-e-branco**: a imagem com qualidade. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SCOLARI, C. (Org.). **Ecología de los medios** – entornos, evoluciones e interpretaciones. Barcelona: Gedisa, 2015.

SILVA JUNIOR, J. A. Da fotografia expandida à fotografia desprendida: como a crise da Kodak pode explicar a emergência do Instagram ou vice-versa. **Libero**, São Paulo, v.17, n.33, p.117-126, jan./jun. 2014. Disponível em: <[seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/141/0](http://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/141/0)>. Acesso em: 10 out. 2022.

SOUZA E SILVA, W. Fotografia e interfaces digitais: Convergência entre construção, comunicação e significação. **Revista GEMInIS**, São Carlos, v.6, n.1, p.329-340, 2015.

Disponível em: <https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/233>. Acesso em: 29 Mai. 2023.

STUL, A. K. Reactions to analog fetishism in sound-recording cultures. **The Velvet Light Trap**, 74, 2014, p.42-53. Disponível em: [www.utexaspressjournals.org/doi/abs/10.7560/VLT7405](http://www.utexaspressjournals.org/doi/abs/10.7560/VLT7405). Acesso em: 06 mai. 2024.

TATSUNO, K. Current Trends in Digital Cameras and Camera-Phones. **Quarterly review**, n. 18, p.35–44. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/236667324.pdf>. Acesso em: 28 Mai. 2023.

TRIGOSO, C. Z. **La resistencia de la imagen fotográfica**: prácticas y discursos artísticos en la fotografía limeña contemporánea. Dissertação (Mestrado em Antropología Visual). Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad Católica del Perú, PUCP, Lima, Peru, 2016. Disponível em: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/7197>. Acesso em: 29 Mai. 2023.

VALLE, B. Fotografando digitalmente, pensando analogicamente: os fotógrafos migrantes. **Revista Ícone**, Pernambuco, v.14, n.2, p.1-15, 2012. Disponível em: [www.periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/230659/24671](http://www.periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/230659/24671). Acesso em: 22 set. 2019.

XEREZ, T. Lomografia: a fotografia pós-digital. **Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da UERJ**, Rio de Janeiro, v.1, n.8, p.148-156, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/concinnitas.2011.59603>. Acesso em: 16 mai. 2024.

WEST, N. M. **Kodak and the Lens of Nostalgia**. Virginia: University Press of Virginia, 2000.

WU, B.; WAN, Z.; LEVINHAL, D. A. Complementary assets as pipes and prisms: Innovation incentives and trajectory choices. **Strategic Management Journal**, v.35, n.9, 2014, p.1257-1278. Disponível em: <https://doi.org/10.1002/smj.2159>. Acesso em: 25 Mai. 2023.

*Dos pré-textuais: Agradecimentos, epígrafe e epígrafes de capítulo*

CAZUZA. **O tempo não para**. Rio de Janeiro: Universal Music, 1988. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/10C3nAydzBvNfaY86NwUuA?si=d61f964b28094159>. Acesso em: 05 mai. 2024.

GANG OF FOUR. **It is not enough**. Surrey: EMI, 1982. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6HmP2rCAOrWYVLzJDVIDIU?si=8063b2003c2c495a>. Acesso em: 05 mai. 2024.

LOVERS, M. **Old World**. Estados Unidos: Beserkley Records: 1976. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4ouJlCqn9S2uARAaOJUuw6?si=a314968f9d9b4930>. Acesso em: 05 mai. 2024.

MCLUHAN, M. **Understanding media**: The Extensions of Man. New York: MIT Press, 1994.

SONTAG, S. **On Photography**. Nova Iorque: Picador, 1977.

YOUNG, N. **Heart of Gold**. Estados Unidos: Reprise Records, 1972. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/26QKxvjlCo2fSd3T4c8Zpb?si=49115bbcd5664d80>. Acesso em: 05 mai. 2024.