



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEAS**

LEONARDO PASTOR BERNARDES RODRIGUES

**PROCESSO FOTOGRÁFICO:
AUTOMATISMO E RETORNO AO MANUAL NA PRÁTICA DA
FOTOGRAFIA ATRAVÉS DO *SMARTPHONE***

Salvador
2016

LEONARDO PASTOR BERNARDES RODRIGUES

**PROCESSO FOTOGRÁFICO:
AUTOMATISMO E RETORNO AO MANUAL NA PRÁTICA DA
FOTOGRAFIA ATRAVÉS DO *SMARTPHONE***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação – Universidade Federal da Bahia – como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas.

Orientador: Prof. Dr. André Luiz Martins Lemos

Salvador
2016

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Rodrigues, Leonardo Pastor Bernardes.

Processo fotográfico: automatismo e retorno ao manual na prática da fotografia através do *Smartphone* / Leonardo Pastor Bernardes Rodrigues. - 2016.
223 f.: il.

Inclui apêndices.

Orientador: Prof. Dr. André Luiz Martins Lemos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2016.

1. Fotografia. 2. Smartphones. 3. Etnologia. 4. Ciberespaço. I. Lemos, André Luiz Martins.
II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. III. Título.

CDD - 770
CDU - 77

A minha avó Nívea
e seus preciosos álbuns de fotografia

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Lucinda e Roberto, pelo carinho que sempre me deram. Às minhas irmãs, Ana Luísa, por todo apoio e compreensão, e Lara, pelos abraços e brincadeiras. Aos meus avós, Nívea, Daudete, Alita e Emerenciano, pela sabedoria, inspiração e carinho. A todas as amigas e amigos que me incentivam e estão sempre presentes, mesmo nos momentos mais difíceis. A Pierre Malbouisson e as conversas compartilhadas com xícaras de café. A Hanna Nolasco, atenciosa e companheira desde quando nos conhecemos.

A Valéria Vilas Bôas, por todo o amor e carinho que sempre me dá, em todos os momentos. Obrigado pelos comentários, revisões, conversas, abraços e sorrisos. Você está presente em cada página deste trabalho.

A André Lemos, meu orientador, por ajudar a amadurecer esta pesquisa e sempre me incentivar a seguir em frente com vontade e dedicação. Agradeço pelas discussões, experiências compartilhadas e inspiração intelectual, seja na sala de aula, nos encontros do laboratório de pesquisa ou nas reuniões de orientação.

A todos meus colegas do Lab404: André Holanda, Macello Medeiros, Adelino Mont'Alverne, Elias Bitercourt, Nayra Araújo, Vívian Corneti e Moisés Costa Pinto. Nossas ricas discussões foram essenciais para este trabalho. E também àqueles que passaram pelo grupo e me ajudaram a amadurecer enquanto pesquisador: Fernando Firmino, Luiz Adolfo, Thiago Falcão e Talyta Singer.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Especialmente a Graciela Natansohn, minha querida tutora no PETCOM à época das primeiras iniciativas acadêmicas durante a graduação; e a Itania Gomes, pela inspiração e pelo apoio nos momentos difíceis. Aos coordenadores e pesquisadores responsáveis pela excelência acadêmica do Póscom. A Michelle Almeida, pela dedicação e suporte. À turma de 2014 e aos amigos que fiz. Ao CNPq pelo apoio financeiro para realização desta pesquisa.

Às professoras Míriam Rabelo e Iara Maria, pelas excelentes aulas e por me auxiliar na interdisciplinaridade que eu buscava. A todos os colegas que me acolheram no ECSAS.

Aos personagens – etnográficos e ficcionais – que compartilharam comigo suas experiências fotográficas.

Theodore: What are you doing?

Samantha: I'm just looking at the world
and writing a new piece of music.

Theodore: Can I hear it? What's this one
about?

Samantha: Well, I was thinking, we don't
really have any photographs of us. And I
thought this song could be like a
photograph that captures us in this moment
in our life together.

Theodore: I like our photograph. I can see
you in it.

Samantha: I am.

Spike Jonze. Her.

PASTOR, Leonardo. Processo fotográfico: automatismo e retorno ao manual na prática da fotografia através do *smartphone*. f.223. 2016. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

RESUMO

Esta dissertação de mestrado tem como objetivo investigar as diferentes práticas fotográficas contemporâneas associadas ao uso do *smartphone*. Neste trabalho, propõe-se pensar esse tipo de fotografia como o formato mais recente de desenvolvimento do automatismo fotográfico, entendendo-a como um “processo fotográfico” – um conjunto de mediações diversas, uma rede sociotécnica formada pelo entrelaçamento de diferentes modos de existência. Busca-se, ainda, perceber as oscilações entre uma continuidade automática dos processos em torno da fotografia e as possibilidades de “retorno ao manual” – suspensões momentâneas do próprio automatismo fotográfico. A primeira parte deste trabalho, portanto, dedica-se a apresentar as principais propostas e conceitos tanto da Teoria Ator-Rede quanto da antropologia dos modernos de Bruno Latour, trazendo uma perspectiva pluralística da Enquete sobre os Modos de Existência – considerando, através dela, também o empirismo radical de William James – para as reflexões em torno da fotografia. Ao invés de pensá-la a partir de um “ato fotográfico”, propõe-se a percepção de um “processo fotográfico”, permitindo, assim, compreender as nuances das pequenas transcendências dos diferentes seres que permeiam cada prática de fotografia. Em um segundo capítulo, busca-se traçar o percurso do automatismo fotográfico através dos conceitos e primeiros dispositivos da câmara escura, o laboratório aberto do daguerreotipista, o mercado amador de massa promovido pela câmera Kodak e, por fim, a linguagem numérica das primeiras câmeras digitais. Em um último capítulo, propõe-se uma investigação das práticas e processos fotográficos em torno da utilização do *smartphone*. Para isto, foi desenvolvida uma pesquisa em duas etapas: uma de caráter quantitativo, com questionários aplicados àqueles que costumam utilizar o telefone celular para fotografar; outra de caráter etnográfico, através de entrevistas aprofundadas. Foram observadas e analisadas as diferentes práticas dos personagens etnográficos descritos neste trabalho, percebendo-se as relações com o cotidiano, interações e compartilhamentos através de redes sociais digitais, a popularização da prática de autorretrato chamada de *selfie*, além de uma ubiquidade, portabilidade e mobilidade associadas ao uso do *smartphone* para fotografar. Por fim, foram investigadas possibilidades de retorno ao manual – de suspensão temporária do automatismo fotográfico –, divididas em momentos de antes e depois da produção da imagem.

Palavras-chave: fotografia; processo fotográfico; automatismo; modos de existência; *smartphone*; retorno ao manual; etnografia

PASTOR, Leonardo. Photographic process: automatism and manual restart in the practice of photography through the smartphone. f.223. 2016. Thesis (Masters) – Post-Graduate Program in Communication and Contemporary Culture, Federal University of Bahia (UFBA), Salvador, 2016.

ABSTRACT

This masters dissertation has as its main purpose the investigation of different practices of contemporary photography associated to smartphone use. In this research, it's proposed to think this kind of photography as the most recent development format for the photographic automatism, understanding it as a “photographic process” – a set of various mediations, a sociotechnical network consisting of the interlacing of different modes of existence. It is also pursued to understand the oscillations between an automatic continuity of the processes regarding photography and the possibilities of “manual restart” – momentaneous suspensions of the photographic automatism itself. The first part of this work, therefore, dedicates itself to present the main proposals and concepts of the Actor-Network Theory as much as the anthropology of the moderns proposed by Bruno Latour, rendering a pluralistic perspective of the Inquiry into Modes of Existence – also considering, through it, William James' radical empirism – to the reflections concerning photography. Instead of thinking of it as a “photographic act”, the perception of a “photographic process” is proposed, allowing, therefore, to comprehend the nuances of the small transcendences of the different beings that permeate each practice of photography. A second chapter seeks to trace the path of photographic automatism through the concepts and first dispositives of the camera obscura, the open laboratory of the daguerreotypists, the amateur mass market promoted by Kodak camera and, at last, the numeric language of the first digital cameras. In a last chapter, the proposal is to investigate the photographic practices and processes regarding smartphone use. To do so, a research was developed in two phases: one in a quantitative approach, with questionnaires applied to those who usually use their mobile phone to take photographs; and the other in an ethnographic approach, through in-depth interviews. The different practices of the ethnographic characters described in this work were observed and analyzed throughout their relations with their respective everyday routine, interactions and sharing through digital social media, the popularization of the self-portrait practice known as selfie, and the ubiquity, portability and mobility associated to the use of a smartphone to take a photograph. At last, the possibilities of a manual restart were investigated – a temporary suspension of the photographic automatism –, dividing in the moments before and after the production of the image.

Keywords: photography; photographic process; automatism; modes of existence; smartphone; manual restart; ethnography

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Câmeras mais populares na comunidade do Flickr	14
Figura 2	Experimentações realizadas a partir da mesma imagem	20
Figura 3	Gráfico representativo do efeito de imanência do hábito	65
Figura 4	Lady Reading a Letter at an Open Window, Johannes Vermeer.....	76
Figura 5	Portrait of Michel Leiris, Francis Bacon	76
Figura 6	Primeira ilustração do fenômeno da câmara escura.....	78
Figura 7	Modelos diferentes de câmara escura compacta.....	79
Figura 8	Point de vue du Gras, Nicephore Niépce.....	85
Figura 9	Le Boulevard du Temple, Louis Daguerre	86
Figura 10	Equipamento completo para daguerreotipia	91
Figura 11	Publicidade realizada pela Eastman Company	97
Figura 12	No. 1 Kodak Camera	98
Figura 13	Câmera projetada por Steven Sasson nos laboratórios da Kodak.....	109
Figura 14	Dycam Model 1	110
Figura 15	Imagem produzida por uma Dycam Model 1	111
Figura 16	Imagem para divulgação do formulário de pesquisa	125
Figura 17	O primeiro iPhone.....	137
Figura 18	Qual aparelho você mais utiliza para fotografar?	139
Figura 19	Com qual frequência você utiliza o smartphone para fotografar?	140
Figura 20	Com qual frequência você compartilha fotografias?	141
Figura 21	Quais tipos de aplicativo relacionados a fotografia você mais utiliza?	142
Figura 22	Em quais momentos você fotografa e compartilha mais foto?.....	142
Figura 23	A câmera do iPhone na palma da mão.....	159
Figura 24	De que forma você modifica uma foto?.....	175
Figura 25	Lentes teleobjetiva e grande angular para smartphone	177
Figura 26	Uso de filtros em aplicativos	185
Figura 27	Edição em aplicativos	186

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	MODOS DE EXISTÊNCIA	24
2.1	JAMAIS FOMOS MODERNOS	28
2.2	DA TEORIA ATOR-REDE AOS MODOS DE EXISTÊNCIA	34
2.3	ENQUETE SOBRE OS MODOS DE EXISTÊNCIA	39
2.3.1	Pluralismo ontológico e empirismo radical	43
2.3.2	Metalinguagem	49
2.3.3	Quasi-sujeitos, quasi-objetos e suas ligações	52
2.4	CRUZAMENTO ENTRE OS MODOS	53
2.4.1	Referência, reprodução e processo fotográfico	54
2.1.2	Técnica, hábito e automatismo fotográfico	61
3	TRAJETÓRIA DO AUTOMATISMO FOTOGRÁFICO	71
3.1	CÂMARA ESCURA: entre conceito e dispositivo	74
3.2	DAGUERREOTIPIA: o artífice e seu laboratório aberto	85
3.3	CÂMERA KODAK: caixa-preta, cotidiano e instantaneidade	95
3.4	CÂMERA DIGITAL: linguagem numérica	107
4	PRÁTICAS FOTOGRÁFICAS COM O SMARTPHONE	121
4.1	PESQUISA EMPÍRICA E ETNOGRÁFICA	123
4.1.1	Você fotografa com seu celular?	123
4.1.2	Momento etnográfico	126
4.2	PROCESSOS FOTOGRÁFICOS CONTEMPORÂNEOS E MODOS DE EXISTÊNCIA	134
4.2.1	Um novo processo fotográfico	135
4.2.2	Imagens do cotidiano	144
4.2.3	Qualquer momento, qualquer lugar	155
4.2.4	Redes sociais: compartilhamentos e ficções	160
4.2.4	Let me take a selfie	165
4.1	RETORNO AO MANUAL	172
4.3.1	Suspensão do automatismo: antes da imagem	176
4.3.2	Suspensão do automatismo: depois da imagem	183

5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	196
	REFERÊNCIAS	204
	APÊNDICES.....	214

1 INTRODUÇÃO

Imaginemos os personagens ficcionais Pedro e Paula¹. Não são fotógrafos – no sentido profissional do termo –, mas, assim como várias outras pessoas, produzem fotografias. Eles talvez não saibam, mas fazem parte de um grande grupo – mais da metade² dos usuários de internet – que publica fotos e vídeos originais com frequência. Tanto Pedro quanto Paula elaboram suas próprias imagens fotográficas, utilizando geralmente apenas um dispositivo, o *smartphone*. Eles, no entanto, podem experimentar a fotografia de maneiras diferentes e, justamente, o que nos interessa aqui é buscar entender de que forma se dá esse tipo de experiência fotográfica e, a partir dela, demonstrar a construção de certos aspectos – sociotécnicos e comunicacionais – dos processos fotográficos contemporâneos.

Nosso primeiro personagem ficcional, Pedro, costuma fotografar e publicar suas imagens todos os dias, espalhando-as pelo *Instagram*³ e pelo *Flickr*⁴; além disso, frequentemente faz com que as que foram publicadas no *Instagram* sejam também compartilhadas no *Facebook*⁵ ou no *Twitter*⁶. Já Paula, apesar de acompanhar as atualizações de outras pessoas diariamente no *Instagram* – “curtindo” sempre as fotos de Pedro, inclusive –, publica apenas em média uma foto por semana. Por outro lado, essa frequência aumenta consideravelmente em período de viagens, espalhando assim diversas imagens pelas redes sociais digitais, publicando pelo *Instagram* ou, então, em seu próprio “Diário de Viagem” mantido no *Tumblr*⁷. Em geral, os dois personagens compartilham suas fotografias logo após realizá-las, seja a imagem de um pôr do sol de domingo fotografado por Paula ou o hambúrguer de um novo restaurante visitado por Pedro. Enquanto ainda o sol não se põs, amigos de Paula já comentam a foto; Pedro come seu hambúrguer ao mesmo tempo em que várias outras pessoas, longe dali, visualizam a imagem publicada.

¹ São dois personagens ficcionais criados em inspiração nos também personagens ficcionais Pierre e Paul, descritos por Bruno Latour (2012b) em um dos capítulos do livro *Enquete sobre os Modos de Existência* – transformados, aqui, em Pedro e Paula. Neste capítulo, Latour se utiliza de Pierre e Paul para demonstrar os diversos *scripts* que agem por cima e abaixo deles, para que consigam concretizar um combinado de se encontrarem em um certo horário embaixo do relógio da Gare de Lyon, em Paris – constrói a partir deles, portanto, o modo de existência da organização.

² Segundo o Pew Research Internet Project (DUGGAN, 2013), mais da metade (54%) dos usuários de internet publicam fotos e vídeos originais. Esse percentual aumentou de 46% em 2012 para 54% em 2013.

³ Aplicativo e rede social baseada no compartilhamento de fotografias e vídeos. <instagram.com>

⁴ Rede social para compartilhamento de fotografias. <flickr.com>

⁵ O Facebook é a rede social mais acessada no mundo atualmente. <facebook.com>

⁶ Rede social com limite de 140 caracteres para cada postagem, mas permite compartilhamento de imagens. <twitter.com>

⁷ Tumblr é um blog que inclui várias características de redes sociais e possui bastante ênfase em imagens. <tumblr.com>

Tanto Paula quanto Pedro parecem, então, participar de uma lógica instantânea de produção, visualização e compartilhamento de fotografias. Se, com atenção, tal processo fotográfico for destrinchado como uma ação fotográfica experienciada e pensada enquanto uma continuidade prática entre as coisas – justamente no sentido do empirismo proposto por William James (1920, 1979a) – e uma rede diversa de mediadores, humanos ou não-humanos (LATOUR, 2012a), percebem-se práticas fotográficas que extrapolam essa aparente linearidade. Para os dois personagens, não há apenas o formato “clicar”, ver e compartilhar. Pedro, por exemplo – antes do compartilhamento da foto – procura sempre escolher os filtros que combinem mais com o momento (quais deixam o hambúrguer mais apetitoso?), testando aplicativos diferentes e seus respectivos efeitos diferenciados. Já Paula costuma modificar brilho, contraste, exposição, balanço de branco, dentre outras características da imagem (que tal, Paula, realçar um pouco mais o pôr do sol deixando a luz mais amarelada?). Pedro adora vinhetas, quadros e montagens, enquanto Paula costuma publicar em formatos diferentes, acrescentar cores fortes e desfocar o que estiver em segundo plano. Além disso, Paula costuma carregar consigo em suas viagens um conjunto de pequenas lentes que, acopladas externamente à própria objetiva fixa do *smartphone*, geram efeitos diferenciados (adoro usar a lente *wide* em fotos de paisagem, ela diz). Tudo, claro, utilizando-se do próprio telefone celular.

Em meio a uma prática já bastante comum e incorporada ao cotidiano, Pedro e Paula, em conjunto com o *smartphone*, não se dão conta de que, na verdade, produzem fotografia de uma maneira inédita: são geradas imagens capazes de ser processadas, visualizadas e compartilhadas instantaneamente. Amplia-se o automatismo na produção de imagem fotográfica até incluir o próprio compartilhamento no processo. Tal prática, afinal, atribui um maior valor comunicacional à fotografia a partir das tecnologias digitais: com o *smartphone*, a própria câmera ganha status de conexão, já que, como escreve André Gunthert (2009, p. 193), “Hoje em dia, o verdadeiro valor de uma imagem é de ser compartilhada”⁸.

Paula e Pedro não estão sozinhos. A utilização do telefone celular para acesso à internet aumentou consideravelmente nos últimos anos, assim como seu uso para produção e compartilhamento de fotografias. Segundo a Pesquisa Brasileira de Mídia 2015⁹, 66% dos entrevistados utilizam a internet através do celular, em uma diferença pequena em

⁸ “Aujourd’hui, la véritable valeur d’une image est d’être partageable”. Tradução nossa. Até o final deste trabalho, o trechos traduzidos terão nota de rodapé indicando seu correspondente no original.

⁹ Pesquisa referente aos hábitos de consumo de mídia pela população brasileira (SECRETARIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA, 2014).

comparação ao uso via computador (71%). Em relação ao celular, inclusive, o uso aumentou de 40% na pesquisa anterior para os 66% da atual, demonstrando o rápido crescimento na utilização dos *smartphones*. Na América Latina, segundo pesquisa Millennial¹⁰, voltada para jovens entre 18 e 30 anos, o *smartphone* é utilizado em torno de 7 horas por dia. Em termos globais, 76% dos entrevistados disseram possuir um *smartphone*. Esse número aumenta para 78% se forem considerados adolescentes entre 16 e 19 anos (GLOBALWEBINDEX, 2015).

Ao mesmo tempo, o *smartphone* consolida-se como a principal câmera fotográfica contemporânea. Em 2013, de acordo com pesquisa da Nielsen¹¹, o uso nos Estados Unidos de aplicativos para telefones celulares relacionados a fotografia cresceu 131% em relação ao ano anterior. Dos dez aplicativos gratuitos mais baixados¹² para *iPhone* na *Apple Store* em 2015, três¹³ são relacionados a fotografia e/ou vídeo. O *Instagram*, por exemplo, manteve a quarta colocação entre todos os aplicativos gratuitos, acompanhado pelo *Snapchat*¹⁴ em quinto lugar. Segundo a Pesquisa Brasileira de Mídia 2015¹⁵, o *Instagram* já é a quarta rede social digital mais acessada no Brasil, em um levantamento que inclui também programas de troca de mensagens instantâneas – excluindo estes últimos, o aplicativo ocuparia o terceiro lugar. O Facebook, no entanto, mantém uma larga liderança com 83% do uso; porém, apesar de não ser uma rede social dedicada à fotografia, engloba boa parte do compartilhamento de imagens. Já entre os jovens estadunidenses (DUGGAN et al, 2015), 53% dizem utilizar o *Instagram* e, dentre estes, metade o utiliza diariamente. O *Instagram*¹⁶, mesmo bastante utilizados nos Estados Unidos, já possui pelo menos 75% de seus usuários fora do país, e alcançou mais de 400 milhões de pessoas ativas mensalmente – um número maior do que em relação ao *Twitter* – e já acumula 40 bilhões de fotos compartilhadas. Para uma rede social baseada em imagem, trata-se de um número considerável, demonstrando justamente o crescimento na produção e compartilhamento de fotografia via *smartphones*.

Em diversas redes sociais digitais, portanto, o número de fotografias compartilhadas cresce a cada ano. É também o caso do *Flickr*, responsável por pelo menos 728 milhões de

¹⁰ Dados retirados do “Telefónica Global Millennial Survey: Global Results”. Disponível em <<http://survey.telefonica.com/globalreports>>. Acesso em 10 jan. 2015.

¹¹ Disponível em: <<http://www.nielsen.com/us/en/insights/news/2014/smartphones-so-many-apps--so-much-time.html>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

¹² Relação disponível em: <<http://www.usatoday.com/story/tech/2015/12/09/most-downloaded-apple-apps-2015/77030958/>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

¹³ Na ordem: *Dubsmash*, *Instagram* e *Snapchat*.

¹⁴ Aplicativo para compartilhamento de fotos e vídeos. <www.snapchat.com>

¹⁵ Ver SECRETARIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA, 2014.

¹⁶ Dados divulgados pelo próprio Instagram: <<https://instagram.com/press>>. Acesso em: 2 jan. 2016.

fotos publicadas na internet em 2015¹⁷, considerando-se apenas as imagens públicas. Entre 2011 e 2015 o número de fotos compartilhadas na rede social aumentou em mais de 150 milhões. Tal crescimento é uma das consequências da ampliação do uso do telefone celular para produção e compartilhamento de imagens. Atualmente¹⁸, as cinco câmeras fotográficas mais utilizadas na comunidade do *Flickr* são *smartphones*, refletindo não apenas um crescimento da prática e compartilhamento de fotografia como, também, consolidando o telefone celular como o principal dispositivo presente no processo fotográfico atual.

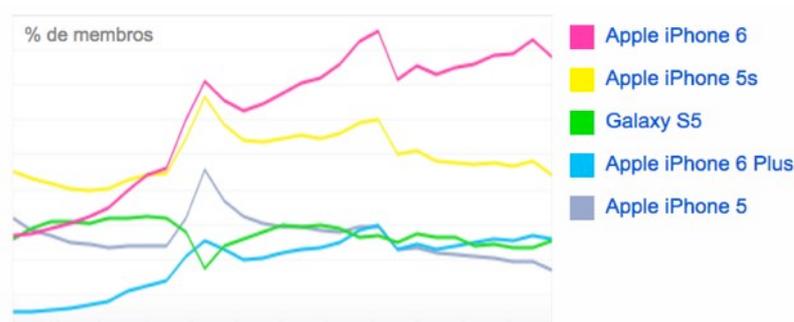


Figura 1: Câmeras mais populares na comunidade do Flickr

Fonte: flickr.com/cameras

O *smartphone*, também chamado de *cameraphone*¹⁹ por alguns autores (HJORTH; PINK, 2014; KEEP, 2014), apesar de se colocar como a câmera fotográfica atual de uso comum, acumula toda uma cadeia anterior de desenvolvimento técnico e científico em conjunto com diversos usos e práticas da fotografia. Esta, já nascendo como uma forma de automatização da produção imagética, constrói uma trajetória de ampliação constante desse automatismo. Como explica Edmond Couchot (2007, 2011), a evolução das técnicas figurativas e da imagem se desenvolvem em um sentido de automatização crescente. Para ele, a fotografia digital substitui um automatismo analógico das técnicas televisuais por um automatismo calculado, a partir de um “tratamento numérico da informação relativa à imagem” (COUCHOT, 2011, p. 39). Analisa-se, neste trabalho, um automatismo na produção imagética atrelada aos métodos, experiências e desenvolvimentos da fotografia, caracterizando um tipo de ampliação constante das mediações não-humanas a partir do que se

¹⁷ As informações são do projeto chamado “*Flickr-statistics*”, criado por Franck Michel, um usuário do *Flickr* que coleta dados a partir da API da rede social. Ver <<https://github.com/frmichel/flickr-statistics>> e <<https://www.flickr.com/photos/franckmichel/6855169886/in/dateposted/>>. Acesso em 2 jan. 2015.

¹⁸ Dados de 2 de janeiro de 2016. As estatísticas são atualizadas diariamente. Disponível em: <<https://www.flickr.com/cameras>>. Acesso em 2 jan. 2016.

¹⁹ Neste trabalho, por outro lado, são utilizados apenas os termos “*smartphone*” e “telefone celular” para identificar o aparelho móvel e híbrido capaz de realizar ligações, conectar-se à internet e fotografar.

sugere chamar aqui de “automatismo fotográfico”. No caso, um automatismo da imagem fotográfica não apenas no sentido do progresso tecnológico, mas também voltado para uma ampliação considerável e crescente da rede de mediadores formada em torno do processo fotográfico. Uma ampliação, deve-se ressaltar, que inclui em sua trajetória uma participação ativa e crescente de diversos objetos conectados, misturando-se com as diferentes práticas associadas a eles. Pensando em termos do automatismo fotográfico, surge como questão a este trabalho, como será apresentado com mais detalhes adiante, uma prática de fotografia capaz de suspendê-lo momentaneamente – trazer formas de retorno ao manual na fotografia –, seja no laboratório do daguerreotipista, nas câmeras Kodak utilizadas em viagens ou nas práticas mais recentes.

Ainda assim, a fotografia realizada a partir dos *smartphones* coloca-se como o formato mais recente de desenvolvimento do automatismo fotográfico, impulsionando fortemente o que a própria imagem digital já havia começado a ampliar: o compartilhamento das imagens. Percebe-se, como pontua Susan Murray (2008), qualidades diferenciadas da fotografia digital não tanto a partir das especificidades tecnológicas, mas principalmente das práticas de compartilhamento na internet. Para a autora, inclusive, a interseção entre redes sociais digitais e as tecnologias digitais de imagem trazem um novo tipo de estética, transformando nossas relações com a prática fotográfica. A experiência fotográfica, por outro lado, extrapola o próprio uso da câmera – e, conseqüentemente, ultrapassa até o próprio aparelho –, incorporando uma diversificada rede de mediadores necessários para tornar visível uma imagem após o “clique”.

Pensando, assim, na fotografia formada enquanto conjunto de redes sociotécnicas diversas, pode-se comparar à produção fotográfica um exemplo bastante elucidativo de um automóvel, descrito por Michel Callon (2006a). O veículo automotivo torna-se mais popular devido a uma autonomia e maior independência proporcionada ao motorista; no entanto, de forma paradoxal, o automóvel configura-se como um artefato técnico extremamente dependente de uma grande rede sociotécnica para se manter em funcionamento. No momento em que gira a chave, o motorista ativa uma ação coletiva que envolve desde engenheiros que projetaram o carro até a indústria do petróleo, máquinas e operadores, urbanistas que projetaram as pistas, sinais de trânsito; enfim, diversos mediadores humanos e não-humanos que, segundo Callon (2006a, p. 271), contribuem de maneiras diferentes para fazer o veículo circular: “Quando o automóvel se coloca em movimento, é toda uma rede que se coloca em

movimento”²⁰. Pode-se, levando em conta suas diferenças, fazer uma analogia semelhante em relação à câmera fotográfica. Quando se aperta o botão de disparo da câmera – ou, melhor, quando se clica na tela do *smartphone* –, toda uma grande rede sociotécnica é solicitada para fazer surgir instantaneamente uma imagem formada por pixels: programadores, aplicativos, protocolos, laboratórios de pesquisa e pesquisadores, processadores, algoritmos, sensores, designers, servidores, processos industriais etc. Silenciosamente, o simples ato de clicar na tela de LCD de um telefone celular para autorizar a produção de uma foto carrega consigo todo um programa de ação que extrapola tanto o dispositivo quanto o fotógrafo. Entre o “clique”, a abertura do obturador e o resultado em imagem há uma grande rede de mediadores que não deve ser ignorada.

Esta perspectiva é trazida pela proposta sociológica da chamada Teoria Ator-Rede (TAR) – desenvolvida principalmente por Bruno Latour, Michel Callon, Madeleine Akrich e John Law –, através da qual, inevitavelmente, traçam-se consequências metodológicas e teóricas também para os estudos em comunicação (LEMOS, 2013). Para a TAR, o social não é formado apenas por relações entre humanos e, principalmente, é entendido como um resultado das associações. Trata-se, assim, de uma “sociologia das associações”, em contraponto a uma “sociologia do social” estruturalista. Na visão dessa teoria, portanto, o social não pode ser delimitado previamente. Deve-se seguir os rastros gerados pelas associações, “sendo o trabalho do cientista social o de reconstruí-los e reagrupá-los. O social não é o que abriga as associações, mas o que é gerado por elas. Ele é uma rede que se faz e se desfaz a todo o momento.” (HOLANDA; LEMOS, 2013, p. 2). Para Bruno Latour (2012a, p. 25), o social deve ser redefinido, significando “um movimento peculiar de reassociação e reagregação”. Deve-se, portanto, lidar com uma análise em rede, buscando os rastros das associações e dos mediadores, evitando concepções estabelecidas a priori ou grandes domínios e explicações sociais prévias. Trata-se, como bem define André Lemos (2013), de uma “sociologia da mobilidade”.

Propõe-se, portanto, pensar a fotografia em termos²¹ da Teoria Ator-Rede. Neste caso, não apenas enquanto um guia de análise, mas também como forma de reflexão em torno da prática fotográfica: entendê-la como um processo híbrido formado por redes sociotécnicas –

²⁰ "Lorsque l'automobile se met en mouvement, c'est tout le réseau qui se met en mouvement"

²¹ Entre os trabalhos que pensam a fotografia em termos da Teoria Ator-Rede pode-se citar os de Edgar Gomez Cruz e Eric Meyer (2012), lidando com aspectos da fotografia realizada através do *iPhone*; Eric Meyer (2005), a partir de práticas profissionais da fotografia digital; Jonas Larsen (2008), com fotografia de turismo; e Fernando Golçalves (2009, 2010, 2013) em análises que envolvem fotografia e arte. Percebe-se, portanto, já uma primeira aproximação da TAR com a fotografia a partir de alguns trabalhos acadêmicos, no entanto a bibliografia nesse sentido ainda é escassa, merecendo um maior aprofundamento.

e, especialmente no momento atual da fotografia, participando e ampliando processos comunicacionais. A fotografia dessa forma pode ser repensada enquanto uma rede de agências (GÓMEZ CRUZ; MEYER, 2012) ou uma performance híbrida, escapando ao dualismo entre técnica e social bastante comum aos estudos sobre a imagem fotográfica (LARSEN, 2008). Rejeita-se, portanto, a fotografia pensada nos termos de um “referente fotográfico”, como imaginava Roland Barthes (2011), como uma contiguidade física entre índice e referente, proposta por Philippe Dubois (2012) ou, ainda, capaz de manter uma “objetividade essencial”, como defende André Bazin (1983). Se pensada dessa forma, aniquilam-se as redes e todas as diversas mediações em torno da prática fotográfica. Por isso, dá-se neste trabalho preferência ao termo “processo fotográfico”, contrastando com a ideia de um ato ou traço fotográfico – ou um “puro ato-traço”, como chama Dubois (2012) – e, assim, permitir pensar a fotografia enquanto processo, experiência e mediação. Pensá-la, enfim, em termos de pluralidade, tanto no sentido próximo ao de André Rouillé (2009, p. 449), de uma fotografia pensada no plural – incorporando “as imagens, as práticas, os usos, as formas, os territórios, e suas variações contínuas” – quanto no pluralismo de William James (1979a), Étienne Souriau (2009) e Bruno Latour (2012b).

Dessa forma, coloca-se como aspecto teórico fundamental nesta pesquisa, além da própria Teoria Ator-Rede – e, de certa forma, englobando-a –, uma incursão mais aprofundada na antropologia dos modernos de Bruno Latour (2012b). Afinal, a câmera fotográfica é uma máquina de origem moderna, incorporando, em diversos períodos de reflexão e prática da fotografia, aspectos do projeto moderno²² de simultâneas purificação – separação entre natureza e cultura – e proliferação de híbridos (LATOUR, 1997). Ou seja, a modernidade busca se definir enquanto capaz de separar sujeito e objeto, humanos e não-humanos, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, continua criando híbridos de natureza e cultura. Latour (2012b), assim, inicia uma longa investigação em torno das práticas dos modernos, buscando entender seus diferentes modos de existir, montando o que ele chamou de uma enquete sobre os modos de existência. Uma enquete baseada, justamente, em suas pluralidades. A própria Teoria Ator-Rede encarna em um dos modos descritos, chamado de “rede”, mantendo-se como uma metalinguagem fundamental para a investigação sobre os modernos.

²² Aspectos detalhados do projeto moderno de separação entre natureza e cultura será vista com maiores detalhes no primeiro capítulo dessa dissertação.

A primeira parte deste trabalho, portanto, dedica-se a apresentar as principais propostas e conceitos da Teoria Ator-Rede e, especialmente, associá-la à investigação de Bruno Latour em torno das práticas modernas e, conseqüentemente, da formulação dos modos de existência possíveis para compreendê-las. Latour (2012b) busca, através de uma filosofia empírica própria, entender o que de fato nós, modernos, somos – afinal, se “Jamais Fomos Modernos”, o que fomos? –, e assim alcançar um novo sistema de coordenadas para substituir aquele perdido com o fechamento do “parêntese modernista”. Enquanto os modernos lidavam com um mundo fundamentado em duas únicas categorias de sujeito e objeto, o caminho percorrido pela Enquete Sobre os Modos de Existência é o de justamente basear-se em formas pluralísticas – um empirismo pluralista, como propõe William James (1979) – de compreender o mundo; ou, melhor, trabalhar com diversos tipos de existência. Como será visto com maior aprofundamento no primeiro capítulo, deve-se pensar, como defende Bruno Latour (2012b), em *subsistências* ao invés de *substâncias*, em uma filosofia do *ser-enquanto-outro* ao invés de uma baseada no *ser-enquanto-ser*. Ou seja, deve-se lidar com as associações, com as conexões entre os mediadores – humanos e não-humanos – em um mundo pluralístico e conectado, ao invés de se pensar em essências imutáveis, perspectivas apriorísticas e estruturalistas.

Tanto a proposta de fotografia entendida enquanto processo quanto a construção de uma trajetória do automatismo fotográfico são compreendidas neste trabalho tendo tais perspectivas teóricas e metodológicas enquanto guia principal. Nesse sentido, os modos do hábito e da técnica – dois dos quinze modos de existência descritos por Bruno Latour (2012b) – ajudam a perceber o desenvolvimento do automatismo na fotografia. Por enquanto, pode-se definir de forma resumida o modo de existência do hábito enquanto aquele que permite certo tipo de continuidade – seria um modo próprio da imanência –, enquanto os seres da técnica são aqueles que agem em termos de ausência e presença. No desenvolvimento deste trabalho, o automatismo fotográfico será investigado com auxílio do cruzamento entre esses dois modos: de uma técnica que amplia, através do hábito, suas formas de ausência – de funcionamento silencioso e estabilizado –, multiplicando crescentemente as mediações não-humanas no processo fotográfico.

Se, para o próprio modo de existência do hábito – ou para qualquer ação habitual – há a necessidade de pausas, pequenas transcendências, para a continuidade existir, ao se pensar um automatismo fotográfico – a partir do cruzamento entre hábito e técnica – percebe-se essa mesma importância em garantir pequenas suspensões temporárias. A trajetória do

automatismo na fotografia, portanto, é verificada neste trabalho enquanto um conjunto de cadeias de referência e redes sociotécnicas de diferentes processos fotográficos que se alimentam de uma ampliação das mediações não-humanas mas que, ao mesmo tempo, rejeitam um automatismo pleno. O automatismo fotográfico, em qualquer etapa, desenvolve-se e amplia-se também a partir de uma espécie de “retorno ao manual²³” – termo utilizado por Bruno Latour (2012b, p. 270) para descrever a impossibilidade de um automatismo pleno dos seres do hábito –, proporcionado por apropriações, experimentos e usos diversos que, em alguns momentos, visam nos levar a fazer “à mão” aquilo que estava em um processo automático. Neste trabalho, diversos processos fotográficos são analisados em períodos distintos, levando em conta também as possíveis formas de retorno ao manual e demonstrando possibilidades de suspensão temporária do automatismo fotográfico. Tal suspensão, argumenta-se, é parte do próprio automatismo, sendo também responsável por modificá-lo e ampliá-lo, dando origem a novos processos fotográficos incorporados a sua trajetória. Em outras palavras: a própria suspensão do automatismo fotográfico torna-se parte e auxilia no desenvolvimento do cruzamento entre hábito e técnica; ou seja, as pequenas pausas do automatismo fotográfico fazem parte e transformam esse mesmo automatismo.

Para exemplificar, voltemos a Paula e Pedro. Nossos dois personagens fictícios, como já sabemos, participam de um processo fotográfico contemporâneo de grande automatização e instantaneidade. No entanto, tanto Paula quanto Pedro costumam interromper momentaneamente uma aparente linearidade de produção, visualização e compartilhamento da imagem para, de forma mais manual e detalhada, modificar algumas de suas características. Em níveis diversos, resgata-se um trabalho de artífice – no sentido trabalhado por Richard Sennett (2012) – em meio a um processo de grande automatização na produção e compartilhamento de fotografias. Mesmo sendo muitas vezes voltado para práticas bastante banais e cotidianas, surge aí uma busca por modificações e detalhamentos específicos, seja para realçar os pêlos brancos do gato de Pedro ou deixar o mar de Copacabana mais azul nas fotos de viagem de Paula – tudo isso usualmente e de forma paradoxal realizado a partir da própria aparente centralidade do *smartphone*. Misturam-se operações de atenção artesanal feitas pelos dois personagens com algoritmos diversos de diferentes aplicativos. Esse nível de cuidado artesanal, de suspensão momentânea do automatismo, altera-se de acordo com o uso: Pedro, como vimos no início desta introdução, prefere utilizar filtros nas imagens, enquanto Paula costuma retrabalhá-las através de mudanças mais detalhadas de suas características. Das

²³ No original, “reprise en manuel”.

duas maneiras, pausa-se temporariamente a lógica automática do *smartphone* para, manualmente, pular de aplicativo em aplicativo escolhendo os melhores filtros ou configurações mais adequadas a alguma imagem. As possibilidades são infinitas, como se pode perceber através das experimentações demonstradas na Figura 2.

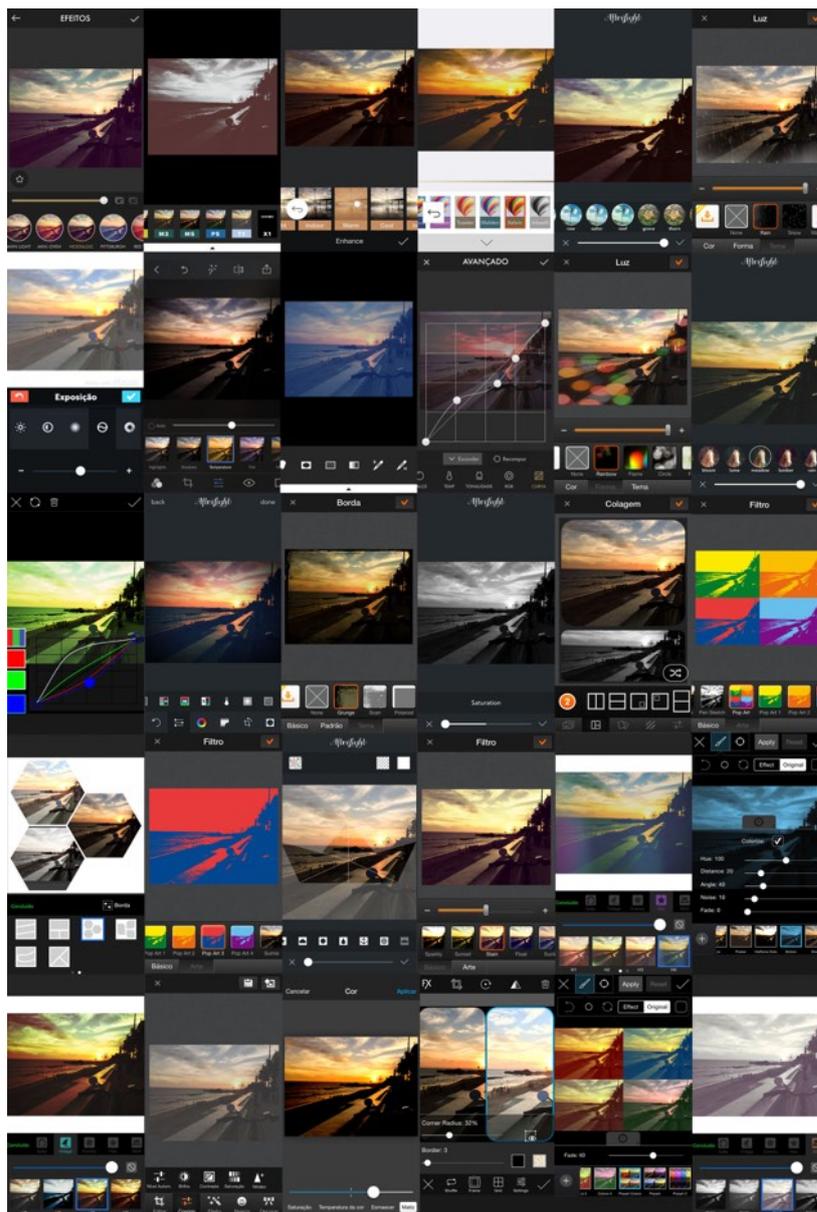


Figura 2: Experimentações realizadas a partir da mesma imagem
Aplicativos utilizados: PS Express, VSCOcam, Retrica, Camera360, Fotor, PicLab, Afterlight, PhotoGrid, Cymera, Aviary e PicsArt

Várias interfaces, cores, formatos, possibilidades, através de pixels que se modificam de acordo com as orientações de Paula e Pedro. No grande mosaico de imagens da internet, os processos de retorno ao manual se escondem atrás desses pixels, mas se mostram como uma prática importante para realimentação do próprio automatismo fotográfico. Tais práticas dos dois personagens ficcionais são comuns²⁴ à fotografia em *smartphone*, e, pode-se dizer, também presentes em outras do passado.

Tendo em vista as possibilidades de retorno ao manual, a interação com diferentes modos de existência e as diversas práticas e experiências na fotografia, o segundo e terceiro capítulos desta dissertação são dedicados a uma investigação dos processos fotográficos, do início das práticas ópticas de automatização da imagem até os formatos contemporâneos atrelados ao cotidiano. A arquitetura desta investigação segue justamente a proposta da Enquete sobre os Modos de Existência: descrever as associações de forma ampla através do modo de rede, perceber as chaves interpretativas corretas com o modo de preposição e compreender os movimentos de purificação do Duplo Clique – estes três são chamados de modos de metalinguagem –; em seguida, visualizar quais outros modos são solicitados pela própria análise; dentre eles, por fim, perceber o cruzamento entre hábito e técnica enquanto facilitadores do desenvolvimento do automatismo fotográfico e as possibilidades de retorno ao manual.

Tem-se como ponto de partida para análise, no segundo capítulo, dispositivos técnicos relacionados com a fotografia utilizados inicialmente em diferentes períodos: a câmara escura, o daguerreótipo, câmera Kodak e a câmera fotográfica digital. Constrói-se, assim, um percurso do automatismo fotográfico através dos dispositivos até alcançar os processos fotográficos atuais do *smartphone*, investigados separadamente e com mais detalhes em um terceiro capítulo. A proposta, no caso, não é colocar os aparelhos fotográficos como mediadores centrais da fotografia, mas, pelo contrário, utilizá-los apenas como ponto de partida para traçar e seguir os rastros das mediações que se formam em conjunto com eles, as quais, em forma de rede de associações, constroem as práticas em torno do processo e do automatismo fotográfico. Enquanto caixa-preta, a fotografia é confundida com seu aparelho; entendê-la enquanto processo é justamente abrir tal caixa-preta, perceber as diversas mediações e seres ali presentes. Em seguida, a partir de uma melhor visualização das redes, já destrinchadas através da TAR – ou seja, através do modo de metalinguagem “rede” –, são

²⁴ Em recente pesquisa relacionada ao uso do *Instagram* por jovens brasileiros de 18 a 29 anos (BRAGA, 2015), mais de 80% dos entrevistados diz aplicar filtros, mais da metade faz ajustes mais avançados (brilho, contraste, saturação etc) e mais de 30% utiliza outros aplicativos de edição.

percebidas quais as chaves interpretativas pertinentes a cada processo fotográfico, quais os modos de existência solicitados – quais as particularidades de cada processo que delineiam a trajetória e ampliação (e pequenas suspensões) do automatismo.

Visando detalhar melhor as práticas fotográficas contemporâneas, desenvolve-se no terceiro capítulo uma investigação que resulta de uma pesquisa empírica realizada em duas etapas. Na primeira, através da aplicação de questionários *online*, buscou-se trazer um panorama dos principais usos, práticas e experiências relacionadas à fotografia realizada através do *smartphone*. Para um maior aprofundamento, uma segunda etapa – de caráter etnográfico – é realizada a partir de entrevistas com um número reduzido de pessoas. O desenvolvimento do capítulo, no entanto, segue a mesma lógica do anterior: metalinguagem, outros modos de existência e automatismo fotográfico. Neste último, o retorno ao manual é colocado em análise a partir de dois períodos: antes da imagem e depois da imagem. Neste primeiro, são percebidas as práticas voltadas para uma modificação da fotografia antes mesmo dela ser gerada, a exemplo de lentes externas acopladas ao aparelho – como faz Paula em suas viagens. Em um segundo período, analisam-se as práticas relacionadas a modificações da imagem já pronta, a partir da utilização de aplicativos específicos para aplicação de filtros ou modificações detalhadas das características da imagem, como fazem Pedro e Paula.

Nesta pesquisa, além do propósito de trabalhar com a fotografia enquanto um processo – de diversas redes sociotécnicas e associações –, há o objetivo de traçar a trajetória do automatismo fotográfico através da continuidade gerada pelo cruzamento entre hábito e técnica – a partir das pequenas trajetórias construídas em cada período, até alcançar as práticas contemporâneas da fotografia via *smartphone* – e, conseqüentemente, das momentâneas suspensões desse mesmo automatismo – em leves pausas, pequenas transcendências, pequenos saltos. Argumenta-se que a suspensão momentânea do automatismo fotográfico e suas práticas de retorno ao manual colocam-se, ao mesmo tempo, como uma apropriação do dispositivo, permitindo uma maior circulação das mediações em torno do processo fotográfico, e como uma forma natural de realimentação e transformação desse mesmo automatismo. Tais considerações podem auxiliar na compreensão dos processos fotográficos atuais de forte instantaneidade, conexão e mediação não-humana, apontando para possibilidades de uma fotografia futura em desenvolvimento que, simultaneamente, amplia a altos níveis o automatismo fotográfico sem, no entanto, excluir as apropriações através de práticas de retorno ao manual.

Nossos personagens ficcionais, Paula e Pedro, misturam-se aos outros diversos personagens que constantemente produzem, modificam e compartilham imagens através do *smartphone*. Interessa-nos, portanto, seguir alguns dos rastros desse entrelaçamento de diferentes experiências, de múltiplas práticas fotográficas.

2 MODOS DE EXISTÊNCIA

Le monde est articulé.
(Bruno Latour, 2012b, p. 97)

Antes de iniciar uma investigação em torno das práticas fotográficas, mostra-se necessário indicar os caminhos de reflexão teórico-metodológica através dos quais este trabalho foi desenvolvido. Sendo assim, apresenta-se inicialmente uma perspectiva antropológica, sociológica e comunicacional dos processos de purificação modernas para, em seguida, introduzir questões da Teoria Ator-Rede e, principalmente, da Enquete sobre os Modos de Existência. Como será visto adiante, esse percurso auxilia na reflexão direcionada a uma proposta de compreensão da fotografia enquanto um processo fotográfico, desenvolvida em oscilações entre automatismo e retorno ao manual.

“A noção de simetria forma a base moral deste trabalho”, escrevem Bruno Latour e Steve Woolgar (1997, p. 23) em 1979, em uma das primeiras tentativas de transpor o direcionamento da antropologia, ao invés de simplesmente ao externo ou exótico, para as próprias construções modernas sempre próximas do cientista social mas igualmente rejeitadas por seu olhar etnográfico. Por isso, ao estudar um laboratório, Latour e Woolgar (1997, p. 16) dizem aos pesquisadores que o fariam “como se eles fossem uma tribo exótica”, com o intuito, assim, de iniciar uma etnografia da ciência – uma ciência aberta e incerta, em construção, com diversas mediações almejando uma futura estabilização. A noção de simetria invocada pelos autores relaciona-se com a proposta de “tratar igualmente e nos mesmos termos a natureza e a sociedade” (LATOUR e WOOLGAR, 1997, p. 24). Ou seja, não pensá-las enquanto dicotomias, como entidades separadas e bem definidas: por um lado, o natural, o não-humano; por outro, a sociedade, a cultura. Neste momento, Latour começa a desenhar e verificar empiricamente algumas questões relacionadas aos paradoxos modernos – em torno da prática científica, no caso – e dos próprios métodos da sociologia e antropologia que, em obras posteriores, são discutidos e tensionados.

Algumas vertentes das ciências sociais começam aos poucos a rejeitar noções estruturais baseadas em grandes dicotomias; ou seja, evitar por exemplo explicações sociais ou análises baseadas na ideia de “sociedade” enquanto uma entidade abstrata unificadora. Para Marilyn Strathern (2014a), não apenas a sociedade passou a ser entendida como uma

“coisa”, podendo ser relacionada a outras “coisas” – como a economia, um mundo material ou uma natureza, todas formadas enquanto entidades de ordem conceitual, derivadas do próprio conceito de sociedade –, como também gerou um contraste com outra entidade problemática, a do “indivíduo”. A proposta de se pensar em termos de “sociedade”, diz Strathern, é ineficiente justamente porque não há a necessidade de contrastá-la com um suposto “indivíduo”. O próprio Bruno Latour, como será visto com mais detalhes adiante, procura uma definição alternativa para a sociologia. O que é uma sociedade, o que significa a palavra social? – Latour (2012a) se pergunta. Para o autor, questionar a validade da ideia de sociedade enquanto um domínio particular é, ao mesmo tempo, posicionar-se para redefinir o próprio conceito de social.

Como explica Eduardo Viveiros de Castro (2012), cruzamentos entre diferentes polaridades, tanto com relação a diferenciações entre “sociedade” e “cultura” quanto antinomias de natureza/cultura ou indivíduo/sociedade, fazem-se presentes na antropologia de maneira complexa e a partir de diferentes vertentes do pensamento antropológico. Costuma-se, inclusive, trabalhar com a ideia de um social ou cultural que se coloca acima do individual ou natural. Segundo o autor, a antropologia contemporânea, no entanto, lida predominantemente com o abandono das concepções estruturais da sociedade, encaminhando-se para perspectivas voltadas para pragmáticas da agência social. O próprio conceito de “sociedade” torna-se alvo de críticas na antropologia contemporânea, sendo atingida “por todos os lados: a sociedade primitiva como tipo real; a sociedade como objeto empiricamente delimitado; a sociedade como suporte objetivo de representações coletivas, entidade dotada de coerência estrutural e de finalidade funcional.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2012, p. 315). De acordo com o antropólogo brasileiro, o que se entendia, portanto, como “sociedade primitiva”, tido como um “objeto-ideal da antropologia”, dissolve-se devido à falência da noção de “sociedade moderna” que funcionava enquanto sua oposição.

Incursões de algumas vertentes filosóficas e sociológicas tanto em superar o paradigma cartesiano quanto, mais recentemente, questionar a revolução copernicana de Kant – a qual, como critica Graham Harman (2005), reduz toda a realidade ao acesso humano a ela –, trazem consequências importantes para as próprias ciências sociais, no sentido de, inclusive, cooperar para extirpar o fantasma da “sociedade”, filha do “Ego transcendental” kantiano (LATOUR, 2001). Torna-se necessário reestruturar o que se entende por natureza e sociedade (ou natureza e cultura). Para Donna Haraway (2009), por exemplo, a partir de uma perspectiva de hibridização entre máquina e organismo, representada pela ideia de “ciborgue”, as dicotomias

entre mente e corpo, animal e humano e, claro, natureza e sociedade, tornam-se insustentáveis. Trata-se, ao contrário, de um mundo ciborgue no qual “as realidades social e corporal são vividas” de forma híbrida com a matéria orgânica, permitindo “experimentar a complexidade e a contradição” (LEMOS, 2008, p. 170). Haraway (1995, p. 24), no caso, associa também os dualismos modernos a partir de uma visão teórica e política feminista, argumentando “a favor de uma doutrina e de uma prática da objetividade que privilegie a contestação, a desconstrução, as conexões em rede e a esperança na transformação dos sistemas de conhecimento e nas maneiras de ver”. Outros autores, a exemplo de Tim Ingold (1992), sugerem uma antropologia ecológica como alternativa a um dualismo natureza-cultura, proporcionando uma noção de mutualismo entre pessoa e ambiente.

Tais perspectivas cooperam para evitar um reducionismo sociológico, permitindo abandonar a proposta de uma sociedade definida *a priori*, e, assim, substituí-la pelas redes sociotécnicas (CALLON, 2006a). Ou, melhor, cooperam para evitar um reducionismo em geral, nos estudos da ciência, na sociologia, na antropologia, na filosofia – inclusive na comunicação; e para pensar, portanto, em termos de um “princípio de irreducibilidade”, como propõe Bruno Latour (1993, p. 158): “Nada é, por si só, redutível ou irreducível a nenhuma outra coisa”²⁵. Não reduzir, portanto, toda uma vasta rede de interações e seus respectivos mediadores, humanos ou não-humanos, a conceitos unificadores e estruturais de “sociedade” ou “cultura”; e, muito menos, reduzi-los em direção a dicotomias de sujeito/objeto, natureza/cultura, social/natural, local/global etc. Pensar, enfim, no sentido proposto por William James (1979b, p. 20) de afastar-se “da abstração e da insuficiência, das más razões a priori, dos princípios firmados, dos sistemas fechados, com pretensões ao absoluto e às origens”.

Não por acaso, as tensões e críticas em torno da cosmologia do Grande Divisor – como chama Viveiros de Castro (2012) –, das grandes separações e dicotomias modernas, trazem efeitos não apenas para a sociologia e antropologia como, também, para aquelas ciências humanas que constantemente cruzam-se com estas em termos teóricos e metodológicos, como é o caso da comunicação. Como escreve André Lemos (2013, p. 92), “só há híbridos e devemos parar de tentar purificá-los” – inclusive em relação aos objetos das pesquisas em comunicação e cultura contemporâneas.

Segundo André Holanda (2014), costuma-se criar um esforço para uma purificação acadêmica, além de propostas direcionadas a um fechamento do campo, no sentido de separar

²⁵ “Nothing is, by itself, reducible or irreducible to anything else”

e criar definições específicas para os problemas de pesquisa, os objetos e métodos na pesquisa em comunicação. Divide-se paradoxalmente o próprio campo em áreas de estudo voltadas para processos isolados – os estudos dos meios, de recepção, discursos etc –, defendendo sua maior autonomia frente a outras áreas do conhecimento, e, simultaneamente, indo ao encontro de metodologias desenvolvidas por elas. Conseqüentemente, os movimentos modernos de separação dos híbridos influenciam nos estudos em comunicação, trazendo diferentes purificações para o processo comunicacional, separando-o em termos de uma comunicação pontual, relacionada ao indivíduo, ou na generalização através do fantasma da sociedade. De acordo com André Holanda (2014, p. 160),

A história das Teorias da Comunicação mostra claramente que nem o emissor isoladamente, nem a recepção, seja em uma leitura psicológica, cognitiva ou sociológica podem responder pela complexidade da comunicação. [...] A saída é atravessar esta complexidade mobilizando actantes heterogêneos, porém sem procurar refúgio nos grandes guarda-chuvas emprestados por outras ciências.

Indo nesta direção, com o intuito de pensar a fotografia atual em termos comunicacionais que se alinhem às perspectivas contemporâneas sócio-antropológicas de crítica e reestruturação das dicotomias modernas, trabalha-se nesta dissertação tanto com a Teoria Ator-Rede quanto com a antropologia dos modernos de Bruno Latour. Tais estudos são aqui tomados como base para análise de práticas fotográficas atuais voltadas para o uso do *smartphone*. Antes, portanto, mostra-se coerente trazer uma discussão destas duas vertentes da obra de Latour, com maior ênfase e detalhes na segunda, a partir da Enquete sobre os Modos de Existência. Neste primeiro capítulo, traz-se em um momento inicial as principais questões em torno da modernidade enquanto movimento de purificação e multiplicação de híbridos, a partir de “Jamais fomos modernos”; para, em seguida, demonstrar a transição e relações entre a Teoria Ator-Rede e a Enquete sobre os Modos de Existência. Em um segundo momento, são apresentados e explicados em maiores detalhes os diferentes modos de existência trabalhados por Latour, em conjunto com sua proposta de uma filosofia empírica para compreender as diversas práticas modernas. Além disso, colocam-se sempre em vista as possíveis relações com as reflexões em torno da fotografia, iniciando uma análise das experiências fotográficas que será trabalhada com maiores detalhes nos capítulos seguintes.

2.1 JAMAIS FOMOS MODERNOS

A antropologia dos modernos começa a ser desenvolvida por Bruno Latour (1997, 2012b) principalmente a partir de *Jamais fomos modernos*, para vir a ser aprofundada posteriormente através da *Enquete sobre os Modos de Existência* – e, de certa forma, englobando um viés mais positivo, como será visto adiante. A partir deste primeiro livro, a palavra “moderno” é entendida considerando-se duas práticas distintas: tradução e purificação. A primeira refere-se à criação de híbridos de natureza e de cultura, seres/coisas que se relacionam com processos objetivos e subjetivos; é a mediação entre um actante²⁶ e outro, sejam humanos ou não. Já a prática de purificação volta-se à separação entre sujeitos e objetos, delimitando humanos a um lado e não-humanos a outro. Portanto, aceitar e incentivar as duas práticas é participar do projeto moderno: purificar e, ao mesmo tempo, proliferar os híbridos. Este é o argumento principal do livro de 1991. Mais de duas décadas depois, essa perspectiva é retomada – por isso, a necessidade de também retomá-lo nesta seção antes de seguir para as questões em torno dos modos de existência:

Em um livro publicado há mais de vinte anos, *Jamais fomos modernos*, eu tentei dar um sentido preciso ao adjetivo bastante polissêmico “moderno” usando como medida a relação que nós começamos a criar no século XVII entre dois mundos: aquele da Natureza e aquele da Sociedade, o mundo dos não-humanos e aquele dos humanos.²⁷ (LATOURE, 2012b, p. 20)

Esses dois diferentes mundos, ou, melhor, as relações e distanciamentos entre eles fabricados pelos modernos, servem como ponto de partida para buscar entender suas práticas e discursos. O antropólogo, agora, é chamado a investigar aquilo que está perto de si; esquecer as dicotomias comuns das teorias antropológicas baseadas em um “Nós” versus os “Outros” (VIVEIROS DE CASTRO, 2012) e adentrar este espaço pouco explorado do “nós” enquanto modernos – não reafirmando tal separação mas, pelo contrário, incorporando um olhar que a negue ao permitir acolher este seu “outro lado”. Não se trata, mais, de pensar apenas em uma etnografia da ciência – e fazê-la de forma semelhante a um etnólogo em uma tribo indígena, por exemplo –, mas de ampliá-la às práticas modernas em geral. Esta passa a ser a questão principal: “o que é um moderno?”²⁸ (LATOURE, 1997, p. 16).

²⁶ Como será visto adiante, actante, ator ou mediador refere-se àquele, humano ou não-humano, capaz de provocar ou alterar um curso de ação. Dá-se preferência neste trabalho ao termo “mediador”, relacionando-se com “mediação”.

²⁷ “Dans un livre publié il y a plus de vingt ans, *Nous n’avons jamais été modernes*, j’avais essayé de donner un sens précis à l’adjectif trop polysémique de « moderne » en me servant comme pierre de touche du rapport que l’on a commencé à établir au XVIIe siècle entre deux mondes : celui de la Nature et celui de la Société, le monde des non-humains et celui des humains.”

²⁸ “qu’est-ce qu’un moderne ?”

Definições diferentes de modernidade, como explica Bruno Latour (1997), aparecem relacionadas à passagem do tempo. O adjetivo moderno pode representar um novo regime, uma ruptura, uma aceleração, fazendo com que as palavras *modernização* ou *modernidade* apareçam contrastadas a um suposto passado arcaico ou estável. Tal palavra, também, coloca-se em meio a uma controvérsia entre vencedores e perdedores – Modernos e Antigos. Sendo assim, “‘Moderno’ é então duas vezes assimétrico: ele designa uma quebra na passagem regular do tempo; ele designa um combate no qual há vencedores e vencidos.²⁹” (LATOUR, 1997, p. 20). Propõe-se, por outro lado, reinterpretar o sentido de modernidade, pensando-se em uma correspondência entre tradução e purificação. Como explica Isabelle Stengers (2008, p. 40) com base na obra de Latour, os modernos são aqueles que “se definem a partir de uma ‘grande divisão’, separando-os tanto de seu próprio passado quanto das ‘culturas não modernas’.³⁰” Assim, em *Jamais fomos modernos*, como foi explicado de forma resumida anteriormente, Bruno Latour (1997, p. 20-21) trabalha com a hipótese de que:

a palavra “moderno” designa dois conjuntos de práticas completamente diferentes que, para manterem-se eficazes, devem permanecer distintas mas que deixaram de ser recentemente. O primeiro conjunto de práticas cria, por “tradução”, as misturas entre tipos de seres inteiramente novos, híbridos de natureza e cultura. O segundo cria, por “purificação”, duas zonas ontológicas inteiramente distintas, aquela dos humanos de um lado, e aquela dos não-humanos de outro. Sem o primeiro conjunto, as práticas de purificação seriam vazias ou ociosas. Sem o segundo, o trabalho de tradução seria desacelerado, limitado ou mesmo proibido.³¹

Se esses dois conjuntos de práticas são entendidas separadamente, significa que somos, de fato, modernos. Representa, assim, uma aderência ao projeto de purificação ao mesmo tempo em que são multiplicados os híbridos. É justamente essa contradição a definir a própria modernidade. O que se coloca em questão, portanto, é como seria possível manter dois conjuntos de práticas tão distintas: definir sua própria condição de modernidade a partir da purificação e simultaneamente estimular, via tradução – via rede – a multiplicação dos híbridos. Por isso, afirma Latour, “jamais fomos modernos”. Não fomos modernos, no caso, no sentido da própria Constituição moderna, já que o que nos define enquanto modernos é

²⁹ “ « Moderne » est donc asymétrique par deux fois : il désigne une brisure dans le passage régulier du temps ; il désigne un combat dans lequel il y a des vainqueurs et des vaincus.”

³⁰ “define themselves through a ‘great divide’ separating them both from their own past and from ‘non modern cultures’”

³¹ “le mot « moderne » désigne deux ensembles de pratiques entièrement différentes qui, pour rester efficaces, doivent demeurer distinctes mais qui ont cessé récemment de l’être. Le premier ensemble de pratiques crée, par « traduction », des mélanges entre genres d’êtres entièrement nouveaux, hybrides de nature et de culture. Le second crée, par « purification », deux zones ontologiques entièrement distinctes, celle des humains d ; une part, celle des non-humains de l’autre.”

justamente a purificação dos híbridos, os quais, na prática, proliferam-se ao invés de se separarem.

Como parte dessa investigação, Bruno Latour (1997) traz uma relação entre os experimentos de Robert Boyle e os métodos de Thomas Hobbes, tendo como base o livro de Steven Shapin e Simon Schaffer (1985) sobre as controvérsias em torno dessa questão. Apesar de ligados ao racionalismo, Boyle e Hobbes tinham opiniões contrastantes no que se refere à experimentação, ao pensamento científico e aos métodos de argumentação política. Para Boyle, produziríamos os *matter of facts* em laboratório, a partir da observação de um fenômeno que é produzido de forma artificial em um ambiente controlado e fechado e, assim, conheceríamos a natureza dos fatos – propostas materializadas pela própria utilização da bomba de ar. Hobbes, por outro lado, nega tal dispositivo de Boyle, evocando um regime no qual o conhecimento está relacionado ao poder, e ele estaria portanto associado ao Estado, em um só conhecimento e um só poder. Ou seja, como explica Latour, um se limita à ciência das coisas e o outro à política dos homens – são os sujeitos de Hobbes e os objetos de Boyle. Começa-se a pensar em relações sociais, poderes e sociedades, de um lado, e a força natural, o comportamento dos objetos e os fatos científicos, de outro. E, portanto, a formação de uma Constituição moderna que “inventa uma separação entre o poder científico encarregado de representar as coisas e o poder político encarregado de representar os sujeitos³²” (LATOURE, 1997, p. 46). Os híbridos, no entanto, não cessam de se formar:

Esse é o paradoxo moderno: se nós consideramos os híbridos, estamos apenas diante de mistos de natureza e cultura; se nós consideramos o trabalho de purificação, estamos diante de uma separação total entre natureza e cultura. É essa relação entre esses dois processos que eu gostaria de compreender.³³ (LATOURE, 1997, p. 47).

Dessa forma, os híbridos de natureza e cultura não se encontram coerentemente nem ao lado dos objetos e nem dos sujeitos. Podemos encontrá-los a partir das mediações, das redes, dos movimentos de tradução. Latour, portanto, ressignifica a questão do “híbrido” de forma a incorporá-lo às práticas paradoxais dos modernos. Como explica Marilyn Strathern (2014b, p. 338), o termo “híbrido”, originado do latim, curiosamente possuía um significado relacionado a um cruzamento entre um javali selvagem e uma porca mansa; no final do século XVIII ele surge com um nova definição, voltado para definir o cruzamento entre espécies; e,

³² “invente une séparation entre le pouvoir scientifique chargé de représenter les choses et le pouvoir politique chargé de représenter les sujets”

³³ “C’est là tout le paradoxe moderne : si nous considérons les hybrides nous n’avons affaire qu’à des mixtes de nature et de culture ; si nous considérons le travail de purification, nous sommes en face d’une séparation totale entre la nature et la culture.”

simultaneamente, “foi posto ao serviço metafórico de qualquer coisa derivada de fontes heterogêneas ou incongruentes. (...) No entanto, para Latour, entre todas as fontes incongruentes que criam o caráter híbrido das redes, a junção de natureza e cultura é a paradigmática.” Assim, o caráter de híbrido toma uma forma mais ampla na obra de Latour, de maneira a demonstrar como, contrariando a purificação moderna, estamos envolvidos em híbridos; ou, melhor, somos híbridos. Nós constituímos os objetos e os objetos nos constituem. Por isso, a antropologia simétrica proposta em *Jamais fomos modernos* e incorporada, como veremos adiante, à própria Teoria Ator-Rede: entender nos mesmos termos humanos e não-humanos; não considerá-los de maneira dicotômica ao pensar o social e, muito menos, separá-los ontologicamente.

Não é por acaso, inclusive, que Bruno Latour (2012a, p. 33) prefere tomar como influência a sociologia de Gabriel Tarde, pensando em um social que não apenas é negado enquanto “um domínio especial da realidade” mas que é pensado enquanto um “princípio de conexões” incapaz de ser separado “de outras associações como os organismos biológicos ou mesmo os átomos”. Trata-se de evitar um “preconceito antropocêntrico” (TARDE, 2007, p. 76) que delimita os humanos de um lado – também supostamente separados enquanto indivíduo e sociedade – e, por outro, um conglomerado de não-humanos tidos como homogêneos e desprovidos de inteligência. Ou seja, propõe-se pensar esse meio humano não menos importante – e, claro, intrinsecamente conectado – a uma vasta sociabilidade também não-humana:

Na verdade, é lícito perguntarmo-nos, comparando às invenções celulares, às indústrias celulares, às artes celulares, tais como um dia de primavera as *expõe*, nossas artes, nossas indústrias, nossas pequenas descobertas humanas mostradas em nossas exposições periódicas, se é realmente certo que nossa inteligência e nossa vontade próprias, grandes *eus* dispo de vastos recursos de um gigantesco estado cerebral, levam a melhor sobre as dos pequenos eus confinados na minúscula cidade de uma célula animal ou mesmo vegetal. Com certeza, se o preconceito de nos acreditarmos sempre superiores a tudo não nos cegasse, a comparação não penderia a nosso favor. É esse preconceito, no fundo, que nos impede de crer nas mônadas. (TARDE, 2007, p.74)

Tais mônadas, no caso, não pensadas exclusivamente no sentido originário de Leibniz (2004, p. 131), vistas enquanto “verdadeiros Átomos da Natureza”, partículas elementares produzidas por Deus, mas, na verdade, desenvolvidas a partir de uma monadologia renovada capaz de lidar com o princípio de continuidade abdicando pelo fechamento em Deus; levar as mônadas ao infinito, uma oscilação entre unidade e multiplicidade, uma conexão entre micro e macro. Ou seja, romper a “clausura das mônadas leibnizianas como os cientistas haviam

quebrado o átomo” (VARGAS, 2007, p. 14). Como escreve Latour (2009), ao retirar Deus das mônadas de Leibniz, não há muitas alternativas além de transformá-las em esferas³⁴ – no sentido trabalhado no Sloterdijk (2011) –, por um lado, e redes – no sentido da própria TAR –, por outro. Pensando em termo de redes ou esferas, as relações tornam-se múltiplas e sempre oscilando entre micro e macro; entre bolhas, globos e espumas (Sloterdijk); a partir de múltiplas redes em associação (Latour); ou até em uma malha de linhas entrelaçadas (Ingold). Sejam malhas, redes ou esferas, a questão é transpor o social para a multiplicidade das conexões.

Trata-se, enfim, de uma constante luta contra a separação entre natureza e cultura, e consequentemente também entre humanos e não-humanos. Trazer os objetos, os seres da reprodução, as coisas, enfim, os não-humanos às ciências sociais, em um social formado também por este outro lado da bifurcação.

Tim Ingold (2012), por exemplo, desenvolve uma espécie de antropologia ecológica, buscando lidar com um mundo de matérias em fluxo. Permite-se, assim, “trazer as coisas à vida” (p. 37), pensar nos agregados de fios vitais que constituem inclusive as coisas – e sempre em constante conectividade. Como defende Bruno Latour em uma entrevista, “Os humanos e os não-humanos deverão ser associados. Acredito que essa ideia precisa ser reforçada.” (LEMOS, 2013, p. 277) Dar voz, então, também às coisas, aos diversos não-humanos que se associam a nós. Como já indicava inclusive Merleau-Ponty (2004, p. 23-24), “As coisas não são, portanto, simples objetos neutros que contemplaríamos diante de nós [...]. O homem está investido nas coisas, e as coisas estão investidas nele.” – mesmo com toda a crítica de limitar-se ao acesso humano ao mundo (HARMAN, 2005; LATOUR, 1994, 2001), a fenomenologia³⁵ não deixa de pensar tanto em um resgate da experiência quanto em uma tentativa de superação do dualismo sujeito-objeto ou corpo-mente, permitindo, também, relacionar o corpo ao mundo em que ele está inserido. Como explicam Rabelo, Souza e Alves (2012, p. 25-26), ao buscar

dar conta de um mundo em que humanos e coisas estão co-implicados, os autores vinculados à teoria do ator-rede enfatizam a agência das coisas e exploram as complexas associações entre diferentes tipos de agência. Na

³⁴ Para Sloterdijk (2011), viver significa construir esferas, uma espécie de interior conectado no qual nós habitamos. Em uma escala maior, diz o autor, pode-se dizer que a teoria das esferas direciona-se a uma crítica da razão circular.

³⁵ Segundo Latour (2001, p. 21), a fenomenologia busca relacionar o corpo ao mundo; ou seja, já não é mais “uma mente em contato com o mundo exterior e sim de um mundo vivo ao qual se ligou um corpo semiconsciente e intencional”. O problema, para o autor, é que fenomenologia volta-se apenas para um “mundo-para-uma-consciência-humana”; ficaríamos, portanto, atrelados apenas à intencionalidade humana.

formulação de Latour (que não tem qualquer vínculo confesso com a fenomenologia, mas se identifica com o pragmatismo de James e Dewey), as coisas têm agência (LATOURE, 2005). Produzem efeitos, “pedem” comportamentos, instauram e estabilizam conexões e nada disso é redutível às intenções dos atores humanos. No mundo, o papel das coisas não é meramente de servir como simples intermediários das vontades e valores humanos, destinadas a transportar conteúdos que lhes são completamente alheios e sobre os quais não têm qualquer influência ou de cuja Gênese não participam. As coisas são mediadoras: participam, elas mesmas, da construção dos conteúdos que transportam, produzindo deslocamentos, traduções e transformações ao longo do percurso.

Dessa forma, a compreensão de uma vida não-humana intrincada em uma humana, extrapolando nossa própria percepção dos objetos e, além disso, incorporando-os enquanto parte que nos constitui como híbridos, é um dos pontos fundamentais da própria Teoria Ator-Rede, como será visto adiante, e conseqüentemente da pluralidade dos modos de existência. É dessa forma que, para Alfred North Whitehead (1994, p. 217), observamos “porções da vida da natureza”, um mundo em fluxo contínuo de eventos; para ele, como nos explica Graham Harman (2010), o mundo humano não possui um status maior do que os eventos da natureza, as entidades humanas e não-humanas devem ser vistas em um mesmo patamar. Como solicita Bruno Latour (1992), devemos retirar uma atenção dada exclusivamente aos humanos e passar, também, a observar os não-humanos. Por isso que, apesar dos modernos imaginá-los separadamente, os híbridos de natureza e cultura são inevitáveis.

Sendo assim, a introspecção na antropologia dos modernos de Bruno Latour não se coloca de maneira central neste trabalho por acaso. Por um lado, a importância está, como demonstrado, no resgate da relevância dada aos não-humanos nas análises sociais, permitindo pensar a fotografia, por exemplo, não apenas enquanto uma prática voltada para a subjetividade do fotógrafo – e, da mesma forma, também não apenas enquanto um resultado da objetividade do aparelho. Por outro lado, permite-se situá-la enquanto uma tecnologia de origem moderna e, por isso, constantemente associada ao paradoxo da modernidade de simultâneas separação e proliferação dos híbridos. A máquina fotográfica, enfim, é uma máquina moderna. Seu surgimento, inclusive, remete à época a uma grande conquista da ciência, impulsionando pesquisas em torno da automatização da produção de imagens e fomentando uma leva de admiradores, praticantes e profissionais da fotografia. Como declarou Edgar Allan Poe (1980, p. 37), o “instrumento” – refere-se aqui ao daguerreótipo – “deve inevitavelmente ser visto como o mais importante, e talvez o mais extraordinário

triunfo da ciência moderna”³⁶. O impacto do surgimento da fotografia, portanto, é bastante amplo, permitindo-nos, a partir da antropologia dos modernos de Latour, perceber alguns de seus aspectos e traçar a evolução do automatismo fotográfico até alcançar as práticas atuais cotidianas relacionadas a ela.

Ao fim do período moderno, procura-se entendê-lo. Segundo Bruno Latour (2012a), existe uma relação entre o fim da modernização e a definição da Teoria Ator-Rede. Serão discutidas dessa forma, a seguir, as principais contribuições da TAR e seu encaminhamento para uma investigação mais ampla, aquela da enquete sobre os modos de existência.

2.2 DA TEORIA ATOR-REDE AOS MODOS DE EXISTÊNCIA

Dentre as diversas contribuições da Teoria Ator-Rede, uma das mais importantes – e que, de certa forma, dá origem às outras – é a reinterpretação do que as ciências sociais devem entender por “social”. Ou, melhor, mostra-se a partir da TAR uma grande necessidade de reagregar o social, colocá-lo de volta nos trilhos das redes e associações. Ela, portanto, busca indicar que “o social não pode ser construído como uma espécie de material ou domínio e assumir a tarefa de fornecer uma ‘explicação social’ de algum outro estado de coisas” (LATOUR, 2012a, p. 17-18). Redefine-se a noção de social de forma a capacitá-lo a rastrear as conexões, evitando explicações sociais prévias.

O que, então, significa a palavra “social”? Bruno Latour (2012a) confronta-nos com duas possíveis perspectivas. Por um lado, poderíamos fazer surgir um tipo de fenômeno materializado em nomes diversos, como “sociedade”, “dimensão social” ou até “estrutura social”, por exemplo. Trata-se de uma visão bastante disseminada, porém recentemente criticada e superada por várias vertentes da sociologia, antropologia e filosofia, como foi apresentado na introdução deste capítulo. Por outro lado, pensa-se em uma perspectiva que refuta uma dimensão, contexto ou força social que explicariam as ações dos atores (sociais); pensar, na verdade, em uma sociologia como busca de associações. Para Latour (2012a, p. 25), há a necessidade de descobrir outra noção de social que abarque essa segunda perspectiva, no sentido de pensá-lo enquanto “um movimento peculiar de reassociação e reagregação”, e não como um “domínio especial, uma esfera exclusiva ou um objeto

³⁶ “The instrument itself must undoubtedly be regarded as the most important, perhaps the most extraordinary triumph of modern science.”

particular”. O social, enfim, não é aquilo que explica; “pelo contrário, ele é quem tem de ser explicado.” (p. 143)

Sendo assim, Latour diferencia essas duas abordagens: a primeira poderia ser chamada de “sociologia do social”, na qual o social se apresenta como uma esfera exclusiva e explicativa, enquanto a segunda seria uma nova proposta de uma “sociologia das associações” – ou seja, a própria Teoria Ator-Rede. No entanto, tais interpretações distintas não são exatamente novas, e as discussões em torno da própria definição de sociologia remete às controvérsias entre Gabriel Tarde e Émile Durkheim. Como explica Latour (2012a, p. 33), Tarde argumentava, na contramão de seu adversário, que “o social não era um domínio especial da realidade, e sim um princípio de conexões; que não havia motivo para separar o ‘social’ de outras associações como os organismos biológicos ou mesmo os átomos”. De certa forma, então, Gabriel Tarde seria um precursor da TAR. O pensamento de Tarde se opõe a uma sociologia estrutural, considerando incoerente pensar em uma “sociedade” quando não é possível perceber elementos individuais – ou, melhor, indivíduo enquanto átomo, mas deve-se sempre pensar o individual enquanto mônada. Perde-se, positivamente, tanto a noção de estrutura como a noção de indivíduo enquanto átomo:

A razão pela qual não há a necessidade de uma sociedade abrangente é a não existência, primeiramente, de um individual, ou ao menos não de átomos individuais. O elemento individual é uma mônada, ou seja, uma representação, uma reflexão, ou uma interiorização de todo um conjunto de elementos emprestados pelo mundo a sua volta. Se não há nada especialmente estrutural no “todo”, é por causa de uma grande quantidade de elementos já presentes em cada unidade. É aí que a palavra “rede” – e até ator-rede – capta o que Tarde tinha a dizer muito mais do que a palavra “individual”.³⁷ (LATOURE, 2010, p. 154)

Sendo assim, uma das hipóteses da Teoria Ator-Rede – Sociologia da Tradução, Sociologia do Ator-Rede (CALLON, 2006a) ou, até, Associologia (LATOURE, 1994) – é a de “considerar que a sociedade não constitui um quadro no interior do qual evoluem os atores. A sociedade é o resultado sempre provisório das ações em curso.”³⁸ (CALLON, 2006a, p. 267) Pensar o social, então, formando-se em meio às associações, no individual múltiplo –

³⁷ “The reason why there is no need for an overarching society is because there is no individual to begin with, or at least no individual atoms. The individual element is a monad, that is, a representation, a reflection, or an interiorization of a whole set of other elements borrowed from the world around it. If there is nothing especially structural in the “whole,” it is because of a vast crowd of elements already present in every single entity. This is where the word “network” – and even actor-network – captures what Tarde had to say much better than the word “individual.”

³⁸ “considérer que la société ne constitue pas un cadre à l’intérieur duquel évoluent les acteurs. La société est le résultat toujours provisoire des actions en cours.”

mônada³⁹ –, intrincado nos processos de tradução, nas conexões, enfim, em torno de diversas redes. Refutar, então, concepções estabelecidas *a priori*, explicações sociais, domínios e estruturas, e preferir a multiplicidade e as redes. Buscar os rastros das associações, que se fazem e se desfazem a cada momento, demonstrando, de fato, a proposta de uma sociologia da mobilidade (LEMOS, 2013). Nela, o conceito de rede é fundamental: “é o movimento da associação, do social em formação.” (LEMOS, 2013, p. 35)

A noção de rede extrapola a própria TAR e, como explica Pierre Musso (2004, p. 17), tornou-se presente em diversas disciplinas, mostrando-se como um “receptor epistêmico ou um cristalizador”, tomando, assim, “o lugar de noções outrora dominantes, como o sistema ou a estrutura”. De acordo com o autor, o conceito de rede se transforma ao longo do tempo, passando inicialmente de um imaginário mitológico de tecelagem e labirinto para uma metáfora do organismo, para, em seguida, sair do corpo e começar a ser entendido enquanto construção – de natural, a rede torna-se artificial, materializando-se em infraestruturas técnicas. Recentemente, a noção extrapola tanto o organismo quanto mera estrutura ferroviária ou de telecomunicações, por exemplo, tornando-se capaz de envolver processos híbridos, permitindo interação, interconexão e variabilidade (MUSSO, 2004). Ou, ainda, pode-se pensar à maneira de Michel Serres (1968, p. 11): imaginemos um diagrama em rede, formado a partir de uma “pluralidade de pontos (picos) ligados entre si por uma pluralidade de ramificações (caminhos)”⁴⁰.

A “rede” da Teoria Ator-Rede, portanto, insere-se nesse contexto, funcionando não como uma rede técnica simplesmente, mas como um movimento contínuo de associações. Ou seja, não apenas rede enquanto resultado, mas enquanto processo (LATOURET, 2012b). A rede técnica, por exemplo, é o resultado de uma estabilização das redes sociotécnicas, entendidas enquanto fluxo, processo e pluralidade. Essa rede, então, é ativa, e todos os elementos humanos e não-humanos que participam de uma certa ação – uma ação sempre coletiva, em rede – o fazem cada um a sua maneira para mantê-la (CALLON, 2006a). Esses elementos, na TAR, são chamados de atores, actantes⁴¹ ou mediadores. Neste trabalho, dá-se preferência aos termos “mediadores” e “mediação”, pensando-os enquanto conceitos que se aproximam de perspectivas comunicacionais.

³⁹ “Mônada” justamente no sentido atualizado por Gabriel Tarde (2007)

⁴⁰ “pluralité de points (sommets) reliés entre eux par une pluralité de ramifications (chemins)”

⁴¹ Termo emprestado da semiótica para proporcionar uma natureza ativa às entidades, humanas ou não-humanas, que compõem uma rede (CALLON, 2006; LATOURET, 2012a).

Bruno Latour traz alguns significados para o termo “mediação”. Pode ser entendido, inicialmente, como um “programa de ação”, ou seja, “séries de objetivos e etapas e intenções que um agente pode descrever em uma história”⁴² (LATOURE, 1994, p. 31), espécies de *scripts* que fazem circular diversos tipos de agência (LATOURE, 2011a). Indo além, pode-se também entendê-lo como tradução – invenção, deslocamento, desvio –, ou até como produção de significado a partir de tipos especiais de articulação que ultrapassa “a fronteira comum entre signos e coisas” (LATOURE, 1994, p.38). Como escreve André Lemos (2013, p. 48), mediação – ou tradução – “é um conceito que remete para comunicação e transformações dos actantes, bem como para a constituição de redes. [...] Tudo é mediação.”

Quando as diversas mediações existentes em alguma rede, em algum tipo de ação, estabilizam-se, forma-se o que a TAR chama de “caixa-preta”. Trata-se de um “processo que torna a produção conjunta de atores e artefatos inteiramente opaca”⁴³ (LATOURE, 1994, p. 36). Quando as conexões estão bem formadas, estabilizadas, toda a rede começa a funcionar em harmonia, em um trabalho silencioso. A rede é *taken for granted*. Quando há algum problema ou distúrbio nas associações, ela começa a se expor, a caixa-preta se abre aos poucos. Esse, inclusive, é o trabalho do pesquisador: destrinçar as redes, sem se preocupar com fronteiras, e ir aos poucos abrindo as caixas-pretas de seu objeto de pesquisa.

Tomemos como exemplo uma câmera digital compacta. Em seu uso normal, basta apontá-la, apertar um botão – ou clicar na tela – e verificar a imagem logo em seguida. Um funcionamento silencioso e invisível de diversos mediadores. Imaginemos, no entanto, que esta mesma câmera, no meio de uma viagem, deixa de funcionar. Começa-se, aos poucos, a abrir a caixa-preta: verificar se ela está de fato carregada, se o problema está no carregador ou se ela caiu em algum momento. Qual a empresa fabricante? Está na garantia? Será necessário trocar alguma peça? De onde ela vem, precisa de alguma importação? E qual a cotação do dólar? As redes sociotécnicas em torno do aparelho, que antes eram “escondidas”, começam a aparecer e permitir indicações para solução do problema.

A ideia de rede ou de “ator-rede” funciona de forma eficiente para compreender uma certa topologia plana do social, permitir navegar por diversos “domínios”⁴⁴ e compreender a formação de associações e os rastros deixados por elas. No entanto, apesar de sua

⁴² “series of goals and steps and intentions, that an agent can describe in a story”

⁴³ “a process that makes the joint production of actors and artifacts entirely opaque”

⁴⁴ A noção de “domínio”, para a TAR e a EME, começa a se tornar anacrônica. Inicialmente, em sua enquete, Latour a utiliza com ressalvas, para depois esquecê-la e lidar apenas com a ideia de “modos de existência”. A rede, no caso, permite atravessar diversos modos, diversos “domínios” – com aspas –, mas não permite diferenciá-los, ainda não possibilita perceber valores diferentes nas associações e redes.

importância, a “rede falha ao não detectar a qualidade das associações. Ela mostra bem a dinâmica das associações, mas não consegue revelar os valores dessas associações [...]” (LEMOS, 2013, p. 97). De certa forma, a partir do livro *Enquete sobre os Modos de Existência*, que será visto em detalhes adiante, Bruno Latour demonstra a necessidade de expandir a própria TAR, de compreendê-la de uma forma mais ampla a partir dos diversos modos de existência.

A Teoria Ator-Rede, portanto, não é uma proposta abandonada por Latour. Pelo contrário, trata-se de uma ferramenta essencial à antropologia dos modernos; ou, no vocabulário da *Enquete sobre os Modos de Existência* (EME), é uma metalinguagem necessária para fazer desenrolar toda a enquete. Como explica Bruno Latour em uma entrevista,

O trabalho da TAR era o de se livrar do discurso racionalista, a diferença entre força e razões. Ela ofereceu a grande vantagem de ser uma ferramenta para mover de um domínio para o próximo. Mas ela não respeitou as diferenças entre esses domínios; essa não era minha prioridade. Então haviam algumas coisas faltando na TAR, até o ponto em que ela era realmente um princípio monomaniaco. Ela era muito boa em dar liberdade ao movimento mas muito ruim em definir as diferenças.⁴⁵ (TRESCH, 2013, p. 304)

Justamente pela EME se colocar como um projeto ambicioso e de formato diferenciado – no livro, por exemplo, não há referências formais, apesar de autores serem citados durante o texto –, parece destoar de outras publicações de Latour. Para o próprio pensador francês, por outro lado, entender seus trabalhos anteriores como tendo perspectivas diferentes, em especial os voltados para a Teoria Ator-Rede, seria uma ilusão de ótica (TRESCH, 2013). Como explica Latour, “os dois projetos foram desenvolvidos em paralelo, mas de fato eles parecem duas etapas, uma sendo o argumento da teoria ator-rede e outro o argumento dos modos de existência, mas na verdade você não pode ter um sem o outro”⁴⁶ (ILIADIS, 2013, p. 3). Como foi visto, inclusive, a própria perspectiva de um social enquanto associação da TAR, e toda a antropologia dos modernos desenvolvida anteriormente, dialogam entre si e com a EME. Elas sofrem algumas atualizações, é evidente, mas fazem parte de argumentos e projetos interligados. Segundo Antoine Hennion (2012), “o novo livro de Latour é um esforço

⁴⁵ “ANT’s job was to get rid of the rationalist discourse, the difference between force and reasons. It offered the great advantage of being a tool for moving from one domain to the next. But it did not respect the differences between these domains; that was not my priority. So there were some things missing in ANT, to the point where it was really a monomaniacal principle. It was very good at giving freedom of movement but very bad at defining differences.”

⁴⁶ “the two projects developed in parallel but in effect they appear to be sort of two steps, one being the actor-network argument and the other one the modes of existence argument, but in fact you cannot do one without the other.”

explícito de revisar e retrabalhar a ANT⁴⁷. O objetivo não é moderá-la, mas prolongá-la, aprofundá-la, torná-la mais flexível.”⁴⁸ Além de remeter às associações, o social, agora, significa por consequência a concatenação de todos os modos de existência (LATOURE, 2013b, p. 298). E Latour (2012b, p. 353) diz claramente: a Enquete sobre os Modos de Existência completa a Teoria Ator-Rede.

Dessa forma, não só a TAR se coloca como um dos pilares do pensamento de Latour como, em sua antropologia dos modernos, mostra-se indispensável para compreender a Enquete sobre os Modos de Existência. Por isso ela acaba funcionando como um dos modos de metalinguagem, essenciais para o desenvolvimento de toda a investigação dos modernos, como será visto em maiores detalhes adiante. A rede, então, não é mais uma questão central na teoria de Latour, mas, sim, um dos modos trabalhados (LEMOS, 2013). Mesmo com esse deslocamento de “rede” para “modo”, ou, melhor, da incorporação das redes aos modos de existência, compreender o surgimento e desenvolvimento da TAR, assim como as obras anteriores de Bruno Latour, é um dos passos para aprofundar em sua obra mais recente.

2.3 ENQUETE SOBRE OS MODOS DE EXISTÊNCIA

“Há várias maneiras de existir?”⁴⁹ – questiona-se Etienne Souriau (2009, p. 79). A obra de Bruno Latour “Enquete sobre os Modos de Existência” não apenas responde a esta pergunta como, indo além, interpreta quinze diferentes modos de existência a partir de uma filosofia empírica pluralística, tendo como base as diversas práticas dos modernos.

Latour, agora, busca expandir sua antropologia dos modernos, incorporando a ela a perspectiva de seres diversos – e seus diferentes modos de existência – que povoam o mundo, sempre de uma maneira articulada e plural. A EME, como explica Latour (2013, p. 299), configura-se como uma “versão positiva” do livro “Jamais fomos modernos”, publicado vinte anos antes. Esta portanto é uma das questões principais desta nova antropologia dos modernos: “Se nós jamais fomos modernos então o que somos?”⁵⁰ (LATOURE, 2012b, p. 23). Segundo Bruno Latour – e como foi visto também a partir de outros autores nas páginas anteriores – é muito comum à antropologia estudar as “outras” culturas em oposição a um

⁴⁷ ANT é acrônimo de *Actor-Network Theory*. Mantivemos este uso na citação de Hennion, no entanto damos preferência ao termo TAR, relacionando-se com a expressão em português.

⁴⁸ “Latour’s new book is an explicit effort to revisit and rework ANT. The aim is not to moderate it, but to prolong it, deepen it, render it more supple.”

⁴⁹ “Y a-t-il plusieurs manières d'exister?”

⁵⁰ “Si nous n'avons jamais été modernes alors que nous est-il arrivé ?”

processo de modernização ocidental e de origem europeia. O que nos falta é uma antropologia de nós, Modernos. Ao analisar os “outros”, os Modernos esquecem de perceber o que eles próprios foram: “‘nós’ não sabemos mais quem nós somos, muito menos onde nós estamos, nós que havíamos acreditado ser modernos...”⁵¹ (LATOUR, 2012b, p. 22).

Esse “parêntese moderno”, como chama Latour, está próximo de se fechar, tornando a EME não apenas um projeto filosófico e antropológico, mas também diplomático. Para Latour, a peça fundamental de identidade dos modernos, o “fronte de modernização”, perdeu a eficácia. Nos colocamos agora diante de Gaia: “É diante de Gaia que somos chamados a comparecer”⁵² (LATOUR, 2012b, p. 21). Precisamos, então, escolher entre modernizar ou ecologizar. Para a EME, os termos “Modernos” ou “modernização” se opõem a “Ecologia”: “Se se trata de ecologizar e não mais modernizar, será talvez possível fazer coabitar um maior número de valores em um ecossistema um pouco mais rico”⁵³ (LATOUR 2012b, p. 23). Busca-se então um sistema de coordenadas que possa substituir aquele perdido com este fechamento do parêntese moderno.

Para compreender os Modernos, precisamos tornar claros os erros de categoria – gerados por eles (nós) mesmos –, perceber as diversas condições de felicidade e infelicidade próprias a cada modo e procurar as chaves interpretativas pertinentes. Tais expressões – de “condições de felicidade e infelicidade” – referem-se às condições necessárias específicas a cada caminho de veridicção para explorar o que é verdadeiro ou falso em cada modo. Essas noções, então, permitem “contrastar os tipos diferentes de veridicção sem os reduzir a um modelo único”⁵⁴ (LATOUR, 2012b, p. 30). Sendo assim, os erros de categoria existem quando são confundidos os caminhos, as redes, as condições de felicidade e infelicidade de cada modo, quando não se percebe o que é específico, por exemplo, do jurídico, do religioso, do científico etc.

Ou seja, buscar aquilo que a Teoria Ator-Rede ainda não permitia: qualificar os valores, perceber os diferentes tipos de associações, apropriar-se dos diversos tipos de existência. Por isso devemos, como sugere Latour (2012b, p. 29), compreender e aceitar a pluralidade dos modos de existência:

⁵¹ “« nous » ne savons plus qui nous sommes, ni bien sûr où nous sommes, nous qui avions cru avoir été modernes...”

⁵² “C'est désor- mais devant Gaia que nous sommes appelés à comparaître”

⁵³ “S'il s'agit d'écologiser et non plus de moderniser, il va peut-être devenir possible de faire cohabiter un plus grand nombre de valeurs dans un écosystème un peu plus riche”

⁵⁴ “contraster des types très différents de véridiction sans les réduire à un modele unique”

Ao comparar dois a dois os conflitos de valores – o científico e o religioso, por exemplo, ou o direito e o político, ou o científico e o ficcional, etc – nós vamos perceber rapidamente que grande parte das tensões [...] vem de que nós utilizamos para julgar a veracidade de um modo as condições de verificação de um outro modo. Evidentemente, isso supõe [...] que nós aceitemos o pluralismo dos modos e portanto a pluralidade das chaves através das quais nós julgamos sua veracidade ou sua falsidade.⁵⁵

Começa-se a perceber que o mundo é articulado, e assim devemos entendê-lo. Não porque a proposta de se pensar em associações ou articulações caísse por milagre à mente de algum pensador francês, mas porque, na verdade, é isto o que se pode verificar nas diversas práticas dos diversos seres – sempre humanos e não-humanos – que povoam o mundo. Trata-se de uma articulação para se livrar da crença dos modernos na linguagem, por exemplo, como um domínio autônomo; uma articulação, portanto, para relacionar o mundo e as palavras (LATOURE, 2012b). Como será visto adiante, qualquer ser necessita *passar por* outro para poder existir. Sendo assim, deve-se abandonar a distinção entre signo e coisa. E, justamente para abandoná-la, Bruno Latour assimila o conceito de modo de existência, como definido pela filosofia de Étienne Souriau. “Nós vamos poder falar de comércio, cruzamentos, mal-entendidos, híbridos, compromissos entre os modos de existência [...], mas nós não vamos mais poder utilizar uma distinção entre mundo e palavra”⁵⁶, defende Latour (2012b, p. 153). Enquanto os Modernos insistem em apenas dois tipos de existência, dois tipos de categoria – aquela do Objeto ou do Sujeito –, a EME busca lidar com uma diversidade de modos de existência.

É nesse sentido, de lidar com uma pluralidade de existências, que Bruno Latour incorpora à sua enquete a obra de Étienne Souriau (2009) chamada “*Les Différents Modes D’Existence*”. Ainda pouco conhecido, o livro traz o argumento de que “há várias maneiras de falar sobre um mundo mas várias maneiras para os mundos (no plural) serem abordados”⁵⁷ (LATOURE, 2013, p. 287-288). Para Étienne Souriau (2009), a questão sobre diversas maneiras de existir – a existência é múltipla? – sempre foi deixada em aberto pela filosofia. Ele se questiona, portanto, não apenas sobre uma multiplicidade dos próprios seres, mas especialmente em torno de espécies diferentes de modos de existência. Não há apenas uma

⁵⁵ “En comparant deux à deux des conflits de valeurs — le scientifique et le religieux par exemple, ou le droit et le politique, ou le scientifique et le fictionnel, etc. — nous allons nous apercevoir très vite qu’une grande partie des tensions [...] vient de ce que l’on utilise pour juger de la véracité d’un mode les conditions de vérification d’un autre mode. Évidemment, cela suppose que l’on accepte le pluralisme des modes et donc la pluralité des clefs par lesquelles on juge de leur véracité ou de leur fausseté.”

⁵⁶ “On va pouvoir parler de commerce, de croisements, de malentendus, d’amalgames, d’hybrides, de compromis entre modes d’existence (...) mais on ne va plus avoir à utiliser le trope d’une distinction entre monde e parole.”

⁵⁷ “there are several ways to talk about one world but several ways for the worlds (in the plural) to be addressed.”

maneira de existir, há várias. Se o mundo é tão vasto, diz Souriau, há mais do que um modo de existência. Como explicam Stengers e Latour (2009), busca-se extrapolar a ideia de falar de diversas maneiras de um mesmo ser e, indo além, explorar outros modos de existência. Ou seja, sair de um único modo que lida com interpretações múltiplas de um ser único para assimilar diversas maneiras de existir – múltiplos modos de existência.

Sendo assim, a questão de investigação para Souriau (2009) é a busca por não opor um “pluralismo ôntico”, voltado para o pluralismo dos seres, a um “pluralismo existencial”, em conformidade com um a pluralidade de modos de existência. A filosofia, no caso, sempre se questionou sobre a multiplicidade dos modos de existência; no entanto, ela “nunca realmente contou para além de um só modo”⁵⁸ (STENGERS e LATOUR, 2009, p. 24). A partir de uma possível teoria universal dos modos de existência, Souriau visa indicá-los e contá-los, enquanto Latour, apropriando-se do termo, traz algo mais “regional”, numa forma de estudo sobre as peculiaridades dos modernos (TRESCH, 2013). Tanto para Souriau quanto para Latour, a existência não se encontra apenas nos seres, mas também entre eles. Deve-se então buscar por quais “deslizamentos, por quais ligações [...] podemos passar do mesmo a outro”⁵⁹ (SOURIAU, 2009, p. 88). Associando a filosofia de Souriau à de Latour, percebe-se a necessidade da multiplicidade dos seres; suas relações, conexões e associações; uma filosofia voltada para um ser relacional, e não fechado a uma essência imutável – como será visto no próximo tópico, buscar enfim uma filosofia do ser-enquanto-outro ao invés de uma voltada para o ser-enquanto-ser.

Sendo assim, a EME visa ir ao encontro de seres distintos que devem ser interpretados a partir de suas próprias linguagens. Trata-se de transformar o questionamento filosófico da essência de um “domínio” em uma investigação dos seres apropriados a cada modo e, assim, compreender como os Modernos os entendiam e de que forma agiam na prática. Como explica Latour (2013, p. 288),

Minha hipótese é a de que cada um desses modos torna possível respeitar, nas áreas empíricas que tenho acompanhado até o momento, uma certa tonalidade na experiência, as condições de felicidade e infelicidade em cada caso, especialmente [...] uma ontologia específica.⁶⁰

Por isso, a EME funciona como uma espécie de filosofia empírica ou uma antropologia filosófica, como define o próprio Bruno Latour (2012b, 2013). Para isso, necessita-se

⁵⁸ “jamais véritablement compté au-delà d’un seul mode.”

⁵⁹ “glissements, par quelles liaisons (...) on peut passer du même à l’autre”

⁶⁰ “My hypothesis is that each of these modes makes it possible to respect, in the empirical areas I have pursued up to now, a certain tonality in the experience, the felicity or infelicity conditions particular to each case, especially a specific ontology.”

compreender uma perspectiva de um pluralismo ontológico, aceitando, como descrito na citação acima, uma ontologia própria a cada modo, condições diversas de existências e experiências.

Este pluralismo ontológico, e conseqüentemente a incursão em torno dos diferentes modos de existência, coloca-nos também em um direcionamento para compreender a fotografia através de perspectivas plúrais e híbridas. Busca-se, assim, resgatar o olhar às práticas, às possíveis experiências fotográficas e seus usos diversos. Serão discutidas adiante, portanto, as propostas de se atentar para um automatismo e processo fotográficos, construídos através da óptica da antropologia dos modernos – e sua filosofia empírica pluralística.

2.3.1 Pluralismo ontológico e empirismo radical

“Porque é tão difícil seguir a experiência?”⁶¹ (LATOUR 2012b, p. 158). Pensar nesse sentido, de buscar os fios da experiência, coloca-se como um dos passos para perceber os paradoxos dos Modernos e, portanto, responder à pergunta sobre nossa própria constituição, já que “jamais fomos modernos”. Precisa-se, então, perceber a incoerência de um contínuo distanciamento entre teoria e prática e, conseqüentemente, esclarecer os mal entendidos em torno da ideia de uma fabricação da realidade. Como escreve Latour (2012b), o estranhamento em torno da ligação entre “fabricação” e “realidade” está relacionado a uma noção equivocada da palavra “construção”. Costuma-se entender como falso aquilo que é tido como construído. Por isso o estranhamento, por exemplo, em pensar a objetividade científica como uma construção; ou, até pior, estudar a construção dos próprios fatos científicos, como fizeram Latour e Woolgar (1997). Para Latour (2012b), dizer que uma coisa é construída, seja uma peça de teatro, um grupo ou um fato científico, significa dizer ao menos o seguinte: a ação se repete e não se sabe sua fonte exata; sua direção é incerta; e pode receber um julgamento de valor, inclusive sobre a qualidade da própria construção.

Buscando resumir esses três aspectos, e ao mesmo tempo evitando a palavra “construção”, Bruno Latour sugere o termo “instauração”, trazido também da filosofia de Étienne Souriau. Para ele, os modos de existência não estão dados, já que toda realidade é inacabada, e, por isso, eles precisam ser instaurados. A existência, então, é um trajeto, um processo, e por isso a própria realidade precisa ser instaurada, assim como todo tipo de existência:

⁶¹ “Pourquoi est-il si difficile de suivre l’expérience ?”

Para Souriau todos os seres devem ser instaurados, tanto a alma quanto o corpo, tanto a obra de arte como o existente científico, elétron ou vírus. Nenhum ser possui substância; se eles subsistem, estão instaurados. Comprometa-se com a instauração nas ciências e você mudará toda a epistemologia; comprometa-se com a instauração na questão de Deus e você mudará toda a teologia; comprometa-se com a instauração nas artes e você mudará toda a estética; comprometa-se com a instauração na questão da alma e você mudará toda a psicologia.⁶² (STENGERS e LATOUR, 2009, p. 11).

Tal mundo em processo, construído a partir de trajetórias, com diversos seres que devem ser instaurados, justifica toda a pluralidade dos modos de existência. Busca-se, então, um tipo de filosofia que lide com as articulações e a diversidade de existências. Uma filosofia, como defendem Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010), que não apenas se configure como uma arte de fabricar conceitos mas, também, seja instaurada por um plano de imanência⁶³.

Dessa forma, busca-se resgatar os seres articulados, aqueles capazes de ser instaurados. Bruno Latour propõe compreender uma pluralidade nos modos de existência a partir também de uma ontologia baseada na *subsistência*, e não na *substância*. Ou seja, uma forma de se pensar na essência que evite lidar com algo inerente ao ser, interpretando-a, ao contrário, como relacional, permitindo seguir a experiência. Não significa que não há essência, mas, na verdade, que ela só se define a partir da relação com o outro. Assim como há na Teoria Ator-Rede uma crítica a uma “sociologia do social” e uma defesa por uma “sociologia das associações”, de forma semelhante – porém com uma guinada filosófica – defende-se na EME uma filosofia do **ser-enquanto-outro** ao invés de uma filosofia do **ser-enquanto-ser**⁶⁴. Mesmo que não a deixe tão evidente, trata-se de uma complexificação da proposta da TAR de lidar com as associações. Tudo está em associação, tudo está articulado. Ou, como enfatiza Latour em entrevista concedida a André Lemos (2013, p. 277), “A articulação está no mundo. É o mundo que é articulado, não os humanos”.

Assim, pode-se dizer que o ser-enquanto-ser almeja uma substância que assegure a continuidade “ao mudar em um salto no fundamento que vai servir de garantia a essa

⁶² “Pour Souriau tous les êtres doivent être instaurés, l’âme aussi bien que le corps, l’œuvre d’art aussi bien que l’existant scientifique, électron ou virus. Aucun être n’a de substance ; s’ils subsistent, c’est qu’ils sont instaurés. Engagez l’instauration dans les sciences, vous allez changer toute l’épistémologie ; engagez l’instauration dans la question de Dieu, vous allez changer toute la théologie ; engagez l’instauration dans l’art, vous allez changer toute l’esthétique ; engagez l’instauration dans la question de l’âme, vous allez changer toute la psychologie.”

⁶³ Para Deleuze e Guattari (2010), “a filosofia é a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos” (p. 8) e o plano de imanência é aquele que compõe tais conceitos, “é o único suporte dos conceitos” (p. 47). O termo “instauração”, nesse caso, é utilizado justamente no significado proposto por Souriau.

⁶⁴ “l’être-en-tant-qu’autre” e “l’être-en-tant-qu’être”

segurança”⁶⁵ (LATOURE, 2012b, p. 167-168). E, para qualificar esse salto, é reutilizada a noção de transcendência “porque, na incerteza, nós saímos da experiência para dirigir os olhos àquilo que é mais sólido, mais assegurado, mais contínuo do que ela. O ser assenta no ser, mas para além dele.”⁶⁶ (LATOURE 2012b, p. 168). Ou seja, uma filosofia do ser-enquanto-ser lida com grandes saltos, grandes transcendências, e não passa pelo caminho mais penoso – e no entanto mais próximo à experiência – das redes, das associações e dos diversos modos de existência. Pode-se dizer, por exemplo, que esse tipo de filosofia é aquele capaz de auxiliar uma “sociologia do social” a incorporar *frames* explicativos – grandes explicações sociais a ignorar as associações e passar direto, sem mediações, do individual para o coletivo –, omitindo tanto a rede quanto, como vemos agora com a EME, toda uma diversidade de modos de existência.

Por outro lado, a filosofia do ser-enquanto-outro lida com os seres que precisam ser instaurados, não exigindo continuidade plena, não oferecendo garantias de origem ou status. “Sua continuidade, nós já vimos bem algumas vezes, eles a devem ‘pagar’ em descontinuidades”⁶⁷ (LATOURE, 2012b, p. 168). É uma continuidade a partir de descontinuidades, imanências a partir de pequenas transcendências – e não grandes saltos ou grandes transcendências, como na filosofia do ser-enquanto-ser. Sendo assim, esses seres não se apoiam em uma substância, mas, como já citado acima, em subsistência. “É ainda uma transcendência, claro, porque há um salto, mas é uma pequena transcendência. Em suma, uma forma muito estranha de imanência porque justamente ela deve passar por um salto, um hiato, para obter sua continuidade”⁶⁸ (LATOURE, 2012b, p.168). É essa filosofia do “ser-enquanto-outro” que vai fundamentar toda a EME. Esses conceitos permeiam a hipótese central da enquête de Latour:

o ser-enquanto-ser pode ser deduzido em um só tipo de ser a partir do qual podemos falar de várias maneiras, já que podemos tentar definir quantas formas diferentes o ser pode se alterar, por quantas outras formas de alteridade ele é capaz de empurrar para continuar a existir. Se a noção clássica de categoria designa formas diferentes de fala de um mesmo ser, nós vamos pesquisar quantas maneiras distintas o ser deve passar por outros. [...] Tudo muda se tivermos o direito de interrogar verdadeiramente a alteração dos seres a partir de diversas chaves, permitindo-se a falar de ser-enquanto-outro. Se isso está correto, como dizia Tarde que ‘la différence va en

⁶⁵ "en basculant d'un saut dans le fondement qui va servir de garantie à cette assurance"

⁶⁶ "puisque, dans l'incertitude, on quitte l'expérience pour diriger les yeux vers ce qui est plus solide, plus assuré, plus continu qu'elle. L'être repose sur l'être, mais ailleurs."

⁶⁷ "Leur continuité, nous l'avons déjà vu bien des fois, ils doivent la 'payer' en discontinuités."

⁶⁸ "C'est encore une transcendance, bien sûr, puisqu'il y a un saut, mais c'est une petite-transcendance. Bref, une forme très étrange d'immanence puisque justement elle doit passer par un saut, un hiatus, pour obtenir sa continuité"

différent', deve haver diversos modos de ser que asseguram sua subsistência por uma coleta distinta de alteridade; e que não podemos portanto encontrá-los a não ser criando ocasiões de instauração diferentes para cada, a fim de aprender a falar em sua língua.⁶⁹ (LATOURE, 2012b, p. 168-169)

A busca de Bruno Latour por encontrar e descrever cada possível modo de existência das práticas modernas traduz-se, na verdade, em uma investigação das formas de experiência do mundo moderno, tendo como base esta filosofia do ser-enquanto-outro e também o método pragmatista de William James – e, por consequência, seu trabalho em torno da experiência. Em outras palavras: o pluralismo ontológico do ser-enquanto-outro defendido por Latour solicita bases de discussões filosóficas não apenas trazidas por Étienne Souriau como, também, pela incursão em um “empirismo radical” desenvolvido por James.

Trazido à filosofia em 1878 por Charles Peirce (1878), o termo pragmatismo possui origem na palavra grega *práigma*, significando ação. Dela, surgem as palavras “prática” e “prático”. O pragmatismo, para James (1979b, p. 9), funciona como um tipo de filosofia que “exercita os poderes de abstração intelectual” sem, no entanto, deixar de estabelecer “alguma conexão positiva com o mundo real de vidas humanas finitas”. Trata-se, portanto, de “um método de assentar disputas metafísicas que, de outro modo, se estenderiam interminavelmente” (JAMES, 1979b, p. 17-18).

Há uma grande diferença entre “racionalismo” e “pragmatismo”, segundo James (1979b). Para o primeiro, existe uma realidade já finalizada e completa, enquanto, para o segundo, ela ainda está em processo, em construção. Dessa forma,

O pragmatismo representa uma atitude perfeitamente familiar em filosofia, a atitude empírica, mas a representa, parece-me, tanto em uma forma mais radical quanto em uma forma menos contraditória, em relação a que já tenha assumido alguma vez. [...] Afasta-se da abstração e da insuficiência, das más razões *a priori*, dos princípios firmados, dos sistemas fechados, com pretensões ao absoluto e às origens. (JAMES, 1979b, p. 20)

Esta “atitude empírica”, chamada de empirismo, acabou, portanto, por ser conhecida também como o oposto do racionalismo. Como explica James (1979c, p. 188), o racionalismo “tende a enfatizar os universais e a construir os todos anteriormente às partes tanto na ordem

⁶⁹ “l'être-en-tant-qu'être on ne peut déduire qu'un seul type d'être dont on parlerait de plusieurs manières, alors que nous allons essayer de définir de combien de façons différentes l'être peut s'altérer, par combien d'autres formes d'altérités il est capable de se faufiler pour continuer à exister. Si la notion classique de catégorie désigne différentes façons de parler d'une même être, nous allons rechercher combien de manières distinctes l'être a de passer par d'autres. [...] Tout change si l'on a le droit d'interroger vraiment l'altération des êtres dans plusieurs clefs en s'autorisant à parler de l'être-en-tant-qu'autre. S'il est exact, comme le dit Tarde que 'la différence va en différenciant', il y doit bien y avoir plusieurs modes d'être qui assurent leur subsistance par un prélèvement distinct d'altérité ; et qu'on ne peut donc rencontrer qu'en créant des occasions d'instaurations différentes pour chacun, afin d'apprendre à leur parler dans leur langue.”

da lógica como na do ser”, enquanto o empirismo, por outro lado, “fundamenta a ênfase explanatória na parte, no elemento, no indivíduo, e trata o todo como uma coleção e o universal como uma abstração”. Sendo assim, por “partir das partes”, ele poderia ser caracterizado como pluralístico, evitando-se um monismo absoluto.

O empirismo de William James, no entanto, traz novas questões e é potencializado. Ao trazer um empirismo relacional e mais voltado à experiência, o próprio autor o chama de “empirismo radical”. E este é o que Bruno Latour (2012b, p. 183) denomina de “segundo empirismo”, aquele capaz de manter fidelidade à experiência, seguir as relações e as preposições. Para ser radical – e, portanto, para estar associado ao pragmatismo trabalhado por James –, o empirismo deve exigir sempre elementos que sejam diretamente experienciados: “Para esta filosofia, as relações que ligam experiências devem elas mesmas ser relações experienciadas, e qualquer espécie de relação experienciada deve ser considerada tão ‘real’ quanto qualquer outra coisa no sistema” (JAMES, 1979c, p. 188). Para os racionalistas, por exemplo, alcança-se o fim de uma questão quando se enxerga a ideia verdadeira de algo. O pragmatismo, por outro lado, busca compreender, ao supor uma ideia como verdadeira, qual seria a diferença concreta na vida de alguém ao tê-la como verdadeira – quais experiências seriam diferentes caso a ideia fosse falsa? –, ou seja, como explica James (1979b, p. 72), “As ideias verdadeiras são aquelas que podemos assimilar, validar, corroborar e verificar. As ideias falsas são aquelas com as quais não podemos agir assim”. Busca-se, dessa forma, conexões entre experiências, formas práticas de lidar com um mundo conectado, pluralístico, através de uma filosofia do ser-enquanto-outro – se relacionarmos com Latour (2012b) –, tendo como guia o princípio de experiência pura de William James (1920, p. 372) que, segundo o autor,

[...] é também um postulado metodológico. Nada pode ser admitido como fato, ele diz, à exceção do que pode ser experienciado em algum tempo definido por algum experimento; e por cada característica do fato experienciado, um lugar definido deve ser encontrado no sistema final de realidade. Em outras palavras: tudo que for real deve ser experienciável em algum lugar, e todo tipo de coisa experienciada deve ser real em algum lugar.⁷⁰

O próprio conceito de preposição trabalhado por Latour, através do modo de metalinguagem da preposição, como será demonstrado no próximo tópico, baseia-se na

⁷⁰ “[...] is also a methodical postulate. Nothing shall be admitted as fact, it says, except what can be experienced at some definite time by some experiment; and for every feature of fact ever so experienced, a definite place must be found somewhere in the final system of reality. In other words: Everything real must be experienceable somewhere, and every kind of thing experienced must somewhere be real.”

perspectiva de relação – preposição, afinal, é o termo linguístico para relação, é o que prepara uma posição, indica uma direção. A própria EME pretende expandir o empirismo radical de James ao retomar o “fio da experiência” religando as preposições: “Seguir a experiência, para o segundo empirismo, é portanto seguir o movimento que vai, por um salto, por um hiato, por uma mini-transcendência, de uma preposição àquilo que ela indica, prepara ou designa”⁷¹ (LATOURE, 2012b, p. 240). Neste trabalho, seguindo as propostas da EME, busca-se trazer uma investigação em torno das particularidades do automatismo fotográfico, lidando com qual tipo de preposição, quais relações experienciadas devem ser seguidas para compreendê-lo.

Tendo como base a filosofia do ser-enquanto-outro e a questão da experiência e empirismo radical de William James, são desenvolvidos a partir da EME doze modos de existência e três outros chamados de “metalinguagem da enquete” – ou, então, pode-se entender como uma totalidade de 15 modos de existência. Para identificá-los, Latour (2012b, p. 139-140) utiliza três critérios. Primeiramente, perceber a existência de um erro de categoria, a falta de uma preposição adequada – ou, buscando outras palavras, tentar identificar um erro de interpretação dos Modernos em relação a suas próprias práticas. Em seguida, perceber se há um “tipo de descontinuidade, de hiato” que desenvolverá uma “trajetória, um passe próprio”. Por último, pesquisar se há condições de felicidade e infelicidade, “que permitiriam dizer de acordo com seu próprio idioma em que condições algo é verídico ou inverídico”⁷². Perceber, então, um tipo de ser-enquanto-outro para, em seguida, procurar por suas próprias alterações, “seguir as trajetórias, localizar os hiatos, as tonalidades”⁷³, compará-las e, enfim, recomeçar (LATOURE e MARINDA, 2015, p. 5). Dessa forma, verificam-se os modos de existência, percebem-se suas descontinuidades e, ao mesmo tempo, suas relações.

Apesar de Latour colocar em evidência o caráter coletivo e processual da EME, ainda assim o livro se posiciona de forma eficiente como uma obra autoral e, imagina-se, de grande peso e influência nas ciências humanas. A Enquete sobre os Modos de Existência, inclusive, é comumente chamada como o “projeto AIME”, em referência ao título em inglês, consolidando-se de fato como um grande projeto colaborativo⁷⁴ e passível de expansão e

⁷¹ “Suivre l’expérience, pour le second empirisme, c’est donc suivre le mouvement qui va, par un saut, par un hiatus, par une mini-transcendance, d’une préposition à ce qu’elle indique, prépare ou désigne.”

⁷² “qui permettrait de dire selon son propre idiome à quelles conditions il est véridique ou mensonger.”

⁷³ “suivre les trajectoires, repérer les hiatus, les tonalités”

⁷⁴ Através do endereço <<http://www.modesofexistence.org>> é possível trazer e observar colaborações diversas, além de um calendário constante de eventos relacionados ao tema.

reinterpretação. A seguir, serão descritos os três modos principais para compreensão da Enquete sobre os Modos de Existência, chamados de modos de metalinguagem. É a partir deles, inclusive, que se dará adiante o início da investigação em torno do automatismo fotográfico em períodos distintos das práticas fotográficas.

2.3.2 Metalinguagem

Para seguir os diversos seres articulados, e seus possíveis modos de existência, Bruno Latour apresenta antes três modos específicos, os de metalinguagem: rede, preposição e duplo clique. São estes que, em conjunto com uma proposta de lidar com uma filosofia relacional do ser-enquanto-outro, vão auxiliar a verificar e interpretar as diferentes trajetórias que se formam no decorrer da experiência. Ou, melhor: tal metalinguagem vai permitir explorar os modos de existência dos Modernos. Todos os modos, no próprio livro, são representados a partir de uma forma abreviada entre colchetes, inclusive os de metalinguagem, sendo registrados, portanto, da seguinte forma: [RES], [PRE] e [DC]⁷⁵.

Dentre os de metalinguagem, o primeiro apresentado é o modo de rede [RES], o “primeiro modo de exploração das entidades necessárias à existência de uma outra”⁷⁶ (LATOUR, 2012b, p. 46) – um começo para a investigação das outras formas de ser-enquanto-outro. O início da própria Enquete sobre os Modos de Existência, portanto, está tanto na ideia de rede quanto relacionado à própria Teoria Ator-Rede. Trata-se, na verdade, do mesmo conceito de “rede” trabalhado na TAR, porém com alguma atualização para adentrar o vocabulário da EME. Rede, então, para a EME, é “uma série de associações reveladas graças a um teste – aquele das surpresas da enquete etnográfica – que permite compreender por quais séries de pequenas discontinuidades são convenientes de se passar para obter uma certa continuidade da ação”⁷⁷ (LATOUR, 2012b, p. 45). Ou seja, trata-se de uma rede entendida como processo, e não como resultado ou uma simples rede técnica.

Dessa forma, o primeiro passo para a EME é justamente seguir as ações sem se preocupar com fronteiras e domínios. Ou, indo além: utilizar a noção de rede de associações para superar aquela de domínio e, conseqüentemente, substituí-la pela noção mais abrangente

⁷⁵ Em conformidade com o texto original em francês, manteremos a abreviação como é colocada na EME, a partir de *Réseau, Préposition e Double Clic*. À medida que outros modos forem descritos, a abreviação seguirá a mesma lógica.

⁷⁶ “premier mode d'exploration des entités nécessaires à l'existence d'une autre”

⁷⁷ “une série d'associations révélée grâce à une épreuve - celle des surprises de l'enquête ethnographique - qui permet de comprendre par quelles séries de petites discontinuités il convient de passer pour obtenir une certaine continuité d'action”

e plural dos modos de existência. De maneira mais direta, pode-se dizer que o início da Enquete sobre os Modos de Existência é a partir da própria Teoria Ator-Rede, entendendo, como já foi visto anteriormente, toda uma perspectiva do social enquanto associação e a necessidade de perceber as diversas mediações, segui-las e interpretá-las de forma empírica e descritiva – afinal, a TAR não deixa de ser uma proposta etnográfica que lida com múltiplos agenciamentos humanos e não-humanos como forma de refutar explicações sociais prévias e generalistas. O objetivo então é se utilizar da noção de rede para entender a circulação dentro dela e, assim, escapar da noção de domínio. Não há fronteiras entre os “domínios” – por isso, basear-se neles não faz sentido para a enquete –, no entanto há diferenças entre eles – no caso, há diferenças entre modos de existir. E são essas diferenças que o modo [RES] não permite perceber. Ou seja, esta é a limitação da Teoria Ator-Rede: não qualificar os valores. Para Latour (2012b, p 49), “se a noção de domínio é insuficiente, a de rede, sozinha, também é”⁷⁸.

Para redefinir os Modernos, é necessário a junção das redes com a qualificação dos valores que circulam nelas. Na ciência, por exemplo, nem tudo é científico. Assim como no direito nem tudo é jurídico. Mas há algo de científico na ciência – assim como há algo de jurídico no direito ou de religioso na religião –; existe uma trajetória caracterizada por hiatos particulares, diferentes em cada modo, um “fluido particular que circula no interior das redes”⁷⁹ (LATOURE, 2012b, p.52). Procura-se, então, estudar tais redes sem recorrer à noção de domínios divididos por fronteiras. A TAR ou [RES], portanto, coloca-se como um modo-chave para compreender uma antropologia dos Modernos, mantendo sua importância, mas, agora, não devendo ser entendida sozinha.

Dessa forma, deve-se “continuar a seguir a multiplicidade indefinida de redes, mas qualificando as maneiras, cada vez distintas, que eles têm de se estender”⁸⁰ (LATOURE, 2012b, p. 60). Ou seja, entender as condições de felicidade e de infelicidade – especificar as condições necessárias para se entender o “verdadeiro” e o “falso” de acordo com as especificidades de cada modo –; e, com isso, buscar uma boa *prise de position*, passar a utilizar a preposição [PRE], o segundo modo de metalinguagem apresentado: “Trata-se de um efeito de uma *tomada de posição* que vem *antes* da proposição e que decide da forma a partir

⁷⁸ “si la notion de domaine est insuffisante, celle de réseau, à elle seule, l'est aussi”

⁷⁹ “fluide particulier qui circule à l’intérieur des réseaux”

⁸⁰ “continuer de suivre la multiplicité indéfinie des réseaux mais en qualifiant les manières, chaque fois distinctes, dont ils ont de s’étendre.”

da qual devemos compreendê-la e que constitui sua chave de interpretação”⁸¹ (LATOURE, 2012b, p. 69).

Sobre o modo de preposição [PRE] Latour dá o exemplo metafórico de uma ida a uma livraria, quando folheamos livros. Ela funcionaria como as menções “biografia”, “romance”, “ensaio” etc, que são identificadas nas primeiras páginas de um livro; é o que define uma tomada de posição em relação a cada leitura, são palavras que nos colocam em uma leitura engajada a certo direcionamento. Teríamos, por outro lado, um erro de categoria quando lemos um romance acreditando se tratar, por exemplo, de um relato histórico. Não basta, então, seguir as associações e delinear as redes, mas também encarar o questionamento: “Em qual rede nós estamos?”⁸² (LATOURE, 2012b, p. 73-74). No entanto, as preposições não significam uma fonte principal ou um poder de origem, não significam nenhum tipo de fundamento mas, ao mesmo tempo, tudo depende delas. Trata-se de uma tomada de posição para perceber as diferentes pequenas descontinuidades que se formam quando um ser passa por outro.

Primeiramente, portanto, a rede é delineada da forma mais ampla possível, permitindo captar a multiplicidade das associações – modo [RES]. Em seguida, busca-se qualificar os tipos de conexão capazes de permitir sua extensão, abrindo possibilidade para perceber a pluralidade dos modos de existência – modo [PRE]. Assim, pretende-se manter a liberdade de uma análise em rede, porém abrindo espaço para serem respeitados os diferentes valores entre os diferentes tipos de existência. Como explica André Lemos (2013, p. 100), “A rede mostra a situação e a descreve, a ‘pré-posição’ estabelece o lugar de observação, a sua chave de interpretação”. Em resumo: “Para existir, um ser deve não apenas passar por um outro [RES] mas também de uma outra maneira [PRE] ao explorar outras formas, se assim podemos dizer, de se alterar”⁸³ (LATOURE, 2012b, p. 74). Este cruzamento entre rede e preposição [RES.PRE], diz Bruno Latour (2012b, p. 75), é o que vai autorizar toda a enquete. É importante evidenciar, inclusive, que além de detalhar e investigar cada modo, durante a EME Latour busca também indicar cruzamentos⁸⁴, certos tipos de interações entre os modos. Este, entre rede e preposição, é o primeiro tipo apresentado, impulsionando todo o restante da investigação sobre os modos de existência. Mais adiante serão vistos outros cruzaremos e

⁸¹ "Il s'agit en effet d'une prise de position qui vient avant la proposition et qui décide de la façon dont on doit la saisir et qui constitue sa clef d'interprétation"

⁸² "Dans quel réseau sommes-nous?"

⁸³ "Pour exister, un être doit non seulement en passer par un autre [RES] mais aussi d'une autre manière [PRE] en explorant d'autres façons, si l'on peut dire, de s'altérer"

⁸⁴ Notar que os cruzamentos são indicados, assim como no original, entre colchetes com um ponto separando-os.

tencionaremos principalmente a relação entre reprodução e referência [REP.REF] e hábito e técnica [HAB.TEC].

O terceiro modo de metalinguagem é chamado de Duplo Clique, indicado como [DC]. Trata-se de uma clara alusão ao duplo clique do mouse do computador, como uma espécie de “Gênio do Mal” que, em apenas dois cliques, consegue passar de um pólo a outro, permitindo “acesso gratuito, indiscutível e imediato à informação pura e sem transformação”⁸⁵ (LATOURE, 2012b, p. 103). É justamente a ideia de purificação, de transporte sem transformação, como foi visto anteriormente a partir de *Jamais Fomos Modernos*. Aniquilam-se as mediações para, de forma simples e rápida, movimentar-se sem transformar. É como se, pensando no tema deste trabalho, a fotografia fosse entendida como uma ligação direta entre a imagem gerada e o objeto que estava diante da câmera, ignorando todas as mediações responsáveis por fazer funcionar o dispositivo fotográfico, seja ele uma câmera analógica do século passado ou o *smartphone* mais recente. O erro, no caso, não é confiar no Duplo Clique – assim como damos dois cliques em um atalho no computador e deixamos que certo programa seja aberto – mas, sim, “o erro é passar da omissão ao esquecimento”⁸⁶ (LATOURE, 2012b, p.277). Ou seja, o erro é acreditar que não existem mediações, que tudo é permanentemente caixa-preta⁸⁷. Assim, para escapar da irracionalidade do Duplo Clique, é importante entender, como explica Latour (2012b, p. 277), que “cada modo de existência possui sua própria forma de se implantar e se redobrar”⁸⁸.

2.3.3 Quasi-sujeitos, quasi-objetos e suas ligações

Após apresentar o primeiro grupo de modos de existência – os de metalinguagem, como visto –, Bruno Latour dá continuidade a sua investigação e, através dele, desenvolve o restante dos modos apresentados no decorrer do livro, divididos em outros quatro grupos: quasi-sujeitos; quasi-objetos; sem quasi-sujeito e sem quasi-objeto; e ligação entre quasi-objetos e quasi-sujeitos. Fugindo da bifurcação entre Sujeito e Objeto, prefere-se utilizar os termos *quasi-sujeito* e *quasi-objetos* tomados de empréstimo da filosofia de Michel Serres.

⁸⁵ “accès gratuit, indiscutable et immédiat à de l’information pure et sans transformation”

⁸⁶ “l’erreur c’est de passer en douce de l’omission à l’oubli”

⁸⁷ Conceito utilizado pela TAR, mas poucas vezes citado durante o EME. “Caixa-preta”, como foi visto no tópico 2.2 deste capítulo, relaciona-se à estabilização de uma rede, quando ela se torna opaca e diversos actantes agem como um só.

⁸⁸ “chaque mode d’existence possède sa propre façon de se déployer et de se replier”

No primeiro, aparecem os modos do político [POL], a partir de sua peculiaridade do Círculo como produtor de continuidade; do direito [DRO], através do seu próprio meio de hesitação e lentidão; e da religião [REL], que permite, à sua maneira, um acesso ao próximo. Já os quasi-objetos são descritos como os modos de existência da técnica [TEC], a partir de movimentos de ausência e presença; da ficção [FIC], povoando o mundo com seus personagens e obras através da hesitação, da vibração, do ir e vir; e o modo próprio da ciência e suas cadeias de referência [REF]. Há, ainda, aqueles denominados de “sem quasi-objeto e sem quasi-sujeito”, representados pelos modos de reprodução [REP], reconhecidos por linhagens e linhas de força; de metamorfose [MET], seres exteriores de psiquismos e transformações; e do hábito [HAB], responsável pela continuidade. Por fim, aparecem aqueles de ligação entre os quasi-objetos e quasi-sujeitos, a partir dos modos de organização [ORG], com produções de *scripts*; de compromisso – *attachement* – [ATT], dos interesses e das ligações; e da moral [MOR], através da exploração dos meios e dos fins.

O objetivo desta dissertação não é detalhar e explicar todos os modos de existência, mas seguir as alterações e experiências de ser-enquanto-outro que permeiam as práticas fotográficas. Assim, serão melhor descritos apenas aqueles modos que, no decorrer deste processo, foram solicitados pela própria análise e pelo trabalho etnográfico.

2.4 CRUZAMENTO ENTRE OS MODOS: entendendo o processo e automatismo fotográfico

Antes de avançar em uma investigação em torno das práticas fotográficas, como será visto a partir do segundo capítulo deste trabalho, mostra-se necessário analisar dois cruzamentos entre modos de existência que se colocam como fundamentais para compreender posteriormente esta incursão nas experiências fotográficas. Neste tópico, portanto, serão discutidas as formas de interação entre os modos de referência e reprodução [REP.REF], e como esse cruzamento, em conjunto com as próprias TAR e EME, pode auxiliar no entendimento e possíveis reinterpretações das principais reflexões e teorias acerca da imagem fotográfica. Em seguida, serão apresentados os modos do hábito [HAB] e da técnica [TEC], e como uma interação entre eles pode ajudar a compreender o desenvolvimento do automatismo fotográfico.

2.4.1 Referência, reprodução e processo fotográfico

Aos poucos, começa-se a perceber como, na antropologia dos modernos, uma das questões recorrentes e, de certa forma, o seu ponto de partida, está na investigação em torno das práticas científicas. Como explica Bruno Latour (2012b), criou-se um grande abismo no decorrer da história entre “teoria da Ciência” e “prática das ciências”, e, portanto, este é um dos problemas trazidos pela antropologia dos modernos. Ou seja, há uma grande distância entre o que se teoriza em uma Ciência, com “C” maiúsculo, e as diversas ciências, com “c” minúsculo, construídas na prática, com laboratórios, pesquisadores, equipamentos, institutos etc. Por isso, diz Latour (2012b, p. 81), “Tudo se volta para a questão da correspondência entre o mundo e os enunciados sobre o mundo”. Deve-se começar a detectar – e é esta a proposta da EME – as diferentes trajetórias que produzem uma certa continuidade aparente, visualizando-as a partir de pequenas discontinuidades particulares que formam cada modo de existência. No caso, se se está falando das práticas científicas, perceber as diversas mediações entre o mundo [REP] e os enunciados sobre ele produzidos pela ciência [REF].

Para melhor compreensão, tomemos como exemplo a situação hipotética de uma pessoa caminhando em trilhas pelo Monte Agulha, guiando-se através de um mapa – exemplo dado pelo próprio Latour em um dos capítulos da EME. O mapa, na mão deste personagem, não é semelhante, em termos de matéria, aos caminhos percorridos. Por outro lado, há um certo tipo de continuidade – uma continuidade feita por discontinuidades –, gerando uma conexão entre a mobilidade e a imobilidade, dois elementos que aparentam incompatibilidade. O mapa não é o monte. Mas há um certo tipo de compatibilidade entre os dois. Essa relação e distanciamento se dão por causa da enorme rede necessária, grandes cadeias de referência – para usar o termo que Latour escolhe para falar das trajetórias dessas redes no modo de referência –, para se chegar do mapa ao monte: diversos geógrafos, invenções topográficas, explorações etc. Ao mesmo tempo, o mapa não é o monte e também não se parece com ele. Isso porque o mapa não funciona de maneira mimética, mas apenas como referência, permitindo ao personagem se localizar e caminhar pelo monte. Seria, então, uma espécie de correspondência entre a ciência e o mundo, tendo o mapa como produto das cadeias de referência. Por isso a mobilidade e a imobilidade simultâneas: são os “móveis imutáveis”⁸⁹, o que caracteriza e encobre essas cadeias de referência. Eles significam, ao mesmo tempo, as

⁸⁹ “mobiles immuables”

tecnologias de visualização e inscrição das ciências e o "resultado final de uma correspondência que se faz sem nenhuma descontinuidade visível"⁹⁰ (LATOURE, 2012b, 87).

Como explica Latour (2012b, p. 89), “para captar a originalidade de um canal de referência, nós não podemos nunca nos limitar a dois pontos extremos, a carta e o monte Agulha, o signo e a coisa que são os pontos de parada provisórios: nós perderíamos todo o benefício da *'mise en réseau'*”⁹¹. Esses pontos extremos, o "espírito conhecedor" e a "coisa conhecida", são o "resultado progressivo da extensão das cadeias de referência" (p. 90). Sendo assim, tais cadeias de referência relacionadas ao mapa e o caminho de existência do monte são duas trajetórias distintas. Estão relacionados, na verdade, a tipos de seres com trajetórias próprias, aqueles da referência [REF] e os da reprodução [REP]. No entanto, a EME vai de encontro à ideia de separar por um lado os existentes – o Monte Agulha, por exemplo – e por outro um tipo de conhecimento objetivo que julgariam as condições de verdade e falsidade desses seres. Este seria um erro de categoria. Sugere-se, ao contrário, encarar a produção de referência a partir de seu modo de existência e reconhecer, assim, aos existentes, aos seres da reprodução, a capacidade de ter suas próprias condições de felicidade e infelicidade, de “ser articulados à sua maneira”⁹² (p. 97). Sendo assim, o modo de reprodução [REP], a partir do hiato de sua repetição – por isso re-produção –, define uma trajetória particular de etapa em etapa para manter ou não seus existentes. Já o modo de referência traz uma forma de trajetória, através de seus móveis imutáveis e das cadeias de referência, para tornar acessível aquilo que está longe. Evitar, portanto, a interrupção desses percursos pelo Duplo Clique [DC], que consideraria, por exemplo, uma passagem imediata do monte ao mapa, apagando assim as cadeias de referência, aniquilando todas as mediações.

O problema dos modernos, no caso, foi não apenas confiar no [DC] como, também, permitir a criação de uma amálgama entre os dois modos ao invés de instituir um modo de existência. Cria-se um simples “mundo material” ou “mundo exterior” quando, na verdade os seres da reprodução também se articulam – o que deveria ser uma rede de linhas de força dos existentes, torna-se um “mundo material” homogêneo na visão dos modernos. Assim como outros modos, o [REP] se forma a partir de subsistências, e não substâncias. Por isso a proposta de Latour (2012b, p. 114): "Precisamos *desidealizar* a matéria para alcançar a

⁹⁰ “*résultat final* d’une correspondance qui se ferait *sans* aucune discontinuité visible.”

⁹¹ “pour capter l’originalité d’une chaîne de référence, on ne peut jamais se limiter à deux points extrêmes, la carte et le mont Aiguille, le signe et la chose qui n’en sont que les points d’arrêt provisoires : on perdrait aussitôt tout le bénéfice de la « mise en réseau »”

⁹² “d’être ARTICULÉS à leur manière.”

imanência e encontrar o meio, enfim, de seguir a experiência"⁹³, já que a matéria obscurece o cruzamento [REP.REF]. Assim como, de forma semelhante, deve-se questionar a proposta de Descartes de uma *res extensa* – a coisa, a matéria – e de uma *res cogitans* – um sujeito pensante –, ou, pior, de uma *res extensa-cogitans* criada pelos modernos, porque estaríamos ampliando a proposta de um mundo bifurcado e de uma matéria idealizada, de deslocamentos sem transformações.

Por isso, também, a importância de retomar Whitehead (1994, p. 38) e sua crítica da “separação da natureza em dois sistemas de realidade”: de um lado, a natureza apreendida pela percepção e, por outro, a natureza que é a causa dessa percepção. Ou seja, a natureza enquanto “verdor das árvores, o gorjeio dos pássaros, a calidez do sol, a rigidez das cadeiras” e a natureza enquanto um “sistema hipotético de moléculas e elétrons que afeta a mente de modo a produzir a apreensão da natureza aparente”. Ela, por outro lado, seria melhor entendida como um “complexo de entidades inter-relacionadas” (WHITEHEAD, 1994, p. 19) – ou, no vocabulário da EME, a partir das trajetórias próprias dos seres da reprodução. É essa bifurcação, diz Bruno Latour (2012b), que irá dificultar a conciliação entre a filosofia e o senso comum, permitindo aos modernos incorporar uma separação entre teoria e prática.

Esta amálgama criada pela matéria, ignorando as peculiaridades dos seres da reprodução e da referência, e incorporando uma bifurcação da natureza, é um sintoma da modernidade que auxilia a compreender algumas das reflexões e teorias em torno da fotografia. Se, a partir da EME, busca-se recuperar os fios da experiência em torno das práticas modernas, deve-se retomá-los – tendo em vista os objetivos deste trabalho – também a partir das práticas fotográficas. Por isso, antes de aprofundar na investigação em torno do automatismo e processo fotográfico, coloca-se neste momento a necessidade de uma rápida incursão pelas principais reflexões em torno da fotografia, com o auxílio dos modos de referência e reprodução.

Pensando a partir desses dois modos, questiona-se: a fotografia, a partir de sua construção enquanto uma técnica de inscrição, poderia ser entendida como a relação direta entre o mundo e sua representação em imagem? Se *desidealizarmos* a matéria, como sugere Latour, a resposta seria “não”. Assim como o mapa não é o monte – são seres distintos, com seus próprios hiatos –, se fotografarmos o Monte Agulha, a imagem que teríamos em mãos também não seria o próprio monte – apesar, claro, de existirem relações entre eles, mas que

⁹³ “il faut désidéialiser la matière pour parvenir à l’immanence et trouver le moyen, enfin, de suivre l’expérience.”

devem ser investigadas a partir do cruzamento entre os diferentes seres, e não como uma única matéria que passa, sem mediações, do “mundo exterior” à fotografia impressa.

Observando o percurso histórico de desenvolvimento da fotografia, percebe-se uma grande relação com os métodos e usos da ciência moderna que, assim como as práticas fotográficas, estavam em crescente ascensão e ampliação. A fotografia, portanto, pode ser também entendida a partir das particularidades dos seres da referência, especialmente no sentido de buscar desconstruir a bifurcação moderna que, inevitavelmente, atinge as reflexões em torno dos processos fotográficos, como será visto ainda neste item. Por isso, é coerente entender algumas das relações entre a fotografia e a ciência. Foi especialmente no período entre 1870 e 1914 que ela começou a ser melhor sistematizada e desenvolvida de forma a funcionar como uma ferramenta para o trabalho científico (DIDI-HUBERMAN, 1987). Tratava-se então de uma prática que serviria para registrar aquilo que escapava aos olhos humanos. É o caso, por exemplo, dos estudos de movimento de Etienne-Jules Marey, o projeto de *carte photographique du ciel* do Observatório de Paris ou a invenção da fotografia em raios X pelo físico alemão Wilhelm Conrad Röntgen (BAJAC, 2005).

Se, portanto, for permitido pensar nas práticas científicas ao invés de uma Ciência moderna, cai-se na relação entre [REF] e [REP], evitando-se em consequência a bifurcação da natureza, como sugere Whitehead. No entanto, como se sabe, a modernidade cria o movimento contrário – e a fotografia não escapa dessa visão. Como bem define Gilles Deleuze, a partir de declarações do artista Francis Bacon, “ela [a foto] não é uma figuração do que nós vemos, ela é do que o homem moderno vê”⁹⁴ (DELEUZE, 2002, p. 19). E justo o que o homem moderno vê é o objeto fotografado incrustado no seu próprio referente. É o cientista que ignora as mediações e, a partir de seu microscópio, acredita estar acessando diretamente a natureza – o mundo exterior, a matéria. É o fotógrafo que acredita capturar fragmentos exatos da realidade, ignorando as particularidades dos seres da reprodução, assim como as cadeias de referência do modo [REF].

É este caminho – de purificação – seguido por parte dos principais pensadores que se dedicaram a teorizar sobre a fotografia. O erro de categoria reincidentemente replicado deve-se, além da própria configuração da câmera fotográfica como um aparelho de origem moderna, a um anseio de buscar uma essência própria da fotografia. Começou-se a investigar o que seria próprio e único da fotografia – qual seria, enfim, sua essência, uma substância própria – ao invés de buscar as particularidades das práticas fotográficas e suas formas de

⁹⁴ “elle n’est pas une figuration de ce qu’on voit, elle est ce que l’homme moderne voit.”

subsistência. Sendo assim, é compreensível a análise de Walter Benjamin (2008), por exemplo, ao comparar a pintura e a fotografia, colocando a importância da primeira a partir da permanência de um talento artístico do pintor enquanto, para a segunda, o foco de interesse estaria no objeto fotografado. Só a fotografia, Benjamin (2008, p. 94) escreve, poderia revelar o “inconsciente ótico”: “A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente”. É justamente a bifurcação da natureza evitada por Whitehead, separando-a em duas, aquela da percepção humana e uma outra como sistema teórico da ciência – aquela do olhar do fotógrafo e outra do inconsciente ótico de registro da máquina. Os seres da reprodução e da referência são apagados, assim como, conseqüentemente, todo o processo fotográfico. Ainda assim, tal perspectiva encontra eco em outros estudiosos:

Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor. Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruímos da sua ausência. (BAZIN, 1983, p. 125)

Visivelmente, a imagem fotográfica é tratada como um resultado purificado e análogo de um suposto “mundo exterior”. A fotografia, então, não seria simplesmente uma interpretação do real, mas também, como defende Susan Sontag (2011, p. 151-154), “um traço, algo diretamente estampado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária”⁹⁵. Seria uma prática, como pensava Henri Cartier-Bresson (2004), de observação e fixação de um momento preciso da realidade através da criação de imagens, sem manipulá-las.

Trata-se de uma perspectiva que alcança seu auge, e é melhor sistematizada, através das reflexões de Roland Barthes (2011). Com o intuito de captar uma espécie de essência da fotografia, sua substância própria e exclusiva, Barthes a simplifica ao ponto de entendê-la como essencialmente atrelada ao seu referente. Ou seja, a imagem fotográfica é sempre indissociável do objeto real que esteve à frente da câmera. Para ele, não é a foto que vemos – ela seria invisível –, mas sim o referente:

Chamo de “referente fotográfico”, não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi

⁹⁵ “a trace, something directly stenciled off the real, like a footprint or death mask”

colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá.” (BARTHES, 2011, p. 86)

Essa, para Barthes (2011, p. 86), seria a essência da fotografia: a foto atrelada diretamente ao referente, uma certeza de que “a coisa esteve lá”. Seria o que ele chama de noema da fotografia: “*Ça a été*” – “isso-foi”. A Referência – em maiúscula, como Barthes escreve –, portanto, seria “a ordem fundadora da Fotografia”. Uma Referência, seria bom destacar, que em nada se assemelha aos seres da referência; eles são, na verdade, apagados para fazer simular uma ligação direta entre o objeto e a imagem gerada [REF.DC].

De forma semelhante, Philippe Dubois (2012) defende a definição de fotografia a partir do instante da exposição, quando os raios de luz atingem o negativo, formando uma espécie de momento de “puro ato-traço” (p. 51). Neste instante, para ele, não há interferência humana, e é nessa condição, neste ato-traço, que a fotografia se define: a partir de sua característica de indicialidade. Se, para Barthes (2011, p. 16), “o referente adere”, indo na mesma direção Dubois (2012, p. 73) afirma que a fotografia “Atesta ontologicamente a existência do que mostra. Aí está uma característica assinalada mil vezes: a foto certifica, ratifica, autentifica”.

São perspectivas que, de certa forma, insistem na ideia presente em parte da história da ciência e da arte voltada para uma “figuração mimética”, trazendo uma sensação a artistas e cientistas de estarem representando o mesmo mundo visto por seus olhos (LATOURE, 2012b, p. 256). Trata-se de uma suposta correspondência direta que atinge os seres da referência [REF.DC] e da ficção [FIC.DC]. A fotografia, no caso, acaba sendo atingida duplamente, tanto pela ação do Duplo Clique em cada modo quanto pelos mal entendidos da relação entre eles: um domínio da Ciência que seria o espelho do mundo e aquele da ficção oscilando entre figuração mimética e produtor de seres imaginários. São erros de categoria sendo multiplicados.

É justamente fugindo a uma relação mimética, e conseqüentemente também da correspondência direta entre imagem e referente, que autores mais recentes, especialmente da área de artes visuais, passaram a criticar e reconstruir as reflexões anteriores sobre a fotografia. André Rouillé (2009), por exemplo, abre uma perspectiva para a fotografia ser entendida também enquanto expressão, inserindo-a na arte contemporânea e quebrando com um paradigma documental dominante. Para o autor, a fotografia respondia a um discurso anterior atrelado à modernidade e de uma sociedade industrial que exigiam uma imagem com

maior valor de documento, legitimação e registro. Esse caráter documental, explica Rouillé, entra em crise com o fim da modernidade – assim como diversos outros valores modernos, criando a necessidade de se buscar um novo sistema de coordenadas, que é um dos objetivos da EME de Latour. De forma semelhante, como defende François Soulages (2010, p. 88), “A fotografia não pode ser reprodução do real, que é sempre infinitamente complexo e diferente. Quando é classificada como ‘realista’, é sempre em função de uma certa ideia do realismo e de uma dada situação histórica”. Ou, ainda, entendê-la não como uma simples reprodutora da realidade, mas capaz de criar uma nova realidade, uma “realidade fotográfica”⁹⁶ (COUCHOT, 2007, p. 121). Para André Rouillé, Barthes fecha os olhos tanto para as imagens quanto para o processo fotográfico. Ou seja, ele aniquila as redes e mediações, apaga toda a cadeia de referência [REF.DC] e lida com uma matéria inerte e idealizada [REP.DC].

Busca-se, neste trabalho, um caminho um pouco diferente, mas que rejeita igualmente a proposta de uma fotografia atrelada ao referente. Não se sugere, portanto, refutá-la a partir da inserção em uma análise voltada para a fotografia enquanto arte contemporânea – apesar da necessidade de manter o olhar atento à importância dos seres da ficção –, mas através de um resgate das trajetórias das práticas fotográficas: resgatar as mediações, experiências e pensá-las em termos de pluralidade.

Propõe-se entender a fotografia enquanto processo, substituindo a ideia de um ato-fotográfico por um **processo fotográfico**. A proposta de um “processo” compreende tanto uma perspectiva da Teoria Ator-Rede, pensando em termos de rede de associações – uma fotografia entendida pela ótica da TAR, como fazem por exemplo Edgar Gómez Cruz e Eric Meyer (2012) e Jonas Larsen (2008) – quanto também pela percepção de toda uma cadeia de referência necessária para fazer surgir a imagem e todas as pequenas transcendências – os diversos modos de existência que daí podem emergir – que influenciam com suas próprias chaves interpretativas cada experiência fotográfica.

Lidar, portanto, com a subsistência da fotografia ao invés de substância, seguindo Bruno Latour, e pluralismo ao invés de monismo absoluto, seguindo o pragmatismo de William James. Ou seja, pensar no processo fotográfico, sempre relacional e plural, ao invés de uma essência ou ato-fotográfico. Assim como, para Whitehead (1994, p. 66-67), a natureza está sempre em movimento – “a natureza é um processo” –, deve-se encarar a fotografia da mesma forma, compreendê-la como um fluxo, envolta em diversas mediações, aceitando a interação com uma pluralidade de modos de existência; entendendo-a, enfim, como um processo ao

⁹⁶ “réalité photographique”

invés de um traço em um fragmento da realidade. Um processo, no caso, capaz de envolver muito mais um “aparelho-fotógrafo”, como propõe Vilém Flusser (2009), híbrido e imerso em mediações, do que simplesmente um sujeito-fotógrafo ou uma câmera supostamente neutra e objetiva.

Dessa forma, pode-se perceber a relação de diversos seres durante o desenvolvimento das práticas e técnicas fotográficas. No caso, permitindo a exploração dos modos de referência e reprodução, surgem possibilidades para novas interpretações da relação entre a ciência, a modernidade e a fotografia. Donna Haraway (1995, p. 21-22) parece resumir bem essa interação:

Os “olhos” disponíveis nas ciências tecnológicas modernas acabam com qualquer idéia da visão como passiva; esses artificios protéticos nos mostram que todos os olhos, incluídos os nossos olhos orgânicos, são sistemas de percepção ativos, construindo traduções e modos específicos de ver, isto é, modos de vida. Não há nenhuma fotografia não mediada, ou câmera escura passiva, nas explicações científicas de corpos e máquinas: há apenas possibilidades visuais altamente específicas, cada uma com um modo maravilhosamente detalhado, ativo e parcial de organizar mundos.

Se, como diz Haraway, não há fotografia que não seja mediada, deve-se justamente seguir os rastros dessas mediações. Buscar as práticas e os processos fotográficos, assimilando a pluralidade dos modos de existência.

2.4.2 Técnica, hábito e automatismo fotográfico

Bruno Latour (2012b) diz claramente: há pouca reflexão sobre a técnica. Essa viagem etnográfica pelos trajetos da modernidade faz perceber o esquecimento em pensar, analisar e interpretar a própria prática de fabricação e desenvolvimento técnico – os modernos, ironiza Latour, não compreendem aquilo que produzem. De que forma, então, entender a configuração de tais seres particulares e, pode-se dizer, tão importantes para o próprio desenvolvimento da modernidade? Como para todos os modos, deve-se buscar as diferenças, os saltos, as pequenas transcendências que, em meio às continuidades, trazem condições próprias de alteração.

Por outro lado, exige-se também – e talvez ainda mais do que em outros modos – uma análise em rede para perceber as particularidades dos seres da técnica. Deve-se portanto estar atento às redes sociotécnicas, como foi visto com a Teoria Ator-Rede, para se manter uma heterogeneidade dos dispositivos materiais descritos a partir das redes [RES]. É essa

interação, entre rede e técnica [TEC.RES], responsável pelo funcionamento de um aparato técnico qualquer. Ou, ainda, pode-se entender que as redes sociotécnicas se formam justamente a partir do cruzamento entre os modos de rede e da técnica. E, buscando registrar tal heterogeneidade dos sistemas técnicos, recorre-se mais uma vez à TAR, para que a partir de controvérsias sociotécnicas – como bem descreve Michel Callon (2006b), por exemplo – possa-se abrir as caixas-pretas e perceber o seu funcionamento e mediações.

De acordo com André Lemos (2008), o fenômeno técnico está atrelado à aparição do homem, sendo, em seguida, compreendido a partir dos discursos filosóficos e, por fim, envolve-se com os processos científicos. “Técnica”, pela etimologia da palavra, possui origem no grego *tekhnè* (arte), significando diversos tipos de atividades práticas: “o conceito de *tekhnè* é, assim, fruto de uma primeira filosofia da técnica que visa distinguir o fazer humano do fazer na natureza” (LEMOS, 2008, p. 26). Para os gregos, a técnica faz parte de um movimento de passagem da ausência à presença. Não muito diferente desse sentido, Bruno Latour traz os seres da técnica como aqueles que funcionam justamente em termos de presença e ausência; no entanto, ela procura sempre se fazer esquecer – seria ela, a técnica, que busca se esconder, e não a natureza. É, de certa forma, a ideia de estabilização da Teoria Ator-Rede: um aparato técnico está em pleno funcionamento quando age de forma silenciosa, quando a rede é *taken for granted*; enfim, no momento em que se forma uma caixa-preta.

O que faz o Duplo Clique [TEC.DC] neste caso é simular a técnica como capaz de transportar sem transformar, como se ela fosse apenas um meio para um fim. Tal perspectiva cria o que André Lemos (2014) chama de uma visão instrumental e essencialista da técnica, colocando de um lado os humanos como controladores das ações, em uma perspectiva sociodeterminista, e, por outro, funcionando como vítimas dos malefícios de uma suposta força externa e independente da técnica, em uma visão tecnodeterminista. Tendo como base a TAR, Lemos argumenta por uma compreensão da técnica e também da cibercultura que fuja das essências e desses dois polos deterministas, refutando concepções prévias negativas ou positivas em relação às novas tecnologias. Como escreve Latour (2012b), as técnicas não são boas, nem más, e também não são neutras. A técnica, portanto, não pode ser compreendida como uma simples aplicação da Ciência ou uma dominação da Natureza – como sempre, deve-se retirar essa grandiosidade maiúscula e, no caso, tratar das práticas científicas e das persistência dos seres da reprodução. Não apenas “não sabemos mais onde começam e onde terminam a ciência e a técnica” (LEMOS, 2008, p. 37) como, também, deve-se pensar em

“tecnologia” para além de uma simples relação entre elas e, como sugere Latour (2012b), tratá-la como uma reflexão sobre a técnica.

O caminho percorrido por Bruno Latour para pensar os seres da técnica distancia-se em parte daquele proposto por Martin Heidegger (2006) – Latour (2012b, 1994), inclusive, deixa claro esse distanciamento. O filósofo alemão, por exemplo, busca uma essência para a técnica, e esta essência estaria atrelada a um *desencobrimendo*. Este, por sua vez, é determinado pelo *Gestell* (Com-posição), regendo a própria técnica moderna. Para Heidegger, não há nada de técnico na essência da técnica. Por outro lado, assim como Latour, ele busca uma visão que fuja à instrumentalidade – mesmo com muitas diferenças, algumas aproximações⁹⁷ entre os dois autores são possíveis. Para Latour, os seres da técnica oscilam entre ausência e presença, enquanto para Heidegger a técnica atrela-se ao desencobrimento. A questão é que um caminha em direção à busca por uma verdade da técnica apenas acessível através de sua essência, enquanto o outro, rejeitando qualquer tipo de substância própria, busca as particularidades dos seres da técnica através de suas associações, e não a partir do próprio objeto. Mais uma vez, lembrar de lidar com subsistência ao invés de substância, definir os modos através de um ser-enquanto-outro no lugar de uma filosofia do ser-enquanto-ser: “‘técnica’ não designa um objeto mas uma diferença, uma exploração nova de ser-enquanto-outro”⁹⁸ (LATOURE, 2012b, p. 227). Sendo assim, ela não se relaciona simplesmente a um resultado, mas ao movimento. Pensar no deslocamento e não no objeto.

Sendo assim – questiona-se Latour – como podemos qualificar de forma precisa o modo de ser da técnica? Se há, por exemplo, as *cadeias de referência* para o modo [REF], os *meios* para a passagem do direito [DRO] e a *persistência* para a reprodução [REP], qual seria a forma própria de descontinuidade dos seres da técnica? Latour chama tal particularidade de dobra técnica (*pliage technique*). Para ele, este termo ajuda a evitar um pensamento sobre a técnica como um empilhamento de objetos ou uma simples dominação do homem sobre ela. A técnica seria sempre, na verdade, “dobra sobre dobra, implicação, complicação, explicação” (LATOURE, 2012b, p. 231). Há uma dobra técnica quando se percebe um tipo de transcendência que altera outros modos a partir de um diferencial de materiais.

Outro termo, além da dobra, que auxilia a compreender os movimentos de ausência e presença dos seres da técnica é o de desengate (*débrayage*). Trata-se de uma metáfora

⁹⁷ Ver artigo de Kasper Schiølin (2012) sobre algumas possíveis aproximações entre Heidegger e Latour, especialmente em termos de técnica e tecnologia.

⁹⁸ “ « technique » ne désigne pas un objet mais une différence, une exploration tout nouvelle de l'être-en-tant-qu'autre”

relacionada à caixa de marchas de um automóvel e às engrenagens que a colocam em funcionamento, permitindo transformações diferentes a partir de um ponto zero. O desengate permite um “deslocamento no tempo, no espaço e no tipo de ator”⁹⁹ (LATOURE, 2012b, p. 232-233), passando da imobilidade à mobilização, é o que “faz fazer”, e não simplesmente um “fazer”. Ou seja, permite falar de um *Homo fabricatus* ao invés de um *Homo faber*, invertendo um pouco a lógica de uma dominação do homem sobre a técnica, colocando-o como também filho de suas próprias obras.

Além dos seres da técnica, outro modo de existência imprescindível tanto para o desenvolvimento deste trabalho quanto para a compreensão do funcionamento dos outros é o hábito, registrado como [HAB]. Trata-se de um modo capaz de amenizar os equívocos acumulados toda vez que se é colocada a questão sobre a essência – como faz Heidegger, por exemplo, em relação à técnica. Diferentemente de Sócrates, explica Latour, que traz a ideia de um esquecimento do ser após perceber a incapacidade dos praticantes de definir a essência de suas próprias práticas, busca-se um caminho mais atrelado à experiência e uma filosofia empírica capaz de, ao contrário, acolher tais práticas. O erro é se questionar sobre a essência a partir de um só modo, quando, na verdade, deve-se pensar na pluralidade de modos de existência. Ou seja, não se trata de um esquecimento da essência, mas dos seres. Os filósofos esqueceram, provoca Latour, de se esquecer do ser-enquanto-ser. Deve-se, portanto, questionar-se sobre o modo de existência da essência – uma forma, afinal, de tratar da essência sem isolá-la dos outros modos de existência.

Se, como já foi visto, a preposição [PRE] dá o sentido de uma trajetória, deve haver então um modo que define o curso de ação a ser seguido posteriormente a partir da rede [RES]: o hábito dá a “posição” da “pré-posição”, indicando a trajetória a ser percorrida. Em analogia: uma coisa é saber a classificação de um livro (uma biografia, por exemplo), outra é lê-lo. Sendo assim, o hábito é o modo que vai orientar e permitir a continuidade de todos os outros. Sem ele, nenhuma trajetória seria seguida.

De acordo com a EME, o hábito coloca-se como uma espécie de modo próprio à imanência. Enquanto cada um foi recuperado graças a uma "forma particular de hiato, de descontinuidade, de transcendência"¹⁰⁰ (LATOURE, 2012b, p. 268), o [HAB] deixa transparecer não necessitar desse tipo de descontinuidade, não exigir certas transcendências. Tudo opera como se, diferentemente dos outros modos, ele não exigisse pequenas diferenças

⁹⁹ “déplacement dans le temps, dans l’espace et dans le type d’acteur”

¹⁰⁰ “forme particulière d’hiatus, de discontinuité, de transcendance”

que os definem, já que, na verdade, o hábito seria esse fio de continuidade a ligar suas trajetórias. No entanto, escreve Latour, “isso prova que mesmo a imanência necessita ser engendrada por um modo de existência que lhe seja próprio”¹⁰¹ (p. 268).

A imanência, para a enquete, não é algo que vai se opor à mini-transcendência¹⁰², mas agir como sendo um de seus efeitos, ajustando tais hiatos de forma a permitir, em operações invisíveis e silenciosas, certas continuidades. Por isso que o modo do hábito “possui algo de particular que vai suavizar através do que se pode chamar de efeito de imanência todas as pequenas transcendências que exploram o ser-enquanto-outro”¹⁰³ (p. 268). Uma imanência, diria Gilles Deleuze (1996), que permite coexistir os movimentos de atualização e virtualização – ou, na linguagem da EME, o hábito é o modo que esconde todos os outros a partir desse efeito de imanência, de equilíbrio entre virtual e atual. Em resumo, “a continuidade é sempre um efeito de um salto sobre as discontinuidades; a imanência se obtém sempre pela pavimentação de transcendências minúsculas”¹⁰⁴ (LATOUR, 2012b, p.269).

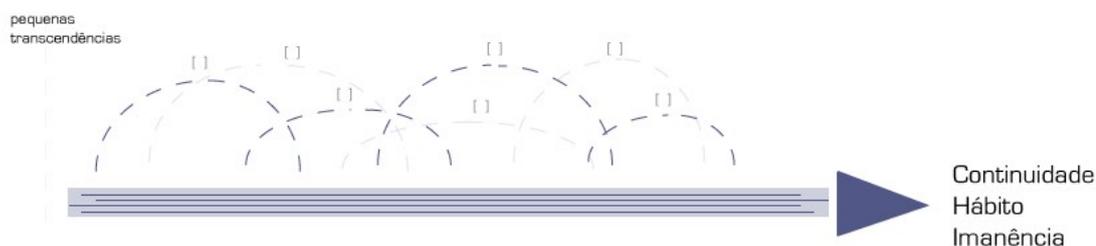


Figura 3: Gráfico representativo do efeito de imanência do hábito

Fonte: produção própria

Pode-se pensar em uma metáfora em gráfico, como o da Figura 3. As curvas tracejadas representam as diversas trajetórias dos modos e suas pequenas transcendências. São elas que trazem os hiatos que os definem, mostrando alterações próprias de cada um e suas formas de ser-enquanto-outro. Percebe-se a linha de imanência que carrega e traz uma experiência de continuidade para o trajeto de pequenas transcendências dos modos de existência. Por isso

¹⁰¹ "cela prouve que même l'immanence a besoin d'être engendré par un mode d'existence qui lui soit propre"

¹⁰² Em alguns momentos Latour utiliza o termo “mini-transcendência” para se referir às pequenas transcendências, em contraponto às grandes transcendências ou – buscando traduzir em outros termos – grandes explicações sociais.

¹⁰³ “L'habitude a ceci de particulier qu'elle va lisser par ce qu'il faut appeler un effet d'immanence toutes les petites transcendances qu'explorent l'être-en-tant-qu'autre.”

¹⁰⁴ “la continuité est toujours l'effet d'un saut par-dessus des discontinuités ; l'immanence s'obtient toujours par un pavage de transcendances minuscules.”

que, sem esse efeito de imanência, sem o modo [HAB], nenhuma trajetória seria seguida. “O hábito é a padroeira das rotas, dos caminhos e das trilhas traçadas”¹⁰⁵, escreve Latour (2012b, p. 267) de forma metafórica. É justamente o hábito que vai evitar colocar tudo em termos de descontinuidades; ou seja, permitir um curso de ação ou, em um vocabulário mais voltado à TAR, possibilitar estabilizações entre os diversos mediadores de uma rede [HAB.RES]. Como explica Bruno Latour (2012b, p. 270):

A contribuição especial do hábito é a de definir bem as essências, as continuidades que aparecem de fato como duráveis e estáveis porque suas “soluções de continuidade” [...] são omitidas enquanto “destacáveis” e “recordáveis” a todo momento. Não é que “a existência precede a essência”, mas que se comportar como uma essência é um modo de existência, uma forma de ser que não é substituível por nenhum outro e nenhum outro pode substituir. Sem o hábito, nós não teríamos nunca essências mas sempre descontinuidades.¹⁰⁶

O hábito, portanto, produz efeitos de substância a partir da subsistência. Traz-se um ser-enquanto-outro através da multiplicidade e da relação, mas que não deve garantir sua continuidade por uma substância, mas, sim, pelo próprio desenvolvimento do hábito – sem ele, não há subsistência, tudo seria colocado em termos de grandes transcendências. Por isso, deve-se estar atento para não escapar da mini-transcendência e acabar percorrendo o caminho da má transcendência, ou seja, aquela que traz um grande salto para se alcançar uma suposta substância para além das aparências. E é exatamente esta tentativa do Duplo Clique: alinhar as descontinuidades, trazendo deslocamentos sem transformação.

Trata-se, em outros termos, de um modo capaz de auxiliar na continuidade da experiência. E, se resgatar os fios da experiência é justamente um dos objetivos da EME, entender os movimentos do hábito, ou mesmo nossas próprias práticas habituais, mostra-se fundamental. Invertendo o questionamento socrático sobre a essência, colocam-se indagações acerca do próprio fazer prático, ou – ainda melhor – permite-se perceber o que tais práticas podem nos dizer sobre seres diversos que dali emergem. “Seguir os rastros”, diria um pesquisador familiarizado com a Teoria Ator-Rede. Não se trata de uma inércia, mas do conjunto de práticas que vão se desenrolar em uma continuidade.

¹⁰⁵ "L'habitude, c'est la sainte patronne des routes, des chemins et des sentiers tracés"

¹⁰⁶ “La contribution particulière de l'habitude, c'est qu'elle définit bien des essences, des continuités qui apparaissent en effet durables et stables parce que leurs 'solutions de continuités' [...] sont omises tout en étant 'soulignables' et 'rappelables' à tout moment. Ce n'est pas que 'l'existence précède l'essence', mais que se comporter comme une essence est une mode d'existence, une façon d'être qui n'est substituable à aucune autre et qu'aucune autre ne peut remplacer. Sans l'habitude, nous n'aurions jamais affaire à des essences mais toujours à des discontinuités"

Pode-se pensar, por exemplo, no aprendizado de um instrumento musical, transformando, aos poucos, as diferenças das notas e do movimento do corpo em uma continuidade em forma de música. Observa-se, através de práticas repetidas, o alinhamento das pequenas descontinuidades – ainda bastante visíveis no início do aprendizado – provocadas pelos dedos oscilando entre as teclas de um piano. Esta prática, inclusive, é uma das análises por William James (1914, p. 26), buscando mostrar que o “hábito simplifica os movimentos necessários para se alcançar um certo resultado”. Neste livro, James pensa o hábito a partir de perspectivas comportamentais, psíquicas e fisiológicas do corpo humano, trazendo-o como importante aliado para diversas ações. No caso deste trabalho, ampliam-se as ações habituais para envolver também aquelas promovidas por não-humanos. Os “seres” da EME, é bom lembrar, são sempre híbridos.

Para Latour (2012b, p. 271), tendo como base os estudos de Harold Garfinkel, o modo [HAB] funciona como um curso de ação atrelado a um “*for another first next time*” (“por uma outra próxima primeira vez”¹⁰⁷). A próxima vez é feita como a anterior, mas ainda assim será a primeira vez, promovendo ações semelhantes em caminhos já conhecidos. No entanto – é muito importante observar –, nunca em automatização plena. Por isso, junto ao hábito, deve-se entender também a possibilidade de **retorno ao manual** – *reprise en manuel*.

As máquinas automatizadas [HAB.TEC], por exemplo, são projetadas de forma a permitir ajustes manuais, ou uma função de controle por um operador humano em caso de pane do sistema automático. Trata-se da possibilidade de “fazer à mão” aquilo que estava em processo automático. Sendo assim, o hábito nunca é total e irrestrito; é um modo que, apesar de se basear na continuidade a partir de efeitos de imanência, exige também pequenas descontinuidades para poder manter seu próprio trajeto. Paradoxalmente, mesmo o modo produtor de continuidades exige certos hiatos para manter essa mesma continuidade. Sem retorno ao manual [HAB.DC], só haveria o piloto automático no avião, movimentaríamos nosso corpo por inércia, fotografaríamos sempre no automático, as trajetórias já estariam todas definidas previamente...

Alguns exemplos dados por Merleau-Ponty (2011) podem ajudar a compreender como o hábito opera nesse sentido. Se temos o hábito de dirigir um carro, não há a necessidade de medir seu pára-choque com a largura de uma rua para saber que, naquele caso, seria possível passar. Ou, então, pode-se pensar na bengala de um cego, que deixa de ser um simples objeto para transformar-se em uma zona sensível para locomoção. Habituar-se a dirigir um carro ou

¹⁰⁷ “pour une autre prochaine première fois”

a utilizar uma bengala para deslocamento a pé seria como instalar-se nesses objetos e simultaneamente fazê-los participar de nosso corpo. Por outro lado, sendo o hábito entendido como um saber prático, voltado a uma “intencionalidade motora”, Merleau-Ponty (2011, p. 174) refuta qualquer possibilidade de um automatismo pleno – na linguagem da EME, um erro de categoria provocado pelo Duplo Clique [HAB.DC] –, já que “até mesmo os movimentos ‘automáticos’ se anunciam à consciência”. Para ele, o hábito não seria um conhecimento e nem um simples automatismo, assim como para Latour o modo [HAB], mesmo produzindo efeitos de continuidade, mantém sempre a possibilidade de “retorno ao manual”.

Nessa perspectiva, propõe-se neste trabalho pensar em como seria desenvolvida uma interação entre o modo do hábito e da técnica – quais seriam as particularidades de um cruzamento [HAB.TEC]? Pode-se entendê-lo, primeiramente, de duas formas. Por um lado, imaginando as práticas habituais tanto de produção de artefatos técnicos, como um artesão com seus produtos de cerâmica ou um operário em uma linha de montagem, quanto a utilização de aparelhos, a exemplo do fotógrafo capaz de habituar-se na prática de utilizar uma câmera para produzir imagens. Por outro lado, pode-se pensar neste cruzamento para entender a continuidade das estabilizações dos próprios produtos ou aparelhos e suas formas de automatização, como, por exemplo, a evolução do aparelho fotográfico capaz de automatizar cada vez mais a produção de imagens.

A relação entre a prática da fotografia, tendo em vista a primeira forma de cruzamento entre hábito e técnica, e as estabilizações das mediações em torno do próprio dispositivo, a partir da segunda, exemplifica o que se propõe chamar aqui de **automatismo fotográfico**. A partir dele, permite-se um auxílio para compreensão do desenvolvimento das técnicas fotográficas ao longo da história e, também, dos aparelhos e práticas atuais. Se, como escreve Edmond Couchot (2007, 2011), a evolução das técnicas de produção imagética se desenvolvem em um sentido de automatização crescente, o automatismo fotográfico é o resultado e simultaneamente fator impulsionador do efeito de imanência do hábito nas diversas mediações em torno dos seres da técnica relacionados ao processo fotográfico – em uma crescente ampliação dos mediadores não-humanos. São seres da técnica que, através do hábito, estendem seus movimentos de ausência, permitindo maiores estabilizações e a formação de uma rede cada vez mais complexa e silenciosa.

No entanto, assim como o próprio hábito programa-se de maneira a permitir formas de retorno ao manual, o automatismo fotográfico nunca poderá ser pleno e irrestrito. Ou seja,

mesmo em uma produção imagética amplamente mediada por não-humanos, mantém-se a possibilidade de “fazer à mão” algum processo que estava automatizado. As possibilidades de “retorno ao manual” estão sempre presentes, seja com a opção de uso manual de certas funções do aparelho até a possibilidade de “re-apropriações” – em sintonia com “*re-prise*” – da imagem já pronta. Permite-se, portanto, “suspensões do automatismo fotográfico”, capazes de, aparentemente de forma paradoxal, permitir novos usos da fotografia, interrompendo momentaneamente a trajetória deste automatismo, ao mesmo tempo em que o transforma e amplia. Em outras palavras, as próprias interrupções do automatismo fotográfico, ao permitir formas diversas de apropriações, realimenta e modifica posteriormente esse mesmo automatismo. É uma alternância entre automatismo e sua suspensão momentânea capaz de transformar as próprias práticas e dispositivos.

Um bom exemplo comparativo é a análise de Richard Sennett (2012) de semelhanças entre o trabalho do oleiro antigo e do programador moderno. Tomando como base a comunidade de desenvolvedores Linux, o autor demonstra como os códigos estão em contínuo processo de evolução, ele nunca é algo acabado ou fixo. Nesse caso, quando um *bug* é resolvido, quando é detectado e consertado um problema, aparecem novas possibilidades para utilização do código. Ou seja, uma falha de continuidade do sistema faz com que ele mesmo evolua posteriormente. Segundo Sennett, o sistema Linux é uma espécie de artesanato público. E, poderíamos dizer, tais práticas manuais de manutenção coletiva do código trazem transformações no próprio caráter de automatismo dos processos computacionais. De forma semelhante, as diversas apropriações e usos que acabam trazendo suspensões do automatismo fotográfico são também responsáveis por transformá-lo e muitas vezes ampliá-lo. É uma forma de interação entre hábito e técnica criando novas dobras a partir de diferentes formas de desengate; é uma oscilação entre automatismo intenso e pequenas suspensões.

Uma fotografia realizada por *smartphone*, por exemplo, entra em uma lógica de rápida produção e compartilhamento a partir de inúmeras mediações capazes de colocar o aparelho em um funcionamento estabilizado – com o [HAB] proporcionando um efeito de imanência nas pequenas transcendências desse trajeto e ampliando o automatismo fotográfico [HAB.TEC]. No entanto, esse processo pode ser rapidamente interrompido, em meio às práticas e hábitos da fotografia via *smartphone*, de forma a gerar diferentes apropriações e usos da imagem digital. Pode não ser um *bug*, como no caso do Linux, mas uma ação por exemplo de adiar o compartilhamento que antes era quase instantâneo e, de forma “manual”, modificar pequenos detalhes da imagem; ou, então, usar dispositivos externos para modificar

a experiência de fotografar; enfim, práticas diversas que trazem uma suspensão momentânea do automatismo fotográfico, como será visto em maiores detalhes nos próximos capítulos deste trabalho.

Ao encostar o dedo na tela de um *smartphone*, autorizando a produção de uma foto, não nos damos conta de uma grande rede – com diversas mediações e pequenas transcendências em processo de continuidade devido ao [HAB] – responsável por transformar essa ação em uma imagem produzida e visualizada instantaneamente. Há, ali, um longo trajeto de desenvolvimento do automatismo fotográfico [HAB.TEC], diferentes cadeias de referência e pesquisas e práticas científicas [REP.REF], diversos discursos e embates entre produção de objetividade e subjetividades artísticas [FIC.REF], *scripts* que são empilhados em organizações, empresas e indústrias voltadas para produção dos dispositivos fotográficos [HAB.ORG]... São vários cruzamentos e modos de existência possíveis de serem solicitados durante uma análise do desenvolvimento dos processos fotográficos. Antes de chegar no uso do *smartphone* para fotografia – compreendendo suas diferentes práticas e preposições, além dos formatos diversos de retorno ao manual – é importante perceber todo um percurso de ampliação do automatismo fotográfico ao longo da história.

O próximo capítulo, portanto, é dedicado a analisar a trajetória de desenvolvimento dos processos fotográficos, visando entender algumas das mediações em torno de aparelhos e práticas de destaque em períodos distintos, tendo como base os modos de existência propostos na antropologia dos modernos de Bruno Latour. Dessa forma, a investigação terá início com a câmara escura, antes mesmo das primeiras imagens fotográficas, passando em seguida para o daguerreótipo, câmera Kodak e, por fim, a câmera digital. Busca-se, assim, compreender a ampliação do automatismo fotográfico em cada período, além de perceber os momentos de suspensão desse mesmo automatismo e como, dessa forma, a fotografia evolui até alcançar os processos digitais. Já aquela realizada via *smartphones*, representando a prática fotográfica contemporânea, será vista separadamente e de forma aprofundada em um terceiro capítulo a partir de uma investigação empírica envolvendo análises quantitativas, com aplicação de questionários, e incursões etnográficas desenvolvidas através de entrevistas com aqueles que demonstraram práticas intensas de retorno ao manual.

3 TRAJETÓRIA DO AUTOMATISMO FOTOGRÁFICO

Guardo um tesouro. Durante todos esses duros anos constituídos unicamente de dias de calendário, conservei-o, escondi-o, tornei a olhá-lo; durante a viagem naquele vagão de carga apertava-o preciosamente contra o peito e, quando eu dormia, Oskar dormia sobre seu tesouro: o álbum de fotografias.

Que poderia fazer sem esse jazigo de família que torna tudo tão perfeitamente claro e evidente? São 120 páginas. Em cada uma, quatro ou seis ou às vezes apenas duas fotos cuidadosamente coladas, algumas vezes simetricamente, em outras nem tanto, mas sempre nessa disposição orientada pelo ângulo reto. Está encadernado em couro, e quanto mais velho fica tanto mais o couro cheira. Houve tempos em que o afetavam o vento e a intempérie. As fotos se soltavam e pareciam tão desamparadas que me apressava a restituí-las com cola a seu lugar hereditário.

Que romance – ou que outra coisa no mundo – poderia ter a dimensão épica de um álbum de fotografias? Peço a Deus – esse diligente amador que todos os domingos nos fotografa de cima, portanto em perspectiva distorcida e com iluminação mais ou menos favorável, para nos colar em seu álbum – que me guie através do meu, impedindo-me de me demorar excessivamente por mais agradável que seja, e desencorajando Oskar de sua fome de labirintos tortuosos; pois tudo o que desejo é passar o mais rápido possível das fotos aos originais.

(GRASS, 2006, p. 55)

O deslumbre com a fotografia e as diferentes práticas e usos que se faziam tanto da câmera quanto das fotos impressas não são exclusivos do excêntrico personagem Oskar¹⁰⁸. Para ele, assim como para muitos daqueles que guardam fotos antigas, há uma “dimensão épica” proporcionada por um álbum de fotografias, evocando memórias, proporcionando a visão de um mundo que não existe mais. As pessoas e as coisas que, discretamente ou não, passam por aquelas imagens do álbum de couro transformam-se com o tempo. As fotos, diz Oskar, demonstram tanto o progresso em termos de fotografia quanto uma representação de seu próprio tempo. Essas imagens colocam, diria Pierre Bourdieu (1965), o álbum de família e a prática fotográfica familiar como um rito de integração e fator de unificação e ordenação da memória, além de permitir pensar a fotografia a partir de seu entorno social. Poder-se-ia dizer que aquelas fotos reveladas – e qualquer outro tipo de imagem, analógica ou digital, gerada a partir de um daguerreótipo ou um *smartphone* –, coladas cuidadosamente no álbum de 120 páginas, demonstram não apenas, no caso, um resgate da memória familiar do

¹⁰⁸ O narrador do livro “O Tambor”, de Günter Grass, é o próprio personagem Oskar; no entanto, ele oscila sua narrativa entre a primeira e a terceira pessoa, como acontece no trecho acima.

personagem mas, também e principalmente, a retomada de um processo fotográfico capaz de associar o aparelho, as práticas, as experiências de fotografar e visualizar uma imagem, além de outros inúmeros mediadores a entrar em ação no momento do “clique”.

Tomemos uma das fotos do álbum de fotografias de Oskar como exemplo. Há, dentre diversas imagens antigas de parentes próximos ou desconhecidos, a fotografia de seu amigo Klepp, feita quando os dois personagens costumavam entrar em um estúdio fotográfico para tirar “retratos de passaporte”. “Mal a cabine ficava livre”, ele diz, “éramos empurrados para dentro por uma mulher jovem [...]”; em seguida, ela “arrumava nossas cabeças no ângulo certo [...] e ordenava que fixássemos os olhos num determinado ponto; um momento mais tarde um *flash* de luz e um sinal sonoro sincronizado anunciavam que fôramos fixados seis vezes consecutivas na chapa” (GRASS, 2006, p. 57). Sete minutos depois eles recebiam em mãos os seus retratos dentro de pequenos envelopes de papel. São imagens, como se descobre seguindo a narrativa, feitas não com o objetivo de fixá-las em algum documento, mas pelo simples momento lúdico de tirá-las e contemplá-las.

Caso fôssemos analisar a situação através da ótica da antropologia dos modernos de Bruno Latour, de que forma, então, seria possível perceber as peculiaridades desse processo fotográfico? Deve-se verificar, primeiramente, quais os mediadores ali presentes, tentando destrinçar da melhor maneira possível a rede que se forma em torno daquele estúdio de retrato – aparelhos de *flash*, câmera, fotógrafo, a assistente que verifica a postura do retratado, chapas, cadeiras, indústria fotográfica, negativos... Ou seja, visualizar a rede e perceber a multiplicidade das associações a partir do modo [RES]. No entanto, deve-se também qualificar os tipos de conexão a partir de um lugar de observação utilizando-se do modo [PRE]. Sabendo que o nascimento de Oskar ocorreu no ano de 1924, e imaginando-o com seu amigo nessa situação pelo menos no início da vida adulta, pode-se especular se tratar de um estúdio de instantâneos do final da década de 1940 ou início de 1950. Refere-se a um contexto em que o fotojornalismo estava em grande ascensão e a fotografia estava ainda bastante atrelada a um valor documental; por isso, então, a intenção dos personagens de visualizar suas próprias imagens impressas e moldadas por este processo fotográfico, as quais, futuramente, comporão o álbum fotográfico de couro. Percorrendo as linhas desta rede a partir desses posicionamentos específicos [PRE] – buscando justamente suas particularidades – abre-se caminho para perceber a pluralidade dos modos de existência relacionados a elas. Como o hábito de Oskar e Klepp de apreciar suas próprias imagens reveladas relaciona-se com aquele processo fotográfico [HAB.TEC]? A quebra de um círculo político [POL] democrático,

observando-se um período conturbado de guerra, influencia na experiência fotográfica amadora ou na boa produção de *scripts* que sustenta a empresa responsável pelo estúdio fotográfico [ORG]? E, até, como o personagem Oskar é construído [FIC], e de que forma a memória e narrativa são desenvolvidas a partir de seu álbum de fotografias – afinal, trata-se de uma situação ficcional.

Este pequeno exemplo demonstra um pouco do método utilizado neste capítulo para observar a trajetória do automatismo fotográfico, buscando entender práticas e associações em torno de dispositivos de produção imagética em diferentes períodos. Parte-se, portanto, de um posicionamento atrelado à “Enquete sobre os Modos de Existência”, capaz de perceber as variações de um ser-enquanto-outro – de um processo fotográfico associativo. A análise é iniciada tomando como base quatro aparelhos diferentes: câmara escura, daguerreótipo, câmara Kodak e câmara digital. Apesar de tê-los como ponto de partida, procura-se fugir de qualquer tecnodeterminismo, explorando justamente toda uma rede capaz de ultrapassar o próprio dispositivo e, assim, englobar experiências e práticas diversas. Ao mesmo tempo, partir deles auxilia na compreensão de um processo fotográfico que engloba e transforma seu automatismo a partir, como já tensionado no capítulo anterior, de uma relação entre os seres do hábito e da técnica.

Para cada investigação, partiu-se de três etapas principais. Primeiro, colocar em prática os modos de metalinguagem. Começa-se, portanto, pela rede [RES] – o que se configura como uma análise baseada na Teoria Ator-Rede –, buscando revelar os mediadores e redes de associações; em seguida, qualificam-se tais redes a partir da preposição [PRE], abrindo caminho para a pluralidade dos modos de existência; e, enfim, apontam-se os movimentos de purificação do Duplo Clique [DC] para, assim, evitar uma passagem direta entre objeto fotografado e imagem fotográfica. Aos poucos o processo fotográfico começa a ser visualizado.

Em uma segunda etapa, são trazidos modos específicos que possam dialogar e influenciar na investigação em cada dispositivo. Ou seja, busca-se perceber os diferentes seres envolvidos em cada processo fotográfico, e permitir, com a exploração da rede, o envolvimento de modos de existência capazes de lidar com diferentes tipos de conexão.

A partir daí, em uma terceira etapa, visualiza-se de que forma o cruzamento [HAB.TEC] se coloca de acordo com o período de desenvolvimento da fotografia analisado, e como ele aponta para um aprimoramento das práticas automáticas de produção da imagem fotográfica. Ao mesmo tempo, buscam-se quais as formas possíveis de suspensão desse

mesmo automatismo fotográfico – quais as possibilidades de práticas, experiências e apropriações envolvidas com um “retorno ao manual”.

O ponto de partida para esta investigação são os processos (ainda não fotográficos) em torno do surgimento e utilização da câmara escura. O percurso dessa imagem gerada pela câmara escura até àquela envolvida nas tecnologias digitais do *smartphone* coloca-se como uma passagem obrigatória para se compreender a trajetória de desenvolvimento do automatismo fotográfico e as práticas fotográficas contemporâneas. O objetivo, no entanto, não é resgatar toda uma história da fotografia, mas compreendê-la, tendo como base certos dispositivos representativos da evolução das imagens fotográficas, através do olhar de uma antropologia dos modernos e seus modos de existência.

3.1 CÂMARA ESCURA: entre conceito e dispositivo

Em uma entrevista a David Sylvester (2007, p. 30), o artista Francis Bacon explica seu interesse pelas práticas fotográficas, revelando que, para ele, “as fotografias não são somente pontos de referência; muitas vezes elas são detonadoras de ideias”. Bacon, quando pinta algum retrato, prefere utilizar uma fotografia da pessoa ao invés de tê-la a sua frente como modelo: “Mesmo no caso dos amigos que vêm ao ateliê e posam, eu tiro fotos suas para os retratos, porque prefiro trabalhar muito mais em cima delas do que olhando para eles.” (SYLVESTER, 2007, p. 38) Até para os autorretratos, ele explica, costuma utilizar fotografias de si. Essa referência à imagem fotográfica demonstra tanto a superação de um método de pintura figurativo quanto possibilidades de rompimento com características documentais da própria foto. Em livro sobre o trabalho de Bacon, Gilles Deleuze (2002, p. 17) lembra que apesar da fotografia ter ajudado a pintura a se liberar de uma função ilustrativa e documental, ela possui “toda uma outra pretensão além daquela de representar, ilustrar ou narrar.”¹⁰⁹ As obras com características abstratas geradas em tinta por Francis Bacon, portanto, utilizam-se da foto não como uma referência mimética do mundo visível, mas já como uma imagem transformada.

Imaginemos, como contraponto, o artista do século XVII Johannes Vermeer, o qual, segundo estudos sobre suas obras (FINK, 1971; MILLS, 1998), provavelmente utilizava-se da câmara escura para pintar – trata-se do fenômeno/aparelho, como veremos adiante com maiores detalhes, capaz de reproduzir de forma invertida e reduzida uma paisagem.

¹⁰⁹ “a une tout autre prétention que celle de représenter, illustrer ou narrer.”

Acompanhando a reprodução, ele busca desenhar de forma fiel o que seus olhos vêem, com a ajuda do aparelho projetado neste caso para a função de auxiliar na pintura. Não se tratam de obras desenvolvidas com base em uma fotografia, já que a câmara fotográfica só viria a surgir mais de um século depois. No entanto, os processos fotográficos futuros partem justamente do conceito da câmara escura. Sendo assim, qual seria a diferença entre a prática de Vermeer, no século XVII, utilizando-se da câmara escura como auxílio para a pintura, e a de Francis Bacon, no século XX, incorporando a seu processo de pintura a produção e visualização de imagens fotográficas? Percebe-se uma certa relação entre os dois, no sentido de criar imagens com o auxílio de instrumentos que trabalham com o princípio óptico da câmara escura, mas ao mesmo tempo seus processos e resultados imagéticos diferem-se enormemente, como é possível perceber comparando, por exemplo, retratos produzidos por eles (ver Figuras 4 e 5). Entre a prática artística dos dois pintores há uma grande transformação histórica e cultural de técnicas, hábitos e experiências em torno da produção de imagens. Por outro lado, mesmo díspares em diversos sentidos, um retrato abstrato de Bacon, formado por um aspecto de “cabeça-carne”, como define Deleuze (2002), possui alguma relação tênue com um retrato realista de Vermeer. Há uma certa trajetória de diversas pequenas transcendências conectando a câmara escura, de um lado, e a futura câmara fotográfica, de outro – e é essa trajetória que será investigada neste capítulo. No entanto, verificam-se hiatos próprios a cada tipo de produção imagética, seja no uso da câmara escura no século XVII para auxiliar na pintura, a câmara Kodak no final do século XIX utilizada em viagens de família ou um *iPhone* armazenando e compartilhando diversos *selfies*.

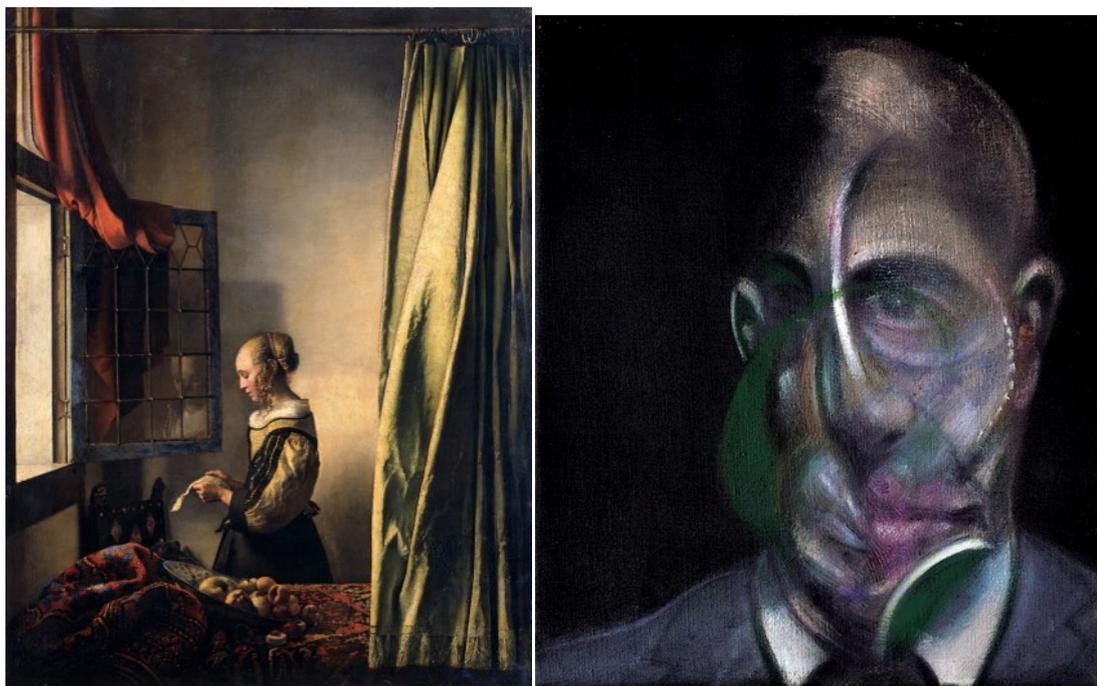


Figura 4: *Lady Reading a Letter at an Open Window*, 1659, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Johannes Vermeer

Fonte: Google Art Project¹¹⁰

Figura 5: *Portrait of Michel Leiris*, 1976, Musée National D'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, Francis Bacon

Fonte: Centre Pompidou¹¹¹

Dessa forma, apesar de manterem certos aspectos de relação, a câmara escura envolve-se em suas próprias práticas, redes e modos de existência, funcionando de maneira distinta da câmera fotográfica analógica utilizada por Francis Bacon ou da máquina digital hibridizada no *smartphone*. Por isso, busca-se aqui compreender o desenvolvimento do chamado automatismo fotográfico – através de diferentes processos fotográficos – no sentido de perceber as formas de automatização – e suas possíveis suspensões – na produção imagética na fotografia, respeitando as distintas práticas entre os diferentes dispositivos e seus usos. Continuemos, portanto, a percorrer a rede em torno do conceito e aparelho chamado de câmara escura – seguindo a proposta de Bruno Latour, iniciando pelo modo de rede [RES].

Antes de ser imaginada enquanto dispositivo estabilizado, a câmara escura – *camera obscura*, no latim –, remete a um princípio óptico conhecido ao menos desde Aristóteles (GERNSHEIM; GERNSHEIM, 1971). Trata-se de um fenômeno possível de ser observado

¹¹⁰ <<https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/girl-reading-a-letter-by-an-open-window/3wFQaidzxASmqg?hl=pt-br&projectId=art-project>>

¹¹¹ <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cajzjnq/rzAabeE>>

em um quarto escuro com um pequeno buraco em uma de suas paredes, fazendo com que uma imagem da vista do exterior possa ser projetada em seu interior, de forma invertida, na parede oposta. Aristóteles o observou em momentos de eclipse parcial do sol, quando raios passavam por pequenos orifícios entre folhas – quanto menor o orifício, mais nítida era a imagem formada. Como explicam Helmut e Alison Gernsheim (1971), tal conhecimento sobre o fenômeno da câmara escura foi bastante comum também entre pensadores árabes, responsáveis por preservar e aprimorar as observações de Aristóteles. Inicialmente, portanto, a câmara escura era um fenômeno, um princípio óptico, um conceito, mas não ainda um aparelho. Como explica Jonathan Crary (2012, p. 35), a *camara obscura* “foi muito mais do que apenas um aparelho óptico. Por mais de duzentos anos, subsistiu como metáfora filosófica, como modelo na ciência da óptica física e também como aparato técnico usado em uma variedade de atividades culturais”.

Antes de servir à pintura, e ainda em processo para ser pensada enquanto um dispositivo encaixapretado, a câmara escura auxiliava especialmente à astronomia. Uma de suas funções, por exemplo, era de permitir observação de eclipses solares sem prejudicar a visão ao olhar diretamente ao sol. Durante muito tempo, no entanto, tratou-se de um fenômeno visualizado principalmente em quartos escuros. O nome em latim, *camara obscura*, refere-se a um quarto completamente vedado, com um orifício em uma das paredes. São a própria astronomia e a produção de conhecimentos científicos os responsáveis por aprimorar inicialmente a câmara escura. Um dos princípios básicos para o surgimento futuro da fotografia “foi primeiramente pensado para objetivos científicos, depois adotado e aperfeiçoada por séculos no campo das técnicas de desenho. Essa era a câmara escura, os princípios os quais Aristóteles havia notado enquanto observava um eclipse do sol”¹¹² (MARBOT, 1987a, p. 12).

A primeira descrição encontrada sobre a câmara escura data de 1521, publicada por Cesare Cesariano, discípulo de Leonardo Da Vinci (GERNSHEIM; GERNSHEIM, 1971; MARBOT, 1987a). O próprio Leonardo, no entanto, a mencionava em seus manuscritos, publicados apenas posteriormente em 1797. Já em termos de ilustração, considera-se como a primeira aquela encontrada na publicação do físico e matemático alemão Rainer Gemma Frisius (1545). Como observado na Figura 6, trata-se da representação de um ambiente fechado em quatro paredes, com um pequeno orifício a receber a imagem do sol, projetada de

¹¹² “was first devised for scientific ends, then adopted and perfected over centuries within the field of drawing techniques. This was the camera obscura, the principles of which Aristotle had noted while engaged upon observing and eclipse of the sun.”

maneira inversa na parede oposta. Envolve um ambiente e um modelo óptico, mas não é ainda um aparelho estabilizado.

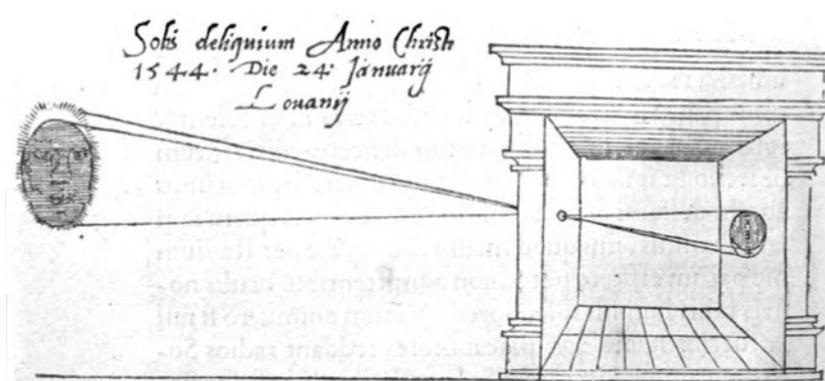


Figura 6: Primeira ilustração do fenômeno da câmara escura

Fonte: Frisius, 1545, p. 31

Extrapolando as práticas e descrições científicas, o fenômeno começou a ser associado ao meio das artes a partir da publicação de Giovanni Battista della Porta, em 1558. Chamado de “*Magiae naturalis*”, foi um dos trabalhos científicos mais conhecidos à época, incluindo em uma passagem do texto uma recomendação para utilização da câmara escura como auxílio para o desenho. Uma maior relação com as práticas artísticas, no entanto, é apenas ampliada de forma significativa no século seguinte, quando a câmara escura começa a se materializar em um aparelho de visualização óptica. Diversos matemáticos e físicos produziram novas ilustrações e conceitos – aos poucos, por exemplo, foram acrescentadas lentes à abertura da câmara, buscando uma imagem mais nítida –, até Kaspar Schott, em 1657, propor uma câmara escura desenvolvida como uma caixa (MARBOT, 1987a). Como explicam Helmut e Alison Gernsheim (1971), o matemático demonstrou não ser necessário estar dentro da câmara; bastava o artista ou observador olhar por um outro pequeno furo. Dessa forma, ele construiu uma câmara escura feita com duas caixas, permitindo ajustar o foco, e duas lentes convexas, possibilitando endireitar a imagem. Menos de 20 anos depois, o matemático alemão Johann Zahn (1685) produziu uma das mais elaboradas descrições e ilustrações da câmara escura, já com uma aparência semelhante às primeiras câmeras fotográficas, as quais surgirão no entanto apenas 150 anos após a publicação de sua obra. Nela, diversas câmaras escuras compactas foram descritas e ilustradas, como demonstrado na Figura 7.

Nesta rede em torno da câmara escura aqui descrita, do princípio óptico até a estabilização em um aparelho de auxílio à observação e às práticas artísticas, qual caminho deve-se percorrer para perceber as pequenas transcendências de sua trajetória? Ou seja, qual a preposição [PRE] adequada para tornar mais claras as diferenças de tonalidades, os diferentes modos de existência?

Das descrições aqui apresentadas, percebe-se, como já foi ressaltado, uma câmara escura que não é simplesmente um dispositivo técnico de visualização, mas resultado de uma produção de observações e conhecimentos ópticos transformados posteriormente em aparelho estabilizado – uma fenômeno físico associado a um dispositivo. Sendo assim, percebe-se, como defende Jonathan Crary (2012, p. 35), que ela “não era simplesmente um equipamento inerte e neutro ou um conjunto de premissas técnicas a serem ajustadas e aperfeiçoadas o longo dos anos. Ao contrário, ela se inseria em uma organização muito mais ampla e densa do conhecimento e do sujeito observador.” Em uma perspectiva semelhante, pode-se dizer, a partir da TAR, que a câmara – assim como qualquer outro dispositivo técnico – não deve ser pensada apenas a partir de si, enquanto aparelho, mas como dispositivo híbrido, envolto em uma rede capaz de fazê-lo funcionar, envolvendo diversos mediadores. No caso, Crary chama atenção para a construção do próprio conhecimento e do sujeito observador. Tal argumento pode-nos ajudar a seguir uma preposição adequada no caso da câmara escura.

Jonathan Crary (2012, p. 22), ao analisar o surgimento de um sujeito observador formador e formado pela modernidade – através de diversos conhecimentos e dispositivos relacionados com a visão, incluindo a câmara escura –, defende a tese segundo a qual há uma reorganização do observador que “ocorre no século XIX antes do surgimento da fotografia”. Como parte desta reorganização do observador, a câmara escura é entendida para além de uma função de objeto tecnológico, por um lado, ou como um objeto discursivo, de outro: “ela é um complexo amálgama social cuja existência textual é inseparável de seus usos mecânicos.” (CRARY, 2012, p. 37) Nessa relação entre discursos, descrições, conceitos, técnicas e aparelhos, o autor demonstra a formação de um “paradigma da câmara escura cartesiana”, considerando as reflexões de Descartes em torno da percepção e da visão.

No cerne do método cartesiano estava a necessidade de fugir das incertezas da mera visão humana e da confusão dos sentidos. A câmara escura é coerente com a busca dos fundamentos do conhecimento humano segundo uma visão do mundo objetiva. A abertura da câmara corresponde a um único

recreation. Câmeras were constructed in innumerable types and sizes, from the original darkness room - now usually in a tower, to give an extensive panorama of the surroundings - to pocket cameras only 6 to 8 inches long and 2 or 3 inches wide."

ponto, matematicamente definível, a partir do qual o mundo pode ser deduzido logicamente por um acúmulo e uma combinação progressivos de signos. Trata-se de um aparelho que encarna a posição do homem entre Deus e o mundo. Baseada nas leis da natureza (óptica) que, no entanto, extrapolam para um plano exterior a ela, a câmara escura fornece uma vista privilegiada do mundo, análoga ao olho de Deus. É um olho metafísico infalível, mais do que um olho mecânico. (CRARY, 2012, p. 53-54)

Esta “visão do mundo objetiva”, associada a um paradigma cartesiano da câmara escura, permite percebê-la como uma boa tomada de posição em relação à rede traçada. Ou seja, permite uma análise da rede coerente com suas condições de felicidade. O que, para Jonathan Crary¹¹⁵, é a construção de um observador a partir da câmara escura nos séculos XVII e XVIII¹¹⁶, para este trabalho torna-se uma preposição [PRE] adequada. Não é possível pensá-la a partir de um posicionamento atrelado ao início do período fotográfico de produção imagética, por exemplo, já que há não apenas uma nova configuração do sujeito observador, como lembra Crary, mas também um contorno sociotécnico distinto, colocando a invenção da fotografia em meio a uma crescente sociedade industrial moderna capaz de moldá-la como uma imagem desenvolvida para suas próprias necessidades – é o que defende, inclusive, André Rouillé (2009) ao citar o desenvolvimento inicial de uma imagem fotográfica de valor documental.

Não por acaso, como visto nas páginas anteriores, o resultado estético, assim como todo o processo de desenvolvimento artístico, difere substancialmente entre um retrato produzido por Vermeer, com o auxílio da câmara escura, e um produzido por Bacon, com o envolvimento da fotografia. Com o segundo, a imagem fotográfica já se encontra em uma dissolução inicial de seu valor de representação mimética do mundo visível, transformando-se duplamente: passa por dois conjuntos de mediações, aquele em torno do aparelho fotográfico, materializando-se em imagem impressa em papel, e, em seguida, aquele das abstrações realizadas pelo pintor, utilizando como referência aquela imagem fotográfica já transformada.

¹¹⁵ É importante destacar que, como Jonathan Crary busca perceber as construções de um observador e da visão na modernidade no século XIX, ele rejeita uma perspectiva evolucionista da câmara escura capaz de colocá-la como simplesmente precursora ou como movimento inaugural da fotografia. O autor defende que a câmara escura e a câmara fotográfica “pertencem a ordenações fundamentalmente diferentes da representação e do observador, assim como da relação do observador com o visível” (p. 38). Ele explica por exemplo que, no início do século XIX, a câmara escura começa a perder sua relação com uma produção da verdade, enquanto a câmara fotográfica, nesse sentido, surge como “um objeto intrinsecamente distinto, inserido em uma rede radicalmente diferente de enunciados e práticas.” (p. 38) Crary deixa claras as relações existentes entre os dois aparelhos, inclusive em torno dos fundamentos matemáticos e técnicos, mas evidencia toda uma outra construção de observador. É possível perceber essa questão no exemplo anterior dado no início deste tópico, quando são comparados os usos da câmara escura por Vermeer e da câmara fotográfica por Bacon. Neste trabalho, portanto, buscam-se as diferenças – as pequenas transcendências – em cada rede associada a cada dispositivo de produção imagética, ao mesmo tempo em que se delineaia uma possível trajetória do automatismo fotográfico.

¹¹⁶ Crary (2012, p. 17) propõe “a câmara escura como paradigmática do estatuto do observador nos séculos XVII e XVIII”.

A câmara escura, por outro lado, serve à Vermeer como um auxílio para representação fiel de um mundo visível. Coloca-se, portanto, na posição de um aparelho feito para fugir da “confusão dos sentidos” da visão humana – como sugere o paradigma cartesiano indicado por Crary –, em uma visão objetiva do mundo através da imagem óptica.

Qual seria, então, a conexão possível entre o mundo visível e, passando pela mediação da câmara escura, aquele outro mundo representado pela pintura de Vermeer – ou qualquer outro pintor, reconhecido ou anônimo, a ter utilizado tal aparelho como auxílio em suas obras? Trata-se de um questão não apenas atrelada ao modo próprio da arte [FIC] mas, também, por cruzamentos entre os existentes [REP] e o conhecimento objetivo produzido pela ciência [REF]. Como foi visto no capítulo anterior, há uma certa continuidade produzida por cadeias de referência para relacionar o mapa ao monte¹¹⁷, mas um não pode ser confundido com o outro. Da mesma forma, há uma grande cadeia de referência – aprimorada por séculos, inclusive – que permite ao artista observar um mundo visível mediado por um instrumento e, assim, representá-lo em desenho ou pintura. Nesses pontos extremos da rede, há, em um meio caminho de mediação, a câmara escura. E, observando o conjunto de mediações em torno dela, verificam-se justamente aquelas proporcionadas pelas cadeias de referência responsáveis por auxiliar na transformação da câmara como um conceito óptico, trabalhado pela própria ciência em desenvolvimento, em um instrumento dessa própria ciência.

Por outro lado, como sugere Jonathan Crary (2012), a câmara escura cartesiana teria uma função conciliadora, funcionando como uma interface entre a *res cogitans* e a *res extensa*. Na verdade, se pensarmos em termos dos modos de existência de Bruno Latour (2012b), percebe-se, ao seguir a experiência, não uma amálgama entre matéria e sujeito pensante, mas a interação entre cadeias de referência [REF], os seres da reprodução [REP] e as práticas de produção artística [FIC]. Apesar disso, tal função conciliadora do paradigma cartesiano da câmara escura demonstra uma própria purificação [DC] necessária para se cultivar a busca por um conhecimento objetivo da ciência e propostas realistas da arte [REF.FIC]. Em outras palavras: a confiança no Duplo Clique, em uma conexão direta aparente entre mundo e imagem, auxilia para a própria construção imagética voltada para uma tentativa de ampliar o conhecimento objetivo do mundo, com a construção de uma Ciência moderna, e trazer possibilidades de representações ainda mais realistas para as práticas artísticas. Em uma observação mais detalhada, no entanto, não se pode esquecer da câmara

¹¹⁷ Menção ao exemplo do mapa e do Monte Agulha utilizado no primeiro capítulo deste trabalho para explicar os modos de existência da reprodução e da referência.

escura funcionando como uma mediação – ou, melhor, como um conjunto de diversas mediações –, envolvendo tanto pesquisas, testes, textos, instrumentos, conceitos, astrônomos, físicos, experimentos etc – formando uma longa cadeia de referência – quanto obras artísticas construídas enquanto trajetos de instauração – utilizando novamente o termo de Étienne Souriau –, envolvendo público, artista e seus instrumentos de transformação da matéria [TEC.FIC].

Ao falar detalhadamente do modo de existência da ficção, Bruno Latour (2012b) comenta sobre sua possibilidade de, conjuntamente com os seres da referência, multiplicar os mal entendidos tanto de um quanto de outro. A proposta de figuração mimética, presente em momentos da história da arte e também da ciência – a partir da utilização de instrumentos, cálculos de perspectivas, convenções, cartografias e até da própria câmara escura – dão aos artistas e pensadores “o sentimento de que eles exploram o ‘mesmo mundo’ que se coloca a sua frente e que eles entendem como um espetáculo visto através de uma janela”¹¹⁸ (LATOURE, 2012b, p. 256). Tal erro de categoria em torno do cruzamento entre referência e ficção [REF.FIC] gera também novos mal entendidos em relação aos seres da reprodução: cria-se a ideia de uma correspondência, de “semelhança mimética de um modelo e de sua cópia”¹¹⁹ (LATOURE, 2012b, p. 256). Ao invés dessa correspondência através de cadeias de referência, de várias redes interligadas, traz-se uma relação mimética entre um suposto mundo real descrito pela ciência e aquele representado nos quadros. Excluem-se, assim, tanto a câmara escura como instrumento de inscrição, quanto a subjetividade e os outros instrumentos do artista. Curiosamente, o próprio aparelho representativo e auxiliador para uma representação mimética do mundo visível acaba sendo apagado enquanto mediação.

Pode-se entender a utilização da câmara escura como fazendo parte simultaneamente da construção de uma modernidade paradoxal – de purificação e proliferação de híbridos, como visto com Latour (1997) – e de uma busca constante e antiga que visava ampliar os processos de automatização na reprodução e criação de imagens, como aponta Edmond Couchot (2011). Neste momento, a purificação do aparelho, direcionado para uma reprodução mimética do mundo, auxilia em uma construção futura de um automatismo fotográfico. Por enquanto, o automatismo da própria câmara escura, podendo já ser compreendido a partir do cruzamento entre hábito e técnica [HAB.TEC], demonstra um avanço na continuidade das mediações de forma a transformá-la de princípio óptico em aparelho de produção imagética – e, até,

¹¹⁸ “le sentiment qu’ils explorent le « même monde » qui se trouve face à eux et qui’ils prennent pour un spectacle vu à travers de la fenêtre”

¹¹⁹ “ressemblance mimétique d’un modèle et de sa copie”

possibilitar mal entendidos em relação a uma aparente automatização plena [HAB.DC] e uma falsa correspondência direta entre o mundo e sua representação [REP.DC].

Já estabilizada enquanto um aparelho óptico, e permitindo visualizações e representações aparentemente fiéis do mundo visível, a câmara escura se coloca como um exemplo bastante relevante das buscas por automatização da imagem em um período pré-fotográfico. Apesar dessa sua característica, se tal automatismo na produção de imagens for pensado em termos da interação entre os modos do hábito e da técnica [HAB.TEC] – resgatando, portanto, a discussão do primeiro capítulo –, visualiza-se uma impossibilidade de tê-lo em uma forma plena e irrestrita. Sendo assim, há sempre, lembra Bruno Latour (2012b), a possibilidade de “retorno ao manual”.

Tomando como exemplo a utilização da câmara escura como instrumento auxiliar à pintura, percebe-se como certas escolhas do artista, em meio ao processo de confecção de uma obra, podem demonstrar pequenas suspensões do automatismo do aparelho – a escolha por cores diferentes, pequenas mudanças das características físicas de uma pessoa, inclusão ou exclusão de objetos na cena etc. Ou, então, a maneira mais simples de pensar em um “retorno ao manual” na prática da pintura através da câmara escura é quando o pintor decide não utilizá-la em uma de suas obras, pintando-a à mão livre. Não se trata, no caso, de um desprendimento de um estilo de pintura realista, mas, pelo contrário, de uma tentativa de mantê-lo sem o auxílio de um equipamento óptico.

Considerando uma grande transformação na produção imagética ocorrida posteriormente à câmara escura, perceber os possíveis movimentos de “retorno ao manual” nas práticas artísticas do século XVII, por exemplo, não é uma tarefa muito complicada. No entanto, à medida em que a trajetória do automatismo fotográfico se desenvolve, as suspensões desse mesmo automatismo tornam-se menos evidentes, demonstrando a necessidade de um aprofundamento maior nas diferentes experiências vinculadas a um “retorno ao manual” contemporâneo – como será visto no terceiro capítulo deste trabalho. Investigar as redes e modos de existência em torno da utilização da câmara escura e, no próximo tópico, da conformação do primeiro método de produção de imagens fotográficas – a daguerreotípia – mostra-se como uma primeira etapa importante para se compreender tanto a trajetória e transformações dos automatismos e processos fotográficos quanto, atualmente, as novas práticas da fotografia via *smartphone*.

3.2 DAGUERREOTIPIA: o artífice e seu laboratório aberto



Figura 8: *Point de vue du Gras*, 1827, Bibliothèque Nationale de France, Paris, Nicéphore Niépce

Fonte: Gervais e Morel, 2011, p. 13

Como relatado por diversos historiadores¹²⁰ da fotografia, a reprodução acima é considerada a primeira imagem fotográfica permanente gerada, à época chamada de heliografia. O experimento de Nicéphore Niépce foi realizado em 1827 em um cômodo de sua casa, em Paris, utilizando-se da vista de uma das janelas. Estima-se que o resultado em imagem, a partir de interações químicas com a luz, necessitou de 12 a 18 horas de exposição (GERVAIS; MOREL, 2011). Em consequência, pode-se perceber a eliminação de algumas sombras devido à movimentação do sol: as laterais das duas construções estão iluminadas, registrando os reflexos dos raios luminosos do início até o final da exposição.

Ao ter conhecimento desses experimentos, e percebendo diversas imperfeições e deformações ópticas presentes em *Point de vue du Gras*, Louis-Jacques-Mandé Daguerre inicia uma parceria com Niépce – o primeiro contato entre os dois data de 1826, segundo François Arago (1839). Dessa forma, o equipamento de heliografia foi aprimorado, permitindo produzir imagens mais nítidas e com menos tempo de exposição. Inaugura-se, assim, o processo chamado de daguerreotipia, em homenagem ao próprio Daguerre. Dentre as primeiras imagens geradas pelo daguerreótipo e apresentadas à sociedade artística e científica,

¹²⁰ Para as descrições construídas neste capítulo, tomou-se como referência os trabalhos sobre história da fotografia de Quentin Bajac (2005), Helmut e Alison Gernsheim (1971), Thierry Gervais e Gaëlle Morel (2011), Jean Claude Lemagny e André Rouillé (1987) e Aaron Scharf (1974).

estava aquela que representa uma paisagem impressa em uma chapa de maneira detalhada do *Boulevard du Temple*. Como é possível verificar através da Figura 9, trata-se de uma imagem de maior sucesso em termos fotográficos se comparada à primeira produzida por Niépce. O próprio processo torna-se mais viável, permitindo apenas minutos de exposição ao invés de diversas horas. Ainda assim, por ser uma das primeiras imagens geradas pelo daguerreótipo, esse tempo de exposição ainda trazia algumas limitações. O *Boulevard*, por exemplo, aparece quase vazio, com exceção da presença de um homem que se manteve imóvel ao ter o sapato engraxado. O intenso movimento de pessoas no local some completamente da fotografia, justamente devido ao tempo de exposição.

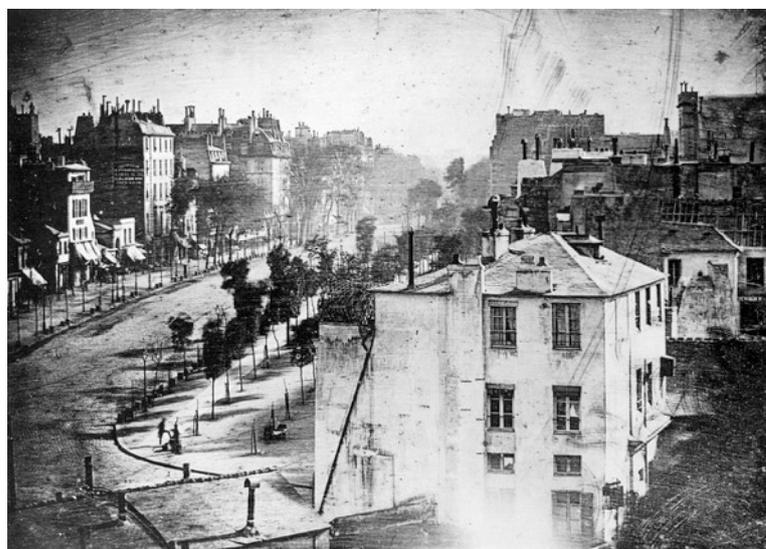


Figura 9: *Le Boulevard du Temple*, 1839, collection Fotomuseum Munchner Stadtmuseum, Munique, Alemanha, Louis Daguerre
Fonte: Gervais e Morel, 2011, p. 18

Tendo aperfeiçoado os experimentos heliográficos em parceria com Niépce, Daguerre anuncia em 1839 à *Académie des Sciences e Académie des Beaux-Arts* o descobrimento do processo capaz de fixar diretamente em uma placa de metal imagens produzidas pela câmara escura. É justamente este o processo que seria chamado e difundido com o nome de daguerreotipia. No mesmo ano, o inglês William Henry Fox Talbot apresenta à *Royal Society* suas primeiras descobertas de fixação de imagem a partir de um sistema negativo-positivo, através do qual um único negativo poderia produzir impressões fotográficas ilimitadas – este método, depois aperfeiçoado por Talbot, seria chamado de calótipo e registrado em patente

em 1841 (MARBOT, 1987b). Niépce e Talbot são usualmente considerados os inventores da fotografia, cada um com procedimentos técnicos diferentes para obtenção de imagem. No entanto, Daguerre colocou-se à frente como o responsável por difundir a fotografia à época. Por algum tempo, manteve-se uma mistura de técnicas e procedimentos, tendo o daguerreótipo como o principal impulsionador.

Através de um eficiente jogo político auxiliado por François Arago, como será visto em maiores detalhes adiante, Daguerre consegue reconhecimento e rápida difusão de seus métodos para obtenção de imagens. A nova invenção extrapola a fronteira francesa e a daguerreotipia se constitui como a primeira prática fotográfica. A investigação de tal processo fotográfico, através de seus métodos e suas práticas, revela aqui o início de uma análise em rede [RES] necessária para se compreender a conformação de um automatismo fotográfico e os modos de existência que surgem e auxiliam em sua compreensão. “Provavelmente nenhuma outra invenção conseguiu capturar a imaginação do público de tal maneira e conquistar o mundo com tanta velocidade como o daguerreótipo”¹²¹, escrevem Helmut e Alison Gernsheim (1971, p. 59). O próprio discurso de François Arago (1839, p. 36), ao apresentá-lo, reitera sua simplicidade e capacidade de popularização:

O Daguerreótipo não exige uma só manipulação que não seja viável a todo mundo. Ele não supõe nenhum conhecimento de desenho, não exige nenhuma destreza manual. Seguindo, ponto a ponto, certas descrições muito simples e pouco numerosas, não há pessoa que não obtenha sucesso de forma correta e tão bem quanto o próprio Sr. Daguerre.¹²²

Como explicam Thierry Gervais e Gaëlle Morel (2011), no entanto, a prática da realização de uma boa imagem gerada através do daguerreótipo indicava ainda certas complexidades e exigia algumas habilidades e conhecimentos por parte do daguerreotipista, contrariando o discurso de simplicidade pronunciado por Arago. Além disso, o material necessário para o início de uma produção fotográfica custava em torno de 400 francos, valor elevado à época – significava em média 6 meses de salário de um trabalhador comum parisiense. Ainda assim, o interesse pela daguerreotipia crescia e diversos aprimoramentos foram realizados após a divulgação do processo realizado por Daguerre para obtenção da imagem fotográfica. Em termos gerais, pode-se descrevê-lo da seguinte forma:

¹²¹ “Probably no other invention ever captured the imagination of the public to such an extent and conquered the world with such lightning rapidity as the daguerreotype.”

¹²² “Le Daguerreotype ne comporte pas une seule manipulation qui ne soit à la portée de tout le monde. Il ne suppose aucune connaissance de dessin, il n'exige aucune dextérité manuelle. En se conformant, de point en point, à certaines prescriptions très simples et très peu nombreuses, il n'est personne qui ne doive réussir aussi certainement et aussi bien que M. Daguerre lui-même.”

O daguerreótipo é portanto uma imagem positiva obtida diretamente da câmara escura. Como suporte, Daguerre escolheu uma placa de cobre coberta com uma fina camada de prata polida cuidadosamente. A placa é então submetida a vapores de iodo que formam uma camada de iodeto de prata sensível à ação da luz. Após a insolação na câmara escura, a placa é revelada e invertida por meio do vapor de mercúrio, depois fixada com sal (antes de ser adotado o hipossulfito de sódio) para não mais sofrer o efeito da luz. Mais do que uma imagem, o daguerreótipo é um objeto fotográfico único que impõe uma manipulação delicada, para revelar a imagem ao espectador. Na elaboração de seu processo, Daguerre abandona a questão da reprodução – o objetivo das pesquisas de Niépce – para se concentrar na precisão e no efeito de realismo da imagem.¹²³ (GERVAIS; MOREL, 2011, p. 17)

Contrariando a efusiva apresentação de Arago, percebe-se como, na prática, o daguerreótipo não poderia alcançar um público tão vasto. No entanto, almejando sua popularização, e ao mesmo tempo incentivando novas pesquisas e o interesse por aprimorá-lo, Daguerre (1839) publica um manual detalhado indicando os passos necessários para a produção da imagem em daguerreótipo, além dos eventos históricos e processos relacionados ao seu reconhecimento: “*Historique et description des procédés du Daguerreotype et du Diorama*”. Neste documento há uma seção específica para uma “descrição prática do processo chamado de daguerreótipo”¹²⁴. Trata-se de um manual bastante difundido, tendo 39 edições, sendo traduzido pelo menos em 8 línguas e vendendo 9 mil cópias em apenas 6 meses (MARBOT, 1987b). Todo o processo, como descreve Daguerre (1839, p. 57-74), poderia ser realizado em cinco etapas, explicadas de forma resumida abaixo:

- a) A primeira consiste em “polir e limpar a placa para torná-la apropriada a receber a camada sensível”¹²⁵. Trata-se do momento inicial em que o daguerreotipista precisa, com cuidado, fazer a limpeza e o polimento da placa de prata. Em resumo, deve-se aplicar repetidas vezes ácido nítrico dissolvido em água, polir e aquecer a chapa e, ao final, limpar com um pedaço de algodão.
- b) Em seguida, aplica-se a camada sensível. Deve-se deixar a placa no local até que a superfície prata seja coberta com uma fina camada amarelo-dourado. Com ajuda de tiras de metal, prendê-la em um suporte. Espalha-se o iodo na parte inferior da caixa, para depois fechá-la. Após um tempo, sempre variável, deve-se

¹²³ “Le daguerreotype est donc une image positive obtenue directement dans la chambre noire. Comme support, Daguerre retient une plaque de cuivre recouverte d’une fine couche d’argent minutieusement polie. La plaque est alors soumise aux vapeurs d’iode qui forment une couche d’iodure d’argent sensible à l’action de lumière. Après insolation dans la chambre noire, la plaque est révélée et inversée au moyen des vapeurs de mercure, puis fixée aux sels marins (avant que soit adopté l’hyposulfite de soude) pour ne plus subir l’effet de la lumière. Bien plus qu’une image, le daguerreotype est un objet photographique unique qui impose une manipulation délicate pour dévoiler l’image au spectateur. Dans l’élaboration de son procédé, Daguerre évacue la question de la reproduction - l’objectif des recherches de Niépce - pour se concentrer sur la précision du rendu et l’effet de réalisme de l’image.”

¹²⁴ “Description pratique du procédé nommé le daguerreotype”

¹²⁵ “à polir et à nettoyer la plaque pour la rendre propre à recevoir la couche sensible”

inspecionar a camada de prata e verificar a cor amarelo-dourada, porém com luz baixa, preferencialmente apenas a de uma porta entreaberta. Quando a cor estiver correta, o suporte trabalhado pode ser colocado na câmara escura. Evitar expor a placa à luz direta, trabalhando nesse momento apenas com luz de vela. Com esta etapa finalizada, aconselhava-se fazer a exposição imediatamente ou no máximo em até uma hora.

c) Nesta terceira etapa, deve-se posicionar “a placa preparada para a ação da luz” dentro da câmara escura para poder “receber a imagem da natureza”¹²⁶. Em seguida abre-se o diafragma da câmara, consultando o relógio para contar os minutos. Antes, posicionar a câmara em frente a um objeto ou pessoa iluminados de forma significativa, ajustar o foco e assim abrir a lente para iniciar a exposição.

d) A quarta etapa consiste em “fazer aparecer essa imagem que não é visível ao sair da câmara escura”¹²⁷. Ou seja, a impressão realizada pela luz já existe na chapa, porém não é ainda visível. É o momento, portanto, de torná-la visível. Primeiro, com a utilização de uma caixa para vaporização, aquece-se mercúrio a 60 graus, para depois deixá-lo esfriar e poder acompanhar o desenvolvimento da imagem. É importante, novamente, utilizar apenas luz de velas durante o procedimento.

e) Em uma última etapa, busca-se “remover a camada sensível que continua sendo modificada pela luz”¹²⁸. Primeiro, encher um tanque com tiosulfato de sódio e outro com água de torneira. Mergulhar a placa em água para, em seguida, no tanque de tiosulfato, mexê-la com a ajuda de uma pinça; em seguida, colocá-la de volta em água. Com auxílio de um suporte inclinado, jogar água destilada em ebulição na placa. Depois de colocada atrás de vidro, para não ser estragada, a imagem está finalmente pronta.

Como é possível observar através deste resumo das descrições de todo o processo envolvendo o daguerreótipo, não são exigidas – em conformidade com o próprio discurso de François Arago – destrezas artísticas de desenho ou pintura por parte do operador. Por outro lado, não se trata de um processo simples, exigindo certos conhecimentos de química, além de utensílios, equipamentos diversos e habilidades manuais para manejá-los. O daguerreotipista

¹²⁶ “la plaque préparée à l’action de la lumière, pour y recevoir l’image de la nature”

¹²⁷ “faire paraître cette image qui n’est pas visible en sortant de la chambre noire”

¹²⁸ “enlever la couche sensible qui continuerait à être modifiée par la lumière”

não é um pintor, mas acaba incorporando um papel de um artesão dentro de um laboratório em construção. Ou seja, não se trata de uma ação direta humana em uma tela – apesar das próprias mediações de tintas e pincéis também atuarem neste caso –, mas de uma imagem formada por processos químicos incentivados pela luz solar, controlados e processados, em todas as suas cinco etapas, pelas mãos humanas. É uma imagem, ainda assim, trabalhada de maneira bastante cuidadosa pelas mediações do operador humano. Trata-se de um processo para produção de imagem próximo ao que Richard Sennet (2012, p. 29) chama de um trabalho de um artífice:

A palavra artífice evoca imediatamente uma imagem. Olhando pela janela da oficina de um carpinteiro, vemos lá dentro um homem de idade cercado de aprendizes e ferramentas. Reina a ordem no local, peças para a confecção de cadeiras estão enfileiradas, o ambiente é tomado pelo odor das lascas recém-aparadas na madeira, o carpinteiro debruça-se em sua bancada para fazer uma rigorosa incisão de marchetaria. [...]

O artífice também poderia ser visto num laboratório próximo. Nele, uma jovem técnica franze as sobrancelhas diante de uma mesa na qual estão estendidos seis coelhos mortos, tendo voltadas para cima as barrigas abertas. Ela está preocupada porque algo deu errado com a injeção que lhes aplicou; tenta, agora, entender se aplicou errado o procedimento ou se havia algo de errado nele próprio.

Um terceiro artífice poderia ser ouvido na sala de concertos da cidade. Uma orquestra ensaia com um regente convidado; ele trabalha obsessivamente com a seção de cordas, repetindo interminavelmente uma passagem para fazer com que os músicos ataquem as cordas com seus arcos exatamente na mesma velocidade. [...]

Sennet inicia o primeiro capítulo do livro apresentando esses três personagens-artífices: o carpinteiro, a técnica de laboratório e o maestro. São personagens que lidam com uma perícia artesanal, tendo o engajamento como sua condição humana especial de artífice. Segundo Sennet (2012, p. 35), “o principal fator de identidade de um artífice” é a busca por qualidade e o objetivo de confeccionar um bom trabalho. Dessa forma – e pedindo licença ao autor – poderíamos acrescentar mais um personagem: o daguerreotipista. Para a produção de imagem através do daguerreótipo, é necessário um grande engajamento, atenção aos detalhes, intenso trabalho manual, destreza e aperfeiçoamento cuidadoso da técnica. Sem a devida atenção, a imagem se perde ou se forma sem nitidez. Assim como o carpinteiro aparar a madeira com cuidado, a técnica de laboratório verifica os procedimentos corretos e o maestro repete os movimentos musicais buscando uma melhor sinfonia, o daguerreotipista desenvolve com cuidado todos os processos que levam à formação da imagem fotográfica, lidando com métodos e procedimentos – ao seguir as etapas descritas por Daguerre, por exemplo –,

polindo manualmente a placa de prata, utilizando substâncias químicas e operando a câmara escura.

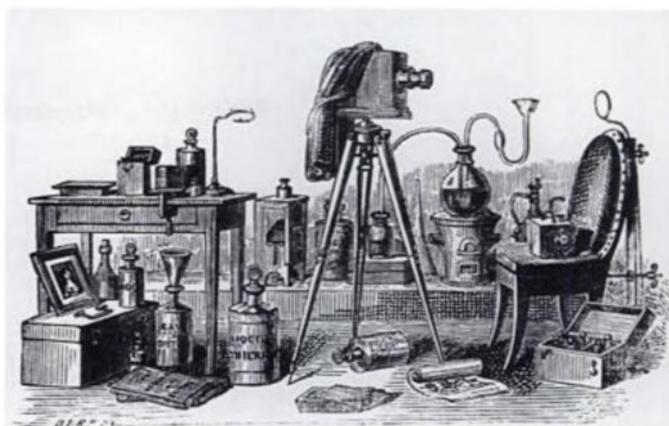


Figura 10: Equipamento completo para daguerreotipia
Fonte: Helmut e Alison Gernsheim, 1971, p. 37

Esta parece ser a preposição [PRE] adequada para se pensar o daguerreótipo: como é possível observar a partir da ilustração acima e das descrições apresentadas, trata-se de um laboratório aberto, em constante transformação e permissivo a experimentações. Além disso, uma chave interpretativa pertinente é perceber o operador humano – ao invés de um mero observador e facilitador da pintura realizada pela luz, como era comum imaginá-lo – no papel de um artífice empenhado em produzir, de maneira quase artesanal, uma imagem fotográfica com os maiores detalhes e nitidez possíveis. Portanto, a imagem fotográfica não é, como faz crer os movimentos do Duplo Clique [DC], uma pintura realizada pela natureza – a imprescindível mediação humana, presente em todas as etapas, refuta tal percepção. Essa purificação do [DC] acaba por impulsionar alguns dos discursos críticos que surgem ao longo do desenvolvimento da fotografia, a exemplo da tentativa de Charles Baudelaire (1999) em refutar associações entre práticas artísticas e fotográficas. Para ele, há uma euforia exagerada em torno da fixação da imagem em metal, tornando-se perigosa: “uma loucura, um fanatismo extraordinário se apoderou de todos esses novos adoradores do sol”¹²⁹ (BAUDELAIRE, 1999, p. 3). Nessa perspectiva, a produção de imagens através dos raios solares seria um processo inferior e pobre de produção imagética. Iludem-se aqueles – os “adoradores do sol” – que dão preferência à fotografia, escreve Baudelaire.

¹²⁹ “une folie, un fanatisme extraordinaire s’empare de tous ces nouveaux adorateurs du soleil”

Tendo o discurso de Baudelaire como um possível exemplo, percebe-se como o surgimento da fotografia trouxe consigo alguns tensionamentos envolvendo métodos de produção artística em torno da utilização anterior da câmara escura, investigações científicas voltadas para a fixação de imagens através de processos químicos e uma incursão política para reconhecimento e popularização do daguerreótipo. Tomando-se o posicionamento de um daguerreótipo construído como um laboratório aberto operado por um daguerreotipista-artífice, pode-se perceber algumas nuances – visualizar leves descontinuidades, ou seja, a conformação de certos modos de existência – dos momentos iniciais da fotografia.

Sendo assim, apesar das controvérsias em torno da invenção dos processos fotográficos, mostra-se importante, aqui, perceber as relações em torno do anúncio oficial realizado por Daguerre por intermédio de François Arago. Político, astrônomo e matemático, Arago não só foi responsável pelo pronunciamento às academias como, também, pelos intermédios políticos para tornar Daguerre o principal inventor daquele processo de fixação de imagem. Trata-se, segundo Anne McCauley (1997), da pessoa chave para o nascimento público da fotografia. Ele, portanto, traz para a discussão política [POL] questões que, antes, restringiam-se a métodos e meios científicos [REF]. Em seu pronunciamento, Arago (1839) busca demonstrar a importância da invenção tanto como ferramenta para a ciência quanto representativa de um grande desenvolvimento científico: “Não hesitemos a dizer, os reativos descobertos pelo Sr. Daguerre acelerarão o progresso de uma das ciências que mais honra o espírito humano”¹³⁰ (ARAGO, 1839, p. 43). No entanto, deixa claro no mesmo pronunciamento também a possibilidade do daguerreótipo auxiliar e servir como material para as artes.

Iniciam-se discursos e relações fotográficas que envolvem modos da arte [FIC] e produções de objetividade científica [REF] através dos meios políticos [POL]. Para compreender o modo de existência da política, explica Bruno Latour (2012b), deve-se resgatar a experiência prática do discurso político. Para construir um ideal de autonomia política democrática, são necessárias diversas mediações e instrumentos, assim como acontece, por exemplo, com o modo de referência e suas mediações próprias de construção dos métodos científicos. Tais mediações, no caso do político enquanto modo de existência [POL], demonstram um tipo de razão particular relacionada ao que Latour chama de “círculo político”. Segundo ele, não é possível através do [POL] um “ir direto”, não há fidelidade, mimese ou transparência: a fala política é sempre tortuosa, reincidente, repetitiva, debatida.

¹³⁰ “N’hésitons pas à le dire, les réactifs découverts par M. Daguerre, hâteront les progrès d’une des sciences qui honorent le plus l’esprit humain”

Os métodos da ciência são diferentes daquele da política – eles não podem se confundir. A primeira produz objetividade através de certas transformações, a segunda trabalha em curvas, em negociações. “É porque nós estamos em desacordo que nós tendemos a nos reunir”¹³¹, escreve Latour (2012b, p. 337). Não se trata de uma irracionalidade – interpretar dessa forma ou, então, cobrar um caminho direto e transparente seria iludir-se pelas purificações do Duplo Clique –, mas de uma racionalidade original do [POL]. Esta forma própria do político, caracterizando-se pela ideia de “círculo”, demonstra sua maleabilidade para começar e recomeçar, em passagens e retornos, formando esse movimento circular e abrindo espaço para pensar no “politicamente” – um “falar politicamente”. Trata-se de uma manutenção de seu círculo através da conformação de uma cultura política [HAB.POL]: “A democracia se torna um hábito”¹³² (LATOURE, 2012b, p. 343). Justamente para manter o agrupamento – a possibilidade de dizer “nós” –, permitir uma liberdade política, deve-se evitar a tentação de “ir direto”, obrigando-se sempre a “recomeçar a desviar, a se curvar para permitir a passagem” (p. 344) do político.

Começa-se a perceber como, para almejar uma maior popularização e reconhecimento, a invenção da fotografia precisa extrapolar as próprias confirmações científicas e adentrar o círculo político – ao invés de *matter of fact*, tornar-se *matter of concern*. Assim, o daguerreótipo não é apenas um laboratório aberto e em formação no sentido de seus procedimentos técnicos, mas também na relação que é construída entre reconhecimento científico [REF] e opinião pública através das formas circulares dos discursos políticos [POL]. Antes do daguerreotipista-artífice experimentar e aprimorar seu laboratório, François Arago incorpora a questão fotográfica ao círculo político, fazendo com que discussões em torno do reconhecimento, de patentes, utilidades, métodos, interseções entre ciência e arte, avanços culturais e científicos, dentre outras questões, iniciem seu percurso curvilíneo para impulsionar uma possível popularização da daguerreotipia.

Pode-se entender, assim, a fotografia sendo construída de duas maneiras entrecruzadas em consequência dos incursos políticos iniciais: por um lado, como uma descoberta e ferramenta própria da ciência – afinal, o processo criado por Daguerre traz algumas cadeias de referências já estabilizadas, a partir de outras pesquisas em torno de experimentos químicos e ópticos feitas anteriormente –; por outro lado, como afirma o próprio François Arago, mostra-se eficiente como suporte para melhorar os estudos artísticos (ARAGO, 1839;

¹³¹ "C'est parce que nous sommes en désaccord, que nous sommes tenus de nous réunir"

¹³² "La démocratie devient une habitude."

McCAULEY, 1997), ou ainda, de maneira muito tímida, como forma de expressão artística. Como foi discutido no capítulo anterior, a foto – resultado, também, de toda uma cadeia de referência a partir do cruzamento [RES.REF] – é o que serve inicialmente como tecnologia de inscrição da ciência e, posteriormente, pode se tornar apropriação, por exemplo, das formas de arte, dos seres da ficção [FIC]. Enquanto o modo de referência se coloca como aquele capaz de relacionar as coisas do mundo com o resultado encontrado em imagem [REP.REF] – ou seja, criar uma correspondência do resultado impresso em foto com aquilo que estava diante da câmera –, os seres da ficção [FIC] permitem não apenas se envolver com os métodos da fotografia para auxiliar na produção artística – como fazia Vermeer com a câmara escura ou Francis Bacon através de retratos fotográficos – como, também, reinventar e ressignificar os processos, resultados e práticas fotográficas – a exemplo das propostas artísticas que ganham força futuramente com a fotografia contemporânea (COTTON, 2013).

Ampliando sua utilização e popularizando-se, seja através de estúdios comerciais de retratos ou para experimentações, a daguerreotipia conforma um primeiro tipo de automatismo fotográfico. Trata-se de uma construção processual, como foi visto por exemplo com a câmara escura, envolvendo diversas trajetórias e cadeias de referência relacionadas com a busca por automatizações na produção imagética. Apesar de se atrelar a procedimentos quase artesanais, e com uma presença centralizadora do mediador humano, trata-se da primeira forma disseminada de produção de imagens de maneira fotográfica, sem ação direta humana em uma tela. A especificidade desse automatismo, portanto, está justamente em sua formação enquanto um laboratório aberto, operado cuidadosamente por um daguerreotipista-artífice. E é essa característica de manter fracas estabilizações e mostrar-se enquanto um ambiente aberto de experimentações que faz com que seja impulsionado um maior desenvolvimento do automatismo fotográfico, mantendo-se uma busca por aprimoramentos para diminuir tempo de exposição, melhorar nitidez, simplificar etapas etc – enfim, uma ampliação do automatismo em direção a maiores estabilizações, um maior encaixapretamento. Enquanto isso, novos seres se relacionam com as práticas e processos fotográficos, surgem ou transformam-se experiências, novos hábitos são adquiridos e o próprio automatismo [HAB.TEC] amplia-se. Mesmo mantendo certas características artesanais, o daguerreótipo já demonstra um grande avanço nas tentativas de automatizar a produção de imagens, configurando uma primeira versão de um automatismo fotográfico – aliás, uma primeira versão, também, de um processo fotográfico reproduzível e difundido.

No entanto, como problematizado no primeiro capítulo e também já indicado com a câmara escura, não há automatismo pleno. Reserva-se, sempre, uma possibilidade de retorno ao manual – uma suspensão (temporária) do automatismo fotográfico. Como é mais evidente, um desses possíveis movimentos de retorno ao manual encontra-se na escolha, ao invés da utilização do recente daguerreótipo para fazer um retrato, por resgatar ou associar a trabalhos ainda mais manuais da pintura. Muitos dos pintores especializados nesse tipo de imagem tornaram-se daguerreotipistas, criando estúdios¹³³ de retratos que se espalharam pela Europa e até pelos Estados Unidos¹³⁴. Ou, então, surgem aqueles que ofereciam serviços de colorir fotografias, buscando uma utilização alternativa para a pintura de retratos (SCHARF, 1974). Nessa mistura de práticas e funções entre a fotografia e a pintura de retrato, pode-se considerar a escolha por criar imagens desse tipo através de técnicas plásticas, com pincéis e desenhos, como uma forma de retorno ao manual – mesmo com ajuda, por exemplo, da própria câmara escura. Menos evidente, outro movimento possível nesse sentido está na separação entre aqueles que apenas aplicam o método de Daguerre, seguindo as etapas instruídas – e, portanto, mantendo uma forma de automatismo através de uma técnica funcional e de certa forma estabilizada pelas iniciativas científicas e políticas de Niépce, Daguerre e Arago – e, por outro lado, aqueles que resolvem se dedicar a aprimorar as técnicas fotográficas, buscando novos tipos de interações químicas, diferentes materiais e práticas.

As relações entre formas distintas de retorno ao manual acaba por auxiliar o desenvolvimento de novas transformações do próprio automatismo fotográfico. Neste caso, a busca por diferentes métodos e práticas, mesmo aqueles produzidos por daguerreotipistas de retrato, incentivam e cooperam com inovações na fotografia, com o intuito de alcançar um maior desenvolvimento do automatismo na produção de imagens – novos tipos de automatismo fotográfico que surgem e são continuamente transformados.

3.3 CÂMERA KODAK: caixa-preta, cotidiano e instantaneidade

Com o lançamento do primeiro aparelho Kodak, em 1888, “o objetivo não é seduzir os fotógrafos, mas todos aqueles que ainda não o são”¹³⁵, explicam Thierry Gervais e Gaelle

¹³³ Chamados de “*ateliers de portraits*” na França, os estúdios de retrato colocam-se como um passo inicial para o desenvolvimento de uma indústria fotográfica. No início dos anos 1850 havia em Paris pelo menos 39 estúdios de retrato por daguerreotipia; por dois a quatro francos era possível ter seu próprio retrato de daguerreótipo (GERVAIS; MOREL, 2011).

¹³⁴ A daguerreotipia tornou-se bastante popular nos Estados Unidos, mantendo-se como uma técnica estabilizada até a segunda metade dos anos 1850, quando começou a ser substituída por outras (ROUILLÉ, 1987).

¹³⁵ “l’objectif n’est pas de séduire les photographes, mais tous ceux que ne le sont pas encore”

Morel (2011, p. 88). Apropriando-se da técnica para produção de uma chapa seca de gelatina criada por Richard Leach Maddox em 1871, George Eastman desenvolve a primeira câmera realmente popular, criando e impulsionando o que Reese Jenkins (1975) chama de “mercado amador de massa”¹³⁶.

Antes, em 1880, George Eastman funda uma empresa em Nova Iorque para comercializar chapas de vidro com gelatina seca, utilizando-se de máquinas industriais capazes de produzi-las em larga escala – com tal produção industrial, o fotógrafo libera-se da tarefa de sensibilizar as placas antes de fotografar. Posteriormente, manteve uma parceria com William Walker para desenvolver um sistema de rolagem de filme (*roll film system*). Devido à pouca receptividade desse sistema entre os profissionais de fotografia, a empresa decidiu alcançar um mercado ainda inexistente. Muito se consumia fotografia, mas sua produção estava reservada àqueles com domínio do processo, geralmente profissionais – os chamados fotógrafos. Transformando essa lógica, a Eastman Company começa em 1887 a desenvolver a câmera Kodak.

O sucesso do novo dispositivo reflete não apenas uma estratégia eficiente de mercado como, também, sua potencialidade para simplificar o processo fotográfico. A partir deste aparelho, portanto, sugere-se aqui destrinçar as redes [RES] em torno das primeiras práticas amadoras de produção fotográfica – vamos abrir as caixas-pretas desta pequena caixa preta de fotografia.

A primeira¹³⁷ Kodak, lançada em 1888, era uma câmera preparada para fotografar de maneira simples. Literalmente uma caixa de madeira, com 9,5 cm de altura, 8,2 cm de largura e 16,5 cm de comprimento, o aparelho era construído apenas com dois comandos: um botão de disparo, permitindo registrar uma imagem, e uma alavanca utilizada para avançar o filme. Utilizava-se em sua montagem uma objetiva fixa de 67 mm, permitindo uma abertura máxima de f/9, com foco fixo. Como sugere o próprio slogan da empresa: “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”¹³⁸. Tratava-se de um discurso claro de simplificação, visando popularizar a produção de imagens fotográficas: “a Kodak revolucionou o mercado fotográfico com sua simplicidade de uso e libertação da bagunça da química do quarto escuro.”¹³⁹ (GUSTAVSON, 2009, p. 130) De acordo com os anúncios publicitários da Eastman Company, como se pode

¹³⁶ “mass amateur market”

¹³⁷ Como explica Todd Gustavson (2009), a primeira câmera Kodak foi lançada em 1888; meses depois, já em 1889, Eastman lança a “No. 1 Kodak Camera” (ver Figura 12), uma versão modificada do modelo original. A análise nesse capítulo baseia-se nos primeiros usos da câmera Kodak, abrangendo, portanto, as duas versões.

¹³⁸ “You press the button, we do the rest”

¹³⁹ “(...) the Kodak revolutionized the photographic market with its simplicity of use and freedom from the mess of darkroom chemistry.”

observar na Figura 11, era “a única câmera que qualquer um pode usar sem instruções”¹⁴⁰. Em termos comparativos, a câmera Kodak representa o encaixapretamento das etapas descritas por Daguerre indicadas no tópico anterior, simplificando-as ao ponto de registrar a imagem logo após a única ação humana de apertar um botão.



Figura 11: Publicidade realizada pela Eastman Company para a primeira câmera Kodak, 1889
 Fonte: George Eastman House International Museum of Photography and Film, Wikimedia Commons¹⁴¹

O aparelho criado por Eastman já vinha com um filme acoplado, permitindo a realização de 100 poses. Após utilizado por completo, toda a câmera era enviada via correio à sede da empresa, onde as imagens eram reveladas e impressas em papel fotográfico; por 10 dólares, era possível receber em casa as fotografias, juntamente com a câmera já carregada com novo filme para 100 poses. Essa simplificação – através de um novo tipo de automatismo –, surgindo para aquele que utiliza a câmera, demonstra paralelamente, por outro lado, uma intensa complexificação da rede sociotécnica envolvida com o resultado fotográfico final em papel. Ao apertar o botão, o indivíduo dispara um programa de ação envolvendo não apenas o ambiente e o objeto enquadrado na câmera, sua postura e escolhas, ou o próprio dispositivo em suas mãos, como, também, uma produção industrial inédita em termos fotográficos. Ao “abrir” a rede em torno da câmera Kodak percebem-se diversos mediadores a extrapolar tanto o modo de produção automática e repetida de fotos [HAB] quanto as ações de seu operador – ou fotógrafo-amador. O “resto” de “nós fazemos o resto”, propositadamente mantido estabilizado e invisível para o operador da câmera, surge ao se investigar e desmembrar a

¹⁴⁰ “the only camera that anybody can use without instructions”

¹⁴¹ <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:You_press_the_button,_we_do_the_rest_\(Kodak\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:You_press_the_button,_we_do_the_rest_(Kodak).jpg)>. Acesso em 16 nov. 2015.

malha de fios diversos – uma *meshwork* fotográfica, para utilizar o conceito de Tim Ingold (2012), semelhante àquele de rede desenvolvido por Bruno Latour. Na linguagem da EME, começa-se a visualizar a amplitude da rede [RES], para perceber chaves interpretativas apropriadas [PRE] e, assim, entender o entrelaçamento de diferentes fios de experiência – diferentes modos de existência.

O funcionamento da câmera Kodak, portanto, dependia não apenas do “apertar de botão” realizado pelo fotógrafo como também toda uma rede em torno de um mercado de massa em formação e de um processo empresarial que envolvia máquinas, funcionários, pesquisa, estoque, logística, transporte, lentes, negativos, publicidade etc. Tudo em rede, gerando associações, incluindo mediadores humanos e não-humanos, da madeira da primeira Kodak até George Eastman, da foto do álbum de família até o técnico responsável pela linha de montagem da câmera. Com a fotografia amadora, ou seja, de possível acesso a um grande número de pessoas, a câmera fotográfica passa a mediar diversas outras ações humanas.



Figura 12: No. 1 Kodak Camera, 1889, Eastman Dry Plate & Film Company, Rochester, New York

Fonte: Gustavson, 2009, p. 133

A fotografia, então, insere-se em uma lógica mais ampla de consumo – pode-se, agora, também produzir imagens. Qualquer pessoa, sugere a empresa responsável pela Kodak, poderia não apenas possuir fotografias como também produzi-las. Com sucesso, Eastman consegue relacionar a produção em massa com uma mudança de mercado para a fotografia amadora. Como explica Reese Jenkins (1975, p. 18):

A mudança da predominância do profissional para o amador não apenas transformou a indústria da fotografia de uma caracterizada por descentralização, modos artesanais de produção em 1878, para uma caracterizada pela centralização, modos mecânicos de produção em 1899, mas, mais importante, sinalizou a emergência de um mercado de massa de fotografia. [...] A criação desse novo mercado de massa e da sistemática política de patentes perseguida por Eastman lançou as bases para o surgimento de empreendimento em larga escala na indústria de fotografia e o surgimento de uma liderança americana em larga escala internacional.¹⁴²

Tendo como base as análises e descrições de Jenkins (1975), Bruno Latour (1991, 2011b) sugere uma perspectiva em ator-rede para compreender tanto o surgimento e sucesso do aparelho Kodak quanto o mercado amador de massa na comercialização e prática da fotografia. Trata-se da construção de um novo objeto e simultaneamente de um novo mercado – justamente aquele chamado por Jenkins de mercado amador de massa. Esta história, escreve Latour (1991), confronta-nos com formulações de conjuntos de associações e substituições – e não com repertórios duais de técnicas e economias, infraestruturas e superestruturas. “O consumidor final é forçado a comprar a câmera Kodak?”¹⁴³, questiona-se Latour (1991, p. 113). Ele responde logo em seguida: “Em certo sentido, sim, já que toda a paisagem é agora construída de uma maneira a não permitir nenhum outro curso de ação para além de correr até uma loja da Eastman company.”¹⁴⁴ Trata-se, por outro lado, de um direcionamento visto ao “final da história”. Diversas etapas do desenvolvimento da inovação mostraram-se flexíveis, negociadas, transformadas, até se estabilizarem em um aparelho popular de fotografia. Essa unidade posterior da inovação, lembra Latour, não se coloca como algo constante no tempo, mas em uma tradução móvel. Um social pensado enquanto mobilidade (LE MOS, 2013), uma fotografia – como é proposto neste trabalho – pensada enquanto processo e multiplicidade.

O surgimento da câmera Kodak significa não apenas uma inovação técnica como, também, a criação de um novo mercado e a conformação de novas práticas e hábitos relacionados à fotografia. Como explica Latour (1991, p. 117),

O mercado amador era explorado, extraído, e construído de grupos sociais heterogêneos os quais não existiam antes de Eastman. Os novos amadores e a câmera de Eastman se co-produziram. Não vemos nem resistência, ou abertura, ou aceitação, ou recusa ao processo técnico. Ao invés, vemos

¹⁴² “The change from professional to amateur predominance not only transformed the photography industry from one characterized by decentralized, handicraft modes of production in 1878 to one characterized by centralized, mechanized modes of production in 1899, but, more important, signaled the emergence of a mass market in photography. [...] The creation of this new mass amateur market and the systematic patent policy pursued by Eastman laid the foundation for large-scale enterprise in the photographic industry and the emergence of American business leadership on an international scale.”

¹⁴³ “Is the final consumer forced to buy a Kodak camera?”

¹⁴⁴ “In a sense, yes, since the whole landscape is now built in such a way that there is no course of action left but to rush to the Eastman company store.”

milhões de pessoas apoiadas por uma inovação que eles mesmos apoiaram.¹⁴⁵

Sem a nova câmera Kodak, não há amadores. Sem eles, não há câmera Kodak possível. Pensar em termos dessa co-produção, como chama Latour, evita uma centralidade no aparelho, agregando outros mediadores importantes para sua conformação, como também rejeita uma justificativa relacionada unicamente à demanda de um mercado de massa. Conformam-se os hábitos fotográficos de maneira atrelada à formação do dispositivo e de sua lógica industrial de produção, divulgação e comercialização. Criava-se um desejo por fotografar associado às possibilidades trazidas pelo aparelho de Eastman. Uma associação e surgimento de um mercado – como se observa inclusive atualmente através da constante e ubíqua popularização da fotografia – de grande sucesso, trazendo novas práticas através de novos processos fotográficos.

Apenas da câmera Kodak n. 1 foram vendidos em torno de 10 mil exemplares (GUSTAVSON, 2009). Com a continuidade na produção, novos modelos sendo introduzidos periodicamente, Eastman transformou radicalmente a fotografia: todos, agora, não apenas consomem imagens fotográficas como as produzem, de maneira simples e acessível. Trata-se, enfim, de um aparelho fotográfico – e não mais um procedimento dividido em etapas e realizado através de diferentes dispositivos e métodos laboratoriais.

[...] todos, dos 6 aos 96 anos de idade, tinham a possibilidade, a capacidade, o dever, o desejo de tirar fotografia. Com essa ideia de mercado de massa, Eastman e seus amigos precisaram definir o objeto que convenceria todos a tirar fotografias. [...] Para que ninguém hesitasse em tirar fotografias, o objeto deveria ser barato e fácil, tão fácil que, como dizia Eastman: “Você aperta o botão e nós fazemos o resto”, ou, como se diz na França: “Clic, clac, merci Kodak”. [...] Antes, poucas pessoas haviam almejado tirar fotografias. Se Eastman tivesse sucesso, todos teriam esse objetivo, e a única maneira de atender a esse anseio seria comprar a máquina e os filmes no revendedor local da Eastman Company. (LATOURE, 2011b, p. 179)

De acordo com Risto Sarvas e David Frohlich (2011), a câmera Kodak combinava duas características importantes: mobilidade e facilidade para o uso. Segundo os autores, essa combinação permitiu o surgimento da chamada *snapshot photography* – uma fotografia instantânea, realizada por amadores com suas próprias câmeras. A fotografia transformou-se

¹⁴⁵ “The amateur market was explored, extracted, and constructed from heterogeneous social groups which did not exist as such before Eastman. The new amateurs and Eastman’s camera co-produced each other. We see neither resistance to, nor opening of, nor acceptance of, nor refusal of technical progress. Instead we see millions of people, held by an innovation that they themselves hold.”

de uma atividade realizada por especialistas para se tornar uma prática possível a todos¹⁴⁶. Antes a fotografia era considerada inacessível devido a sua complexidade, fechada apenas a fotógrafos e artistas com o conhecimento e a habilidade para produzi-la; buscando resolver essa questão, como explicam Kamal Munir e Nelson Phillips (2005, p. 1674), Eastman começou a separar a fotografia de seu processo de revelação: “Ao cuidar da própria revelação, e transformando a câmera complexa em uma caixa na qual bastava ‘apertar um botão’, a Kodak¹⁴⁷ redefiniu a câmera e, com ela, a fotografia”¹⁴⁸. Contrastando com o uso profissional da fotografia, atento à qualidade da imagem, processos de revelação, poses e objetos, a publicidade da Kodak privilegiava o divertimento e a espontaneidade (MUNIR; PHILLIPS, 2005). Direcionado ao público em geral, ela enfatizava as aventuras e o prazer da fotografia, e, a partir de 1900, segundo Nicola Goc (2014), o lançamento da câmera Brownie impulsionou, conjuntamente com sua publicidade, seu uso na vida privada e no cotidiano, transformando a fotografia também em uma prática familiar. A Brownie foi uma das câmeras Kodak de maior sucesso, associando a simplicidade do uso com a acessibilidade em termos monetários, sendo vendida por apenas 1 dólar:

Com a introdução em 1900 da primeira Kodak de fácil manipulação a preço acessível, a Box Brownie, pela primeira vez a vida privada de pessoas comuns poderia ser registrada visualmente. Ao simplificar o processo fotográfico para ‘Você pressiona o botão e nós fazemos o resto’, e reduzindo o motivo fotográfico de uma busca estética para o simples registro e memorização de experiências vividas específicas, a Kodak transformou a fotografia.¹⁴⁹ (GOC, 2014, p. 29)

Começa-se a perceber o surgimento de uma fotografia pautada pela experiência cotidiana. Aliando portabilidade e facilidade de uso, conjuntamente com os incentivos provocados pela publicidade da Eastman Kodak Company, câmeras fotográficas passaram a ser carregadas em viagens (MUNIR; PHILLIPS, 2005) e utilizadas para atividades externas e

¹⁴⁶ Como demonstram Risto Sarvas e David Frohlich (2011), apesar de ser acessível em termos de simplicidade de uso, a primeira Kodak ainda era cara, vendida a 25 dólares (valor alto à época), restringindo sua aquisição a uma classe média alta. Ainda assim, como já relatado acima, apenas da primeira Kodak foram vendidos em torno de 10 mil aparelhos. Devido a sua popularidade, os modelos seguintes foram lançados por valores mais baixos, como a Model A Daylight Kodak, vendida em 1891 custando 8,50 dólares; no mesmo ano foi lançada a Model A Ordinary Kodak, por 6 dólares; a popular Pocket Kodak em 1895, por 5 dólares; e, ainda, a Brownie em 1900, de grande sucesso e custando apenas 1 dólar (GUSTAVSON, 2009).

¹⁴⁷ Em 1892 a Eastman Company transforma-se em Eastman Kodak Company, sendo conhecida como Kodak. Ver <<http://www.kodak.com/ek/us/en/corp/aboutus/heritage/georgeeastman/default.htm>>. Acesso em: 05 nov. 2015.

¹⁴⁸ “By taking care of developing itself, and transforming the complex camera into a box where one just had to ‘push a button’, Kodak redefined the camera and, with it, photography.”

¹⁴⁹ With the introduction in 1900 of Kodak’s first affordable easy-to-use Box Brownie, for the first time the private lives of ordinary people could be visually recorded. By simplifying the photographic process to “You press the button and we do the rest,” and reducing photography’s motive from an aesthetic artistic pursuit to one of simply recording and memorializing specific lived experiences, Kodak transformed photography.

passeios (SARVAS; FROHLICH, 2011), além de diversos usos em ambientes domésticos. Como explica Nicola Goc (2014), Eastman teve também como objetivo ampliar o mercado fotográfico direcionando-o às mulheres, especialmente no sentido de incentivar registros do dia a dia – cria-se, como visto, uma prática fotográfica de família, bastante incentivada pela publicidade: “O *marketing* e os discursos institucionais da Kodak foram muito influentes para estabelecer uma fotografia instantânea (*snapshot photography*) como uma prática de família.”¹⁵⁰ Tais práticas expandidas com as câmeras Kodak exercem o que Pierre Bourdieu (1965, p. 39) chama posteriormente de “função familiar”, tornando a fotografia de família um “rito do culto doméstico no qual a família é ao mesmo tempo sujeito e objeto”¹⁵¹ – um grupo familiar que nas próprias experiências reforça o desejo de ser fotografado, de fotografar e de ter fotografias.

O “momento Kodak” disseminou-se, tornando-se uma expressão comum para se falar de fotografia instantânea e cotidiana. Dessa forma, o álbum de família passa a ser composto de fotografias tiradas por seus próprios membros, com a utilização de câmeras compactas Kodak. Ou seja, os álbuns fotográficos, inicialmente incentivados a partir da *carte de visite*¹⁵², bastante populares entre as décadas de 1860 e 1880, transformam-se de modo a acumular imagens amadoras do cotidiano familiar. Aproximamo-nos mais, portanto, do álbum de fotografias familiar guardado pelo personagem ficcional Oskar, apresentado no início deste capítulo. As imagens coladas cuidadosamente no álbum de couro demonstram o contexto familiar – um tanto conturbado, pode-se dizer – e cotidiano de seus parentes próximos, incluindo imagens suas quando criança, em diversas situações banais e em várias idades: “de um ano, de dois anos, de dois anos e meio; deitado, sentado, engatinhando, andando” (GRASS, 2006, p. 67). Qualquer pessoa torna-se fotógrafo e tudo, por mais banal e cotidiano que seja, torna-se “fotografável”. O incentivo¹⁵³ de Eastman às mães para que fotografem seus bebês gera uma prática, dentre as outras diversas da experiência cotidiana, comum e

¹⁵⁰ “Kodak's marketing and instructional discourses were highly influential in establishing snapshot photography as a family practice.”

¹⁵¹ “rite du culte domestique dans lequel la famille est à la fois sujet et objet”

¹⁵² Inventado por André-Adolphe Disdéri, os cartões de visita eram produzidos por profissionais/fotógrafos a partir de uma câmera com quatro ou seis lentes, possibilitando ao operador registrar em uma única chapa de quatro a seis retratos idênticos (ou com poses diferentes, caso se utilizasse um chassi móvel, permitindo até oito retratos). Bastavam dois segundos para cada exposição e houve um grande barateamento na produção em relação à técnica da daguerreotipia. Os retratos, depois de cortados, eram colados no verso de um cartão de visita. Trata-se de uma adaptação da nova técnica do colódio úmido a um início de produção fotográfica mais industrial, transformando “os estúdios artesanais em verdadeiras indústrias do retrato” (“les ateliers artisanaux en véritables industries du portrait”) (GERVAIS e MOREL, 2011, p. 60)

¹⁵³ Em 1908 a Kodak lançou uma campanha publicitária chamada “*The Kodak Baby Book*”, com instruções para os pais fotografarem seus bebês; nela, uma mãe jovem fotografa sua criança, evidenciando, novamente, o incentivo às mulheres para que utilizem as câmeras Kodak (GOC, 2014).

repetida desde o uso da câmera Brownie em ambientes domésticos, passando pela família de Oskar e alcançando os vários pais e mães que fotografam constantemente seus filhos com o *smartphone*.

Produção industrial, mercado amador de massa, instantaneidade e cotidiano. Esse entrelaçamento configura-se como uma chave interpretativa adequada [PRE] para iniciar uma compreensão do período fotográfico inaugurado pelas primeiras câmeras Kodak e as práticas que as envolvem. A fotografia do cotidiano, em especial aquela atrelada às práticas familiares, conforma-se paulatinamente – e através de novas mediações necessárias – como um hábito [HAB], uma continuidade e naturalização possível dos eventos familiares e da própria vivência cotidiana vinculada necessariamente ao registro de imagens fotográficas. Não há festa sem foto, não há criança sem imagem para ser colada em álbuns, não há viagem sem uma câmera fotográfica. Não se trata de um hábito construído repentinamente apenas com o lançamento das câmeras Kodak, mas uma continuidade prática formada a partir tanto da própria simplicidade do aparelho quanto da complexidade industrial gerada, da publicidade constante e das experiências de uma fotografia do cotidiano. Lembrando o argumento de Latour: os novos amadores e a câmera Kodak se co-produziram.

Atrelado ao cotidiano, surge com mais intensidade a ideia de uma fotografia instantânea – a *snapshot photography*. O hábito fotográfico cotidiano insere-se em uma proposta de instantaneidade, fotografar aquilo que está acontecendo naquele momento, registrando instantaneamente. Busca-se um mundo dos acontecimentos, como defende André Rouillé (2009, p. 91):

O instantâneo oferece aos amadores [...] possibilidades formais extraordinárias, graças às quais eles vão, deliberadamente ou não, transgredir as normas estéticas e inventar novas fórmulas. Beneficiando-se de uma total liberdade de movimento, os corpos e as coisas não ficam mais paralisados em poses estáticas, preestabelecidas, convencionais. E o enquadramento deixa de ser uma superfície de registro de poses, para se transformar em operador de um processo de captação de fenômenos instáveis, imprevisíveis e aleatórios. O mundo dos acontecimentos substitui, assim, o mundo das coisas. E as formas mudam proporcionalmente, pois a composição geométrica clássica, que orientava a ordenação do espaço da imagem, submete-se, a partir daí, à autoridade da composição temporal.

A fotografia instantânea incorpora-se ao cotidiano e se alimenta dele. A lógica de produção de imagens não é mais artesanal, cuidadosa e complexa. Sua simplicidade, ao contrário, proporciona novas experiências, ancorando-se em uma rede mais ampla e diversa. No caso das câmeras Kodak, sustentar o hábito (cotidiano) da fotografia instantânea (do

cotidiano) exige novos modos, novos fios de experiência – tanto do lado daquele que fotografa quanto da empresa que participa ativamente para a construção e renovação da rede sociotécnica capaz de fazer funcionar a câmera e revelar as imagens. Uma das sustentações da instantaneidade da prática e do aparelho está na organização empresarial, na formação de uma indústria fotográfica capaz de manter o “nós fazemos o resto”.

Para compreender esta lógica empresarial por trás do encaixapretamento da câmera Kodak, o modo de existência da organização [ORG] mostra-se bastante pertinente. Ao introduzi-lo, Bruno Latour (2012b) apresenta dois personagens ficcionais: Paul e Pierre. Como exemplo, cria uma narrativa envolvendo os dois. Em um programa de ação simples, Paul e Pierre marcam um encontro às 17:45 na Gare de Lyon, embaixo do relógio da estação. Para manter e fazer funcionar este simples *script* de um encontro, os dois personagens lidam com diversos outros *scripts* durante o dia, um influenciando o outro. “Quando nos engajamos em organizar”, explica Latour (2011a, p. 267), “estamos simultaneamente acima da história e abaixo dela – mas nunca completamente, ... e nunca exatamente ao mesmo tempo e com a mesma capacidade. É uma situação tão estranha que eu a nomearei com a palavra ‘*script*’.”¹⁵⁴ Paul e Pierre, portanto, não estão completamente abaixo e nem completamente acima dos *scripts* – há sempre a possibilidade deles serem revistos e modificados [HAB.ORG]. Ao mesmo tempo, esse programa de ação – esse *script* gerado para orientar o encontro na Gare de Lyon – mistura-se a outros *scripts*; são vários Paul e Pierre agindo. Seguindo a lógica da própria EME, deve-se acompanhar a ação de organizar, e não a organização fechada. Começar, então, não pela organização como resultado, mas como preposição; acompanhar a ação: “o que é agir e falar *organizacionalmente*?”¹⁵⁵ (LATOUR, 2012b, p. 389). Nesse acompanhamento, percebe-se na mistura de diversos *scripts* de Paul e Pierre a especificidade do modo de existência da organização [ORG]: organizar é necessariamente reorganizar; é constantemente reorganizar a desorganização gerada pela reorganização de outros *scripts*. “No lugar de uma isotopia, é a heterotopia que ganha”¹⁵⁶, escreve Latour (2012b, p. 393).

A partir deste pequeno exemplo simples e cotidiano, pode-se ampliá-lo de forma a entender o agir organizacionalmente dentro de uma grande empresa. Como perceber o empilhamento e reorganização de *scripts*, ao invés de guiados e formados pelo encontro marcado entre Paul e Pierre, em um programa de ação capaz de produzir uma câmera

¹⁵⁴ “When we engage in organizing, we are simultaneously above the story and under it - but never completely, ... and never at exactly the same time and the same capacity. It’s such a strange situation that I will designate it by the word ‘script’.”

¹⁵⁵ “qu’est-ce qu’agir et parler *organisationnellement*?”

¹⁵⁶ “Au lieu d’une isotopie, c’est l’hétérotopie qui gagne”

fotográfica, vendê-la, recolhê-la para revelar o filme e devolvê-la conjuntamente com imagens impressas? Como se cria a estabilização do “nós fazemos o resto”? Pensando-se em termos do modo de existência da organização, deve-se perceber a circulação do trabalho organizacional, e não uma estrutura final estabilizada na empresa Kodak. Ou seja, mostra-se importante entender a circulação e o emparelhamento dos *scripts*, os quais, neste caso, podem ser resumidos nas seguintes etapas dinâmicas: confecção da câmera, mercado amador e revelação do filme. Cruzando e circulando nessa própria rede, há, como visto anteriormente, diversos mediadores capazes de manter tanto uma câmera em caixa-preta, proporcionando fotos simples de serem feitas, quanto uma constante reorganização de *scripts* responsável por manter não apenas a empresa como, também, a própria câmera em funcionamento. O aparelho Kodak não existe sem o mercado amador, ao mesmo tempo em que eles não funcionariam sem o movimento organizacional a nível industrial e de logística da companhia.

É interessante observar, assim, como as pesquisas para o aprimoramento da imagem e aparelhos fotográficos saem de procedimentos anteriores realizados em pequenos laboratórios artesanais para, especialmente a partir da Kodak, reorganizar-se em cadeias de referência atreladas a uma lógica de produção industrial [REF.ORG]. Como já foi visto, são as particularidades do modo próprio da ciência [REF] que torna acessível a técnica de produção fotográfica, permitindo relacionar o resultado impresso em foto àquilo que estava diante da câmera. Essa cadeia de referência encontra-se com a proposta de um agir organizacionalmente. Ou seja, a partir da câmera Kodak há o início de uma relação entre as pesquisas científicas [REF], a tecnologia desenvolvida a partir delas [TEC] e a lógica de funcionamento de uma empresa e busca por mercado [ORG]. Pode-se pensar em uma fotografia instantânea – incluindo, portanto, sua prática voltada ao cotidiano – apenas através dessa reorganização constante de diversos *scripts* capaz de manter a continuidade do processo fotográfico e, ao final, manter o *script* da foto impressa entregue às mãos do fotógrafo.

A instantaneidade e simplicidade atreladas ao aparelho, capazes de gerar o início de um uso popular da fotografia, remetem ao entrelaçamento entre os fios de experiência desses três modos de existência e, em uma consequência mais direta, ao surgimento de um novo tipo de automatismo fotográfico [HAB.TEC]. Ele se desenvolve tanto no sentido de um encaixapretamento do aparelho [TEC] como também em novas imanências a formar um hábito do fotografar da vida cotidiana. Como lembra Pierre Bourdieu (1965, p. 24), a atividade do fotógrafo amador exige do aparelho “fazer em seu lugar o maior número possível de operações, identificando o grau de perfeição da máquina que ele utiliza com seu grau de

automatismo”¹⁵⁷. Ou seja, o interesse em uma câmera Kodak está na possibilidade de uma maior automatização do processo fotográfico capaz de simplificar o uso do aparelho. Como lembra Latour (2011b, p.205), “a nova Kodak automática”, em comparação com os processos realizados por fotógrafos profissionais, “não pode ser aberta sem problemas. É feita de muito mais peças e é manejada por uma rede comercial muito mais complexa, mas age como uma peça única.” Para o operador da câmera, portanto, trata-se apenas de um objeto, quando na verdade a rede que o faz funcionar extrapola bastante o aparelho. Latour continua: “Com o automatismo, grande número de elementos é levado a agir com unicidade, e a Eastman tira proveito do conjunto todo. Tem-se uma caixa-preta quando muitos elementos são levados a atuar como um só.” Ampliando tal raciocínio, pode-se dizer que há um entrelaçamento obrigatório entre um novo mercado amador de massa, a formação de uma indústria fotográfica, a ampliação e reconfiguração do automatismo fotográfico, o registro do cotidiano e a lógica de organização empresarial.

Deve-se, no entanto, lembrar que, mesmo com um maior grau de automatismo, reserva-se sempre a possibilidade de um retorno ao manual, de uma suspensão do automatismo fotográfico. Na época da introdução das câmeras Kodak, observam-se possíveis movimentos nesse sentido na prática dos fotógrafos profissionais ou aqueles entusiastas da fotografia. Em uma busca por maior qualidade ou mesmo maior controle da imagem gerada, alguns fotógrafos produziam suas próprias emulsões e revelações, ou até seu próprio papel. Ou seja, é como se o aparelho fotográfico fosse “desmembrado toda vez que uma nova foto é tirada, de tal modo que não é uno, mas constitui um feixe de recursos desconexos de que outras pessoas podem apropriar-se.” (LATOURE, 2011b, p. 205) Essa apropriação, pensando-se em termos de um retorno ao manual, é nova e diferente a cada processo fotográfico ou de acordo com os métodos e práticas de cada fotógrafo. Flerta-se com resquícios da fotografia artesanal de forma a contrastar com o automatismo ascendente da simplicidade de uso dos aparelhos Kodak.

Essa relação entre a ampliação do automatismo fotográfico e suas possibilidades de pequenas suspensões acaba por proporcionar um entrelaçamento posterior entre a câmera fotográfica como um dispositivo estabilizado – inaugurada principalmente pela Kodak – e necessidades de maior controle – ou seja, possibilidades de retorno ao manual – dos processos fotográficos. Mesmo a fotografia profissional se desenvolve não como um aparelho

¹⁵⁷ “de faire à sa place le plus grand nombre possible d’opérations, identifiant de degré de perfection de la machine qu’il utilise avec son degré d’automatisme”

desmembrado, mas a partir de máquinas fotográficas capazes de fornecer ao mesmo tempo um alto índice de automatismo e grandes possibilidades de reconfigurações manuais. As câmeras Leica, por exemplo, surgindo a partir da década de 1920, aliavam grande qualidade de imagem e portabilidade; com o início de uma indústria japonesa de fotografia nas décadas seguintes, as câmeras Canon e Nikon se tornaram duas das marcas mais utilizadas por profissionais até os dias de hoje. Mesmo utilizando-se de câmeras mais automáticas, e com possibilidades diversas de ampliações, o fotógrafo (ou o amador entusiasta) poderia controlar detalhadamente a revelação, muitas vezes mantendo um laboratório em sua própria casa ou estúdio fotográfico.

Misturando-se às práticas diversas de fotografia – amadora ou não; do cotidiano ou voltada à arte; com intenções jornalísticas ou para manter um simples álbum de família –, a relação entre o automatismo fotográfico e suas possibilidades de retorno ao manual são responsáveis por proporcionar novos tipos de experiências e novas reconfigurações do próprio automatismo fotográfico. Nesse caminho, com mais de um século de sucesso da fotografia analógica, começam a ser desenvolvidas as primeiras imagens formadas por pixels.

3.4 CÂMERA DIGITAL: linguagem numérica

Para André Rouillé (2011, p. 2), “a diferença que separa a foto-numérica da foto-argêntica¹⁵⁸ não é de grau mas de natureza, notadamente porque seus respectivos materiais são radicalmente estrangeiros um em relação ao outro.”¹⁵⁹ Para o autor, a matéria da fotografia digital – em francês chamada usualmente de *photographie numérique*, associando-a diretamente à sua formação numérica – é a linguagem: “Ela é feita de signos e de códigos informáticos, de algoritmos.”¹⁶⁰

Tal mudança radical, tanto materialmente – como indica Rouillé – quanto em termo dos processos, redes, práticas e experiências, revela a necessidade de novas chaves interpretativas

¹⁵⁸ No francês, a fotografia analógica é chamada de *argentique* – “argêntica” numa possível tradução –, relacionando-se diretamente a um processo químico para produção da imagem fotográfica. O uso em português, derivado da palavra *analog*, em inglês, é criticado por Rouillé, justamente por remeter a uma possível analogia entre o referente e a imagem. Nesta citação, portanto, deu-se preferência ao “argêntica”, em coerência com os argumentos do autor e facilitando uma comparação entre uma imagem argêntica, formada a partir de processos químicos, e uma imagem numérica, baseada em números e algoritmos. O uso da expressão “fotografia analógica” neste trabalho, antes ou depois desta citação, aparece em conformidade à tradução comum em português, mas mantendo o significado de uma fotografia realizada a partir de processos químicos.

¹⁵⁹ “la différence qui sépare la photo-numérique de la photo-argentique n'est pas de degré mais de nature, notamment parce que leurs matières respectives sont radicalement étrangères l'une à l'autre”

¹⁶⁰ “Elle est faite de signes et de codes informatiques, d'algorithmes”

para compreender a lógica de uma fotografia formada por pixels, elaborada em base numérica e oscilando entre telas digitais. Seguindo a mesma proposta dos tópicos anteriores, comecemos por revelar a rede em torno do surgimento e expansão dos aparelhos fotográficos digitais e as práticas que daí emergem.

Até se estabilizar enquanto um uso comum, as imagens digitais, assim como os métodos para produção de fotografias numéricas, mantiveram algum tempo de convivência com as reproduções analógicas. Como explicam Thierry Gervais e Gaëlle Morel (2011), na década de 1990 já surgiam as primeiras câmeras fotográficas digitais compactas, no entanto é apenas a partir de 2004 que se começa a comercializar aparelhos desse tipo capazes de produzir imagens de 3 milhões de pixels, possibilitando impressões de boa qualidade no formato 10 x 15 cm. Para efeito comparativo, o *iPhone 6s, smartphone* da Apple lançado em 2015, registra fotografias já com 12 milhões de pixels¹⁶¹.

Uma primeira etapa, no entanto, importante para o futuro desenvolvimento da fotografia digital acontece já em 1969. Os pesquisadores George Smith e Willard Boyle desenvolveram no Bell Laboratories (Bell Labs) o CCD (*charge-coupled-device*). Trata-se, em uma explicação simplificada, de um sensor capaz de transformar luz em sinais elétricos. Através de novas pesquisas, o Dispositivo de Carga Acoplada começou a ser utilizado para testes e desenvolvimento de uma fotografia digital. Como explica Thales Trigo (2005, p. 177-178):

O princípio de funcionamento do CCD é a conversão de luz em cargas elétricas, similar ao que acontece em um fotômetro convencional. Um CCD é formado por um grande número de elementos sensíveis à luz chamados genericamente photosites ou fotodiodos. Cada photosite corresponde inicialmente a um pixel da imagem; assim, o número de pixels do CCD corresponde exatamente ao número de photosites presentes. [...] Assim, quando a luz incide sobre um photosite ou pixel, um determinado número de cargas elétricas (elétrons) é liberado da camada de polissilicato, conduzido pela banca condutora da camada de dióxido de silício e armazenado no substrato inferior do silício.

No funcionamento de uma câmera fotográfica, os pixels responsáveis por formar a imagem são automaticamente contados e analisados. Assim, um conversor transforma as informações analógicas, como o número de cargas ou a voltagem, em informações digitais; ou seja, esse conversor “analisa o número de cargas que cada pixel lhe envia e associa um número no sistema binário a esse pixel” (TRIGO, 2005, p. 178). Atualmente o CCD foi substituído na maioria das câmeras digitais pelo CMOS (*Complementary Metal Oxide*

¹⁶¹ <<http://www.apple.com/iphone-6s/cameras/>>. Acesso em: 16 nov. 2015.

Semiconductor), sensor com funcionamento semelhante porém com maior rapidez e menor custo.

O primeiro protótipo de uma câmera a utilizar o CCD foi patenteado pela Eastman Kodak em 1975, na qual a captação da imagem era realizada pelo sensor, porém registrada em fita cassete (MARTINS, 2010). Como explica Todd Gustavson (2009), o engenheiro Steven Sasson, contratado pelo *Kodak Research Laboratories*, foi designado para fazer testes com o CCD e descobrir se havia alguma possível aplicação para ele. Na época, o sensor poderia captar apenas informações em preto e branco e com apenas 0,1 megapixels; ainda assim, Sasson desenvolveu alguns componentes e circuitos, acoplando-os a partes de uma câmera de vídeo Kodak e ao dispositivo de carga acoplada. Como é possível observar na Figura 13, o resultado é um protótipo pesado, em torno de 4 kg, e do tamanho de uma torradeira. Eram necessários 23 segundos para registrar uma imagem em uma fita cassete, e em seguida este mesmo tempo para processamento em uma unidade de leitura e visualização em uma televisão. Trata-se, portanto, do primeiro protótipo de uma câmera eletrônica capaz de registrar imagens através do CCD, inaugurando pesquisas para incorporação de tecnologias digitais na fotografia. Dessa forma, Steven Sasson costuma ser considerado o inventor da câmera digital.



Figura 13: Câmera projetada por Steven Sasson nos laboratórios de pesquisa da Kodak
Fonte: Gustavson, 2009, p. 336

Já no início dos anos 1980 a Sony lança a Mavica (Magnetic Video Camera), uma câmera capaz de registrar imagens estáticas de vídeo de 0,3 megapixels – ou seja, funciona como se fosse uma televisão capaz de congelar imagens –, armazenando-as em mini-discos. Apesar dos primeiros modelos não serem considerados ainda uma câmera digital, já que traduziam a imagem a partir de sinais analógicos, trata-se do primeiro tipo de câmera com CCD a ter sucesso comercial.

A primeira câmera digital portátil e comercializada com sucesso foi a Dycam Model 1, fabricada nos Estados Unidos. Foi lançada em 1990 custando 995 dólares, podendo ser utilizada por usuários PC com DOS como sistema operacional ou de Macintosh. A câmera, com 1 MB de memória, permitia armazenar um máximo de 32 fotografias; era leve, pesando apenas 0,28 kg; possuía um CCD monocromático de 376 x 240 pixels; e as imagens poderiam ser transferidas através de uma porta serial para um computador (ROMANS et al., 2004).



Figura 14: Dycam Model 1
Fonte: Warde, 2012

Para registrar uma fotografia, a Dycam carrega a superfície do CCD com elétrons com o objetivo de, quando a luz atingi-lo, agrupá-los na grade dos semicondutores. Quanto mais luz atinge o sensor, mais elétrons são induzidos. A câmera, então, calcula as diferentes voltagens, transformando a medida em números, transferindo-os para o microprocessador e estocando-os na memória. Como não haviam na Dycam filtros RGB (*red-green-blue*), a imagem final é apresentada, após ser transferida para o computador, em tons de cinza.



Figura 15: Imagem produzida por uma Dycam Model 1
Fonte: Henshall, 1993

Esse funcionamento básico de uma câmera digital é aprimorado ao longo do tempo, diminuindo a presença dos métodos analógicos para produção de imagens fotográficas. A cada evolução dos aparelhos digitais, aumenta-se o número possível de pixels; começam a aparecer as telas digitais nas próprias câmeras, permitindo uma visualização instantânea das imagens; o armazenamento e transmissão das fotos para o computador torna-se mais rápido e prático; são desenvolvidos diferentes *softwares* para manipulação, armazenamento e catalogação das fotografias digitais. As imagens fotográficas, portanto, passam cada vez mais a circular de telas em telas (SOUZA E SILVA, 2012); elas funcionam como uma das mediações importantes entre o aparelho e seu operador, entre o cálculo matemático dos pixels e a imagem visualizada.

Ao invés de um quarto escuro, e revelada através de manipulações químicas, a câmera digital exige equipamentos e linguagens desenvolvidas pela informática. Já em 1990 é lançado pela Adobe o *Photoshop*, um dos principais *softwares* dedicados à manipulação de imagens digitais até o momento. Com ele, parte das transformações da imagem realizadas a partir de química em laboratório podem ser efetuadas através de um computador. A manipulação, agora, acontece em um *lightroom*¹⁶² – a tela do computador – ao invés de um *darkroom* – o laboratório de revelação. “Apesar das fotografias terem sido sempre manipuladas e editadas”¹⁶³, o surgimento de métodos computacionais e numéricos, através de programas de edição voltados para a fotografia, “transformou significativamente nossa percepção do alcance da edição de imagens”¹⁶⁴, explicam Risto Sarvas e David Frohlich

¹⁶² Fazendo justamente um contraponto ao quarto escuro – *darkroom* – da fotografia analógica, a Adobe lançou em 2007 o *software* chamado *Photoshop Lightroom*, um complemento ao *Photoshop* tradicional dedicado ao processamento, catalogação e tratamento de imagens fotográficas.

¹⁶³ “Although photographs have always been manipulated and edited”

¹⁶⁴ “significantly changed our perception of what image editing can achieve”

(2011, p. 89). Segundo os autores, os primeiros programas de edição de imagens digitais, como o *Photoshop*, estavam voltados para um público profissional; no entanto, surge um novo mercado para este tipo de *software* a partir da popularização dos computadores pessoais e câmeras digitais compactas. Através de uma câmera deste tipo, muitas vezes para uso doméstico, qualquer pessoa poderia utilizar ferramentas para redimensionar, retocar e modificar suas fotografias através de programas de edição de simples uso desenvolvidos para computadores pessoais.

Com a fotografia digital, a rede [RES] em torno dos processos fotográficos transforma-se radicalmente – assim como se cria um novo tipo de automatismo. Surgem, agora, linguagens de programação e programadores; indústria de tecnologia e informação; cabos, circuitos, placas, sensores, telas, pixels, baterias; computadores e dispositivos digitais. Ao invés de, como à época das primeiras câmeras Kodak, enviar a câmera para ter o filme revelado em um laboratório da empresa, através de procedimentos químicos, o operador pode visualizar a imagem instantaneamente no visor de seu aparelho. Para modificar ou compartilhar as fotografias produzidas, basta conectá-lo via cabo em um computador e transferi-las. O ambiente comunicacional e tecnológico em torno da fotografia transforma-se rapidamente. Eric T. Meyer (2008), por exemplo, ao analisar a discussão crescente na mídia em torno da fotografia digital, demonstra como ela se constrói como um movimento computacional. Este, explica o pesquisador, tornou-se um movimento de grande sucesso, fazendo com que tanto amadores quanto profissionais trocassem suas câmeras de filme pela fotografia digital.

Além da relação com a microinformática, ao associar a câmera digital às possibilidades trazidas pela internet, cria-se um processo fotográfico altamente conectado e automatizado. Fazia parte de uma “infraestrutura doméstica de fotografia”, por exemplo, páginas dedicadas ao compartilhamento de imagens; com os serviços de conexão de internet melhorando em transmissão de dados, os *softwares* de edição de fotografias passaram a se integrar com *websites* de forma a permitir o compartilhamento de fotos (SARVAS; FROHLICH, 2011, p. 92). A relação entre a informática, a cultura digital e a internet transforma completamente os processos fotográficos – suas práticas, redes e experiências.

A própria imagem digital – numérica –, no entanto, antecede a fotografia digital. Conjuntamente com o desenvolvimento da computação, surge a possibilidade de criação de imagens geradas a partir de *softwares* específicos – imagens criadas diretamente com computadores –, sem ter, no caso, uma relação com a informação em luz transformada em

número, como acontece com a câmera digital. Tais imagens, produzidas exclusivamente em computadores, são chamadas de sintéticas ou infográficas (SANTAELLA, 2001); imagens de terceira geração ou holográficas (PLAZA, 2011); irreais ou imateriais (LUZ, 2011). Tais imagens geradas por processos computacionais – e os diversos nomes que recebe – revela um deslumbre com a possibilidade de escapar dos métodos analógicos de produzi-las. Além de um esquecimento da própria materialidade numérica – afinal, não há “imagem sintética” sem linguagens de programação, redes, dispositivos, telas, processadores etc –, esquece-se, também, da possibilidade de uma imagem digital fotográfica, resultado da interpretação da luz em informação numérica. Toda a síntese numérica das “imagens de terceira geração” começa a se confundir com os processos igualmente numéricos presentes na fotografia digital.

A fotografia, portanto, começa a percorrer um ambiente composto também por imagens sintéticas, produzidas por números, oscilando entre o automatismo dos métodos computacionais e as interações digitais. Nossas próprias relações com as imagens, inclusive, modificam-se, assim como as práticas e temporalidades visuais:

Mais do que nunca, a imagem é onipresente, ela penetra o coração de todas as nossas atividades, individuais ou coletivas, cotidianas ou intermitentes. A imagem numérica abre um novo espaço – o espaço virtual –, mas ela coloca também o espectador em uma temporalidade a qual ele experimenta, pela primeira vez, uma espécie de tempo fora do tempo, ucrônico. É uma outra maneira de viver e de conceber o tempo que a imagem nos impõe. Trata-se de uma outra maneira de olhar, de agir, de jogar e de fruir nosso corpo, de habitá-lo ou de deixá-lo, de amputá-lo ou amplificá-lo, de alimentar nosso imaginário, de conectarmos aos outros e de nos soltarmos.¹⁶⁵ (COUCHOT, 2007, p. 15)

Trata-se de uma mudança ampla, não apenas temporal no sentido proposto por Edmond Couchot (2007), como também em termos de constituições de novas e diferentes redes sociotécnicas, de transformação de uma materialidade em papel para uma linguagem matemática – como lembra André Rouillé (2011) –, além do surgimento e modificações de diferentes experiências de uso, produção, consumo e percepções acerca da imagem digital.

Começa-se a ter um maior controle das reproduções imagéticas ao interpretá-las a partir de números e pixels – e a fotografia, portanto, aproveita-se dessa nova lógica da imagem digital. Para Edmond Couchot (2011, p. 38), uma busca pelo “menor elemento constituinte da

¹⁶⁵ “Plus que jamais, l’image est omniprésente, elle pénètre au cœur de toutes nos activités, individuelles ou collectives, quotidiennes ou intermittentes. L’image numérique ouvre un nouvel espace - l’espace virtuel -, mais elle plonge aussi le spectateur dans une temporalité dont il fait l’expérience pour la première fois, une sorte de temps hors du temps, uchronique. C’est une autre façon de vivre et de concevoir le temps que l’image nous impose. C’est-à-dire une autre façon de regarder, d’agir, de jouer ou de jouir de notre corps, de l’habiter ou de le quitter, de l’amputer ou de l’amplifier, de nourrir notre imaginaire, de nous lier aux autres ou de nous en délier.”

imagem”, tornando-a “numerizada” e definida a partir de cálculos matemáticos, foi superada apenas com as possibilidades trazidas pela computação.

O computador permitia não somente dominar totalmente o ponto da imagem – pixel – como substituir, ao mesmo tempo, o *automatismo analógico* das técnicas televisuais pelo *automatismo calculado*, resultante de um *tratamento numérico da informação* relativa à imagem. A procura do constituinte último da imagem concluía-se com o pixel, ponto de convergência, se pode dizer isso, de duas linhas de investigação tecnológica: uma que procurava o máximo de automatismo na geração da imagem; outra, o domínio completo de seu constituinte mínimo. A imagem é, daí por diante, reduzida a um mosaico de pontos perfeitamente ordenado, um quadro de números, uma *matriz*. Cada *pixel* é um permutador minúsculo entre a imagem e o número, que permite passar da imagem ao número e vice-versa. (COUCHOT, 2011, p. 38-39)

Esse “permutador minúsculo entre imagem e número”, como chama Couchot, é o ponto inicial e ao mesmo tempo final de constituição também da imagem fotográfica. O pixel, na verdade, pode servir como ponto de partida para se pensar um processo fotográfico amplo, oscilando entre o ponto de informação numérica transformada em cor e a imagem completa, formada por todos os pixels, visualizada em uma tela de computador. Pode-se dizer que o pixel é o representante metafórico e fotográfico do conceito de mônada de Leibniz atualizada por Gabriel Tarde – conceito o qual consequentemente funciona como um dos guias para uma sociologia das associações. É a oscilação e conexão entre unidade e multiplicidade, entre micro e macro: o ponto de cor unitário, regido por disposições numéricas, capaz de formar uma imagem completa se pensado em sua totalidade múltipla. A partir desse princípio monadológico do pixel, pode-se pensar em um processo fotográfico digital. Ou seja, pensar a unidade do pixel a partir da multiplicidade de suas conexões. Uma multiplicidade, deve-se ressaltar, que escapa à própria imagem, transforma-se em rede – em continuidades geridas por pequenas discontinuidades, configura-se como um processo fotográfico.

Seguindo a formação da imagem fotográfica através dos pixels, começa-se a perceber a preposição [PRE] adequada para seguir a continuidade da rede em torno do processo fotográfico digital. A formação numérica, através dos pixels, demonstra uma transformação de natureza – a linguagem enquanto matéria, como indicado por André Rouillé na citação que abre este tópico –, colocando a câmera digital em um ambiente de relação constante com o desenvolvimento da informática e a conformação de uma cultura digital. Com a interação entre diversas tecnologias digitais e a internet, surgem novas potencialidades comunicativas – uma cultura contemporânea enquanto cibercultura (LEMOS, 2008; LÉVY, 1999).

Como explica André Lemos (2008, p. 101-102), a formação da microinformática relaciona-se com diversos domínios científicos desenvolvidos a partir dos anos 1940, como a cibernética, a inteligência artificial e as tecnologias de comunicação de massa; seu surgimento se dá nos anos 1970 e, de 1980 até os anos 2000, desenvolve-se conjuntamente com uma “popularização do ciberespaço e sua inserção na cultura contemporânea”, criando uma fase do “computador pessoal” e do “computador conectado”¹⁶⁶. Em suma, o início de uma cibercultura coincide com o surgimento da microinformática na década de 1970; a partir desse período, ela se expande, torna-se mais presente na vida cotidiana e na cultura contemporânea, especialmente com a ampliação ao acesso à internet – e, atualmente, com a popularização dos *smartphones*.

A fotografia acaba por ser modificada e ampliada pela cultura digital, e ao mesmo tempo faz parte de suas diferentes fases. Os procedimentos, técnicas, dispositivos, reflexões, usos, processos e visualizações dentro da cibercultura passam a ser mediados pelas diversas imagens numéricas e, dentre elas, um número cada vez maior de fotografias digitais. Deve-se, portanto, lidar com uma chave interpretativa direcionada a uma ambientação cultural e comunicacional da câmera digital voltada a uma cibercultura dinâmica e em desenvolvimento conjunto às próprias produções de imagens numéricas.

Nesse sentido, transformam-se também as cadeias de referência em torno da fotografia. E, especialmente, o cruzamento entre reprodução e referência [REP.REF] forma-se de uma maneira bastante distinta dos períodos anteriores de desenvolvimento da imagem fotográfica. A luz refletida em um pedaço do mundo – em algum dos diversos seres da reprodução – não mais atinge uma placa sensível que, através de transformações químicas, gera uma foto; agora, os raios de luz atingem um sensor capaz de gerar dados que serão processados e exibidos em uma tela. A imagem vira dado, algoritmo, informação, combinações numéricas. Se, como foi visto no capítulo anterior, já era difícil sustentar uma purificação da fotografia analógica – ou seja, uma purificação do próprio processo fotográfico, transformando-o em simples “ato” –, confundindo-se as trajetórias próprias de reprodução e referência, torna-se ainda mais incoerente pensar a fotografia digital como diretamente e essencialmente conectada a seu referente.

¹⁶⁶ Em publicações posteriores, André Lemos (2004) amplia e modifica essa questão, tratando da transformação de um computador pessoal (PC) em um computador coletivo (CC) e, em seguida, o início de uma fase dos computadores coletivos móveis (CCm).

Ao mesmo tempo, se esse contato direto e sem intermediários é impossível na fotografia digital, também é na analógica. Digital ou não, uma fotografia sem mediações não pode ser fotografia. Por outro lado, o surgimento de uma imagem fotográfica e numérica não significa uma suposta separação – ou até total perda de contato – entre a foto e seu referente. A diferença está nas construções das cadeias de referência, bastante distintas entre os processos digitais e analógicos, e não em uma suposta imaterialidade do digital. O mapa¹⁶⁷ agora é digital, e este mapa continua não sendo o próprio Monte Agulha; mas há diversas cadeias de referência capazes de gerar uma compatibilidade, uma espécie de continuidade realizada através de pequenas discontinuidades, entre o mapa digital visualizado em um *smartphone*, por exemplo, e os caminhos percorridos a pé no monte. O mapa, observado em uma tela repleta de pixels ou feito de papel e dobrado em diversos pedaços, não funciona como mimese, mas como referência. No entanto, essa correspondência entre ciência e mundo muda radicalmente com o digital. Novamente: as mediações continuam sempre a existir, mas são diferentes, geram práticas e comportamentos distintos, lidam com números, dispositivos, computadores e pixels – insere-se em uma cultura digital.

Nesse contexto de reprodução de imagens através dos pixels, deve-se atentar para as possíveis movimentações do Duplo Clique. Um olhar desatento às especificidades da fotografia digital, conjuntamente com suas diversas mediações, poderia pensá-la como essencialmente virtual e imaterial. Ou, então, percorrer os caminhos de uma purificação moderna capaz de, por um lado, tratar a fotografia analógica enquanto pura indicialidade e, por outro, a imagem fotográfica digital enquanto pura virtualidade. Essa desmaterialização da fotografia digital acaba por apagar qualquer possibilidade de mediação. Só existe uma imagem formada a partir de interpretações numéricas e exibidas em uma tela se existirem e se estabilizarem diversos dispositivos digitais, protocolos de rede, algoritmos, programadores, sensores, indústria de tecnologia e informação, linhas de montagem, cartões de memória, processadores e, até, luz. A virtualização da imagem só é possível com atualizações diversas de redes sociotécnicas dependentes de uma variedade enorme de objetos. A própria materialidade está posta pela linguagem matemática que forma a imagem. Deve-se, lembra André Rouillé (2011, p. 2), “renunciar à falsa e enganosa noção de ‘desmaterialização’ do mundo.”¹⁶⁸ Trata-se de uma outra matéria, formada pela linguagem; não uma “ausência de

¹⁶⁷ Referência ao exemplo do mapa e do monte Agulha (LATOURE, 2012b) utilizado no primeiro capítulo deste trabalho.

¹⁶⁸ “(...) renoncer à la fausse et trompeuse notion de « dématérialisation » du monde.”

matéria, mas uma versão diferente da matéria icônica.”¹⁶⁹ Ou seja, livrar-se de um movimento do Duplo Clique que rege uma crença dos modernos na qual a linguagem se coloca como um domínio autônomo – o mundo e as palavras, na verdade, estão sempre articuladas, lembra Latour (2012b), assim como, pode-se dizer, o mundo e a linguagem numérica. Se a matéria da fotografia digital é a linguagem e o algoritmo, como sugere Rouillé, esta “imagem-linguagem” conecta-se impreterivelmente com o mundo a sua volta.

Uma imagem muito mais mediada, montada em pixels e modificada em um computador, no entanto, acaba por colaborar para desestruturar as fracas sustentações de teorias e discursos acerca da fotografia que a colocavam essencialmente e diretamente conectadas ao referente (BARTHES, 2011; DUBOIS, 2012) e a um instante decisivo (CARTIER-BRESSON, 2004); ou, então, como escreve Arlindo Machado (2005, p. 314) acerca das consequências do surgimento das imagens eletrônicas, derrubar de vez o ainda mais insustentável “mito da objetividade fotográfica, sobre o qual se fundam as teorias ingênuas da fotografia como signo da verdade ou como reprodução do real.” O surgimento da imagem digital e de uma sociedade da informação, portanto, colaborou para o que André Rouillé (2009) chama de “crise da fotografia-documento”.

Esse novo tipo de imagem gera, também, a necessidade de uma nova reorganização de *scripts*. As cadeias de referência modificam-se conjuntamente com uma nova lógica industrial e empresarial [REF.ORG]. O laboratório de revelação e confecção de aparelhos e imagens fotoquímicas torna-se um laboratório digital de desenvolvimento de tecnologia e informação. A fotografia mistura-se com as inovações da microinformática, abrindo espaço para um novo “agir organizacionalmente”, pautado por um desenvolvimento técnico e científico aliado às aspirações comerciais de um Vale do Silício em ascensão. Trata-se de uma nova e constante reorganização de *scripts* que atinge tanto a empresa de tecnologia responsável por produzir o aparelho, quanto aquelas que desenvolvem o sistema operacional e o próprio computador utilizado pelo usuário. É uma combinação de papéis oscilando entre compatibilidade e produção de *softwares*, manutenção de banco de dados, produção de placas e dispositivos, setores de venda e manutenções etc, até chegar ao aparentemente simples *script* de gerar uma imagem digital visualizada instantaneamente após o pressionar de um botão – para em seguida ser transferida via cabo para um computador, talvez modificada a partir de *softwares* específicos e, ainda, compartilhada em algum álbum em sites ou repositórios de fotografia na internet.

¹⁶⁹ “(...) absence de matière, mais une version différente de la matière iconique.”

Com novas e amplas cadeias de referência [REF], a aproximação com empresas de informática e tecnologia da informação [ORG] e uma diferente constituição material da imagem [REP.REF], a fotografia digital revela também um novo tipo de automatismo [HAB.TEC]. Se, como defende Edmond Couchot (2007, p. 204), “a automatização da imagem é sempre traduzida por um ganho de tempo”¹⁷⁰, os processos imagéticos formatadores de pixels alcançaram um nível inédito em termos de redução do tempo exigido para se produzir uma imagem. Segundo o autor, as técnicas ópticas da perspectiva reduziram consideravelmente o tempo necessário para um desenho; a fotografia analógica permitiu, através do negativo, infinitas cópias de uma mesma imagem; a projeção em cinemas permitiu uma ampla reprodução de imagens em movimento; a televisão, por sua vez, condensou ainda mais o intervalo entre a produção da imagem e sua exibição; já com operações numéricas, revela-se novamente uma outra dimensão temporal, com diversos ganhos de tempo para a produção, duplicação, transmissão e modificação da imagem – agora, porém, com uma relação de instantaneidade inédita. Couchot (2007, p. 208), dessa forma, pensa o automatismo a partir da relação entre o “tempo de fazer” e o “tempo do ver”; nas técnicas figurativas anteriores, a imagem é vista após ser produzida – “o tempo do fazer precede o tempo do ver”¹⁷¹ –; já com as técnicas digitais, argumenta o autor, dá-se a possibilidade de agir diretamente sobre a imagem no momento em que ela é produzida¹⁷². Há uma fusão, escreve Couchot (2007, p. 209), entre o tempo do fazer e o tempo do ver: “O fazer e ver a imagem não apenas coexistem, mas se criam mutuamente e simultaneamente.”¹⁷³

Apesar desta perspectiva de Couchot ser voltada para a imagem digital em geral, é possível adaptá-la a um automatismo fotográfico em torno da câmera digital. Pode-se dizer, inclusive, que essa nova relação temporal representa mais intensamente aquilo que Vilém Flusser (2009) descreve como uma fusão entre o funcionário e seu aparelho – trata-se de um “fotógrafo-aparelho” (p. 28, 41). Tais concepções de Flusser em relação ao aparelho fotográfico – próximas, inclusive, da própria Teoria Ator-Rede – parecem se expandir com a fotografia digital, demonstrando novas possibilidades trazidas por esta renovação do automatismo fotográfico. A câmera digital torna-se uma caixa-preta – tanto no sentido

¹⁷⁰ “L’automatisation de l’image s’est toujours traduite par un gain de temps.”

¹⁷¹ “le temps du faire précède le temps du voir.”

¹⁷² Como será visto adiante, essa relação de instantaneidade amplia-se ainda mais com a fotografia via *smartphone*, permitindo, além da produção e visualização da imagem quase simultâneas, também um compartilhamento imediato através das redes sociais digitais.

¹⁷³ “Faire et voir l’image non seulement coexistent, mais s’engendrent mutuellement et simultanément.”

utilizado por Flusser quanto pela TAR – ainda mais complexa, com múltiplas e inúmeras mediações estabilizadas em um dispositivo.

A fusão de temporalidades, como sugere Couchot, e a formação de um novo automatismo, revela também uma imagem digital capaz de transformar os próprios hábitos cotidianos de registro fotográfico – em um tipo de cruzamento entre hábito e técnica [HAB.TEC] para além do automatismo fotográfico. Poder visualizar a imagem logo após pressionar o botão da câmera muda a prática dos fotógrafos, sejam eles profissionais ou amadores. Mais fotografias são produzidas, mais tentativas são realizadas; a imagem torna-se mais dinâmica, assim como ampliam-se as possibilidades de fotografar. A imagem se revela instantaneamente ao olhar daquele que fotografa, sendo visualizada e transformada em telas digitais e armazenada em cartões de memória ou discos rígidos.

Nesse hábito cotidiano da fotografia digital, surgem também novas possibilidades de suspensões do automatismo fotográfico – diferentes formas de “retorno ao manual”. Formada por pixels e processada em *softwares*, a imagem digital permite manipulações através de um computador. Como indicado anteriormente, programas como o *Photoshop* permitiram realizar transformações nas fotografias que antes dependiam de aplicações químicas desenvolvidas apenas em laboratório ou em um *darkroom*; através deles, torna-se possível realizar transformações diversas na ordenação numérica formadora dos pixels, modificando a imagem que é exibida na tela. Conhecendo o *software*, pode-se trabalhar em cima dos pixels, escolhendo cuidadosamente as ferramentas e a forma de utilizá-las. É um trabalho quase manual, exigindo treino e habilidades para se conseguir bons resultados modificando a imagem a partir dos movimentos do *mouse*. Apesar de acessível, a depender do nível de exigência e complexidade das modificações, tal retorno ao manual mostra-se mais comum – ou até mesmo obrigatório – na fotografia profissional, na qual o fotógrafo, além de fazer registros com câmeras mais sofisticadas do que o público de uma fotografia cotidiana e doméstica, lida de maneira mais aprofundada com as possíveis modificações realizadas através de um computador.

Com a evolução – e maior automatismo – das câmeras, os *softwares* dedicados à manipulação fotográfica digital desenvolvem-se de maneira a permitir novas incursões manuais. Ou seja, trata-se de um automatismo fotográfico que se retroalimenta de suas próprias suspensões. Forma-se um movimento contínuo de formas de retorno ao manual capazes de gerar novas possibilidades de ampliação e transformação do automatismo que, por sua vez, abre novamente caminho para diferentes experiências de suspensão. Ao mesmo

tempo em que se amplia a instantaneidade da produção imagética, surgem novas maneiras de reconfigurar o espaço temporal e, em suspensão à rapidez e eficiência do automatismo, gerar práticas mais lentas, cuidadosas, de maior agência humana e menos estabilizações. Essas experiências acabam por criar novas mediações, influenciando uma transformação do automatismo fotográfico e, assim, surgem novos processos fotográficos, novas práticas, hábitos e experiências.

4 PRÁTICAS FOTOGRÁFICAS COM O SMARTPHONE

Everything real must be experienceable somewhere, and every kind of thing experienced must somewhere be real.

(William James, 1920, p. 372)

Observemos os personagens não-ficcionais Beatriz e Bruno.

Beatriz cresceu em uma família habituada a vivenciar momentos cotidianos com o auxílio da câmera fotográfica. “*A gente sempre foi*”, ela diz, uma família acostumada a “*registrar momentos*”. Enquanto Beatriz fala, é possível observar um mural repleto de fotos impressas afixado na parede às suas costas. “*Eu tenho álbuns de fotos diárias minhas até mais ou menos 3 anos de idade. Então ter álbuns, guardar álbuns e fotografar sempre foi parte da rotina de minha família*”, explica. Com o *smartphone*, Beatriz começou a fotografar muito mais, criando imagens principalmente de momentos com os amigos ou utilizando a câmera fotográfica do celular para registro de objetos ou situações, como uma forma de auxiliar a memória ou substituir alguma anotação. É comum, por exemplo, fotografar cada novo batom de sua coleção, para lembrar do tom na boca, ou então mostrar a seus amigos no *Instagram*. Ela não gosta de compartilhar muitas imagens com filtro, mas costuma fazer pequenas edições para corrigir um pouco a luz ou as cores da foto. Habitou-se, além disso, a fazer montagens com imagens diferentes, com o auxílio de aplicativos para *smartphone*.

Bruno começou a fotografar bem novo, ainda criança, utilizando câmeras analógicas descartáveis, especialmente em viagens e situações cotidianas com a família em casa. Atualmente, com o *smartphone*, gosta de fotografar momentos e coisas diversas, mas especialmente seus filhos em cenas inusitadas de seu dia a dia. Qualquer situação pode se tornar uma fotografia, explica: “*Eu fotografo em qualquer momento. Se estou andando na rua, a caminho do trabalho, resolvo tirar foto. Ou quando estou com as crianças em casa, com meus filhos, quando alguém faz alguma coisa engraçada e eu acabo tirando foto, às vezes várias repetidas*”. Antes de compartilhar a imagem, costuma escolher na sorte um filtro, através de funções aleatórias em aplicativos de edição. Para Bruno, a fotografia acaba sendo uma brincadeira cotidiana, como é o caso das lentes externas acopladas ao *smartphone* que costumava utilizar: chegou a testar, por exemplo, uma lente macro para fotografar objetos ou detalhes do corpo, como os riscos de tinta na pele de suas tatuagens.

Observando os dois personagens com mais atenção, percebem-se diferentes práticas e experiências relacionadas à fotografia através do *smartphone* que extrapolam uma simples lógica linear instantânea de produção, visualização e compartilhamento. Por outro lado, essa produção em grande rapidez e automatismo, tanto para criação da imagem quanto para sua distribuição, coloca-se como algo inédito à fotografia – e, de certa forma, caracteriza bem o uso do celular para fotografar. Como mostram os próprios personagens, no entanto, deve-se perceber as pequenas descontinuidades dessa lógica de instantaneidade e compartilhamento, observando práticas cotidianas múltiplas e diferenciadas, incluindo desde usos específicos – como o registro de batons realizado por Beatriz ou a “roleta russa de filtros” feita por Bruno – até certas suspensões temporárias da continuidade do automatismo do aparelho – a exemplo das edições de cor realizadas por Beatriz ou as brincadeiras de Bruno com as lentes externas.

O objetivo deste capítulo é investigar com maior atenção as práticas, formações de hábitos e experiências relacionadas ao uso do *smartphone* para fotografar, levando em consideração um processo fotográfico contemporâneo e cotidiano de interação e compartilhamento – ampliando o valor comunicacional da imagem –, além de possibilidades para apropriações e usos vinculados a um movimento de “retorno ao manual” capaz de suspender temporariamente a lógica de instantaneidade do automatismo fotográfico. Propõe-se uma investigação voltada para o uso popular e cotidiano da fotografia, através das práticas realizadas por aqueles que utilizam um *smartphone* para fotografar.

Como uma estrutura geral, este capítulo mantém o mesmo formato de análise utilizado no anterior, através de uma investigação associada aos métodos da Teoria Ator-Rede e ao aprofundamento realizado com a Enquete sobre os Modos de Existência. Sendo assim, parte-se de uma descrição da rede em torno do *smartphone* e das práticas fotográficas vinculados a ele [RES]; busca-se em seguida uma preposição adequada, um sentido para essa trajetória [PRE]; são revelados os movimentos de purificação do Duplo Clique [DC]; e começa-se a perceber as pequenas descontinuidades dos modos de existência, identificando quais relações experienciadas – no sentido relacional do empirismo radical de William James atualizado pela antropologia dos modernos de Bruno Latour, como visto no primeiro capítulo – devem ser seguidas para se compreender o processo fotográfico contemporâneo. Em uma segunda parte são verificadas as formas de desenvolvimento de um automatismo fotográfico atrelado ao uso do *smartphone*, através do cruzamento entre hábito e técnica [HAB.TEC] e, a partir dele, perceber as possíveis práticas de “retorno ao manual”.

Diferentemente da anterior, no entanto, esta etapa da pesquisa ganha o suporte de uma investigação empírica e etnográfica, como será explicado em maiores detalhes a seguir. Os personagens ficcionais Paula e Pedro, apresentados na introdução deste trabalho, tornam-se agora onze personagens etnográficos, incluindo Beatriz e Bruno.

4.1 PESQUISA EMPÍRICA E ETNOGRÁFICA

Para construir uma análise da prática fotográfica com o *smartphone* através dos modos de existência, uma pesquisa sobre o tema foi desenvolvida em duas etapas: uma de caráter mais quantitativo, através de aplicação de questionários destinados àqueles que fotografam com o telefone celular; e outra de caráter etnográfico, com entrevistas aprofundadas e individuais sobre as práticas cotidianas de fotografia. A investigação que resulta na escrita deste capítulo, portanto, vincula uma exploração da rede partindo do dispositivo fotográfico – dando continuidade à análise realizada no capítulo anterior –, reflexões atuais sobre fotografia através de dispositivos móveis digitais, informações coletadas com base nas respostas ao questionário e análise do percurso e descrições etnográficas desenvolvidas através de entrevistas semi-estruturadas.

4.1.1 Você fotografa com seu celular?

A primeira etapa desta investigação teve como objetivo principal construir um panorama geral da utilização do *smartphone* para produzir imagens fotográficas, buscando entender de maneira abrangente quais as principais práticas em torno da fotografia contemporânea do cotidiano. Buscou-se, assim, perceber: a) a frequência de uso do *smartphone* para fotografar e compartilhar imagens; b) os principais aplicativos utilizados e as formas diversas de manipulá-los; c) as principais formas de compartilhamento e interação com a imagem fotográfica (quais e como são utilizadas as redes sociais digitais no telefone celular); d) os tipos de fotografia realizados e quais práticas mais comuns; e) qual a frequência e quais as práticas possíveis de “retorno ao manual”.

Um formulário com 25 questões foi desenvolvido na plataforma online *Google Docs*¹⁷⁴ (APÊNDICE A). A escolha por esta ferramenta se deu pela eficiência em estruturar perguntas de forma dinâmica, permitir divulgar o *link* para o questionário e processar os dados em uma

¹⁷⁴ < <https://www.google.com/forms/about/> > Acesso em: 20 nov. 2015.

tabela, além de gerar gráficos em um modo de “resumo das respostas”. Todas as perguntas foram fechadas, oscilando entre aquelas de “múltipla escolha”, permitindo apenas uma opção a ser selecionada, e as de “caixa de seleção”, possibilitando mais de uma resposta. O único pré-requisito para responder ao questionário era ter algum contato com a fotografia através do telefone celular; por isso, a chamada para participação consistia no seguinte texto:

O Lab404 (Laboratório de Pesquisa em Mídia Digital, Redes e Espaço) convida aqueles que fotografam utilizando o *smartphone* para responder a um rápido questionário sobre o tema.

Respondendo a este questionário você auxiliará no desenvolvimento da pesquisa de mestrado de Leonardo Pastor, sob a orientação do Prof. Dr. André Lemos, realizada pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Esta pesquisa visa compreender as diferentes práticas e usos do telefone celular para produzir e compartilhar fotografias. O Lab404 garante a privacidade dos participantes.

A estratégia de divulgação, baseada em meios digitais, concentrou-se em dois eixos principais: contato individual ou em grupo através de mensagens de e-mail e, por outro lado, divulgação ampla através do *website* do *Laboratório de Pesquisa em Mídia Digital, Redes e Espaço* (Lab404) e de seus perfis em redes sociais. No primeiro, a proposta foi difundir o questionário através de listas acadêmicas de universidades, grupos de discussão de entidades e organizações de pesquisadores, além de alcançar publicações de divulgação científica ou especializadas em fotografia. No segundo eixo, buscou-se difundir amplamente o formulário através do *Facebook*, *Twitter* e *Instagram* – priorizando a primeira, a rede social mais utilizada atualmente no Brasil segundo a Pesquisa Brasileira de Mídia 2015¹⁷⁵. A estratégia neste caso foi chamar atenção para a imagem de divulgação da pesquisa (Figura 16), acompanhada do *link* para acessar o formulário e da chamada em forma de texto transcrita acima. A divulgação manteve-se oficialmente vinculada aos perfis em redes sociais do Lab404, ao qual o pesquisador responsável e autor desta dissertação está associado desde 2009. No *Facebook*, a publicação convidando para responder ao formulário obteve 31 compartilhamentos e 105 curtidas¹⁷⁶. Segundo dados de acesso ao link de divulgação do questionário gerados automaticamente pelo *Google URL Shortener*¹⁷⁷, os maiores acessos vieram do próprio Facebook (68,1%).

¹⁷⁵ 83% dos entrevistados dizem utilizar o Facebook. Ver SECRETARIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA, 2014.

¹⁷⁶ O *Facebook* permite que seus usuários recomendem ou elogiem uma publicação através do botão “curtir” ou, ainda, compartilhem em suas próprias linhas do tempo.

¹⁷⁷ < <https://goo.gl/>>. Acesso em 20 nov. 2015.



Figura 16: Imagem para divulgação do formulário de pesquisa
Fonte: produção própria

Após acessar o *link*, o convidado encontrava uma página inicial obrigatória antes de iniciar as respostas ao questionário, indicando estar de acordo com o termo de consentimento no qual são esclarecidos os objetivos e procedimentos da pesquisa, além de indicar a garantia de anonimato e privacidade em relação aos dados fornecidos. As perguntas dividiam-se em três partes: “perfil”, solicitando informações de idade, gênero, escolaridade e região de residência; “produção e compartilhamento de fotografias”, com perguntas sobre frequência no uso do *smartphone* para fotografia, principais momentos, rotina de compartilhamento, redes sociais e aplicativos utilizados, e principais tipos de fotografias realizadas; “modificação da imagem”, questionando sobre formas de modificar uma foto, usos de aplicativos, motivação para compartilhar imagens apenas após modificá-las e uso de itens externos que modificam a experiência de fotografia no *smartphone*. Ao final, aqueles interessados em participar de uma segunda etapa da pesquisa poderiam deixar dados para contato, além de *links* de seus perfis em redes sociais dedicadas à fotografia.

O formulário permaneceu disponível para participação de 6 de julho até 5 de agosto de 2015, registrando em seu encerramento **1061 respostas válidas**. O maior número de participantes está na faixa dos 22 aos 31 anos (51,6%), seguido por aqueles de 32 a 40 anos (16,3%), 16 a 21 anos (14,1%), 41 a 50 anos (9,3%), 51 a 60 anos (6,4%), com mais de 60 anos (1,9%) e, por último, de 10 a 15 anos (0,3%). A maioria é composta por mulheres (63,7%), já os homens representam 35,9%, enquanto 0,4% definiram seu gênero como “outro”. Em termos de escolaridade, completa ou incompleta, 47% possuem ensino superior,

próximo dos 46,1% com pós-graduação, seguido de 6,5% com ensino médio e 0,4% com ensino fundamental. A maior parte dos convidados declarou o Nordeste como sendo sua região de residência (60,8%), enquanto 19,8% moram no Sudeste, 9,3% no Sul, 5,1% no Norte, 2,7% fora do Brasil e 2,3% no Centro-Oeste. Estes dados iniciais servem à pesquisa apenas para contextualizar este conjunto de pessoas que se dispuseram à responder ao questionário, influenciados por uma divulgação que segue a lógica de compartilhamento das redes sociais. Não é o objetivo – e nem se mostra possível neste caso – fazer qualquer tipo de comparação entre as respostas coletadas sobre as práticas fotográficas com aspectos geográficos, etários, de gênero ou de escolaridade.

Sem nenhum tipo de generalização, esta etapa, portanto, funciona como um panorama mais abrangente do uso do *smartphone*, de forma a auxiliar em uma primeira aproximação das práticas e processos fotográficos contemporâneos, e assim servindo à exploração das redes ao seu redor [RES], como será visto adiante. Tal investigação é completada – e aprofundada, especialmente em termos de usos específicos de “retorno ao manual” – por uma segunda etapa de caráter etnográfico.

4.1.2 Momento etnográfico

“Considero relevante que o momento etnográfico seja um momento de imersão; mas é um momento de imersão ao mesmo tempo total e parcial, uma atividade totalizante que não é a única em que a pessoa está envolvida.”, escreve Marilyn Strathern (2014c, p. 345). Para a antropóloga, não só a etnografia se coloca como um método de apreensão da complexidade da vida social, como também a própria imersão por ela solicitada mostra-se, por si só, como um fenômeno complexo. Essa totalidade e parcialidade do momento de imersão coloca-se, de maneira relacional, entre a atividade de campo – no nosso caso, as situações de entrevistas aprofundadas – com a atividade de escrita – as transcrições, observações, análises e, por fim, a construção deste capítulo. Como explica Strathern (2014c, p. 350), “Os etnógrafos se colocam a tarefa de não só compreender o efeito de certas práticas e artefatos na vida das pessoas, mas também recriar alguns desses efeitos no contexto da escrita sobre eles.”

Para a antropóloga, o “momento etnográfico” coloca-se em termos relacionais. Ou seja, a construção de uma etnografia relaciona tanto o que é analisado em um momento de observação em campo àquilo percebido em um momento de análise posterior. Trata-se de uma relação entre a imersão em campo e as observações longe do campo, em momentos de

análise e escrita. O material coletado em campo, explica Strathern (2014c, p. 353-354), revela pouco de suas possíveis conexões – é um trabalho de pesquisa “aberto ao que virá depois”, com resultados e relações ainda parcialmente imprevisíveis. As compreensões e conexões entre os relatos, práticas e descrições virão em seguida, em um momento etnográfico relacionado com as análises e a continuidade dos processos de escrita. São as “surpresas da enquete etnográfica”¹⁷⁸, diria Bruno Latour (2012b, p. 45).

Em uma análise sobre as diferentes autoridades etnográficas ao longo da história da antropologia, James Clifford (1998) reitera a importância de uma etnografia, em todo seu processo de realização, “imersa na escrita”. Uma escrita – escreve o autor – capaz de minimamente incluir “uma tradução da experiência para a forma textual” (CLIFFORD, 1998, p. 21). Dentre as abordagens tratadas por Clifford,

[...] o trabalho de campo etnográfico permanece como um método notavelmente sensível. A observação participante obriga seus praticantes a experimentar, tanto em termos físicos quanto intelectuais, as vicissitudes da tradução. Ela requer um árduo aprendizado linguístico, algum grau de envolvimento direto e conversação, e frequentemente um ‘desarranjo’ das expectativas pessoais e culturais. (CLIFFORD, 1998, p. 20)

O aprendizado e envolvimento, no caso desta dissertação, não se refere a uma imersão em uma tribo indígena distante, por exemplo, mas de práticas comuns imersas em uma cibercultura contemporânea e global. A linguagem é representada pelos algoritmos que formam a imagem fotográfica e pelos diferentes usos do *smartphone* – o aprendizado necessário à etnografia está associado, portanto, a uma cultura imagética e tecnológica na qual o próprio etnógrafo está inserido. Não se trata de um perspectivismo ameríndio através do qual é possível perceber a “experiência de um outro pensamento” como sendo “uma experiência sobre o nosso próprio” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 96), mas de uma percepção voltada para nossas próprias experiências – um duplo perspectivismo, talvez –, realocando o olhar da antropologia, como sugere Latour, a nós, modernos – um “nós, modernos” imerso em um mundo de práticas imagéticas.

O que nos interessa, portanto, é pensar o movimento de tradução das práticas e experiências em um texto etnográfico, como sugere Clifford, tanto no sentido da escrita em termos de descrições e análises quanto na construção do texto deste capítulo, permitindo tratar ao mesmo tempo de uma tradução numa perspectiva etnográfica e naquela proposta pela Teoria Ator-Rede e pela Enquete sobre os Modos de Existência. A etnografia, portanto,

¹⁷⁸ “surprises de l'enquête ethnographique”

mostra-se também como um método de pesquisa alinhado com os direcionamentos sugeridos pela TAR e pela EME, configurando-se como um formato de análise eficiente para, no caso deste estudo, perceber a mobilidade do social em meio às práticas contemporâneas da fotografia realizada através do *smartphone*.

Ao sugerir a substituição do recurso do social – da sociologia do social – por um “método mais complexo e penoso de suas associações”, Bruno Latour (2012a, p. 31) acaba por evidenciar também a necessidade de agregar propostas metodológicas capazes de percorrer de maneira mais livre as redes de associações entre os atores, sejam eles humanos ou não. A etnografia, pode-se dizer, coloca-se com um desses métodos possíveis alinhados à TAR e à investigação antropológica e filosófica em torno dos modos de existência. A própria Teoria Ator-Rede, como lembra Bruno Latour em entrevista a André Lemos (2013, p. 275-276), “é uma mistura de história das ciências, etnometodologia e semiótica”. Com a EME, tal vínculo com o método utilizado comumente pela antropologia torna-se ainda mais forte, a começar com o exemplo ficcional da etnóloga que acompanha todo o livro e desenvolve a própria enquete (etnográfica e filosófica) sobre os modos de existência. A EME, no caso, coloca-se como uma espécie de etnografia filosófica dos modos de existência dos modernos. Se, como explica Latour (2012b, p. 298), o “social” como entendido pela TAR é uma “tecelagem de fios cujas origens são necessariamente variadas”¹⁷⁹, então para a EME o social é a “concatenação de todos os modos”¹⁸⁰ – os quais são traçados através de uma enquete etnográfica baseada em uma antropologia filosófica dos modernos.

Para perceber as conexões que formam o social, deve-se, como explica Latour (2012a, p. 189) produzir bons relatos: “um bom relato ANT é uma narrativa, uma descrição ou uma proposição na qual todos os atores fazem alguma coisa e não ficam apenas observando.” Para ele, portanto, os relatos textuais – e, assim, a própria prática e desenvolvimento da escrita etnográfica – funcionam como um “laboratório do cientista social” (LATOUR, 2012a, p. 187). Ou seja, a prática laboratorial do etnógrafo, por exemplo, é uma prática principalmente textual, seja na produção de descrições de observações, passando por transcrições de declarações de atores – chamados de personagens etnográficos nesta pesquisa – e até a escrita do próprio texto dissertativo. O bom relato, escreve Latour (2012a, p. 189), é “aquele que tece uma rede”; uma boa descrição é aquela que não precisa de explicação. A percepção de associações que constituem o social passa justamente pela construção textual:

¹⁷⁹ “tissage de fils dont les origines sont forcément variées”

¹⁸⁰ “la concaténation de tous les modes.”

Tão logo sejam tratados, não como intermediários, mas como mediadores, os atores tornam visível ao leitor o movimento do social. Assim, graças a inúmeras invenções textuais, o social pode se tornar de novo uma entidade circulante não mais composta dos velhos elementos que antes eram vistos como parte da sociedade. O texto, em nossa definição de ciência social, versa portanto sobre quantos atores o escritor consegue encarar como mediadores e sobre até que ponto logra realizar o social. (LATOUR, 2012a, p. 189)

Em termos da TAR, uma possível explicação para o método etnográfico está justamente em uma definição da proposta de rede, ganhando força com a rede enquanto modo de metalinguagem [RES]. Rede torna-se e se faz enquanto descrição. A rede transforma-se em texto no laboratório do cientista social – pensando-se em um social reagregado, um social enquanto associação. Os experimentos laboratoriais da ciência social – incluindo especialmente as aplicadas, a exemplo da comunicação – são experimentos textuais. “Descrevam, escrevam, descrevam, escrevam”, repetiria Latour (2012a, p. 216) como um mantra. No caso deste trabalho, a proposta textual e descritiva orientada pela TAR e EME é construída através de métodos etnográficos – uma etnografia aliada à investigação sobre os modos de existência.

Enquanto Eduardo Viveiros de Castro (2015) indica a necessidade de restabelecer conexões entre a antropologia e a filosofia, este trabalho caminha em um sentido de buscar na antropologia – especialmente na antropologia filosófica de Bruno Latour (2012b) – métodos e práticas de pesquisa, a exemplo da etnografia, capazes de auxiliar em uma investigação comunicacional da produção cotidiana das imagens contemporâneas. Seguindo a inversão proposta por Bruno Latour tanto da sociologia – do social às associações – quanto da antropologia – dos “outros” para “nós” –, sugere-se neste trabalho investigar um “nós, modernos” envoltos em diversas mediações que formam e são formadas por uma cultura contemporânea de interação, compartilhamento e multiplicação de imagens digitais. A proposta etnográfica nos serve, portanto, a uma investigação dos processos comunicacionais em torno do automatismo fotográfico levando em conta os fios que ligam a experiência moderna e seus modos de existência. Se fosse necessário nomear esta proposta, poder-se-ia falar em uma etnografia comunicacional da prática fotográfica contemporânea e cotidiana.

Utilizar-se de análises etnográficas, no entanto, não é uma prática incomum ou recente na área de estudos em comunicação, inclusive naqueles relacionados à cultura digital. Como explicam Adriana Amaral, Geórgia Natal e Luciana Viana (2008), a utilização de métodos etnográficos na pesquisa em cibercultura começa a ser explorada a partir dos últimos anos da década de 1980, principalmente devido ao aparecimento das comunidades virtuais. Esse tipo

de pesquisa em ambientes digitais, inclusive, começa a ser chamada de etnografia virtual (HINE, 2000), netnografia (KOZINETS, 2010) ou, mais recentemente, etnografia digital (PINK et al, 2015). Trata-se da possibilidade de reinterpretar métodos clássicos da antropologia para ambientes digitais, seja a partir de propostas participativas quanto apenas pautadas por observações de processos comunicativos mediados por computador. A internet, portanto, coloca-se como um ambiente em rede propício para investigações sociológicas e comunicacionais – e a netnografia surge como uma proposta viável. Etnógrafos – seja na sociologia, antropologia ou comunicação – começam a explorar as “relações complexas entre práticas locais e implicações globais da mídia digital, sua materialidade e política, e sua presença banal, assim como profunda, na vida cotidiana e nos modos de comunicação” (COLEMAN, 2010, p. 489).

Começa-se a perceber certas potencialidades da etnografia digital que extrapolam a simples inserção em ambiente de interação mediadas por computador, ao mesmo tempo em que as pesquisas em cibercultura aproximam as experiências voltadas à internet com as práticas cotidianas e o espaço urbano. Como explica André Lemos (2009, p. 32), a cibercultura é capaz de produzir espacialização, e atualmente “esta espacialização é mais evidente já que estamos na era das mídias de geolocalização, onde ‘mobilidade’ e ‘localização’ são suas características, ao mesmo tempo contraditórias e complementares.” Parte-se, então, de uma cultura digital capaz de misturar diferentes dispositivos, sensores, tecnologias de informação e comunicação, redes digitais e tecnologias baseadas em localização para se pensar, como defende Lemos, em uma cultura da mobilidade atrelada a produções de sentido nos lugares. Seguindo essa lógica, os estudos de base etnográfica sobre cultura digital começam a extrapolar os ambientes digitais – ou, melhor, entendê-los enquanto espaços híbridos capazes de se relacionar com o espaço urbano e as práticas cotidianas. Esta pesquisa caminha neste sentido, com o diferencial de agregar à proposta etnográfica em cibercultura o empirismo relacional da EME de Bruno Latour.

A própria indicação de se investigar as conexões entre os mediadores [RES], buscar uma preposição adequada [PRE], verificar as movimentações de purificação moderna [DC] e perceber as pequenas descontinuidades dos modos de existência pode ser interpretada como um tipo de etnografia. No caso deste trabalho, mistura-se a proposta relacional de ser-enquanto-outro de Latour com descrições etnográficas e métodos de observação de interações em redes sociais e entrevistas aprofundadas. Como lembra Robert Kozinets (2010), a etnografia – e portanto também a netnografia, como chama o autor – permite agregar diversos

métodos e técnicas de pesquisa. Foram escolhidos, neste caso, aqueles adequados a uma investigação sobre as práticas contemporâneas de fotografia com o *smartphone*.

Dessa forma, esta etapa da pesquisa de caráter etnográfico teve como objetivo perceber práticas de fotografia atuais – tendo em vista as formas de automatismo fotográfico e as possibilidades de “retorno ao manual” – através de relatos pessoais em entrevistas aprofundadas e observação das publicações e interações de cada entrevistado no *Instagram*. A escolha por esta rede social dá-se por dois motivos: trata-se atualmente da principal rede digital dedicada ao compartilhamento de fotografias, com mais de 400 milhões de pessoas ativas mensalmente¹⁸¹; é, além de mídia social, um aplicativo para *smartphone*, com funcionamento atrelado à produção de fotos através do próprio dispositivo.

Em termos gerais os entrevistados foram selecionados considerando-se dois critérios principais: a) uso constante e cotidiano de produção e compartilhamento de fotografias via *smartphone*; b) práticas significativas e diversas de “retorno ao manual”. Em termos práticos, os possíveis candidatos às entrevistas foram filtrados a partir das respostas ao questionário apresentado no tópico anterior. Nesse sentido, os filtros foram aplicados observando-se cinco critérios: a) aqueles que indicaram aceitar¹⁸² participar de uma segunda etapa da entrevista, registrando dados para contato; b) resposta “sim” para a pergunta “Você costuma modificar a foto antes de publicá-la?”; c) resposta “sempre” ou “regularmente” para a pergunta “Você utiliza aplicativos diferentes para modificar e publicar uma foto?”; d) apenas aqueles que preencheram o *link* para perfil público no Instagram; e) práticas significativas e diversas observáveis de “retorno ao manual” nas imagens publicadas no *Instagram* e em respostas a perguntas no questionário. Neste último ponto foram observados individualmente todos aqueles filtrados até o quarto critério, percebendo-se perfis diferenciados de práticas fotográficas com o *smartphone* tanto das imagens compartilhadas quanto em respostas dadas no formulário. Dos 1061 que responderam ao questionário, chegou-se ao número reduzido de 32 pessoas, todas com seus perfis analisados individualmente. Por fim, 11 foram selecionadas para participar da entrevista aprofundada.

Escolheu-se trabalhar com entrevistas realizadas via internet através de interação e gravação de vídeo e áudio. As vantagens deste método incluem, primeiramente, a

¹⁸¹ Dados divulgados pelo próprio Instagram: <<https://instagram.com/press>>. Acesso em: 13 jan. 2016.

¹⁸² Ao finalizar o questionário, o convidado recebia a seguinte informação: “Agradecemos por sua participação. Este questionário faz parte de uma pesquisa de mestrado que busca compreender a prática da fotografia atual em telefones celulares, portanto gostaríamos de saber um pouco mais sobre sua rotina. Caso tenha interesse em participar de uma segunda etapa do processo, informe seus dados abaixo para contato. Garantimos o anonimato e usaremos os dados de contato apenas para questões relacionadas à pesquisa.”

possibilidade de entrevistar pessoas de qualquer região do país, permitindo deixar mais livres as filtragens de acordo com a proposta do trabalho ao invés de limitar por proximidade; em segundo lugar, dentre as formas possíveis de entrevistas através da internet, aquela realizada em tempo real através de videoconferência coloca-se como a mais adequada e mais próxima de uma experiência presencial. Para Robert Kozinets (2010), por exemplo, entrevistas online através de chamadas de vídeos podem ser tão eficientes quanto aquelas presenciais, permitindo observar linguagens corporais e uma interação face a face. Deve-se levar em conta, por outro lado, também as limitações deste método, como a variação da qualidade da conexão e a falta de um contato presencial. Ainda assim, as vantagens se destacam, como a praticidade para agendar as entrevistas, a possibilidade de entrevistar pessoas de diferentes regiões, permitir gravações em vídeo e áudio para consulta posterior, e, ainda, manter o entrevistado no conforto de sua casa. Para Kozinets, esse tipo de entrevista aprofundada auxilia o pesquisador a ampliar o conhecimento em relação àquilo que foi observado online, proporcionando uma maior abertura para as respostas. No nosso caso, a ênfase não estava na observação online, mas em sua utilização como auxílio para desenvolver perguntas sobre as práticas a serem relatadas pelos entrevistados.

Realizadas através das plataformas de videoconferência *Skype*¹⁸³ ou *Google Hangout*¹⁸⁴ e com o consentimento dos participantes, todas as entrevistas foram registradas em áudio e vídeo e posteriormente transcritas para formato textual. Optou-se por manter os entrevistados anônimos, sendo assim todos os nomes foram trocados e nenhuma das imagens citadas e produzidas por eles foi anexada neste trabalho, dificultando possíveis identificações. Além do anonimato permitir relatos mais sinceros e dinâmicos, o interesse do trabalho não era identificar perfis específicos e nominais, mas observar em pessoas diferentes certas práticas cotidianas com fotografia.

Optou-se, também, por um estilo de entrevista em profundidade e semi-estrutura. A proposta foi fazer questões comuns a todos os entrevistados (APÊNDICE B), abrindo espaço no entanto para novos questionamentos de acordo com a dinâmica diferenciada de cada conversa. O eixo principal de perguntas, portanto, funcionou como um guia para discutir e buscar informações pertinentes à pesquisa, mantendo livre a possibilidade de qualquer outra discussão sobre as práticas cotidianas de fotografia com o *smartphone*. Além do eixo comum, algumas perguntas foram moldadas tanto no momento da própria entrevista, de acordo com as

¹⁸³ <<http://www.skype.com>>

¹⁸⁴ <<https://hangouts.google.com>>

respostas e reações do entrevistado, quanto previamente e de forma individual de acordo com as respostas ao questionário da etapa anterior da pesquisa. Em certo momento de cada conversa, os entrevistados foram solicitados a explicar detalhes de produção e compartilhamento de fotos próprias publicadas em seus perfis no *Instagram*.

Com falas, relatos, reações, textos, dados e transcrições, os personagens etnográficos começam a se construir. Pensando no anonimato necessário a esta pesquisa, tais personagens, apesar de etnográficos, ganharam nomes fictícios¹⁸⁵. Apresentemos rapidamente cada um deles.

Isaura, com 26 anos, gosta de fotografar cenas e ambientes relacionados a arquitetura e urbanismo; começou a adquirir o hábito de fotografar quando surgiram as primeiras câmeras digitais, enquanto que, a partir do *smartphone*, começou a registrar seu dia a dia, especialmente momentos com amigos ou fotos relacionadas à cidade, compartilhando geralmente após escolher o melhor filtro de acordo com a situação. Já Camilo, com 27 anos, costumava fotografar desde criança, com uma câmera analógica, situações cotidianas em sua casa com a família; atualmente, com o celular, diz fazer todo tipo de foto, desde fotografar a tela do computador até fazer *selfie* na academia; o que Camilo mais compartilha são imagens em corridas, a atividade física que ele mais gosta de praticar – correr e tirar foto são seus vícios, ele diz. Anna, com 25 anos, fotografou a primeira vez com 6 anos de idade, gastando um filme inteiro de uma câmera analógica em pouco tempo; depois disso, com as câmeras digitais, ela passou a ser a fotógrafa da família, mas atualmente seu principal aparelho fotográfico é o *smartphone*, com o qual fotografa quase todos os dias; costuma fazer *selfies*, fotografar comida e paisagem, normalmente compartilhando no *Instagram* após escolher algum filtro ou modificar características da imagem em aplicativos diferentes. Max, 22 anos, diz utilizar o telefone celular para tirar foto de tudo; ele prefere não utilizar filtros, e gosta de compartilhar fotos modificadas com edições próprias; para isso, ele costuma procurar referências de imagens no *Tumblr* e no *Pinterest*, tentando em seguida imitar algumas poses e efeitos de edição. Sara, com 25 anos, começou a adquirir o hábito de fotografar apenas com a

¹⁸⁵ Os nomes utilizados foram retirados de alguns dos livros de ficção lidos pelo autor deste trabalho durante o período de realização da pesquisa. Esta é a única relação entre tais personagens fictícios e os etnográficos apresentados aqui – suas histórias, práticas e métodos para construí-los são distintos. Camilo, Isaura e Matilde são personagens do livro “O filho de mil homens”, escrito por Valter Hugo Mãe; Maria, Anna e Bruno foram retirados de “O tambor”, romance de Günter Grass; Max é o personagem que aparece na última parte do livro “Os emigrantes”, de W. G. Sebald; Sara é uma das personagens da obra “*Colorless Tsukuru Tazaki and His Years of Pilgrimage*”, escrita por Haruki Murakami; Tomas e Tereza aparecem no livro “A insustentável leveza do ser”, de Milan Kundera; por fim, Beatriz é uma das personagens do livro “Um erro emocional”, de Cristovão Tezza.

câmera digital e atualmente acostumou-se a utilizar principalmente o *smartphone*; para ela, o registro de imagens é algo essencial em suas viagens, e, antes de publicar qualquer foto, sempre busca editá-las. Já Maria, 22 anos, usou quando criança câmeras do tipo *Polaroid*, que revelavam a foto na hora; atualmente, com o *smartphone*, diz ser viciada em *Instagram* e tirar foto até de comida – tem quase 800 imagens publicadas na rede social –; adora tirar *selfies*, seja sozinha ou em grupo, além de fotografar paisagens que lhe agradam. Tereza, 24 anos, acha o *smartphone* muito prático e, portanto, não utiliza nenhum outro aparelho além dele para fotografar; ela adora tirar fotos de encontros com amigos ou durante viagens, e gosta de montar seu perfil no *Instagram* como um diário visual, com fotos de seu cotidiano; Tereza sempre modifica suas fotos e às vezes se diverte também utilizando lentes acopladas ao telefone celular para gerar efeitos diferentes na imagem. Tomas, com 37 anos, costumava quando criança acompanhar o pai em experimentos caseiros com fotografia analógica; com o *smartphone*, passou a fazer registros pessoais diariamente e compartilhá-los em redes sociais; ele cria relatos imagéticos de seu cotidiano, sempre modificando as fotos antes de publicá-las – preferencialmente fazendo edições próprias ao invés de utilizar filtros. Matilde, com 22 anos, começou a incorporar a fotografia em seu dia a dia apenas com o *smartphone*; atualmente ela costuma fotografar todos os dias, registrando principalmente imagens de comida, gatos e *selfies* – mas isso depende da estação, ela diz –; gosta de fotografar momentos ou situações interessantes que aparecem em sua frente, ou então fazer alguma foto produzida com mais tempo, sempre colocando algum filtro antes de compartilhar a imagem. E, por fim, completando os 11 personagens etnográficos deste trabalho, Beatriz e Bruno, com 31 e 33 anos, que já foram apresentados no início do capítulo.

4.2 PROCESSOS FOTOGRÁFICOS CONTEMPORÂNEOS E MODOS DE EXISTÊNCIA

Rede, preposição, duplo clique e outros modos de existência. Como já indicado anteriormente, este capítulo segue em termos gerais a mesma estrutura do anterior, em sintonia com a EME de Bruno Latour. Esta parte, no entanto, por se colocar de forma mais ampla e aprofundada, é subdividida em tópicos que tratam de práticas mais específicas relacionadas à fotografia através do *smartphone*. O texto aqui construído, é importante lembrar, mistura resultados tanto da primeira etapa da pesquisa, com aplicação de questionários, quanto da segunda, de caráter etnográfico e realizada através de entrevistas. Assim que solicitados, nossos personagens etnográficos aparecerão.

4.2.1 Um novo processo fotográfico

A primeira fotografia registrada e compartilhada através de um telefone celular é de uma criança recém-nascida. Trata-se da filha de Philippe Kahn, que teve sua pequena imagem digital de baixa qualidade difundida em tempo real para diversos amigos e familiares em junho de 1997 (KEEP, 2014). Kahn desenvolveu o primeiro “*cameraphone*” tendo como base o *Motorola Startac*, um dos telefones celulares mais populares à época (KELLY, 2012). Mesmo que de maneira precária e adaptada, este é o início de uma forte convergência entre a fotografia digital e a telefonia móvel, dando origem ao hibridismo midiático e tecnológico proporcionado pelo *smartphone*.

Dez anos depois, Steve Jobs anuncia o primeiro *iPhone*. Enquanto os telefones celulares vendidos à época utilizavam-se de teclados tradicionais, com acesso limitado à internet e baixa interatividade, o primeiro *smartphone* da Apple, por outro lado, apresentou uma interface baseada em toque e gestos realizados diretamente na tela, além de agregar novas funções voltadas para a utilização da internet em mobilidade. Começa-se, inclusive, a incorporar o desenvolvimento e uso de aplicativos para o iOS, o sistema operacional do *iPhone* – e posteriormente a outros sistemas móveis como o *Android* –, à semelhança dos programas de computador.

Apresentado por Steve Jobs como um “*revolutionary mobile phone*” e, ao mesmo tempo, um dispositivo para comunicação na internet (SANFORD, 2015), o *iPhone* transforma completamente o mercado de telefones celulares e, conjuntamente, a comunicação móvel digital. Cria-se um dispositivo capaz de modificar e se utilizar de novas formas das tecnologias de informação e comunicação, possibilitando uma interação renovada com a internet, formatos de geolocalização, novos modelos de conexão e, o que interessa especialmente a este trabalho, a reinvenção na produção, visualização e compartilhamento de imagens em mobilidade. Como descreve a própria empresa (APPLE, 2007), em texto de divulgação do primeiro *iPhone*, ele possui uma “uma câmera de 2 megapixel e um aplicativo de gerenciamento de foto que está muito a frente de qualquer coisa em um telefone atualmente”¹⁸⁶; dessa forma, explicam, é possível “navegar em sua biblioteca de fotos [...] com apenas um toque de dedo e facilmente escolher uma foto para plano de fundo ou incluir em um e-mail.”¹⁸⁷ A partir do *iPhone*, portanto, torna-se bastante popular não apenas o

¹⁸⁶ “[...] features a 2 megapixel camera and a photo management application that is far beyond anything on a phone today.”

¹⁸⁷ “[...] browse their photo library [...] with just a flick of a finger and easily choose a photo for their wallpaper or to include in an email.”

smartphone como, também, sua utilização enquanto dispositivo para fotografar e compartilhar imagens digitais. Como explicam Edgar Gómez-Cruz e Eric Meyer (2012, p. 215):

Um dos principais elementos para o sucesso do *Apple iPhone* não está diretamente relacionado com a produção fotográfica, mas com a distribuição da imagem: a simplicidade de transferir fotos do dispositivo para *websites*. [...] Essa simplicidade é devido parcialmente ao *design* e *affordance* do próprio *iPhone*, mas também relacionada a dois fatores externos principais. Primeiro, as conexões móveis tornam-se cada vez mais rápidas, principalmente a partir do agora difundido uso da tecnologia 3G. Segundo, a introdução do *iPhone* mundialmente também deu início a um novo tipo de contrato com as operadoras de telefonia celular, já que a conexão à internet é incluída, obrigatoriamente, como uma taxa fixa conectada ao *iPhone*. Dessa forma, qualquer pessoa com um *iPhone* possui acesso à internet de maneira ilimitada.¹⁸⁸

O funcionamento do próprio *iPhone*, portanto, está atrelado à conexão à internet. O telefone celular passa cada vez mais a ser entendido como um dispositivo híbrido de grande relevância para a convergência midiática. Ele se torna, na verdade, muito mais do que um telefone. André Lemos (2007, p 25), por exemplo, sugere pensá-lo enquanto um “Dispositivo Híbrido Móvel de Conexão Multirredes” (DHMCM). Ou seja, buscar “expandir a compreensão material do aparelho e tirá-lo de uma analogia simplória com o telefone”, entendendo-o como um dispositivo – “um artefato, uma tecnologia de comunicação” – híbrido, agregando diversas funções – fotografia, vídeo, telefone, computador, texto, localização –, aliando-as à portabilidade e mobilidade, além das possibilidades de conexão em diferentes redes. Para Lemos, os DHMCM convergem potências comunicativas e conexões em redes com mobilidade, transformando, portanto, as práticas sociais e comunicacionais.

A mutação do simples telefone celular em um DHMCM acaba, assim, por transformar algumas interações midiáticas, incluindo a prática de produção imagética. Como explica André Lemos (2007, p. 32), há uma relação entre conectividade e ubiquidade na produção e distribuição de imagens nesse tipo de dispositivo: “os vídeos e fotos em celulares podem fazer da portabilidade, da mobilidade, do tempo imediato, da conexão e da difusão em rede diferença fundamental em relação aos filmes e vídeos com câmeras portáteis.” Ou seja, as potencialidades comunicacionais, de mobilidade, portabilidade e de multiconexão transformam, por exemplo, as práticas cotidianas fotográficas – mudam-se os hábitos,

¹⁸⁸ “One of the key elements for the success of the Apple iPhone is not directly related to photography production but to image distribution: the simplicity of uploading photos from the device to websites. This simplicity is partly due to the design and affordances of the iPhone itself, but is also tied to two main external factors. First, mobile connections are increasingly fast, especially as a result of the now widespread use of 3G technology. Second, the introduction of the iPhone worldwide also ushered in a new type of contract with mobile operators since the internet connection is included, obligatory, as a flat-rate connection with the iPhone. Thus, everyone with an iPhone has unlimited internet access.”

estéticas, experiências e, portanto, a própria fotografia. Como lembra André Lemos (2007, p. 32), não se trata simplesmente de uma foto instantânea, mas de uma “remediação da fotografia”. Trata-se de um novo processo fotográfico, em uma nova etapa da trajetória do automatismo – mais híbrido, conectado, comunicacional.



Figura 17: O primeiro *iPhone*, lançado em janeiro de 2007
 Fonte: Macworld¹⁸⁹

Em uma perspectiva semelhante, Edgar Gómez-Cruz e Eric Meyer (2012) indicam que o *iPhone* e outros *smartphones* similares vão abrir possibilidades para um novo estágio das tecnologias visuais. Os autores descrevem quatro diferentes momentos de desenvolvimento da fotografia, indicando o surgimento de um quinto associado à prática fotográfica através de telefones celulares. Em um primeiro momento, no século XIX, há uma grande interação entre o início da fotografia e o desenvolvimento científico; em outra etapa, de 1900 a 1930, há a formação de um público voltado à fotografia a partir da câmera Kodak e, assim, ela começa a se tornar uma prática móvel; em um terceiro momento, entre 1930 e 1990, a fotografia alcança uma audiência massiva, permitindo diferenciar profissionais de amadores e “*snapshoters*”; já a quarta etapa, a partir de 1990, está vinculada às modificações no campo da fotografia proporcionadas pelas tecnologias digitais, transformando os métodos de visualização e distribuição das imagens. Pensando no *iPhone* enquanto uma rede sociotécnica, Edgar Gómez-Cruz e Eric Meyer (2012, p. 217) propõem um quinto momento voltado para uma “completa mobilidade, ubiquidade e conexão”. Nele, a prática fotográfica torna-se mais experimental, instantânea e fluida:

Pela primeira vez na história da fotografia, um único dispositivo tornou possível o controle de todo o processo, não apenas da produção e

¹⁸⁹ <<http://www.macworld.co.uk/review/iphone/iphone-uk-first-generation-review-2388/>>. Acesso em 12 dez. 2015.

distribuição da imagem (como qualquer telefone celular) mas também a possibilidade de processar essas imagens, em um mesmo aparelho, para obter resultados diferentes. Como consequência, o próprio processo transformou-se. O acesso para a imagem final pode ser aleatoriamente experimental ao invés de pré-planejada. Ao invés de imaginar o resultado final antecipadamente, fotógrafos podem moldar suas imagens no mesmo dispositivo através do qual elas foram capturadas. Em resumo, uma prática mais fluida, um relacionamento lúdico com as possibilidades de programas que modificam completamente o processo de criação e torna possível que qualquer coisa, em qualquer tempo, possa ser objeto de fotografia.¹⁹⁰ (GÓMEZ-CRUZ; MEYER, 2012, p. 216)

Como será visto adiante, as práticas fotográficas em torno do *smartphone* são diversas, configurando um processo de produção imagética atrelada à potencialidade comunicacional da imagem e, ao mesmo tempo, oscilando entre a instantaneidade proporcionada pelo alto grau de automatismo e as reapropriações e experiências advindas de sua suspensão temporária. O *smartphone*, portanto, torna-se não apenas a principal câmera fotográfica da atualidade – como já indicado nos dados apresentados na introdução desta dissertação – como também se relaciona a novas ou reformuladas práticas cotidianas inseridas em uma cultura imagética de intensa produção e compartilhamento de imagens.

Como é possível perceber através da Figura 18, a primeira etapa da pesquisa, realizada através de formulários *online*, apresenta respostas que indicam um uso abrangente e intenso do *smartphone* para fotografar: mais de 90% dos participantes responderam utilizar principalmente o telefone celular para fotografar em relação a outros aparelhos. Ou seja, a câmera fotográfica principal passou a ser o *smartphone*. A produção, visualização, compartilhamento e interação com as imagens fotográficas está centrada atualmente nesse dispositivo. Seguindo essa lógica, um número expressivo (30,6%) de pessoas diz utilizar apenas o *smartphone* para fotografar, indicando portanto uma estabilização de uma fotografia cotidiana associada a um dispositivo híbrido, excluindo para algumas pessoas a necessidade de algum outro aparelho dedicado exclusivamente à produção de fotos e vídeos. Já aqueles que, mantendo o *smartphone* como sua câmera fotográfica principal, dizem utilizar outro aparelho para além dele, demonstram uma preferência por dispositivos digitais, a exemplo da câmera digital compacta (38,4%), câmera reflex monobjetiva digital (31,3%) e câmeras do

¹⁹⁰ “For the first time in photographic history, a single device has made it possible to control the whole process, not only of image production and distribution of those images (like any mobile phone) but also the possibility of processing those images, in the same device, to obtain different results. As a consequence, the process itself has changed. The approach to the final image can be randomly experimental rather than pre-planned. Instead of imagining the final result in advance, photographers increasingly can design or sculpt their images in the same device on which they were captured. In short, a more fluid practice, a playful relationship with the possibilities of the programs that changes completely the creation process and makes it possible that anything, anytime, could become subject of photography.”

tipo GoPro¹⁹¹ (7,3%). Apenas 4,8% utilizam câmeras analógicas comuns e 5% câmeras do tipo Lomo¹⁹².



Figura 18: Qual aparelho você mais utiliza para fotografar?

Fonte: gerado automaticamente pelo Google Forms

O uso do *smartphone* demonstra, ainda, uma considerável repercussão nas formas de consumo e compartilhamento de imagens. Se, já no início da fotografia digital, ainda pouco conectada e menos dinâmica, a imagem começou a ser visualizada de telas em telas, com o telefone celular essa lógica foi potencializada – são pequenas telas móveis e constantemente conectadas. Trata-se, como lembra André Gunthert (2014), de uma evolução para uma “fotografia conectada”¹⁹³. Nesses novos usos e práticas relacionados a essa fotografia, a tela substitui o papel. Ou seja, se a foto é produzida através de uma pequena tela, visualizada e modificada através dela, compartilhada e novamente visualizada em outros aparelhos – através de outras pequenas telas –, o papel enquanto suporte fotográfico é cada vez menos utilizado. Na pesquisa conduzida por este trabalho, por exemplo, 89,3% diz raramente ou nunca imprimir fotos digitais ou revelar negativos, enquanto os que dizem imprimir constantemente fotografias representam apenas 10,7%.

Apesar de menos imagens serem impressas ou reveladas, a disseminação do uso do *smartphone* como uma câmera fotográfica reflete nos hábitos cotidianos de consumo e produção de imagens. Apenas na rede social *Instagram*, por exemplo, circulam uma média de 80 milhões de fotos por dia¹⁹⁴. A quantidade impressionante indica uma grande popularização da fotografia realizada a partir do telefone celular. Dentre aqueles que responderam ao questionário, inclusive, 50% dizem utilizar o *smartphone* para fotografar todos os dias, enquanto uma parcela considerável (17,9%) fotografa várias vezes ao dia. Como é possível

¹⁹¹ <<https://gopro.com/>>. Acesso em 14 dez. 2015.

¹⁹² <<http://www.lomography.com/>>. Acesso em 14 dez. 2015.

¹⁹³ “photographie connectée”

¹⁹⁴ Dados divulgados pelo próprio Instagram: <<https://www.instagram.com/press/>>. Acesso em: 13 jan. 2016.

observar na Figura 19, a grande maioria dos participantes (85,5%) utiliza o *smartphone* para fotografar pelo menos uma vez por semana.

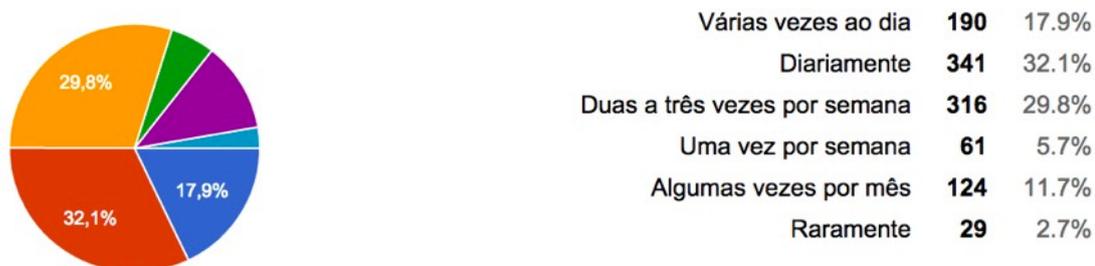


Figura 19: Com qual frequência você utiliza o *smartphone* para fotografar?

Fonte: gerado automaticamente pelo Google Forms

Considerando as possibilidades de conexão trazidas pelos DHMCM, não seria difícil perceber uma relação constante entre a produção imagética e o compartilhamento de fotos. Se, como sugere Susan Murray (2008), a convergência entre tecnologias digitais de produção de imagens e as redes sociais na internet fazem surgir uma nova estética orientada por novas práticas fotográficas – a exemplo do uso do *Flickr*, como analisa a autora –, a praticidade, mobilidade e constante conexão possibilitadas pelo *smartphone* potencializam o compartilhamento cotidiano de imagens. Como lembra André Gunthert (2014, p. 58), não se trata apenas de uma mudança na produção das imagens, a “fotografia conectada” coloca-se como um resultado da “aliança do *smartphone* com os meios de comunicação, serviços de mensagens instantâneas ou redes sociais, através das quais a imagem pode ser transferida imediatamente, a partir de operações elementares.”¹⁹⁵ Tal direcionamento comunicacional dado à imagem fotográfica é refletido também pelas respostas ao questionário. Além de um grande volume na produção de imagens, algo comum à facilidade de fotografar proporcionada pelo digital, há uma frequência significativa no compartilhamento: 69% dizem compartilhar fotografias pelo menos uma vez por semana, dentre os quais estão aqueles que costumam compartilhar diariamente (22,8%). Este compartilhamento de imagens, inclusive, está bastante atrelado à própria produção pessoal, já que a grande maioria (82,9%) dos participantes costuma sempre ou quase sempre compartilhar fotografias próprias.

¹⁹⁵ “l’alliance du smartphone avec les outils de communication, messagerie instantanée ou réseaux sociaux, sur lesquels l’image peut être transférée immédiatement, par le biais d’opérations élémentaires.”

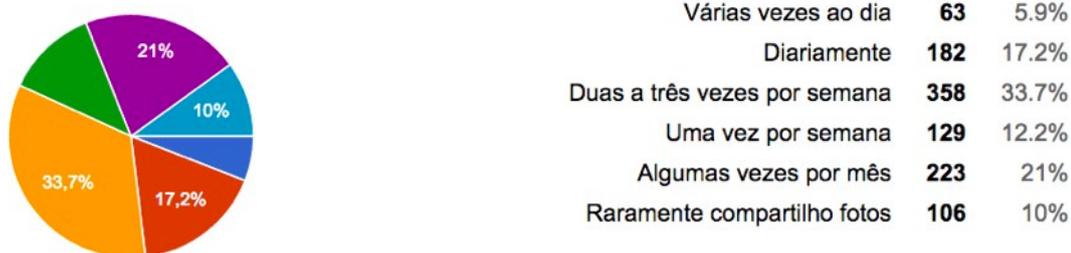


Figura 20: Com qual frequência você compartilha fotografias?

Fonte: gerado automaticamente pelo Google Forms

O próprio uso do *smartphone* para fotografar está atrelado, também, com a possibilidade de utilização de diferentes aplicativos. As funções de compartilhamento do aparelho se relacionam com a produção e uso dos *softwares* associados a uma conexão em rede. Criam-se, assim, aplicativos diversos proporcionando experiências diferentes com o uso do dispositivo, incluindo aqueles direcionados à fotografia. Permite-se modificar imagens, compartilhá-las, alterar opções de câmera, inserir textos, redimensionar, aplicar filtros, enviá-las a pessoas específicas ou de forma pública em uma rede social. Como será visto adiante, os usos são diversos. Segundo Edgar Gómez-Cruz e Eric Meyer (2012), as interações cotidianas realizadas através do *smartphone* tornam-se mais imagéticas e, ao mesmo tempo, baseadas no desenvolvimento e utilização de aplicativos. Este “quinto momento da fotografia” sugerido pelos autores e no qual estamos inseridos demonstra uma interação mais dinâmica e móvel dos processos computacionais, fazendo surgir uma variedade de aplicativos que auxiliam a transformar a experiência fotográfica e dotá-la de maiores características comunicacionais.

As possibilidades trazidas pela multiplicação dos diferentes *softwares* desenvolvidos para os telefones celulares revelam também uma relação – e possível popularização – do compartilhamento de fotografias em mobilidade. Como se observa na Figura 21, os principais aplicativos relacionados a fotografia utilizados pelos voluntários que responderam ao questionário são aqueles dedicados a redes sociais (71,8%) – permitindo compartilhar fotos e visualizar imagens de outras pessoas, a exemplo do *Instagram*. Em seguida, verifica-se a utilização considerável tanto do próprio aplicativo de câmera nativo do sistema (42%) e aqueles dedicados à modificação da imagem (33%). Dentre todos os aplicativos de fotografia utilizados pelos participantes, o *Instagram* é o mais comum (78,9%), ficando muito acima do segundo mais utilizado (*InstaSize* - 23,3%) e do terceiro (*Snapchat* - 18,3%). Dos três mais utilizados, portanto, dois são redes sociais para compartilhamento de imagens. No entanto, aplicativos diversos de modificação da foto, além do *InstaSize*, aparecem listados – dentre

eles, destaque para o *VSCOcam* (16,5%) e o *PhotoGrid* (14,5%). Compartilham-se e consomem-se muitas fotografias através do telefone celular, ao mesmo tempo em que há aqueles acostumados a modificar a imagem fotográfica antes de publicá-la – como será visto mais à frente com maiores detalhes.

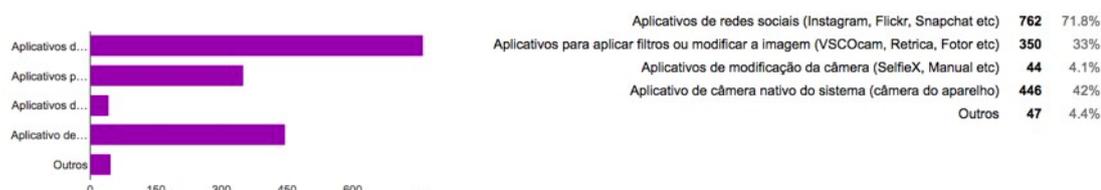


Figura 21: Quais tipos de aplicativo relacionados a fotografia você mais utiliza?

Fonte: gerado automaticamente pelo Google Forms

Uma produção e compartilhamento constantes de fotografias através do *smartphone*, portanto, acaba por se relacionar fortemente com o cotidiano – tanto no sentido de uma prática atrelada à rotina como, também, de uma fotografia do próprio cotidiano. Quando perguntados em quais momentos costumam fotografar e compartilhar imagens, muitos dos participantes responderam “em qualquer momento da rotina diária” (45,1%) – para além de situações historicamente habituais de prática fotográfica, como viagens (58,9%) e momentos de lazer (58,1%). Ou seja, a fotografia continua presente em situações que remetem à formação do mercado amador de massa à época das primeiras câmeras Kodak, mas agrega, agora, uma espécie de ubiquidade fotográfica atrelada ao cotidiano: criam-se e compartilham-se fotografias em qualquer lugar e em qualquer momento.

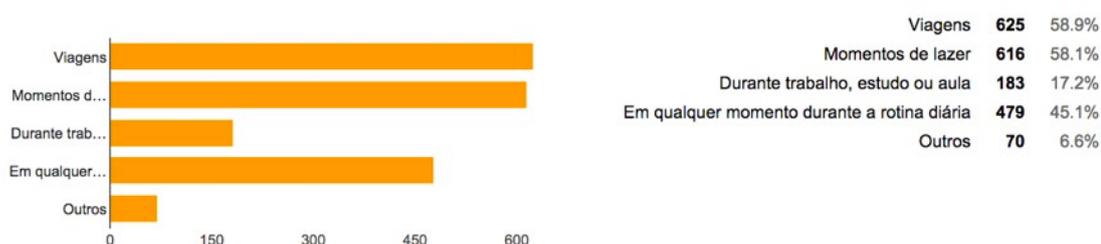


Figura 22: Em quais momentos você fotografa e compartilha mais fotos?

Fonte: gerado automaticamente pelo Google Forms

Nesta investigação em torno da rede fotográfica atual [RES], relacionada ao uso do *smartphone* para fotografar, começa-se a perceber algumas chaves interpretativas adequadas para seguir as associações em torno desta prática. Em comparação com o início da fotografia digital, a partir de aparelhos dedicados apenas à produção de imagens, a fotografia através do

smartphone – já estabilizada como a principal e mais difundida atualmente – transforma intensamente as práticas e experiências fotográficas. Não se trata simplesmente de uma imagem numérica, ou das potencialidades de um mercado amador de massa, mas de um conjunto de fatores e reconfigurações da fotografia – ou remediações, como escreve André Lemos (2007) – transformando e inaugurando práticas e interações com as imagens digitais. Mostra-se pertinente, portanto, perceber tais particularidades da prática fotográfica contemporânea associada ao hibridismo do *smartphone* – perceber a preposição [PRE] adequada para seguir a experiência fotográfica atual.

A interação com redes sociais, além do próprio hibridismo com o telefone celular – agregando diversas tecnologias de informação e comunicação –, possibilita ampliar o **valor comunicacional** da imagem fotográfica, tornando-a facilmente compartilhada, comentada e difundida – além de uma imagem numérica, torna-se uma “imagem conversacional”, como chama André Gunthert (2014) –; trata-se, ainda, de uma prática fotográfica envolvida em uma potencialização da **instantaneidade**, permitindo pela primeira vez a produção, visualização e compartilhamento abrangente de fotografias quase instantaneamente; permite-se também aliar a **mobilidade** com a **portabilidade**, tanto para produção quanto para compartilhamento de imagens; em consequência, desenvolve-se uma **ubiquidade** fotográfica – pode-se fotografar em qualquer momento, já que o *smartphone* está sempre à mão –; ou seja, cria-se ainda a possibilidade de uma fotografia bastante atrelada ao **cotidiano**, em imagens que estão associadas às rotinas pessoais, e não apenas momentos específicos ou especiais – criam-se imagens cotidianas do cotidiano. A compreensão das interações entre esses fatores e remediações coloca-nos em uma chave interpretativa [PRE] adequada para ampliar a investigação¹⁹⁶ em torno da fotografia atual cotidiana.

No entanto, como será possível perceber através das descrições e relatos dos personagens etnográficos, a grande ampliação da instantaneidade – aliada à mobilidade, portabilidade e ubiquidade – de uma imagem conversacional do cotidiano produzida através de *smartphones* não colabora para uma unicidade fotográfica. Não há total instantaneidade – um presente absoluto permanente –, assim como não há automatismo completo. Superando as purificações do Duplo Clique [DC], percebe-se que, para além do contínuo e instantâneo

¹⁹⁶ Deve-se destacar que tais particularidades – chaves interpretativas – adequadas à prática fotográfica contemporânea – valor comunicacional, instantaneidade, mobilidade, portabilidade, ubiquidade e cotidiano – não foram percebidas de antemão, mas, ao contrário, surgem durante o percurso de abertura das redes e da incursão etnográfica. Ou seja, o início da análise em rede, através da etapa quantitativa da pesquisa, e o desenvolvimento das entrevistas em uma etapa etnográfica, nos auxiliou a desenhar este mapa de preposições. Com ele, foi possível dar seguimento e conclusão ao momento etnográfico “fora do campo”, tendo este texto como resultado de pesquisa.

“produzir-visualizar-compartilhar” imagens, há práticas múltiplas, experimentações e comportamentos diversos – inclusas, inclusive, nessa lógica de instantaneidade. Por mais imediata e instantânea que seja, só há “ato fotográfico” na interpretação purificadora do Duplo Clique; para além da imagem instantânea, verifica-se uma imagem experienciada – para incorporar um termo de William James –, envolta em práticas cotidianas diversificadas. Analisa-se aqui, portanto, um processo fotográfico. Um processo, aliás, capaz de – como será visto adiante – agregar formas manuais em meio ao instantâneo do automatismo fotográfico associado à produção de imagens através do *smartphone*.

4.2.2 Imagens do cotidiano

Michel de Certeau, em “A invenção do cotidiano”, compara o caminhar com a linguagem. Para ele, da mesma forma como a anunciação – o ato de fala – se relaciona com a linguagem, o ato de andar está associado ao sistema urbano. Ou seja, enquanto a fala é uma “realização sonora da língua”¹⁹⁷, o caminhar é uma “realização espacial do lugar”¹⁹⁸ (CERTEAU, 1990, p. 148) – o andar, portanto, é um espaço de anunciação. Nessa relação entre linguagem e lugar – e no emaranhado de fios que constitui o cotidiano –, poderíamos acrescentar a produção de imagens.

Quando perguntado sobre o tipo de foto que costuma fazer com o *smartphone*, Tomas responde prontamente: “*Em geral alguma coisa bem cotidiana*”. A fotografia, portanto, faz parte de sua rotina diária. Ele costuma fotografar no trajeto de ida e retorno do trabalho, paisagens que julgue interessantes e certos recortes de arquitetura. Ou, então, faz registros do que está consumindo naquele momento em termos de cultura, como um livro comprado recentemente, alguma exposição de arte interessante ou apresentação musical. Essa relação com a fotografia aumentou quando passou a utilizar o telefone celular para fotografar? – pergunto. “*Muito, muito*” – diz Tomas. “*Antes dos smartphones não era uma coisa que eu fizesse diariamente, por exemplo. Hoje em dia com certeza é difícil ficar um dia sem que eu registre uma fotografia, sem que eu trabalhe em alguma coisa. Mas aumentou exponencialmente, sem dúvida.*”

O registro constante do cotidiano – e inserção da fotografia em seu dia a dia – torna-se realidade com o *smartphone*. Buscando mais detalhes, mostrei uma foto a Tomas, publicada

¹⁹⁷ “réalisation sonore de la langue”

¹⁹⁸ “réalisation spatiale du lieu”

por ele no *Instagram*. É uma imagem de parte de uma calçada, na interseção com o asfalto da rua, formando uma diagonal; a foto é tirada de cima, como se Tomas tivesse abaixado a cabeça para olhar ao chão; aparece também um de seus pés, calçado com um tênis azul com cadarço vermelho, combinando com flores rosas espalhadas pelo chão que caíram de alguma árvore. “*Essa foi a caminho do trabalho*”, explica. Ele diz que, apesar de ser uma foto um tanto clichê já há alguns anos – Tomas, junto com seus amigos, costuma dar risada desse tipo de imagem –, ele acabou gostando da composição: “*do cimento, do pavimento e as flores caídas*”. Foi uma foto feita rapidamente, quando Tomas descia do ônibus e caminhava até o trabalho: “*Essa foi muito rápida, tipo dois cliques, editei a caminho do escritório da agência*”. Ele diz ter aplicado um filtro, buscou realçar a granulação e colocou um trecho de uma letra de música como legenda. Tudo isso em movimento, enquanto andava pela rua em direção ao local de trabalho. Ele diz que costuma fazer “*um pouco essa brincadeira de suporte com estrofe de alguma canção de alguma banda que eu goste*”. Para confirmar, eu pergunto: – E você editou e compartilhou a foto andando mesmo, a caminho do trabalho? – “*Andando mesmo, coisa de cinco minutos na calçada do trabalho*”.

O andar de Tomas pela cidade também pode significar um momento para fotografar. Não apenas o andar, portanto, funcionaria como uma “realização espacial do lugar” como também a produção em mobilidade de imagens fotográficas. Não é um espaço neutro de passagem até o trabalho, mas um lugar envolvido no caminhar e em uma linguagem imagética. Em outra fotografia compartilhada por Tomas, por exemplo, observam-se apenas galhos tortuosos de uma árvore a tomar todo o quadro, em uma combinação entre o marrom, o verde das folhas e o céu azul e sem nuvens. “*Essa é uma dessas típicas a caminho do trabalho. É uma árvore que tem na minha rua, com um pouco dessa composição dos galhos com o céu por trás*”, explica. Novamente, trata-se de um tipo de imagem comum a sua rotina, registrando situações do cotidiano a caminho do trabalho, seja logo na saída de casa ou após descer do ônibus, já na rua do escritório.

– Você publicou na hora? – perguntei. “*Publiquei na hora. Esse tipo de coisa é bem comum. Em geral as fotos que eu tiro na rua, trabalhando de manhã, eu meio que publico na hora. Assim, passa por uma edição, mas é uma coisa mais rápida, e tento publicar para ela ter essa coisa mais fresh mesmo, não ficar parecendo que é algo muito pensado e elaborado*”. Como se percebe a partir dos comentários de Tomas, trata-se de uma relação com o seu caminhar, com o percurso de ida ou retorno do trabalho, ou seja, com seu cotidiano. Realizado diariamente em dias úteis, o mesmo deslocamento, talvez embarcando no mesmo

ônibus ou percorrendo as mesmas ruas, torna-se um momento de produzir e compartilhar imagens diferentes, seja um detalhe da calçada ou o emaranhado dos galhos de uma árvore.

Para Tomas, o deslocamento se torna um momento para fotografia; por outro lado, o local de trabalho raramente se mostra propício a ela. Já para Maria, Camilo e Matilde, esse tipo de foto é possível e comum – o momento de trabalho também pode adentrar esse cotidiano fotográfico. Matilde, por exemplo, às vezes gosta de fotografar durante uma pausa em seu expediente. Quando mostrei uma de suas fotos publicadas no *Instagram* – fotografada de cima para baixo, aparecendo os pés e uma das mãos segurando um copo com um líquido rosa –, ela me disse que a compartilhou em um desses momentos: *“Eu trabalho em uma sala que não tem nem janela, então às vezes eu fico sufocada e preciso sair para tomar um suco. E nesse dia o suco que eu sempre pedi estava na cor de minha camisa, e essa foi a primeira coisa que eu pensei”*. Matilde diz que achou a composição interessante e resolveu fotografar, sem pensar em publicá-la. *“Mas aí chegando na sala eu ainda não estava preparada para voltar a trabalhar”*, ela explica, *“então fiquei mexendo no celular”*. Antes de retornar às suas atividades, e dentro de seu local de trabalho, compartilhou a imagem na rede social.

Assim como Matilde, Camilo gosta de tirar fotos no trabalho. Na verdade, ele costuma fotografar em diversos momentos, transformando em um hábito diário: *“Outro dia eu tive que limpar a memória do celular porque tem muita foto de besteira, muita selfie no trabalho, selfie na academia, vídeo que eu gravo, mas é engraçado que essa coisa de fazer todo dia é mais de um ano pra cá, é mais recente”*. O hábito de fotografar, portanto, está presente inclusive nos momentos de trabalho. Em uma das fotos compartilhadas por Camilo, por exemplo, aparecem ele e mais três pessoas com a farda do emprego. Uma delas, ele explica, trabalha em um prédio separado, então quando eles se encontraram acabaram fotografando o momento juntos. Como você fez na hora? – eu pergunto. *“Eu disse: ‘gente, vou tirar uma selfie aqui’. Essa eu postei depois porque eu estava trabalhando, a gente estava visitando um prédio novo da empresa. Aí como eu tinha que finalizar a visita com os trabalhadores que estavam lá, a gente fez a selfie correndo e liberou o pessoal, aí depois eu postei, algumas horas depois”*.

Já Maria, além de incorporar a fotografia através do *smartphone* em sua rotina pessoal, acaba utilizando-o também para trabalhar. Ela é contratada por uma redação de jornal, como jornalista, e como há uma certa limitação no número de fotógrafos profissionais, acaba utilizando bastante o telefone celular para fazer registros em imagens. *“Se a imagem está na sua frente, a notícia está na sua frente, eu não vou deixar de registrar só porque não tem o*

fotógrafo lá comigo, não vou deixar de gravar aquilo porque não estou com uma câmera profissional na mão”, explica. No entanto, mesmo assim ela também faz registros mais pessoais de sua rotina de trabalho, além daqueles necessários à cobertura jornalística. Em uma das fotos de Maria analisadas em seu perfil no *Instagram* uma situação desse tipo aparece. Trata-se de uma montagem com duas fotos ocupando o mesmo quadro. Na primeira, Maria está ao lado de uma criança, que segura um bloco de papel com um desenho. Ela está com o crachá do trabalho, agachada junto com a menina. Já a outra foto mostra mais de perto o papel em suas mãos: um desenho infantil, feito de caneta, representando um sol sorridente, um grande mar e duas sereias com coroas de rainha na cabeça. Maria explica com detalhes este momento da foto:

Eu estava fazendo uma matéria lá em Lauro de Freitas e essa menininha começou a conversar comigo. Ela é índia, como eu disse na descrição [da foto, publicada no Instagram]. Eu estava entrevistando os pais dela, ela sentou, pegou meu bloquinho e começou a desenhar e disse que era eu. Eu sou apaixonada por criança, e quando acontece uma coisa dessa que uma pessoa cruza essa linha de entrevistado e repórter e vai te atingir mais como pessoa, eu não consigo tanto resistir. Aí eu acabo me envolvendo também. Eu entrei na dela totalmente, aí comecei a conversar com ela, e ela não devolveia meu bloquinho nunca, esse desenho está no meu bloco de anotações, tem um monte de entrevista do lado. E ela foi desenhando e me contando coisas, me falando que eu era uma princesa de Frozen! [...] Enfim, aí depois a mãe dela estava lá... ah, ‘você tira uma foto comigo?’, aí a mãe dela falou ‘claro’. A mãe dela veio e tirou a foto. Eu gosto de mostrar minha rotina como jornalista para as pessoas, eu gosto de contar essas histórias que não vão aparecer no jornal. E ninguém está nem aí se não tem nada a ver com a pauta. Mas foi uma coisa que me tocou diretamente e eu queria mostrar quem era a menina, queria mostrar o que ela tinha feito para mim.

Para contar essa história, através de imagem e descrição em texto, Maria não conseguia se decidir qual foto publicava, se aquela ao lado da menina ou apenas a outra que mostrasse o desenho de perto. Resolveu, então, compartilhar as duas em uma mesma imagem, editando em um aplicativo. Além de momentos como esse, no trabalho, Maria costuma fotografar aqueles mais “espontâneos”, “desde situações no carro até a comida, até quando saio com pessoas. [...] Como eu estou sempre em contato com pessoas, eu acabo fazendo isso demais, várias vezes ao dia”. A fotografia através do *smartphone* torna-se assim parte de seu

cotidiano. Trata-se de uma rotina, na verdade, intensa em relação à produção de fotos: *“Tudo que eu quero mostrar, seja para quem for, seja qual for o alcance, eu acabo fotografando na hora. Mesmo que eu vá apagar depois, mesmo que a memória do celular esteja estourada. Todo dia ele diz que meu armazenamento está quase cheio”*. Maria diz que acabou criando o hábito de *“fotografar qualquer coisa”*. Ela costuma, inclusive, utilizar fotos para responder certas mensagens no *Whatsapp*. Se alguém pergunta onde ela está, por exemplo, Maria às vezes responde apenas com uma imagem – se está em um engarrafamento, dirigindo, envia uma foto sua dentro do carro naquele momento.

Em relação ao hábito constante de fotografar, Camilo se comporta de forma semelhante. Ele diz fotografar em qualquer momento. *“Eu fotografo desde minha comida para mandar no grupo ou comentar alguma coisa, eu fotografo no trânsito, no trabalho, na academia”*, revela Camilo. Não há muita explicação para isso, ele apenas incorporou completamente a fotografia em sua rotina.

Não sei te dizer o porquê. Se você perguntar: Camilo, por quê? Eu não sei, é uma coisa louca. É um vício, eu acho. Eu estou com o celular na mão o tempo todo, aí eu fotografo até a tela do computador quando eu estou vendo alguma coisa e quero mandar para alguém. É mais rápido eu mandar uma foto da manchete que eu vi no trabalho, quando estou no PC, fotografo e mando para alguém: ‘Ah, você viu isso aqui?’. Mas não tenho necessariamente o intuito de postar, sei lá, de fazer alguma coisa para tornar aquele material público. É mais uma coisa da necessidade que é criada no dia a dia, na rotina, compartilhando coisas com os outros o tempo todo.

Há, ainda, aqueles que utilizam o *smartphone* para fazer registros auxiliares à memória ou como anotação de algo, a exemplo de Beatriz, a personagem já apresentada no início deste capítulo. Para ela, o telefone celular funciona como um *“registro de coisas que eu preciso recordar”*. Ela cita algumas situações, como os momentos em que rabisca algo em um papel – em reuniões de trabalho, por exemplo – e, ao invés de guardá-lo, resolve fotografá-lo para facilitar posteriormente o resgate das informações anotadas. *“Ou então, por exemplo, eu estou vendo um filme e apareceu um ator que eu sei que eu lembro de onde é, mas não consigo botar ele em algum lugar. Aí eu vou e fotografo para depois eu procurar registrar de onde eu conheço esse cara”*, explica. Ou, ainda, se ocorre de bater o carro, então ela fotografa o estado dele como registro. Também, por exemplo, se vai deixar o carro em um serviço de manobrista, então fotografa o interior para comprovar a falta de algum item caso haja furto.

Outra situação, já citada anteriormente, é em relação à sua coleção de batons. “*Eu costumo fazer foto das coleções que eu tenho. Então, por exemplo, eu tenho uma coleção de batom. Eu tenho todos os meus batons fotografados, registrados, porque quando eu quiser usar, quiser lembrar de algum, não preciso ir lá na gaveta buscar o tom*”, diz Beatriz.

Esse tipo de uso da fotografia, como uma forma de anotação e auxílio à memória, é comum também a Maria. “*Eu fotografo também muita coisa que eu teria que escrever, tipo se eu estou numa palestra ou em uma coletiva e a pessoa está passando uma apresentação na tela. Para não ter que escrever aquilo tudo eu sempre tiro foto que é muito mais rápido*”, ela explica. É um hábito semelhante ao de Sara, acostumada a fotografar para “*anotar coisas*”. Ou seja, ao invés de anotar algo, com um papel ou caneta – ou até digitando no próprio *smartphone* –, Sara prefere fotografar. Ela usa a imagem, por exemplo, para registrar produtos e preços em supermercado e, assim, poder comparar os valores; ou, então, fotografar alguma comida que gostou em um restaurante, para lembrar dela em outro momento. Como seu namorado mora em outra cidade, Sara costuma “*tirar fotos de qualquer coisa*” e enviar para ele, como uma forma de compartilhar sua rotina.

Fotografar comida, inclusive, é uma prática comum entre alguns de nossos personagens etnográficos. É o caso de Max. “*Eu uso meu celular pra tirar foto de tudo*”, ele diz, mas foto de comida é um dos tipos mais comuns para ele.

– Por que você gosta de tirar foto de comida? – perguntei. “*Porque eu gosto que as pessoas vejam minha comida. Porque eu gosto de cozinhar bastante, e desde que eu me mudei foi uma coisa que eu comecei a explorar muito, porque em casa tinha a opção de minha mãe cozinhar para mim. E como eu mesmo comprava minha comida, enfim, e seria um lugar para experimentar coisas novas. E aí toda vez que eu experimento uma coisa nova, e dá certo, ou não, mas a foto sai bonita, eu posto*”, explica Max. Ou seja, trata-se de um tipo de foto feita especialmente para ser compartilhada. A fotografia, portanto, acaba fazendo parte do próprio processo de cozinhar, está atrelada às experimentações do personagem na cozinha.

O perfil do *Instagram* de Max está repleto de fotos de comida. Penne ao pomodoro, costela de porco ao molho *barbecue*, panqueca de queijo e presunto, *onion rings*, bobó de camarão, *cookies* de chocolate... São imagens variadas de experimentações na cozinha. Por isso, selecionei duas para solicitar a ele mais detalhes. Em uma delas, há um *pretzel* fotografado de cima, apoiado em uma toalha de mesa quadriculada verde a branca. Max explica a imagem dizendo que costuma fotografar dessa forma toda vez que faz alguma comida diferente. Há um ambiente certo para esse tipo de foto: “*a mesa da sala, que é o lugar*

onde bate a melhor iluminação”. Na outra foto, há pães alinhados uns ao lado dos outros. “Essa foi muito importante para mim”, diz Max, “porque foi a primeira vez que eu fiz pão”. Como demorou para conseguir deixar o pão pronto, ele se empolgou com o resultado e pegou rapidamente o *smartphone* para fotografar:

E é um negócio que demora muito, e eu não sabia que demorava muito. Eu estava muito agoniado, tanto que eu nem tinha desmontado ainda, nem tinha tirado ele da fôrma e tirei logo a foto. Foi o mesmo esquema do pretzel. Em minha cozinha, em cima do fogão, bate uma luz do sol, tinha um sol nesse dia, porque raramente tem sol, e eu tirei da luz do sol mesmo. Tirei com o celular e editei com o editor nativo do celular. Eu só coloquei brilho, acho que aumentei a saturação, botei um contrastezinho para mostrar as casquinhas, e foi isso. Foi só para mostrar mais uma comida que eu tinha feito.

Sara e Max não são os únicos a fotografar pratos de comida. Quando perguntei a Anna, por exemplo, qual tipo de foto ela mais faz, respondeu prontamente: “*Selfie, depois comida*”. Sobre o primeiro tipo, falaremos com detalhes adiante. Em relação à comida, seu comportamento é semelhante ao de Max. “*Eu fiz essa comida e estava incrível, aí eu tiro uma foto*”, diz Anna. Em uma das imagens que mostrei a ela, aparece um *fettuccine* bem próximo à câmera, com molho vermelho, almôndegas e bastante queijo parmesão ralado por cima, disposto de maneira a completar toda a bandeja vermelha com bordas largas e desenhos discretos de frutas. “*Nossa, maravilhosa essa comida*” – Anna lembra, bastante empolgada. “*Esse prato é de uma amiga minha, na verdade. Volta e meia no final de semana uma das coisas que a gente faz é cozinhar juntas. [...] Essa amiga minha faz coisas muito bonitas visualmente. Então ela que organizou esse prato*”, explica. Como gostou muito da apresentação da comida, Anna não resistiu e fotografou para compartilhar no *Instagram*. Estava um dia bastante claro, o que facilitou uma foto mais bonita. Ela diz que “*ficou muito legal porque as almôndegas e o queijo deram uma textura, eu coloquei um efeito que puxou mais os tons de vermelho*”.

Anna costuma também retratar outros momentos cotidianos. Ela possui muitas tatuagens espalhadas pelo corpo e, toda vez que faz uma nova, costuma tirar “*várias fotos*”. Ela começou a falar sobre essa prática quando mostrei uma de suas imagens, com um close bem próximo à pele, exibindo detalhes de uma nova tatuagem feita na perna. A imagem é bastante escura, com exceção dos riscos de tinta na pele que estão bem focados na luz, formando uma espécie de vinheta ao deixar o entorno mais escuro. É realmente uma tatuagem

feita há pouco tempo, já que ainda mostra um plástico cobrindo-a. “*E eu achei essa foto muito legal, porque não é aquela foto tosca de tatuagem que você está em pé parada, essa foto tem movimento, tem um outro contexto, dá para ver a silhueta de meu corpo, um pouquinho da outra tatuagem lá em cima. Eu achei uma foto bem bonita*”, conta Anna. Para demonstrar essa sensação, ela compartilhou a imagem com a legenda “movimento” ao lado da *hashtag* #tattoo. Anna sempre fotografa suas novas tatuagens, mas não costuma publicá-las tanto. Nesse caso, “*o poder estético da foto me fez postar*”. O efeito de luz, a composição da imagem e a sensação de movimento fizeram com que ela resolvesse compartilhá-la.

A novas mediações do cotidiano através de imagens é ainda mais ampla. Além dos registros de tatuagens novas, momentos no trabalho, anotações do dia a dia, deslocamento diário e bonitos pratos de comida, há também aquelas fotos dos animais de estimação, situações banais com a família ou momentos caseiros. Matilde, por exemplo, compartilha no *Instagram* diversas situações de seu cotidiano, desde poses curiosas de suas duas gatas até materiais de estudo para faculdade. Seu perfil na rede social é repleto de imagens de momentos íntimos, detalhes de objetos, *selfies* em diversos lugares – em casa, no trabalho, no carro, na praia, na faculdade –, comidas que gosta, partes de seu corpo, encontro com amigos, deitada na cama, lendo um livro, abraçada com o namorado, tomando café, na academia... Ela diz, inclusive, que as fotos podem variar de acordo com a estação. Quando está mais frio, por exemplo, costuma se fotografar segurando ou tomando xícaras de café – “*acho que eu adoro criar climas para foto, muito de acordo com o tempo mesmo*”. O *Instagram*, para ela, funciona como uma galeria de seu cotidiano, uma galeria pessoal.

– Me fala um pouco sobre essa foto – peço a Matilde. No enquadramento, aparecem apenas suas pernas cruzadas vestidas com um pijama azul com árvores e estrelas desenhadas, uma xícara de café segurada por uma das mãos e apoiada na cama, com um leitor de *ebook* ao lado – ligado e mostrando a capa de “O segundo sexo”, de Simone de Beauvoir – e um recipiente rosa de hidratante. A legenda é a seguinte: “*b-dia com direito a despertar na hora que o sono acaba e acordar com pijama de vó*”. Ela disse que estava lendo, tinha acabado de pegar o café e, bom, o hidratante já estava ali, então deixou assim. Além desse “*pijama maravilhoso, que foi de minha avó, e isso foi tipo pouco tempo depois dela morrer*”. Matilde pensou o seguinte: “*essa cena é bonita, esse enquadramento é legal, cores, a luz estava muito legal, de manhã, a cortina metade aberta*”, fazendo entrar uma luz difusa no quarto. “*Aí achei que a foto ficava fofo mesmo*”, então fotografou e compartilhou. Já em outra imagem, em outro momento, mas também na cama, Matilde se fotografa parcialmente coberta com um

edredom azul e branco. O enquadramento corta a maior parte do rosto, fazendo aparecer apenas do queixo para baixo, excluindo também um dos braços, e mostrando o outro apoiado em um travesseiro branco ao lado. A foto é tirada de cima, com Matilde com o rosto virado também para cima, deitada em um lençol lilás amassado e vestindo um sutiã com retângulos coloridos desenhado. A luz bate lateralmente, como se vinda de uma grande janela ao lado. “*Eu ganhei esse sutiã no dia anterior, de uma amiga*”, explica. Ela conta que ficou o dia todo usando a peça, “*não conseguia tirar porque é muito lindo*”. Matilde diz que “*já estava nessa posição, já estava na cama, com esse cobertor, então aproveitei para tirar [a foto]. A luz estava ótima de manhã, eu gosto muito dessa luz*”.

Matilde também costuma fotografar seus gatos: “*eu tenho duas gatas incríveis, maravilhosas, que estão sempre posando de um jeito ou de outro*”. – Imagine, então, que você vá fotografar uma de suas gatas agora; me descreva os passos que geralmente você faz – peço. “*Geralmente*”, responde Matilde, “*pensando na questão de uma gata minha e tal, é uma coisa que está acontecendo espontaneamente e acho que uma foto pode ficar legal. Ai geralmente eu abro a câmera no atalho mesmo do celular e tento tirar o mais rápido possível, e tiro várias para tentar o melhor foco e a melhor luz*”. Depois disso, seleciona a melhor foto, e edita a imagem pelo menos em dois aplicativos diferentes, colocando um ou dois filtros. Então compartilha no *Instagram*. De forma semelhante, Anna e Tomas também costumam fotografar seus gatos. Ela, por exemplo, sempre envia fotos nesse estilo para os amigos: “*eu tenho umas três amigas que eu sei que qualquer coisa que meu gato fizer elas vão querer ver*”. Já ele busca sempre não produzir muito a foto quando o sujeito dela é seu gato; é preciso selecionar o momento, diz Tomas, alguma pose interessante.

O cotidiano fotográfico, como seria possível de se imaginar, aparece também em momentos de intimidade com a família. É o que acontece com Bruno, por exemplo. Já apresentado no início deste capítulo, descobrimos que ele costuma fotografar seus filhos em casa, geralmente várias fotos repetidas. Quando a entrevista foi realizada, inclusive, era possível ouvir ao fundo conversas e gritos de crianças brincando; em certo momento, sua esposa chegou perto do computador e ficou ao lado observando uma das imagens que eu mostrava. Suas fotos, portanto, acabam por refletir esse seu cotidiano familiar. Em seu perfil no *Instagram* há imagens em praças, praia, em sua própria casa, imagens de paisagens e situações cotidianas – geralmente relacionadas a sua família. Em uma das fotos, um de seus filhos aparece várias vezes – uma montagem de uma imagem formada por quatro fotos diferentes. “*Essa foi no 7 de Setembro*”, explica, “*a gente foi assistir ao desfile, com minha*

esposa e meu filho. A gente tirou várias fotos nesse dia, aí a gente escolheu a que aparecia todo mundo, aí fez esse mosaicozinho". O próprio Bruno segura seu filho em duas das fotos que compõe a imagem – vestido com camisa da seleção brasileira e chupando um picolé –, enquanto sua esposa o segura em outra, e depois a criança sozinha na quarta foto. Em outra fotografia publicada, em preto e branco, o seu filho mais velho aparece mexendo em um celular, provavelmente jogando algo ou vendo um vídeo, enquanto a criança menor está bem próxima apenas observando o que ocorre na tela. Já em outra situação, em uma foto diferente publicada, essa mesma criança mais nova aparece sorridente vestindo uma camisa vermelha de time de futebol: *"aqui foi meu filho, quando ele ganhou uma camisa do tio dele"*. Ele fotografou justamente com o objetivo de compartilhá-la com a família.

Assim como Bruno, Beatriz também costuma manter uma rotina de fotografia associada a momentos familiares. Ela, no entanto, diz ter voltado a imprimir essas fotos, especialmente após a morte de seu pai. Como vimos, Beatriz habitou-se desde criança a registrar imagens e guardá-las em álbuns. Recentemente ela começou a resgatar essa prática, buscando guardar momentos familiares importantes. Ela começou a mexer em sua casa nos objetos deixados por seu pai, verificando o que é importante guardar ou não, abrindo seu armário aos poucos. *"Eu comecei a imprimir fotos, fotos antigas dele"* – diz Beatriz, emocionando-se e pedindo desculpas por interromper um pouco a entrevista. Ela verificou o que precisava ser restaurado, imprimiu novas fotos e fez um mural tanto na empresa dele quanto em sua casa – mostra, atrás dela, um painel repleto de fotos, provavelmente misturando aquelas antigas com novas registradas através do *smartphone*. Uma das formas de superar a morte de seu pai, inclusive, é tanto resgatar memórias fotográficas antigas quanto criar novas. Assim como ela, seu irmão habituou-se a fotografar, então o sobrinho de Beatriz, ainda com três anos de idade, já possui mais fotografias do que eles durante toda a infância e adolescência. Mesmo essas fotos, feitas com o telefone celular, são impressas e colocadas em álbuns e murais familiares. A morte de seu pai acabou resgatando esse zelo pelas fotos em papel, fez com que ela percebesse a necessidade de imprimir essas imagens. Explica isso com lágrimas nos olhos – *"eu não sabia que eu estava tão emocional ainda"*.

Uma das fotos publicadas no *Instagram* de Beatriz mostra seu próprio punho, em close. Nele, uma pulseira fina e delicada, com um pequeno crucifixo pendurado. Uma vinheta forte, escurecendo bastante as bordas da imagem, traz o foco ainda mais para o centro da imagem, onde está o punho e a pequena cruz. Trata-se de uma foto relacionada a um momento específico, próximo à morte de seu pai:

Essa foto... é uma daquelas fotos que eu te falei de momento. Meu pai estava internado no hospital quando eu tirei essa foto. E eu estava no estacionamento do hospital quando tirei essa foto. Foi quando disseram para a gente que não tinha mais nada para fazer, e tudo que podia fazer era rezar. Eu nunca fui muito religiosa. Vou ficar emocional de novo [começa a chorar um pouco]. A foto foi isso, foi uma foto para mim para registrar aquele momento, que eu estava pedindo ajuda, que eu não estava aguentando mais, ele já estava internado mais ou menos há uns 45 dias.

O resgate do hábito fotográfico, além do empenho em conservar a memória em imagem, ajuda Beatriz a superar a perda do pai e aproveitar os momentos com a família. Em outra imagem publicada, feita com montagens de três fotos diferentes – uma senhora segurando uma criança ao lado de um cachorro, a própria Beatriz fazendo o mesmo e um bolo de aniversário –, demonstra a necessidade dela de guardar certos momentos familiares. “*Esse foi o aniversário de meu sobrinho [...] e essa senhora que está aí é minha mãe; minha mãe, meu sobrinho e o cachorro de meu irmão*”, explica. Trata-se de um encontro de família na casa dele: “*uma coisa legal desse encontro é que nele especificamente minha cunhada imprimiu várias fotos de meu sobrinho e espalhou pela casa; então, se você prestar atenção, lá no fundo da foto onde eu estou com meu sobrinho tem um varalzinho de foto que ela colocou*”. Fotos em mural, fotos espalhadas pela casa, fotos em álbum de retrato e fotos nas telas dos *smartphones*.

A fotografia do cotidiano é permeada por práticas diversas. Misturam-se, na verdade, hábitos fotográficos de momentos específicos ou especiais – viagens e encontros familiares, por exemplo –, já comuns desde a fotografia analógica, com aqueles que surgem ou se modificam com a prática de fotografia através do *smartphone*. O cotidiano torna-se mais presente nas imagens. O processo de fotografar ganha mais estabilizações em torno do cotidiano, mostra-se mais habitual – alinha mais e novas continuidades –, torna-se presente em momentos diversos daqueles que possuem um *smartphone*. Não se trata apenas de uma fotografia do cotidiano, mas uma fotografia enquanto prática cotidiana. Os próprios relatos dos personagens conseguem demonstrar como esse hábito [HAB] contemporâneo, envolvendo aquele telefone-câmera, sempre disponível, sempre no bolso da calça ou na mochila, coloca-se como um cotidiano fotográfico.

Lembremos: não é uma essência da fotografia atual. O hábito, enquanto modo de existência, demonstra justamente a necessidade de se perceber certas continuidades sem voltar

o olhar para um ser-enquanto-ser. Os personagens aqui apresentados demonstram não um ato fotográfico específico, mas a imanência associada ao cotidiano – um cotidiano, aliás, formado por processos fotográficos diversos, assegurado pela continuidade do hábito e pela pluralidade dos modos de existência.

Não se trata, por outro lado, de uma suposta inércia do cotidiano. A fotografia realizada através do *smartphone* coloca-se como um conjunto de práticas – com diferentes processos fotográficos – envolvidas com uma formação habitual de continuidade. Como vimos, os personagens lidam com as transformações de suas experiências em produção de imagens, mesmo que a prática fotográfica já se coloque como habitual, como atrelada ao cotidiano – e ainda que a continuidade das experiências, gerada pelo [HAB], sejam diversas. Para Max, cozinhar está associado à foto feita mostrando o resultado de suas experimentações; Beatriz nunca esquece de registrar todos os batons que compra; Maria incorpora a fotografia em seu cotidiano no trabalho, tanto por motivos profissionais quanto por sentir a necessidade de criar imagens de suas experiências pessoais; já a rotina de Bruno, com seus filhos, sempre acaba transformada em imagens divertidas; Matilde vê uma cena interessante de seu cotidiano, e se fotografa, mesmo que esteja de pijama lendo um livro na cama; Tomas gosta de fotografar cenas bonitas, ou até mesmo banais, durante seu trajeto até o trabalho; Camilo tira “*muita foto de besteira*”, ou seja, muita foto banal, atrelada aos momentos mais simples do cotidiano, seja no trabalho ou na academia; enquanto isso, Anna fotografa várias vezes cada nova tatuagem, mesmo que não a compartilhe; Sara, ao invés de fazer anotações em papel, costuma substituí-las por fotos. São diferentes práticas, diversas formas habituais – um cotidiano revelado por movimentos de continuidade (e pequenas descontinuidades), enfim, plural, relacional e múltiplo.

4.2.3 Qualquer momento, qualquer lugar

Quando Tomas compartilha uma imagem de seu cotidiano em deslocamento – a calçada após sair do ônibus, por exemplo –, sua proposta é fazer algo instantâneo. Acha uma cena ou composição interessante, fotografa e compartilha, mesmo que esteja em movimento, andando na rua. Ele esteve ali, naquele momento, fotografou algo que o chamou atenção e, ainda no mesmo local, pôde compartilhar aquela imagem. Trata-se de uma instantaneidade atrelada à mobilidade, ubiquidade e portabilidade.

Segundo Matilde, por exemplo, uma fotografia de seu cotidiano é facilitada pelo fato do *smartphone* estar o tempo inteiro com ela, além de não precisar carregar uma câmera, “*algo que pesa e chama atenção na rua*”. Sendo assim, “*tudo que eu vejo, que enxergo como uma fotografia, eu basicamente fotografo com aquele aparelho que está comigo de um jeito ou de outro*”. Às vezes, ela diz, faz alguma pequena produção em casa para alguma imagem – como veremos adiante –, mas “*quase sempre é uma coisa de eu estar passando por algum lugar e eu visualizar um enquadramento bonito*”. Podem ser objeto de fotografia tanto “*coisas comuns*” quanto aquelas “*não tão comuns*”, basta achá-las bonitas. A experiência com fotografia de Matilde está muito relacionada à instantaneidade e portabilidade proporcionada pelo *smartphone*. Ela diz, inclusive, que sua “*história mais direta com a fotografia se deu com o celular mesmo, principalmente o iPhone*”. Já Tereza, uma de nossas outras personagens, fotografava com câmeras analógicas e digitais, mas acabou trocando-as totalmente pelo *smartphone*:

Eu lembro de quando começou essa história de celular com câmera, eu fiquei sem entender: ‘Para que? Eu tenho uma câmera’. E na época celular não tinha muito espaço, então não poderia tirar muitas fotos. Só que hoje em dia eu nem tenho câmera mais. É só sair com o celular. Até porque é muito mais prático, é tudo em um. Mas no começo mesmo eu achei estranho.

A única câmera fotográfica de Tereza é o próprio *smartphone*. É muito mais prático – como ela diz. Tal praticidade é também sentida por Isaura, que trocou câmeras digitais portáteis pelo *smartphone*. Ela, no entanto, ainda conserva uma câmera semiprofissional e outra DSLR, usando-a apenas ocasionalmente – chegou, até, a fazer alguns cursos *online* sobre fotografia. Isso porque “*às vezes uma câmera profissional [...] fica difícil de você carregar por causa da violência e tudo mais. E aí que entra o smartphone, uma coisa mais prática*”. Mesmo para alguns trabalhos da faculdade, por exemplo, Isaura costuma utilizar o *smartphone*, porque acredita ser mais fácil escondê-lo. Como ela é estudante de arquitetura, gosta de fotografar o cotidiano da cidade; por isso, utilizar o telefone celular torna-se mais prático e fácil. Com ele, passou a fotografar muito mais e coisas diferentes: “*aí já é praticamente tudo e praticamente o tempo todo*”. Pelo menos para Isaura, a prática fotográfica com o *smartphone* tornou a fotografia mais ubíqua; além, claro, da facilidade proporcionada por um dispositivo híbrido portátil e de fácil utilização. Inclusive, como já está mais acostumada a fotografar através dele, Isaura diz conseguir fotos mais satisfatórias – “*do*

tipo de foto que eu quero, em termos de luz e enquadramento” – do que com suas câmeras digitais comuns.

A foto instantânea do *smartphone* – e potencialmente comunicativa, caso seja compartilhada – faz com que, por exemplo, Maria a utilize para indicar em qual local ela se encontra, como vimos nas páginas anteriores. De forma semelhante, Max inventou junto com seus amigos, através do *Whatsapp*, uma espécie de brincadeira chamada por eles de “momento da foto”. A ideia surgiu, explica Max, porque alguns amigos, em um grupo específico criado no aplicativo de troca de mensagens, começaram a compartilhar entre eles algumas fotos cotidianas e banais.

Só que alguém postou um dia e ninguém mais postou. E outra pessoa foi e postou aquele símbolo que é tipo uma sirene, e aí postou várias: ‘gente, não pode ignorar o momento da foto’. Ah, existe um momento da foto. Aí todo mundo se deu conta de que existe o momento da foto. E agora a pessoa só posta uma foto e posta a sirene. Aí todo mundo sabe que é o momento da foto. E aí todo mundo posta foto. Quem está vendo posta foto, quem não está não posta.

Ou seja, nessa brincadeira inventada por Max e seus amigos, quando acontecer o “momento da foto” – quando alguém colocar a imagem da sirene –, todo mundo compartilha uma foto de si onde estiver, do jeito que estiver, mostrando o que está fazendo naquele momento. Ele acha uma proposta interessante “*porque rola uma interação bacana entre as pessoas. E é uma coisa bem fácil de tirar, porque tiro no trabalho, sei lá. Acho isso legal*”.

Como lembra André Gunthert (2014, p. 58), o *smartphone* torna-se um “aparelho fotográfico universal”¹⁹⁹. Não é mais necessário antecipar uma *prise de vue*, planejar carregar uma câmera fotográfica com algum objetivo específico. A fotografia torna-se disponível permanentemente, a todo momento e em qualquer lugar. Para Gunthert (2014, p. 58), “o telefone móvel transforma cada um de nós em turista do cotidiano, prontos a fazer imagens em qualquer situação.”²⁰⁰ Trata-se de uma instantaneidade a ultrapassar a rápida produção e visualização da imagem, incorporando também sua difusão potencialmente imediata. Da maneira como já observava Carole Anne Rivière (2006), a hibridização entre a fotografia digital e o telefone móvel colocou a fotografia em meio às relações interpessoais como um tipo de comunicação visual. A fotografia, defende a autora, ganha um status de “mídia de

¹⁹⁹ “appareil photo universel”

²⁰⁰ “le mobile transforme chacun de nous en touriste du quotidien, prêt à faire image dans n’importe quelle situation”

comunicação instantânea”²⁰¹ (RIVIÈRE, 2006, p. 123). Com as redes sociais, essa potência comunicacional se amplia, abrindo possibilidades para uma difusão de imagens voltadas a um “presente absoluto”²⁰², como chama André Rouillé (2014), ao se referir especialmente às imagens efêmeras compartilhadas no aplicativo *Snapchat*²⁰³. Max e seus amigos, por exemplo, com o “momento da foto” demonstram bem a incorporação, de maneira lúdica e cotidiana, da fotografia enquanto comunicação instantânea e ao mesmo tempo efêmera. São funções e práticas possíveis em uma fotografia atrelada à mobilidade, instantaneidade, ubiquidade e portabilidade, possibilitando produzir e compartilhar fotografias de maneiras diversas, independente do local ou da situação.

Tais características funcionam de maneira associada justamente pela possibilidade de transposição de uma fotografia realizada através de um dispositivo dedicado – com função única de produzir imagens, desde o daguerreótipo até a câmera digital – para aquela incorporada a um dispositivo híbrido e conectado. Pensando nos seres da técnica, como coloca Latour, enquanto aqueles voltados para a relação entre dobra e desengate – uma diferença de materiais, dobras em cima de dobras, permitindo deslocamentos em diferentes níveis, passando da imobilidade à mobilização –, o *smartphone* ao mesmo tempo constrói nossos próprios hábitos e é transformado a partir de nossas apropriações. Investe-se em pesquisas [REF.TEC] para permitir uma maior miniaturização dos diversos componentes presentes no telefone celular – ele se torna um pequeno computador –, viabilizando o aprimoramento de um aparelho com o qual, muito mais do que fazer ligações, há a possibilidade de comunicações diversas através de redes sem fio, seja por texto, áudio, vídeo ou foto. O uso cada vez mais intenso para produção e compartilhamento de imagens acaba por impulsionar melhores dispositivos fotográficos internos ao *smartphone* e telas digitais de grande resolução, ao mesmo tempo em que essa melhora na qualidade das imagens impulsiona o próprio uso do DHMCM para fotografar.

²⁰¹ “média de communication instantané”

²⁰² “présent absolu”

²⁰³ Trata-se de um tipo de rede social na qual o compartilhamento de fotos e vídeos é completamente efêmera, permitindo apenas visualização por alguns segundos, e depois a imagem é deletada. No próximo tópico serão discutidas com maiores detalhes diferentes tipos de rede sociais para compartilhamento de fotos.



Figura 23: O apresentador Charlie Rose segurando a câmera do *iPhone* na palma de sua mão

Fonte: *Frame* do vídeo publicado pela CBS News²⁰⁴

Encaixapretados em um aparelho de simples manipulação, portátil e móvel, os componentes responsáveis pela fotografia no interior de um *smartphone* alcançam um alto nível de complexidade. Apesar de seu tamanho reduzido – como é possível observar na Figura 23 –, a câmera acoplada a um *iPhone*, por exemplo, é desenvolvida com mais de 200 partes individuais. É o que explica Graham Townsend²⁰⁵, o diretor de uma equipe com mais de 800 engenheiros contratados pela *Apple* para aprimorar a câmera do *iPhone*. “Para capturar uma imagem”, ele diz, “há 24 bilhões de operações acontecendo”.

Tanto a qualidade da câmera quanto a simplicidade no uso trazem consequências para a prática fotográfica. Sara, por exemplo, já teve *smartphones* mais caros e melhores, mas após ser roubada acabou comprando um mais barato e, por causa disso, diminuiu “o hábito de tirar foto por conta dele”. Para ela, o modelo do *smartphone* a faz fotografar mais ou menos, a depender da qualidade de imagem que ele produz. Max pensa de forma semelhante. Ele diz ter adquirido o primeiro celular com câmera em 2008, mas “era bem ruim”, então não fotografava tanto com ele. “Só que depois a qualidade da câmera do celular foi melhorando e eu fui utilizando mais”, explica.

Se, como escreve André Lemos (2013, p. 19), as coisas “nos fazem fazer coisas”, assim como nós nos comunicamos junto a elas – e elas, também entre elas, comunicam-se –, não se pode dizer simplesmente que melhoramos o *smartphone* para poder fotografar mais; deve-se juntar a essa suposição uma outra relação, aquela a indicar também que o *smartphone* nos faz fotografar mais. É um desengate dos seres da técnica, impulsionando uma mobilidade a nos atingir. Nesse emaranhado entre seres distintos mas relacionais – dobras e desengates da técnica, cadeias de referência e continuidade prática do hábito –, nossa relação híbrida com o *smartphone* permite-nos fotografar e compartilhar imagens em mobilidade, com um aparelho

²⁰⁴ <<http://www.cbsnews.com/videos/the-anatomy-of-an-iphone-camera/>> Acesso em: 21 dez. 2015.

²⁰⁵ Em programa televisivo da CBS: “The anatomy of an iPhone camera”. Disponível em:

<<http://www.cbsnews.com/videos/the-anatomy-of-an-iphone-camera/>>. Acesso em: 21 dez. 2015.

portátil, tornando a fotografia ubíqua e ainda mais instantânea. Imagens passam a ser produzidas e compartilhadas em qualquer momento e em qualquer lugar.

4.2.4 Redes sociais: compartilhamentos e ficções

“*Minha relação com o Instagram é: qualquer coisa que seu olho bata e ache interessante enquadrar*”, diz Matilde. Como vimos anteriormente, esta rede social para ela funciona como uma grande galeria de seu cotidiano, como uma espécie de álbum compartilhado, com cenas interessantes do dia a dia, imagens bonitas ou situações banais. Assim como Matilde, Anna considera o *Instagram* um álbum de fotos, porém funcionando como “*uma versão incrivelmente atraente de minha própria vida*”. Mesmo que continue sendo uma coleção de imagens de seu cotidiano, ela lida com a rede social como um local para mostrar cenas bonitas de sua vida. “*No Instagram vão ser as melhores fotos, dos melhores momentos, o filtro certo, ângulo bom, que as pessoas estão bonitas, a paisagem está bonita, a comida por algum motivo... eu fiz essa comida e estava incrível, aí eu tiro uma foto*”, explica. Enquanto isso, Sara indica gostar do *Instagram* para “*guardar alguns momentos*”, tratando-o como um “*álbumzinho pessoal*”.

Beatriz, por outro lado, não costuma manter o *Instagram* como um lugar para guardar registros ou funcionando como um álbum de recordações; prefere, na verdade, compartilhar através dele “*fotos que marcavam determinado momento de sentimento*” – tudo depende do que ela estiver sentindo naquele determinado momento, refletindo essa sensação em imagem e publicando-a na rede social. Mesmo que, de certa forma, seja público, Beatriz diz tentar mantê-lo como algo mais particular – para ela, trata-se de uma rede social mais reservada do que o *Facebook*, por exemplo. O *Instagram*, diz Beatriz, “*é algo mais privado, conversa de mesa de bar*”.

De maneira um pouco diferente, Isaura diz entendê-lo como um espaço para compartilhar imagens “*plasticamente mais bonitas*”. Há, então, um cuidado maior tanto na seleção quanto na edição das imagens – mesmo que todas ou quase todas sejam fotografadas através do *smartphone*. É um hábito semelhante ao de Max: “*para o Instagram a foto tem que estar bem bonita*”. Como será visto adiante, inclusive, ele busca produzir bastante a imagem antes de publicá-la no *Instagram*, seja lidando com poses específicas quanto com o empenho em editá-la adequadamente. Tereza, por outro lado, é menos exigente em relação à estética,

preocupando-se mais com o sujeito da foto; assim, prefere tratar o *Instagram* como um diário visual, uma espécie de *fotolog*.

– Tereza, como é sua rotina de fotografar todos os dias com o *smartphone*? – pergunto. “*Se eu estou com amigos normalmente eu gosto de tirar fotos para guardar na memória do dia, sei lá, e quando eu acho alguma coisa bonitinha. Eu olho ‘poxa, daria uma foto boa aqui’, independente de ser foto de qualquer besteira, eu acho que ficaria bom eu tiro, mesmo que fique ruim a foto. Quando o objeto, o cenário da fotografia me interessa*”.

Qualquer foto desse tipo, por exemplo, pode ser compartilhada, seja para um amigo através do *Whatsapp* ou *Snapchat*, para colocar em um álbum do *Facebook* ou em uma galeria no *Instagram*. Apesar desta ser a plataforma mais utilizada²⁰⁶ para compartilhamento de fotos entre nossos personagens, outras redes sociais também se mostram presentes – indicando, inclusive, um uso bastante diferenciado entre elas.

Enquanto, para Anna, seu perfil no *Instagram* deve receber as melhores fotos, dos melhores momentos, para o *Snapchat* ela envia “*fotos de pequenos momentos*”. Esse tipo de foto específica, ainda mais banal e cotidiana – baseadas em um “presente absoluto”, como defende André Rouillé (2014) – é chamado por Anna de “snap”:

Então, por exemplo, eu pintei o cabelo a primeira vez esse ano, então fui tirando várias snaps. Snap de antes, snap de ‘meu deus, eu estou com essa touca’, snap de ‘meu cabelo está amarelo, pareço Belo’, snap de saindo, e aí o snap com o look final. Geralmente vou registrando essas coisas. São momentos que não me preocupo tanto com a foto em si quanto o registro do momento. E aí pode ser uma festa, um show, alguma coisa divertida. Ou alguma coisa extremamente chata, dependendo do caso.

Por outro lado, Anna diz usar menos o *Snapchat* em comparação com outras redes sociais, principalmente porque ele exige que a foto seja dentro do próprio aplicativo. Ela costuma fotografar primeiro e depois decidir o que fazer com a imagem – se compartilhar, por exemplo, no *Instagram*, ou simplesmente guardá-la na memória do celular. Já o *Facebook*, ela explica, “*é o lugar onde você tem a imagem pública mais calculada*”, mostra-se como uma rede social mais completa no sentido de agregar fotos, vídeos, notícias etc, alcançando um

²⁰⁶ Dentre os personagens etnográficos construídos nesse capítulo, o *Instagram* é a rede social mais utilizada para compartilhamento de fotografias. Por outro lado, dentre todos os participantes da primeira etapa da pesquisa, o *Facebook* está ligeiramente à frente do *Instagram*: *Facebook* (77,3%), *Instagram* (74,8%) e *WhatsApp* (67,5%). Em seguida, já com menor uso, estão o *Twitter* (15,3%) e o *Snapchat* (12,2%).

público muito mais amplo. Por isso, diz Anna, “*as fotos que eu tiro e que vão para o Facebook fazem parte de um mosaico muito mais bem estruturado e muito mais pensado do que no Instagram ou Snapchat*”. Já o *Whatsapp*, por se tratar, como ela diz, de uma “*comunicação mais individual*”, o único critério é saber se há o desejo de enviar uma foto para alguma pessoa ou grupo específicos. “*E aí pode ser foto feia, foto bonita, foto de momento, foto do meu gato, é muito mais frouxo porque vai depender do relacionamento que eu tenho com a aquela pessoa e do que eu sei do que aquela pessoa quer ver*”, explica. Há a possibilidade, por exemplo, de enviar uma foto para um grupo dizendo “*gente, a festa está ótima, venham para cá*”, ou então “*posso mandar para alguma de minhas melhores amigas dizendo ‘miga, olha como eu estou gata hoje’*”.

Essa diferença de uso e compartilhamento de imagens em cada rede social aparece também na prática de outros personagens. Enquanto para Max a foto no *Instagram* precisa “*estar bem bonita*”, no *Snapchat* ele diz postar tudo: “*não tenho filtro não*”. Já no *Facebook*, que “*muito mais gente acessa*”, as publicações de imagens são pensadas com maior cuidado: “*minha foto vai ficar lá para sempre, até eu excluir*”. Algumas vezes, diz, costuma compartilhar a mesma imagem no *Facebook* e no *Instagram*, mas não sempre – há também imagens pensadas para cada rede social. O *Instagram*, na verdade, acaba sendo seu local principal para compartilhamento de fotos; para lá vão aquelas que mostrem mais sua personalidade: quando, por exemplo, ele pinta a unha ou faz comida. Enquanto isso, o *Tumblr* funciona mais como uma rede para observar imagens feitas por outras pessoas – e algumas vezes tê-las como inspiração para suas próprias. “*No Tumblr eu reblogo mais fotos de outras pessoas do que posto minhas*”, diz Max. No entanto, às vezes acontece de alguma foto sua ser compartilhada: “*um dos tumblr que eu sigo, chamado Black Fashion, que é só de cultura negra, de pessoas negras, reblogou duas fotos minhas, e eu achei sensacional, quase chorei. Eu acompanho esse tumblr o dia inteiro. Até para ver roupa, ver look, ver pessoas negras*”. Já no *Whatsapp*, ele diz, as fotos compartilhadas estão mais atreladas ao cotidiano; é algo mais parecido, então, com o *Snapchat*.

Assim como Anna e Max, Sara costuma diferenciar o uso que faz de cada rede social em relação ao compartilhamento de imagens. Ela resume bem essa diferença:

O Instagram eu tenho como um álbumzinho pessoal, eu gosto de guardar alguns momentos, coisas assim. O facebook eu já usei muito... é geralmente quando quero publicar um texto junto com a imagem, comentar de alguma viagem, fazer alguma reflexão e usar uma imagem para ilustrar. O Snapchat é uma coisa tão

imediatista que parece qualquer coisa, você publica qualquer coisa no Snapchat. Quem está ali sabe que é uma coisa bem do dia a dia mesmo, o que está fazendo naquele momento. Quem está no Snapchat tem interesse em saber disso. E o Whatsapp é realmente para compartilhar coisas que você lembrou com os amigos.

Diferentemente deles, Maria utiliza muito pouco o *Snapchat*. No entanto, costuma usar o *Whatsapp* para qualquer tipo de foto: “*vai tipo tudo, toda a besteira, sabe, vai qualquer coisa*”. Funciona durante o trabalho, quando precisa enviar alguma imagem à redação para alguém atualizar o site do jornal – quando está cobrindo alguma manifestação, por exemplo –, ou até para compartilhar momentos banais com os amigos. Maria tem grupos com amigas e costuma enviar fotos específicas, mostrando ou perguntando algo baseado em uma foto. “*Eu sou o tipo de pessoa que saio para comprar roupa e tiro foto e mando para elas, no vestiário. E mando várias em sequência. Elas tem que responder na hora: ‘estou aqui precisando pagar, me ajude a escolher’.* E sempre antes de sair também, muitas vezes eu mando a roupa para elas. Isso é para pessoas específicas”, contextualiza Maria. Trata-se de um comportamento, pode-se dizer, capaz de exemplificar bem um tipo de “imagem conversacional”, como sugere André Gunthert (2014), potencializada com o uso do *smartphone* para fotografar. São fotos feitas para serem não apenas diretamente compartilhadas, mas também discutidas, comentadas, utilizadas como uma conversa interpessoal. Ou seja, trata-se de uma ampliação do valor comunicacional das imagens fotográficas tanto através de compartilhamentos públicos em redes sociais interativas, quanto naqueles mais privados ou direcionados em aplicativos de troca de mensagem. Maria, inclusive, busca outro tipo de interação no *Instagram*, publicando aquilo que acha leve, divertido, que tenha uma “*cara de Instagram*” – gerando sempre “curtidas” e muitas vezes comentários. Seja enviada de maneira direcional e privada via *Whatsapp*, de forma efêmera pelo *Snapchat* ou formando uma grande galeria do cotidiano no *Instagram*, trata-se de uma imagem conversacional.

As atitudes e práticas distintas em relação a cada rede social, em termos de produção e compartilhamento de fotografias, remetem a certas criações ficcionais atreladas ao modo de funcionamento e público de cada rede social. Nossos personagens etnográficos não simplesmente agem de maneira distinta de acordo com o ambiente de interação digital dos quais participam, como também muitas vezes gerem cuidadosamente seus diferentes perfis de acordo com o público de cada espaço. Maria diz, inclusive, que “*no Instagram e no Facebook*

acho que eu tento ser pessoas diferentes”, corrigindo-se logo em seguida: *“não pessoas diferentes, mas uma postura diferente”*. Ou seja, criam-se versões ficcionais diferentes de acordo com suas personalidades e a percepção de alcance e público de cada ambiente. Lembrando das particularidades do modo de existência da ficção [FIC], percebe-se que não se tratam de fabricações ilusórias – os seres da ficção não estão relacionados ao falso ou à imaginação –, mas de apresentações distintas de uma mesma pessoa. Essas múltiplas apresentações ficcionais, inclusive, não são exclusivas dos meios digitais, fazem parte do cotidiano de qualquer pessoa, transformando-se de acordo com espaços público específicos, ambientes domésticos, locais de trabalho etc. No caso das redes sociais digitais, a escolha por certas publicações de fotografias, levando em conta cada ambiente, revela o cuidado que os personagens etnográficos aqui apresentados têm com suas apresentações ficcionais.

Anna, por exemplo, hesita mais em enviar fotos para seus álbuns do *Facebook*, porque não gosta de tornar públicos tantos detalhes de sua vida pessoal. Nesse espaço, costuma compartilhar *“notícias ou coisas engraçadas”*, criando, segundo ela, mais *“uma persona política/zueira do que uma persona pessoal”*. Já Maria, de forma semelhante, compartilha muita imagem no *Instagram*, mas costuma direcionar poucas para o *Facebook*. As pessoas que a seguem no Instagram, diz Maria, vêem imagens mais leves, algo mais divertido. *“São fotos minhas que eu não vou querer que meu patrão veja. Outras pessoas que trabalham comigo podem ver, mas não é legal que o meu chefe veja que eu estou postando uma foto... estou numa festa agora – não sei, um exemplo”*, explica. No *Facebook*, por outro lado, ela costuma compartilhar fotos de momentos importantes, como festa de aniversário ou formatura, *“algumas coisas que eu acho que vai ter alguma repercussão para as pessoas que estão na foto também”*. Maria dá o exemplo de uma foto publicada recentemente na qual aparecem umas 50 pessoas que trabalham com ela na mesma empresa jornalística: *“isso não é uma coisa que vai ficar feio para mim se eu postar no Facebook, que eu tenho muito mais gente do que no Instagram”*. Essa gerência de suas publicações associa-se à lógica de funcionamento e ao público de cada perfil em cada rede social. Beatriz, inclusive, lida de forma semelhante com o *Facebook*. Em seu perfil há muitos colegas de trabalho, antigos colegas de faculdade, *“pessoas com quem eu não tenho mais uma relação próxima”*, então ela acaba compartilhando menos imagens relacionadas a momentos pessoais e mais aquelas vinculadas ao trabalho. Curiosamente, Beatriz consegue diferenciar de acordo com a rede social o tipo de foto que coloca como principal em seu perfil, criando versões diferentes – a partir de filtros ou algum outro tipo de tratamento – de uma mesma imagem:

Eu tenho versões da mesma foto. Tipo assim, quando eu gostei muito de alguma foto, por exemplo, minha foto do perfil é a mesma foto, mas ela é de um jeito no Facebook, de um jeito no Instagram, ela é de um jeito no Whatsapp. São grupos diferentes, então eu poderia brincar de formas diferentes. No Facebook e no LinkedIn²⁰⁷, por exemplo, elas são mais sérias, menos trabalhadas, eu mexo mais na cor ou um contraste pra corrigir um pouco a luz, se o ambiente não for adequado pra aquela foto.

Apesar de utilizar, nesse caso, a mesma fotografia, Beatriz consegue diferenciá-la através de edição para mantê-la próxima da apresentação ficcional que busca para cada rede social. Ou seja, abre-se a possibilidade de mostrar-se com maior seriedade no *LinkedIn* e no *Facebook*, algo mais alegre e despojado no *Instagram* ou, ainda, uma apresentação mais brincalhona e íntima no *Whatsapp*. São apresentações reais – trata-se, afinal, da mesma pessoa –, porém geridas de maneira distinta, criando pequenas ficções de acordo com o local e o público ao qual se apresenta.

4.2.4 Let me take a selfie

Em um dos capítulos do primeiro livro da trilogia “Esferas”, Peter Sloterdijk (2011) traz uma análise das bolhas de intimidades – as microesferas relacionais – voltada para questões em torno do rosto humano. Para o filósofo, a possibilidade de uma facialidade²⁰⁸ – a partir de relações entre faces – conecta-se com um processo de antropogênese, fazendo com que as faces humanas produzam umas as outras, em aberturas a criações. O autor desenvolve uma investigação especialmente imagética das relações entre faces, partindo de uma pintura de Giotto, passando por rostos em moedas e chegando até faces em obras de Francis Bacon, autorretratos de Andy Warhol ou montagens fotográficas de Cindy Sherman. “Olhando para toda a história recente da facialidade humana”, escreve Sloterdijk (2011, p. 192), “pode-se dizer que humanos possuem faces não para eles mesmos, mas para os outros”²⁰⁹. Uma primeira experiência de facialidade, portanto, estaria relacionada a humanos que olham humanos; a construção de individualidade através de uma própria face estaria ligada à experiência de olhar para o outro. Esse “entre faces”, essa abertura e criação de faces,

²⁰⁷ Trata-se de uma rede social voltada para contatos profissionais. <<https://www.linkedin.com>>

²⁰⁸ O termo, segundo o autor, surge a partir de Deleuze e Guattari na obra “Mil Platôs”: *visagéité*. Em inglês, nesta versão do livro de Sloterdijk, traduz-se por *faciality*.

²⁰⁹ “Looking at the entire early history of human facility, one can say that humans have faces not for themselves, but for the others.”

conecta-se com processos de compartilhamento de intimidades – formações de esferas de intimidade – atrelados à multiplicação e interação de faces. Se expandíssemos tal experiência de facialidade para a produção imagética contemporânea, poderíamos perceber algumas das relações entre faces, possíveis bolhas de intimidade, enfim, alguma forma de interação relacional entre as pessoas através da multiplicação das imagens de si? Nossos personagens talvez possam traçar uma resposta inicial a esta pergunta.

“*Eu faço bastante selfie. Bastante selfie*”, diz Maria. Os dicionários Oxford, ao incorporar o termo e elegê-lo como a “palavra do ano de 2013”²¹⁰, definem *selfie* como “Uma fotografia que alguém tira de si mesmo, normalmente tirada com um *smartphone* ou *webcam* e compartilhada através das redes”²¹¹ (SELFIE, 2015). Segundo André Gunthert (2015), há três maneiras principais para “praticar o *selfie*”: através de um espelho, virando o aparelho e, no caso dos *smartphones* mais recentes, pela utilização da câmera frontal. Ou seja, mais do que referência à imagem em si, o termo *selfie* acaba por nomear uma prática de rápida ascensão, fazendo surgir um tipo de fotografia bastante popular²¹², diariamente²¹³ produzida e compartilhada através do *smartphone*. Dentre os participantes da pesquisa desenvolvida neste trabalho, por exemplo, 42,1% costumam fazer *selfies* de si, enquanto 43,3% fazem *selfies* em grupo. Trata-se de um dos tipos de foto mais populares entre aqueles que responderam ao questionário, perdendo apenas para “paisagem” (81,3%), “rua / espaço urbano” (58%) e “natureza” (57,7%).

“*Eu tiro selfie sempre no mesmo ângulo*” – Maria continua. “*Quase sempre no mesmo ângulo. Se tirar de baixo vou ficar gorda, se tirar selfie muito de cima vai ficar achatada, então... É sempre do mesmo jeito. Sempre do mesmo lado do rosto*”. Essa prática, para ela, varia de acordo com a situação e o que estiver sentindo no momento. São várias as possibilidades e motivos para tirar um autorretrato no estilo *selfie*:

Depende muito do que eu estiver sentindo na hora. Não é uma coisa assim ‘acordei, vou tirar uma selfie’, não sou assim também [risos]. É mais assim...

²¹⁰ <<http://blog.oxforddictionaries.com/2013/11/word-of-the-year-2013-winner/>>. Acesso em: 22 dez. 2015.

²¹¹ “A photograph that one has taken of oneself, typically one taken with a smartphone or webcam and shared via social media”

²¹² Segundo o Oxford Dictionaries, o uso da palavra *selfie* aumentou mais de 17000 % entre outubro de 2012 e o mesmo período de 2013. Ver <<http://blog.oxforddictionaries.com/2013/11/an-infographic-of-selfie/>>. Acesso em: 22 dez. 2015.

²¹³ Assim como a utilização do termo, a prática de criar imagens fotográficas chamadas de *selfies* amplia-se exponencialmente. Em uma conferência para desenvolvedores em junho de 2014, o Google divulgou estimar em 93 milhões o número de *selfies* tirados por dia em dispositivos Android. Ver <<http://www.bizjournals.com/sanjose/news/2014/06/25/google-divulges-numbers-at-i-o-20-billion-texts-93.html>>. Acesso em 22 dez. 2015.

estou com uma maquiagem incrível e quero mostrar. Também tem esses extremos e também tem 'olha só, acabei de tomar uma chuva horrorosa, estou aqui trabalhando no sol'. Já tirei selfie assim. Passei o dia inteiro no sol, estava toda vermelha, aí tirei um selfie e postei no Instagram.

Mostrei uma foto à Maria, publicada por ela no *Instagram*. “*Essa é uma selfie à moda antiga, selfie no espelho*”, explica dando risada. Nela, Maria aparece sozinha, segurando o celular e apoiando uma das mãos em uma cadeira, com um vestido quadriculado vermelho, uma blusa por cima amarrada na cintura e botas nos pés; ao fundo é possível ver uma televisão, alguns quadros de decoração e um sofá. Na legenda, a frase “*São João para quem não tem São João*”, acompanhada de vários *emoticons*²¹⁴. Ela diz que não costuma fazer foto de “*look do dia*” para compartilhar em redes sociais – “*eu sou muito tímida para ficar mostrando minha roupa todo dia*” –, mas, como se tratava de uma situação diferente, acabou publicando esta: “*me improvisei e estou usando uma roupa de São João, quero postar*”. Maria e seus amigos haviam organizado uma festa temática junina e, como algumas pessoas não foram, ela resolveu chamar a atenção delas através do *Instagram*. “*Eu fico um pouco sem graça de postar essas fotos assim*” – ela admite – “*mas de vez em quando é bom, não é? É bom para o ego, a reação das pessoas é legal*”.

Já em outra imagem publicada, Maria aparece em quatro *selfies* diferentes, junto com outras duas amigas – são quatro fotografias distintas agregadas através de montagem em algum aplicativo. Todas estão sorridentes, mas fazem poses diferentes em cada foto. Maria abre a boca em uma delas, como se estivesse gritando; em outra, beija a cabeça de uma de suas amigas, a qual faz uma careta colocando a língua para fora; ou, ainda, uma tampa o rosto da outra com a mão. Na legenda, a frase “*Só a gente sabe o que é essa saudade sem fim*”, seguida de um coração. Nessa mistura de imagens e poses divertidas, Maria diz estar demonstrando sua alegria em rever sua melhor amiga. Ela havia acabado de voltar de um intercâmbio no exterior, mas iria passar apenas dez dias na cidade: “*Ela não queria que as pessoas ficassem sabendo que ela estava aqui. Então... é minha melhor amiga, minha melhor amiga está voltando da Inglaterra para ficar alguns dias aqui, eu não vou deixar de postar uma foto com ela!*”. Compartilhar essas diferentes imagens era muito importante para Maria, comemorando o encontro e mostrando toda a saudade que estava sentindo. Como sua amiga, no entanto, estava apenas de passagem pela cidade e não queria espalhar essa notícia, a

²¹⁴ Um neologismo criado a partir das palavras “*emotion*” e “*icon*”, os *emoticons* representam expressões faciais através de junções de caracteres e pontuações do teclado ou, então, a partir de uma pequena imagem. Ver: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Emoticon>>. Acesso em: 22 dez. 2015.

fotografia foi publicada como aparentemente atemporal. “*Postamos uma foto que pode ter sido tirada antes dela viajar, entende? E com a legenda também que não quer dizer que ela está aqui*”, explica. Para as três, no entanto, a diversão do encontro, assim como o próprio compartilhamento da imagem, representam um momento especial de saudade e amizade. Maria não poderia deixar de tirar várias fotos e compartilhá-las.

Todo mundo diz que eu me mexo muito nas fotos, justamente porque eu tiro várias fotos, para ver qual vai ser mais legal. Só que com minhas amigas mais próximas, e no caso essas são minhas três melhores amigas, você se solta mais com as pessoas, você faz coisas que não necessariamente faria com outras. Acaba dando uma sequência de imagens, é como se você tivesse em movimento. Eu gosto disso, por isso que tem várias fotos no meu Instagram como essas quatro.

Essa intimidade partilhada acaba envolvendo, como sugere a própria Maria, o momento de tirar *selfies* com suas amigas, assim como a vontade de compartilhar as imagens. Trata-se, como chama Amparo Lasén (2015), de uma modulação da intimidade através de práticas banais e cotidianas de produção e compartilhamento de *selfies* – seria, portanto, uma prática contemporânea de produção de imagens de si atrelada a uma experiência de facialidade? Segundo a autora, as “práticas contemporâneas de fotografia digital remediaram a sociabilidade, a relação com o corpo (*embodiment*) e a subjetividade”²¹⁵ (LASÉN, 2015, p. 63), incluindo, especialmente, a prática de auto-fotografia através do *smartphone* chamada de *selfie*; sendo assim, continua, “A ubiquidade das câmeras e a crescente visualização e troca de imagens online revela mudanças nos usos e significados das práticas fotográficas diárias”²¹⁶ (LASÉN, 2015, p. 63). Esse tipo de imagem, defende a autora, mostra-se como bastante relacional e interativa.

– Você costuma tirar *selfie*? – pergunto a Tomas. “*Muito raramente. Não tenho nada contra, acho que é legal, mas eu não costumo ser muito o objeto de minhas fotos*”, ele diz. Seu perfil no Instagram, de fato, exhibe muito mais foto cotidiana relacionada aos ambientes e objetos ao seu redor – comidas, gatos, espaços urbanos, livros, objetos diversos etc – do que autorretratos. No entanto, vez ou outra um *selfie* é compartilhado. Dentre eles, selecionei um no qual Tomas se fotografa através do espelho, segurando o *smartphone* em uma das mãos. O espelho está fixado em uma porta e, através dele, vê-se Tomas vestido com uma camisa

²¹⁵ “Contemporary digital photography practices re-mediate sociability, embodiment and subjectivity.”

²¹⁶ “The ubiquity of cameras and the growing display and exchange of pictures online reveal changes in the uses and meanings of every-day photographic practices.”

laranja, deixando aparecer suas tatuagens do braço esquerdo, bermuda preta e tênis. “*Fiz dentro de casa, em um sábado*”, ele diz, “*aí foi mais mesmo um registro pessoal*”. Tomas explica que teve um acidente este ano, quebrando “*o cotovelo esquerdo, coloquei placa, parafuso, e alguns amigos tinham pedido para ver como que estava, e se isso tinha impactado as tatuagens*”. Trata-se de uma foto, então, para mostrar aos amigos sua melhora. É um “*selfat*”, ele brinca, juntando as palavras *selfie* e *fat* – gordo em inglês.

Já Anna, como vimos anteriormente, diz que *selfie* e comida são os tipos de foto mais comuns em seu cotidiano fotográfico. Para ela, a prática do *selfie* remete principalmente a uma forma de criar um registro visual próprio de sua aparência. “*Em primeiro lugar*”, explica, “*as selfies são um autodiário, um diário de mim mesma, de como eu pareço, porque minha aparência é uma questão de empoderamento para mim*”. O perfil no *Instagram* de Anna está repleto de *selfies*, seja em sua casa, na praia, em um local turístico ou na sala de aula. Seu visual, inclusive, muda constantemente, especialmente em relação ao cabelo: mechas roxas em algum momento, fios completamente pintados de loiro em outro, ou então completamente pretos a combinar com um batom preto.

Quando eu cortei meu cabelo curto a primeira vez, meio que marcou um break visual estético em relação ao meu passado. Foi muito importante para minha trajetória enquanto pessoa, então eu meio que faço um diário visual de mim mesma, como eu estou, como meu cabelo está. Atualmente ele está assim, mas já foi de várias maneiras diferentes. É também uma questão de você colocar uma imagem que você tenha o total controle na internet, coisa que acontece muito pouco, não é? Você não tem muito controle de quando e onde você sai, quanto com amigos ou pessoas que viram memes e são ridicularizadas. O fato de eu não ser exatamente uma pessoa com look mainstream, eu sou gorda, eu sou queer, eu sou várias coisas. Então tem uma questão importante de empoderamento enquanto sujeito, enquanto indivíduo.

Em um dos *selfies* publicados nos *Instagram*, Anna está em algum lugar ensolarado, deitada em uma rede, usando óculos escuros e com o cabelo totalmente loiro. Na parte de baixo da imagem, escreveu “feriado”, colocando um ícone de sol bem ao lado. Trata-se de uma foto, na verdade, feita através do *Snapchat* e, como ela achou que “*essa foto seria também massa para o Instagram*”, resolveu colocá-la em sua galeria. Como estava calor, explica Anna, deitou na rede do albergue que estava hospedada junto com a namorada, e então fez um *selfie* nessa posição. “*Você pode ver que é outro momento do meu cabelo, nessa*

história de também registrar o look em si”, diz Anna. “Então ela é meio uma foto para dizer ‘estou viajando no feriado, estou num lugar legal, estou gatinha’. Meio que isso assim, registrar essa viagem”.

Matilde, assim como Anna, expressa questões semelhantes em relação à prática do autorretrato através de *smartphones*: “Eu gosto de *selfie*, gosto um pouco de quebrar essa coisa de que você não pode se fotografar, no sentido de registrar algo que é bonito, entendeu? E acho interessante essa coisa do olhar”. Esse olhar para si, assim como o compartilhamento de imagens de si, coloca-se tanto como algo de auto-afirmação ou aceitação de seu estilo de vida e visual, como é o caso de Anna e como indica Matilde, quanto em formas de aproximação e partilha de intimidade entre aqueles que participam ou visualizam algum *selfie*, a exemplo de Tomas mostrando-se curado ou Maria em um momento íntimo de diversão com suas amigas.

Tais formas de se praticar e compreender a produção de imagens de si podem ser relacionadas a uma versão do ser-enquanto-outro indicada pelos seres do psiquismo – o modo de existência da metamorfose [MET]. Cria-se a partir do fronte de modernização, explica Latour (2012b), um mal entendido – um erro de categoria – que associa os seres da reprodução [REP] a um suposto “mundo exterior”, como visto no primeiro capítulo deste trabalho, enquanto relaciona os seres da metamorfose [MET] a um “mundo interior”. Ou seja, esses últimos seriam tidos simplesmente como imateriais ou inexistentes, quando, na verdade, deve-se investigar de que forma se comportam tais seres invisíveis – seguir a rede que os compõe, inclusive em termos de sua materialidade. Seguir, portanto, as redes que permeiam as interioridades através das exterioridades – aquelas redes que fazem circular os sujeitos. Trata-se, enfim, de evitar uma ruptura radical entre o íntimo e o exterior, o subjetivo e o objetivo, o material e o imaterial, para permitir seguir a experiência dos seres da metamorfose. Deve-se, então, perceber inclusive as formas materiais – todo um vasto mundo de objetos e pessoas a nossa volta – capazes de associar-se aos nossos psiquismos, seja uma droga prescrita pelo psiquiatra, um filme de terror, uma carta de amor ou um *selfie* com seus melhores amigos.

Muitas das imagens chamadas de *selfie*, produzidas e compartilhadas por nossos personagens etnográficos, impulsionam a multiplicação de seres da metamorfose; fazem Anna se sentir bem e mostrar a seus amigos cada visual novo; fazem Maria se divertir com suas amigas, refletindo o carinho e saudade que sente por elas. Não se trata simplesmente da imagem, mas também do próprio momento de produção e do posterior compartilhamento dos

selfies – novamente, o importante é perceber a prática, o processo fotográfico. São experiências de facilidade atreladas à própria prática fotográfica, faces interligadas com a experiência de olhar para o outro, em uma partilha de intimidade – uma comunhão entre microsferas relacionais, como sugere Peter Sloterdijk (2011) – através da multiplicação e difusão de autorretratos digitais. Não é um individualismo purificado, mas uma individualidade construída pela relação e através de imagens de si – ou seja, encontramos ao seguir a experiência, como defende Latour, um ser-enquanto-outro ao invés de um ser-enquanto-ser. Em termos de uma maior compreensão de uma cultura contemporânea amplamente imagética, a prática do *selfie* mostra-se bastante significativa.

Para além dos seres da metamorfose, envolvidos nessa experiência de facialidade atual, pode-se perceber que não há *selfie* sem o envolvimento dos seres da técnica. A própria prática do *selfie* surge – e se torna neologismo transformado logo em seguida em palavra dicionarizada – em associação a tecnologias de informação e comunicação. Não se trata apenas de um autorretrato, mas de um autorretrato realizado através do *smartphone*.

Tomemos, como exemplo, um tipo de *selfie* feito por Camilo e Isaura. Suado, com uma camisa verde clara e no meio do asfalto, Camilo compartilha um *selfie* com a seguinte legenda: “Eu trabalho, estudo, malho e CORRO!!! É amor”. Na parte inferior da imagem, há alguns dados de corrida gerados pelo aplicativo *Nike Running*²¹⁷, através do qual é possível medir seu desempenho em uma corrida e depois compartilhá-lo conjuntamente com uma imagem. Aparentando, através de seu rosto, estar ao mesmo tempo cansado e feliz, Camilo esticou a mão e se fotografou através da câmera frontal do *smartphone*. Já Isaura compartilhou um *selfie* bem próximo ao rosto, mostrando-se apenas dos ombros para cima, usando óculos escuros e uma tiara azul na cabeça. É um autorretrato bonito, contrastando seu cabelo preto e a pele branca. Observando com mais atenção, percebe-se, no reflexo dos óculos escuros, um céu azul, um coqueiro e suas duas mãos esticadas segurando o *smartphone*. “*Esse dia foi um dia na praia, estava tranquila aproveitando e aí decidi tirar uma selfie*”, ela explica. Como você fez, usou a câmera frontal? – eu pergunto. “*Foi a câmera frontal. Aí eu estava deitada na areia, se não me engano. Eu não gosto muito porque aparece o reflexo da mão segurando o celular nos óculos, mas eu gostei das cores na foto, da minha pele, eu tenho muita pintinha, então gostei e tirei a selfie*”, diz Isaura. Ou seja, ela esticou as duas mãos e

²¹⁷ “*Eu uso o Nike Running*”, explica Camilo. “*No final da corrida, que você encerra a corrida, ele te direciona para postar no Facebook, Instagram e no Pinterest, se não me engano. Aí lá dentro do aplicativo mesmo você escolhe a foto no seu álbum e aí ele tem várias formas de dispor as informações, aí você escolhe a forma que quiser a informação na foto, e já reencaminha para o Instagram e lá você publica*”, ele diz. Website do aplicativo: <<http://www.nike.com.br/running/nikeplus?icid103771>>. Acesso em: 23 dez. 2015.

começou a ver sua imagem na tela do celular, orientando-o de forma a manter o enquadramento desejado.

Como lembra André Gunthert (2015, p. 5), a câmera frontal do *iPhone 4*, lançado em 2010, possuía uma definição de apenas 480 x 640 pixels e foi desenvolvida com o intuito de permitir videoconferências: “A câmera frontal se inscreve na genealogia da webcam, um equipamento comum nos anos 2000, destinado especialmente, não ao retrato, mas à comunicação visual”²¹⁸. A relação híbrida entre a experiência fotográfica e o aparelho faz surgir uma nova prática, chamada de *selfie*, ao mesmo tempo em que reconfigura o próprio *smartphone*. A câmera frontal, cada vez mais, passa ser tanto uma impulsionadora da prática quanto, pode-se dizer, foi melhorada devido ao uso intenso para autorretratos. Trata-se ainda de um tipo de comunicação visual, mas não mais atrelado à videoconferência, e sim à produção constante de *selfies*. São criadas novas relações entre dobra e desengate dos seres da técnica, demonstrando essa trajetória compulsoriamente interligada dos dispositivos técnicos [TEC] – o próprio *smartphone* e, no caso, a câmera frontal – com as práticas cotidianas e experiências fotográficas – nesse exemplo, aquelas relacionadas com os autorretratos chamados de *selfie*. Com a popularidade dessa prática, por exemplo, o próprio dispositivo já a incorpora através de formas de organização da experiência, a exemplo do *iPhone*, capaz de organizar automaticamente imagens chamadas de *selfie* em uma pasta homônima. Os seres da técnica, no caso dessa relação fotográfica, são também moldados a partir do uso, apropriações e experimentações cotidianas daqueles que utilizam aparelhos para produzir imagens. Vilém Flusser (2009, p. 53), inclusive, indica que “O aparelho da indústria fotográfica vai assim aprendendo, pelo comportamento dos que fotografam, como programar sempre melhor os aparelhos fotográficos que produzirá”. Aqueles que fotografam, como defende o autor, são portanto funcionários do próprio aparelho. Em nossa análise, esse caráter é ainda mais híbrido: o *smartphone* impulsiona a prática do *selfie*, ao mesmo tempo em que ele se molda e se transforma para adequar-se à própria prática.

4.1 RETORNO AO MANUAL

“A partir do momento que eu passei a usar *iPhone*, principalmente, eu percebi que a qualidade era legal, tinha uma resolução boa, a lente era boa, isso foi me animando a tirar fotografias bonitas de forma prática e automática”, diz Matilde. Esse processo de se habituar

²¹⁸ “La caméra frontale s’inscrit dans la généalogie de la webcam, un équipement courant dans les années 2000, spécialement destiné, non au portrait, mais à la communication visuelle.”

com a fotografia através do *smartphone*, entendendo-a como algo prático e automático e, além disso, as possíveis estabilizações do próprio dispositivo, tornando-o simples (no uso) e complexo (nas mediações), remete ao que, através de um cruzamento entre hábito e técnica [HAB.TEC], chamou-se aqui automatismo fotográfico. No primeiro capítulo deste trabalho, tal cruzamento foi interpretado de duas formas: por um lado, relacionando-se à prática com artefatos técnicos – a exemplo do fotógrafo habituado a utilizar uma câmera fotográfica para produzir imagens –; por outro, pensando-o como um efeito de imanência, uma estabilização das diversas mediações, em torno de um aparelho – como por exemplo a ampliação do encaixapretamento da câmera fotográfica ao longo do tempo. Na interseção entre essas duas perspectivas, coloca-se o automatismo fotográfico, aliando a prática e o dispositivo em uma continuidade e simplificação na produção – e atualmente também na imediata visualização e compartilhamento – de imagens fotográficas. Dessa forma, Matilde pode “*tirar fotografias bonitas de forma prática e automática*”.

Com o suporte da antropologia dos modernos de Bruno Latour, buscou-se no segundo capítulo deste trabalho traçar algumas linhas da trajetória do automatismo fotográfico ao longo do seu desenvolvimento histórico associado a dispositivos e práticas. Dos princípios da câmera escura, iniciando-se com os métodos do daguerreotipista-artífice, passando pelo mercado amador de massa impulsionado pela rede Kodak, alcançando uma linguagem numérica com as câmeras digitais, até uma produção de imagens associada ao hibridismo do *smartphone*, o processo fotográfico transforma-se completamente.

Essa transformação, pela ótica do cruzamento entre hábito e técnica, relaciona-se a uma ampliação e complexificação do automatismo fotográfico. Se, com o daguerreótipo, eram necessários algumas dezenas de processos – dispersos em um laboratório aberto e guiados pelas mãos do daguerreotipista –, com o *smartphone*, como vimos, 24 bilhões de operações acontecem simultaneamente e de forma automática apenas para gerar uma imagem. Enquanto isso, pessoas de qualquer idade²¹⁹, com nenhum conhecimento do que se passa no interior e na rede em torno do dispositivo, registram, visualizam e compartilham momentos cotidianos apenas com um toque na tela. Como foi visto nos tópicos anteriores, a prática fotográfica contemporânea envolve um dispositivo híbrido de múltiplas conexões, atrelado a ampliações na portabilidade e mobilidade, além de permitir uma potencialização da instantaneidade e do

²¹⁹ Participaram do questionário aplicado nesta pesquisa, por exemplo, pessoas de 10 a 15 anos até maiores de 60 anos. Todos eles utilizam o *smartphone* para fotografar.

valor comunicacional da imagem. Desenvolve-se uma prática fotográfica ubíqua e associada ao cotidiano.

A intensificação de um automatismo fotográfico, nesse sentido, promove um tipo de fotografia envolvida em uma lógica de produção, visualização e compartilhamento de imagens. A múltipla produção de fotos, realizadas a qualquer momento e em qualquer lugar, associa-se à visualização instantânea nas telas dos *smartphones* e se completa com as possibilidades de compartilhamento nas redes sociais digitais. Há uma grande instantaneidade nesse processo, permitida justamente por diversas estabilizações da complexidade de um pequeno aparelho – cada vez mais presente nos bolsos e bolsas de todos – viabilizadas justamente pelo constante desenvolvimento de seu automatismo. As fotografias são instantaneamente produzidas, visualizadas, compartilhadas e, ainda quase que ao mesmo tempo, discutidas, curtidas, comentadas e novamente compartilhadas. Essa imagem conversacional torna-se viável devido não apenas à contínua pesquisa de aprimoramento dos processos e dispositivos fotográficos – em diferentes cadeias de referência [REF.TEC] – como, também e associada a ela, à continuidade de uma trajetória de ampliação do automatismo fotográfico [HAB.TEC].

Como já foi discutido anteriormente, o próprio hábito, no entanto, desenvolve-se de forma a manter a possibilidade de “retorno ao manual” – o automatismo nunca é pleno e irrestrito. A fotografia, dessa forma, desenvolve-se tanto com a ampliação do automatismo fotográfico, em movimentos de complexificação das redes e simplificação das práticas, quanto também a partir de suspensões momentâneas desse mesmo automatismo – ou seja, na incorporação das possibilidades de retorno ao manual, de “fazer à mão” aquilo que estava em continuidade automática.

Apesar da grande instantaneidade – além, como visto, da mobilidade, ubiquidade e portabilidade – proporcionada por toda uma lógica de publicação, visualização e compartilhamento quase simultâneas da imagem associada ao uso do *smartphone*, formas diversas de retorno ao manual estão presentes nesse tipo de fotografia. Ao mesmo tempo em que o automatismo fotográfico alcança um nível no qual há, inclusive, a possibilidade de gerar uma imagem instantânea de alto valor comunicacional, criam-se ainda assim formas de suspender momentaneamente tal automatismo, através de novos usos, diferentes experiências e reapropriações relacionadas à imagem fotográfica do telefone celular. Esses níveis de suspensão variam consideravelmente entre as pessoas, proporcionando algumas práticas mais comuns de retorno ao manual – como a incorporação de filtros, por exemplo – até aquelas

mais complexas e prolongadas – a exemplo da utilização da mediação do computador ou de maiores telas para modificar uma imagem.

As formas de suspensão do automatismo fotográfico no uso do *smartphone* são diversas. Práticas de retorno ao manual, inclusive, não são exceções, estão presentes – em graus de intensidade diferentes – no cotidiano da maioria dos participantes da primeira etapa da pesquisa empírica apresentada neste trabalho. Mais da metade deles (52,2%) respondeu “sempre” ou “regularmente” sobre estar acostumado a modificar uma foto antes de publicá-la, enquanto 39,2% dizem modificá-la “algumas vezes” e apenas 8,6% “nunca”. As formas de modificação são diversas (ver Figura 24). Dentre elas, destacam-se o uso de filtros (73,3%), a modificação de características da imagem (62,3%) e o redimensionamento dela (48%). Já os principais motivos para modificar uma imagem são “para a foto ficar mais bonita”, com 63,8%; em seguida, “para clarear fotos que ficam escuras” com 55,3% e “sou curioso(a) e gosto de visualizar possibilidades diferentes de modificação” com 39,3%.

Apesar da prática comum de modificação da imagem através dos aplicativos para *smartphone*, o uso de algum dispositivo ou item externo para modificar a experiência de fotografia é consideravelmente menor (67,6% dizem nunca ter utilizado algum dispositivo desse tipo). Ainda assim, há aqueles que utilizaram ou possuem lentes externas (17%), “bastão de *selfie*” (15,9%), caixa estanque (9,1%) e até *drone* (1,3%, representando 14 pessoas). Esse tipo de modificação da experiência de fotografia se coloca, também, como uma possível forma de suspensão temporária do automatismo fotográfico.

Aplicando filtros	733	73.4%
Utilizando aplicativos diferentes	208	20.8%
Fazendo montagens com mais de uma imagem	196	19.6%
Redimensionando a imagem	480	48%
Acrescentando textos	89	8.9%
Modificando características da imagem (brilho, contraste, saturação, balanço de branco etc)	622	62.3%
Utilizando programas de edição no computador	163	16.3%
Outros	25	2.5%

Figura 24: De que forma você modifica uma foto?

Fonte: gerado automaticamente pelo Google Forms

Buscando uma maior compreensão das diferentes formas de retorno ao manual na fotografia cotidiana associada ao *smartphone*, a investigação foi dividida em dois momentos, agregando dois tipos de práticas: aquelas que suspendem momentaneamente o automatismo

fotográfico antes da produção da imagem e as práticas voltadas para uma suspensão momentânea após a realização da foto e antes de sua publicação.

4.3.1 Suspensão do automatismo: antes da imagem

Gambiarra²²⁰ e apropriações sempre existiram na fotografia. Como explica Walter Benjamin (2008), nos tempos em que era necessária uma longa exposição os fotógrafos utilizavam pedestais ou mesas ovais, por exemplo, para manter seus modelos imóveis. Do daguerreótipo até os *smartphones* o automatismo na produção de imagens foi claramente ampliado, culminando em uma instantaneidade na produção e disseminação da foto. No entanto, uma das práticas de suspensão do automatismo fotográfico consiste em incorporar itens externos ao aparelho, a exemplo de lentes externas. Diferentemente das câmeras DSLR, com dedicação única à produção de imagens e de uso geral por profissionais, os *smartphones* possuem uma única objetiva fixa. Sendo assim, apesar da grande evolução em termos de qualidade de imagem, a impossibilidade de trocar a lente poderia ser uma desvantagem – em outros termos, o zoom é sempre por aproximação digital, e não de forma ótica. Para ampliar as possibilidades fotográficas, algumas pessoas pausam a direção de instantaneidade de “clique-imagem-compartilhamento” para, de forma mais lenta, escolher um tipo de lente a ser acoplada à câmera. Trata-se, na verdade, de uma nova objetiva posicionada à frente da fixa incorporada ao aparelho, como é possível perceber através da Figura 25. No caso, são lentes móveis desenvolvidas pela empresa norte-americana *Moment*²²¹ para diferentes tipos de *smartphones*, com uma versão em teleobjetiva e outra em grande angular. Ou, então, percebem-se outros tipos de apropriações – espécies de gambiarras –, através das quais criam-se lentes improvisadas utilizando-se de materiais reaproveitados, como lentes de câmeras

²²⁰ O termo “gambiarra” costuma ser utilizado no cotidiano com o significado de “improvisação”. No caso, são possíveis improvisações realizadas para aprimorar ou trazer novas estéticas e formas diferenciadas de produção fotográfica. Pensando em termos de uma “gambiologia” – uma ciência das gambiarras –, André Lemos (2010) define o termo como um “resultado de função ressignificadas fazendo com que dispositivos técnicos possam fugir de suas hipertelias e ganhar outras funcionalidades. Busca-se que eles sejam, por assim dizer, abertos ao mundo, negociando com outros objetos e com a natureza ambiente.”

²²¹ <<http://momentlens.co/>>. Existem diversas empresas fabricando lentes desse tipo, desde as de menor qualidade vendidas em sites como o *Ebay* até mais caras e de melhor qualidade ótica. A *Moment* se destaca por ter participado de financiamento coletivo através do *Kickstarter*, prometendo a produção de lentes de alta qualidade para telefones celulares.

analógicas antigas²²², ou até componentes de um “olho mágico” para portas depois de desmontado²²³. Existem diversos tutoriais em sites na internet.



Figura 25: Lentes teleobjetiva e grande angular para *smartphone*

Fonte: Moment²²⁴

Toda a dinâmica de instantaneidade proporcionada pelo automatismo fotográfico do *smartphone* é pausada para, cautelosamente, serem escolhidas lentes de acordo com o objeto a ser fotografado. A trajetória do automatismo, através do cruzamento [HAB.TEC], é momentaneamente suspensa antes mesmo da produção da imagem, proporcionando um resultado diferenciado daquele prometido inicialmente pelo próprio automatismo do aparelho. São essas modificações e práticas diversas de suspensões e pausas que, aos poucos, transformam a trajetória de automatismo da fotografia – como foi visto, uma relação entre hábito e técnica que, apesar da incidência de uma continuidade silenciosa, desenvolve-se também através de pequenas transcendências, as quais, no caso, são observadas através de experiências de “suspensão do automatismo” como esta e as próximas que serão apresentadas.

– Fale um pouco sobre essa foto – peço a Tereza. Mostrei naquele momento uma imagem na qual ela aparece, sentada em um gramado, segurando duas canecas com formato de personagens de *Star Wars*. De óculos escuros e olhando diretamente para a pessoa que a fotografou, ela sorri encostando as canecas próximo ao rosto. A imagem aparece um tanto distorcida, como se estivesse sido colocada dentro de uma bolha. “Foi com aquelas lentes de... deixa eu pegar”, diz Tereza, levantando-se. Ela vai diretamente a uma estante e pega duas pequenas lentes para me mostrar. “Acho que eu tinha acabado de comprar essas lentes, aí estava animada, só tirava foto com a lente. Andava com elas para lá e para cá”, explica.

²²² <<http://www.instructables.com/id/How-to-make-a-very-effective-and-cheap-macro-lens-/>>. Acesso em: 26 dez. 2015.

²²³ <<http://smartphones.wonderhowto.com/how-to/5-simple-ways-add-macro-lens-your-smartphone-0139123/>>. Acesso em: 26 dez. 2015.

²²⁴ <<http://momentlens.co>>. Acesso em 26 dez. 2015.

Nesse modelo de lente, ela precisou incorporar um ímã na parte traseira do celular para acoplá-la quando necessário. No caso da imagem compartilhada no *Instagram*, segurando as duas canecas, Tereza utilizou uma lente “olho de peixe²²⁵”.

Já Beatriz possui outro tipo de lente. Basta acoplá-la a um objeto que se prende ao *smartphone*, como uma espécie de pregador de roupa. Ela diz no entanto que, como está fotografando menos agora, acabou perdendo um pouco “*essa ânsia de experimentar com elas*”, deixando-as a maior parte do tempo guardadas. Beatriz chegou a utilizá-las para fazer algumas imagens de uma corrida da *Stock Car*, vendo o efeito da distorção no asfalto; já brincou com o sobrinho, fazendo caretas e vendo como a imagem se transformava através das lentes; e, ainda, testou uma das lentes, a macro²²⁶, para fotografar objetos muito próximos. Assim como Beatriz, Sara testou algumas lentes externas para *smartphone*, apesar de não ter criado o hábito de utilizá-las constantemente. “*Na verdade eu não uso tanto porque acabo esquecendo elas*”, explica. Diferentemente do telefone celular, que está sempre à mão, tais lentes precisam ser lembradas; a fotografia, portanto, volta a ser mais planejada. Por causa disso, Sara as utilizou apenas quando lembrou de levá-las e pensava em experimentar algum tipo de foto diferente – em viagens, por exemplo.

Bruno, por outro lado, costumava utilizá-las com mais frequência, mas acabou deixando-as de lado após trocar de *smartphone* e as lentes se tornarem incompatíveis. “*É um kit que vem com três lentes, uma macro, uma olho de peixe e uma grande angular*”, ele explica. Tratam-se de objetivas da *Oloclip*²²⁷, semelhantes às apresentadas nas páginas anteriores, da *Moment*. Sobre a lente macro, ele diz: “*fiquei brincando bastante com coisinhas pequenas, e comida, e folhinha, e pele, e risco de tinta de tatuagem na pele, essas coisas assim, e tecido, várias dessas coisas*”. Já a grande angular, por exemplo, chegou a fazer alguns testes. Mas “*nada muito elaborado*”, explica. Para Bruno, esse tipo de lente estava relacionado a experimentações e brincadeiras.

Outros personagens, como Isaura e Max, não possuem lentes deste tipo, mas já testaram ou brincaram com as de outras pessoas. Ela, por exemplo, diz que tirou “*algumas fotos engraçadas*” junto uma amiga, que tinha comprado uma olho de peixe. Como a lente não era dela, foi apenas um momento para experimentar os efeitos de distorção óptica. Já Max utilizou também uma lente desse tipo emprestada de seu irmão – “*meu irmão é meio louco de*

²²⁵ Trata-se de um tipo de lente que proporciona um ângulo de 180 graus, gerando uma imagem com grande distorção óptica.

²²⁶ As objetivas macro permitem focar em distancias muito curtas.

²²⁷ <<https://www.olloclip.com>>. Acesso em: 26 dez. 2015.

smartphone, ele é bem geek em relação a isso". Sendo assim, ele tirou várias fotos para testá-la, principalmente *selfies*. A experimentação, no entanto, foi um pouco frustrante para ele, porque a lente não era tão boa e acabava diminuindo a qualidade de algumas fotos. *"Tirei várias fotos com ela, mas não lembro de ter postado nenhuma. Não sei se era muito boa, acho que era bem ruim porque era daqueles tipo Mercado Livre. Foi só para experimentar, ver como era"*, explica Max.

Entre aqueles que indicaram ter praticado este tipo de retorno ao manual, os termos "experimentar", "testar" e "brincar" estiveram presentes. A suspensão do automatismo fotográfico, neste caso, mostra-se associada a elementos de ludicidade. Beatriz as experimenta fazendo careta junto com o sobrinho, Bruno brinca de fotografar sua pele em proximidade e Max testa as lentes de seu irmão. A pausa na instantaneidade da fotografia através do *smartphone* acaba cooperando para um momento lúdico, de experimentações e brincadeiras. Não há, entre os modos de existência descritos por Bruno Latour (2012b), aquele capaz de envolver tais particularidades do lúdico. Como explica o próprio autor, no entanto, os modos de existência não são fechados em si mesmos – a EME é um projeto aberto e outros modos podem ser verificados. Dessa forma, partindo de cruzamentos entre os modos da metamorfose [MET], da ficção [FIC] e da técnica [TEC], André Lemos (2005) identifica aqueles que seriam os seres do jogo – um possível modo de existência do lúdico [LUD]. Como sugere o autor,

os seres do jogo se parecem com os seres da ficção (FIC) e da metamorfose (MET), já que nos convocam e nos constituem. E eles têm algo dos seres da técnica (TEC), já que precisam de dobras, desengates, desvios e apropriações para atingir suas condições de felicidade. Embora nem todos os jogos mobilizem artefatos, todos possuem, dos seres da técnica, o "saber fazer". Este se traduz por regras claras, constituindo artificialmente o espaço-tempo do jogo. [...] Passar por artefatos para criar um mundo à parte para brincar e jogar em um "círculo mágico" é a condição de felicidade do modo de existência do lúdico e dos seres do jogo.

No modo de existência do lúdico (LUD), há algo que nos toca, seja pelo simples divertimento (a brincadeira), seja pela competição e a luta agonística em busca de um desafio a ser conquistado (o jogo). [...] O modo lúdico alcança sua condição de felicidade ao nos convocar (MET/FIC), e essa convocação se dá sempre por "intermédios" – técnicas, objetos, mídias (TEC). (LEMOS, 2015, p. 28-29)

Nessa mediação de um novo dispositivo – não digital, mas óptico –, os seres do jogo solicitam uma suspensão momentânea do automatismo fotográfico, permitindo experimentações e brincadeiras que extrapolam a lógica de rápida produção e compartilhamento de imagens do *smartphone*. Beatriz, por exemplo, ao invés de apenas se

fotografar com seu sobrinho, utiliza uma lente externa para, junto a ele, experimentar os efeitos gerados na imagem. Trata-se de uma brincadeira associada ao dispositivo – as caretas em frente à câmera – e às experimentações de imagem através das distorções da lente. O próprio *smartphone*, aliás, coloca-se como um possível mediador para momentos de brincadeira [TEC.LUD] – não apenas nos jogos digitais disponíveis nas lojas de aplicativos, mas entendendo o telefone celular como uma câmera fotográfica capaz de entreter e gerar momentos lúdicos. A imagem fotográfica coloca-se então como mídia convocada pelos seres do jogo.

No caso, uma das formas de retorno ao manual despertou tal movimento em torno do modo de existência do lúdico; no entanto, se forem observadas com atenção algumas das práticas fotográficas apresentadas pelos personagens deste capítulo, verificam-se possíveis interações com os seres do jogo em seu cotidiano. Como vimos, Maria se diverte ao tirar *selfies* com suas amigas, Max participa do “momento da foto” – um tipo de jogo, afinal – em um grupo de *Whatsapp*, Bruno chama de brincadeira seu costume de colocar estrofes de músicas nas legendas de suas fotos e Matilde adora fotografar seus gatos. Formas de retorno ao manual, como a incorporação de lentes externas ao *smartphone*, parecem tornar mais evidentes tais momentos lúdicos, constituindo mais facilmente um espaço-tempo do jogo – uma particularidade do modo do lúdico, como colocou André Lemos –, devido justamente à pausa na rapidez do automatismo fotográfico. Se o lúdico está incorporado a certos momentos do cotidiano, o retorno ao manual pode ser uma forma de resgatá-lo mais facilmente.

Para além do lúdico, práticas de retorno ao manual antes da produção da imagem são também verificadas através de outros dispositivos. O bastão de *selfie*²²⁸, por exemplo, é um destes capazes de transformar a experiência de fotografia antes mesmo de visualização da imagem. Através dele – uma espécie de cabo retrátil capaz de afixar o *smartphone* em sua extremidade –, é possível fazer autorretratos com um ângulo mais aberto, incorporando mais informação à foto. É como se o braço a segurar o celular durante um *selfie* fosse esticado, de forma a permitir mais pessoas na foto, por exemplo, ou mostrar mais o ambiente em volta. Maria, acostumada a fazer bastante *selfie*, diz adorar esse tipo de dispositivo, apesar dos olhares de reprovação que às vezes enfrentava:

²²⁸ Chamado também de “pau de *selfie*”, o bastão de *selfie* assemelha-se a um monopé fotográfico, porém voltado para utilização com o *smartphone* e em fotos do tipo *selfie*. A conexão com o aparelho pode ser feita através de Bluetooth ou então via cabo USB. Geralmente esse tipo de bastão possui um botão em uma das extremidades para permitir acionar o *smartphone* para produzir a imagem.

É vergonhoso falar isso mas eu tinha um pau de selfie também, mas graças a deus ele quebrou [risos]. Porque as pessoas julgavam muito. Mas eu não ligava, acho que é maravilhoso, especialmente, sei lá, quando você está viajando sozinha, eu viajo muito sozinha, coisa de trabalho e tal. E eu ando muito sozinha também, então não vou deixar de tirar foto porque eu não tenho... sei lá, acho que é melhor você mesmo tirar do que pedir para outra pessoa.

Enquanto seu bastão de *selfie* ainda estava funcionando, Maria diz ter utilizado “*bastante para foto de praia*”, por exemplo. “*É muito mais fácil de você agregar mais gente na foto com o pau de selfie, por isso eu estava gostando muito*”, explica. Para ela, esse tipo de dispositivo é bastante útil em fotos com muitas pessoas. Seja em seu ambiente de trabalho, na praia com a família ou em alguma saída com os amigos, o bastão de *selfie* era muito utilizado por Maria. Apesar do *smartphone* estar sempre à mão, a utilização desse tipo de dispositivo necessita estar associado a um planejamento – quando e para onde levá-lo, por exemplo. Além de utilizá-lo em viagens sozinha, Maria diz levá-lo principalmente a encontros informais com os amigos: em alguma festa, antes de ir para o carnaval, sentados na areia da praia etc. São geralmente situações nas quais houve um interesse prévio para esse tipo de foto, já que o bastão de *selfie* não está sempre ao alcance.

De maneira semelhante a Maria, Sara costuma utilizar esse tipo de dispositivo para viagens, mesmo que esteja acompanhada de seu namorado. Já Beatriz, apesar de mantê-lo sempre na porta-malas do carro, utiliza-o mais em eventos de trabalho do que em momentos pessoais – quando há a necessidade de “*um ângulo maior*”.

Há, ainda, a possibilidade de pensar no retorno ao manual através do uso de outros aparelhos além das lentes externas e do bastão de *selfie*. Matilde, por exemplo, já utilizou uma capa à prova d’água em seu *smartphone*. Junto com amigos, ela experimentou fotografar embaixo d’água, em uma lagoa “*que tinha água bem cristalina*”. A proposta foi aproveitar o momento com a novidade de poder fotografar submersa: “*foi mais a gente, um grupo de 3 ou 4 pessoas se mexendo e se divertindo com aquilo, por poder tirar foto embaixo d’água*”. Segundo Maria, “*foi uma experiência interessante*”. Além desse momento na lagoa, ela diz ter experimentado também para tirar fotos durante o banho, já que, com a capa, o celular não seria danificado pela água. Já Beatriz, apesar de nunca ter utilizado um equipamento para fotografar embaixo d’água com o *smartphone*, chegou a utilizar algumas vezes um *drone*²²⁹.

²²⁹ Conhecido popularmente como “*drone*”, trata-se de um veículo aéreo não tripulado, inicialmente desenvolvido para operações militares. Recentemente, no entanto, começou a ser utilizado fora do meio militar

Na empresa onde trabalha, diz Beatriz, “a gente já fez algumas ações promocionais que a gente tinha um drone. Então eu usei o drone para tirar fotos minhas e guardei. Para tirar foto da equipe de produção, trabalhando. É uma foto bacana, uma perspectiva diferente”. Enquanto isso, Bruno costumava utilizar um outro dispositivo: um pequeno tripé para *smartphone*. Com o auxílio de um aplicativo para modificar o comportamento da câmera do celular, permitindo deixar o obturador aberto por mais tempo, ele fez alguns experimentos com fotos de longa exposição. “Eu já fiquei brincando até com *lightpainting*²³⁰, com lanterna, com fogueira também de São João, carro na rua”, explica Bruno.

Existem formas, no entanto, de suspender momentaneamente o automatismo fotográfico sem utilizar diretamente algum dispositivo acoplado ao *smartphone*. Matilde, por exemplo, nem sempre fotografa de maneira rápida e instantânea; prefere, algumas vezes, fazer pequenas produções antes de gerar uma imagem.

– Conte-me um pouco sobre essa foto – peço a Matilde. Parece uma imagem no estilo *selfie*, bem próxima ao rosto. O enquadramento corta toda a testa, começando nos olhos e terminando logo abaixo dos ombros. Com o cabelo preto todo jogado para frente, Matilde olha de forma suave para a câmera, com a boca entreaberta. Os lábios, assim como o contorno dos olhos estão pintados com uma cor azul brilhante, além de, bem discretamente na parte inferior deles, apresentar algo pequeno afixado em formato de coração. No pouco espaço que sobra nas laterais do rosto, uma parede também azul complementa a imagem, combinando com sua maquiagem. Ela diz que, nesse processo de se maquiar e se fotografar, acabou se atrasando e perdendo uma apresentação musical que tinha programado para ir.

Eu estava de tarde em casa, e eu sou uma pessoa péssima com administração de tempo, não consigo perceber mesmo o tempo passando. Não tinha nada para fazer de tarde, o que era raro no momento, então eu comecei a testar maquiagens. Isso na minha boca é a mesma coisa que tem no meu olho, sombra e lápis. Não é batom, então para chegar nisso aí eu precisei mexer bastante, inclusive arriscar a qualidade de minha pele [risos]. Chegou em um tempo mais ou menos como eu queria, uma coisa meio sereia. E aí eu coleí na boca ainda um negócio que é para colocar na unha, enfim, coleí com uma cola, foi uma coisa bem maluca, mas gostei do resultado. E aí fiquei fotografando, tirando várias

para produzir imagens e vídeos aéreos. Ver < https://en.wikipedia.org/wiki/Unmanned_aerial_vehicle>. Acesso em 13 jan. 2016.

²³⁰ Trata-se de um tipo de prática fotográfica na qual se coloca baixa velocidade no movimento do obturador, proporcionando uma longa exposição e, assim, permitindo escritas ou desenhos com itens luminosos.

fotos. E me atrasei totalmente fazendo isso, me divertindo com essas fotos e com essa maquiagem.

Nesses experimentos no próprio rosto, a fotografia acaba se colocando de maneira definidora. Serve para acompanhar o resultado, assim como ampliar o momento lúdico e, por fim, permitir o compartilhamento da imagem – a qual recebeu, inclusive, mais de cem curtidas no *Instagram*. “*Fotografar é quase que uma etapa crucial do processo*”, explica.

Já em outra imagem, produzida no mesmo dia, Matilde aparece quase de corpo inteiro, segurando uma revista. Está dentro de casa, mas veste biquíni rosa, combinando com as cores de suas unhas, e mantém amarrada na cintura uma canga de praia laranja. O rosto, agora mais longe, conserva um pouco da maquiagem azul. “*É a mesma ocasião*”, ela diz, “*só que eu queria ver tanto a maquiagem quanto a roupa que eu fui vestindo, achando que ia compor o conceito. E queria ver mais de longe como ficava, e fui colocando o temporizador com uma capinha de borracha que eu tenho que faz o celular ficar apoiado como eu quiser. Aí eu deixei ele em alguns lugares da sala e fui fotografando*”. Nesta nova pequena produção, portanto, Matilde deixa o *smartphone* apoiado e, com ajuda da função de temporizador – permitindo programar em quantos segundos a imagem é feita –, fotografa-se algumas vezes, até alcançar o resultado esperado.

Seja Tereza utilizando uma lente olho de peixe para se fotografar segurando canecas de *Star Wars* ou Matilde experimentando maquiagens diferentes, a lógica de instantaneidade da produção, visualização e compartilhamento foi pausada antes mesmo da imagem ser realizada. De maneira cuidadosa, Matilde escolhe o tom de azul e a roupa que irá vestir, experimentando produzir uma fotografia de si diferente; Tereza, já antecipadamente, precisa lembrar de levar suas lentes e, na hora da foto, selecionar qual a mais adequada. Nessas diferentes formas de retorno ao manual, em posturas, idéias e experimentações realizadas antes mesmo da imagem, a instantaneidade proporcionada pelo automatismo fotográfico é pausada. Em seguida, após a pausa, ela é retomada e a fotografia é compartilhada em redes sociais.

4.3.2 Suspensão do automatismo: depois da imagem

A imagem fotográfica, como foi visto anteriormente, não é pensada enquanto processo apenas até a sua formação como imagem numérica composta por pixels. Este processo fotográfico atrelado ao *smartphone*, portanto, coloca-se potencialmente como aquele capaz de

englobar a difusão das imagens através de diferentes redes. Por isso, o automatismo fotográfico na produção atual de fotografias cotidianas auxilia em uma ampliação do valor comunicacional da imagem digital – ela se torna “mídia de comunicação instantânea”, como sugere Carole Rivière (2006), ou uma “imagem conversacional”, segundo André Gunthert (2014).

Em torno desse múltiplo e constante compartilhamento, no entanto, emergem algumas práticas voltadas para transformação de imagens – práticas de retorno ao manual após a produção da foto e antes de compartilhá-la. Elas costumam estar atreladas, inclusive, à ação de compartilhamento de imagens através de aplicativos desenvolvidos para *smartphones*, a exemplo do *Instagram*, bastante utilizado por todos os nossos personagens etnográficos. Além de funcionar como uma interface para produção de fotos e como uma rede social, permite a aplicação de filtros e, mais recentemente, a edição de características mais específicas da imagem. Surge, dessa forma, uma suspensão do automatismo fotográfico logo após a realização da foto, abrindo possibilidades para formas de alterá-la, seja no próprio *Instagram*, por exemplo, ou nos diversos aplicativos de edição de imagem que surgem constantemente, cada um com funcionalidades ou níveis de complexidade diferentes.

Uma prática comum e bastante disseminada é o uso de filtros. Tratam-se de espécies de tratamentos prontos para a fotografia, transformando balanço de branco, cores, saturação e diversas outras características da imagem de forma a trazer efeitos específicos. Tais efeitos geralmente são diversos, desde simulação de câmeras analógicas antigas até distorções na imagem. Apesar de se mostrar como um maneira aparentemente automática de transformar uma foto – sim, há aí também um tipo de automatismo –, trata-se de uma prática observada em uma pequena suspensão da trajetória de automatismo da imagem: seu compartilhamento é interrompido e, de maneira “manual”, são testados diversos filtros até o efeito desejado ser alcançado. Essa prática ganha popularidade através do próprio *Instagram*, mas surgem diversos aplicativos oferecendo diferentes efeitos e filtros. A imagem pode vir a ser transformada radicalmente, como se pode observar na Figura 26. Nela, uma mesma fotografia foi editada através da escolha de filtros em diferentes aplicativos.

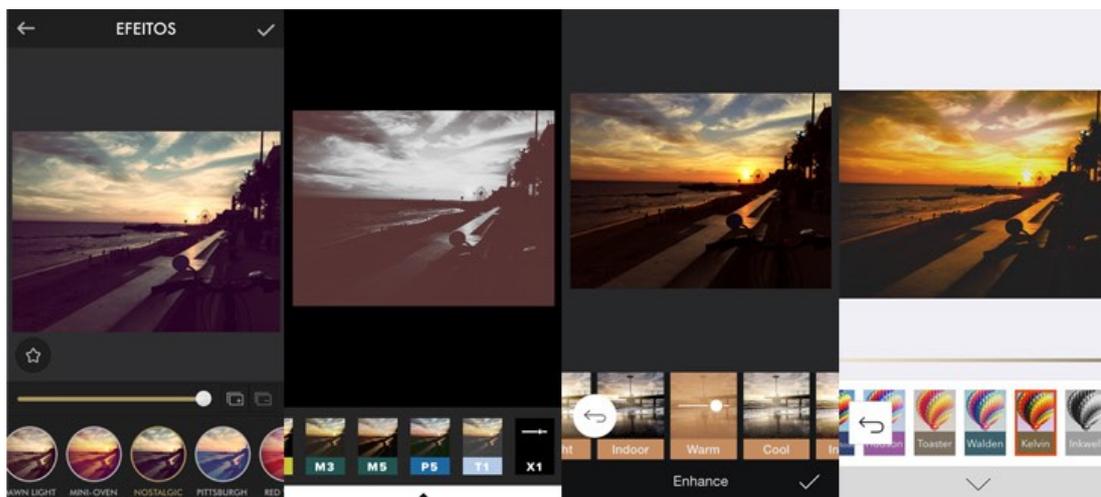


Figura 26: Uso de filtros nos aplicativos Fotor, VSCOcam, Camera 360 e Retrica

Fonte: produção própria, imagem da tela do *smartphone*

Trata-se da mesma fotografia: o céu em um momento de pôr do sol, uma bicicleta encostada no canto direito e o encontro do mar com a areia da praia. Através da aplicação de filtros distintos, em aplicativos diferentes, o resultado da imagem transforma-se completamente.

Outra prática bastante comum de retorno ao manual é a modificação mais detalhada de cada aspecto da fotografia, fazendo o que se chama usualmente de tratamento de uma imagem. Ao invés de compartilhá-la diretamente após o “clique”, há a possibilidade de modificá-la de maneira minuciosa – sendo o nível de detalhe variado de acordo com o tipo de aplicativo e os conhecimentos de tratamento de imagem por parte daquele que fotografa – transformando a suspensão do automatismo fotográfico em possibilidade de maior controle da imagem digital produzida. Assim, logo após registrar uma foto no *smartphone*, e antes de publicá-la, é possível modificar brilho, exposição, saturação, realce, sombras, contraste, ou adicionar vinheta, granulação, redimensionar para um tamanho específico e até modificar tons de cores. Geralmente os mesmos aplicativos que disponibilizam uma gama variada de filtros são capazes, também, de permitir mudanças mais específicas, como é o caso daqueles listados na Figura 27. Inclusive, o aplicativo *Fotor* indica mudanças “básicas” a serem feitas, como luminosidade, contraste, saturação e nitidez, enquanto em uma parte chamada “avançado” permite modificações de temperatura, tonalidade e, até, trabalhar em cima do gráfico de curva de tons, como indicado abaixo. Com uma maior utilização de aplicativos desse tipo,

permitindo fazer modificações diversas na foto, o próprio *Instagram*, em junho²³¹ de 2014, passou a incorporar, para além dos filtros, também este tipo de ajuste, através da opção “ferramentas”.

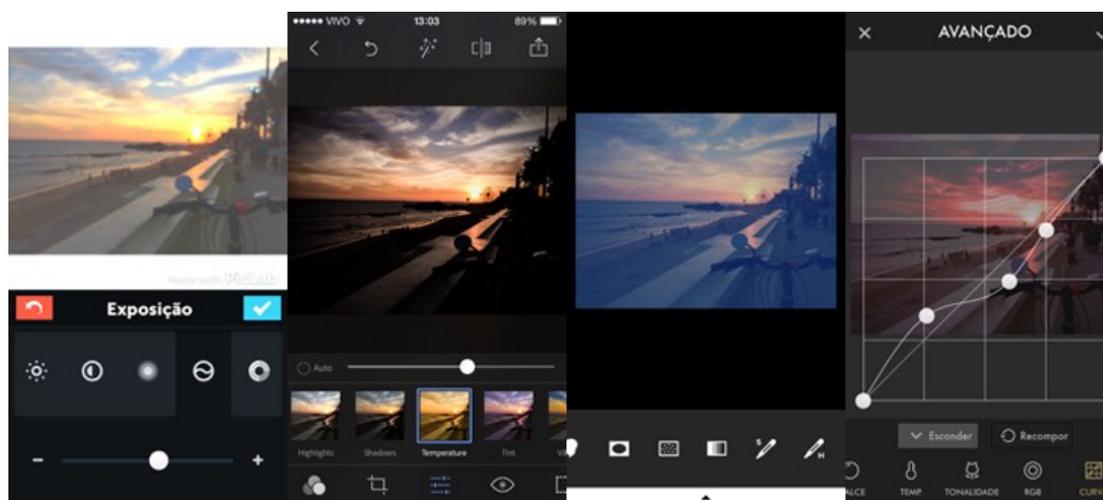


Figura 27: Edição nos aplicativos PicLab, Adobe Photoshop Express, VSCOcam e Fotor
Fonte: produção própria, imagem da tela do *smartphone*

A suspensão momentânea do automatismo, nesses casos, é ainda mais evidente. Como se pode observar a partir da Figura 27, torna-se possível modificar a imagem de maneiras diversas, mudando inteiramente suas características. Há, portanto, um controle muito maior do resultado fotográfico, exigindo ao mesmo tempo uma maior lentidão e cuidado mais manual durante o processo. A fotografia acaba passando por um ou mais aplicativos antes de, por fim, ser difundida em uma rede social ou enviada diretamente a alguém ou algum grupo de *Whatsapp*, por exemplo. O conceito de instantâneo do próprio *Instagram* é ressignificado.

As possibilidades são infinitas, seja aplicando filtros ou modificando características da imagem – ou, então, misturando as duas práticas –, dependendo apenas do hábito daquele que fotografa e edita sua imagem, mesmo que no próprio *smartphone*. Na introdução deste trabalho, inclusive, apresentamos uma montagem com diversas experimentações realizadas com mesma fotografia, utilizando ao menos onze aplicativos diferentes.

“*Eu sempre edito as fotos, sempre*”, diz Sara. Antes de compartilhar qualquer imagem, ela se preocupa em selecionar um filtro adequado, de acordo com seu gosto. Sara costumava, inclusive, utilizar “*filtros muito fortes*”, com efeitos mais perceptíveis, mas prefere agora

²³¹ No dia 3 de junho de 2014, o *Instagram* anuncia em seu *blog*: “*Today, we’re delighted to bring you a set of new creative tools on Instagram with the ability to adjust brightness, contrast, saturation, warmth and more*”. Ver <<http://blog.instagram.com/post/87703266532/new-creative-tools>>. Acesso em: 27 dez. 2015.

“filtros mais suaves, que de alguma maneira as fotos fiquem harmônicas em um conjunto”. Além dos filtros, ela gosta às vezes de fazer uma edição completa na foto, utilizando aplicativos diferentes de acordo com o interesse. O *Aviary* e o *Cymera*, por exemplo, Sara utiliza para modificar algumas características da imagem, *“tipo contraste, nitidez, brilho, saturação, corte”*. Enquanto isso, utiliza o *VSCO Cam* para selecionar alguns filtros diferenciados e o *BlendPic* para fazer dupla exposição. *“Eu não tenho tantos”*, diz Sara, *“porque na verdade meu celular não suporta. Então, quando fica mais do mesmo eu tiro, fico só com os que eu gosto”*. Mesmo assim, ela costuma usar mais de um aplicativo para modificar uma imagem: *“por exemplo, o VSCO Cam que eu gosto muito dos filtros então eu edito o básico nele, só uso filtro, e aí eu edito no Aviary”*. Ou seja, abre um aplicativo específico e salva a foto após selecionar o melhor filtro; em seguida, transfere essa imagem salva para um segundo aplicativo, fazendo edições mais detalhadas; por fim, conecta-se ao *Instagram* e compartilha a foto.

– Você costuma fazer edição de suas fotos antes de publicá-las? – pergunto a Tomas. *“Sim, acho que é muito raro eu subir alguma foto que eu não tenha editado. Desde edição básica de luz, exposição, a aplicar algum filtro, embora não costume usar muito filtro, gosto mais de trabalhar mesmo... de editar, enfim. Temperatura, nitidez, outras características da foto”*, explica. Tomas diz ter pelo menos cinco aplicativos para edição de foto, além do *Instagram*, o qual utiliza apenas para compartilhar a imagem – *“raramente eu uso, sei lá, algum filtro ou alguma ferramenta de edição dele mesmo”*. Ele costuma modificar, por exemplo, a temperatura, brilho e contraste da imagem, e raramente faz algum ajuste de saturação ou de cor. *“Acabo usando o Camera Plus, o Fotor, alguns outros para fazer essa edição mais primária da foto, salvo ela na minha galeria, e aí eu subo a foto [para o Instagram], e penso sempre em legenda, ou alguma coisa de texto que eu queira que acompanhe”*, ele explica.

Uma das fotografias que mostrei a Tomas, publicada por ele no *Instagram*, é um autorretrato mais elaborado e bastante editado. Trata-se, na verdade, de uma imagem composta por duas fotos recortadas horizontalmente. Na parte de cima, o corte é feito logo abaixo dos olhos, mostrando apenas a testa; na de baixo, o corte está logo acima dos olhos, fazendo aparecer o nariz e a boca. Nas duas partes, Tomas segura com a ponta dos dedos marcadores de texto diferentes, colocando-os na linha dos olhos: um com grafismos formando, aparentemente, olhos de um animal, enquanto o outro apresenta uma palavra escrita com uma fonte incomum. As duas fotos formam uma única imagem misturando a

parte de cima e a parte de baixo da cabeça de Tomas, separadas por uma moldura branca discreta.

Essa era uma brincadeira aqui em casa, eu e meu namorando tentando fazer um pouco desses split de tela, e utilizando alguns grafismos que eu gosto bastante, dessas referências de tipografia e de ilustração que eu gosto bastante. Essa teve um processo mais elaborado. De tirar provavelmente uns 8 cliques de cada uma das duas fotos para compor. Tentar fazer ficar mais ou menos simétrico ali, apesar da vinheta branca dividindo no meio. Não sei, eu diria que passou por bastante edição mas também foi intuitivo, nada muito sabendo onde que eu queria chegar com a foto não.

Tomas, além de produzir várias fotos da cena, não fez nenhuma edição na hora. Ele fez as imagens durante a semana, deixando para editá-las e publicá-las apenas no fim de semana, “quando tive mais tempo para editar e para pensar”. As transformações nas fotos, para gerar um efeito interessante, não apenas foram realizadas posteriormente – já quebrando um pouco com a instantaneidade da imagem conversacional do *smartphone* – como exigiram paciência, experimentações e dedicação. Mesmo sendo um processo mais intuitivo, como relata Tomas, o retorno ao manual tornou-se parte do momento lúdico de se fotografar várias vezes e experimentar diferentes edições, até decidir compartilhar o resultado.

Matilde, diferentemente de Tomas, não costuma fazer modificações nas características da foto através das ferramentas disponíveis em aplicativos. Por outro lado, ela adora selecionar filtros diferentes de acordo com a situação – e, ainda assim, usa mais de um aplicativo para isso. “Geralmente eu edito em dois aplicativos pelo menos”, ela explica, “coisa de filtro mesmo, e de deixar regulado em termos de altura, para deixar reto mesmo. É uma coisa que eu sempre tento mexer” – Matilde indica com sua mão a variação de ângulo e como ela prefere alinhar a imagem. “E coloco um ou dois filtros”, complementa.

Nessa lógica de fazer experimentações com filtros diferentes, Matilde publicou algumas imagens bastante coloridas em seu *Instagram*. São três fotos iguais, porém editadas de maneira completamente diferente uma da outra. É possível observar o que parece ser uma grande antena de rádio ou televisão. Em uma delas, a antena está laranja e o céu azul, enquanto em outra ela está completamente rosa e o céu lilás, e em uma terceira o céu está completamente amarelo. Assim como as fotos, as legendas também se completam, formando, ao juntar as três, a frase “todo mundo na montanha russa sentimental”. A depender do posicionamento da foto, “parece até uma montanha russa”, ela diz, explicando as legendas.

“Achei que ficaria bonito porque estava mexendo no aplicativo, no Aviary, e tinha uns filtros doidos assim, aí comecei a mexer, mexer, e gostei desse, aí depois mexi e gostei do outro”, diz Matilde. Nessa experimentação de filtros diferentes, gerando efeitos fortes de cor, surgiram as três imagens publicadas posteriormente no *Instagram*.

O uso dos filtros varia muito de acordo com as imagens e as diferentes práticas dos personagens. Bruno, como vimos no início deste capítulo, costuma aplicá-los de maneira aleatória. Ou seja, antes de compartilhar a imagem, ao invés de selecionar algum filtro específico, ele costuma utilizar uma função do aplicativo *Instamatic* de indicar aleatoriamente algum efeito. “Normalmente eu faço uns três ou quatro, mandando randomizar em cada uma para ficar cada uma diferente. E aí se alguma ficar legal eu compartilho. Às vezes não fica nenhuma legal, aí eu publico outra foto. É mais na brincadeira mesmo, uma roleta russa”, ele explica. Nesse tensionamento entre retorno ao manual e automatismo, Bruno brinca de selecionar filtros. Trata-se, novamente, de uma influência dos seres do jogo [LUD] na oscilação entre uma suspensão momentânea do automatismo fotográfico, a partir da escolha por modificar a imagem antes de compartilhá-la, e no divertimento ao selecionar um efeito de forma aleatória – e, portanto, mais automatizada. De qualquer forma, as práticas de retorno ao manual são exercidas em níveis diferentes, algumas suspendendo mais rapidamente ou discretamente a lógica do automatismo – como neste caso –, enquanto outras demonstram possibilidades de suspensões mais lentas, em trabalhos manuais mais complexos e diferenciados.

Alguns, por outro lado, diminuíram a frequência ou a intensidade das edições de suas fotos. É o caso de Camilo. Ele ainda faz *download* de muito aplicativo para edição de foto, mas começou a pensar seu perfil no *Instagram* de maneira mais “minimalista”. Ele diz que antes exagerava no uso de filtros, aplicando constantemente um por cima do outro. Além disso, às vezes “fazia todos aqueles ajustes que o *Instagram* oferece, eu abria todos e ia testando até achar um que eu tinha na minha mente como adequado”. Por outro lado, Camilo continua fazendo outro tipo de edição nas imagens. Frequentemente, por exemplo, faz montagens com mais de uma fotografia ou coloca molduras diferentes nas imagens antes de compartilhá-las. Em uma delas, publicada no *Instagram*, ele fez uma montagem com duas fotos, colocando moldura branca em cada uma delas e um fundo amarelo. A foto à esquerda, maior, é um *selfie* no espelho feito dentro de uma academia; na segunda, Camilo está sentado fazendo um alongamento das pernas. “Eu fiz na academia. Eu malhei e estava precisando postar uma foto na academia, aí eu fiz isso. Eu fiz procurando um ângulo diferente, para não

ficar só um selfie”, explica. Sendo assim, em uma segunda foto ele encostou o *smartphone* na parede e programou dez segundos no temporizador, deixando suas mãos livres para alongar e ao mesmo tempo permitir a realização da foto.

Esse tipo de edição, com molduras e montagens com mais de uma foto, é comum também a Beatriz. Como vimos, ela costuma fazer registro de sua coleção de batons, como uma forma facilitar posteriormente a escolha de alguma cor. A pedido de suas amigas, no entanto, ela começou também a compartilhar essas imagens no *Instagram*. “*Eu gosto muito de trabalhar com edição de colocar muitas fotos na mesma foto postada no aplicativo*”, diz Beatriz. Sendo assim, começou a fazer montagens desse tipo, mostrando pelo menos o resultado em sua boca e o próprio batom. Tornou-se uma série de fotos, todas editadas de forma semelhante. “*As fotos especificamente dessa série normalmente eu fotografo de manhã e deixo lá para no final do dia selecionar, colocar no aplicativo para colocar as mesmas fotos da mesma moldura, e postar. Então essa foto normalmente ela tem uma edição, uma edição de nitidez, contraste, e não tem filtro mas tem uma edição de arrumação, e demora para eu colocar no ar*”, explica. Não há imediatismo, não se trata de um momento específico; as fotos são selecionadas cuidadosamente, editadas e, só então, publicadas.

Anna possui esse mesmo cuidado com a edição antes de publicar qualquer foto. No mínimo, colocará pelo menos um filtro. Em seguida, começa a “*controlar outras configurações do aplicativo*”, até alcançar o resultado desejado. “*Normalmente eu mexo em quase todas, um pouquinho cada uma para conseguir o efeito perfeito*”, explica. Como seu *smartphone* não é muito bom, Anna costuma deixar instalados poucos aplicativos de edição de imagem. No entanto, quando quer experimentar outros ou tentar fazer algum efeito específico, costuma, após fotografar com o celular, enviar a imagem para um *iPad*. Nele, com uma tela maior e uma variedade de aplicativos, consegue editar suas fotos de maneira mais detalhada: “*depende do que eu quero fazer, porque tem aplicativos que servem para coisas muito específicas*”. Por isso, ela diz, “*eu estou sempre baixando novos aplicativos*”. Trata-se de um comportamento semelhante ao de Maria, capaz de colecionar aplicativos diversos para edição de foto em seu *smartphone*. “*Eu gosto de experimentar*”, explica, demonstrando estar acostumada a testar diferentes aplicativos, mesmo que seja para utilizar algum efeito apenas uma vez. “*Na verdade já tive mais [aplicativos para edição de foto], só que como meu celular está nessa de todo dia o armazenamento estar cheio, acho que eu tenho uns 10, 12 aplicativos no máximo. Já tive bem mais, bem mais*”, conta. Com muitas fotografias feitas diariamente, o *smartphone* de Maria está constantemente com pouco espaço de armazenamento.

Já Max, apesar de não utilizar tantos aplicativos para *smartphone*, costuma editar cuidadosamente suas imagens, especialmente quando pensa em trocar a foto de perfil em suas redes sociais. “*Eu faço diversas opções de foto durante vários dias*”, além de se inspirar em imagens publicadas por outras pessoas no *Tumblr* e *Pinterest*, ou seja, costuma buscar idéias para suas edições.

– Imagine que você resolva se fotografar agora. Como é esse processo? – pergunto a Max.

Primeiro eu teria que estar com muita vontade de tirar, inspirado, teria que tomar um banho, passar uma coisa. Ia me produzir assim, ver a referência que eu tinha [de alguma imagem no Tumblr ou Pinterest]. Ia me trancar no quarto, ir para a parede branca e começar a tirar várias fotos. E aí tentado imitar a pose que eu vi no site. Depois eu tento fazer edição pelo celular mesmo. Meu celular tem um editor muito bom de fotografia, que já veio nele. Às vezes eu faço por lá mesmo. Não tem muito mistério não. Eu corto a foto para ver o melhor enquadramento, para ver se está bom mesmo. Aí se eu não gostar vou para o computador. Eu vou procurar algo mais elaborado, tentar aplicar efeitos, texturas, sei lá, colocar sobreposição, fazer qualquer coisa. E aí depois disso eu faço o enquadramento direitinho e depois eu posto. [...] Eu não penso muito não. Acho que se eu pensar muito eu desisto da foto.

Habitado a fazer edições desse tipo, Max acaba por, mesmo sem demorar muito nesse processo, trazer uma suspensão considerável no automatismo fotográfico relacionado ao *smartphone*. Procura a melhor posição, o melhor enquadramento, escolhe um local em seu quarto e se fotografa várias vezes; seleciona a melhor imagem e faz uma edição básica no próprio aparelho, aplicando filtro ou lidando com ferramentas de edição; em seguida, ainda transfere a imagem para um computador e, com o auxílio do *Photoshop*, faz tratamentos e modificações mais específicas.

Em uma de suas imagens publicadas no *Instagram*, Max aparece bem ao centro, com a cabeça recortada e usando um chapéu. Uma luz bem forte destaca o lado esquerdo de seu rosto, enquanto o direito fica parcialmente na sombra. Ao fundo, essa sua mesma cabeça recortada aparece multiplicada – porém em tons de amarelo, laranja e verde –, preenchendo todo o restante da imagem. Na legenda: “Um monte de eu”. “*Essa era pra ser outra coisa, não era pra ser essa foto. [...] E eu tinha visto uma foto no Tumblr meio parecida e tal, só que eu editei a foto e ficou muito ruim. Não ficou nada parecido com a do Tumblr. Aí eu falei*

‘vou ter que inventar, porque minha foto do perfil já está velha, vou postar uma nova. E aí comecei a fazer várias experimentações assim, mexendo em matiz, tom e tal’, explica. Max primeiro fez uma edição pelo *smartphone*, mas não gostou do resultado e resolveu fazer experimentações no *Photoshop*, no computador. O resultado inicialmente foi a imagem de fundo, com várias cabeças grudadas uma na outra. Ainda assim, não gostou do resultado e resolveu colocar essa sua mesma cabeça recortada, porém sem as cores fortes, bem no centro da imagem, em destaque. Inicialmente esta seria uma montagem realizada apenas para publicar no *Instagram*, mas como teve bastante repercussão, Max resolveu utilizá-la também como foto de perfil no *Facebook*.

Mostrei outra imagem. Nela, seu rosto aparece bem próximo, ocupando quase todo o enquadramento. É uma foto vertical, em preto e branco, na qual Max aparece de olhos fechados, com as duas mãos apoiadas na lateral do rosto, com os punhos encostados no queixo. Os dedos invadem delicadamente o rosto. As mãos, no entanto, estão completamente brancas – com exceção das unhas que permanecem escuras –, contrastando com a pele negra do rosto.

Eu vi no Pinterest uma foto que eu falei ‘eu preciso fazer uma foto dessa’. Acho que essa foto foi no banheiro, apoiei no armário do banheiro e tirei na segunda tentativa. Eu editei no VSCO Cam, no preto e branco, mexi brilho, tentei deixar a mão o mais branca possível, para apagar mais fácil no Photoshop. E aí eu coloquei um fundo branco no Photoshop, e fui apagando a mão, para dar a impressão de que a mão estava vindo de alguém que não era eu. Na foto original, na verdade, tinha ainda braço, tinha mais mão, mostrava o antebraço, mas eu achei que minha cabeça ia ficar muito pequena no Instagram e tal, e aí não botei. Mas eu gosto muito dessa foto.

Apesar de, na maioria das vezes, compartilhar imagens muito atreladas ao cotidiano, com edições mais simples – como seus registros de comida, por exemplo –, em outras Max resolve fazer transformações mais radicais, chegando até a editá-las fora do próprio *smartphone*. Ao invés de toques em uma pequena tela, ele mexe no *mouse* de seu computador, experimenta ferramentas diversas e, por fim, envia novamente esta imagem ao telefone para poder compartilhá-la. Esse tipo de edição, mais complexa, torna-se hábito [HAB] para Max, mas ao mesmo tempo representa uma grande suspensão do automatismo fotográfico [HAB.TEC].

Seja através de Max, Beatriz, Maria, Bruno ou qualquer outro dos personagens etnográficos – incluindo, até, aqueles que, apesar de não entrarem nesta narrativa como personagens, também fotografam e editam suas fotos com o *smartphone* –, possibilidades de retorno ao manual emergem de maneiras diferentes, em níveis diversos, de forma mais rápida ou prolongada. A lógica de produção, visualização e compartilhamento pode ser suspensa em qualquer parte do processo. O retorno ao manual faz parte da própria trajetória do automatismo. O processo fotográfico, mesmo vinculado à instantaneidade do *smartphone*, inclui momentos, reapropriações, experimentações, testes e até brincadeiras capazes de suspender momentaneamente o automatismo fotográfico.

Nossos personagens apresentam múltiplas práticas fotográficas. Apesar da mediação de um aparelho híbrido capaz de ampliar a novos níveis o automatismo fotográfico, formam-se hábitos diversos, assim como as experiências fotográficas se transformam de acordo com o cotidiano de cada personagem. Surge uma prática de fotografia capaz de associar formas de mobilidade e portabilidade com a ampliação do valor comunicacional das imagens, um processo de alta instantaneidade, além de uma interação com uma ubiquidade em termos de produção e compartilhamento, e com relações mais próximas do cotidiano. Essas associações auxiliam justamente em uma multiplicidade da prática fotográfica.

Enquanto Tomas fotografa e compartilha a caminho do trabalho, Matilde o faz em seus intervalos e Camilo produz *selfies* com seus colegas. Já Maria utiliza-se do *smartphone* como ferramenta de trabalho ao mesmo tempo em que registra visualmente sua rotina profissional. Beatriz pensa suas fotografias também como forma de auxílio à memória, assim como Maria e Sara, utilizando-as como forma de anotação. O *smartphone* está disponível o tempo inteiro a todos os personagens, proporcionando uma fotografia possível em qualquer momento e em qualquer lugar. Sendo assim, criam-se fotos relacionadas a diversas situações, mesmo aquelas mais banais e cotidianas. Como foi visto, por exemplo, Max gosta de compartilhar imagens de comidas para que as pessoas vejam suas experimentações – é a experiência fotográfica interagindo com experiências diversas na cozinha –, Anna sempre fotografa suas novas tatuagens e Matilde se fotografa até de pijama deitada em sua cama. Gatos são fotografados constantemente e diariamente – é o que fazem Anna, Tomas e Matilde, por exemplo. Já Bruno gosta de fotografar seus filhos em casa, refletindo um cotidiano familiar associado à fotografia. Enquanto isso, Beatriz decide voltar a imprimir fotos, mesmo aquelas produzidas através do *smartphone*; no entanto, não deixa de compartilhá-las também em redes sociais.

Cria-se uma rápida produção, visualização e compartilhamento de imagens associados a um dispositivo híbrido e amplamente conectado. Encaixapretados e miniaturizados dentro do *smartphone*, os componentes responsáveis pela produção da imagem alcançam um alto nível de complexidade – produzindo bilhões de processos simultâneos –, auxiliando no entanto na própria simplificação da prática fotográfica. Sendo assim, a qualidade do dispositivo influencia na experiência fotográfica: Sara diminuiu a frequência na produção de fotos após comprar um *smartphone* mais barato, enquanto Max só começou a utilizá-lo diariamente quando a qualidade da imagem melhorou. O *smartphone* nos faz fotografar mais, ao mesmo tempo em que a prática fotográfica através dele impulsiona sua popularização e melhor desenvolvimento – e ampliação do automatismo fotográfico.

Inserida nessa lógica de instantâneas produção, visualização e compartilhamento, a fotografia realizada através do *smartphone* amplia potencialmente seu valor comunicacional ao impulsionar um constante e disseminado compartilhamento de imagens através de redes sociais. Os usos, a depender de cada ambiente *online*, variam consideravelmente. Enquanto Matilde pensa o *Instagram* enquanto uma grande galeria do cotidiano, Anna o trata como o local para disseminar suas melhores fotos – assim como Isaura e Max, por exemplo. O *Whatsapp*, por outro lado, acaba funcionando como uma comunicação visual mais individualizada, na qual o fluxo de fotos torna-se direcionado – e muitas vezes mais íntimo, pessoal e instantâneo. Dessa forma, percebe-se como todos os personagens diferenciam o uso da fotografia em cada rede social. Criam-se ficções de acordo com o ambiente de interação digital – versões ficcionais diferentes são criadas pelos próprios personagens, de forma a gerir adequadamente os tipos de imagem de acordo com o público e possibilidades de interação de cada rede social. E, dentre essa multiplicação contínua de imagens através de diferentes redes, surgem aquelas chamadas de *selfies*: autorretratos atrelados ao uso do *smartphone* para fotografar. Essa nova prática, resultado de uma relação entre a experiência fotográfica e o dispositivo híbrido, envolve um processo fotográfico ainda mais relacional e interativo. Cria-se uma experiência de facialidade em meio à prática contemporânea de produção de imagens de si, através de diferentes partilhas de intimidade. Seja na interação com as amigas de Maria, no diário visual criado por Anna ou nos momentos de alegria de Camilo após finalizar uma corrida, proliferam-se seres da metamorfose impulsionados pela prática do *selfie*.

Sejam autorretratos, imagens de gatos em poses curiosas, do prato de comida que acabou de ficar pronto, daquele encontro agradável com amigos ou um detalhe de um objeto, essas imagens do cotidiano geradas através do *smartphone* remetem a um novo tipo de

automatismo fotográfico, associado a uma lógica de instantâneas produção, visualização e compartilhamento. A própria prática da fotografia, no entanto, demonstra como esta aparente continuidade pode ser amenizada ou temporariamente suspendida através de formas diversas de retorno ao manual. Surgem lentes acopláveis ao *smartphone*, aparecem aqueles que adiam ou fazem pequenas produções antes de se fotografar, criam-se experimentações de manipulação da imagem, aplicam-se filtros diferentes... São diversas possibilidades – transformadas, inventadas e reconfiguradas a cada dia. Tais formas de retorno ao manual, inclusive, podem tornar mais evidentes momentos lúdicos associados ao uso do *smartphone* para fotografar, a exemplo de Beatriz brincando com seu sobrinho, Bruno testando a lente macro em sua pele ou Max editando suas fotos no computador. Funcionando como brincadeira, hábito ou experimentação, as práticas diversas de retorno ao manual transformam o próprio automatismo fotográfico.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em meio ao emaranhado de práticas e dispositivos fotográficos, buscou-se neste trabalho alinhar alguns fios da experiência de forma a melhor visualizar e compreender questões em torno da atual fotografia cotidiana. Neste momento, portanto, reapresentamos e agrupamos os principais argumentos e resultados desenvolvidos ao longo da pesquisa. Nesse sentido, três questões merecem destaque previamente, para serem melhor desenvolvidas nas próximas páginas. Primeiramente, verifica-se uma constante ampliação do automatismo fotográfico, ao qual vinculam-se práticas de retorno ao manual capazes de reconfigurar e novamente impulsionar esse mesmo automatismo. Em segundo lugar, propõem-se chaves interpretativas adequadas para se compreender a fotografia realizada através do *smartphone*, verificando seis principais características a funcionar em conjunto: instantaneidade, ampliação do valor comunicacional, mobilidade, portabilidade, ubiquidade e relação com o cotidiano. Por fim, propõe-se uma reflexão sobre a fotografia em termos das práticas e experiências, transformando a perspectiva de um "ato fotográfico" em um "processo fotográfico".

Começamos pelo automatismo fotográfico. Considerando as transformações da fotografia demonstradas a partir do segundo capítulo deste trabalho, constata-se uma grande ampliação do automatismo através de uma incorporação de novas e diversas mediações não-humanas capazes de proporcionar uma produção de imagem cada vez melhor elaborada, mais rápida e dinâmica, permitindo menor interferência humana. Antes da produção de imagens fotográficas, como foi visto, percebe-se um princípio óptico, chamado de câmara escura, transformar-se em dispositivo capaz de auxiliar em observações para a ciência ou métodos artísticos. Já no início da fotografia, o fotógrafo torna-se obrigatoriamente um artífice, lidando cuidadosamente com todos os processos necessários para obtenção de uma imagem – trata-se, de fato, de um laboratório aberto, com poucas estabilizações, exigindo do daguerreotipista-artífice grande conhecimento e dedicação.

Com a câmera Kodak, inicia-se um mercado amador de massa capaz de gerar uma maior popularização da fotografia, transformando a câmera em uma caixa-preta e permitindo aliá-la a alguns momentos cotidianos. O complexo processo fotográfico anterior, espalhado por equipamentos e químicos manejados pelo daguerreotipista, simplifica-se ao ponto de qualquer pessoa produzir uma imagem apenas com o apertar de um botão. A revelação da foto, porém, mantém-se atrelada a uma rede sociotécnica ampla em torno da empresa de George Eastman.

Com a câmera digital, dá-se fim ao processo externo de revelação, possibilitando ao fotógrafo não apenas autorizar a produção da imagem, após o enquadramento, mas também visualizá-la no mesmo instante. A imagem fotográfica começa a ser formada por pixels e transforma-se em linguagem numérica, sendo visualizada e modificada através de telas digitais. Já com o *smartphone* esta instantaneidade é ampliada, possibilitando uma fotografia quase que simultaneamente produzida, visualizada e compartilhada. Bastam leves comandos em telas sensíveis ao toque para permitir que outras pessoas vejam e interajam com uma imagem. As mediações não-humanas multiplicam-se cada vez mais.

A trajetória do automatismo fotográfico, portanto, direciona-se para novas possibilidades de automatização, uma fotografia ainda mais instantânea, agregando simultaneamente uma complexificação da rede sociotécnica responsável pela produção de imagens e uma grande simplificação para aquele – mediador humano – que as visualiza e compartilha. A fotografia, atualmente, desenvolve-se de maneira conjunta às inovações das tecnologias de informação e comunicação.

Para exemplificar esta questão, voltemos aos personagens ficcionais Paula e Pedro – apresentados na introdução deste trabalho. Imaginemos, através de suas possíveis práticas e usos na produção e distribuição das imagens fotográficas, uma continuação da trajetória do automatismo fotográfico para além do uso atual relacionado ao *smartphone*. De que forma, neste breve futuro – ficcional –, Paula e Pedro se relacionam com a fotografia?

Em conformidade com recentes pesquisas sobre a cultura digital contemporânea, pode-se dizer que a fotografia deste breve futuro de Pedro e Paula direciona-se justamente a uma vinculação – em termos do automatismo fotográfico – ao desenvolvimento tecnológico [REF.TEC] atual direcionado a uma ampla comunicação entre os objetos (LEMOS, 2013), através especialmente de uma nova etapa de desenvolvimento da internet chamada até o momento de “Internet das Coisas” (SINGER, 2014); um direcionamento maior para produção e processamento de grandes volumes de dados (KITCHIN, 2014); além de investimentos tecnológicos voltados para *wearables*, sensores inteligentes, *smart cities* etc.

Não há ainda possíveis estabilizações desta fotografia associada às novas tecnologias em processo de desenvolvimento. Surgem experimentações, novos dispositivos, reapropriações. Como se tratam de personagens ficcionais, poderíamos imaginar Paula, por exemplo, utilizando sempre uma câmera presa ao corpo em suas viagens, capaz de fotografar por conta própria; bastaria fixá-la em sua camisa e deixá-la fotografar sozinha, gerando um relato visual de todos os passeios. Ou, então, Pedro poderia ter uma câmera capaz de

acompanhá-lo, sozinha, voando acima de sua cabeça, registrando em foto e vídeo suas manobras na pista de *skate*. Tais câmeras existem²³² e são comercializadas. Apesar de manuseá-las neste breve futuro ficcional, tanto Paula quanto Pedro não as possuem atualmente – talvez até nem sabiam de sua existência – e continuam, assim como os personagens etnográficos deste trabalho, a fotografar diariamente com o *smartphone*. Inovações desse tipo (ainda?) não estão estabilizadas para se tornarem práticas comuns.

Independente dos próximos desenvolvimentos dos processos fotográficos, o que nos interessa é perceber como, mesmo em uma fotografia com ampla mediação não-humana, com um automatismo fotográfico ainda mais intenso – seja na atual prática cotidiana atrelada ao *smartphone* ou através de uma futura câmera autônoma –, surgem possibilidades de reinvenções, usos diferentes, apropriações; enfim, movimentos de suspensão do automatismo fotográfico, práticas de retorno ao manual.

Ao observar a trajetória do automatismo fotográfico a partir do uso de diferentes dispositivos, da câmera escura ao *smartphone*, percebe-se que, apesar de sua ampliação e de novos e mais complexos “encaixapretamentos” das mediações em torno da fotografia, há, em qualquer período desta trajetória, formatos possíveis de **retorno ao manual**.

Em termos de um período anterior à fotografia, a câmera escura mostra-se representativa de uma busca por automatização na produção de imagens, e, apesar disso, surgem certas suspensões desse automatismo pré-fotográfico em algumas práticas de pintura, por exemplo, capazes de inserir modificações na perspectiva óptica do aparelho. Já durante a popularização da daguerreotipia, percebiam-se aqueles interessados em misturar técnicas anteriores de pintura com a imagem automática gerada através de processos ópticos e químicos; ou, ainda, aqueles que testavam novos usos e procedimentos fotográficos, fazendo modificações nos processos descritos por Daguerre. Com a câmera Kodak, a produção de imagens fotográficas tornou-se mais simplificada e popular, mas passa a conviver com profissionais ou entusiastas da fotografia que preferem ainda controlar todo o processo, mantendo seus próprios laboratórios de revelação. Já com o surgimento da imagem digital, essa maior manipulação transfere-se para a utilização de *softwares* específicos, permitindo transformações geradas através de computadores – um retorno ao manual direcionado à manipulação cuidadosa dos pixels. Mais adiante, a partir de novas práticas associadas a um

²³² O dispositivo utilizado por Paula pode ser representado pela Narrative, uma câmera vestível capaz de fotografar sozinha; já Pedro utiliza uma Lily Camera, um *drone* feito para seguir uma pessoa ao mesmo tempo em que a fotografa ou filma. Ver <<http://getnarrative.com/>> e <<https://www.lily.camera/>>. Acesso em 4 jan. 2015.

novo dispositivo, o *smartphone*, surgem suspensões em seu automatismo fotográfico capazes de interromper momentaneamente a lógica de instantaneidade na produção, visualização e compartilhamento das imagens.

Em relação aos processos de automatização da imagem fotográfica, argumenta-se que, tendo em vista o processo de pesquisa e a construção textual deste trabalho, a trajetória de desenvolvimento dos processos fotográficos alia-se a uma ampliação do automatismo fotográfico – ou seja, uma intensificação crescente das mediações não-humanas – associada, inevitavelmente, também às práticas de retorno ao manual. Este é um dos argumentos defendidos neste trabalho. Ou seja, não apenas demonstramos uma evolução significativa das técnicas de automatização da imagem fotográfica como, relacionada a ela, mostra-se necessária a incidência de práticas de suspensão desse mesmo automatismo.

Os testes com novos materiais e produtos, extrapolando as indicações de Daguerre, poderiam gerar técnicas ainda mais automatizadas e de maior qualidade; as exigências na qualidade da imagem dos profissionais, ao extrapolar a câmera Kodak e desenvolver seus próprios processos fotográficos, facilitou posteriormente o desenvolvimento de câmeras mais portáteis capazes de gerar imagens em melhor qualidade; o interesse pela manipulação da imagem digital, assim como um uso mais constante das ferramentas disponíveis nos *softwares* de edição, proporciona novos direcionamentos aos algoritmos responsáveis pela arquitetura desses mesmos programas; os aplicativos para *smartphone* voltados à produção e manipulação de imagens multiplicam-se a cada dia, agregando funções também de acordo com as experimentações e usos mais “manuais”.

Nossos personagens, os ficcionais e os etnográficos, apesar de estarem relacionados a uma prática fotográfica de rápida produção e disseminação, mantêm momentos e ações de retorno ao manual – muitas vezes distintas, gerando experiências diversas, como vimos – ao utilizar o *smartphone*. Tais práticas de suspensão do automatismo fotográfico, surgindo antes ou depois da produção da imagem, envolvem desde a inserção de novos dispositivos até edições mais detalhadas realizadas em aplicativos diferentes. Ao mesmo tempo, o uso constante e cotidiano do telefone celular acaba por incentivar a produção de aparelhos mais complexos, capazes de gerar imagens de maior qualidade. Mudam-se as práticas assim como modificam-se os aparelhos e *softwares*. Há aqueles, inclusive, que na fotografia através do *smartphone* acabam por transformar a lógica de alguns aplicativos, a exemplo do *Instagram*. Voltado para o momentâneo, o agora, o instantâneo – por isso o nome *Instagram* –, o aplicativo e rede social, curiosamente, começa a incorporar funções que possibilitam certas

suspensões momentâneas desse automatismo, como a possibilidade de modificar características da imagem ou utilizar tamanhos diferentes. Trata-se da incorporação de práticas comuns daqueles que utilizam a rede social para compartilhar imagens, as quais eram modificadas através de outros aplicativos.

Algumas pessoas começam a transformar suas experiências com a fotografia feita com o *smartphone* e, cada uma a sua maneira, incorpora novas práticas, gera momentos de retorno ao manual diversos – inclusive lúdicos – dedicados a fotografar e modificar imagens, e se relaciona com novas formações de hábitos. É justamente nessa oscilação entre processos de continuidade – habituar-se a fotografar de alguma maneira ou através de algum dispositivo – e pequenas discontinuidades que se desenvolve uma oscilação entre o automatismo fotográfico e a sua suspensão, em movimentos próprios do cruzamento entre hábito e técnica [HAB.TEC]. Mesmo através da continuidade gerada pelos seres do hábito, não há automatismo pleno. Caso houvesse, os seres do hábito seriam apagados, já que eles vivem para possibilitar fazer novamente como se fosse a primeira vez. Sem pequenas discontinuidades a fazer oscilar – provocar, desestabilizar, abrir, desconstruir – o “encaixapretamento” promovido pelos seres da técnica, nenhuma inovação seria possível. Da mesma forma, não há automatismo fotográfico generalizado. Ao voltar os olhos à experiência, percebe-se uma multiplicidade de práticas, e, dentre elas, algumas voltadas para formas de retorno ao manual capazes de interromper a intensa instantaneidade da fotografia realizada através de *smartphones*.

Buscou-se também neste trabalho fazer uma investigação das práticas, formações de hábitos e diferentes experiências relacionadas à fotografia contemporânea cotidiana. Através da incursão etnográfica, foram verificadas chaves interpretativas capazes de auxiliar no estudo dos formatos atuais das práticas fotográficas. Trata-se de uma nova etapa do automatismo fotográfico vinculado a seis principais características, as quais devem ser compreendidas em associação.

Primeiro, percebe-se uma potencialização da **instantaneidade**, possibilitando de forma inédita produzir, visualizar e compartilhar fotografias através de um mesmo dispositivo e de maneira quase simultânea; amplia-se, portanto, o **valor comunicacional** da imagem fotográfica, tornando-a facilmente compartilhável, inserida em contextos conversacionais, possibilitando interações rápidas e consolidando a fotografia como uma prática comunicativa; cria-se uma ligação forte entre **mobilidade** e **portabilidade**, através do uso de um dispositivo híbrido capaz de gerar, transformar e disseminar imagens em deslocamento; sendo assim,

desenvolve-se uma **ubiquidade** fotográfica, já que o *smartphone* está sempre disponível – fotografa-se, portanto, em qualquer momento e em qualquer lugar –; nesse sentido, por fim, surge uma ampliação de uma fotografia atrelada ao **cotidiano**, gerando imagens associadas ao dia a dia, a momentos banais ou de intimidade. Quando pensadas em conjunto, tratam-se de características – ou preposições, chaves interpretativas – próprias das práticas fotográficas contemporâneas realizadas através do *smartphone*.

Como se pode perceber através dos relatos etnográficos, os usos deste aparelho para gerar e compartilhar imagens são diversos, transformando ou ressignificando práticas fotográficas. Cria-se uma fotografia publicada no mesmo momento e lugar nos quais é produzida, associada a alguma situação banal ou inusitada, por exemplo, assim como geram-se imagens bastante modificadas por filtros ou outras ferramentas, em processos mais lentos de edição. Nossos personagens fotografam-se durante o trabalho, em momentos de lazer, brincando com os filhos, maquiando-se, após uma corrida. Qualquer cena, objeto ou pessoa pode, em qualquer momento, virar uma imagem instantaneamente compartilhada, seja um prato de comida, o próximo livro a ser lido, um papel com alguma anotação ou os riscos de tatuagem na pele. Aparecem fotos na cama segurando xícara de café, do gato em uma pose engraçada ou um *selfie* na academia. Surge, inclusive, este novo tipo de fotografia, uma reinterpretação do autorretrato chamada de *selfie*. Multiplicam-se as imagens de si em diferentes redes sociais, expandido as experiências de facilidade, criando autorretratos realizados através dos *smartphones* de maneiras diversas, seja em um sentido de proximidade e carinho com amigos, como forma de se sentir bem com a própria aparência ou simplesmente como distração. Imagens são criadas e compartilhadas a todo momento, difundidas de maneira efêmera pelo *Snapchat*, agregadas como uma galeria do cotidiano no *Instagram*, enviadas a amigos pelo *Whatsapp*, servindo como foto de perfil para o *Facebook*. Criam-se formas – e *softwares*, redes, ambientes e plataformas – diversas para compartilhamento e interação com as imagens fotográficas, transferindo-as de telas em telas, enquanto novas imagens são produzidas e novamente disseminadas. Formam-se, enfim, hábitos diversos, múltiplas práticas, novas ou reconfiguradas formas comunicativas – amplia-se o valor comunicacional da imagem fotográfica. O processo fotográfico desenvolve-se a sua maneira de acordo com cada uso, cada possível experiência – aquela de Paula, Pedro, Maria, Camilo, Anna, Beatriz ou até do leitor deste texto.

Como foi indicado neste trabalho, “seguir a experiência” coloca-se não apenas como um direcionamento à investigação sobre a fotografia através da óptica da Enquete sobre os Modos

de Existência, mas também como uma postura metodológica. A ênfase, portanto, não está nos desdobramentos estéticos, nas características técnicas do aparelho ou em uma busca pela essência da fotografia; investigam-se, na verdade, as práticas fotográficas, as formações de hábitos em uma produção imagética cotidiana, e as possíveis experiências relacionadas ao uso do *smartphone* para fotografar.

Dessa forma, uma análise baseada nos modos de existência mostrou-se bastante eficiente para a proposta desta dissertação, proporcionando uma abertura pluralística às investigações em torno dos processos fotográficos. O desembaraçar dos fios da experiência através de um ser-enquanto-outro ajudou-nos, por exemplo, a investigar o automatismo fotográfico, através do cruzamento entre os seres do hábito e da técnica [HAB.TEC]; permitiu visualizar as diversas cadeias de referência e suas relações com os seres da reprodução [REP.REF], evitando assim uma purificação das mediações na fotografia impulsionada pelos movimentos modernos do Duplo Clique [DC]. Auxilia-nos a compreender os diferentes dispositivos e práticas no desenvolvimento da fotografia, seja através da câmara escura como instrumento óptico associado aos métodos científicos e artísticos [REF.FIC]; a partir do círculo político em torno do surgimento e popularização da daguerreotipia; da rede em torno da câmara Kodak ampliada com os *scripts* sustentados pelos seres da organização [ORG]; ou a inserção da fotografia digital em uma lógica de industrialização e pesquisa voltadas para as tecnologias de informação e comunicação [REF.ORG]. Além disso, ajuda-nos a compreender as práticas fotográficas contemporâneas em interação com o hibridismo do *smartphone*, evidenciando a intensificação do hábito [HAB] cotidiano de produção e compartilhamento; as pesquisas [REF.TEC] para miniaturização e estabilização de diversos dispositivos; as particularidades dos seres da ficção [FIC] ao permitir versões e comportamentos diferentes dos personagens em cada rede social; a materialidade imagética dos seres do psiquismo [MET] envolvidos na prática do *selfie*; além das formas lúdicas [LUD] evidenciadas por práticas de suspensão do automatismo fotográfico [HAB.TEC].

Com o suporte dos modos de existência, o método etnográfico foi escolhido para, na terceira parte do trabalho, viabilizar um aprofundamento na análise da fotografia cotidiana atual – seja através da prática do *selfie* ou manipulações detalhadas em um retorno ao manual. Buscou-se lidar com uma investigação empírica relacional – um empirismo radical, para William James – capaz de voltar-se às experiências, lidando com associações. Os personagens ficcionais cederam lugar aos personagens etnográficos, a descrever suas práticas, demonstrar

os usos, as formas de produção, interação e compartilhamento da fotografia com o telefone celular.

Esta perspectiva, de traçar os fios da experiência, voltar o olhar às práticas, configura-se, também, como um posicionamento sobre as discussões e pesquisas em torno da fotografia. Argumenta-se haver a necessidade de uma renovação nas reflexões sobre o tema, seguindo a própria evolução das práticas fotográficas. Demonstra-se a importância de seguir a experiência para evitar purificações da fotografia, as quais associam-na diretamente ou exclusivamente ao aparelho ou à imagem. Sendo assim, propomos a análise de um **processo fotográfico**, substituindo àquela de um **ato fotográfico**. A busca por uma essência da fotografia mostra-se improdutiva e inadequada. Não há uma característica especial, um constituinte inexorável ou uma fonte imutável própria da fotografia. Não há um instante específico, em qualquer ponto de contato da luz com materiais sensíveis, capaz de se colocar como uma marca fundamental da produção de imagens fotográficas.

Se há qualquer movimento próximo a uma essência, ela se encontra nas associações, nas diversas mediações e práticas que formam o processo fotográfico – sempre móveis, em deslocamento, oscilando entre seres diversos. Se há filosofia possível para a fotografia, ela se coloca como aquela do ser-enquanto-outro. Não existe reflexão viável – real e, portanto, experienciada – sobre a fotografia em um mundo desarticulado de uma filosofia do ser-enquanto-ser. Mostramos um processo fotográfico sempre plural e relacional, imerso em diversas práticas e mediações.

Seguindo essa proposta, percebe-se uma fotografia cotidiana atual, realizada principalmente através do hibridismo do *smartphone*, envolta em diferentes práticas e experiências atreladas a uma cultura contemporânea de produção e compartilhamento de imagens. Atentando-se à prática fotográfica cotidiana – como aquela explicada por nossos personagens etnográficos –, mostramos um processo fotográfico que se constrói também como um processo comunicacional evidente nas imagens tanto instantâneas quanto experienciadas e conversacionais. Elas são produzidas, visualizadas e compartilhadas em qualquer momento e em qualquer lugar, em uma ampliação e transformação do automatismo fotográfico. Percebem-se, inclusive, os movimentos capazes de suspender tal automatismo, através de diferentes formas de retorno ao manual. Nas oscilações, experimentações e hábitos em torno desta prática plural e ubíqua, os processos fotográficos transformam-se. Os personagens e suas imagens multiplicam-se a cada instante.

REFERÊNCIAS

ALLAN POE, Edgar. The daguerreotype. In: TRACHTENBERG, Alan. **Classic essays on photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980.

AMARAL, Adriana.; NATAL, Geórgia.; VIANA, Luciana. Netnografia como aporte metodológico na pesquisa em comunicação digital. Porto Alegre: **Revista FAMECOS**, n. 20, dez. 2008.

APPLE Reinvents the Phone with iPhone. **Apple Press Info**, San Francisco, 9 jan. 2007. Disponível em: <<http://www.apple.com/pr/library/2007/01/09Apple-Reinvents-the-Phone-with-iPhone.html>>. Acesso em 14 dez. 2015.

ARAGO, François. **Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences**, séance du 19 août. 1839. Paris: Bachelier, 1839.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BAJAC, Quentin. **La photographie**: l'époque moderne 1880-1960. France: Gallimard, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. **Le public moderne et la photographie**. Études photographiques, v. 6, maio 1999. Disponível em: <<http://etudesphotographiques.revues.org/index185.html>>. Acesso em: 15 out 2015.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983, p. 121 ss.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. **Walter Benjamin obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2008, p. 91-107.

BOURDIEU, Pierre. **Un art moyen**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965.

BRAGA, Vitor. **Capture, compartilhe e interaja**: um estudo sobre as condições materiais e as performances sociais observadas em um aplicativo de produção e compartilhamento de imagens. 2015. 351 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

CALLON, Michel. Sociologie de l'acteur réseau. In: ARICI, Madeleine et al. **Sociologie de La Traduction**: Textes fondateurs. Paris: Mines Paris Les Presses, 2006a, p. 267- 276

CALLON, Michel. Pour une sociologie des controverses technologiques. In: ARICI, Madeleine et al. **Sociologie de La Traduction**: Textes fondateurs. Paris: Mines Paris Les Presses, 2006b, p. 135- 159

CARTIER-BRESSON, Henri. **O imaginário segundo a natureza**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

CERTEAU, Michel de. Marches dans la ville. In: _____. **L'invention du quotidien: arts de faire**. Paris: Gallimard, 1990, p. 139-164.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: _____. **A experiência etnográfica**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p. 17-62.

COLEMAN, E. Gabriella. Ethnographic approaches to digital media. **Annual review of anthropology**, v. 39, p. 487-505, 2010.

COTTON, Charlotte. A fotografia como arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

COUCHOT, Edmond. **Des images, du temps et des machines**: dans les arts et la communication. Éditions Jacqueline Chambon, 2007.

COUCHOT, Edmond. **Da representação à simulação**: evolução das técnicas e das artes da figuração. Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed, v. 34, p. 37-48, 2011.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DAGUERRE, Louis Jacques Mandé. **Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama**. Paris: Lerebours et Susse frères, 1839. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56753837>>.

DELEUZE, Gilles. L'actuel et le virtuel. In: DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Dialogues**. Paris: Flammarion, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: logique de la sensation. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Photography: scientific and pseudo-scientific. In: LEMAGNY, Jean Claude; ROUILLÉ, André (org.). **A history of photography**. New York: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1987, p. 71-75.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus, 2012.

DUGGAN, Maeve. Photo and video sharing grow online. **Pew Research Internet Project**, 2013.

DUGGAN, Maeve. et al. Social Media Update 2014. **Pew Research Center**, jan. 2015. Disponível em: <<http://www.pewinternet.org/2015/01/09/social-media-update-2014>>

FINK, Daniel A. Vermeer's Use of the Camera Obscura: A Comparative Study. **The Art Bulletin**, v. 53, n. 4, p. 493-505, 1971.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009

FRISIUS, Rainer Gemma. **De radio astronomico et geometrico liber**. Antverpia, 1545.

GERNSHEIM, Helmut; GERNSHEIM, Alison. **A concise history of photography**. London: Thames Hudson, 1971.

GERVAIS, Thierry; MOREL, Gaëlle. **La photographie**: histoire, techniques, art, presse. Paris: Larousse, 2011.

GLOBALWEBINDEX. GWI Audience Report: Teens: Examining the online behaviors and attitudes of teenagers aged 16-19. Trendsteam, 2015.

GOC, Nicola. Snapshot Photography, Women's Domestic Work, and the "Kodak Moment," 1910s–1960s. **Home Sweat Home**: Perspectives on Housework and Modern Relationships, v. 4, p. 27-47, 2014.

GÓMEZ CRUZ, Edgar; MEYER, Eric T. Creation and control in the photographic process: iPhones and the emerging fifth moment of photography. **Photographies**, v. 5, n. 2, p. 203-221, 2012.

GONÇALVES, Fernando. Tecnologia e cultura: usos artísticos da tecnologia como prática de comunicação e laboratório de experimentação social. **Revista FAMECOS**: mídia, cultura e tecnologia, v. 1, n. 38, 2009.

GONÇALVES, Fernando. Cuide de você: mediação e estética do jogo em Sophie Calle. **Revista FAMECOS**: mídia, cultura e tecnologia, v. 17, n. 3, 2010.

GONÇALVES, Fernando Nascimento. Imagens em trânsito: fotografia contemporânea e experiência estética em "Gambiarra" de Cao Guimarães. **Revista Contracampo**, v. 27, p. 49-70, 2013.

GUNTHER, André. L'image partagée: comment internet a changé l'économie des images. **Études photographiques**, v. 24, nov. 2009. Disponível em: <<http://etudesphotographiques.revues.org/index2832.html>>. Acesso em: 7 maio 2013.

GUNTHER, André. L'image conversationnelle: les nouveaux usages de la photographie numérique. **Études photographiques**, v. 31, abr. 2014. Disponível em: <<http://etudesphotographiques.revues.org/3387>>. Acesso em: 14 dez, 2015.

GUNTHER, André. La consécration du selfie. **Études photographiques**, n. 32, jul. 2015. Disponível em: <<https://etudesphotographiques.revues.org/3529>>. Acesso em: 23 dez. 2015.

GRASS, Günter. **O tambor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

GUSTAVSON, Todd. **Camera**: a history of photography from daguerreotype to digital. Nova Iorque: Sterling Publishing, 2009.

- HARAWAY, Donna. **Saberes localizados**: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Cadernos Pagú n. 5, 1995. Disponível em <http://www.pagu.unicamp.br/sites/www.ifch.unicamp.br.pagu/files/pagu05.02.pdf>
- HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue**: ciência, tecnologia e feminism-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (Org). Antropologia do cigorgue: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- HARMAN, Graham. **Guerrilla metaphysics**: Phenomenology and the carpentry of things. Chicago: Open Court, 2005.
- HARMAN, Graham. **The quadruple object**. Winchester: Zero Books, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. In: _____. **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006.
- HENNION, Antoine. Review Essay: 2012. Enquête sur les modes d'existence. **Science, Technology & Human Values**, v. 38, n. 4, p. 588-594, 2013.
- HENSHELL, John. Logitech fotoman digital camera. **The Photographer**, jan. 1993. Disponível em: <<http://www.epi-centre.com/reports/9301cs.html>>. Acesso em: 12 jan. 2016.
- HINE, Christine. **Virtual ethnography**. Londres: Sage, 2000.
- HJORTH, Larissa; PINK, Sarah. New visualities and the digital wayfarer: Reconceptualizing camera phone photography and locative media. **Mobile Media & Communication**, v. 2, n. 1, p. 40-57, 2014.
- HOLANDA, André; LEMOS, André. **Do paradigma ao cosmograma**. In: XXII COMPÓS. Salvador, BA, 2013.
- ILIADIS, Andrew. **Interview with Bruno Latour**. Figure/Ground Communication. Publicado em: 24 set 2013. Disponível em: <www.figureground.org/interview-with-bruno-latour>. Acesso em: 09 out. 2013.
- INGOLD, Tim. Culture and the perception of the environment. In: CROLL, Elisabeth; PARKIN, David (Ed.). **Bush base, forest farm**: Culture, environment, and development. Routledge, 1992.
- INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes antropológicos**, v. 18, n. 37, p. 25-44, 2012.
- JAMES, William. The experience of activity. In: _____. **A Pluralistic Universe**. Hibbert Lectures at Manchester College on the Present Situation in Philosophy. Nova Iorque: Longmans, Green, and Co, 1920, p. 370-394.
- JAMES, William. **Habit**. New York: Henry Hold and Company, 1914.
- JAMES, William. **Pragmatismo e outros textos**. Coleção os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979a.

- JAMES, William. Pragmatismo. In: _____. **Pragmatismo e outros textos**. Coleção os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979b.
- JAMES, William. Ensaio em Empirismo Radical. In: _____. **Pragmatismo e outros textos**. Coleção os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979c.
- JENKINS, Reese. Technology and the market: George Eastman and the origins of mass amateur photography. **Technology and Culture**, v. 16, 1–19, 1975.
- KEEP, Dean. The Liquid Aesthetic of the Cameraphone: Re-imagining Photography in the Mobile Age. **Journal of Creative Technologies** (MINA Special Issue), n. 4, p. 128-146, 2014.
- KELLY, Murphy. Meet the man behind the very first camera phone. **Mashable**, 06 mar. 2012. Disponível em: <<http://mashable.com/2012/03/06/philippe-kahn-camera-phone>>. Acesso em: 12 dez. 2015.
- KITCHIN, Rob. **The data revolution: big data, open data, data infrastructures and their consequences**. Sage, 2014.
- KOZINETS, Robert. **Netnography: doing ethnographic research online**. Londres: Sage Publications, 2010.
- LARSEN, Jonas. Practices and flows of digital photography: an ethnographic framework. **Mobilities**, v. 3, n. 1, p. 141-160, 2008.
- LASÉN, Amparo. Digital Self-Portraits: Exposure and the Modulation of Intimacy. In: CARVALHEIRO, José; TELLERIA, Ana (Org). **Mobile and Digital Communication: Approaches to Public and Private**. Covilhã: LABCOM, 2015.
- LATOUR, Bruno. Technology is society made durable. In: LAW, John. **A Sociology of Monsters: essays on Power, technology and domination**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1991, p. 103-131.
- LATOUR, Bruno 'Where are the missing masses? Sociology of a few mundane artefacts. In: BIJKER, Wiebe e LAW, Johan (Org.). **Shaping Technology-Building Society: Studies in Sociotechnical Change**. Cambridge: MIT Press, 1992.
- LATOUR, Bruno. Irreductions. In: _____. **The pasteurization of France**. Harvard University Press, 1993.
- LATOUR, Bruno. On technical mediation: philosophy, sociology, genealogy. **Common knowledge**, v. 3, n. 2, p. 29-64, 1994.
- LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. **A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.
- LATOUR, Bruno. **Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique**. Paris: La Découverte, 1997.

LATOUR, Bruno. “Você acredita na realidade?”: notícias das trincheiras das Guerras na Ciência. In: _____. **A esperança de pandora**: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos. Bauru: EDUSC, 2001.

LATOUR, Bruno. Spheres and Networks. Two ways to reinterpret globalization. **Harvard Design Magazine**, n. 30, p. 138-144, 2009.

LATOUR, Bruno. Tarde’s idea of quantification. In: CANDEA, Matei (Org.). **The social after gabriel tarde**: Debates and assessments. Londres e Nova York: Routledge, 2010

LATOUR, Bruno. “What’s the story?”: organizing as a mode of existence. In: SCHILLMEIR, Michael et al. (Org.). **Agency without actors?**: new approaches to collective action. Londres: Routledge, 2011a.

LATOUR, Bruno. Máquinas. In: _____. **Ciência em ação**. São Paulo: Editora Unesp, 2011b, p. 159-226

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social**. Uma introdução à teoria do Ator-Rede. Salvador-Bauru: EDUFBA-EDUSC, 2012a.

LATOUR, Bruno. **Enquête sur les modes d’existence**: une anthropologie des Modernes. Paris: Éditions La Découverte, 2012b.

LATOUR, Bruno. **Biography of and inquiry**: On a book about modes of existences. *Social Studies of Science*, 43: 287, fev. 2013.

LATOUR, Bruno; MARINDA, Carolina. À métaphysique, métaphysique et demie: L’Enquête sur les modes d’existence forme-t-elle un système ?. **Les Temps Modernes**, n. 682, p. 72-85, 2015. Disponível em: <<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/140-TEMPS-MODERNES-SYSTEME.pdf>>

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. Os princípios da filosofia ou A monadologia. In: _____. **Discurso de metafísica e outros textos**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 130-149.

LEMAGNY, Jean Cloude; ROUILLÉ, André (org.). **A history of photography**. New York: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1987.

LEMOS, André. Cibercultura e mobilidade: a era da conexão. In: LEÃO, Lúcia (Org.). **Derivas**: cartografias do ciberespaço. São Paulo: Annablume, 2004.

LEMOS, André. Comunicação e práticas sociais no espaço urbano: as características dos Dispositivos Híbridos Móveis de Conexão Multirredes (DHMCM). **Comunicação, mídia e consumo**, v. 4, n. 10, p. 23-40, 2007.

LEMOS, André. **Cibercultura**: tecnologia e vida social na cultura contemporânea. Porto Alegre: Sulina, 2008.

LEMOS, André. **Cultura da mobilidade**. *Revista Famecos*, v. 1, n. 40, 2009.

LEMOS, André. Gambiologia. **Carnet de Notes**, 28 jan. 2010. Disponível em: <<http://andrelemos.info/gambiologia/>>. Acesso em: 13 jan. 2016.

LEMOS, André. **A comunicação das Coisas**. Teoria Ator-Rede e Cibercultura. São Paulo, Annablume, 2013.

LEMOS, André. A crítica da crítica essencialista da cibercultura. Capítulo do livro de Oliveira, L., Baldi, V., **A insustentável leveza da Web**, Retóricas, dissonâncias e práticas na sociedade em rede. Salvador: EDUFBA, 2014

LEMOS, André. Em busca dos seres do jogo: comunicação, games e teoria “ator-rede”. In: ANDRADE, Luiz Adolfo de. **Jogo digitais, cidade e (trans)mídia**: a próxima fase. Curitiba: Editora Appris, 2015, p. 13-32.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

LUZ, Rogério. Novas imagens: efeitos e modelos. In: PARENTE, André. **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 49-55.

MACHADO, Arlindo. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: SAMAIN, Etienne (org). **O fotográfico**. São Paulo; Editora Senac São Paulo, 2005, p. 309-318

MARBOT, Bernard. Towards the discovery. In: LEMAGNY, Jean Cloude; ROUILLÉ, André (org.). **A history of photography**. New York: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1987a, p. 11-17.

MARBOT, Bernard. The new image takes its first steps. In: LEMAGNY, Jean Cloude; ROUILLÉ, André (org.). **A history of photography**. New York: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1987b, p. 19-27.

MARTINS, Nelson. **Fotografia**: da analógica à digital. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2010

McCAULEY, Anne. **Arago, l'invention de la photographie et le politique**. Études photographiques , n. 2, mai. 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas – 1948**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A espacialidade do corpo próprio e a motricidade. In: _____. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 143-204.

MEYER, Eric. **Socio-technical perspectives on digital photography in professional practices**. Doctoral Qualifying Paper, School of Library and Information Science. Indiana: Indiana University, 2005.

MEYER, Eric T. Framing the Photographs: Understanding Digital Photography as a Computerization Movement. In: KRAEMER, K. L.; ELLIOTT, M. S. (Org). **Computerization Movements and Technology Diffusion**: From Mainframes to Ubiquitous Computing. Medford: Information Today, 2008, p. 173-199.

- MILLS, Allan A. Vermeer and the Camera Obscura: Some practical considerations. **Leonardo**, v. 31, n. 3, p. 213-218, 1998.
- MUNIR, Kamal; PHILLIPS, Nelson. **The birth of the ‘Kodak Moment’**: Institutional entrepreneurship and the adoption of new technologies. *Organization Studies*, v. 26, 2005. Disponível em: <<http://oss.sagepub.com/content/26/11/1665>>.
- MURRAY, Susan. Digital images, photo-sharing, and our shifting notions of everyday aesthetics. **Journal of Visual Culture**, v. 7, n. 2, p. 147-163, 2008.
- MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. In: PARENTE, André (Org.). **Tramas da rede**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2004.
- PEIRCE, Charles. **Como tornar as nossas ideias claras**. Biblioteca online de ciências da comunicação. 1878. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/fidalgo-peirce-how-to-make.pdf>>.
- PLAZA, Julio. As imagens de terceira geração, tecnopoéticas. In: PARENTE, André. **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 72-90.
- PINK, Sarah et al. **Digital Ethnography**: Principles and Practice. SAGE, 2015.
- RABELO, Miriam; SOUZA, IARA, Souza; ALVES, Paulo. Introdução. In: RABELO, Miriam; SOUZA, IARA, Souza; ALVES, Paulo (Org.) **Trajetórias, sensibilidades, materialidades**: experimentações com a fenomenologia. Salvador: EDUFBA, 2012.
- RIVIÈRE, Carole Anne. Téléphone mobile et photographie: les formes des sociabilités visuelles au quotidien. In: **Sociétés**, Bruxelas: De Boeck, n. 91, p. 119-134, 2006.
- ROMANS, T. et al. **From Daguerre to digital**: photography and sustainability in a historical context (1800-2000). In: MDP (Multidisciplinary Project), TU/e, 2004.
- ROUILLÉ, André. The rise of photography. In: LEMAGNY, Jean Cloude; ROUILLÉ, André (org.). **A history of photography**. New York: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1987, p. 29-51.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- ROUILLÉ, André. Quand la photographie cesse d’en être. **Revue Appareil**, Varia, Articles, 2011. Disponível em: <<http://appareil.revues.org/1336>>.
- ROUILLÉ, André. Snapchat: le présent absolu. **Paris art**, editorial n. 441, 11 set. 2014. Disponível em: <<http://www.paris-art.com/art-culture-France/snapchat-le-present-absolu/rouille-andre/440.html>>. Acesso em 19 dez. 2015.
- SANFORD, Glen. iPhone. **Apple-history**. Disponível em: <<http://apple-history.com/iphone>>. Acesso em: 14 dez. 2015.

- SANTAELLA, Lúcia. Os três paradigmas da imagem. In: SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SARVAS, Risto; FROHLICH, David M. **From snapshots to social media: the changing picture of domestic photography**. Londres: Springer Science & Business Media, 2011.
- SCHARF, Aaron. **Art and photography**. New York: Penguin Books, 1974.
- SECRETARIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Pesquisa brasileira de mídia 2015: hábitos de consumo de mídia pela população brasileira. Brasília: Secom, 2014. 153p.
- SCHIØLIN, Kasper. Follow the verbs! A contribution to the study of the Heidegger–Latour connection. **Social Studies of Science**, v. 42, n. 5, p. 775-786, 2012.
- SELFIE. In: Oxford Dictionaries. Reino Unido: Oxford University Press, 2015. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/selfie>>. Acesso em: 22 dez. 2015.
- SENNETT, Richard. O Artífice. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012.
- SERRES, Michel. Introduction. In: _____. **Hermes 1: La communication**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1968.
- SHAPIN, Steven; SCHAFFER, Simon. **Leviathan and the Air-Pump: Hobbes, Boyle, and the Experimental Life**. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- SINGER, Talyta. **Internet das coisas: controvérsias nas notícias e redes temáticas**. 2014. 127 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- SONTAG, Susan. **On photography**. New York: Farrar, Straus & Giroux, ebook edition, 2011.
- SOURIAU, Étienne. **Les différents modes d’existence**. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.
- SOUZA E SILVA, Wagner. A tela como ambiência e experiência da fotografia. **Revista EcoPós**, Rio de Janeiro, v. 15, n.1, p. 113-123, 2012.
- SLOTERDIJK, Peter. **Bubbles: Spheres Volume I: Microspherology**. Los Angeles: Semiotexte(e), 2011.
- STENGERS, Isabelle. Experimenting with refrains: Subjectivity and the challenge of escaping modern dualism. **Subjectivity**, v. 22, n. 1, p. 38-59, 2008.
- STENGERS, Isabelle; LATOUR, Bruno. Le sphinx de l’œuvre. In: SOURIAU, Étienne. **Les différents modes d’existence**. Paris: Presses Universitaires de France, 2009, p. 1 - 76.
- STRATHERN, Marilyn. O conceito de sociedade está teoricamente obsoleto?. In: _____. **O efeito etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2014a.

STRATHERN, Marilyn. As novas modernidades. In: _____. **O efeito etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2014b.

STRATHERN, Marilyn. O efeito etnográfico. In: _____. **O efeito etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, p. 345-405, 2014c.

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TARDE, Gabriel. Monadologia e sociologia. In: _____. **Monadologia e sociologia: e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TRESCH, John. **Another turn after ANT**: An interview with Bruno Latour. *Social Studies of Science*, 43: 302, fev. 2013.

TRIGO, Thales. **Equipamento fotográfico: teoria e prática**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

VARGAS, Eduardo Viana. Gabriel Tarde e a diferença infinitesimal. In: TARDE, Gabriel. **Monadologia e Sociologia: e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naif, 2007, p. 7-50.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O conceito de sociedade em antropologia. In: _____. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

WARDE, Benjamin. Dycam Model 1. **Camera Curiosities**, San Francisco, 19 fev. 2012. Disponível em: <<http://www.cameracuriosities.com/2012/02/dycam-model-1.html>>. Acesso em: 02 nov. 2015.

WHITEHEAD, Alfred North. **O conceito de natureza**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ZAHN, Johannes. **Oculus artificialis teledioptricus**. 1685.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Questionário sobre a prática de fotografia através do *smartphone*

Pesquisa - Fotografia e Smartphone

*Obrigatório



Termo de consentimento

Respondendo a este questionário você auxiliará no desenvolvimento de uma pesquisa de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Esta pesquisa possui o suporte do Lab404 - Laboratório de Mídia Digital, Redes e Espaço.

Pesquisador responsável: Leonardo Pastor / bolsista CNPq de mestrado

OBJETIVO DO ESTUDO: Compreender as diferentes práticas e hábitos na utilização do telefone celular para produção e compartilhamento de fotografias.

PROCEDIMENTOS: Sua participação nesta etapa da pesquisa consistirá apenas no preenchimento deste questionário, respondendo às perguntas formuladas a seguir.

SIGILO: As informações fornecidas por você terão sua privacidade garantida pelos pesquisadores responsáveis.

*

- Estou ciente e de acordo

Perfil

1. Idade *

- Menos de 10 anos
- 10-15 anos
- 16-21 anos
- 22-31 anos

- 32-40 anos
- 41-50 anos
- 51-60 anos
- Mais de 60 anos

2. Gênero *

- Masculino
- Feminino
- Outro

3. Escolaridade *

- Ensino fundamental
- Ensino médio
- Ensino superior
- Pós-graduação

4. Região de residência *

- Norte
- Nordeste
- Centro-Oeste
- Sudeste
- Sul
- Fora do Brasil

Produção e compartilhamento de fotografias**5. Qual aparelho você mais utiliza para fotografar? ***

- Smartphone
- Câmera digital compacta
- DSLR
- Câmera analógica
- Outro

6. Caso você tenha respondido "smartphone" na pergunta anterior, quais outros dispositivos costuma utilizar além dele?

(caso tenha selecionado outra opção na questão anterior, pule para a próxima)

- Câmera digital compacta
- DSLR
- Câmeras analógicas comuns
- Câmeras do tipo "Lomo"
- Câmeras do tipo GoPro
- Utilizo apenas o smartphone

7. Você revela negativos ou imprime fotos digitais? *

- Constantemente
- Raramente

- Nunca

Fotografia em smartphone

8. Com qual frequência você utiliza o smartphone para fotografar? *

- Várias vezes ao dia
- Diariamente
- Duas a três vezes por semana
- Uma vez por semana
- Algumas vezes por mês
- Raramente

9. Você compartilha fotografias? *

Ex.: Compartilhar no facebook, enviar a alguém por Whatsapp, publicar no Flickr etc.

- Sempre que fotografo
- Compartilho a maioria das fotos que faço
- Faço mais fotos do que compartilho
- Compartilho mais do que fotografo

10. Com qual frequência você compartilha fotografias? *

Ex.: Compartilhar no facebook, enviar a alguém por Whatsapp, publicar no Flickr etc.

- Várias vezes ao dia
- Diariamente
- Duas a três vezes por semana
- Uma vez por semana
- Algumas vezes por mês
- Raramente compartilho fotos

11. Em quais momentos você fotografa e compartilha mais fotos? *

- Viagens
- Momentos de lazer
- Durante trabalho, estudo ou aula
- Em qualquer momento durante a rotina diária
- Outro:

12. Depois de fotografar, em quanto tempo geralmente você costuma publicar a imagem? *

- No mesmo momento
- Alguns minutos depois
- Costumo demorar para compartilhar
- Após selecionar a melhor imagem
- Após modificar a imagem
- Compartilho geralmente imagens antigas

13. Você costuma compartilhar fotografias próprias ou de outras pessoas? *

- Sempre fotografias feitas por mim
- Quase sempre fotografias feitas por mim

- Compartilho igualmente tanto fotos feitas por mim quanto por outras pessoas
- Nunca compartilho fotografias feitas por mim

14. Quais tipos de plataforma você mais utiliza para compartilhamento de fotos? *

- Blogs (Blogspot, Wordpress, Tumblr etc)
- Redes sociais dedicadas ao compartilhamento de fotografias (Instagram, Flickr etc)
- Redes sociais em geral (Facebook, Twitter etc)
- Aplicativos de mensagens (Whatsapp, Telegram, Facebook Messenger etc)

15. Quais redes sociais ou plataformas você mais utiliza para compartilhamento de fotos? *

- Facebook
- Twitter
- Instagram
- Whatsapp
- Snapchat
- Tumblr
- Pinterest
- Flickr
- 500px
- Outro:

16. Você costuma compartilhar imagens simultaneamente em mais de uma plataforma? *

Ex.: Compartilhar no Instagram e autorizar publicação da mesma imagem no Facebook

- Sempre
- Algumas vezes
- Raramente
- Nunca

17. Quais tipos de aplicativo relacionados a fotografia você mais utiliza? *

- Aplicativos de redes sociais (Instagram, Flickr, Snapchat etc)
- Aplicativos para aplicar filtros ou modificar a imagem (VSCOcam, Retrica, Fotor etc)
- Aplicativos de modificação da câmera (SelfieX, Manual etc)
- Aplicativo de câmera nativo do sistema (câmera do aparelho)
- Outro:

18. Quais aplicativos para smartphone relacionados a fotografia você utiliza? *

- Instagram
- Flickr
- Snapchat
- Photoshop Express
- VSCOcam

- Retrica
- Camera360
- Fotor
- PicLab
- Afterlight
- PhotoGrid
- Cymera
- Aviary
- PicsArt
- Manual
- Hipstamatic
- Snapseed
- Layout from Instagram
- Rookie
- InstaSize
- Instasquare
- Moldiv
- Autodesk Pixlr
- Google Photos
- SelfieX
- Não utilizo nenhum aplicativo
- Outro:

19. Quais tipos de fotografia você costuma fazer? *

(caso tenha dúvidas, dê uma olhada no seu álbum de fotos do celular)

- Paisagem
- Selfie pessoal
- Selfie em grupo
- Rua / Espaço urbano
- Natureza
- Looks (roupa, maquiagem, cabelo etc)
- Criança
- Grupo de amigos
- Comida / Bebida
- Objetos
- Ambientes domésticos
- Partes do corpo
- Pés / Calçados
- Esportes

- Momentos de lazer
- Nu ou seminú
- Animal de estimação
- Bilhetes / Cartazes / Murais
- Páginas ou capas de livros
- Material de estudo ou trabalho (cadernos, apostilas etc)
- Fotos de imagens impressas
- Memória visual (produtos ou preços em lojas, frases impressas, notas fiscais etc)
- Divulgação de trabalho
- Shows ou apresentações
- Situações inusitadas
- Outro:

20. Em quais ambientes você costuma fotografar? *

- Casa
- Trabalho / Local de estudo
- Bares e restaurantes
- Pontos turísticos
- Academia ou local para esportes
- Parques e praias
- Lojas ou Shopping Centers
- Ambientes urbanos
- Outro:

Modificação da imagem

21. Você costuma modificar a foto antes de publicá-la? Ex.: aplicar filtros, modificar configurações de brilho e contraste, acrescentar frases, vinhetas etc *

(caso sua resposta seja "nunca", pule para a questão 25)

- Sempre
- Regularmente
- Algumas vezes
- Nunca

22. De que forma você modifica uma foto?

- Aplicando filtros
- Utilizando aplicativos diferentes
- Fazendo montagens com mais de uma imagem
- Redimensionando a imagem
- Acrescentando textos

- Modificando características da imagem (brilho, contraste, saturação, balanço de branco etc)
- Utilizando programas de edição no computador
- Outro:

23. Você utiliza aplicativos diferentes para modificar e publicar uma foto?

Ex.: Aplicar filtro no VSOCam e depois enviar a foto para o Instagram

- Sempre
- Regularmente
- Algumas vezes
- Nunca

24. Por qual ou quais motivos você modifica suas fotos antes de compartilhá-las?

- Para a foto ficar mais bonita
- Gosto de testar os efeitos dos filtros
- Para me deixar mais bonito(a) em selfies
- Para clarear fotos que ficam escuras
- Gosto de efeitos "retrô", simulando câmeras antigas
- Gosto de poder controlar as características da imagem
- Para me diferenciar de outras pessoas
- Desenvolvo meu próprio estilo de foto
- Me divirto mexendo em filtros e configurações da imagem
- Gosto de modificar as cores da foto
- Sou curioso(a) e gosto de visualizar possibilidades diferentes de modificação
- Outro:

25. Você já utilizou ou possui algum dispositivo ou item externo para modificar a experiência de fotografia? *

- Bastão de selfie
- Caixa estanque (case à prova d'água)
- Lentes externas (que são acopladas ao smartphone, como olho de peixe, grande angular etc)
- Drone
- Nunca utilizei
- Outro:

Agradecemos por sua participação. Este questionário faz parte de uma pesquisa de mestrado que busca compreender a prática da fotografia atual em telefones celulares, portanto gostaríamos de saber um pouco mais sobre sua rotina. Caso tenha interesse em participar de uma segunda etapa do processo, informe seus dados abaixo para contato. Garantimos o anonimato e usaremos os dados de contato apenas para questões relacionadas à pesquisa.

E-mail:

Facebook:

Twitter:

Instagram

Flickr

Outra

Caso você compartilhe imagens em outra rede social ou plataforma

APÊNDICE B – Guia para entrevistas

Informo que esta chamada está sendo registrada para servir unicamente como material para escrita da dissertação de mestrado de Leonardo Pastor, sobre fotografia e *smartphone*. Esta pesquisa garante o anonimato de todos os entrevistados.

Idade:

Profissão:

P1: Conte um pouco de sua experiência com fotografia. Lembra-se quando começou a fotografar? Utilizava que tipo de câmera? Tente descrever suas experiências anteriores nesse sentido.

P2: Como se deu a transição para uma fotografia feita através de *smartphone*?

P3: Como é sua rotina de fotografia através do *smartphone*? Em quais momentos fotografa, quais os principais usos, como você incorpora a experiência de fotografar via *smartphone* em meio a rotina diária?

P4: Qual tipo de fotografia você costuma fazer?

P5: Quais as diferenças, em termos do compartilhamento de fotografias, entre as redes sociais que você utiliza?

P6: Tente descrever seus passos para fotografar através do telefone celular. Imagine que você irá, por algum motivo, fazer uma foto neste momento e compartilhá-la. Com detalhes, como você descreveria todos os processos que costuma realizar até ter a foto publicada?

P7: Visualizei agora a última foto publicada em seu perfil no *Instagram*. Tente me descrever qual a situação da foto e, com detalhes, todos os passos que você realizou até compartilhá-la na rede social.

P8: [mesma pergunta da anterior, porém com imagens selecionadas]

P9: Você respondeu no formulário de perguntas que já utilizou [citar método ou dispositivo de retorno ao manual]. Conte um pouco como você o utiliza em geral e descreva alguma situação em específico como exemplo.