

Automatismo fotográfico e retorno ao manual: modos de existência e prática de fotografia através do *smartphone*

Leonardo Pastor

Doutorando e bolsista Capes pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Pesquisador do Laboratório de Pesquisa em Mídia Digital, Redes e Espaço (Lab404). Membro do Núcleo de Estudos em Ciências Sociais, Ambiente e Saúde (ECSAS).

E-mail: leopbr@gmail.com

Resumo: Busca-se neste artigo perceber as oscilações entre uma continuidade automática dos processos fotográficos e as possibilidades de “retorno ao manual” – suspensões momentâneas do próprio automatismo fotográfico. Para esta análise, utiliza-se como guia a antropologia dos modernos de Bruno Latour, por meio da qual desenvolve-se a noção de automatismo fotográfico enquanto um cruzamento entre os modos de existência da técnica e do hábito. Apresentamos tais práticas por meio do relato de sete pessoas acostumadas a utilizar o *smartphone* para fotografar, demonstrando como elas, além de suspenderem momentaneamente o automatismo do aparelho, possibilitam novos direcionamentos para as mediações em torno dos processos fotográficos.

Palavras-chave: Fotografia; *Smartphone*; Modos de Existência.

Photographic automatism and manual restart: modes of existence and practice of photography through the smartphone

Abstract: In this article, we aim to understand the oscillations between an automatic continuity of the processes regarding photography and the possibilities of “manual restart” – momentary suspensions of the photographic automatism. As a guide, Bruno Latour’s anthropology of the moderns is used, through which we develop the notion of photographic automatism as a crossing between the ways of technique existence and habit. Those practices are demonstrated through the narrative of seven people accustomed to use the smartphone to photograph, demonstrating how, in addition to momentarily suspend the photographic automatism, they make new mediations possible to the photographic processes.

Keywords: Photography; Smartphone; Modes of Existence.

Introdução

Apesar de ser uma prática bastante comum e incorporada ao cotidiano, a utilização do *smartphone* para fotografar traduz um processo que apresenta alguns formatos inéditos em relação a técnicas de produção imagética anteriores: são geradas imagens processadas, visualizadas e compartilhadas em rede instantaneamente, através do mesmo dispositivo. Amplia-se o automatismo na produção de imagem fotográfica até incluir o próprio compartilhamento no processo. Esta prática, dessa forma, atribui maior valor comunicacional à fotografia a partir das tecnologias digitais. Com o *smartphone* a câmera ganha *status* de conexão, já que, como escreve André Gunthert (2009: 193, tradução nossa), “Hoje em dia, o verdadeiro valor de uma imagem é de ser compartilhada”¹.

¹“Aujourd’hui, la véritable valeur d’une image est d’être partageable”. Até o final deste trabalho, os trechos traduzidos terão nota de rodapé indicando seu correspondente no original.

²Tendo como base o termo “modos de existência” proposto pelo filósofo Étienne Souriau (2009), Latour busca compreender as experiências que conectam as diferentes formas de ser dos modernos. Apesar de Latour apresentar quinze diferentes modos de existência, trabalhamos neste artigo com dois: hábito [HAB] e técnica [TEC]. Utilizamos como forma de abreviação a mesma nomenclatura indicada pelo autor na versão original em francês, com as três primeiras letras apresentadas entre colchetes.

³Fizemos a seleção dos entrevistados a partir dos respondentes de uma *survey* sobre a utilização do *smartphone* para produzir fotografias. Entre 6 de julho e 5 de agosto de 2015 foram coletadas 1061 respostas válidas a partir de um formulário *online* com 25 questões sobre o tema. Foram filtrados os resultados a partir de dois critérios: prática fotográfica constante e cotidiana através do *smartphone*; intensidade de reapropriação e desaceleração do automatismo do aparelho. Dentre aqueles que responderam ao questionário, onze foram selecionados para participar de uma segunda etapa de pesquisa na qual entrevistas aprofundadas foram realizadas através de plataformas de videoconferência. Dentre eles, selecionamos relatos de sete pessoas para o desenvolvimento do artigo: Tereza, Beatriz, Sara, Bruno, Matilde, Tomas e Max. Trocamos seus nomes para dificultar possíveis identificações.

⁴Os cruzamentos entre modos são apresentados neste padrão, entre colchetes e com um ponto entre eles, seguindo a nomenclatura da EME.

Segundo 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: 39). No caso deste artigo, entendemos o automatismo da imagem fotográfica não apenas como desenvolvimento tecnológico, mas também como uma ampliação considerável e crescente da rede de mediadores formada em torno do processo fotográfico. Pensando em termos do automatismo na fotografia, analisamos práticas capazes de suspendê-lo momentaneamente – trazer formas de retorno ao manual –, pautadas, inclusive, por experiências associadas ao lúdico.

Para investigação desse tipo de automatismo e suas possíveis práticas de retorno ao manual, utilizamos como guia principal a antropologia dos modernos desenvolvida por Bruno Latour (1997, 2012). 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* (EME), de Bruno Latour (2012), é o de se basear em formas pluralísticas – a partir de um empirismo radical, como propõe William James (1912, 2000) – de compreender o mundo; trabalhar, portanto, com diversos tipos de existência. Nesse sentido, os modos do hábito e da técnica – dois dos quinze modos de existência² descritos por Latour (2012) – ajudam a perceber o desenvolvimento do automatismo na fotografia.

Para análise empírica nesta investigação, conduzimos entrevistas³ aprofundadas com sete pessoas habituadas a utilizar o *smartphone* para fotografar e que apresentaram prática intensa de “retorno ao manual”. Seus relatos e práticas serão apresentados e discutidos através da ótica do cruzamento entre os modos de existência do hábito e da técnica (LATOUR, 2012), além das possibilidades de interação com o modo do lúdico (LE MOS, 2015).

Automatismo fotográfico e retorno ao manual

Bruno Latour (2012), em meio à investigação dos modos de existência, sugere que os modernos ignoraram a necessidade de pensar, analisar e interpretar suas próprias práticas de fabricação e desenvolvimento técnico. Ou seja: há pouca reflexão sobre a técnica. Para compreender, portanto, as particularidades dos seres da técnica, deve-se, assim como para os outros modos, buscar as diferenças, os saltos, as pequenas transcendências que, em meio às continuidades, trazem condições próprias de alteração.

Especialmente para tratar da prática moderna envolvendo a técnica, percebe-se a importância de aliá-la a uma análise em rede. Seguindo a própria Teoria Ator-Rede (TAR), por exemplo, percebemos como a interação entre rede e técnica [TEC.RES]⁴ sugere a possibilidade de funcionamento de algum aparato técnico

específico; ou, então, pode-se entender que as redes sociotécnicas se formam justamente a partir do cruzamento entre esses modos.

Para Bruno Latour (2012), os seres da técnica funcionam em termos de presença e ausência; no entanto, a técnica procura sempre se fazer esquecer – seria ela que busca se esconder, e não a natureza. Trata-se, de certa forma, da ideia de estabilização da TAR: um aparato técnico está em pleno funcionamento quando age de forma silenciosa, quando entra em estabilização.

O caminho percorrido por Bruno Latour para pensar os seres da técnica distancia-se em parte daquele proposto por Martin Heidegger (2006) – Latour (2012, 1994), inclusive, deixa claro esse distanciamento. O filósofo alemão, por exemplo, busca uma essência para a técnica, e esta essência estaria atrelada a um *desencobrimento*. Este, por sua vez, é determinado pelo *Gestell*⁵, 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 aproximações⁶ 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. Sendo assim, ela não se relaciona simplesmente a um resultado, mas ao movimento. Trata-se de pensar no deslocamento e não no objeto.

Além dos seres da técnica, outro modo de existência importante para trabalharmos com a ideia de um automatismo fotográfico é registrado como hábito [HAB]. Trata-se de um modo capaz de amenizar os equívocos acumulados toda vez que 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.

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”⁷ (LATOUR, 2012: 268, tradução nossa), o [HAB] transparece não necessitar desse tipo de descontinuidade, não exigir certas transcendências. Tudo opera como se, diferentemente dos outros modos, ele não exigisse pequenas diferenças que os definem, já que, na verdade, o hábito seria esse fio de continuidade a ligar suas trajetórias. Dessa forma, é justamente o hábito que vai evitar colocar tudo em termos de descontinuidades; ou seja, permitir um curso de ação.

No entanto, o hábito não pode ser compreendido enquanto uma automatização plena. Por isso, junto ao hábito, deve-se compreender 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, só haveria o piloto automático no avião, movimentaríamos nosso corpo por inércia, fotografaríamos sempre no automático, as trajetórias já estariam todas definidas previamente.

⁵ “Com-posição, ‘Gestell’, significa a força de reunião daquele por que põe, ou seja, que desafia o homem a des-encobrir o real no modo da dis-posição, como dis-ponibilidade. Com-posição (*Gestell*) denomina, portanto, o tipo de desencobrimento que rege a técnica moderna mas que, em si mesmo, não é nada de técnico.” (HEIDEGGER, 2006, p. 24).

⁶ Kasper Schiølin trata, em seu artigo (2012), sobre algumas possíveis aproximações entre Heidegger e Latour, especialmente em termos de técnica e tecnologia.

⁷ “forme particulière d’hiatus, de discontinuité, de transcendence”.

A relação entre a prática da fotografia, tendo em vista o cruzamento entre hábito e técnica [HAB.TEC], e as estabilizações das mediações em torno do próprio dispositivo, 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. Dessa forma, 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 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 formas 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.

Buscando uma maior compreensão das diferentes formas de retorno ao manual na fotografia cotidiana associada ao *smartphone*, a investigação a seguir foi dividida em dois momentos, agregando dois tipos de práticas: aquelas que suspendem momentaneamente o automatismo fotográfico antes da produção da imagem e após sua realização.

Suspensão do automatismo: antes da imagem

Gambiarras 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. Atualmente, uma das possíveis práticas de suspensão do automatismo fotográfico consiste em incorporar itens externos ao aparelho, a exemplo de lentes específicas. Diferentemente das câmeras DSLR, com dedicação única à produção de imagens e de uso geral por profissionais, os *smartphones* normalmente possuem uma única objetiva fixa. Para ampliar as possibilidades de experiência fotográfica, 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 prática de incorporar uma nova objetiva posicionada à frente da fixa do aparelho. Ou, então, existem outros tipos de apropriações – espécies de gambiarras –, através das quais criam-se lentes improvisadas utilizando-se de materiais reaproveitados, como lentes de câmeras analógicas antigas⁸, ou até componentes de um “olho mágico” para portas depois de desmontado⁹.

⁸ Disponível em: <https://bit.ly/2lTuqxs>. Acesso em: 19 mar. 2019.

⁹ Disponível em: <https://bit.ly/2lQEdQ6/>. Acesso em: 19 mar. 2019.

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 diferente daquele prometido inicialmente pelo próprio automatismo do aparelho.

Dentre as fotografias publicadas no Instagram por Tereza, uma de nossas entrevistadas, 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. “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. 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 peixe”¹⁰.

¹⁰ Trata-se de um tipo de lente que proporciona um ângulo de 180 graus, gerando uma imagem com grande distorção óptica.

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 macro¹¹, 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 [me] esquecendo [d]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.

¹¹ As objetivas macro permitem focar em distâncias muito curtas.

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. 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 com a grande angular, por exemplo, chegou a fazer alguns testes. Mas “nada muito elaborado”, explica. Para Bruno, esse tipo de lente se relaciona a experimentações e brincadeiras.

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. Dessa forma, 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 (2012), 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 (2015) 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” [...]. 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. (LEMOS, 2015: 28-29)

De acordo com Lemos, o modo do lúdico nos convoca ao jogo através de técnicas, objetos e mídias. Entramos, através dele, em um sentido de divertimento, brincadeira, ou em termos de competição e desafios a serem conquistados.

No caso das lentes utilizadas pelos entrevistados, há a mediação de um novo dispositivo – não digital, mas óptico –, através do qual 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.

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 coloca 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.

Existem formas, no entanto, de suspender momentaneamente o automatismo fotográfico sem utilizar diretamente algum dispositivo acoplado ao *smartphone*. Matilde, por exemplo, publicou uma imagem no estilo *selfie*, bem próxima ao rosto, na qual o enquadramento corta toda a testa, começando nos olhos e terminando logo abaixo dos ombros. Com o cabelo preto 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:

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 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. Funciona para acompanhar o resultado, assim como ampliar o momento lúdico e, por fim, permitir o compartilhamento da imagem.

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, ideias 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.

Suspensão do automatismo: depois da imagem

O processo fotográfico atrelado ao *smartphone* analisado neste trabalho 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 práticas voltadas para transformação de imagens mesmo após sua produção. Elas costumam estar atreladas, inclusive, à ação de compartilhamento de fotografias através de aplicativos desenvolvidos para *smartphones*, a exemplo do Instagram – aplicativo bastante utilizado por todos os entrevistados. Além de funcionar como uma interface para produção de fotos e como uma rede social, permite a aplicação de filtros e 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 que surgem constantemente, cada um com funcionalidades ou níveis de complexidade diferentes.

Uma prática comum e bastante disseminada é o uso de filtros – edições prontas para a fotografia, transformando balanço de branco, cores, saturação e diversas outras características da imagem de forma a trazer resultados específicos. Tais efeitos geralmente são diversos, desde simulação de câmeras analógicas antigas até distorções na imagem.

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. A suspensão momentânea do automatismo, nesses casos, é ainda mais evidente. Há, portanto, um controle muito maior do resultado fotográfico, exigindo ao mesmo tempo mais lentidão e cuidado manual durante o processo. A fotografia pode passar 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.

“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. Além dos filtros, Sara 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, ela utiliza para modificar algumas características da imagem, “tipo contraste, nitidez, brilho, saturação, corte”. Enquanto isso, utiliza o VSCO Cam para selecionar alguns filtros 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”. Ainda 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.

Ao ser perguntado se costuma fazer edição de suas fotos antes de publicá-las, Tomas, outro entrevistado, responde: *“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". 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"*.

Uma das fotografias publicadas por Tomas 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 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",* ele explica, *"eu e meu namorado tentando fazer um pouco desses splits de tela, e utilizando alguns grafismos que eu gosto bastante"*. Segundo Tomas, tratou-se de um processo mais elaborado em relação a outras fotos que costuma publicar: *"de tirar provavelmente uns oito cliques de cada uma das fotos para compor, tentar fazer ficar mais ou menos simétrico ali"*.

Tomas, além de produzir várias fotos da cena, não fez nenhuma edição na hora. Ele produziu 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. Nesse sentido, 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 maneiras completamente diferentes 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.

O uso dos filtros varia muito de acordo com as imagens e as diferentes práticas dos personagens. Bruno, por exemplo, gosta de 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 maneira 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.

É o caso de Max, por exemplo. 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 ideias para suas edições. Ao ser questionado sobre seu processo de fotografia, ele responde o seguinte:

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 tentando 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.

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.

Max primeiro fez uma edição pelo *smartphone*, mas não gostou do resultado e resolveu fazer experimentações no computador. O primeiro rascunho 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.

Apesar de, na maioria das vezes, compartilhar imagens muito atreladas ao cotidiano, com edições mais simples – como 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 para Max, mas ao mesmo tempo representa uma maior suspensão do automatismo fotográfico.

Considerações finais

Inserida em uma 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. 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.

Por outro lado, através de práticas como as de Tereza, Beatriz, Sara, Bruno, Matilde, Tomas ou Max, 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 momento 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.

A própria prática da fotografia demonstra como a aparente continuidade pode ser amenizada ou temporariamente suspensa 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 podem redirecionar as estabilizações e ampliações das mediações não-humanas na fotografia. Em outras palavras, as próprias interrupções do automatismo fotográfico, ao permitir formas diversas de apropriações, realimentam e modificam posteriormente esse mesmo automatismo. É uma alternância entre automatismo e sua suspensão momentânea capaz de transformar as práticas e dispositivos.

Referências

BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. *Walter Benjamin obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2008. p. 91-107.

COUCHOT, E. *Des images, du temps et des machines: dans les arts et la communication*. [Paris]: Éditions Jacqueline Chambon, 2007.

COUCHOT, E. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: PARENTE, A. (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34, p. 37-48, 2011.

GUNTHER, A. L'image partagée: comment internet a changé l'économie des images. **Études photographiques**, Paris, n. 24, p. 182-209. nov. 2009.

GUNTHER, A. L'image conversationnelle: les nouveaux usages de la photographie numérique. **Études photographiques**, Paris, n. 31, p. 1-16, abr. 2014.

HEIDEGGER, M. A questão da técnica. In: HEIDEGGER, M. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006. p. 11-38.

JAMES, W. *Essays in radical empiricism*. London: Longmans, Green and Co, 1912.

JAMES, W. *Pragmatism and other writings*. London: Penguin Books, 2000.

LATOUR, B. On technical mediation: philosophy, sociology, genealogy. *Common knowledge*, Durham, v. 3, n. 2, p. 29-64, 1994.

LATOUR, B. *Nous n'avons jamais été modernes*. Paris: La Découverte, 1997.

LATOUR, B. *Enquête sur les modes d'existence: une anthropologie des Modernes*. Paris: Éditions La Découverte, 2012.

LEMOS, A. Em busca dos seres do jogo: comunicação, games e teoria "ator-rede". In: ANDRADE, L. A. *Jogo digitais, cidade e (trans)mídia: a próxima fase*. Curitiba: Appris, 2015. p. 13-32.

RIVIÈRE, C. A. Téléphone mobile et photographie: les formes des sociabilités visuelles au quotidien. *Sociétés*, Bruxelles, n. 91, p. 119-134, 2006.

SCHIØLIN, K. Follow the verbs! A contribution to the study of the Heidegger–Latour connection. *Social Studies of Science*, [Thousand Oaks], v. 42, n. 5, p. 775-786, 2012.

SOURIAU, É. *Les différents modes d'existence*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.