



O Fotográfico e o Ciberespaço: Novos Lugares de Imagem e Memória¹

Rômulo Normand CORRÊA²

Sérgio Luiz Pereira da SILVA³

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

O presente trabalho se propõe a investigar a relação entre fotografia e memória na contemporaneidade, particularmente, no ciberespaço, que se constitui como o meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. Para isso, primeiro analisa as relações estabelecidas entre os campos do saber da fotografia e da memória social. A seguir, questiona, a noção de verdade e documento atribuída à fotografia, particularmente, por meio de seu aspecto indexical. Por último, analisa as características da fotografia e da memória social ante às transformações impostas pelo advento da tecnologia e da cultura digital.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; memória social; ciberespaço; representação social

1. Fotografia e Memória Social

Desde os primórdios da história da fotografia, foi estabelecida uma relação entre fotografia e memória, baseada principalmente pela capacidade de reprodução fidedigna da realidade que as novas imagens técnicas apresentavam.

Em 19 de agosto de 1839, o cientista e político francês François Arago apresentava o processo fotográfico inventado no mesmo ano por Louis Jacques Mandé Daguerre, chamado de daguerreótipo, aos membros da Academia de Ciências e da Academia de Belas Artes de Paris. Em seu discurso, Arago convenceu os seus pares da genialidade da invenção e destacou a grande contribuição que traria para a percepção e para a

¹ Trabalho apresentado no GP de Fotografia, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Memória Social - UNIRIO, e-mail: romulocorreafoto@gmail.com

³ Professor do Programa de Pós-Graduação em Memória Social - UNIRIO, email: slsp2@uol.com.br

memória, pois “[...] permitiria preservar aquilo que escapa à memória, ao reter a informação visual que mereceria ser guardada.” (FONTCUBERTA, 2012, p. 172). Otto Wendell Holmes, em 1861, utiliza a expressão “espelho com memória” para definir o daguerreótipo (FONTCUBERTA, 2007).

Sergio Luiz Pereira da Silva (2016), em seu artigo “Desafios metodológicos em memória e fotografia”, afirma que “o conceito de representação tem sido a chave para que se desenvolvam interpretações no campo das ciências sociais e humanas e suas conexões interdisciplinares” (p.309).

O conceito pode ser transposto das ciências humanas para o campo das artes visuais. Pode-se compreender o objeto da arte e sua validade estética, através da aplicação do conceito de representação, levando-se em conta a identidade estética e a memória que essa identidade estética proporciona pelas suas referências simbólicas. Dessa forma, fotografia e memória apresentam uma interdisciplinaridade entre seus campos de conhecimento.

A fotografia contextualizada no campo como artefato de registro, pode passar de um simples artefato visual, para um registro de memória, um *sociograma* de cunho testemunhal que se presta a projetar elementos do passado para o futuro, com o olhar do presente. (SILVA et al, 2016 p.310)

Os conceitos de denotação e conotação barthesianos associados à fotografia, são utilizados por Silva (2013) para esclarecer que a fotografia não é apenas uma representação mimética da realidade, mas um produto visual influenciado pela cultura que permeia o ato fotográfico. A fotografia pode ser expressão, fruto de escolhas e intenções por parte do fotógrafo, assim como pode ser influenciada pela estética vigente em uma determinada cultura, um contexto social. Dessa forma, a fotografia ganha outros contornos além do caráter científico de reprodução do real dos primórdios fotográficos. É importante que a análise metodológica de fotografias como retratos sociais leve em conta esse aspecto simbólico. Uma fotografia é fruto de um olhar e este olhar é influenciado por uma cultura e um contexto social.

Se fotografar é criar um registro de imagem, fotografar é memorizar um momento em forma de presença e ausência de luz, ou seja, registrar com luz e sombras uma imagem em um suporte físico, seja esse um filme, um sensor eletrônico ou mesmo diretamente um papel fotossensível [...] (SILVA, 2011)

Fotografia e memória se aproximam, segundo Silva (2011), pelo fato de serem constituídas por processos de seleção (escolha) e edição (corte). A fotografia representa uma seleção do espaço e do tempo que vai ser registrado a partir de um universo espaço-temporal maior. A memória representa a edição entre o que vai ser lembrado e o que vai ser esquecido. Dessa forma, há um tangenciamento dos processos de construção social da imagem e da imaginação ao processo de construção social da memória. Para o autor, tanto fotografia como memória são resíduos imaginados da realidade.

2. Fotografia e redes digitais

A contemporaneidade é marcada pela tecnologia digital, que tem exercido grande influência e provocado transformações profundas em todas as esferas da vida: na economia, na política, na arte, na cultura, na forma como nos relacionamos socialmente e em nossa percepção do espaço, do tempo e do cotidiano.

A forma como fazemos fotografia também é alterada. Não em relação à captura da imagem, que ainda ocorre através do princípio físico e ótico da câmara escura, mas em relação à gravação da imagem. A imagem gravada sobre a superfície argêntica e analógica agora se configura pela tradução da luz em código digital. Na tecnologia digital, imagem, texto e som compartilham a mesma substância. A luz não deixa mais sua marca física na superfície material do filme e, sim, é percebida por diodos e transformada eletronicamente numa série de combinações binárias que simulam a realidade para recompor as imagens digitais através de cada um de seus milhões de pixels.

A Internet 2.0 e o *boom* de disseminação dos dispositivos móveis somados à digitalização da imagem mudaram a forma como produzimos e disseminamos as fotografias. A imagem digital encontrou na web 2.0 um ambiente que propicia a acumulação, circulação e recombinação de imagens de uma forma nunca antes imaginada. “Isto nos imerge num mundo saturado de imagens: vivemos na imagem e a imagem nos vive e nos faz viver.” (FONTCUBERTA, 2011). Oscar Colorado Nates (2014) utiliza o termo “postfotografia” para se referir ao fenômeno da fotografia digital e as mudanças no paradigma sócio-cultural decorrentes de seu surgimento.

A digitalização fotográfica democratizou a produção de imagens, principalmente quando os *smartphones* incorporaram a função de produzir imagens, além de ter acelerado o processo fotográfico. A distância temporal entre o clique e a imagem final se dá de forma quase imediata. Além das câmeras fotográficas e dos *smartphones*, uma série de outros dispositivos também absorveram a função de fotografar, como *tablets* e *webcams*, dentre outros. A maioria desses dispositivos de uso pessoal, inclusive a própria câmera fotográfica, também oferece a possibilidade de fazer vídeos. Existem também câmeras de vigilância espalhadas por todos os lados: bancos, avenidas, elevadores etc, que produzem imagens em tempo real. Isso nos leva a uma hipertrofia da produção imagética na contemporaneidade (FONTCUBERTA, 2012; NATES, 2014).

Produzimos tanto quanto consumimos: somos tanto *homo photographicus* quanto simples viciados em fotos, quanto mais fotos melhor, nada pode saciar nossa sede de imagens, o soma da pós-modernidade. (FONTCUBERTA, 2012, p.31)

Atualmente, tudo é fotografado e a todo instante. São produzidas muito mais imagens do que nossa capacidade para absorvê-las. Essas imagens não são mais distribuídas de forma vertical pelos meios de comunicação massivos, mas são principalmente compartilhadas na forma horizontal pelos atores sociais. Podemos falar sobre a ocorrência de uma ecologia visual, já que envolve um sistema formado por um meio-ambiente virtual que é alimentado pela criação cultural dos seres humanos. Neste ambiente que propicia ao homem contemporâneo uma participação mais ativa nos processos informacionais, a produção cultural através de fotografias é muito mais frequente se comparada com outras formas, como a música, por exemplo, o que aponta à compulsão fotográfica contemporânea.

Nunca antes tantas fotos tem sido feitas e compartilhadas. Só em *Snapchat* se sobem a cada dia mais de 1.000 milhões de imagens e mais de 10.000 milhões de vídeos. No *Facebook* 300 milhões (umas 136.000 por minuto). Em *Instagram*, 55 milhões. ⁴ (FONTCUBERTA, 2017)

A compulsão característica da fotografia vernacular atual se configura muito mais como processo comunicacional do que como captura de um momento especial. A

⁴ Nunca antes se han hecho y compartido tantas fotos. Sólo en *Snapchat* se suben cada día más de 1.000 millones de imágenes y más de 10.000 millones de videos. En *Facebook*, 300 millones (unas 136.000 cada minuto). En *Instagram*, 55 millones.

fotografia vernacular na modernidade tinha como objetivo capturar um momento para poder lembrá-lo mais tarde. Organizar as fotografias de família em álbuns se configurava como um ato relacionado à memória. Na atualidade, a fotografia vernacular é feita de forma compulsiva e efêmera com a finalidade de postagem nas redes sociais. A busca de *likes* se configura em um processo comunicacional. “Hoje, todos nós produzimos imagens espontaneamente, como uma forma natural de relacionarmos-nos com os demais, a pós-fotografia se erige numa nova linguagem universal.” (FONTCUBERTA, 2011)

O fazer fotográfico contemporâneo é um ritual. "O ato fotográfico se converteu numa prática social repetitiva onde existe uma seqüência de atividades simbólicas que estão culturalmente padronizadas."⁵ (NATES, 2014, p.22). Os ritos, desde a antiguidade, servem ao homem para restaurar a ordem perante acontecimentos negativos e também satisfazer uma necessidade humana de regularidade. Os ritos proporcionam ao homem a ilusão de superação de suas incertezas e contradições.

Reflectogramas é o termo sugerido por Joan Fontcuberta (2011) para denominar as *selfies*. A escolha deste termo se dá não só pelas imagens serem um reflexo do fotógrafo, mas também pelo fato de frequentemente um espelho ser usado para a produção deste tipo de imagem. A *selfie* ilustra o papel lúdico da fotografia como auto-afirmação e auto-exploração na contemporaneidade.

Fontcuberta (2012) nos fala sobre a crescente produção de imagens-kleenex: imagens para serem usadas e descartadas. O aplicativo “*Snapchat*” reafirma essa ideia por ser uma rede social onde se pode compartilhar textos, fotos e vídeos que serão vistos apenas uma única vez, sendo apagados logo em seguida. O termo *snap* significa rápido em inglês e o nome do aplicativo autoexplica sua função: um papo rápido. As fotos e vídeos enviados não podem ser copiados. A efemeridade do conteúdo é sua principal característica, seus principais usuários são os nascidos entre 1980 e 2000, ou seja, a geração *millenials*.

⁵ *El acto fotográfico se ha convertido en una práctica social repetitiva donde existe una secuencia de actividades simbólicas que están culturalmente estandarizadas.*”

Nestas fotos (reflectogramas), a vontade lúdica e auto-exploratória prevalece sobre a memória. Tomar fotos e mostrá-las nas redes sociais forma parte dos jogos de sedução e dos rituais de comunicação das novas subculturas urbanas pós-fotográficas, as quais, embora capitaneadas por jovens e adolescentes, deixam poucos à margem. As fotos já não tomam recordações para guardar, mas mensagens para enviar e trocar: se converteram em puros gestos de comunicação, cuja dimensão pandêmica obedece a um amplo espectro de motivações. (FONTCUBERTA, 2011)

Na atualidade o acesso à informação fotográfica se dá de forma nunca antes vista. A quantidade de imagens disponíveis ao público através da internet é enorme. Esta disponibilidade não se restringe às fotografias de cunho privado que se tornam públicas através das redes sociais, mas também acervos fotográficos de museus, arquivos, bibliotecas e outros órgãos de preservação de imagens, públicos ou privados, que têm sido disponibilizados na rede.

O portal “Brasiana Fotográfica” é uma iniciativa da Fundação Biblioteca Nacional e do Instituto Moreira Salles e foi construído com a proposta de dar visibilidade e fomentar o debate, a pesquisa e a reflexão sobre acervos fotográficos documentais sobre o Brasil, além da preservação desse patrimônio digital de imagens. A implementação do portal se deu em abril de 2015 e, desde então, apresenta números impressionantes. São ao todo 3700 imagens históricas do século XIX e das primeiras décadas do século XX disponibilizadas em alta resolução; mais de 10 milhões de visualizações; mais de 6 milhões de pesquisas realizadas; e 90 artigos publicados sobre a fotografia brasileira deste período. O portal está aberto a receber outras instituições do Brasil e do exterior, públicas e privadas, detentoras de acervos originais de documentos fotográficos referentes ao Brasil, desde que os arquivos digitais e respectivos metadados estejam de acordo com os padrões adotados internacionalmente. Dessa forma, foram incorporados às fotografias iniciais os acervos fotográficos do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, da Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha, do *Leibniz-Institut fuer Laenderkunde* e mais recentemente, o acervo do Arquivo Nacional.

3. Fotografia e verdade?

A ideia da fotografia analógica ser um rastro da realidade pelo seu caráter indexical peirciano, pelo contato físico entre a luz emanada pelo referente e a emulsão foto-

gráfica do filme dominou as teorias sobre a fotografia no fim da modernidade, principalmente, através das obras de Susan Sontag e Philippe Dubois e impulsionou a utilização da fotografia como documento, vestígio do real e atestado de verdade, nas pesquisas das ciências sociais e humanas.

Tom Gunning (2016) nos alerta sobre a necessidade de se repensar a história das mídias visuais antigas para entender as novas, porém se mostra preocupado que um discurso de promessas e decepções utópicas em relação às mídias possa ser repetido. Para o autor um dos maiores problemas que envolvem as antigas e novas mídias visuais é a ideia de a fotografia tradicional estar acompanhada por uma reivindicação de verdade, apoiada na noção de indexicalidade desenvolvida por Charles Peirce. Para o autor, tanto a reivindicação de verdade deve ser questionada, quanto a adequação da indexicalidade para sustentar essa ideia. O que leva ao grande equívoco de classificar o digital e o indexical como termos opostos.

A ideia da oposição entre esses dois termos está erroneamente sustentada pela ideia do índice estar apenas relacionado ao contato físico da luz com a emulsão química do filme analógico. A codificação numérica que compõe a base das imagens digitais também é influenciada pela presença da luz em um sensor fotográfico e isso também estabelece uma relação indexical.

A própria ideia de maleabilidade e da possibilidade de manipulação da imagem digital não justifica seu afastamento como representação do real, ideia que é fortemente associada à fotografia analógica. A fotografia analógica também é suscetível a manipulações: retoques, uso de filtros e lentes, escolha de ângulos etc. A grande diferença talvez resida no fato de a tecnologia digital permitir que isso aconteça com maior facilidade, qualidade e velocidade. O que torna relativa, e não absoluta, como usualmente se afirma, a diferença entre essas duas tecnologias fotográficas em relação ao caráter indexical.

O autor afirma que não se pode confundir a indexicalidade com a iconicidade em relação à reivindicação de verdade associada às imagens. Cabe às suas propriedades icônicas a verossimilhança entre a imagem e seu referente. O que nos faz classificar uma fotografia como precisa e o que acentua os conceitos de reconhecibilidade e acui-

dade visual do objeto representado não necessariamente é sua base indexical. Imagens podem manter uma relação indexical com o referente, porém não revelar a aparência dos objetos representados.

A tecnologia digital apresenta uma grande ameaça à ideia de reivindicação de verdade da fotografia, ora por um viés paranóico: que as imagens digitais levarão as pessoas a acreditarem em coisas inexistentes, ora esquizofrênico: celebrando a liberdade da imagem em relação à reivindicação da verdade. Importante lembrar que a ideia de ser avalista da verdade não é algo inerente à fotografia e, sim, foi uma reivindicação feita em nome dela. O aparelho não pode nem mentir, nem dizer a verdade. “Desprovida de linguagem, uma foto depende do que as pessoas dizem sobre ela” (GUNNING, 2016, p. 100) Dessa forma, uma fotografia seja digital ou analógica tem tanto o poder de atestar uma verdade, quanto de mentir, falsificar.

Para uma fotografia ser prova, evidência jurídica e legal ou científica ela vai ser submetida a uma série de protocolos que vão determinar seu processo de produção que têm como função validar esses usos específicos. A reivindicação de verdade deve sempre ser apoiada por regras de discurso.

Regras de discurso também são fundamentais no caso do jornalismo e no uso governamental da mídia, onde a fotografia está associada a um forte conceito de verdade e de credibilidade. Estas instituições se esforçam para associar a utilização das fotografias com a credibilidade e as reivindicações de verdade, apesar das possibilidades de manipulação. A crença na verdade jornalística se abala muito mais por possíveis atitudes anti-éticas do que na simples possibilidade técnica da manipulação da imagem.

Ao afirmar a superação que a tecnologia digital trouxe ante à reivindicação de verdade, através de sucessivos casos que questionavam sua precisão e sua confiabilidade, o autor pergunta por que ainda produzimos fotografias ao invés de pinturas e/ou desenhos. Para ele não há resposta à esta questão, que só pode ser compreendida de forma fenomenológica e não semioticamente.

É apenas por meio de uma investigação fenomenológica do nosso investimento na imagem fotográfica (seja ela obtida de forma digital ou de outras formas) que talvez possamos realmente compreender o que está por trás da digitalização e porque a fotografia não desaparecerá - além da razão pela qual, mesmo na ausência de uma

Essa fascinação com a fotografia envolve sua relação com uma realidade preexistente, porém o autor questiona se apenas a relação semiótica indexical com o referente é suficiente para dar conta desta questão. Para o autor, a fotografia é arrebatadora e nos insere em seu mundo, mesmo que depois descubramos que este mundo representado possa ser impossível, falso.

Gunning (2016) aponta os trabalhos de André Bazin e Roland Barthes como um caminho para explicar essa questão fenomenológica. O autor destaca que a abordagem semiótica, de a fotografia ser signo de algo, tem um caráter secundário ao fato de a fotografia ser uma representação que nos apresenta uma imagem do mundo. Dessa forma, a fotografia nos convida a ir além dessas significações, apresentando uma via de acesso a um mundo múltiplo e complexo.

O autor destaca a perspectiva “realista” dos trabalhos de Barthes e Bazin. Barthes classifica a fotografia não como a cópia da realidade, mas como uma emanção e, assim como Bazin, nos relata de que a fotografia nos coloca ante à presença de algo. Dessa forma, esses dois autores destacam que a fotografia possui mais uma ontologia do que uma semiótica.

Algumas outras características da visualidade fotográfica são ressaltadas pelo autor por não evidenciarem unicamente seu aspecto indexical. A natureza de seu modo de produção, por não ser feito pela mão humana, e estar apoiado em processos mecânicos, óticos e químicos revelam uma riqueza de detalhes do referente que escapam à própria visão humana. Esse excesso de detalhes leva à uma verossimilhança, um afastamento da significação, que realça o realismo da imagem.

Essas características não estão associadas à indexicalidade, mas certamente fazem parte de um desejo de aproximação com a ilusão total, como definida pelos estudos de Bazin que aproximam o cinema de dispositivos do século XIX como o panorama, o diorama e o estereoscópio que eram concebidos para intensificar os sentidos e a riqueza da percepção. Ao invés de afastá-los da fotografia pela ausência do aspecto indexical, podemos aproximá-los da fotografia por seu excesso visual e pela sua riqueza de detalhes.

Para o autor, as novas mídias digitais estão mais próximas destes dispositivos como o diorama e o panorama do que das formas fotografia e cinema. Segundo o autor, se o fascínio que a fotografia nos desperta é decorrente dessa sensação de ilusão perceptiva tanto quanto da indexicalidade, a imagem fotográfica digital se constitui em um excelente campo de estudo para entendermos nossa relação com este tipo singular de imagem e com a provável perpetuação da produção de fotografias.

4. Memória Social e Ciberespaço

Em seu livro “Cibercultura”, Pierre Lévy (1999) trata das implicações culturais provocadas pelo desenvolvimento das tecnologias digitais de informação e comunicação. Cibercultura é um neologismo do autor para definir o conjunto de técnicas materiais e intelectuais, práticas, atitudes, modos de pensamentos e valores que se desenvolvem junto com o crescimento do ciberespaço, que é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O ciberespaço, segundo o autor, abrangeria a infraestrutura material da comunicação digital, o universo de informações digitadas por ela e os seres humanos que habitam e alimentam este espaço. Para o autor, o ciberespaço se constitui como a memória virtual da inteligência coletiva humana.

Vera Dodebei (2000) em seu texto “Espaço mítico e imagético da memória social” utiliza o conceito de continuidade da memória em contraponto à história para estabelecer uma interface entre os espaços mítico, baseado na oralidade e o imagético, baseado na simulação. Na contemporaneidade, a globalização e o advento das redes digitais de comunicação retomam o discurso de circularidade do tempo e virtualização do espaço, tal como na tradição dos mitos da oralidade primária.

Dodebei (2000) utiliza as ideias de Pierre Lévy para nos apresentar três polos de espírito ao adicionar a dimensão espaço/tempo às dimensões da técnica para analisar as formas de transmissão de conhecimento: a oralidade primária (mito), a escrita (teoria) e a informática/mediática (simulação). Lévy afirma que esses três polos não se sobrepõem uns sobre os outros e nem podem ser classificados como eras distintas, já que transitam e acontecem ao mesmo tempo.

A autora, baseada nos estudos sobre os aspectos míticos da memória de Vernant, nos explica que o relato do mito se diferencia de outros relatos por três características: a primeira seria relativa à autoria que estaria diretamente ligada à transmissão de uma memória coletiva e não uma criação individual. A segunda, em relação a sua unicidade, o relato do mito não tem forma definida e pode sofrer algumas modificações, dependendo das circunstâncias. E a terceira, a partir da perspectiva espaço/tempo. O tempo mítico não é cronológico, linear e sim genealógico. O espaço mítico “se apresenta ao mesmo tempo como lugar do movimento, o que implica a ideia de transição e de passagem de qualquer ponto a um outro”(VERNANT apud DODEBEI, 2000)

A autora também utiliza as ideias de Paul Virilio para mostrar que na atualidade há uma tendência à ideografia, substituição da linguagem escrita por símbolos visuais. A imagética habita um espaço/tempo seguido de outra dimensão: a velocidade. O autor classifica a lógica imagética em três momentos: a lógica formal: pintura, arquitetura etc; a lógica dialética: fotografia, cinematografia etc; e a lógica paradoxal: holografia, videografia e infografia. A infografia se configura como uma espécie de evolução da escrita, pois se constitui por informação digitalizada, proporcionando ao relato da atualidade uma nova linguagem de diferentes matizes: imagens, textos, sons etc.

Espaço imagético e espaço mítico teriam assim características comuns. Se pensarmos o ciberespaço como detentor do arquivo cultural da memória contemporânea, notamos a autoria múltipla, já que são as interatividades dos atores sociais que o alimentam e o definem. Essas mesmas interferências levam a outra característica comum: a falta de unicidade. O espaço informático-mediático não apresenta uma forma constante, está em constante transformação. A memória social na atualidade se apresenta de forma paradoxal: singular, pois se trata de um único e imenso hipertexto, e plural, como processo em permanente construção.

Tal como se configurava o imaginário social da oralidade, muito mais criativo que objetivo, o espaço/tempo imagético é habitado-vivenciado por uma memória social dinâmica, interativa e em tempo real. O que muda, na atualidade, com relação à autoria, à forma e ao espaço/tempo entre esses dois pólos delineados por Lévy, é a velocidade das ações sociais mediatizadas pela técnica. (DODEBEI, 2000)

Aleida Assmann (2009), na terceira parte de seu livro “Espaços da recordação. Formas e transformações da memória cultural”, nos adverte que o principal problema sobre a preservação e conservação dos documentos é que os suportes podem não resistir ao tempo, como já ocorrido com os documentos da Antiguidade, escritos em papiros. Este fator leva a uma mudança de paradigma no arquivamento: é abandonada a busca por um portador de dados que conserve os documentos até a eternidade e é adotada a prática de reescrita desses documentos no domínio digital. Essa operação é denominada “transmigração dos dados” e como consequência prevê um afastamento do controle da memória pelo homem. A tecnologia passa a ser autorreguladora da conservação da memória, pois a reescrita de dados para novos suportes tende a se realizar futuramente de forma automática. É exatamente a circulação, a dinâmica dos dados, que vai garantir sua permanência

O método de persistência material dará lugar ao modelo da reorganização dinâmica dos dados. Um arquivo totalmente automático que tem a capacidade de esquecer e lembrar por si próprio funciona como um megacérebro. Sua constituição tecnológica se aproxima de maneira espantosa à estrutura neuronal do cérebro humano. Com isso, a memória cultural não se afastará somente das cabeças e corpos humanos, mas também da manutenção e supervisão humanas. (ASSMANN, 2009, p.381)

Todos esses dados, sejam textos, imagens e/ou sons, disponíveis na rede e transcendendo as barreiras de tempo, matéria e espaço, podem ser acessados e reorganizados de forma livre e autônoma. O ciberespaço assim passa a se configurar como arquivo de memória cultural, que perde sua característica fechada de apenas salvaguardar estes documentos e passa a se constituir como um local acessível para exploração de dados e busca de informação.

A ideia de uma memória permanente e vinculada ao passado, que consegue, a duras penas, sempre vencer a batalha contra o esquecimento está com seus dias contados. Essa memória da modernidade se apóia na escrita e na materialidade de seus suportes: pergaminhos, a letra impressa e também a fotografia analógica que se traduz pela escrita da luz.

A era digital é caracterizada pela imaterialidade e pela sobrescrita permanente. A estratégia de armazenamento do conhecimento sobre a história humana em documentos, sejam textos, imagens e/ou sons, com naturezas diversas de suportes, em arquivos ou

museus é substituída pelo movimento, pela circulação, pelo fluxo contínuo dessas informações pelas redes digitais de comunicação do contemporâneo.

Nesse movimento constante de dados, a relação entre memória e esquecimento, entre recordar e esquecer passa a ser indissociável e sem os limites impostos por uma fronteira. Os dois conceitos passam a se relacionar através de uma coparticipação e convivência paradoxal:

Desse modo, se fazemos a pergunta - a escrita digital seria ainda um meio de memória ou deveríamos considerá-la um meio de esquecimento? -, teríamos de dizer: ambos. A construção de uma memória digital, por ser continuamente sobrescrita, implica o esquecer e o recordar, numa relação em que os dois coexistem sem qualquer possibilidade de síntese, mas inseparáveis. (GONDAR, 2016, p.31)

Se o objetivo da memória moderna era a todo custo, reter o passado eternamente, podemos dizer que a era digital o transformou: a memória contemporânea estaria vinculada ao presente, tentando relacionar a experiência do passado aos problemas do futuro, em um fluxo constante.

5. Considerações finais

No ciberespaço, a tecnologia digital utiliza a simulação na transmissão de conhecimento. Arquivos eletrônicos compostos por códigos binários podem simular sons, textos, imagens. A infografia é o elemento circulante para a troca de informações e conhecimento entre os atores sociais nas redes digitais oriundas da interconexão dos computadores. O espaço imagético apresenta semelhanças ao espaço mítico: a múltipla autoria, falta de unicidade e a relação de espaço e tempo.

A imagem digital com sua inscrição descontínua é uma tecnologia totalmente diversa da fotografia analógica, podendo simular outras técnicas visuais, tais quais o desenho, a pintura e outras técnicas experimentais de representação visual. Porém questões de mercado ou mesmo a relação fenomenológica da fotografia analógica com a "verdade" guiaram a imagem digital ao objetivo de alcançar a acuidade e riqueza visual de detalhes, além da noção de perspectiva, características às imagens feitas pela tecnologia analógica. A fotografia digital simula a fotografia analógica e suas relações es-

téticas. Muito melhor do que falar em clivagem, seria falar em hibridização entre as tecnologias. Estabelecer uma separação entre as duas tecnologias é negar a influência de uma sob a outra.

A fotografia digital, sem dúvida, democratizou o fazer fotográfico e expandiu suas utilizações. Nas redes digitais, a fotografia também passa a ser utilizada como linguagem nos processos de comunicação pessoal. De forma alguma essa prática substitui ou se opõe às tantas outras utilizações da fotografia. As diferentes funções fotográficas somadas tornam a fotografia muito mais presente no cotidiano e ocupam um papel mais atuante nos registros da vida humana e, conseqüentemente, na produção de sua memória.

A ideia de documento, atestado de verdade relacionada à fotografia analógica por suas características semióticas indexicais, tão característica do pensamento moderno, é colocada em xeque. Toda fotografia tem a objetividade do referente e também a subjetividade, o ponto de vista do fotógrafo. Essa ambigüidade não a impede de ser uma coisa ou outra, numa relação de caráter excludente. Toda fotografia é um documento e, ao mesmo tempo, ficção.

A relação entre fotografia e memória não sofre alterações, seja em base analógica ou digital, uma fotografia feita com valor testemunhal pode ser um registro de memória. Assim como uma fotografia de caráter subjetivo e autoral também pode sê-lo. A representação é o conceito que aproxima os campos dos saberes da fotografia e da memória social.

A fotografia analógica trouxe a possibilidade de reprodução através de cópias oriundas de uma mesma matriz, o negativo de prata. A tecnologia digital possibilita a duplicação de arquivos que, ao invés de originarem uma cópia, acabam gerando outro original, com a mesma capacidade de autorreprodução. Não há diferença entre arquivo original e cópia. Uma imagem se destaca no ciberespaço por sua hiper reprodução e hipercirculação.

As práticas de conservação e preservação dos arquivos de memória do pensamento moderno se configuravam numa tentativa de preservar tudo por todo o tempo. A impossibilidade dessa ação leva à uma mudança de paradigma: a transmigração dos da-

dos, ou seja, a digitalização de acervos e patrimônios. A enorme quantidade de dados que transitam pelas redes faz com que uma solução de descarte seja necessária para apreensão de novos dados, informações. Assim, a própria tecnologia digital passa a ser capaz de se autorregular para decidir o que lembrar e o que esquecer.

A memória contemporânea se estabelece como processo, tornando memória e esquecimento indissociáveis e está mais relacionada ao presente, procurando entender o passado para projetar o futuro

REFERÊNCIAS

ASSMANN, A. **Espaços da recordação. Formas e transformações da memória cultural.** Campinas: Ed. Unicamp, 2009.

DODEBEI, V. Espaços mítico e imagético da memória social. In: COSTA, I.; GONDAR, J. (Org.). **Memória e Espaço.** Rio de Janeiro: 7 LETRAS, 2000, V., p. 63-71.

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

_____. Por um manifesto pós-fotográfico, 2011 Tradução de Gabriel Pereira. Disponível em <<http://www.studium.iar.unicamp.br/36/7/>> Acesso em 01/06/2017.

_____. **El beso de Judas - Fotografia y Verdad.** Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

GONDAR, J. Cinco proposições sobre memória social. In: DODEBEI, V.; FARIAS, F. R.; GONDAR, J. (Org.) **Revista Morpheus v. 9 n° 15:** Por que memória social? Rio de Janeiro: Editora Híbrida, 2016.

GUNNING, T. Qual a intenção de um índice? Ou: Falsificando fotografias. In: FATORELLI, A.; CARVALHO, V de; PIMENTEL, L. (Org.) **Fotografia contemporânea: desafios tendências.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

LÉVY, P. **Cibercultura.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

NATES, O. C. Postfotografia: Informe especial. 2014. Disponível em <<https://oscarenfotos.com/2014/08/23/postfotografia/>> Acesso em 01/06/2017.

SILVA, S. L. P. Desafios metodológicos em memória e fotografia. In: DODEBEI, V.; FARIAS, F. R.; GONDAR, J. (Org.) **Revista Morpheus v. 9 n° 15:** Por que memória social? Rio de Janeiro: Editora Híbrida, 2016.

_____. Antes Ver para Crer, Hoje Digitalizar para Acreditar: a fotografia e o gozo estético da cultura visual. In: **Revista Domínios da Imagem**, ano 6, n° 11, p.111-120, 2013.

_____. A fotografia e o processo de construção social da memória. In: **Ciências Sociais Unisinos**, São Leopoldo, v.47, n° 3, p.228-231, set/dez 2011.