

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
LINHA DE PESQUISA: TECNOLOGIAS DA COMUNICAÇÃO E ESTÉTICA

Joana Paranhos Negri Ferreira

Orientador: Antonio Pacca Fatorelli

**Fotografia como objeto e fotografia como fluxo:
(des)materialidade e temporalidade na era digital**

RIO DE JANEIRO

2018

Joana Paranhos Negri Ferreira

Fotografia como objeto e fotografia como fluxo: (des)materialidade e temporalidade na era digital

Tese de Doutorado apresentada, como requisito parcial para obtenção do Título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (Tecnologias da Comunicação e Estética) da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr^o. Antonio Pacca Fatorelli

RIO DE JANEIRO

2018

P383f Paranhos Negri Ferreira , Joana
Fotografia como objeto e fotografia como fluxo:
(des)materialidade e temporalidade na era digital /
Joana Paranhos Negri Ferreira . -- Rio de Janeiro,
2018.
170 f.

Orientador: Antonio Pacca Fatorelli .
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de
Pós Graduação em Comunicação, 2018.

1. fotografia . 2. materialidade . 3. temporalidade. 4.
tecnologia digital . 5. presença .
I. Pacca Fatorelli , Antonio , orient. II. Título.

Catlogação na Publicação

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados
fornecidos pelo(a) autor(a).




**ATA DA 457ª SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE TESE DE
DOUTORADO DEFENDIDA POR JOANA PARANHOS NEGRI
FERREIRA NA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos trinta e um dias do mês de agosto de dois mil e dezessete, às treze horas e trinta minutos, na sala 140 da Escola de Comunicação da UFRJ, foi realizada a defesa de tese de doutorado de **Joana Paranhos Negri Ferreira**, intitulada: "**Fotografia como objeto e fotografia como fluxo: (des)materialidade e temporalidade na era digital**" perante a banca examinadora composta por: **Antonio Pacca Fatorelli** [orientador(a) e presidente], **Victa de Carvalho Pereira**, **Fernando do Nascimento Gonçalves**, **Leandro Pimentel Abreu** e **Maurício Lissovsky**. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua tese:

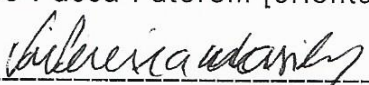
aprovada reprovada aprovada mediante alterações

E, para constar, eu, Rodrigo de Souza Lessa, lavrei a presente, que segue datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Doutor(a) em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 08 de maio de 2018.



Antonio Pacca Fatorelli [orientador(a) e presidente]




Victa de Carvalho Pereira [examinador(a)]



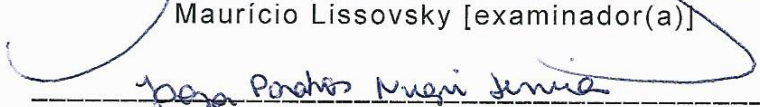
Fernando do Nascimento Gonçalves [examinador(a)]



Leandro Pimentel Abreu [examinador(a)]



Maurício Lissovsky [examinador(a)]



Joana Paranhos Negri Ferreira

Para Arthur e Davi

Um relógio sempre me pareceu algo ridículo, algo absolutamente mendaz, talvez porque sempre resisti ao poder do tempo em virtude de um impulso interno que eu mesmo nunca entendi, excluindo-me dos chamados acontecimentos atuais, na esperança, como penso hoje, disse Austerlitz, de que o tempo não passasse (Trecho de Austerlitz, de W.G. Sebald).

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer a minha família que sempre esteve presente em todos os momentos cruciais deste processo, comemorando as pequenas e grandes vitórias.

Ao meu orientador Antonio Fatorelli. Agradeço pela disponibilidade e apoio cedidos. Desde o mestrado esta parceria tem sido muito proveitosa. Só tenho a agradecer.

Ao professor Maurício Lissovsky que já havia participado de minha qualificação e que prontamente aceitou meu convite final.

À professora Victa, uma pessoa extremamente querida cujas aulas foram maravilhosas.

Aos professores Leandro Pimentel e Fernando Gonçalves. Muito obrigada por fazerem parte de minha banca.

Às professoras Ieda e Teresa, que aceitaram o meu pedido para serem suplentes.

Ao Max, meu companheiro. Muito obrigada pela paciência e amor durante esta jornada difícil.

Às amigas Cecília, Flávia, Diana, Isabel e Manoella. Amo vocês. Obrigada por tudo.

À UFRJ, por todo o conhecimento imensurável que me proporcionou ao longo de 10 anos.

RESUMO

FERREIRA, Joana Paranhos Negri. FOTOGRAFIA COMO OBJETO E FOTOGRAFIA COMO FLUXO: (des)materialidade e temporalidade na era digital. 2018. 170f. Tese (Doutorado em Tecnologias da Comunicação e Estética) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

A presente tese trata das relações estabelecidas entre a materialidade da fotografia e o desejo. Concebendo o modo como ambos se interligam e se influenciam, examinamos alguns objetos fotográficos a fim de compreender como a plasticidade da fotografia e seus formatos presenciais performatizam as imagens e as memórias que portam. Partimos da premissa que daguerreótipos, *cartes de visite* e álbuns de família são expressões materiais de desejos específicos do corpo social. A partir disso, distanciando-nos de análises tecnicistas, discutimos como a desmaterialização do suporte, com o advento do digital, vem alterando o modo como nos relacionamos com a fotografia, tal como seu significado cultural e afetivo. Nosso foco de análise são as imagens compartilhadas nas redes sociais *Instagram*, *Snapchat* e *Facebook*. A fotografia, aqui, aproxima-se menos de tradicionais pressupostos a ela associados, como a nostalgia e a imobilidade temporal, e mais das ideias de presença e fluxo. No lugar de sua relação com um passado que remete à ausência, a fotografia nas redes anuncia uma imagem-presença que conecta subjetividades, atuando como uma prática performativa de comunicação. Nosso objetivo é investigar como o digital, principalmente com a comunicação móvel, está produzindo outro regime de enunciados, distinto daquele que associava a fotografia à noção de permanência, ao impor às imagens uma curta duração no ecrã.

Palavras-chave: fotografia; materialidade; temporalidade; tecnologia digital; presença; redes sociais.

ABSTRACT

The present thesis deals with the relations established between the materiality of photography and desire. Taking into account how they intertwine and influence each other, we examine some photographic objects in order to understand how the plasticity of photography and its presentational forms performatizes the images and the memory they carry. We start from the premise that daguerreotypes, *cartes de visite* and family albums are material expressions of specific desires of the social body. Then, distancing ourselves from technical analysis, we discuss how the dematerialization of support, with the advent of digital, has been changing the way we relate to photography, as well as its cultural and affective meaning. Our focus of analysis are the images shared in the social networks Instagram, Snapchat and Facebook. Photography here is less akin to traditional assumptions associated with it, such as nostalgia and temporal immobility, and more akin to the ideas of presence and flow. Instead of its relation with a past that refers to absence, photography in the networks announces an presence image that connects subjectivities, acting as a performative practice of communication. Our goal is to investigate how digital, especially with mobile communication, is producing another regime of statements, different from the one that associated photography to the notion of permanence, imposing a short duration of the images on the screen.

Keywords: photography; materiality; temporality; digital technology; presence; social networks.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. UMA HISTÓRIA DOS MATERIAIS E DOS DESEJOS	15
1.1 Fotografia como objeto.....	15
1.2 O desejo fotográfico.....	21
1.3 Materializando o desejo: o problema da permanência.....	25
1.4 Fotografia, materialidade e memória.....	30
1.4.1. Daguerreótipos, ambrótipos e ferrótipos.....	36
1.4.2. Os cartes de visite.....	42
1.4.3 Os álbuns de família.....	48
1.5 A profecia da Polaroid.....	52
2. A DESMATERIALIZAÇÃO DO SUPORTE FOTOGRÁFICO.....	56
2.1 Dos sais de prata aos bits de informação.....	56
2.2 A polaridade analógico-digital.....	65
2.3 Foto-imagem.....	72
2.4 Posse material versus posse virtual.....	79
3. A FOTOGRAFIA DIGITAL NO FLUXO DO TEMPO.....	89
CONTEMPORÂNEO	
3.1 Comunicação no ciberespaço e redes sociais.....	89
3.2 A revolução móvel.....	97
3.3 Repensando o “isso foi” barthesiano.....	101

3.3.1 O Instagram e a tirania do presente.....	116
3.3.2 O Snapchat e as fotografias de curta duração.....	120
3.3.3 O Facebook e a linha do tempo.....	125
4 . NOSTALGIA DA MATERIALIDADE.....	133
4.1. Nostalgia e remediação.....	133
4.2. Paradoxo e retorno da aura.....	148
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	153
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	158

INTRODUÇÃO

Até o advento da tecnologia digital, a materialidade da fotografia era, ainda que de modo inconsciente, um aspecto fundamental de sua recepção, embora tenha sido marginalizada pela sua própria história. No entanto, a circulação fotográfica por meio de imagens desmaterializadas tem suscitado um renovado interesse dos pesquisadores. Mas será que estamos apenas fetichizando o passado? Ou é realmente válida uma análise que leve em conta a distinção entre a materialidade analógica e a digital?

Dos estimados álbuns à exibição profusa em rede, a lógica de fotografar, compartilhar e rememorar sofreu transformações substanciais que continuam a desafiar antigos preceitos. Não obstante nossa tese possuir os pés fincados na contemporaneidade é fundamental um olhar sobre o passado para que possamos lançar perspectivas de entendimento acerca do que está em jogo na experiência fotográfica nos dias atuais.

No primeiro capítulo da pesquisa, nosso intuito é apresentar os pressupostos fundamentais da tese, abordando como a materialidade da fotografia se relaciona com uma história não somente dos avanços tecnológicos envolvidos no processo, mas, sobretudo, dos desejos implicados na escolha de cada material, em determinados períodos históricos. Técnica e desejo se encontram fortemente imbricados, pois, como já afirmou Deleuze, “máquinas são sociais antes de serem técnicas” (1991, p.49). Destarte, nossa análise guarda uma afinidade, de saída, com o método genealógico de Foucault, posto que se afasta de uma abordagem determinista, procurando pensar a materialidade como manifestação de um campo difuso e entrecruzado de forças sociais, culturais, científicas e técnicas. A genealogia, para Foucault (2010, p. 16), não se opõe à história, mas “ao desdobramento meta-histórico das significações ideais e das indefinidas teleologias”. Ela diverge, portanto, da concretude e da fixidez dos fatos.

Quais foram as condições de possibilidade que desembocaram no surgimento da fotografia em 1839? Implícito, na própria história oficial da fotografia, está o espectro da incerteza e da ambiguidade que sempre assombrou a sua invenção, sendo a dúvida acerca de seus muitos criadores um dos aspectos mais alardeados. Contudo, a fotografia se inscreve em um terreno histórico mais emaranhado que o da simples autoria, apresentando-se como produto de uma confluência de discursividades evidente em uma conjuntura específica.

Sob esta perspectiva, propomos um diálogo com Geoffrey Batchen (1999), situando a origem da fotografia na complexidade do desejo. Nosso objetivo é refletir acerca da tessitura material deste desejo - isto é, a forma como ele efetivamente se materializa. A permanência foi um elemento saliente nesta trama, desde sua gênese, que não remetia apenas à resolução de um impasse técnico, mas a algo que se lavrou com grande ressonância simbólica ao longo de toda a história da fotografia. A ideia de permanência é tão parte de sua identidade que, não por acaso, a fotografia logo assumiu uma função memorial.

Neste contexto, por meio de um movimento analítico simultâneo dos materiais e dos anseios, a primeira parte da tese volta seu olhar para a fotografia enquanto objeto, refletindo como os seus aspectos presenciais e plásticos são peremptórios em suas formas de uso. Selecionamos como objetos fotográficos de nosso interesse os daguerreótipos - em parentesco com os ambrótipos e ferrótipos -, os *cartes de visite* e os álbuns de família. Embora não seja a intenção a adoção de um viés antropológico, a pesquisa recorre, em determinados momentos, a conceitos advindos desta área para balizar algumas abordagens, reconhecendo, em consonância com outros autores, a defasagem existente nos estudos de fotografia sobre a sua materialidade.

No capítulo seguinte, após discutir a fotografia como objeto, propomos a noção de fotografia como fluxo, a fim de dar conta do processo de desmaterialização decorrente do digital. Vamos explorar as especificidades técnicas da imagem digital e como ela suplanta a fotografia analógica. Contudo, seguindo nossa linha de pensamento, as abordagens técnicas se darão de forma conjugada a questionamentos mais abrangentes que consideram que qualquer mudança no significado da fotografia é um caso epistemológico, mais do que uma simples consequência do digital (BATCHEN, 2000).

A temática do índice emerge, neste cenário, como um campo que tende a polarizar as tecnologias analógica e digital, com esta última representando, na ótica de muitos autores, uma ruptura revolucionária. W. J. T. Mitchell (2012) se opõe a uma redução da fotografia digital a uma essência puramente técnica, em que importam mais suas características físicas fundamentais do que práticas sociais e usos, pois “se a ontologia é o estudo do ser, não podemos esquecer que uma ontologia da fotografia deve focar em sua existência no mundo e não em uma caracterização redutora de sua essência” (MITCHELL, 2006, p.6, tradução nossa). Em acordo com esta assertiva, defenderemos que uma possível revolução do digital na

fotografia deve ser compreendida a partir de suas novas dinâmicas sociais, que engendraram novos significados culturais e afetivos. Como coloca Fontcuberta:

Quais são as razões desse selvagem darwinismo tecnológico no ecossistema da comunicação visual? Não se tratava só da instantaneidade, mas também de outros fatores, tais como custos mais reduzidos, formatos menores, menos peso, imagens mais fáceis de transmitir e compartilhar. Evidentemente esses fatores técnicos tiveram grande importância na mudança de hábitos dos consumidores, mas não explicam por si só as transformações substanciais que se deram na nossa relação com a fotografia. (FONTCUBERTA, 2012, p. 29)

Na sociedade globalizada, a imagem fotográfica ganha mobilidade, desliza para além da rigidez dos antigos suportes. E é no momento de seu desaparecimento enquanto objeto no mundo que a fotografia também vivencia seu ressurgimento na história. A perda de sua dimensão material tem algo a nos dizer a respeito de sua expressão temporal. Como a estética da velocidade está reconfigurando a relação da fotografia com a permanência das imagens?

Há uma relação simbiótica entre materialidade, conteúdo e contexto que sustenta o significado das imagens no formato analógico. Quais alterações relevantes tomam lugar no processo de desmaterialização? O que se perde, além do objeto? A partir dessa fundamentação, observaremos como esses aspectos sofrem modificações, posto que o digital colocará em xeque noções de autenticidade e singularidade do objeto fotográfico, entendido aqui como algo sujeito à ação do tempo e suas significações.

O declínio do processo químico e a subsequente perda da objetividade fotográfica também trazem à tona questões urgentes de localização, preservação, armazenagem e gerenciamento das imagens em meio à abundância, maleabilidade e instabilidade do digital. Este cenário aponta para um estado de crise entre a fotografia e sua relação primária com a memória que se acentua com o surgimento e popularização das redes sociais e a adoção de um modelo fotográfico de compartilhamento de imagens, tema do capítulo três.

Baudrillard (2006, p. 126) afirma que as novas tecnologias apresentam entraves à memória tradicional, ao encurtarem o prazo de inscrição das coisas. A fotografia se insere neste novo regime de curta duração, na medida em que passa a circular de forma contínua no ciberespaço. Vamos argumentar que se a fotografia atravessa uma crise ontológica, esta também deve ser interpretada em termos de como sua identidade enquanto objeto presente no espaço tem se reduzido a pura imagem volátil no ciberespaço. Esta parte da tese visa aprofundar as questões introduzidas no capítulo dois, revisitando certas concepções

historicamente associadas à fotografia, tais como a sua relação com o passado e com a imobilidade temporal, formuladas por autores como Roland Barthes e Susan Sontag.

Para tanto, iniciaremos a discussão, abordando as novas formas de sociabilidade decorrentes da Internet. A fotografia vernacular, veremos, assume um papel decisivo nas performances desta sociabilidade em rede e desvinculada da materialidade do corpo. Convertida em uma imagem-presença, ela contrasta com o símbolo da ausência pregnante em sua função memorial. Não se trata, no entanto, de adotarmos discursos apocalípticos acerca de uma perda de mundo e sim de compreendermos tal cenário como sintoma de novas formas de se estar no mundo, donde a fotografia passa a atuar como um “sistema de comunicação social” (FONTCUBERTA, 2010, p. 31), através do compartilhamento das imagens.

Nossa proposta, deste modo, é pensar a comunicação como o acontecimento primordial do ato fotográfico. Neste ponto, as fotografias valem menos por seu valor de eternidade e mais pela sua capacidade de gerar interações e troca de experiências que se partilham de forma cotidiana e efêmera. Vamos discutir também como este cenário será ainda exacerbado com o advento da comunicação móvel e o acoplamento de câmeras fotográficas aos smartphones. A fotografia será o ponto de encontro entre dois imperativos contemporâneos: a visibilidade e a conectividade.

Elegemos três redes sociais para análise desta nova dinâmica na qual se insere a fotografia: o *Instagram*, o *Snapchat* e o *Facebook*. São três redes bastante populares e que se destacam por colocarem em questão, em seu *modus operandi*, as transformações que a fotografia vem atravessando na era digital. O *Instagram*, veremos, é exemplar, em sua lógica de funcionamento, de uma experiência fotográfica estabelecida, majoritariamente, na tirania de um presente sempre em fluxo. As imagens só importam em sua atualidade. O olhar sobre o passado é uma breve suspensão com data marcada para acontecer.

Já o *Snapchat* elevará a outra potência este presentismo, ao instituí-lo como premissa obrigatória. Suas imagens, destinadas ao desaparecimento compulsório, exprimem a crise memorial da fotografia. Também fundamental nas redes será o conteúdo compartilhado. A disponibilidade fotográfica dos smartphones terá como produto uma profusão de imagens banais em contraposição aos critérios de registro que norteavam o chamado “momento Kodak”. Este aspecto será notório em nossa abordagem sobre o *Facebook*. Das três redes analisadas, o *Facebook* sustenta-se como paradigma do impasse vocacional atravessado pela

fotografia. Se por um lado muitas de suas funções lançam apelos memoriais, por outro os novos imperativos supracitados desafiam a sua eficácia enquanto tal.

Por fim, no último capítulo, todas as questões anteriores se encontram em nossa proposição de se pensar em um retorno de algumas propriedades da aura benjaminiana nas formas fotográficas mais antigas, em especial no formato analógico. Isso, sem dúvida, insere-se no contexto do *boom* nostálgico, já diagnosticado por autores como Andreas Huyssen (2000). Todavia, neste caso específico, a nostalgia, veremos, será direcionada à própria materialidade da fotografia. Na medida em que se torna cada vez mais raro o hábito de imprimir-las, as fotografias tornam-se joias a serem preservadas como as placas de cobre de Daguerre, guardadas nos estojos, em seus primórdios.

Mas esta nostalgia não será negociada somente através da sobrevivência de tecnologias mais obsoletas. No próprio universo digital, vamos observar um processo de remediação com a popularização dos chamados filtros que mimetizam a estética analógica, adicionando às imagens efeitos temporais, tais como riscos, bordas rasgadas, entre outros. O que está em questão nesta “nostalgia autoinduzida”, como afirma Niemeyer (2014)? Como compreender este paradoxo temporal onde coexistem a tirania do instante e um passado fabricado?

A nostalgia é um lugar um tanto quanto inescapável e também problemático, quando tratamos de transições. Talvez o fascínio despertado pelo tema da memória nos impila a uma hierarquização quase inconsciente: como se a função memorial da fotografia fosse mais relevante do que aquela que, segundo defenderemos, ela assumirá nas redes. Se nossa pesquisa, por vezes, insinua um tom melancólico, é premente não perdermos de vista que diagnósticos de perda, tal como já entrevia Benjamin, não aparecem descolados de uma esperança anunciada pelas novas possibilidades. Trata-se, portanto, de entendermos as novas configurações da fotografia em rede no tocante as relações e significados que são capazes de ativar, donde onde a íntima relação com o passado cede lugar às ideias de presença e fluxo.

CAPÍTULO 1 – UMA HISTÓRIA DOS MATERIAIS E DOS DESEJOS

1.1 Fotografia como objeto

Em 2014, a *startup* francesa Clément Perrot anunciou um engenhoso dispositivo chamado *Prynt*, uma espécie de “capinha” de celular, com uma impressora embutida, capaz de transformar smartphones em polaroides, imprimindo imagens instantaneamente. “Hoje em dia, as pessoas tiram milhares de fotos em seus celulares, mas nunca olham de verdade para elas. Decidimos, então, criar um objeto que permite que as pessoas compartilhem as imagens com seus amigos e familiares de um modo concreto”,¹ disse o fundador.

No mesmo ano, era possível encontrar, nas ruas de São Paulo, imagens penduradas em árvores. O transeunte podia pegá-las e levá-las para sua casa. Mais de 100 instantâneos foram distribuídos pelas ruas da metrópole. Nos registros, detalhes arquitetônicos, pessoas e canteiros de flores podiam ser identificados. A iniciativa era do projeto chamado de “Pegue a foto”.

Já no início de 2015, durante o encontro anual da Sociedade Americana para o Progresso da Ciência, o vice-presidente do Google, Vint Cerf,² em um conselho mais explícito, alertou para o risco de arquivos de fotos caírem em um “buraco negro digital”, uma vez que, no futuro, os programas necessários para acessá-los deixarão de existir. Sua sugestão foi que os usuários voltassem a imprimir suas imagens, sob pena de perdê-las definitivamente.

A concretude atribuída à imagem impressa não somente aponta para um gesto nostálgico em relação a formas fotográficas mais antigas, em um movimento compensatório decorrente da crescente perda de mundo físico, como também reconhece a dimensão material da fotografia, a sua existência enquanto objeto tridimensional, dotado de volume e passível de ser tocado – pegue a foto!. O apelo a sua materialização, como meio de visibilizá-la – “hoje em dia as pessoas não olham mais para as fotos” –, também infere uma relação simbiótica entre imagem e suporte, em que este último participa ativamente no processo de recepção.

Para autores, como Geoffrey Batchen e Elizabeth Edwards, que têm mais recentemente se dedicado sobre o tema da materialidade da fotografia, a história do meio

¹ Disponível em: <https://aoquadrado.catracalivre.com.br/dia-a-dia/capinha-de-celular-transforma-seu-aparelho-em-uma-polaroid/>. Acesso em 28/07/2016.

² Disponível em: <http://odia.ig.com.br/noticia/economia/2015-02-14/pai-da-internet-alerta-todos-devem-imprimir-fotos-para-nao-perde-las.html>. Acesso em 28/07/2016.

sempre negligenciou esse aspecto que aparecia tão somente como uma preocupação com sua conservação e qualidade, imersa em um discurso da estética. Como notam Edwards e Hart (2004, p.2), embora se tenha consciência de sua presença física, o modo como as formas presenciais e materiais da fotografia se projetam no espaço do espectador sempre foi minimizada diante do conteúdo da imagem; é como se a fotografia fosse apreendida em um único ato visual, no qual absorvemos imagem e objeto de uma só vez, privilegiando o primeiro.

Em sua distinção entre fotografias e imagens técnicas, Flusser (2002, p.5) recorre justamente à materialidade palpável apenas para depois descartá-la. De acordo com o autor, fotografias são folhas que, assim como folhetos, seriam distribuídas arcaicamente, remetendo a um passado pré-histórico, prescindindo de uma distribuição por aparelhos. Ao mesmo tempo, Flusser afirma que seu valor enquanto objeto é desprezível, enfatizando a sua condição de “imagem inscrita sobre uma superfície”, donde o que importa são as informações contidas que deverão ser escrutinadas pelo olhar do espectador através do estabelecimento de relações mágicas de eterno retorno entre os elementos.

Barthes (2006, p.16) vai mais além, situando a fotografia em uma zona de invisibilidade: “seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos”.

Sem dúvida, como observam os autores, o conteúdo imagético é fundamental nas fotografias, pois elas se apresentam, antes de tudo, como representações de nosso mundo visual. O desejo de possuí-las, especialmente no universo vernacular, sempre esteve ligado, primordialmente, a este atrativo – a imagem de um velho amigo, um amor distante, um parente falecido ou um lugar especial. No entanto, os materiais utilizados para formá-las e suportá-las guardam uma relação de assistência recíproca com as imagens, dado que as mesmas não são “puros conteúdos em levitação ou meras abstrações” (MENESES, 2005, p. 50). Não se trata, contudo, de aspirarmos a uma cisão entre o material e o imaterial, mas de considerarmos de que modo tais “influências materiais contêm ou performatizam a própria imagem” (EDWARDS; HART, 2004, p. 2, tradução nossa).

Em seu livro *Sobre fotografia*, Susan Sontag, ao mesmo tempo em que preconiza o desejo realçado pela distância daquilo que é magicamente evocado pela imagem, não deixa de reconhecer a dimensão presencial da fotografia, citando ao menos três formas distintas:

Uma foto é tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência. Como o fogo da lareira num quarto, as fotos — sobretudo as de pessoas, de paisagens distantes e de cidades remotas, do passado desaparecido — são estímulos para o sonho. O sentido do inatingível que pode ser evocado por fotos alimenta, de forma direta, sentimentos eróticos nas pessoas para quem a desejabilidade é intensificada pela distância. A foto do amante escondida na carteira de uma mulher casada, o cartaz de um astro do rock pregado acima da cama de um adolescente, o broche de campanha, com o rosto de um político, pregado ao paletó de um eleitor, as fotos dos filhos de um motorista de táxi coladas no painel do carro — todos esses usos talismânicos das fotos exprimem uma emoção sentimental e um sentimento implicitamente mágico: são tentativas de contatar ou de pleitear outra realidade. (SONTAG, 2004, p. 16)

A despeito da invisibilidade afirmada por Barthes, o autor, em *A câmara clara*, faz o mesmo que Sontag, recorrendo, em certo momento, a uma descrição dos atributos materiais da fotografia que achou de sua mãe:

A fotografia era muito antiga. Cartonada, os cantos machucados, de um sépia empalidecido, mal deixava ver duas crianças de pé, formando grupo, na extremidade de uma pequena ponte de madeira em um Jardim de Inverno com teto de vidro”. (BARTHES, 2006, p. 101-102)

Ainda que tais citações infiram uma dupla consciência de que a fotografia é imagem, mas também objeto, elas sustentam claramente uma hierarquia que concede maior valia à imagem. Trabalhos vêm sendo desenvolvidos em antropologia, trazendo abordagens diferentes que propõem que as fotografias sejam analisadas como situadas em algum lugar ao longo de um balanceado *continuum* (LEGÊNE, 2004, p. 30). Em uma ponta, a noção de foto como objeto e na outra, como imagem. A sua localização neste *continuum* é instável, variando de acordo com práticas específicas.

De forma semelhante, W.J.T. Mitchell distingue *picture* de *image*. *Picture* é o objeto concretamente encarnado; *image* é uma aparição espectral, fantasmática que pode circular de um suporte a outro. Daí reconhecermos uma diversidade de imagens, tais como cinemáticas, textuais, fotográficas e até mesmo mentais, ao mesmo tempo em que compreendemos que a imagem “presa” ao suporte não é tudo que nele existe (MITCHELL, 2005, p. 85).

Segundo Di Bello (2008, p. 154), teorias acerca do sensório são especialmente importantes para a fotografia, que nunca foi um meio estritamente visual, não apenas porque sempre foi usada de modo tátil, mas também porque, na ausência de linguagens de reprodução mecânica do gosto e do cheiro, a fotografia tem sido crucial em mediar e construir nosso próprio sentido de estar encarnado. Se um interesse em uma semiótica, baseada na linguagem,

fez da materialidade da fotografia algo secundário, e se a virada visual³ enfatizou o olhar desmaterializado do observador e do fotógrafo, agora o interesse recente na materialidade e nos sentidos foca em como “ambos os aspectos interagem com o corpo da fotografia e seus vários observadores” (DI BELLO, 2008, p. 154, tradução nossa).

A chamada “virada material” avivou, nas últimas décadas, as discussões em torno dos objetos materiais e das relações entre pessoas e coisas em diversas disciplinas, em especial no campo da antropologia. O foco analítico da cultura material compreende as fotografias como objetos animados por uma dimensão social, “uma rede dinâmica de trocas e funções que as dota de uma identidade estável, mas nunca estática” (BATCHEN, 2001, p. 78, tradução nossa). Tal concepção é tributária do conceito de “agência social dos objetos”, de Alfred Gell (1998). Gell defende a existência de uma antropologia da arte, a fim de focalizar o contexto social de produção, circulação e recepção dos objetos de arte, entendidos como “atores sociais”, na medida em que são capazes de iniciar eventos causais em sua vizinhança.

Na mesma linha, Latour (2009) propôs a teoria das redes híbridas, buscando pensar as relações entre as dimensões humanas e não humanas da sociedade e na impossibilidade de purificarmos uma instância da outra. As coisas, neste sentido, seriam híbridos de natureza e cultura, devendo ser compreendidas, destarte, como quase-objetos que atuariam também como quase-sujeitos influenciando ações, quando incorporadas às relações sociais. Em seu argumento sobre a “humildade das coisas”, Miller (1987) afirma que objetos são importantes não por serem evidentes, mas justamente porque nos parecem invisíveis – como a fotografia para Barthes –, de modo que quanto menos conscientes somos deles, mais fortemente eles determinam nossos comportamentos.

Ainda que não tenhamos plena ciência, formas materiais fotográficas distintas irão sinalizar, portanto, expectativas e padrões de uso diferentes (EDWARDS; HART, 2004, p. 3). Álbuns de família, por exemplo, são artefatos profundamente condicionados por sua materialidade. Comumente compreendidas como imagens desmaterializadas, que funcionam apenas como locais de significados e mitos, Mette (2017) defende que fotografias de família não foram simplesmente espelhos convencionais de uma cultura. Elas também cumpriram um

³ Teóricos denominaram de “virada visual” a ênfase nas questões sobre cultura visual no campo da comunicação, das ciências sociais e outras disciplinas, intensificada a partir dos anos 1990. Afastando-se da linguística, estudiosos centralizaram seus estudos nos modos de circulação, representação e mediação das imagens, voltando sua atenção para o observador.

papel importante na formação da identidade e da história e serviram, ao mesmo tempo, como ferramenta existencial para a pessoa que as produziu e possuiu. Os álbuns não apenas passaram a integrar a vida social, como também a produzir vida social e interações humanas. Nas reuniões para a sua exibição, a disposição espacial da família, ou seja, como ela se aglutinava para visualizá-lo, tinha um significado determinante. Daí ser necessário levar em consideração como a própria materialidade do artefato entra em cena no seu modo de visualização.

Já Clare Harris (2004), analisa a ênfase na *objetividade* das fotografias no Tibet, onde estas são parte de um sistema circulatório de troca e compra e acumulam valor. Mais do que certificados de presença, as fotografias no Tibet impõem-se como “objetos socialmente salientes” que incorporam e ordenam relações com o passado, presente e futuro. Isso é possível dada à crença tibetana na reencarnação, em que o corpo humano é visto como um receptáculo ocupado temporariamente por uma pessoa ou uma entidade. Quando apreendidos em registros sensoriais e hápticos, esses valores seriam literalmente encarnados nas fotografias.

Nesse tipo de análise material, ressalta Di Bello, o tamanho importa:

Fotografias têm, historicamente, sido de pequeno tamanho em relação ao corpo do observador, convidando ao manuseio, ao olhar de perto, à intimidade, sendo carregadas no corpo, usadas em espaços e acessórios de proporções humanas – álbuns, estojos, jornais. Contudo, tornam-se diferentes, quando apresentadas em grande escala nas galerias de arte, tornando a imagem visualmente mais opressora, autoritária e impondo, também, um determinado código social, pois não se deve tocá-las. (2008, p. 150, tradução nossa)

Igualmente de interesse no estudo da materialidade da fotografia é o conceito de “biografia social das coisas”, cujos autores como Appadurai e Igor Kopytoff são fortes referências. Em *A vida social das coisas* (2008), Appadurai argumenta, junto com Kopytoff, que, assim como as pessoas, as coisas também têm uma história de vida, que inclui diferentes formas de uso e regimes de valor no tempo e no espaço. A partir disso, a sua materialidade se relaciona intimamente à biografia social. As marcas de uso constituem vestígios temporais, narram suas trajetórias e as dotam de valor simbólico, “estabelecendo mediações de ordem existencial (e não cognitiva) entre o visível e o invisível, outros espaços e tempos, outras faixas de realidade” (MENESES, 1994, p. 18). Este ponto será crucial para nós, quando abordarmos, mais à frente, sobre a desmaterialização fotográfica.

Por que as coisas parecem subitamente tão interessantes? Objetos triviais não parecem mais inocentes, passivos, mas têm vida própria, histórias a contar, questiona W.J.T. Mitchell (2005, p. 15). O renovado interesse de pesquisadores pela cultura material coincide com o momento em que a fotografia impressa parece ter se tornado peça de antiquário. É neste momento de crise da foto-objeto e uma quase predominância da foto-imagem que suas propriedades físicas tornam-se proeminentes, recobrando visibilidade a partir de sua desapareição, pois, assim como ocorreu com os livros, enquanto os suportes materiais não tinham concorrentes, era difícil ver o objeto sob o conceito (MELOT, 2012, p. 24). Portanto, o atual estágio de desmaterialização é também um momento único para se pensar a materialidade dos suportes.

Para tal análise da existência material da fotografia, uma questão que se impõe de saída é a metodologia adotada. Batchen (2001) discorda de uma análise que recorra a teorias antropológicas, pois defende que redimir a fotografia como objeto deve ser um processo realizado de dentro de sua história.

Já na perspectiva de Edwards e Hart (2004), revisitar a trajetória técnica da fotografia parece um bom lugar para ingressar em sua materialidade, pois envolve o seu tecido físico: a superfície e o substrato, agentes de mudança e interações químicas. No entanto, a tecnologia não pode ser vista como um fim em si mesmo. Pensar sobre a materialidade da fotografia tem a ver, portanto, com a história dos desejos investidos em cada forma material, pois como notam as autoras, fotografias são feitas por uma razão, para uma audiência em particular e para encarnar mensagens específicas.

Neste sentido, Edwards e Hart concebem a materialidade fotográfica a partir de duas formas amplas e inter-relacionadas que abarcam a plasticidade da imagem – química, o papel escolhido para sua inscrição, propriedades tonais etc – e formatos presenciais – álbuns, *cartes de visite*, molduras etc.

Tais escolhas técnicas e físicas no fazer fotográfico são raramente arbitrárias. Por exemplo, como Schwartz tem argumentado, a escolha de um ambrótipo ao invés de uma impressão em papel sugere um desejo por singularidade, o uso de platina ao invés de gelatina de prata insinua uma consciência de status, o uso de tonalidade de ouro um desejo de permanência. (EDWARDS; HART, 2004, p. 3, tradução nossa).

Seguindo esta linha de análise e fugindo de determinismos tecnológicos, vamos efetuar um recuo histórico, em um primeiro momento de nossa pesquisa, e pensar

daguerreótipos, ambrótipos, ferrótipos e demais objetos fotográficos como pontos de interseção de “práticas materiais e formações discursivas” (CRARY, 2012, p. 16), procurando pensar como desejo e tecnologia material se imbricam e se condicionam mutuamente. Interessa-nos investigar quais anseios e formas de uso estavam em jogo neste percurso histórico e, em última instância, que campo de forças viabilizou tanto o triunfo da fotografia digital quanto a simultânea reaparição aurática de formas fotográficas obsoletas.

1.2 O desejo fotográfico

I was amusing myself on the lovely shores of the Lake of Como, in Italy, taking sketches with Wollaston's Camera Lucida, or rather I should say, attempting to take them: but with the smallest possible amount of success. For when the eye was removed from the prism – in which all looked beautiful – I found that the faithless pencil had only left traces on the paper melancholy to behold. (...) And this led me to reflect on the inimitable beauty of the pictures of nature's painting which the glass lens of the Camera throws upon the paper in its focus – fairy pictures, creations of a moment, and destined as rapidly to fade away. It was during these thoughts that the idea occurred to me... how charming it would be if it were possible to cause these natural images to imprint themselves durably, and remain fixed upon the paper! (TALBOT, 2010, p. 11)

A fotografia tal como a concebemos foi resultado da conjugação de um processo ótico conhecido como câmera escura, com um processo químico que compreendeu a criação de técnicas de impressão em suporte fotossensível. Esses suportes tiveram origem na manipulação de substâncias, como os sais de prata, cuja fotossensibilidade era conhecida desde o século XIII. Apesar dessa combinação ter sido virtualmente possível antes do início do século XIX, a fotografia não tomaria forma até este século.

Este tardar é, como aponta Batchen (1999), um dos grandes mistérios que todo historiador do meio se debate em algum momento de sua pesquisa. Por que a fotografia apareceu somente no século XIX, se muito antes fundamentos da ótica e da química já davam conta de sua invenção? Se defendemos que uma história material da fotografia deve considerar uma história dos desejos investidos, uma boa porta de entrada é a mesma adotada por Batchen e compartilhada por outros autores: a origem da fotografia reside no anseio que precede a sua efetiva materialização.

Em seu extenso trabalho, Batchen mapeou a manifestação do que se poderia nomear de um “desejo fotográfico latente” ao redor de diferentes países, em uma ampla gama de

indivíduos, durante os 30 anos que antecederam a invenção da fotografia, em 1839. Contudo sua gênese não pode ser pensada como pontual, e sim como um campo problemático “sujeito a sucessivos deslocamentos” (BATCHEN, 1997, p. 119). Para responder a grande pergunta acerca do longo amanhecer fotográfico, é preciso compreender a fotografia como um produto da cultura ocidental, devendo-se levar em conta não apenas “as ações conscientes ou inconscientes de um ou dois indivíduos talentosos mas a ânsia de todo um corpo social” (BATCHEN, 1999, p. 119, tradução nossa). Ou seja: trata-se, para Batchen, de adotar uma perspectiva foucaultiana de identificar a ocorrência de uma prática discursiva regular, para a qual a fotografia é o objeto desejado, que apareceu somente em um determinado tempo e espaço.

(...) it was only possible to think “photography” at this specific historical conjuncture, that photography as a concept has an identifiable historical and cultural specificity. From a virtual dearth of signs of a desire to photograph in the eighteenth century or earlier, the historical archive reveals the onset only in the late eighteenth and early nineteenth centuries of a rapidly growing, widely dispersed, and increasingly urgent need for that which was to become photography (BATCHEN, 1999, p. 183).

Peter Galassi (1981) oferece uma perspectiva importante que se soma ao contexto sociocultural identificado por Batchen, ao posicionar a origem da fotografia também na história da arte, a partir da descoberta da perspectiva linear na pintura. O autor identifica, por meio da releitura de obras realizadas desde o século XVI, a emergência de um desejo por objetividade em gestação no código pictórico, donde a fotografia nada mais seria do que um meio de reproduzir automaticamente imagens em perfeita perspectiva.

The Renaissance system of perspective harnessed vision as a rational basis of picture-making. Initially, however, perspective was conceived only as a tool for the construction of three dimensions out of two. Not until much later was this conception replaced – as the common, intuitive standard – by its opposite: the derivation of a frankly flat picture from a given three-dimensional world. Photography, which is capable of serving only the latter artistic sense, was born of this fundamental transformation in pictorial strategy. (GALASSI, 1981, p. 18)

Voltando às experiências dos “protofotógrafos” – os primeiros pensadores da fotografia –, de Henry Broughsm a Louis Daguerre, quase todos mencionavam, segundo Batchen, uma vontade de desenvolver um meio através do qual a natureza pudesse representar a si mesma automaticamente. Os temas recorrentes incluíam paisagens e objetos da natureza, situando a fotografia dentro de um contexto de naturalismo e realismo das artes. Todavia, no

exato momento em que a fotografia estava sendo concebida, a natureza também assumia um lugar problemático e incerto na filosofia natural, tornando-se irrevogavelmente atrelada à subjetividade humana (BATCHEN, 1999, p. 62). Sua representação não era mais um ato de contemplação passiva, mas um ativo e constitutivo modo de autoconsciência. A ideia de fotografia tensionava assim, nos escritos de seus “inventores”, os binarismos vigentes da época e, ainda que a mesma tenha sido capturada pelo discurso positivista, quando de seu anúncio oficial, sua concepção traduziu o empenho de conjugar elementos irreconciliáveis, como natureza e cultura, transitoriedade e fixação.

The most transitory of things, a shadow, the proverbial emblem of all that is fleeting and momentary, may be fettered by the spells of our ‘natural magic’, and may be fixed for ever in the position which it seemed only destined for a single instant to occupy (...) Such is the fact, that we may receive on paper the fleeting shadow, arrest it there, and in the space of a single minute fix it there so firmly as to be no more capable of change, even if thrown back into the sunbeam from which it derived its origin. (TALBOT apud BATCHEN, 1999, p. 91)

Crary (2012) descreve este período de incertezas, no fim do século XVIII, como uma virada epistemológica que levou ao colapso da câmera escura como modelo de conhecimento até então predominante desde o final do século XVI. Para Crary, a câmera escura teve sua especificidade e correspondeu a certo tipo de observador e episteme, apoiando-se em pressupostos teóricos distintos daqueles que iriam prevalecer no século XIX.

O modo de funcionamento da câmera escura fundamentava-se na ótica newtoniana de transmissão e reflexão da luz. Naquele momento específico, a percepção era ratificada pelas leis da física e o homem figurava apenas como um observador passivo. A velocidade de propagação retilínea da luz possibilitava a formação instantânea da imagem invertida do objeto no anteparo da câmera. Destarte, a percepção era da ordem do imediato. Era essa concepção de um sujeito passivo no ato da percepção que levava à crença em um olho divorciado do corpo. O olho, desprovido de qualquer materialidade, era compreendido, então, em analogia a uma lente (FERRAZ, 2010). Portanto, era um olho infalível, capaz de assegurar a confiança na referencialidade e uma relação de transparência entre sujeito e objeto.

O século XIX seria marcado pelo colapso do dispositivo e a emergência de uma nova figura de observador. O ponto de partida, identificado por Crary, se dá com o trabalho de Goethe, *Doutrina das cores* (1810). Por meio de diversas experiências óticas, o filósofo alemão atestou a capacidade do corpo de produzir imagens sem necessariamente haver um

correlato no mundo externo, efetuando, deste modo, a passagem de uma óptica geométrica a uma óptica fisiológica em que o homem deixava de ser testemunha passiva para tornar-se produtor ativo de sua própria experiência visual. A visão reconciliava-se com o corpo do observador; o olho não era mais uma lente, e sim um olho corporificado e, por conseguinte, sujeito às contingências fisiológicas do indivíduo.

Todavia, a descoberta de que a visão era imperfeita e suscetível a ilusões suscita um dilema imediato: como obter conhecimento verificável e afastar a ameaça de arbitrariedades? Embora Crary reconheça que a fotografia insere-se em outro regime de conhecimento e circulação de imagens distinto da câmera escura, para o autor, o seu surgimento tornou possível “recriar e perpetuar a ficção de que o observador neutro e incorpóreo da câmera escura ainda era viável” (2012, p. 133), em um período de incertezas epistemológicas que desafiavam princípios de estabilidade e transparência.

Tal hipótese vai ao encontro dos anseios identificados nos profotógrafos. Mais do que isso, a aspiração por alguma âncora ontológica não aparece confinada a esses indivíduos apenas. Vale citarmos a passagem em que Batchen (1999, p. 94) fala sobre as inquietações de William Gilpin com a sua incapacidade de fixar a imagem transitória de um rio em curso. O autor sublinha a insuficiência da câmera escura em satisfazer os desejos e as frustrações demandados pela representação pitoresca. Segundo Malcolm Andrews, o uso de palavras como “fixar”, nesta época, indicava não apenas um instinto predatório ou um sentido figurativo de apropriação, mas, sobretudo, uma necessidade predominante de estabilidade diante de novas experiências, quando noções tradicionais de tempo e espaço passavam por grandes transformações.

Finalmente, a emergência da fotografia coincidiria também com um processo de intensificação das novas tecnologias decorrentes da Revolução Industrial, da explosão dos grandes centros urbanos e de novos preceitos de trabalho e relações sociais que, mais do que refletirem um período histórico demarcado, trouxeram, em seu âmago, uma expressiva mudança na forma de sentir e perceber o mundo em volta.

Um dos aspectos modernos fundamentais foi o modo como o sujeito passou a experimentar o tempo. A temporalidade lenta e orgânica da vida rural era rapidamente substituída por um mundo notadamente mais acelerado e caótico. Simmel (1979, p. 14) fala de um veloz agrupamento de imagens em mudança, da “descontinuidade acentuada ao alcance de um simples olhar” que invadia a paisagem urbana. O surgimento das estradas de ferro,

fundamentais para a expansão e circulação da produção industrial, delineava o drama moderno do colapso das experiências espaço-temporais anteriores por meio da velocidade (GUNNING, 2004, p. 34).

O desejo fotográfico de fixar as imagens, de fazê-las durar, inseriu-se, portanto, não somente em um cenário de vacilação epistemológica como também de fragmentação, efemeridade e “desmoronamento das distâncias e de uma nova experiência do corpo e da percepção do ser humano, moldada pela viagem a novas velocidades” (GUNNING, 2004, p. 34). Fotografar representava, então, resistir à existência fugaz das imagens, ao fluxo inexorável de um mundo em perpétuo estado de transformação, donde o aparelho abria a possibilidade de eternizar e possuir simbolicamente aquilo que estava desaparecendo.

1.3 Materializando o desejo: o problema da permanência

A fotografia nasce sob o signo da permanência e, atravessando essa intrincada trama de desejos latentes, estavam os materiais fotossensíveis, em especial os sais de prata. Um dos mais decisivos experimentos foi conduzido por Thomas Wedgwood. Wedgwood copiou silhuetas ou desenhos em vidro colocando-os à luz do dia sobre o papel sensibilizado. No entanto, estas imagens só podiam ser mantidas no escuro, pois, na claridade, a prata continuava a escurecer. O grande desafio empreendido foi a busca por um método eficiente de estabilizá-la, impedindo a sua sensibilização após o registro da imagem.

Em 1819, John Herschel, um cientista britânico famoso, descobriu o hipossulfito de sódio e as propriedades solventes de seu cloreto de prata. Mas apenas 20 anos depois, em 1839, Herschel compartilhou com o amigo, Fox Talbot, seu método de fixação de sais residuais.

Antes disso, Nicéphore Niépce estudava em profundidade diversas técnicas reprográficas, tendo realizado significativas melhorias no processo da litografia. Assim como outros, Niépce buscava utilizar a imagem da câmara escura, já que os demais processos só permitiam a reprodução de originais opacos ou transparentes, e não de imagens projetadas da natureza real. Niépce acabou desenvolvendo uma forma de reprodução por contato utilizando o betume de Judeia, a qual ele denominou “heliografia” ou “escrita do sol”. O processo consistia em uma placa de estanho exposta a luz solar por até 8 horas. Uma imagem tirada de

sua janela, em 1826-27, é hoje considerada historicamente a primeira “fotografia”. Um grande borrão, a imagem necessitava ser visualizada a partir de um determinado ângulo ou luz adequada, para que seus contornos se fizessem um pouco mais visíveis. Essas primeiras fotografias, observa Ortiz (1999), tinham um aspecto muito singular: eram objetos pesados e duros, ou seja, dotados de uma grande presença física.



View from the Window at Le Gras, considerada a primeira fotografia da história.
Fonte: Google images

Foi por meio da divulgação de suas heliografias que Niépce acabou conhecendo Louis Jacques Mandé Daguerre, que também trabalhava com uma câmara escura, mas a utilizava para pintura. A sociedade entre Daguerre e Niépce teve como intuito o aperfeiçoamento das técnicas até então desenvolvidas. Mas enquanto Niépce insistia em aperfeiçoar seu método com o betume, Daguerre queria modificar o procedimento e os materiais utilizados, reduzindo o tempo de exposição e obtendo uma imagem definitiva e não apenas um estágio intermediário.

Niépce faleceu em 1833. A essa altura, o conceito de fotografia havia atingido a maturidade, mas ainda carecia de um processo prático ou comercialmente acessível, segundo

Frizot (1994). Daguerre continuou as experiências de Niépce e as aperfeiçoou. Ele parte da chapa iodada e descobre os mecanismos necessários para aproveitar a sensibilidade da luz naquele material. Daguerre constata a capacidade do vapor de mercúrio de tornar visível a imagem, assim como a possibilidade de eliminar os resíduos de iodeto mediante solução de cloreto de sódio.⁴

Os problemas da nitidez e da fixação finalmente haviam encontrado uma solução. Em 1837, Daguerre produziu um pequeno daguerreótipo a partir desse procedimento. Em 7 de janeiro de 1839, finalmente, é anunciada a descoberta do processo na Academia de Ciências de Paris.

A precisão se impôs como o grande trunfo do daguerreótipo. Como sua imagem era convertida em prata metálica, ela ficava muito mais nítida do que a imagem do haleta comum e sua definição era realmente impressionante (SALLES, 2004, p.5). O físico e químico Gay-Lussac descreveu-o em termos de uma “precisão matemática”, o que, a princípio, atraiu a comunidade científica antes mesmo de sua popularização como meio de reprodução de retratos. A riqueza de detalhes era essencial para a produção de registros mecânicos da experiência visível, o que o tornou uma ferramenta crucial para o positivismo científico da época. O famoso discurso de François Arago enfatizou, incansavelmente, a precisão das formas, a exatidão das dimensões e a riqueza de tonalidades, entre outras virtudes do aparelho.

Simultaneamente aos trabalhos de Daguerre e Niépce, na Inglaterra, Talbot testava a utilização de papel como suporte, com emulsão baseada em nitrato de prata, obtendo, a princípio, imagens negativas. Logo que toma conhecimento da invenção de Daguerre, Talbot se apressa em tornar público o seu procedimento, claramente distinto do daguerreótipo. O ineditismo de Talbot foi a invenção da cópia fotográfica por meio do processo de revelação da imagem latente, que viria a ser o sistema utilizado na maioria dos procedimentos futuros, constituindo-se como um dos princípios fundamentais da fotografia como a conhecemos. Para as cópias, Talbot lançava mão de papel salgado, que era obtido após banhar o papel em uma solução de cloreto de sódio, cobrindo-o, em seguida, com nitrato de prata.

⁴ Daguerre narrou que a descoberta se deu por acaso. Cansado e frustrado com os resultados insatisfatórios, ele esquece uma de suas chapas em um armário. Dias depois, quando o abre, depara-se com uma imagem impressa na chapa que não estava lá antes. Daguerre deduz, ao encontrar um termômetro que havia se quebrado, que o mercúrio teria sido o responsável. Após alguns testes, ele comprova sua suspeita e cria, assim, o daguerreótipo.

O calótipo era um sistema mais lento e suscetível a variações, o que implicava na tomada de decisões, no que se refere ao aspecto final da imagem, uma vez que a imagem positiva era modulada pela textura do papel que a suportava. De fato, Kelsey (2008, p.27) argumenta que o acaso se impôs, desde o princípio, como algo inerente ao processo fotográfico a partir das observações de Talbot em seu livro *O lápis da natureza*, onde a discussão sobre o calótipo se apresentava intercalada por reflexões sobre a inconstância da luz natural, o que impossibilitava a redução da reprodução de imagens a uma questão de cálculos rigorosos e precisos. Neste ponto, as interações do acaso e a incapacidade do operador de prever seus efeitos alinhavam-se menos ao positivismo de Auguste Comte e mais a uma variante moderna do movimento que emergia no domínio da probabilidade e da estatística.⁵

Por conta de todas essas características, o calótipo encontraria no daguerreótipo, com sua riqueza de detalhes, um modelo estético oposto. Logo, desde o início, a opção por um ou outro procedimento implicou decisões não só estéticas como ideológicas (ORTIZ, 1999, p. 124). Enquanto o daguerreótipo, com sua superfície convenientemente lisa, era o “espelho com memória”, o calótipo era o “lápiz da natureza”, traduzindo a sua ligação com as artes da pintura e do desenho e, portanto, trazendo em si “a possibilidade de interpretação do real” (FABRIS, 1991, p. 14). Não obstante, o calótipo foi o precursor da imagem multiplicável mediante o processo negativo-positivo que seria, notadamente, o grande impulso para a inserção mercadológica definitiva da fotografia, gerando uma variedade de usos e dinâmicas sociais.

O longo percurso de invenção da fotografia e seus constantes aprimoramentos técnicos evidenciaram o desafio de equacionar a qualidade da imagem, o tempo de exposição e a possibilidade de reprodução. Todavia, enquanto não era possível alcançar a plenitude desses três pilares fotográficos, cada procedimento químico descoberto conduziu a fabricação de objetos fotográficos específicos que responderam a anseios distintos. Embora a fotografia tenha sido, desde seus primórdios, pressionada por exigências comerciais – o que tornava a unicidade do daguerreótipo uma grande desvantagem –, em seus primeiros anos, fez-se mais urgente responder ao desejo por uma representação exata e durável do mundo, o que o papel

⁵ Batchen argumenta que este “positivismo não problematizado” talvez só exista retrospectivamente, já que, antes da efetiva invenção da fotografia, o terreno de criação dos protofotógrafos fora marcado por tensões e dúvidas.

de Talbot ainda não poderia atender.⁶ Na verdade, como sublinha Fabris (1991), a sua inaptidão à reprodução pouco importava, pois, em primeiro plano, estava “o respeito à verdade da natureza”. Nós acrescentaríamos que, mais do que um elemento indiferente, a sua unicidade também serviu a um propósito particular, conforme veremos adiante.

A concepção de fotografia como transparência e “espelho do real” correspondeu, deste modo, ao discurso primário acerca do meio, na época em que sua capacidade mimética procedia de sua própria natureza técnica, seu modo de reprodução automático do real, que dispensava a intervenção da mão do artista, sendo o resultado objetivo da neutralidade do aparelho (DUBOIS, 1993, p.27). Logicamente, a fotografia ainda seria – e até hoje o é –, como reforça Frizot, confrontada exaustivamente por suas supostas virtudes objetivas. O seu suposto realismo, alardeado em seus primórdios, foi um fato histórico e não ontológico (FABRIS, 2009). A sociedade do século XIX queria “confirmar-se a si mesma na certeza tautológica de que uma imagem do real, conforme sua representação da objetividade, é verdadeiramente objetiva” (BORDIEU apud FABRIS, 2009, p. 2).

Dubois notará, em sua periodização dos discursos teóricos acerca do realismo na fotografia, como este ilusionismo seria posto sob suspeita no século XX, que passará a insistir na ideia de fotografia como algo eminentemente codificado, como “transformação do real”. Sem dúvida, o movimento pictorialista filiou-se a este discurso como forma de legitimar esteticamente a fotografia e afastá-la de sua essência de reprodução pretensamente automática, em um movimento contrário ao que a negava como arte até então. Mais tarde, outra mudança importante aconteceria: o peso do real não seria negado, mas deslocado para a noção de traço – e não necessariamente de semelhança; nesse caso, importantes referências viriam a ser Bazin e Barthes.

Contudo, durante o século XIX, segundo Dubois, as noções de similaridade, realidade, verdade e autenticidade vão se recobrir e sobrepor segundo esta perspectiva transparente, de onde a fotografia afirmaria a sua identidade não mais “negociando aparências e rivalizando com as artes” (FRIZOT, 1994, p.96).

⁶ Para além dessas questões, outras razões contribuíram para que o calótipo fosse um processo menos praticado: Talbot registrou a patente do seu invento e exigiu o pagamento de direitos de autor aos fotógrafos que o quisessem utilizar comercialmente. A preferência dos fotógrafos se orientou para a daguerreotípia, livre de direitos.

1.4 Fotografia, materialidade e memória

Ao fazer confluir permanência e veracidade, a fotografia assumiu e consolidou, ao longo do século XIX, uma relação intrínseca e privilegiada com a memória. No afã de dotá-la de uma função social para ratificar assim a sua distinção em relação à arte, Baudelaire prontamente a classificou como uma ferramenta mnemônica auxiliar de acesso ao passado a serviço das ciências (DUBOIS, 1993).

Quando se permite que a fotografia substitua algumas das funções da arte, corre-se o risco de que ela logo a supere ou corrompa por inteiro graças à aliança natural que encontrara na idiotice da multidão. É portanto necessário que ela volte a seu verdadeiro dever, que é de servir ciências e artes, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva a seus olhos a precisão que falta à sua memória, que orne a biblioteca do naturalista, exagere os animais microscópicos, fortaleça até com algumas informações as hipóteses do astrônomo; que seja finalmente a secretária e o caderno de notas de alguém que tenha necessidade em sua profissão de uma exatidão material absoluta, até aqui não existe nada melhor. Que salve do esquecimento as ruínas oscilantes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma desaparecerá e que necessitam de um lugar nos arquivos de nossa memória; seremos gratos a ela e iremos aplaudi-la. (BAUDELAIRE apud DUBOIS, 1993, p. 29)

Já Le Goff (2003, p. 460), em seu livro *História e Memória*, destaca o advento da fotografia como um fenômeno que revoluciona a memória, “multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica”.

À fotografia foi agregado um elevado status de credibilidade devido à possibilidade de registrar partes selecionadas do mundo “real”, da forma como “realmente” se apresentam. Assim, como a palavra fotografia, que do grego significa a “escrita da luz”, a palavra memória também traz consigo traços de credibilidade, por evidenciar os fatos como se parecem, por mostrar os caminhos da lembrança. (FELIZARDO; SAMAIN, 2007, p. 210)

Esta credibilidade foi compreendida como efeito do automatismo e suposta neutralidade do aparelho fotográfico. A não intervenção da mão humana era o que assegurava, na perspectiva de Bazin, a “objetividade essencial” da fotografia, afirmando a sua superioridade em relação às artes plásticas, cuja história de sua psicologia sempre foi permeada por uma “obsessão com a semelhança”, em que a imagem realista do mundo, isto é, a preservação da aparência, atuava como uma “defesa contra o tempo” e contra o esquecimento. O advento da fotografia representou, para Bazin, finalmente uma resposta

satisfatória a esta demanda por realismo, libertando a pintura para outras experimentações. Conforme Rouillé (2009, p. 39), a sua invenção produziu “visibilidades adaptadas à nova época” que reclamavam maior velocidade, objetividade e realismo na representação de suas imagens.

A fotografia, ao redimir o barroco, libertou as artes plásticas da sua obsessão pela semelhança. Isto porque a pintura se esforçava, em vão, por nos dar a ilusão, e esta ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, e na sua própria essência, a obsessão de realismo. Por mais hábil que fosse o pintor, a sua obra estava sempre hipotecada por uma inevitável subjetividade. Diante da imagem uma dúvida persistia, por causa da presença do homem. Assim, o fenômeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não reside no mero aperfeiçoamento material (a fotografia ainda continuaria por muito tempo inferior à pintura na imitação das cores), mas num fato psicológico: a satisfação completa do nosso apetite de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem é excluído. A solução não estava no resultado, mas na gênese. (BAZIN, 1991, p. 24)

Há dois elementos que se imbricam, quando discutimos a questão da credibilidade na recepção fotográfica e que necessitam de elucidação. São eles o *ícone* e o *índice*. Foi Peirce quem propôs a distinção de três tipos de signos que viria a ser muito utilizada na discussão ontológica da fotografia. O índice, como sugere sua própria nomenclatura, indica, aponta para algo (pegadas de alguém na neve, fumaça e fogo em potencial etc). Peirce denominou a condição indicial da fotografia nos seguintes termos:

As fotografias, e em particular as fotografias instantâneas, são muito instrutivas porque sabemos que, sob certos aspectos, elas se parecem exatamente com os objetos que representam. Porém, essa semelhança deve-se na realidade ao fato de que essas fotografias foram produzidas em tais circunstâncias que eram fisicamente forçadas a corresponder detalhe por detalhe à natureza. Desse ponto de vista, portanto, pertencem à nossa segunda classe de signos: os signos por conexão física [índice] (PEIRCE apud DUBOIS, 1994, p. 49)

Rosalind Krauss (1994, p. 13, tradução nossa), mais tarde, definiria a fotografia como uma “sombra projetada – uma forma óbvia de índice – mas agora preservada em âmbar”. Foi sob este enfoque que a fotografia adquiriu valor de testemunho, prova irrefutável de que algo realmente aconteceu (SONTAG, 2014), pois ela procede da presença obrigatória de alguma coisa perante a câmera para que possa existir. Não à toa ela serviria à ciência e à pesquisa histórica. Bazin a entendia como uma espécie de depósito do próprio real:

Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a acreditar na existência do objeto representado, efetivamente «re-presentado», isto é, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução (BAZIN, 1991, p. 22)

Se o índice é compreendido como um signo que depende de uma contiguidade física com a coisa representada, o ícone guardará uma relação de semelhança com o referente. É o que torna possível, por exemplo, reconhecermos em uma fotografia de quem ou do que se trata. A noção de fotografia como espelho do real vincula-se especialmente a esta capacidade mimética que exalta a precisão entre objeto e imagem.

Feita esta diferenciação, pode-se notar, nos discursos acerca da objetividade fotográfica, que ambos os signos aparecem entrelaçados. A fotografia é fidedigna não só porque confirma uma existência incontestável, mas também porque é capaz de preservar, com precisão até então inédita, a aparência do objeto. Contudo, uma coisa não necessariamente avalia a outra. Basta pensarmos nos resultados incipientes do calótipo ou nos contornos imprecisos das heliografias de Niépce. Neste sentido, Dubois irá afirmar que a realidade primeira da fotografia é a da afirmação de uma existência. Ela é primeiramente índice antes de ícone, pois, embora ela testemunhe a existência irreduzível do referente, isso não implica, *a priori*, que ela se assemelhe ao mesmo.

Se o índice, entendido como impressão luminosa por contato, não garante necessariamente a semelhança, ele assegurou desde sempre uma relação privilegiada com a materialidade, uma vez que o processo fotográfico implica um depósito físico de uma realidade preexistente na superfície sensibilizada que, por sua vez, gera um objeto específico. Esta relação de dependência entre fotografia e referente foi descrita por Barthes em *A câmara clara*:

Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios (BARTHES, 2012, p. 15)

Ainda, em uma descrição mais fortemente perpassada por fisicalidade:

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma

pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado. (BARTHES, 2012, p. 75)

Mas embora, como nota Dubois, tenha prevalecido primeiramente uma ênfase na capacidade mimética da fotografia, mais do que a mera semelhança sempre esteve em questão suas formas de uso, sobretudo quando a situamos no terreno da memória. A propriedade mnemônica é, talvez, até os dias de hoje, comumente atribuída ao reconhecimento icônico da pessoa ou coisa, mas é a fotografia enquanto índice capaz de preservar um vestígio físico, dado pela contiguidade obrigatória que a fez, primordialmente, oscilar entre relíquia e fetiche (DUBOIS, 1994, p. 79). Isso será particularmente peremptório para pensarmos os atributos quase místicos conferidos a certos objetos fotográficos, principalmente aqueles dedicados a entes queridos, elemento tão caro à história da fotografia. Não foi somente a verossimilhança que desde o início se impôs com poder de evocação, mas também a ideia de um “vínculo umbilical” que emana diretamente do corpo do ausente, uma “pele que partilho com ele”, vestígios que se oferecem diretamente ao toque e que, ao mesmo tempo, remetem a uma ausência e oferecem o conforto memorial de uma quase presença. A fotografia é um objeto-fetiche, conforme Metz (1985), pois, simultaneamente, faz alusão ao lugar contíguo da falta, de forma metonímica e, de forma metafórica, substitui uma ausência por uma presença traduzida em um objeto parcial. A indexicalidade fotográfica transcende, assim, a mera semelhança, ao “conjurar um sujeito, uma presença que persiste” (BATCHEN, 2004, p. 74, tradução nossa) e se conecta fisicamente com o olhar do observador, conferindo à imagem uma “força incessantemente sentida com violência” (DUBOIS, 1994, p. 81). E é esta dialética entre proximidade e distância, presença e ausência, que torna a fotografia, segundo Dubois, um equivalente exato da lembrança. Enquanto sua iconicidade nos remete ao passado, a sua materialidade nos situa no presente.

Ao falar sobre os álbuns, Bazin reconhece:

A imagem pode ser nebulosa, deformada, sem cores, sem valor documental; mas ela procede pela sua gênese da ontologia do modelo — ela é o modelo. Daí o encanto das fotografias de álbuns. Essas sombras cinzentas ou sépias, fantasmagóricas, quase ilegíveis, que deixam de ser os tradicionais retratos de família para constituírem a inquietante presença de vidas fixadas no seu tempo, libertas do seu destino, não pelo prestígio da arte mas em virtude de uma mecânica impassível: porque a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, subtraindo-o simplesmente à sua própria corrupção. (BAZIN, 1991, p. 23)

Dubois analisa a relação da fotografia com o espaço e com o tempo a partir da ideia de corte. No corte temporal, ao mesmo passo que o ato fotográfico reduz o tempo a um instante, este momento único do tempo referencial se torna perpétuo, destinado a durar. Neste ponto, assim como para Bazin, o ato fotográfico implica em uma passagem para “o outro lado”: de um tempo evolutivo a um tempo petrificado, “do movimento à imobilidade, do mundo dos vivos ao reino dos mortos, da luz às trevas, da carne à pedra” (1994, p. 168). O autor faz um paralelo entre o trabalho do fotógrafo e do pintor. Onde o fotógrafo corta, o pintor compõe. O pintor pode intervir e modificar a todo o instante a imagem, enquanto que o fotógrafo tem outro tipo de relação com o tempo. Após o corte, tudo está feito, mumificado, existindo outra forma de sobrevivência.

O corte temporal que o ato fotográfico implica não é, portanto, somente redução de uma temporalidade decorrida num simples ponto (o instantâneo), é também passagem (até superação) desse ponto rumo à uma nova inscrição na duração: tempo de parada, decerto, mas também, e por aí mesmo, tempo de perpetuação (no outro mundo) do que só aconteceu uma vez. (DUBOIS, 1994, p. 174)

Para Kossoy, fotografia é memória e com ela se confunde, sendo o “espelho diabólico que nos acena do passado” (2001, p. 137). O autor fala em “pedaços congelados do passado”, “imagens-relicários”, preservadas em nossas mentes como um instante imutável contra a marcha do tempo. E, embora o momento congelado seja irreversível, como também diz Dubois, a fotografia é a única coisa que sobrevive “quando os personagens retratados envelhecem e morrem e os cenários se transfiguram e desaparecem” (2001, p. 156).

Imagens “embalsamadas”, “petrificadas” ou mesmo “imagens-relicários”. Todas estas definições são afins e remetem, metaforicamente, ao gesto de materializar algo como meio de conter a sua dissolução pelo tempo e também “encapsulam uma expectativa cultural do meio” (EDWARDS, 1999, p. 6, tradução nossa). Para Edwards, é justamente por seu relacionamento com o referente, seu passado irreduzível e seu efeito de realidade que as fotografias se impõem na memória.

Ao analisá-las enquanto objetos memoriais, a autora chama atenção para sua plasticidade, reforçada por seus formatos presenciais, argumentando que não é simplesmente a imagem o foco de contemplação, mas o diálogo com sua objetividade que é fundamental na criação de significado e foco para memória e evocação. A fotografia enquanto objeto dita,

destarte, o seu tom afetivo enquanto imagem; ambos se mesclam para “atender a uma função memorial satisfatória”.

The subjective and sensuous experiences of photographs as linking objects within memory are equally integral to the cultural expectancies of the medium, the certainty of the vision it evokes, and cultural notions of appropriate photographic styles and object forms for the expected performance of photography in a given context. The forms in which images are displayed and used follows their function, a cultural expectancy bringing together physical form and cultural *function*. Which photographs are enlarged, displayed as public faces, and which remain in small private worlds? What choices, affecting visual meaning, have been made concerning processes, printing papers or finishes? (EDWARDS, 1999, p. 4)

A este respeito, Kuhn (1995) já sublinhava que, para aquele que rememora, não se trata apenas de escolher quais vestígios particulares do passado ele quer preservar, mas, sobretudo, o que fazer com eles, como transformar essas “reliquias” em memórias. A materialidade, portanto, irá performatizar e singularizar, em maior ou menor grau, a imagem e, por conseguinte, a memória que porta. Isso também aponta para uma insuficiência da fotografia enquanto pura imagem, sendo mister outros investimentos, como observa Batchen (2002), para que possa continuar a induzir a experiência memorial, inscrevendo o passado no presente.

A partir dos objetos fotográficos a seguir, é de nosso interesse analisar quais desejos estavam em questão nas escolhas materiais e como as mesmas atenderam a determinadas funções memoriais.

1.4.1 Daguerreótipos, ambrótipos e ferrótipos



Imagem produzida por daguerreótipo (c. 1845) do arquivo da Sopef
Fonte: Blog Alberto de Sampaio

É bem possível que, para a sociedade oitocentista, um daguerreótipo fosse, acima de tudo, uma imagem. A apreensão direta do mundo, de todo e qualquer fenômeno, recebida inicialmente com assombro e incredulidade, foi mesmo o grande êxito da fotografia do século XIX e condicionou o seu modo primário de leitura que persiste até os dias de hoje. No entanto, o daguerreótipo jamais poderia ser somente uma imagem, dadas as condições muito específicas que, desde o seu advento, determinaram o seu modo de visualização e apreciação, subsistindo uma tensão objeto-imagem. Como nota Joan Fontcuberta, “o daguerreótipo como ponto de partida das imagens produzidas por uma câmera era tanto uma imagem fixada em uma chapa quanto uma chapa que continha uma imagem: seu luxo material era inevitável” (2013, p. 44).

Ora um negativo, ora um positivo, o objeto demandava uma relação háptica com o observador. Como os reflexos da superfície espelhada dificultavam o exame direto, o estojo deveria ser pego, “aberto cuidadosamente, aconchegado na mão e inclinado lentamente, da direita para a esquerda, de frente para trás, até o ângulo correto, onde a imagem é tornada

visível na superfície da placa” (SCHWARTZ, 2004, p. 18, tradução nossa). Deste modo, a aparição da imagem dependia de mecanismos físicos que enfatizavam a sua objetividade. Segundo a descrição de Crawford:

When you look at a daguerreotype you find that the shadows reflect light back to you, reversing the tones of the image, unless you hold the plate at an angle to a sufficiently dark surface. Usually daguerreotypes were kept under glass (with a cutout metal overmat between the plate and the glass) to the delicate surface and to seal it against oxidation, and placed in a small, hinged case for further protection. The inside of the case's cover, when opened, provided the surface necessary to prevent the distracting reflections mentioned above. When the daguerreotype is held at the correct angle for viewing, the shadows appear to recede slightly. This happens because the shadows, acting as a mirror, reflect a virtual image: an image that appears to come from behind the plane of the reflecting surface. This gives the daguerreotype the appearance of slight three-dimensional relief. The shadows also take on a slight tint from the color of the reflected surface. (CRAWFORD, 1979, p. 12)

Ademais, o daguerreótipo era um objeto em seu sentido mais literal: tinha peso, rigidez, presença física. Tudo nele sugeria cuidado e solicitava de seu observador uma postura atenta às suas características materiais. As imagens eram emolduradas em *passe-partout* de ouro, protegidas na face interna por um forro de veludo e, por fim, acondicionadas em luxuosos estojos de madeira revestida em couro, baquelite ou resina preta.

Nos primeiros anos da daguerreotipia, os retratos fotográficos eram um desafio, uma vez que as chapas não eram sensíveis o suficiente. As fotografias levavam cerca de 10 a 20 minutos e requeriam forte luz solar, além de exigir do modelo uma imobilidade quase sepulcral. Como já ressaltado por vários estudiosos, o processo exigia do vivo comportar-se como morto, de modo a driblar as limitações técnicas. Daí uma das muitas relações que seriam estabelecidas posteriormente entre fotografia e morte.

Com a invenção de lentes mais rápidas por Joseph Petzval, que reduziu as exposições para menos de um minuto, o daguerreótipo seria então largamente utilizado como meio de reprodução de retratos, impulsionando à abertura de diversas galerias. O desejo de reproduzir a própria imagem e triunfar sobre a morte rumo à perenidade não era, naturalmente, uma novidade; ao contrário, sempre figurou na história como um dos anseios humanos mais arraigados e antigos. Seja através de esculturas ou pinturas, o homem sempre almejou produzir duplos de sua imagem. Contudo, a fotografia introduziu um elemento novo, frente ao

qual nem o mais habilidoso miniaturista⁷ poderia rivalizar: a autoridade do “real” obtida pela gênese do processo, como disse Bazin.

Um daguerreótipo era apenas uma placa de cobre emulsionada que, uma vez revelada, tornava-se visível em um meio opaco; ou seja, não havia meios de copiá-la. Se por um lado essa inaptidão à reprodução múltipla apresentou-se como um grande impasse comercial, por outro a sua condição de objeto único era expressão de prestígio. Inicialmente, um objeto tão oneroso só estava ao alcance das classes mais abastadas e este valor, acentuado pela sua unicidade, satisfez o desejo por individualidade da classe média em ascensão. Todos os elementos que compunham a apresentação física do daguerreótipo, a sua opulência, denunciada pelo seu peso e seu material, comunicavam o status social e o poder aquisitivo daquele que o possuía. Também importantes demarcadores de distinção eram a reputação e a localização física do fotógrafo, assim como as dimensões da chapa que ecoavam a dimensão da câmera (SCHWARTZ, 2004, p. 24).

Além da singularidade implícita em seu suporte, o seu sentido de permanência era assegurado pela rigidez das chapas. Aqui, a materialidade do objeto que porta a imagem assume um papel significativo em sua interação com a memória, uma vez que a percepção de efemeridade ou durabilidade é transmitida pelos atributos físicos dos artefatos, segundo Hallam e Hockey (2001). Isso rapidamente assegurou ao daguerreótipo outro popular mercado: a fotografia mortuária. Dada a autoridade da morte e seu poder de evocação no século XIX, imagens tão cultuadas necessitavam de suportes nobres e duráveis que garantissem a sobrevivência dos entes queridos.

Este impulso de preservação em face da morte ou do esquecimento ordenava-se, portanto, através do uso de formas materiais capazes de fornecer “substância tangível como recurso mnemônico” (HALLAM; HOCKEY, 2001, p. 25, tradução nossa). A vida social das pessoas podia persistir, assim, além da morte biológica, “na forma de objetos materiais com os quais estavam metaforicamente ou metonimicamente associados nos processos sociais de criação de memória” (HALLAM; HOCKEY, 2001, p. 43, tradução nossa). Essa interação social com e através das formas materiais desestabiliza os limites entre sujeito e objeto, de modo que as fotografias se tornavam extensões do corpo ausente e, portanto, prolongamentos de personalidade, como propôs Meneses (1998, p. 96).

⁷ Como destaca Kossoy (2009, p. 14), a notável semelhança ao modelo oferecida pela câmera foi mais valorizada pela ciência que pela arte.

Embora o daguerreótipo tenha atuado como mola propulsora para o início da popularidade da fotografia, principalmente no que tange à demanda por retratos, é forçoso admitir que o alto custo das placas de Daguerre levaria, inevitavelmente, à sua superação por outros processos, diante da progressiva inserção da fotografia em um contexto mercadológico.

Entre 1840 e 1855, o daguerreótipo e o calótipo ofereciam duas concepções bastante distintas de imagens naturais derivadas da câmera escura (FRIZOT, 1994, p. 91). Porém, nenhum alcançaria sucesso comercial absoluto por conta do elevado valor das técnicas envolvidas. O responsável por um avanço que revolucionaria a fotografia foi um parente de Niépce: Abel Niépce de Saint-Victor. Ocupado em aprimorar os métodos conhecidos e, sobretudo, a transparência do papel, Abel consegue desenvolver um sistema para aplicar a emulsão sobre o vidro, em 1847.

O vidro proporcionava uma transparência quase total. Além disso, era um suporte neutro, cuja ausência de textura não modulava a imagem, tal como acontecia com o calótipo. Para Frizot (1994, p. 95), o uso do vidro certamente contribuiu para as mudanças fundamentais no modo de conceber a fotografia, as quais não se limitaram apenas ao processo propriamente dito, mas também à atitude mental através da qual o fotógrafo compreendia a realidade. Em contraposição à filosofia da impressão semiopaca do calótipo, a nova fotografia em vidro introduziu transparência ao meio, no sentido material, ao mesmo passo que a reforçou no sentido subjetivo. O novo meio não mais modificava a estrutura do que era visto, afastando a fotografia do caráter mais pictorialista do calótipo. O vidro, atuando como um meio transparente que não deixava vestígios na imagem final, enfim devolvia uma imagem de qualidade comparável ao daguerreótipo.

Em 1850, o inglês Frederick Scott Archer desenvolveu o colódio, uma alternativa à albumina de ovo que vinha sendo utilizada como suporte para a emulsão de nitrato de prata nas chapas de vidro. O colódio era muito mais barato de se obter e possuía melhores condições de transmissão luminosa, o que diminuiu novamente os tempos de exposição da fotografia, bastando alguns segundos para a impressão da chapa. No terreno dos retratos de estúdio, o daguerreótipo já era um modelo estabelecido, a despeito de seu alto custo. Era natural que a possibilidade de gerar aparelhos similares, porém mais baratos e menos complexos, atrairiam uma grande quantidade de profissionais.

O ambrótipo foi o primeiro aparelho a utilizar o colódio, lançando mão de um efeito já observado por Talbot e Archer: o negativo sobreposto poderia aparecer como positivo,

colocando algo escuro por detrás do vidro. O novo procedimento ainda oferecia a vantagem de não oxidar, pois não tinha o efeito espelhado do invento de Daguerre. Daí sua nomenclatura derivada do grego: *ambrotos* (imortal). As imagens eram abrigadas em estojos com aspectos similares aos daguerreótipos. Toda uma indústria de estojos de couro ou em material termoplástico surgiu por conta deste modelo de suporte estabelecido. O preciosismo artesanal dos daguerreótipos dava lugar, assim, a uma produção em série que se tornava acessível a um público mais extenso (ORTIZ, 1999).



Ambrótipo de autoria desconhecida. Fonte: Google Images

Outra técnica semelhante, que também surgiu com o advento do colódio,⁸ foi o ferrótipo. Ferrótipos eram chapas de ferro previamente pintadas de preto, ainda mais baratas que o ambrótipo e menos frágeis. Ao conseguir driblar a fragilidade do vidro, a resistência do

⁸ O colódio também viria a ser utilizado em outro tipo muito específico de fotografia: as fotografias de cemitério. Tratava-se de placas metálicas esmaltadas que eram fixadas sobre os jazigos dos falecidos.

ferro permitia o transporte a maiores distâncias sem perigo de rupturas, razão pela qual o ferrótipo teve grande aceitação nos Estados Unidos, sobretudo durante a Guerra Civil.



Ferrótipo de autoria desconhecida. Fonte: Google Images

Em uma extensa e rica análise histórica, Batchen (2004) investiga o gênero da fotografia como joia. No final do século XVIII, retratos pintados já eram carregados em joias. Após 1839, os daguerreótipos, ambrótipos e ferrótipos também achariam seu caminho para dentro dessas joias; todas transformando o corpo de seu dono em um acessório, em demonstrações públicas de afeto ou de luto:

Uma fotografia incorporada em um pedaço de joia é posta literalmente em movimento – torcendo, virando e girando, compartilhando as dobras, volumes e movimentos daquele que a usa e de seu vestuário. Não mais vista isoladamente, a fotografia torna-se uma extensão daquele que a carrega; ou talvez sejamos nós, aqueles que a usamos, que nos tornamos próteses do corpo da fotografia. (BATCHEN, 2004, p. 76, tradução nossa)

No interior dessas peças de joias, muitas vezes era possível encontrar ainda mechas de cabelo alocadas junto com a fotografia, tornando possível “tocar o corpo ausente” (BATCHEN, 2004, p. 69, tradução nossa). Tanto a fotografia quanto uma parte do corpo trabalhavam em conjunto a favor da memória, evocando o ente querido, carregado como talismã.

Já em voga em 1841, a pintura à mão sobre daguerreótipos e, mais tarde, sobre ambrótipos e ferrótipos, também viria a adicionar outra camada de materialidade aos objetos, enfatizando a originalidade, a singularidade e a natureza artesanal, de acordo com Schwartz (2004). A tensão entre fotografia e pintura evidenciava-se a partir da oscilação entre visibilidade e ocultamento. Muitas vezes a superfície fotográfica transformava-se em um palimpsesto. Batchen cita o caso da pintura indiana. As sucessivas camadas de tinta, ao adicionarem textura e profundidade à fotografia, também acrescentavam temporalidade à sua experiência de contemplação. O espectador deveria apreender suas múltiplas e elaboradas superfícies com atenção, participando mais ativamente de sua leitura, engajando mais sentidos sensoriais e, por conseguinte, intensificando a experiência da memória.

A dimensão acentuadamente material destes artefatos oferecia “a solidez reconfortante de sua função memorial” (BATCHEN, 2004, p. 120, tradução nossa), dando às imagens substância, calor e textura. Para Batchen, não estava em jogo apenas o desejo de recordar, mas sobretudo o medo de esquecer. Este temor era então aplacado por toda sorte de recursos materiais. Em relicários, broches, estojos bem ornamentados ou pintados à mão, os donos desses objetos desejavam tornar essas imagens únicas, bem como as memórias que portavam.

1.4.2 Os cartes de visite

A escalada da produção industrial não cessou de impulsionar inovações nos equipamentos fotográficos. Não obstante a versatilidade dos negativos de colódio, seu uso mais relevante, no contexto comercial, foi em conjunto com o papel albuminado que surgia como uma alternativa eficaz e barata de suporte final para as imagens, possibilitando a reprodução de cópias com grande precisão, além de oferecer uma superfície mais lisa para o papel.

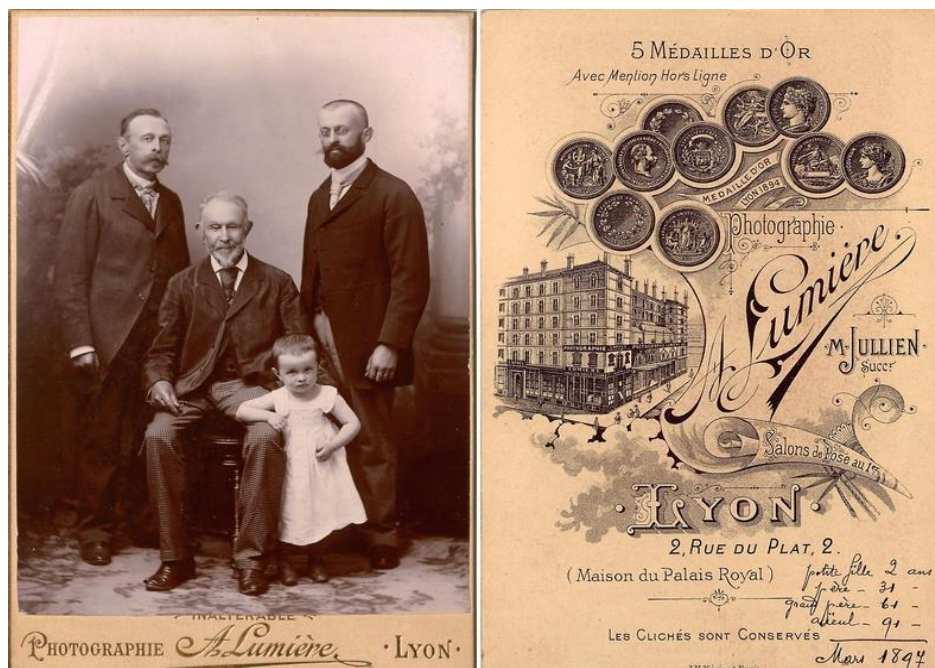
A obtenção de cópias precisas e de custo reduzido permitiu o florescimento de uma grande indústria, cujo caso mais proeminente foi a aparição dos chamados *cartes de visite*, em

1854. André-Adolphe Disdéri inventa um sistema capaz de obter várias fotografias de forma veloz e econômica. Uma câmara fotográfica, com quatro lentes, gerava oito retratos em apenas uma chapa de vidro; depois que as quatro primeiras fotos eram expostas, a chapa se deslocava e possibilitava a exposição das outras quatro imagens. Os *cartes de visite* apresentavam uma fotografia de 9,5 x 6 cm, montada sobre um cartão rígido de cerca de 10 x 6,5 cm.

Unindo baixo custo e alta qualidade da imagem, os *cartes de visite* se estabeleceram como modelo nos estúdios de retrato, sinalizando a necessidade crescente de reafirmar a própria imagem mediante a inclusão de uma fotografia. Inserindo-se, graças a determinadas características materiais, em um sistema de troca e circulação em série de imagens, os *cartes de visite* contrastavam com a rigidez e baixa exponencialidade dos daguerreótipos, figurando como objetos que entravam em consonância com as forças do capitalismo industrial e seu regime de mercadorias.

Rapidamente os cartões foram também adotados para as mais variadas imagens fotográficas: personalidades famosas ou lugares importantes agora encontravam um meio de circulação universal de sua imagem, gerando um mercado de colecionismo. Segundo Rosenblum (2008), a eleição para presidente dos Estados Unidos de Abraham Lincoln pode ser atribuída, em partes, à popularização maciça de seus *cartes de visite*, feitos no Brady's Washington, que tornou notória a sua até então desconhecida figura.

Neste período, os estúdios experimentaram um grande prestígio comercial, dado o seu papel na construção da imagem dos indivíduos, cercando-o de artifícios teatrais, a fim de definir seu status (FABRIS, 1991, p. 21). Isso era evidenciado no próprio espaço dos cartões, que era reservado também à publicidade do fotógrafo. Das muitas informações, a mais habitual, no entanto, era a que divulgava a preservação dos negativos de vidro, garantindo assim ao cliente a possibilidade de um produto inesgotável: "*les clichés sont conservés*".



Do lado direito, na parte inferior do cartão: o aviso de que os negativos serão preservados. Fonte: Click Clack – Cartes de Visite

Por seu baixo custo, os *cartes* finalmente suprimiram a ausência de retratos nas classes menos favorecidas, embora as diferenças sociais continuassem bem demarcadas pelo desconforto dos pobres, habitualmente denunciado pela rigidez de suas poses diante de cenários ornamentados e vestidos com roupas que não lhes serviam. Todavia, à sua disseminação na alta burguesia opunha “uma série de estratégias de diferenciação negadoras da multiplicidade” (FABRIS, 1991, p. 20). A elite social continuaria, assim, privilegiando os daguerrótipos até a década de 1860.

Para Sagne (1998), os *cartes* aceleraram o nivelamento uniforme de valores da sociedade. Este embotamento de características distintivas incomodou inúmeros escritores e pintores da época:

Os *cartes de visite* ofereciam pouco espaço para a individualidade. Embora o princípio dos negativos múltiplos devesse encorajar uma variedade de poses – e de fato, alguns poucos fotógrafos aventureiros, como Cabanès, tiraram proveito disso – levava à uniformidade que refletia os anseios da sociedade. (SAGNE, 1998, p. 111, tradução nossa)

Esta uniformidade não se referia apenas às poses padronizadas, ou seja, ao conteúdo icônico das fotografias, mas também a seu formato presencial. No lugar da durabilidade das chapas de Daguerre, a fragilidade do papel. Como eram cópias reduzidas, Ortiz observa que, para dotá-las de maior presença física enquanto objetos eram adicionadas molduras⁹ – cortinas, colunas gregas, orlas, entre outros cenários –, onde se encaixavam as imagens. Fabris (1991, p. 16) situa a ascensão dos *cartes de visite* como parte de uma “ideologia da vulgarização” que pretendia difundir imagens em larga escala, preocupando-se menos com sua apresentação e sofisticação e mais com sua difusão capilar na sociedade. Em oposição à personalidade dos daguerreótipos, os *cartes de visite* emergiram como a expressão material de uma sociedade ancorada em padrões cada vez mais massificados.



Christiano Jr & Pacheco. c. 1870. Rio de Janeiro
Fonte: Acervo IMS

⁹ Tais adornos, além de emoldurarem as imagens, eram elementos que também demarcavam diferenças, assim como as assinaturas em relevo dos fotógrafos, valorizando certos estúdios em relação a outros.

Não obstante a sua vulgaridade, o papel permitiu a inserção, no verso dos *cartes de visite*, de dedicatórias que o retratado endereçava a amigos e familiares como “sinal de amizade e afeto” (KOSSOY, 2009, p. 5). Essas inscrições evidenciavam a formação de “teias familiares, tendo a função de estreitar laços” (LEITE, 2011, p. 15). Conforme Kossoy (2009), os cartões tinham valor de “imagem-relicário”, sendo preservadas como lembranças e trocadas de forma compulsiva entre as pessoas. A fotografia assume, aqui, de forma decisiva, uma de suas funções mais difundidas que é a troca, como nota Edwards. E embora a imagem em si seja central para o ato – dar, receber e utilizar –, o objeto material é parte integrante do significado social dessas imagens, uma vez que elas passam a circular como “textos de memória” (EDWARDS, 1999, p. 339).

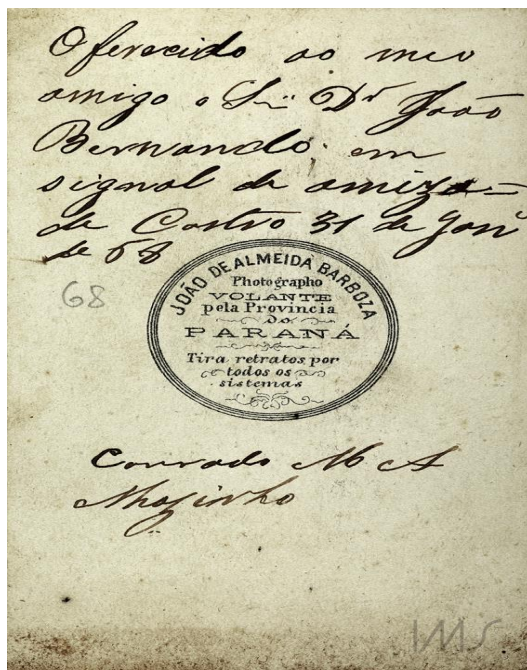
The exchange of the photograph as image itself expresses the social value of the relationship that is maintained and sustained between groups and individuals, which demands reciprocity to consolidate the socially desired memory of images. Thus the implications of the gifting relationship are integral to the meaning of the photo-object in gestures which recapitulate or re-enact social articulations. They reinforce networks and identity built on the memory to which they relate, positioning individuals *vis a vis* the group, linking past, present and perhaps implying a future. (EDWARDS, 1999, p. 338)

Essa nova dinâmica de troca se refletiu também no local reservado às imagens. A dimensão dos pequenos cartões determinou uma nova relação espacial com a fotografia que surgia no lugar da contemplação cuidadosa dos daguerreótipos, tidos como relíquias religiosas. Este deslizamento da imagem para fora das molduras é especialmente simbólico para nós, uma vez que diz respeito à mobilidade e à flexibilidade da imagem fotográfica que hoje atinge seu apogeu, rompendo os limites da rigidez material dos antigos suportes. São novas e ampliadas relações e possibilidades de uso e circulação: da parede à mesa, passando por broches, até os álbuns.

O primeiro álbum comercial foi projetado para abrigar os *cartes de visite*. Em termos práticos, o álbum foi uma tentativa precoce de fornecer ao consumidor fotográfico uma “ferramenta para gerenciamento de coleta: armazenamento conveniente, seguro e flexível para as pilhas de *cartes de visite* deixadas por parentes, amigos e conhecidos e aumentadas imprudentemente pela compra” (LANGFORD, 2001, p. 21, tradução nossa). Mas, para além de sua função disciplinatória, os álbuns se tornaram artefatos carregados de afetividade, verdadeiros “museus da família”, segundo Sagne. Contudo, a família dividia o mesmo espaço

do álbum com amigos e personalidades famosas, organizados de forma arbitrária. O álbum ainda não tinha adquirido a coerência e o simbolismo que viria a ter com o advento da Kodak.

Com os *cartes de visite*, a fotografia deslizou para fora das molduras na parede para álbuns em cima da mesa. Nada menos do que museus da família, onde eram acumuladas memórias coletivas, eles lançaram luz sobre toda uma rede de relacionamentos (...). (SAGNE, 1998, p. 110, tradução nossa)



João de Almeida Barboza. Verso de Carte de visite. c. 1865. Curitiba, Paraná
Fonte: Acervo IMS

1.4.3 Os álbuns de família



Álbum de família
Fonte: Google Images

Luxuosamente encadernados, os álbuns rapidamente reivindicaram um lugar no espaço da casa vitoriana. O formato já havia sido estabelecido, em função e respeitabilidade, com os álbuns de autógrafos e os álbuns de aquarelas que já figuravam em destaque nas mesas de jantar (LANGFORD, 2001, p. 22). Langford (2001, p. 4, tradução nossa) descreve a beleza dos primeiros artefatos: “imutáveis, com suas bordas douradas e encadernações de madrepérola, pareciam mundos privados, preservados em seus locais de descanso”.

O primeiro modelo comercial, como já supracitado, foi confeccionado para atender ao colecionismo desenfreado dos *cartes de visite*. Contudo, à medida que os estúdios começaram a oferecer imagens maiores, os álbuns seriam reformulados para acomodar, em arranjos agradáveis, os diferentes tamanhos.

O passo final para a definitiva evolução da fotografia rumo à sua universalização, que alteraria substancialmente a sua prática, foi, enfim, a troca do frágil suporte de vidro pela elasticidade da nitrocelulose, que oferecia uma superfície flexível, de boa transparência e de fácil corte. A fabricação, agora em forma de rolo, permitiu a inclusão de uma grande quantidade de material dentro da máquina.

Em 1888, George Eastman foi o primeiro a utilizar esta facilidade, lançando no mercado câmeras carregadas com rolos de filmes. Uma vez expostas, as câmeras eram enviadas ao laboratório de Eastman, que recebia o negativo e devolvia cópias positivas em papel e a câmera novamente carregada. Nascia a Kodak, ligada de forma intrínseca à história do desenvolvimento da fotografia (ORTIZ). Os aprimoramentos e simplificações no processo tornariam a fotografia acessível a todo público, não só como clientes, mas também fotógrafos. Seu famoso *slogan* era “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”. Eastman conseguiu fabricar câmeras fotográficas muito simples e em grande quantidade, mantendo uma qualidade aceitável. Com a popularização e a crescente acessibilidade alcançadas com as câmeras da Kodak, a prática fotográfica tornava-se cada vez mais uma “arte média”, como classificaria Bourdieu mais tarde.

Em uma análise interessante da ascensão da Kodak, Nancy West examina como a nostalgia foi parte fundamental da estratégia mercadológica da empresa, no tocante às fotografias vernaculares na sociedade norte-americana. Contudo, em suas primeiras campanhas, a publicidade da Kodak vendeu principalmente a diversão de tirar fotos, em oposição ao tédio das longas sessões nos estúdios e às poses demasiadamente formais e rígidas. Os anúncios deste período celebravam o grande prazer do ato fotográfico – o deleite de lidar com uma câmera diminutiva, de não se preocupar com o desenvolvimento e a impressão.

A Kodak providenciou ainda um “sentido radical de abundância”, segundo West. No final de 1880, a empresa deu início à produção de filmes com 100 exposições, o que era dez vezes superior ao número médio de fotografias possuídas por uma família americana de classe média, naquela época (WEST, 2000, p. 2).



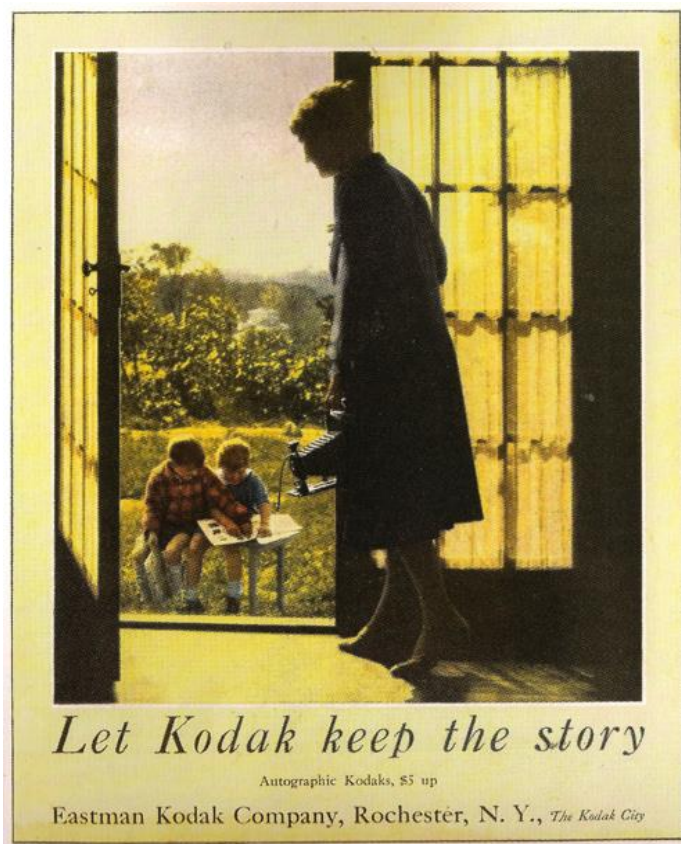
Anúncio da Kodak de 1910

Fonte: Kodak and the Lens of Nostalgia, de Nancy West

Após 1900, uma mudança crucial começou a se desenhar na estratégia de marketing da empresa. A preservação das memórias domésticas tornou-se a missão mais importante da Kodak, com a importância do lar e da unidade familiar substituindo a atividade de lazer. West determina o pós-guerra, em 1918, como o verdadeiro ponto de virada. Os anúncios agora focalizavam a figura de uma mãe¹⁰ contemplativa, mobilizada por uma nostalgia pressentida, divergindo da alegria espontânea das *Kodak girls*. De acordo com Lister (2013, p. 170), se através da publicidade, manuais e revistas comerciais, a empresa ajudou a definir a fotografia amadora como uma prática que poderia ser facilmente integrada às atividades de lazer diárias, mais do que qualquer outra coisa, o seu foco estava agora na captura dos momentos especiais da vida doméstica. A fotografia seria alçada de uma atividade de lazer destinada a celebrar os

¹⁰ É notório o papel delegado pelos anúncios à mulher como guardiã das memórias de família.

prazeres do presente a um “ato obrigatório de preservação das memórias, funcionando como mecanismo de defesa do futuro e reafirmação do passado” (WEST, 2000, p. 13, tradução nossa). O ato de fotografar tornava-se, assim, secundário em relação ao sentimento nostálgico que movia a fotografia amadora.



Anúncio da Kodak no início dos anos 1920
 Fonte: Livro *Kodak and the Lens of Nostalgia*, de Nancy West

O álbum, agora atrelado irrevogavelmente à família, exerceu um papel importante na disciplinarização da arbitrariedade dos registros. Quando o espectro da quantidade passa a assombrar a fotografia, a sua materialidade oferece salvaguarda. Para Mette (2011), foi o “efeito vernacular” da Kodak que enfim atribuiu aos álbuns uma estrutura narrativa, em que cada família passou a construir uma “crônica fotográfica de si mesma, um conjunto de imagens portáteis que testemunhava a sua conexão” (SONTAG, 2004, p. 11) – o que Chalfen (1987) denominou de “cultura Kodak”. Como um artefato intencionalmente construído, o

álbum passou a ordenar as imagens no espaço e no tempo, “colocando a fotografia em movimento” (BATCHEN, 2004, p. 49, tradução nossa). A partir da abundância fotográfica proporcionada pela Kodak, pela primeira vez as pessoas puderam organizar suas vidas em torno de “momentos Kodak”, que suprimiam da fotografia doméstica o que era desagradável ou doloroso, enfatizando a “beleza do passado” (WEST, 2000).

O álbum de família exprime a verdade da recordação social. Nada se parece menos com a busca artística do tempo perdido do que estas apresentações comentadas das fotografias de família, ritos de integração a que a família sujeita os seus novos membros. As imagens do passado dispostas em ordem cronológica, “ordem das estações” da memória social, evocam e transmitem a recordação dos acontecimentos que merecem ser conservados porque o grupo vê um fator de unificação nos monumentos da sua unidade passada ou, o que é equivalente, porque retém do seu passado as confirmações da sua unidade presente. É por isso que não há nada que seja mais decente, que estabeleça mais uma confiança e seja mais edificante do que um álbum de família: todas as aventuras singulares que a recordação individual encerra na particularidade de um segredo são banidas e o passado comum ou, se se quiser, o menor denominador comum do passado tem o brilho quase presunçoso de monumento funerário frequentado assiduamente. (BOURDIEU, 1965, p. 53-54).

Tanto na perspectiva de Edwards quanto na de Mette, a materialidade do álbum também foi um elemento fundamental em sua consolidação como ritual de rememoração de um passado ideal e transmissão de memórias entre gerações. Ao aglutinar pessoas ao redor, ele alimentou a coesão familiar e enriqueceu suas narrativas orais, demandando relações corporais específicas no espaço que conformaram uma “inescapável dimensão de interações humanas” (EDWARDS, 2005, p. 34, tradução nossa).

Neste sentido, Edwards (2006) também ressalta o contexto profundamente mediado por práticas de encarnação que alimentaram a sua narrativa oral. A proximidade engendradora trouxe ao ritual canais não verbais de comunicação, tais como expressão facial, gesto e até cheiro, que contribuíram para o significado fotográfico, na medida em que criaram ambientes para a experiência afetiva das imagens. Deste modo, o álbum também influenciou no modo como as fotografias passaram a ser lembradas.

1.5 A profecia da Polaroid

O cientista americano Edwin Land estava de férias, quando decidiu tirar uma fotografia de sua filha de três anos. Questionado por ela porque não poderia ver a foto imediatamente, Land percebeu ali um desejo latente de muitos fotógrafos amadores e resolveu

perseguir a ideia da fotografia instantânea. Nascia assim, em 1937, a *Polaroid Corporation*. A empresa se tornaria mundialmente conhecida em 1948, com o lançamento da primeira câmera instantânea: a Polaroid Land Model 95.



O fundador Edwin Land
Fonte: Google Images

O modelo original utilizava dois rolos: positivo e negativo, separados, o que possibilitava o desenvolvimento da fotografia no interior da câmera. Depois do disparo, o fotógrafo puxava a ponta da prova da câmara e aguardava um minuto. No momento em que a fotografia fosse removida, produtos químicos eram ativados e se espalhavam de modo uniforme sobre o negativo para criar a imagem. A nova máquina unia baixo custo, rapidez e simplicidade ao processo, o que garantiu sua expansão. Ao mesmo tempo, o elevado custo dos papéis fotográficos fazia com que os usuários a reservassem para situações especiais.

A Polaroid, em especial, interessa nesta pesquisa, pois nos fala sobre o desejo expresso pela filha de Edwin Land. As câmeras fotográficas que imprimiam de maneira instantânea o momento registrado, vistas hoje, eram instrumentos proféticos que anteciparam nossa ansiedade pelo registro e pelo controle da imagem – colocados literalmente à mão pelas Polaroids –, rompendo aquela “espera de incerteza que encobria tanto esperanças quanto temores” (FONTCUBERTA, 2013, p. 21).

A magia do surgimento instantâneo da imagem fez da Polaroid um verdadeiro evento à parte. As reuniões que contavam com a presença da câmera tinham um significado especial.

Foram engendradas dinâmicas distintas no ato de fotografar e de visualizar o resultado. A “chacoalhada” para secar a foto e a expectativa alimentada no breve minuto que antecedia a aparição da imagem tornaram o processo uma experiência compartilhada e lúdica. A fotografia circulava de mão em mão para que todos pudessem testemunhar a aparição quase milagrosa da imagem.

A aparência das fotografias Polaroid era também bastante peculiar em comparação a outros materiais fotográficos, nota Ortiz (1999). Para obter a revelação instantânea, as cópias fotográficas constituíam o mesmo suporte sobre o qual incidia a luz. Não se tratavam, portanto, de simples películas. Eram, na realidade, matérias plásticas que continham distintas camadas de líquidos. O objeto final seguia contendo os líquidos que se misturavam ao saírem da câmera, como explicamos acima.¹¹ A moldura branca ao redor da imagem não era uniforme, mas continha uma zona mais ampla e vazia na parte inferior, onde era habitual a inserção de legendas.

Todas essas características faziam da Polaroid um objeto distinto e lúdico, o que atraiu a atenção de fotógrafos profissionais, amadores e artistas. Os anos 1960 e 1970 seriam marcados por sua grande popularidade. Sturken (2017, p.15) destaca que enquanto a Kodak focava no universo doméstico familiar, a Polaroid consagrou-se como “a fotografia de comemorações, cultura swinging, sexo e hipsters”, tendo sido comercializada como um produto para a juventude, mais associada ao dinamismo que a câmera produzia do que às imagens que captava. A autora ainda chama atenção para a maneira como seus anúncios televisivos dirigiam-se “aos jovens despreocupados e que se divertem, neste caso fotografando e vendo fotografias”. A ideia de fotografia como diversão e celebração dos “prazeres do presente”, marca dos primeiros anos da Kodak, em que sua câmera era uma novidade, encontra eco aqui em oposição à relação nostálgica que mais tarde promoveria a “cultura Kodak”.

O imediatismo da obtenção da imagem não somente antevê um novo registro temporal, em que se anula a distância entre o passado e o presente, respondendo a demandas de “gratificação instantânea”, como também coloca em questão outra dinâmica de registro e sociabilidade. Ambos os aspectos são questões contemporâneas em evidência nas câmeras digitais. Mas se por um lado, a instantaneidade profética da Polaroid prevaleceria com o

¹¹ A conservação, no entanto, era um dos grandes problemas da Polaroid, já que, na cópia, seguiam coabitando os líquidos com a imagem.

digital, por outro, a sua reprodução material imediata não resistiria aos novos imperativos de circulação e deslizamento da imagem, donde a materialidade passou a configurar, cada vez mais, um elemento confinador.

CAPÍTULO 2 – A DESMATERIALIZAÇÃO DO SUPORTE FOTOGRÁFICO

2.1 Dos sais de prata aos *bits* de informação

Um olhar retrospectivo da história da fotografia é capaz de apontar para uma progressiva atrofia do suporte fotográfico, aliada a um embate entre materiais orgânicos e inorgânicos, com o esmagador predomínio do último nos dias de hoje. É tentador, a partir disso, estabelecer uma análise determinista, como se tudo que nos aguardasse e tudo o que desejássemos, desde Daguerre, fosse a volatilidade do pixel. Contudo, a história das mídias não segue uma narrativa linear, ao contrário, se apresenta como um “caos de possibilidades que surgem e desaparecem, se retraem e se sucedem, sempre de forma entrecruzada” (RITCHIN, 2008, p. 12, tradução nossa).

O daguerreótipo respondeu a anseios muito específicos da sociedade oitocentista que se relacionavam com ideais de permanência e realismo. Das pesadas chapas de Daguerre, passando pelo papel, aos bits de informação, esses ideais se reconfiguraram, não sem resistência, ao mesmo passo que a reprodução fotográfica, concebida como um processo de inscrição em uma superfície sensibilizada, perdeu o seu caráter físico.

Dubois (2004) chama atenção para esta progressão quase contínua e unilateral rumo à desmaterialização crescente da imagem, que se tornou menos objetual e mais virtual, destacando a pintura como a imagem cuja materialidade nos parece mais sensível – a tela, a pincelada, a tinta, a textura, o brilho do verniz. No caso da imagem fotográfica, o autor explica que:

Comparativamente, a imagem fotográfica, objeto múltiplo ou ao menos reproduzível, possui certamente menos relevo e menos corpo. Sua utilidade é uma questão não tanto de material figural quanto de objetualidade figurativa. Por um lado, com efeito, podemos ver no processo fotográfico uma espécie de achatamento da matéria-imagem: todos os grãos de halogênio de prata que constituem a matéria fotossensível (a chamada emulsão) da imagem são da mesma natureza, têm o mesmo estatuto e são dispostos de modo indiferenciado e unilateral sobre o suporte (todos eles são “passados na máquina”). Os fótons dos raios luminosos vêm todos portanto se alinhar igualmente na superfície da imagem – não há espessura da matéria. Donde o caráter mais “liso” de uma foto, seja numa tiragem em papel, seja numa placa de vidro, num slide ou num polaroide. A emulsão pode se espalhar sobre todo e qualquer suporte, mesmo rugoso, isso não anula o sentimento de achatamento da figuração fotográfica. Por outro lado, esta relativa perda de relevo da matéria fotográfica obviamente não impede a imagem – isto é, o conjunto indissociável da emulsão e seu suporte – de existir muito bem como uma totalidade, uma realidade concreta e tangível: a foto é um objeto físico, que pode pegar nas mãos, apalpar, triturar, carregar, dar, esconder, roubar, colecionar, tocar, acariciar, rasgar, queimar,

etc. Não raro, existe mesmo uma certa intensidade fetichista nos usos particulares que se pode fazer deste objeto, frequentemente pequeno, pessoal, íntimo, que possuímos e que nos obseda. Este fetiche não é somente uma imagem (que pode carecer de corpo e de relevo) como também um objeto (que convida a todos os manuseios) (DUBOIS, 2004, p. 66)

Este “achatamento” foi intensificado a partir do processo de padronização de materiais impulsionado pela emergência da Kodak, segundo Ortiz (1999), no qual as câmeras passaram a atender a certas medidas e os materiais fabricados correspondiam, por sua vez, a elas. O surgimento dos papéis de brometo e de cloreto supôs ainda uma mudança fundamental no aspecto objetal das fotografias. A gelatina, ao separar efetivamente a imagem do papel, tornou a sua textura de pouca relevância, devolvendo uma superfície extremamente lisa e que fornecia um máximo de luminosidade (ORTIZ, 1999). O suporte iniciou, desse modo, um “processo de desaparecimento em uma superfície sem propriedades visíveis” (ORTIZ, 1999, p. 122, tradução nossa). O esforço empreendido foi o de eliminar as dificuldades técnicas que se impunham aos procedimentos, simultaneamente à busca por uma maior sensibilidade que permitisse simplificar o momento do registro, assim como materiais convenientemente neutros que não alterassem a imagem que portavam.

Suprimir o protagonismo do papel, todavia, não é o mesmo que anular a dimensão presencial da fotografia, isto é, sua existência enquanto objeto tangível no mundo, conforme apontou Dubois (2004). Logo, há de se diferenciar dois níveis de desmaterialização. Se com a escalada de sua estandardização o suporte tendia cada vez mais à neutralidade, a fotografia ainda persistia como presença física cuja lembrança mais próxima talvez fosse os álbuns de família que encarnaram e difundiram a cultura Kodak por um século. Contudo, uma vez suprimidas também as suas formas presenciais, uma segunda e patente desmaterialização, advinda do digital, alteraria substancialmente a produção fotográfica e suas formas de uso.

Sob a perspectiva de Virilio (1996), toda guerra tem na velocidade seu elemento determinante e seu aumento não se limita apenas à aceleração de projéteis, mas fundamentalmente da comunicação, transmissão de dados e vetorização. Neste contexto, o embrião da fotografia digital, assim como das demais formas de comunicações digitalizadas, remonta às estratégias da Guerra Fria e à corrida espacial, em que era importante assegurar satélites com câmeras capazes de espionar os inimigos. O filme apresentava a limitação óbvia de ter que retornar à Terra. A solução, portanto, foi encontrar meios de capturar imagens e transmiti-las eletronicamente às estações terrestres.

O que aconteceria se os computadores pudessem olhar para as imagens? Este foi o questionamento feito por Russel Kirsch, engenheiro norte-americano responsável pela criação do primeiro escâner de tambor, em 1957. O dispositivo não tirava fotos propriamente, mas copiava imagens e as salvava como um código binário. O que é hoje considerado o primeiro exemplar digital corresponde a uma imagem de 176 pixels, granulada e em preto e branco, do filho de três meses de Kirsch.



Primeira imagem digital
Fonte: Google Images

Em 1965, graças à NASA, a sonda Mariner 4, equipada com uma câmera de TV estática, registrou a superfície de Marte através de 22 imagens em branco e preto, com uma resolução de 400 pixels. A precariedade das fotos, que levaram quatro dias para chegar à Terra, foi um fato secundário à percepção do grande feito na época, como registrou a revista *Times*:

A imagem era distorcida e mal definida, com um borrão branco e curvo através de um fundo preto. Levava meses de análise cuidadosa para determinar o que realmente mostrava. Mas uma rápida olhada deu aos cientistas do Jet Propulsion Laboratory, da Caltech, a mensagem mais importante de todas: 135 milhões de milhas distante no espaço, sua nave espacial, Mariner IV, tinha enviado para casa o primeiro retrato em *close-up* que o homem já fez do distante planeta Marte.¹²

¹² Disponível em <https://efemeridesdoefemello.com/2015/07/15/mariner-4-registra-as-primeiras-imagens-de-marte/>. Acesso em 12/08/2017.

O ano de 1969 seria particularmente decisivo com a invenção, no Bell Labs, de George Smith e Willard Boyle, do dispositivo de carga acoplada, o CCD, um sensor que convertia luz em sinais elétricos. Todas essas descobertas tomariam forma em 1975, quando o engenheiro da Kodak, Steven Sasson, patenteou um protótipo de câmera digital com o sensor CCD e lentes de câmera de cinema da Kodak.

Pesada e grande, a câmera capturava imagens de 100 pixels. Para o registro em preto e branco, eram necessários quase 30 segundos de exposição. A imagem era gravada em uma fita cassete e, em seguida, colocada em um reproduutor portátil, ligado a um computador que exibia a imagem em uma tela de TV.



Steven Sasson segurando seu protótipo de câmera digital
Fonte: Google Images

Sasson relataria, mais tarde, que a invenção causaria pouca impressão nos executivos da Kodak. Além de a Kodak ser uma empresa cujo principal lucro concentrava-se na venda e revelação de filmes, os executivos estavam convictos de que seus consumidores desejavam ver suas fotos impressas em papel, e não em uma tela.

É digna de nota a recusa da Kodak, sobretudo quando sabemos que a tela, hoje, é o lugar por excelência da fotografia. Todavia, quando a fotografia digital dava seus primeiros passos, o tipo de comunicação integrada que fez dela ferramenta indispensável, também se encontrava em um estágio embrionário, sobretudo no que diz respeito à sua utilização

doméstica. Portanto, aos olhos da Kodak, a ideia de uma fotografia enquanto imagem que cintila no ecrã não encontrava ressonância cultural em uma sociedade que aprendera a estimar a ancoragem física de suas lembranças. A empresa, no entanto, também perderia mais tarde o bonde da história ao não reconhecer como a cristalização da tecnologia digital forneceria o núcleo para novas formas de práticas sociais e culturais (MITCHELL, 2009, p. 19).



Imagem reproduzida em uma tela de televisão
Fonte: Google Images

Somente em 1981, o mercado consumidor conheceria a primeira câmera eletrônica, a Mavica, criada pela Sony. É importante salientar que não se poderia ainda chamar rigorosamente a Mavica – e outras câmeras da época – de digital, uma vez que ela era na verdade uma câmera de vídeo estática, que capturava *frames*, congelava-os e depois os armazenava em disquetes de duas polegadas. Entretanto, uma análise menos purista nos permite reconhecer que os pilares imediatistas que consagrariam a fotografia digital já estavam em franca gestação.

Em 1984, nas Olimpíadas de Los Angeles, foi a vez da Canon utilizar um protótipo de câmera de vídeo estática, em parceria com o jornal japonês *Yomiuri Shimbun*. A câmera transmitiu, via telefone, dos Estados Unidos para o Japão, fotos de 0,4 megapixels. Embora as imagens tenham levado meia hora para serem enviadas, o *Yomiuri* foi o mais bem-sucedido

meio na cobertura fotográfica do evento, deixando entrever a emergência do novo fotojornalismo da notícia em tempo real que se firmaria nos anos 90.

Apesar dos avanços nos anos que se seguiram, o uso das câmeras analógicas só cairia em desuso definitivamente cerca de duas décadas depois. Era preciso tornar o processo digital mais compacto; desde as câmeras até os disquetes, além de grandes, eram caros. Ademais, a qualidade da imagem ainda era bastante inferior à tecnologia analógica. Ainda assim, a despeito da incipiente qualidade das imagens, pode-se ver, desde os primórdios da fotografia digital, o esforço empreendido no desenvolvimento de uma forma de comunicação específica. Como nota Villi (2014, p.61), desde o fim do século XIX, o desenvolvimento foi particularmente acelerado no que diz respeito às tecnologias que permitissem comunicação à distância e em tempo real, isto é, tudo que abarcava o prefixo “tele”, definido tanto pela simultaneidade quanto pela comunicação através do espaço.

Em meados dos anos 2000, finalmente, os aprimoramentos do digital – o armazenamento via cartões de memória, o acesso via computador e a rápida transmissão para localidades remotas – firmaram-se como vantagens técnicas sobre o formato analógico, coadunando-se a novos imperativos de velocidade e adaptando-se a outros regimes de produção, circulação e visibilidade por meio de seu automatismo, sua imediata acessibilidade e difusão de imagens (ROUILLÉ, 2013, p.18). Outro impulso crucial viria com a incorporação das câmeras digitais a outros dispositivos, fundamentalmente os smartphones, que aumentariam em mais de 600% a quantidade de registros fotográficos, elevando a outro patamar o “sentido radical de abundância”, outrora proporcionado pela Kodak (STURKEN, 2017, p. 13).

Em termos técnicos, uma imagem digital é resultante de um processo de dupla conversão. Primeiramente, a luz, que atravessa a objetiva da câmera, é convertida em sinais elétricos pelo CCD que, por sua vez, finalmente os converte em um código binário que poderá ser armazenado na memória do computador e transmitido eletronicamente. Isso transformou, sob diversos aspectos, a forma como fazemos fotografias, as percebemos e as compartilhamos. A geografia fluida e instável do código binário não só passou a tematizar nosso modo desterritorializado de estar no mundo, como também a própria condição da fotografia digital.

W. J. T. Mitchell (2005) aponta que o fim do imperialismo e a desmaterialização dos objetos não foram meros eventos paralelos, e sim profundamente ligados entre si. O autor vai

mais além e afirma que talvez eles sejam a mesma coisa vista de ângulos diferentes, uma vez que o imperialismo foi suplantado pela globalização, compreendida como uma matriz de circulação e fluxo de informações sem um centro definido ou localização determinada:

A globalização não tem imperador, capital e estrutura exceto seus infinitos labirintos de fusões corporativas, burocracias governamentais e organizações não governamentais em constante proliferação. É um rizoma de redes, webs, mediações onde o investimento nunca para, as redes de telefones não param de crescer e ninguém está no comando. (MITCHELL, 2005, p. 150, tradução nossa)

A sociedade globalizada cria, portanto, a fotografia digital à sua imagem e semelhança, dirá Fontcuberta. Se a imagem argêntica tinha como correlato a sociedade industrial, onde sua materialidade estava ligada:

[...] ao universo da química, ao desenvolvimento do aço e da ferrovia, à maquinaria e à expansão colonial incentivada pela produção capitalista, a fotografia digital, por sua vez, torna-se a expressão de uma economia que privilegia a informação como mercadoria, os capitais opacos e as transações informáticas invisíveis respondendo a um mundo acelerado, à supremacia da velocidade vertiginosa e às exigências do imediatismo e da globalidade. (FONTCUBERTA, 2014, p. 6).

Observa-se, portanto, um “regime de enunciados” (ROUILLÉ, 2013, p.18) muito distinto daquele que associou a fotografia analógica à noção de permanência. E esta permanência não se referia apenas a uma fixação no tempo, mas também no espaço. Daí falarmos em uma nova geografia do suporte, em que a inscrição da imagem no papel e sua subsequente locação em porta-retratos, molduras, carteiras se torna não somente prescindível como anacrônica. A imagem se desprende da clausura de sua materialidade para circular no fluxo informacional.

Neste contexto, a ascensão da fotografia digital está umbilicalmente ligada ao surgimento da Internet¹³ e ao tipo de comunicação em rede engendrada por ela. Se pesquisadores costumavam teorizar sobre fotografia como uma tecnologia distinta e com vida própria,¹⁴ a sua convergência com as tecnologias onipresentes da internet e dos smartphones

¹³ A origem da Internet também remonta à Guerra Fria, nascendo de uma encruzilhada entre a grande ciência, a investigação militar e a cultura libertária, em que as universidades de pesquisa e *thinks-tanks* especializados em temas de defesa constituíram os pontos de encontros fundamentais entre essas três fontes embrionárias, segundo Manuel Castells (2003).

¹⁴ A especificidade do meio sempre configurou um terreno pantanoso para análises teóricas. A sua convergência com o digital, sob esse prisma, representa, para Lister (2013), apenas uma etapa de aceleração de um histórico de contaminações mais antigo que já a relacionou com outras tecnologias impressas, gráficas, eletrônicas e

significa que não se pode mais fazê-lo sem levar em conta tais mídias (LARSEN; SANDBYE, 2014, p. 6).

De acordo com Lemos (2004, p. 68), o que chamamos de novas tecnologias de comunicação e informação surge a partir de 1975, com a fusão das telecomunicações analógicas com a informática, possibilitando a veiculação sob um mesmo suporte – o computador –, de diversas formatações de mensagens. No ano de 1969, na Califórnia, era criada a primeira rede mundial de computadores, a Arpanet. Fundada pelo Departamento de Defesa dos Estados Unidos, a Arpanet conectou primeiramente dois computadores, um na UCLA e outro na Stanford, por meio de linhas telefônicas. No final do ano, mais dois nós seriam acrescentados, formando quatro *sites*. Já no ano seguinte, a Arpa crescia a uma taxa de um nó por mês. Wertheim (2001, p. 164) observa que, a princípio, por conta do alto custo de manutenção de um *site*, o crescimento era necessariamente incremental. No entanto, uma década depois, as vantagens do que estava sendo chamado de “rede”¹⁵ tornavam-se evidentes para um número cada vez maior de pessoas, impulsionando a criação de uma rede civil.

No final dos anos 80, o número de pessoas e de computadores conectados começou a crescer exponencialmente. As tecnologias digitais surgiram, então, como “a infraestrutura do ciberespaço, novo espaço de comunicação, de sociabilidade, de organização e de transação, mas também novo mercado da informação e do conhecimento” (LÉVY, 2008, p. 22).

Vamos nos debruçar de forma mais aprofundada na comunicação em rede e em sua circulação fotográfica mais adiante; por ora, ressaltamos apenas que a informatização e a globalização das sociedades ampliam, de acordo com Vicente (1998), o campo da fotografia que, a princípio, significava produção e armazenamento de imagens; na contemporaneidade, ela passa a incorporar a distribuição e o gerenciamento de informações, deslocando-se do registro da expressão-representação ao da informação-comunicação (ROUILLÉ, 2005). A fotografia em rede, mais do que uma forma estética, se tornou parte fundamental de uma reconfiguração maior da experiência e da mediação do mundo pelas tecnologias da informação, o que não equivale dizer que exista simplesmente uma proliferação de imagens

televisivas. Neste ponto, testemunhamos também o retorno de velhas questões essencialistas revigoradas a partir do digital.

¹⁵ O crescente desejo de comunicação entre redes, de acordo com Margareth (2001), gerou a necessidade de um conjunto padronizado de procedimentos que permitissem a troca de informações entre si, o que viria a ser chamado de “*Internet Protocol*”. Foi com esse propósito que a National Science Foundation resolveu patrocinar, em 1980, a CSNET, que conectava um número crescente de departamentos de ciência dos computadores espalhados pelo país. Mas foi somente com a criação da NSFNET, em 1985, que o ritmo de crescimento do ciberespaço daria uma guinada rumo ao uso doméstico.

com valor documental tradicional, capazes de nos reportar algum evento específico (LISTER, 2013, p. 9). Conforme etimologia da palavra, Geoffrey Nunberg apud Lister (2013, p. 9) descreve esse tipo de informação como um novo tipo de “substância abstrata, genérica e intencional que está em liberdade e em alta velocidade no mundo, sendo uma mercadoria quantificável que pode ser trocada e destacável de seus substratos.”

Na ocasião da escrita de *A Filosofia da caixa preta*, em 1983, o quadro descrito por Flusser, acerca da decadência do objeto e emergência da informação, seria premonitório em relação à condição futura da fotografia na era digital, a partir da qual o valor da fotografia passaria a residir primordialmente na informação que transmite e não mais em sua materialidade.

Com efeito, a fotografia é o primeiro objeto pós-industrial: o valor se transferiu do objeto para a informação. Pós-indústria é precisamente isso: desejar informação e não mais objetos. Não mais possuir e distribuir propriedades (capitalismo ou socialismo). Trata-se de dispor de informações (sociedade informática). Não mais um par de sapato, mais um móvel, porém, mais uma viagem, mais uma escola. Eis a meta. Transformação de valores, tornada palpável nas fotografias (FLUSSER, 2002, p. 47-48).

A fotografia digital toma, portanto, o lugar da fotografia analógica, a fim de responder de forma mais adequada às demandas da sociedade globalizada da informação e das redes. Se a câmera analógica surgira como um dispositivo capaz de transpor para o domínio das imagens os valores e mecanismos da sociedade industrial e da economia de mercado, isto é, a sua inserção em um regime de intercambialidade e circulação de signos, a fotografia digital torna-se “o dispositivo de produção de imagens fixas equivalente à nova sociedade e a serviço dela. Em congruência, portanto, com ela” (ROUILLÉ, 2013, p. 18). Difundindo-se por diversas áreas, a razão de ser da fotografia digital passa a residir:

[...] na aceleração e integração de processos de comunicação, sejam eles de natureza científica, militar, industrial ou social. Por aceleração entende-se a redução dos tempos de produção e os ganhos de produtividade. A integração compreende alterações coordenadas em procedimentos, ou seja, em recursos técnicos, padrões de qualidade, métodos de trabalho e definição de funções. Tais processos habitam ambientes virtuais, implicando interfaces com computadores e redes de armazenamento e comunicação de dados. (VICENTE, 1998, p. 3)

Pode-se argumentar, entretanto, que neste universo binário e sem suporte estável, ao contrário do que afirmamos, não há menos materialidade e sim o oposto, dado que a linguagem digital permite uma aderência da imagem aos mais diversos suportes, nos quais a

imagem facilmente se cola. Ao mesmo tempo, embora infinitas possibilidades de materialização se abram, a imagem está sempre colando e descolando, saltando de um suporte a outro; ela circula muito mais do que adere, especialmente no campo vernacular, nosso foco de interesse. Seu lugar é o não lugar do ciberespaço, onde passa a exercer um papel decisivo, atuando, conforme veremos, como uma prática performativa de comunicação. O intercâmbio fotográfico, agora realizado de muitos para muitos, responde, enfim, a “um desejo de comunicação recíproca” (LEVY, 1999, p. 12), conformado pelo caráter fluido e interativo do ciberespaço. Dos álbuns de família compartilhados na intimidade das salas de estar à audiência sem precedentes da rede mundial de computadores, a vocação da fotografia, na era digital, é circular, justamente porque a troca de imagens se faz agora “menos constrangida pelo espaço, pelo tempo e pela materialidade” (MITCHELL, 1992, p. 80, tradução nossa).

[...] elas [as imagens digitais] representam o último estado na longa evolução das imagens enquanto objetos para imagens como performances – uma transição que se afasta das imagens entendidas como duráveis, valorizadas individualmente, como os artefatos enraizados na fisicalidade (frescos, mosaicos e murais), passando pelas pinturas de cavalete portáteis e pelas impressões de baixo custo, até à completa efemeridade de projeções filmicas e ecrãs de vídeo. (MITCHELL, 1992, p. 78, tradução nossa)

Se a fotografia analógica encontrava repouso em sua possibilidade de materialização e esta nos parece cada vez mais anacrônica, algumas questões imediatamente se impõem. Podemos ainda concebê-la como algo que dura? Nossa intenção, neste capítulo, é antecipar alguns pontos que serão proveitosamente aprofundados na parte seguinte.

2.2 A polaridade analógico-digital

De Daguerre à fotografia digital, percorremos um longo caminho atravessado simultaneamente por aprimoramentos técnicos e questionamentos ontológicos. O surgimento das tecnologias digitais fez proliferar novos discursos tanto de assimilações quanto de rupturas. O discurso da novidade, conquanto permanece o mais apregoado, nos impele à pergunta: estaríamos de fato diante de uma “revolução do digital”? Sob quais aspectos podemos sugerir que o digital vem revolucionando a fotografia?

Já é lugar-comum a assertiva de que a emergência de toda nova tecnologia é assombrada tanto pelo espectro da utopia quanto por visões tecnofóbicas. Daí as muitas mortes anunciadas não só da fotografia, como de outras mídias, a exemplo do cinema, que seguem morrendo e renascendo, a despeito dos prognósticos mais apocalípticos. Revolução e morte, neste cenário, seriam termos que se equivalem? Teria o digital transformado a tal ponto a fotografia de modo a aniquilá-la? Sem dúvida, esta resposta depende da própria concepção do que compreendemos como “fotografia” nos dias de hoje.

O atual discurso pós-fotográfico convive com o paradoxo da onipresença das imagens fotográficas. Nunca se fotografou tanto quanto agora. Não à toa, a quantidade tornou-se uma de suas questões mais problemáticas. “A morte da fotografia é, ao mesmo tempo, a sua explosão difusa na cultura, o seu definitivo triunfo. A fotografia morre, mas o fotográfico nasce”, diz Ribalta (2008, p. 180, tradução nossa). Ao mesmo tempo, para Lister (2013, p. 5, tradução nossa), a fotografia não está em lugar algum, no sentido de que ela assumiu uma nova feição, donde o digital não significa o seu fim, mas um “momento novo e radical em sua longa história que alterou aspectos com os quais estávamos familiarizados”.

Lager (2013, p. 113) a define como uma mídia zumbi que se recusa a morrer e permanece alimentando variantes da mídia digital que a teriam substituído. Neste sentido, há continuidades, rupturas e combinações. Manovich (1994) também é cauteloso em sua abordagem acerca de uma revolução do digital. O autor não a afirma nem tampouco a renega, mas procura pensar a lógica paradoxal da imagem digital: o modo como ela rompe com os velhos modelos de representação visual, ao mesmo passo que os reforça, evocando o cinema para exemplificar melhor sua tese. Embora a tecnologia básica de se fazer cinema tenha sido substituída pelas novas tecnologias digitais, códigos cinematográficos também encontram novos papéis na cultura digital visual. Ademais, nota o autor – e isto também será discutido por nós mais à frente –, as estéticas tradicionais ganham um revigorado status fetichista diante das novas tecnologias digitais. Portanto, embora o digital substitua o analógico, ao mesmo tempo também o dota de novos valores, em um processo de remediação.¹⁶

Para Ribalta, a pós-fotografia implica uma transformação cultural envolvida no declínio tecnológico da fotografia química. Central nessa transformação, segundo o autor, é a ideia de que apesar da morte da fotografia, permanece uma cultura, um paradigma visual, “um novo tipo de inconsciente visual, em que o discurso sobre a sua morte é mais precisamente

¹⁶ Este conceito será aprofundado no capítulo 4.

sobre a sua reaparição fantasmática, desmaterializada de sua condição material tecnológica tradicional” (2008, p. 179, tradução nossa).

Na perspectiva de W. J. T. Mitchell (2005, p. 319), grande parte da ansiedade acerca do digital provém de seu desenvolvimento concomitante à reprodução de clones na ciência, posto que em ambos pesa a acusação da substituição de um processo natural por outro que envolve uma manipulação artificial. Em direção semelhante, em texto escrito nos anos 1990, Batchen creditava a fobia incipiente a uma suspeita pervasiva de que estaríamos entrando em uma era em que não seria mais possível distinguir qualquer instância da realidade de suas simulações.

Signo e referente, natureza e cultura, humano e máquina; todas essas entidades até então confiáveis parecem estar colapsando umas sobre as outras até o ponto em que se tornarão indivisíveis. Em breve, o mundo inteiro será transformado em natureza artificial indiferenciada. (BATCHEN, 1994, p. 50, tradução nossa)

As afirmações acima relacionam-se a uma questão particularmente insistente na análise fotográfica que diz respeito à *indexicalidade*, em uma “aderência ao real” (BARTHES, 1980) que seria, supostamente, uma propriedade exclusiva da tecnologia analógica. Os teóricos que defendem uma ruptura radical com o código analógico concebem o digital como uma tecnologia que prescinde de um referente, pois o que agora preexistiria à imagem não seria mais o objeto, e sim uma matriz numérica em que cada elemento corresponderia a um pixel.

Couchot (1999) entende que enquanto cada ponto da imagem ótica corresponde a um ponto do objeto real, nenhum ponto de qualquer objeto real preexistente corresponde ao pixel, pois este seria a expressão, materializada na tela, de um cálculo efetuado pelo computador, conforme as instruções de um programa:

Eis porque a imagem numérica não representa mais o mundo real, ela o simula. Ela o reconstrói, fragmento por fragmento, propondo dele uma visualização numérica que não mantém mais nenhuma relação direta com o real, nem física, nem energética. (COUCHOT, 1999, p. 42)

Quando falamos em fotografia digital, especificamente, nos referimos às imagens obtidas a partir de uma câmera digital. Uma imagem de síntese¹⁷ pode facilmente se confundir

¹⁷ Segundo André Parente (2007, p. 5), muitos teóricos e especialistas das novas tecnologias da imagem veem na imagem de síntese uma ruptura radical com os modelos de representação pertencentes à tradição ocidental, uma

com uma fotografia digital por sua iconicidade, mas seu processo de geração é absolutamente distinto, uma vez que corresponde à simulação e à criação de imagens a partir exclusivamente de sinais numéricos. Essa distinção deve ser sustentada de saída, quando discussões conceituais acerca do índice são travadas, dado o modo como a indexicalidade se entrelaça com a iconicidade em nossa recepção fotográfica, como salienta Gunning (2012).

Afastando-se das imagens de síntese e analisando a fotografia digital, Gunning argumenta justamente que tais concepções, que supõem a privação de um referente, são equivocadas, ao desconsiderarem que a câmera digital representa apenas um modo distinto de captura da luz que emana do objeto – em vez da película sensível de inscrição, os sensores eletrônicos –, o que não abole de forma alguma a indexicalidade. Ambas as tecnologias dependem ainda da presença do objeto perante a câmera, persistindo um lastro do mundo físico.

Claramente, uma câmera digital registra através dos seus dados numéricos as mesmas intensidades de luz que o faz uma câmera não digital: daí a similaridade das suas imagens. A diferença entre a câmera digital e a que utiliza filmes tem a ver com o modo como a informação é capturada – o que tem grandes implicações nas possibilidades de armazenamento, transferência e manipulação destas imagens. No entanto, o armazenamento, em termos de dados numéricos, não elimina a indexicalidade (razão pela qual as imagens digitais servem como fotos de passaporte e outros tipos de evidências legais ou documentos, as mesmas que são fornecidas pelas fotografias ordinárias).
(GUNNING, 2012, p. 5)

Ainda, em uma abordagem distinta, Green e Lowry (2003) argumentam que o sinal indexado tem menos a ver com suas origens causais e mais com a maneira como ele aponta para o evento de sua própria inscrição. As fotografias, portanto, não seriam apenas indexicais porque a luz passou a ser registrada em um filme fotossensível, mas, primordialmente, porque elas foram tiradas, o que independe do processo utilizado. “O próprio ato de fotografar, como uma espécie de gesto performativo que aponta para um evento no mundo, como uma forma de designação que desenha a realidade no campo da imagem, é, assim, uma forma de indexicalidade” (2003, p. 51).

Formulando a questão a partir de outro prisma, considerando que a suposta revolução do digital resulte de sua capacidade de facilmente se desfazer do indexical, ou seja, de

vez que, para eles, ela deixa de ser a representação de uma realidade visível preexistente. Entretanto, para o autor, esta ideia, por sua vez, se baseia em uma confusão da noção de representação com a noção de reprodução. Uma imagem de síntese pode não representar uma realidade física preexistente, do ponto de vista do processo de reprodução de suas ondas eletromagnéticas, tal como ocorre em uma imagem foto-mecânica, mas ela pode representar a realidade, às vezes, melhor do que qualquer modelo de figuração foto-mecânico.

manipular imagens, novamente incorreríamos em equívocos, uma vez que a fotografia sempre esteve sujeita a manipulações. Desde sua invenção, práticas modernistas exploraram outras possibilidades a partir de sobreposições e manipulações nos negativos, como o movimento *pictorialista*, na segunda metade do século XIX; além de inúmeros casos de fotos adulteradas para fins policiais e das chamadas “fotografias de espíritos”. Ademais, a sua reivindicação de verdade se apresentou, ao longo da história, como um ponto problemático, pois nunca correspondeu a uma propriedade inerente à mesma. De acordo com Gunning:

Num contraste com os protocolos que autorizam a reivindicação de verdade da fotografia jurídica ou científica, a arte fotográfica cria os seus próprios protocolos e práticas, abertas à exploração e à transformação das suas formas, e a manipulação digital não pode ser vista como tendo transformado a natureza da fotografia como forma de arte, ainda que ela ofereça novas e excitantes técnicas, além de novos processos de descoberta e de exploração dessas técnicas. Devemos constatar que apenas uma determinada prática fotográfica tomou os fatos, ou a reivindicação de verdade, como um princípio essencial da sua prática e que muitos dos usos da fotografia desprezaram deliberadamente essas teses. (GUNNING, 2012, p. 11)

Não obstante o digital, com a maleabilidade do pixel, possibilitou uma maior facilidade e praticidade na realização desses processos. Ainda assim, o modo como percebemos culturalmente uma imagem não tem necessariamente relação com sua base material. O fato de uma imagem ser digital não a coloca obrigatoriamente sob suspeita e o mesmo ocorre com a analógica e seu valor de verdade. Tudo irá depender do contexto perceptivo no qual determinada imagem está inserida.

A esse respeito, Brunet (2008) nota que, na descrição de Peirce acerca da indexicalidade, a própria experiência de olhar fotografias aparece permeada de conhecimento (“As fotografias, e em particular as fotografias instantâneas, são muito instrutivas porque *sabemos...*”). O que faz da fotografia um índice é o conhecimento difundido acerca de seu modo de funcionamento – efeito da luz sobre uma superfície sensível. O autor sustenta a sua argumentação a partir da notável expansão, impulsionada pela Kodak, de um discurso social sobre a fotografia que viabilizou e difundiu um saber básico sobre o meio. Na era digital, por conta de uma espécie de “dúvida colateral” sobre o seu modo de produção, este saber, ainda que válido, necessariamente se tornou mais crítico e reflexivo.

[...] se sabemos que as fotografias são verdadeiras hoje, assim como antes da invenção das imagens de computador, tendemos a basear esse conhecimento não em um princípio simples sobre a tecnologia, mas sobre a rastreabilidade de toda uma cadeia de produção, publicação e circulação de imagens. Como Liz Wells bem diz,

houve uma mudança de ênfase da autoridade da imagem para o seu criador, e toda uma série de fatores determinam nossa confiança nas fotografias. Por outro lado, se e quando dizemos que não sabemos se uma fotografia é verdadeira, muitas vezes isso tem menos a ver com a tecnologia digital *per se* do que com uma opacidade ou obscuridade pervertida nesta cadeia. Assim, a era pós-fotográfica validou, mais do que qualquer coisa, uma mudança epistemológica de um tipo de essencialismo semi-tecnológico para um tipo de relativismo cultural ou pragmático que, por sua vez, reverbera em toda a história da fotografia. (BRUNET, 2008, p. 45, tradução nossa)

Em sua grande maioria, atividades que se ancoram na objetividade fotográfica, como o fotojornalismo, salienta Gunning (2012), se empenham em preservar o seu valor de verdade, mesmo em face da acessibilidade das ferramentas de manipulação. Já na publicidade, a situação adquire contornos diferentes, revelando-se um campo particularmente sensível às questões de veracidade. A dúvida perceptiva foi de tal modo introjetada que ao espectador treinado resta o entretenimento de lançar-se em uma espécie de jogo dos sete erros em busca dos vestígios do “real” oprimido pelo *Photoshop*.

No entanto, na fotografia vernacular, o uso ordinário se restringe predominantemente a um processo de otimização das imagens. W. J. T. Mitchell (2012) explica, por exemplo, que costuma manipular quase todas as suas imagens digitais, mas não no intuito de falseá-las, e sim de melhorar a sua funcionalidade, limitando-se a alterações de formatos, saturação de cores, etc.

Ao questionar se a liberdade dada de transformar as imagens pelo digital o leva a aspirar à condição da pintura, Gunning também atenta para o fato de que os usuários do *Photoshop* visam à transformação da imagem mais do que a sua criação, e que “o poder da maioria das manipulações digitais de fotografias depende do nosso reconhecimento delas como ‘fotografias manipuladas’, da nossa consciência das camadas indexicais (ou, talvez melhor, do visualmente reconhecível) por detrás das manipulações” (2012, p. 6).

Dando um passo precoce, porém necessário, em nossa pesquisa: considerando que grande parte das imagens que circula em tempo real nas redes é proveniente de smartphones, os recursos são ainda mais limitados do que os disponíveis em um programa como o *Photoshop*, restringindo-se ao uso prático dos conhecidos filtros que, de forma geral, também operam otimizando as imagens. Neste tocante, sobre as manifestações ocorridas em 2013 no Brasil, por exemplo, o brasileiro Mike Krieger, engenheiro cofundador do *Instagram*,

afirmou, na época, a respeito da abundância de imagens registradas: “O que eu amo no Instagram é que, como as fotos são tiradas do celular, você tem um flash da realidade”.¹⁸

Sobre tais registros pouca dúvida se estabeleceu, exatamente porque eram digitais e não o oposto. Essas imagens se serviram da simultaneidade do digital, de um “isso está acontecendo”, muito mais do que de sua possibilidade de manipulação – o tempo despendido para alterá-las significativamente esvaziaria o sentido de sua instantaneidade. O cenário apocalíptico visionado de que qualquer imagem preservaria da fotografia apenas a sua “cara” não fora concretizado. Como Hand (2012, p. 1, tradução nossa) ressalta: “Onde muitos imaginaram um futuro de simulação digital e realidade virtual, agora, possivelmente, temos o oposto: a divulgação visual da vida ordinária em uma galeria de fotos onipresente”, ao se referir à explosão da prática vernacular nas redes. Por esse prisma, essas imagens são até mesmo mais indexicais do que outras, pois correspondem a uma inscrição em tempo real de uma experiência vivida no momento de sua partilha. O que garante, neste caso, a sua conexão com o real é uma espécie de dupla indexicalidade. A contiguidade física que caracteriza o índice de Peirce também se apresenta como contiguidade temporal; e nossa aposta é a de que, se pudermos falar de uma revolução digital, é nesta inflexão temporal fotográfica que ela verdadeiramente reside.

Em suma, uma comparação estritamente técnica entre o digital e o analógico não é capaz de abarcar com precisão todas as implicações desta transição, tampouco apontar para cenários radicalmente revolucionários. A fotografia não é uma prática uniforme com um significado cultural fixo, ao contrário, “é uma prática complexa e diversificada no tempo e no espaço, devendo ser compreendida, simultaneamente, como uma prática social, uma tecnologia em rede, um objeto material e uma imagem” (LARSEN; SANDBYE, 2014, p. 10, tradução nossa). Analógica ou digital, a fotografia se define não somente por sua base material, mas, sobretudo, pelas suas práticas. Qualquer mudança em sua “feição” terá que ser analisada a partir deste espectro mais amplo que abrange transformações em suas formas de uso e também em seu significado afetivo. Neste ponto, a desmaterialização assume um papel decisivo não porque elimina o referente, mas porque abole certo tipo de prática social relacionada à fisicalidade da fotografia que, por sua vez, também se associa a uma determinada relação temporal.

¹⁸ Disponível em <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2013/06/instagram-e-flash-da-realidade-dos-protestos-diz-cofundador-brasileiro.html>. Acesso em 10/10/2016.

2.3 Foto-imagem

Independentemente de que teoria pareça a mais apropriada para dar conta da polaridade analógico-digital, talvez mais produtivo seja nos concentrarmos na natureza do debate e no que ele parece sinalizar. Por que o índice persiste como um dos pontos mais debatidos sobre fotografia, mesmo diante da fragilidade do argumento que o elimina? É possível que a grande ansiedade predominante, diante da perspectiva de um mundo “sem referente”, faça parte de um interesse maior acerca da materialidade da fotografia e da virada sensual que tomou lugar nas ciências sociais e humanas (DI BELLO, 2008, p. 151).

O que estamos sugerindo é que a obsessão indexical talvez tenha menos a ver com questões de veracidade e mais com as implicações da perda objetal e como esta vem sendo negociada, uma vez que ao eliminar o suporte, o digital nos devolve um código numérico que se converte em pura imagem, e não um objeto. Se o índice certamente não é abolido, ao mesmo tempo sua fisicalidade é inegavelmente comprometida, posto que, enquanto os negativos fotográficos registram e preservam o rastro deixado pela luz em uma forma material, os sensores sensíveis das câmeras digitais o traduzem para um código e, posteriormente, para uma imagem refratária ao toque. A respeito desta transubstancialidade:

Em um primeiro nível, toda imagem fotográfica está determinada pela perspectiva geométrica (...) A fotografia toma este sistema representacional e agrega a ele um método de armazenamento técnico de caráter material; ou seja, se produz um objeto material com volume físico sobre a superfície fotossensível dos sais de prata que, por sua vez, reproduz o volume daquilo que foi fotografado. Um volume é traduzido por outro, mas ambos consistem em uma existência real material. O sistema numérico-binário modifica esse sistema de armazenagem, pois já não há depósito de caráter material: não há volume; no lugar só há linguagem numérica, há desmaterialização, se produz uma perda do caráter físico da reprodução. (CONCHA, 2011, p. 223-224)

O corolário disso é que velhas formas de uso fotográfico cedem lugar a outras. Para Ribalta (2008), todos aqueles que trabalharam no meio fotográfico, nos anos 90, experienciaram um senso de perda de materiais, com a substituição dos processos fotomecânicos pela tecnologia digital. Profissionais se abriram a formas de hibridização entre tecnologias digitais e químicas, procurando unir o melhor dos dois mundos. Já para o público geral, segundo o autor, a transição química para digital teria sido ausente de qualquer trauma,

liberta dos custos, processos químicos e dependência relativa, possibilitando uma relação mais relaxada com a imagem, tornada mais fácil de produzir e de apagar.

A visibilidade instantânea de imagens nas telas das câmeras elimina a demora entre o registro e a formação da imagem e torna desnecessário o papel como um meio de visualização e o armazenamento via computador tornou obsoletos os álbuns familiares e os negativos. Snapshots de família tornam-se descanso de tela, wallpapers para área de trabalho ou lixo. Com o Photoshop, o processamento não desaparece mas se torna literalmente e radicalmente privatizado. Amadores tornam-se pós-produtores: você aperta o botão e também faz o resto. (RIBALTA, 2008, p. 179, tradução nossa)

As câmeras digitais de fato representaram uma grande mudança em termos de tecnologia e prática na fotografia popular, na medida em que os dispositivos digitais não só incorporaram o que acontecia na sala escura analógica, como também ofereceram habilidades de pós-produção que antes pertenciam somente ao fotógrafo profissional (tais como vários aprimoramentos e modificações tanto no dispositivo quanto no *software* de visualização), bem como o imediatismo que veio com a possibilidade de conferir as fotos no visor e a capacidade de armazenamento da câmera, como notou Hand (2012). O registro e o processamento da imagem se tornaram eventos praticamente simultâneos e não mais separados. A câmera digital passou a conjugar, simultaneamente, produção, pós-produção e exibição das imagens – no caso dos smartphones, a transmissão também. Mas, talvez, tal transição não tenha sido tão ausente de traumas quanto Ribalta parece sugerir.

Assistimos a uma verdadeira “hipertrofia do tato” (DUBOIS, 2004, p. 65) na informática. Telas táteis – “dispositivos de frustração”, nas palavras de Dubois – *mouses*, teclados e uma explosão de ambientes imersivos procuram conferir uma falsa densidade ao “abismo do nada” (FLUSSER, 2008, p. 23) do universo imaterial, a partir da “reconstituição de efeitos de materialidade” (DUBOIS, 2004, p. 65).¹⁹ Imagens são e sempre foram imateriais, embora elas também ocupem um espaço – a memória do computador, por exemplo. Mas trata-se de um espaço intangível. Daí ser somente possível falar em reconstituição de efeitos, pois o digital carece da fisicalidade real que ditou, por mais de um século, certo tipo de interação fotográfica, incluído aí o seu uso fetichista, cuja característica

¹⁹ Cooley (2004) desenvolve melhor esta ideia recorrendo ao conceito de “recepção tátil” de Benjamin, propondo uma nova forma de ver o que está em jogo com ênfase na relação tátil entre corpo e tecnologia e em como a mão assume papel decisivo nas práticas visuais da atualidade.

essencial à noção de fetiche é a “irreduzível materialidade do objeto” (PIETZ, 1985, p. 7, tradução nossa), o seu status enquanto encarnação material.

Fotografias impressas podem ser acariciadas, beijadas, trazidas para perto. O olfato também assume, por vezes, uma função memorial importante, seja pelo aroma da química envolvida no registro de uma polaroide, de fotos recém-reveladas ou o mofo capaz de impregnar imagens preservadas por certo tempo em álbuns ou gavetas. Concomitantemente à forma íntima com que interagimos com nossas próprias fotografias, há também uma etiqueta inerente em seu modo de visualização quando ela não nos pertence – seguramos a foto com a ponta dos dedos, a fim de não manchá-la. A variável material é levada em conta em ambas as situações. Já uma imagem na tela, supõe distância até mesmo quando buscamos proximidade.

Sassoon observa, por exemplo, que a utilização de uma lupa para aumentar o detalhe em uma imagem fotográfica leva fisicamente o observador até o núcleo material do objeto, enquanto aumentar uma imagem digital envolve o uso de um teclado ou um *mouse* que mantém a distância do ecrã (SASSOON, 2004, p.192). Esta possibilidade de ampliar, mover, ajustar e editar, entre outras funcionalidades, torna ainda a imagem digital um processo computacional ativo, enquanto a impressão é uma forma passiva (BATE, 2013, p. 89). Ademais, a recepção recai inteiramente no seu conteúdo semiótico.

Seja qual for a atitude do fotógrafo e do espectador em relação a uma fotografia fixa, mover a imagem em uma tela oferece uma relação espacial diferente; na ampliação para ver os pixels, dando ‘zoom’ para examinar os detalhes de elemento no plano de fundo da imagem, o espectador pode se tornar um semiótico ou foto-detetive, analisando a construção detalhada da imagem sem qualquer treinamento formal. (BATE, 2013, p. 90, tradução nossa)

Para além desta perda objetal, o que mais está em questão quando o vínculo físico com a fotografia é rompido? É oportuno citarmos a referência de Edwards e Hart acerca do episódio no qual Barthes comenta a fotografia da sua mãe ainda jovem. Segundo as autoras, o exercício de rememoração é focado primeiramente nas qualidades materiais da fotografia, nomeadamente “no desvanecimento da impressão a sépia” e “nos cantos dobrados”, possivelmente por estar inserida em um álbum. O que se perde com o digital não é somente o objeto, mas, em última instância, a passagem do tempo, uma vez que a foto-objeto é capaz de transportar em si as marcas da sua própria história, já que ela é tanto “uma imagem como um objeto físico que existe no tempo e no espaço e, conseqüentemente, na experiência social e cultural” (EDWARDS; HART, 2004, p. 4, tradução nossa).

Tal como Barthes, qualquer um que tenha vivenciado suficientemente um mundo analógico, provavelmente guarda um relato pessoal de alguma fotografia que era mais do que uma imagem. A fotografia digitalizada de meu pai, quando tinha cinco anos, me parece hoje deslocada no tempo. Tudo nela me sugere um passado muito distante: a tonalidade preta e branca, a cadeira de palha, a vestimenta do meu pai. Contudo, ao ser digitalizada, ela passou por um processo de higienização que embora tenha preservado – e até mesmo “corrigido” – o seu conteúdo visual, a divorciou de sua biografia social. Na parte detrás da foto, meu falecido avô escreve: “João com um ano e três meses na varanda”. A sua escrita, além de possuir um valor de presença da ausência, à moda do índice, também situa a foto em um determinado período em que ele era vivo. Já a pequena fita adesiva que preserva a sua integridade, afixada em seu canto inferior esquerdo, fala sobre o quanto ela já circulou pelas mãos de meus familiares, ao mesmo tempo em que também evidencia o desejo de preservação que movia minha avó. Todas essas características que a fazem uma foto única e a conectam a um passado corporificado estariam encobertas pela assepsia da tecnologia digital.



Foto do meu pai na varanda de sua primeira casa, em 1944.

Este aspecto tem sido especialmente problemático para as instituições de custódia. Se uma avaliação da relação entre uma fotografia material e seu referente digital é baseada exclusivamente no conteúdo visual, pode-se dizer que a tradução digital é até mesmo uma substituta superior. No entanto, como nota Sassoon, quando comparada à sua materialidade e suas fontes de significado, a relação dissonante entre a representação digital e etérea e sua fonte material e tangível se torna mais proeminente.

Três características importantes da fotografia são centrais para muitos debates sobre a complexidade das fotografias: a materialidade do objeto fotográfico, o conceito da fotografia original e a origem do significado fotográfico. É, portanto, apropriado considerar a fotografia um objeto laminado com multicamadas no qual o significado provém de uma relação simbiótica entre materialidade, conteúdo e contexto. (SASSOON, 2004, p. 194, tradução nossa)

Quando confrontadas com o processo de digitalização de um conteúdo analógico para o digital, a questão-chave torna-se, portanto, de que maneira um “significado específico inerente ao original sobrevive no processo de digitalização” (BENJAMIN apud SASSOON, 2004, p. 198). Sasson argumenta que as instituições tornam-se cúmplices de um processo de mercantilização de suas coleções fotográficas, baseadas no conteúdo estético das imagens mais do que no contexto material e valor de pesquisa, o que representa uma falha na sustentação da integridade das fontes históricas que são responsáveis por preservar. A digitalização passa a configurar, neste contexto, um processo de padronização que elimina sutilezas, com vistas à replicação infinita do conteúdo visual.

Unlike humans who might treasure their uniqueness, digital media’s most defining quality is its ability to be copied exactly. Digital files, even digital processes, can be multiplied and exist in several instances at once. This is something new. The real-world, analog copies of things we have known up to now are all efforts to remain as true as possible to some original source, digital copies are indistinguishable from the original. They don’t take a toll on the thing being copied, either. In a sense, they are not copies. Once created, they are the original. In the analog world, the original must be preserved, and copying slowly destroys it. Every time the original negative is run through the printing machine, it is further degraded. Flash pictures are prohibited at museums, because each exposure to light slightly dims the brilliance of an original painting. Unlike such photos, digital copies are not impressions made off a master; they are originals themselves—more like clones than children, capable of carrying on new activities as if utterly reborn in every instant. (RUSHKOFF, 2013, p. 71)

Tecnicamente falando, o verdadeiramente original da foto analógica é seu negativo. Daí o hábito de fotógrafos destruí-los como meio de impedir a replicação. Todavia, é a

imagem impressa que se torna objeto de contemplação. Sob a perspectiva da biografia social, pode-se dizer que cada imagem impressa é também um original em seu próprio mérito, uma vez que cada uma terá uma trajetória, tornada distinta e visível em sua materialidade. Por exemplo a mesma foto de meu pai, a partir de negativos preservados, impressa, hoje, apresentará outras particularidades decorrentes da escolha do papel disponível e das novas marcas de uso que virá a acumular. Os aspectos materiais são, portanto, parte integrante da foto, de modo que condicionam a sua recepção e contrastam com a impessoalidade da imagem na tela.

Um dos fatores mais discutidos, quando da introdução da tecnologia digital, foi a impossibilidade de discernir original de cópia. Ainda que ocorra perda de informação e qualidade de imagem, a retórica do JPEG, segundo Palmer (2013), foi, desde o início, a de reduzir o tamanho do arquivo ao mínimo, suprimindo magicamente a atenção dessa perda, ao explorar eficientemente as limitações do olho humano, para que a imagem tenha uma diferença visual imperceptível. Para Manovich (2001, p. 55), esta retórica, longe de representar uma falha no universo perfeito do digital, constituiu a sua própria fundação, ao viabilizar a rápida transmissão de arquivos. Essa indistinção, contudo, não diz respeito somente a uma questão de original e cópia, pois, como afirmamos, sob a ótica da biografia social dos objetos, qualquer fotografia impressa pode adquirir singularidade com o tempo. O que está em questão no digital é *como* se dá este processo de particularização, quando as possibilidades são bastante limitadas pela padronização característica do meio, especialmente em comparação às formas fotográficas antecessoras. A “falta de forma” é uma qualidade própria ao digital, como notam Odom, Zimmerman e Forlizzi (2014, p. 990-991). Se por um lado, dizem os autores, esta maleabilidade permite que as imagens se adequem e se integrem a vários tipos de dispositivos e conteúdos digitais, esta mesma flexibilidade, por outro lado, complica as atividades de construção de valor, na medida em que obscurecem qualquer sentido de proveniência. Este achatamento das diferenças se faz ainda mais complexo, quando tudo parece ao alcance das câmeras.

Uma exposição, realizada em 2016, no museu George Eastman, chamada *A Matter of memory*, procurou abordar como o declínio da fotografia como objeto estaria afetando nossa relação com a memória e o que acontece quando nosso vínculo físico com ela é rompido. Dividida em seis seções, a exposição apresentava mais de 100 fotografias de artistas e suas visões pessoais sobre o tema. O fotógrafo holandês Bertien van Manen, por exemplo, em sua

série “Give me your image” (“Dê-me sua imagem”), visitou as casas de imigrantes ao redor da Europa e registrou imagens de suas fotografias preferidas, ostentadas em locais de destaque nas casas, como monumentos ao passado. A curadora Lisa Hostetler afirmou na ocasião:

Now that images are on a screen, they’re sort of ‘forever young’, and it becomes difficult to realise that there are many things that connect us to the past in terms of basic human emotions. These become more difficult to tease out when everything looks contemporary.²⁰



Imagem da exposição *A matter of memory*. Fonte: British Journal of Photography

Turkle (2006, p. 299) compreende como problemática a coexistência de objetos da memória “velhos” e “novos”, pois, nas telas, ambos guardam a mesma aparência “eternamente jovem”: “Nossa história não é baseada em páginas empoeiradas, páginas podres. Nossa história não está inscrita no papel que se desintegra. Não, ela está bem ali, na mesma forma que os acontecimentos atuais”.

²⁰ Disponível em <http://www.bjp-online.com/2016/10/a-matter-of-memory-photography-as-object-in-the-digital-age/>. Acesso em 12/08/2017.

Neste caso, a indistinção entre as imagens expressa também uma indeterminação temporal, posto que, no reino digital, a promessa é justamente de “fuga do tempo, da entropia e da degradação” (DOANNE, 2008, p. 10, tradução nossa). Apostamos que é por este prisma que o índice, em seu estado materialmente reconhecível, sem a mediação estéril da tela, reivindica um privilégio ontológico na fotografia, pois “revela mais facilmente do que o digital, com o seu sonho de imaterialidade, a inescapável necessidade da matéria, apesar da sua inevitável corrosão” (DOANNE, 2008, p. 12, tradução nossa).

Radley (1994) chama atenção para a relação que as pessoas desenvolvem, ao longo de suas vidas, com certos objetos e como os mesmos produzem um senso de passado que auxilia na sustentação de identidades individuais e coletivas. As marcas do tempo, visíveis na materialidade do papel fotográfico, destarte, são índices de um passado, reforçam a nossa conexão com o mesmo e atestam uma história que não se esgota no reconhecimento da imagem, nos ancorando existencialmente. Não é puramente o componente nostálgico que exerce força de atração, mas também um apreço pelo modo como certas fotografias podem se tornar “objetos biográficos”, capazes de articular presente e passado.

O termo “objeto biográfico” foi cunhado pela antropóloga Violette Morin (1969), para designar a categoria de objetos que estabelecem uma conexão simbólica com seus donos, em oposição àqueles que Morin denominou de “protocolares”, pois atendem simplesmente a uma função instrumental, caracterizados pela presença transitória no universo das coisas que possuímos. Na concepção de Bosi (2005, p. 5), objetos biográficos, ao contrário, envelhecem conosco, se incorporam a nossa experiência nos dando uma localização no tempo e no espaço, “um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade”. As fotografias, portanto, não narram nossas histórias estritamente por seu conteúdo visual, mas também porque carregam, em sua materialidade, a marca de sua própria permanência em nossa vida.

2.4 Posse material versus posse virtual

Nosso intuito, até o momento, foi sustentar que há algo na recepção fotográfica, que excede o simples conteúdo visual, associado a um apreço físico pela fotografia como objeto

que se deseja possuir, guardar ou deixar sempre visível, se assim preferirmos, na mesa da sala ou na cabeceira da cama, a velar o sono. O prazer da interação física com o objeto define, portanto, parte da qualidade da relação entre aquele que contempla a foto e a mesma. É uma situação, em certa medida, análoga à do livro. Persiste, indubitavelmente e com ânimo renovado, nestes tempos virtuais, um prazer fetichista pela posse física de algo. O que difere a posse material da posse virtual de uma fotografia – ou de qualquer coisa na verdade? Talvez possamos iniciar esta reflexão a partir de uma experiência pessoal.

No curso desta pesquisa, foram adquiridos, via *Amazon*, dois livros em formato digital. O tempo de espera dos formatos impressos – cerca de um mês – comprometeria o andamento da escrita. A possibilidade de ter acesso ao conteúdo dos livros no ato da compra, portanto, representou um ganho de tempo inestimável. A experiência de leitura de livros digitais, entretanto, causou impressões conflitantes. Há, certamente, praticidade e comodidade em poder acessá-los em qualquer lugar, sem que os mesmos ocupem espaço na bolsa ou em qualquer outro tipo de meio utilizado para transportá-los. Ao mesmo tempo, a ausência de interação física direta – grifos, rabiscos e demais marcações – comprometeu, em muito momentos, o processo de apreensão do conteúdo.

Mas o que queremos chamar atenção neste episódio não é exatamente para isso, visto que a recepção de fotografias e de livros são atividades afetivas absolutamente distintas. Desejamos atentar para uma releitura pretendida cerca de seis meses após a aquisição dos livros. O aplicativo que os abrigava, obtido juntamente com a sua compra, havia caído em desuso, tendo sido necessário o *download* de um aplicativo semelhante, junto com toda sorte de procedimentos, tais como recuperação de senha, que comprovassem a compra efetuada. Até atender a todos os protocolos de acesso, não foi possível garantir nem a existência, nem o lugar destes livros no universo das coisas. Os mesmos haviam sucumbido ao “buraco negro digital”, alertado por Vint Cerf.

Burnett (2005, p. 69) lembra que aqueles que atravessaram muitas gerações de *software* e *hardware* são capazes de testemunhar o quanto de informação se perdeu e o quanto se tornou inacessível. A percepção usual que temos de que “antigamente as coisas duravam mais” não é um acaso. Smartphones, baterias, câmeras e computadores figuram no topo dos objetos eletrônicos com ciclo de vida mais curto. Contudo, ainda assim as fotografias digitais desfrutam de uma pretensa imortalidade, pois habitam o reino do inorgânico. Tendemos a não nos preocupar tanto com a sua preservação, perdendo de vista a qualidade ficcional desta

imortalidade. Já fotografias em papel, rasgam, se autodestroem com o tempo, amarelam. Mas é justamente por sua finitude visível e palpável que as preservamos com valor de permanência, de modo a asseverar que elas durem.

As prateleiras, as instituições e os armazéns, onde o papel e outros artefatos foram ameaçados pela umidade e fogo, tendo atingido os limites físicos, foram acompanhados pela ameaça de uma rápida obsolescência tecnológica e extrema fragilidade em *hardware* e mídia de armazenamento. Estes são problemas que decorrem de “uma cultura furiosa de atualização, uma rápida superação e obsolescência de *software*, *hardware* e mídia de armazenamento” (LISTER, 2014, p. 36, tradução nossa)

Chun (2008) denomina este conflito entre permanência e efemeridade no terreno digital de “efêmero duradouro”. De acordo com a autora, tendemos a confundir armazenamento com memória, caracterizando esta última como permanente, quando na verdade, assim como a memória humana, ela também é processual e ativa.

Information is dynamic, however, not only because it must move in space but also, and more importantly, because degeneration – not regeneration – makes memory possible, while simultaneously threatening it. Digital media, which is allegedly more permanent and durable than other media (film stock, paper, and so on), depends on a degeneration actively denied and repressed. This degeneration, which engineers would like to divide into useful and harmful (eraseability versus signal decomposition, information versus noise) belies the promise of digital computers as permanent memory machines. If our machines’ memories are more permanent, if they enable a permanence that we seem to lack, it is because they are constantly refreshed so that their ephemerality endures, so that they may store the programs that seem to drive our machines. (CHUN, 2008, p. 167)

Se a tecnologia que garante a existência da imagem digital é provisória, esta inevitavelmente também o é. Neste sentido, foto-imagens são mais mortais do que foto-objetos, pois a sua existência não é soberana; elas dependem da funcionalidade de outros dispositivos e sistemas. Se nos é oferecida uma maior acessibilidade que antes não tínhamos em seus correlatos materiais, esse acesso também é relativizado por incidentes técnicos sobre os quais não exercemos qualquer controle. As fotografias não mais remetem a um período pré-histórico em que não “precisam de nada”, como afirmava Flusser. Wodom, Johnz e Forlizzi (2010, p. 370, tradução nossa) descrevem a “falta de presença física persistente” como uma das principais diferenças nesta transição das coisas materiais às virtuais. Enquanto uma foto impressa está no mundo, o seu formato digital possui uma existência flutuante, que

oscila entre a aparição e a desapareção. Fontcuberta (2014, p. 92) diz que seu estado é sempre de “latência reversível”; daí não falarmos mais em revelar imagens, e sim em abri-las ou fechá-las.

Quando abrigadas no ciberespaço, as imagens continuam sujeitas às mesmas contingências que a impõem uma existência incerta, já que o conteúdo na Internet, como salienta Chun, segue a mesma lógica do “efêmero duradouro”. Embora a Internet esteja disponível 24/7, materiais ou *sites* específicos podem desaparecer em definitivo ou temporariamente, caracterizando o ciberespaço como:

um ambiente inconstante e virtual, no qual os dados se encontram em interminável movimento e se sucedem e se modificam, se interagem e se excluem. No ciberespaço, a questão da preservação da informação e do conhecimento é questionada, pois, estando no ambiente virtual, não há garantias de que uma informação esteja disponível após certo tempo. O ciberespaço, devido às suas características intrínsecas, torna evidente o esquecimento, isso porque a preservação, nesse meio e neste momento, não é um fator essencial. (MONTEIRO; CARELLI, PICKLER, 2008, p. 1)

Ainda, não basta sequer que um sistema de nuvem,²¹ o verdadeiro bote salva-vidas do mar digital, garanta a sua funcionalidade. É preciso também que o celular ou o computador estejam funcionando perfeitamente, para que o acesso seja realizado no momento desejado. O universo digital assemelha-se, assim, a *matrioshkas*, de modo que um sistema contém o outro. O acesso à imagem é feito em etapas, ao contrário de simplesmente abrir um álbum, uma gaveta ou uma carteira.

Imagens que habitam o universo digital são cercadas de paradoxos que ainda estamos aprendendo a lidar e, literalmente, organizar, uma vez que nossa vida é cada vez mais estruturada a partir de posses virtuais. O que muda no processo de digitalização de conteúdos que um dia foram materiais é também a forma como tomamos ou perdemos posse dos mesmos. Salvo todas as precauções, qualquer coisa pode se perder em meio à intangibilidade do espaço virtual, precisamente porque a sua ideia de lugar também é ambígua, o que, por conseguinte, enfraquece nosso sentimento de posse da coisa. Há um senso de transitoriedade das imagens, posto que estas não têm seu local fixo, podendo habitar, simultaneamente,

²¹ A computação em nuvem é um tipo de sistema que depende de recursos de computação compartilhada, em vez de servidores locais ou dispositivos pessoais. Aplicativos, armazenamento e outros serviços são acessados através da Web. O National Institute of Standards and Technology (NIST) o descreve como “um modelo que permite o acesso onipresente, conveniente e sob demanda à rede *online* por um grupo compartilhado de recursos de computação configuráveis (por exemplo redes, servidores, armazenamento, aplicativos e serviços) que podem ser rapidamente provisionados e lançados com um esforço mínimo de gerenciamento ou provedor de serviços”.

inúmeros “lugares”. A sua pertença topográfica é espalhada no “éter do meio ambiente” (BATE, 2013, p. 81, tradução nossa). Podemos abrigar nossas fotografias em arquivos de computador, *pendrives*, redes sociais, celulares, e-mails, entre outras várias possibilidades.

Esta nova lógica que põe em xeque a ideia de lugar também conforma novas formas de valoração das fotografias, como observam Odom, Zimmerman e Forlizzi (2014). A capacidade de armazenamento é praticamente infinita, justamente porque se eliminou a variável material. Diferentemente de fotografias materiais que ocupam espaço, seja em álbuns ou em caixas velhas, arquivos digitais tendem a crescer indiscriminadamente. Como não há espaço visível sendo ocupado, a reflexão crítica acerca do que manter e do que descartar é menor. As imagens raramente são vistas, poucas são realmente valoradas, mas também, com pouca frequência, são excluídas, justamente porque a sua acumulação não se insinua como um problema.

O descarte, no entanto, diríamos, é da ordem do simbólico, na medida em que muitas fotografias acabam negligenciadas, em uma espécie de “hiperdepósito de imagens” (ZUNIGA, 2013, p. 32, tradução nossa). Neste sentido, a diferença entre aquilo que é efetivamente deletado e aquilo que é esquecido e engolido pela “supermemória” do computador é praticamente inexistente. Problemático, neste cenário, é que nem sempre o valor de uma fotografia é reconhecido no ato de seu registro. O tempo cumpre uma função importante nesta dinâmica de atribuição de significado. Enquanto uma foto impressa permite este “amadurecimento imagético” (FELIZARDO; SAMAIN, 2007, p. 208), no universo digital muitas fotos são efetivamente ou simbolicamente descartadas porque, em um primeiro momento, não pareciam importantes – pensemos em uma fotografia de alguém que morre e subitamente adquire novo vulto, por exemplo. A este respeito, Rubinstein e Sluis comentam:

The ability to edit in camera means that pictures that are deemed unsuccessful disappear forever, thus eliminating the possibility of returning to them after months or years to discover redeeming qualities that compensate for their apparent imperfections. The delete button reduces the chances of discovering hidden truth in photographs: a blurred face that becomes a poignant representation of absence and loss; a bad expression that turns into a cherished quality; closed eyes that reflect the proximity of death; a stranger in the background that becomes a lover or a friend. (2008, p. 13)

Se a qualidade do que se guarda é alterada, como vimos, pela capacidade de armazenamento, há de se adicionar nesta equação o método empregado. Como organizar e se relacionar com esta pletora de imagens? De que modo construir uma narrativa pessoal, a partir

de imagens por vezes tão arbitrárias? É um paradoxo, uma vez que o digital, enganosamente, cumpre a utopia de uma supermemória capaz de armazenar tudo, mas esse gesto totalizante é enfraquecido não só pelo fenômeno do “efêmero duradouro”, como também pela saturação de imagens.

O tema da memória é amplo e contempla abordagens distintas e interdisciplinares, cuja variedade é proporcional ao interesse que suscita. Casalegno (2006) recorda algumas metáforas que os antigos filósofos utilizavam para tentar compreender seus mecanismos. A primeira delas entendia a memória como um “pedaço de cera” sobre o qual se inscreveria a imagem do objeto lembrado. Outra metáfora correspondia a um “vasto celeiro de informações” que caberia ao homem vasculhar em busca de lembranças. Por fim, a última metáfora pensava a memória como uma espécie de “casa das almas”, onde as lembranças “voam e se agitam como entidades vivas” (CASALEGNO, p. 17).

Bergson (1999) diferenciava dois tipos de memória: a habitual e a espontânea. A primeira seria adquirida pela repetição de um mesmo esforço que, ao se tornar um exercício habitual do corpo, se inscreveria nele para atender a funções utilitárias. Seria a memória do nosso aprendizado de cor. Já a segunda, implicaria um “prolongamento do passado no presente, um progresso, uma genuína evolução” (1999, p. 260), correspondendo à memória pura, próxima a que Proust denominou de “involuntária”, sem função utilitária e que preservaria todos os acontecimentos de modo integral. Esta memória por excelência seria constantemente reprimida pela necessidade de ação, comandada pela memória habitual, permanecendo, no entanto, latente, aguardando brechas para atualizar suas imagens-lembrança.

Já Candau (2012, p. 9) concebe a memória como uma atividade que reconstrói, sem parar, o passado de forma atualizada no presente. Sua natureza é, portanto, necessariamente construída e, por conseguinte, suscetível a falhas, pois está aberta às influências do tempo presente, nunca se apresentando da mesma maneira quando evocada. Daí Izquierdo (1989) defini-la como representação do passado, e não seu retrato fiel.

Memória são as ruínas de Roma e as ruínas de nosso passado; memória tem o sistema imunológico, uma mola e um computador. Memória é nosso senso histórico e nosso senso de identidade pessoal (sou quem sou porque me lembro quem sou). Há algo em comum entre todas essas memórias: a conservação do passado através de imagens ou representações que podem ser evocadas.

Halbwachs (2006) propõe ainda outra vertente de entendimento, defendendo que a memória não deve ser interpretada como puramente individual. Ao contrário, ela constituiria sempre um fenômeno coletivo e, portanto, sujeito a múltiplas interpretações, uma vez que cada fato vivenciado por um indivíduo deve ser perpetuado através de um testemunho, a fim de fortalecer a lembrança. Deste modo, “nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos” (HALBWACHS, 2006, p. 30).

Pedaço de cera, vasto celeiro ou casa das almas. A memória humana é ativa, processual, finita e seletiva, comportando, deste modo, um “princípio de incerteza muito forte” (MORIN, 2006, p. 140). Ainda, não há possibilidade de memória sem esquecimento, sendo este um componente necessário a seu bom funcionamento (HUYSSSEN, 2002). Destarte, é preciso que esqueçamos algumas coisas, para que outras possam vir à tona. Mais do que isso, Ricoeur²² compreende o esquecimento como uma premissa para a memória.

Uma imagem me acode ao espírito; e digo em meu coração: é ele sim, é ela sim. Reconheço-o, reconheço-a. Esse reconhecimento pode assumir diferentes formas. Ele já se produz no decorrer da percepção: um ser esteve presente uma vez; ausentou-se; voltou. Aparecer, desaparecer, reaparecer. Nesse caso, o reconhecimento ajusta — ajunta — o reaparecer ao aparecer por meio do desaparecer. (RICOEUR, 2008, p. 437)

A constatação deste caráter fugidio e imperfeito impeliu as sociedades humanas, ao longo dos tempos, a produzir cada vez mais suportes para a sua exteriorização, todos com uma capacidade crescente de armazenamento (JONES, 2007). De acordo com Le Goff (1990), este processo de exteriorização remonta ao surgimento da escrita, que passou a fixá-la nos monumentos epigrafados e também nos documentos que permitiram o armazenamento e ordenamento de informações, realizando a passagem da esfera auditiva da oralidade, com seus homens-memória, à visual. A humanidade assistiu assim a emergência de instituições guardiãs da memória, tais como arquivos, bibliotecas e museus. A invenção da imprensa por Gutenberg representou ainda uma etapa revolucionária, trazendo a “exteriorização progressiva da memória individual”. No entanto, para Le Goff, a maior revolução viria com o

²² Ricoeur (2008) traz ainda um olhar fenomenológico acerca da memória, buscando separá-la da imaginação, focando nas suas potencialidades, ao contrário de suas deficiências, já que ela se apresentaria como único recurso que temos sobre o passado. Contudo, mesmo em busca da “verdade do passado”, a memória está sujeita ao que o autor chama de “abusos”, decorrentes da falta irrevogável da coisa lembrada no presente.

aparecimento da memória eletrônica, com a promessa de garantir a estabilidade contra a maleabilidade da mente humana.

Para Stiegler (2009), a memória tornou-se o elemento maior do desenvolvimento industrial e tecnológico. Todavia, segundo o autor, aparelhos mnemotecnológicos, como o celular, o computador e o GPS, ao mesmo tempo em que oferecem suporte objetivo para a memória, também engendraram um processo de perda de saberes, já que delegamos cada vez mais funções a eles. Se a capacidade de armazenamento aumentou radicalmente com o digital, o mesmo não ocorreu com o método de seleção (BAUDRILLARD, 2006, p. 127).

Com a transferência da noção de memória para o domínio dos *chips* de silício, “quanto maior é a memória armazenada em bancos de dados e acervos de imagens, menor é a disponibilidade e a habilidade de nossa cultura para se engajar em uma rememoração ativa” (HUYSSSEN, 2000, p. 67). Neste contexto, dentre todas as fotos que produzimos, a partir dessa dinâmica de abundância, quais serão rememoradas e quantas estarão para sempre perdidas nessa memória artificial que tudo parece capaz de salvar, mas ainda incapaz de sozinha investi-las de significado? O número limitado de quadros no filme, o processo, nem sempre a preços acessíveis, de revelação e impressão da tecnologia analógica, forçosamente requeria do sujeito um questionamento acerca do que gostaria de guardar para posteridade. Havia, portanto, de pronto, um investimento simbólico na coisa a ser fotografada.

Para Baudrillard (2006), embora essa “massa de informações estocadas”, viabilizada pelo digital, seja uma presença asseguradora e disponível, ela não corresponde a uma circulação viva das mesmas, constituindo-se apenas como um “trabalho morto” que ameaça fossilizar a memória.

Informações podem ser estocadas em um computador ou colocadas na Web, mas depois é preciso ter a ideia de ir buscá-las, é preciso saber como buscar essas informações. Nesse sentido, a disponibilidade de informações perde sentido frente ao fato de que é preciso ter novos modos de seleção e de acesso às informações. Ora, tudo isto está lá, está estocado mas sem finalidade verdadeira. Haveria ainda uma demanda que responde a isso? Haveria ainda uma exigência? Haveria ainda uma paixão? Não se está certo disso. Tem-se antes a impressão de que tudo está alinhado para não mais produzir. (BAUDRILLARD, 2006, p. 127).

Em direção semelhante, Lévy afirma:

O sistema de localização das informações e o caminho de acesso resultam mais importantes do que o estoque de informações, ao que parece, garantido e disponível. O problema não é de registrar e, sim, de buscar, localizar, interpretar, sintetizar,

selecionar, reler, até mesmo eliminar: é exatamente isso que a nossa memória animal faz. (LÉVY, 2006, p. 272)

Em síntese, a tecnologia digital tornou premente a reflexão acerca não somente de questões de armazenamento, mas, principalmente, acerca dos processos de seleção e categorização. O que terá de mudar é o modo como os usuários se relacionam com a informação que estão coletando, sendo necessários “novos conceitos de memória e recuperação” (BURNETT, 2005, p. 70, tradução nossa).

Diante do aparente triunfo do digital, Edwards (1999) acredita na persistência de uma economia de desejos e conceitos fotográficos, em que o anseio humano por objetos ligados à memória ainda demandará as possibilidades materiais da fotografia. Neste sentido, é interessante pensar nas imagens que ainda escolhemos imprimir, mesmo tendo seus correlatos digitais gratuitamente ao alcance. O que ainda nos move em direção à materialização de certas imagens? Se mais à frente vamos falar sobre motivações nostálgicas nesse processo de seleção complexo imposto pelo digital, o álbum analógico – ou o simples ato de imprimir certas imagens isoladas – pode recobrir uma função verdadeiramente utilitária, restabelecendo, além da possibilidade de ordenação de uma crônica visual menos arbitrária, um senso durador de lugar e de posse.

O que procuramos antecipar, neste capítulo, a partir de algumas questões imediatas impostas pelo digital, é a problemática da noção de fotografia como arquivo de memória, dada a sua tendência atual de ocupar espaços simultâneos, marcados pela instabilidade da tecnologia digital.

Finalmente, a posse de qualquer coisa no ciberespaço, em específico, irá confrontar-se, necessariamente, com a ideia de compartilhamento. No campo fotográfico, isso é traduzido em termos de uma perda de controle sobre as próprias imagens. Na grande maioria das vezes, no entanto, esta partilha será voluntária – quando não é fruto de alguma invasão. Compartilhar, como veremos a seguir, é parte fundamental da experiência de estar em rede, conectado.

Mas será que podemos pensar as redes sociais como repositórios de lembranças mais disciplinados e estáveis, já que impõem um exercício curatorial? Acreditamos que, mais do que meramente responder a esta pergunta, é preciso, antes, analisar a dinâmica de circulação dessas imagens, de modo a compreender o que está fundamentalmente em questão nesta

partilha e se as novas práticas sociais fotográficas do ciberespaço ainda guardam uma relação obrigatória e intrínseca com a memória.

CAPÍTULO 3 – A FOTOGRAFIA DIGITAL NO FLUXO DO TEMPO CONTEMPORÂNEO

3.1 Comunicação no ciberespaço e redes sociais

Com a popularização da Internet, no início dos anos 90, o computador deixava de ser visto apenas como uma ferramenta (MANOVICH, 2001) pura e simples para atravessar o cotidiano de seus usuários, modificando, sobretudo através da comunicação mediada, suas formas de socialização. Em análise sobre os devaneios tecnorreligiosos que seguiram a invenção do ciberespaço, Wertheim destaca como o mesmo surge como promessa de um reino, onde seríamos libertados da “mixórdia da matéria orgânica” (2001, p. 14), aberto a todos, sem discriminação, apresentando-se como uma “versão tecnológica da fraternidade humana”. Para Lévy (1999), este novo espaço, povoado de suas “comunidades virtuais”, uniria todos aqueles geograficamente distantes em torno de afinidades, conhecimentos e projetos mútuos, em um processo de cooperação e troca. A Internet foi vendida, então, como uma “panaceia que preencheria o vácuo comunal em nossas vidas, tecendo fios de silício através do globo” (WERTHEIM, 2001, p. 20), em meio ao sentimento generalizado de solidão contemporânea.

Segundo Castells (2003, p. 98), as novas formas de sociabilidade, baseadas na comunicação *online*, foram interpretadas como a “culminação de um processo histórico de dissociação entre localidade e sociabilidade na formação da comunidade, onde novos e seletivos modelos de relações sociais passaram a substituir formas de interação humanas limitadas territorialmente”. Recuero enxerga o início de um processo de “desterritorialização dos laços sociais” (2009, p. 135).

O novo contexto espaço-temporal da Internet impactou diretamente a natureza das relações. A comunicação e a interação humana passaram a ocorrer prescindindo da presença física, o que Lévy denominou de “virtualização como êxodo”. Neste mecanismo, o espaço e o tempo escapam a seus lugares comuns “realistas”, já que a virtualização promove “ubiquidade, simultaneidade, distribuição irradiada ou massivamente paralela” (LÉVY, 1996, p. 21), submetendo a narrativa clássica a uma prova rude:

[...] unidade de tempo sem unidade de lugar (graças às interações em tempo real por redes eletrônicas, às transmissões ao vivo, aos sistemas de telepresença), continuidade de ação apesar de uma duração descontínua (como na comunicação por secretária eletrônica ou por correio eletrônico). A sincronização substitui a unidade de lugar, e a interconexão, a unidade de tempo. Mas, novamente, nem por isso o virtual é imaginário. Ele produz efeitos. (Lévy, 1996, p. 21).

Segundo Wertheim, por não estar ontologicamente enraizado nos fenômenos da física, este novo espaço não está preso às limitações dessas leis – embora seja um subproduto tecnológico dela –, o que faz emergir o fenômeno global. Para a autora, o ciberespaço nos confronta com um domínio imaterial que opera como um plano diferente do real, ao mesmo tempo em que mantém conexões e similaridades com ele, uma vez que não há experiência possível no ciberespaço senão mediante os sentidos físicos do corpo. Contudo, se espaço físico e ciberespaço não estão inteiramente separados, tampouco o segundo está contido no primeiro. O ciberespaço é mais como um “outro lugar”, um espaço imaterial de existência, mas não menos real, que incentiva uma visão mais fluída e expansível do “eu uno”.

Quando vou ao ciberespaço, meu corpo permanece em repouso na minha cadeira, mas eu – ou pelo menos algum aspecto de mim – sou transportado para uma outra arena que possui sua própria lógica e geografia e tenho profunda consciência disso enquanto estou lá. Sem dúvida, é uma espécie de geografia diferente de tudo que experimento no mundo físico, mas ela não se torna menos real por não ser material. (...) o fato de algo não ser material não significa que é irreal, como a tão citada distinção entre “ciberespaço” e “espaço real” implica. Embora destituído de fisicalidade, o ciberespaço é um lugar real. Eu estou lá – seja qual for o significado final desta afirmação. (WERTHEIM, 2001, p. 169)

Os argumentos de Wertheim e Lévy são especialmente potentes hoje, quando observamos quantas relações pessoais e profissionais se constroem, se sustentam e se desfazem a partir da abstração deste “outro lugar”, habitado por uma multiplicidade de “eu’s”. Possuímos cada vez mais “corpo informacional” (LÉVY, 2005, p. 370), nos fazendo presentes no ciberespaço, a partir do conjunto de informações que disponibilizamos acerca de nós e das relações que alimentamos e que, não necessariamente, se dão nos encontros face a face. Para Ascott apud Machado (2007, p. 230), não temos identidade ou posição fixa no mundo virtual; somos *telenôma*des em movimento entre diferentes modos de ver o mundo e um ao outro. Nossa presença é ativa e imersa no que o autor denominou “cultura telenóica”, constituindo um “sistema complexo e largamente distribuído” que não está apartado do entorno.

A cibercultura aponta para uma civilização da telepresença generalizada. Para além de uma física da comunicação, a interconexão constitui a humanidade em um

contínuo sem fronteiras, cava um meio informacional oceânico, mergulha os seres e as coisas no mesmo banho de comunicação interativa. A interconexão tece um universal por contato. (LÉVY, 1999, p. 127)

Todavia, Machado (2007) chama atenção para o caráter profundamente mediado da comunicação que se dá no ciberespaço, ressaltando que a ressonância entre os “sujeitos interfaceados”, termo que extrai de Couchot, por mais autêntica que possa parecer, é extremamente mediada por uma enorme parafernália eletrônica. E mesmo que os sujeitos estejam interagindo, sustentados em um sentimento de presente compartilhado em tempo real, eles não estão verdadeiramente presentes; há, entre eles, uma interposição deste aparato tecnológico que não apenas media como conforma essa relação.

Não obstante, é interessante notar como esta imensa interposição, à qual se refere Machado, se impõe de forma cada vez mais invisibilizada e dissolvida no ciberespaço, na medida em que ele é apropriado pelos usuários. Destarte, a comunicação mediada pelo computador não é “apenas uma estrutura técnica de suporte à linguagem mas, igualmente, um conjunto de ferramentas cujo sentido é construído pelos interagentes” (RECUERO, 2010, p. 2). Recuero destaca, por exemplo, como, por meio da criação de convenções suplementares e da negociação de contextos, gerou-se uma nova “escrita oralizada” nas práticas de conversação que se dão virtualmente. Se determinadas distinções, referentes à linguística, permanecem, uma vez que a maioria dos diálogos se dá por escrito, ao mesmo tempo, por apropriação de ferramentas, os usuários ditam e negociam o tempo de resposta e também o modo de expressar emoções no ambiente *online*, de modo a compensar certas ausências.

A interconexão generalizada, em que indivíduos compartilham informações independentemente das distâncias geográficas, não apenas se tornou a tônica do relacionamento em rede, como também uma segunda natureza. Castells (2003) lembra, contudo, que a formação de redes não é algo inédito, sendo uma prática humana muito antiga, mas que ganhou outro vigor em nossa era, atendendo a demandas de flexibilidade e adaptabilidade.

Desde o século XX, o estudo da sociedade a partir do conceito de rede tem sido um dos focos de mudança que permeiam a ciência (RECUERO, 2009). Da teoria geral dos sistemas de Bertalanffy, passando pela matemática não linear e pela teoria dos grafos, o que é hoje referenciado como “análise estrutural das redes sociais” ganhou impulso dentro das ciências, ao procurar extrair, a partir da observação empírica de grupos de indivíduos

conectados como rede social, propriedades funcionais e estruturais. Em crescimento exponencial, esta encontraria eco, finalmente, nos agrupamentos sociais no ciberespaço.

Entusiastas da tecnologia digital conceberam prontamente as redes como um meio de fortalecer laços, vencendo os obstáculos da distância e do tempo, enquanto outros apontaram para uma tendência que suplantaria os encontros face a face. Para Bauman,²³ as redes são uma armadilha, pois dispensam habilidades sociais que se dão nos encontros físicos. Além disso, elas incitariam uma reclusão em zonas de conforto, já que tendem a aglutinar, na visão do autor, pessoas com pensamentos semelhantes.

No contraponto, Lévy as concebe como processos de cooperação, que não excluem emoções fortes, responsabilidade individual e conflitos, constituindo-se como complementos dos encontros físicos e não substitutos dos mesmos. Já Recuero recorre à definição de “laços fracos e fortes” de Granovetter, para caracterizar tais relações que irão depender da qualidade das interações mantidas e do dispêndio de tempo dedicado a elas.

Laços fortes são aqueles que se caracterizam pela intimidade, pela proximidade e pela intencionalidade em criar e manter uma conexão entre duas pessoas. Os laços fracos, por outro lado, caracterizam-se por relações esparsas, que não traduzem proximidade e intimidade. Laços fortes constituem-se em vias mais amplas e concretas para as trocas sociais (WELLMAN, 1997), enquanto os fracos possuem trocas mais difusas. (RECUERO, 2009, p. 4)

De acordo com Recuero, uma rede social é definida por atores e suas conexões, sendo a mesma uma metáfora para observar os padrões de conexão de um grupo social, não sendo possível isolar nenhum dos elementos, focando, portanto, em sua estrutura. Os atores seriam os “nós”, as pessoas envolvidas na rede analisada. Na Internet, esses atores são constituídos de forma diferenciada, devido ao distanciamento entre os envolvidos na interação. Neste caso, trabalha-se com representações dos atores sociais, que constituem “espaços de interação, lugares de fala, construídos de forma a expressar elementos da personalidade ou individualidade” (2009, p. 29), tais como o *Facebook* e o *Twitter*.

Nota-se, portanto, que Recuero diferencia rede social de *sites* de rede social. O primeiro seria a operação de troca e de interação que ocorre na Internet, enquanto os *sites* seriam os locais utilizados para a expressão destas redes e definidos do seguinte modo:

²³ Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2015/12/30/cultura/1451504427_675885.html .Acesso em 12/12/2017.

Sites de rede social, assim, são aqueles que permitem (1) a construção de um perfil público ou semipúblico em uma determinada ferramenta; (2) a articulação de uma lista de conexões (também pública ou semipública) e (3) a possibilidade de ver e navegar nessas conexões disponibilizadas na mesma ferramenta. (RECUERO, 2012, p. 2)

Estabelecida esta diferenciação, para efeito de simplificação, e considerando que muitos autores²⁴ atualmente utilizam tais terminologias como sinônimos, faremos o mesmo daqui para frente.

É patente, neste contexto, o protagonismo das chamadas redes sociais no desenvolvimento das relações que se dão no ciberespaço e, embora seu conceito remonte à década de 70,²⁵ o impulso à sua difusão, do modo como as concebemos hoje, veio após o estouro da “bolha pontocom”, em 2001, que levou ao colapso inúmeras empresas virtuais, com a queda de ações. Este cenário abriu caminho para uma nova geração de serviços e conceitos da *World Wide Web*, que passou a privilegiar a dimensão colaborativa e participativa dos usuários, chamada, à época, de Web 2.0.

Segundo Melo Júnior (2007, p. 8), a Web 2.0 não representou nenhuma grande mudança tecnológica, mas sim um deslocamento de foco baseado na “percepção que os *websites* deveriam se integrar, deixando de ser estanques e passando a trocar conteúdo”. Para Gunthert (2012, p. 4), este acesso aos meios de comunicação interpessoais, antes reservados apenas a uma elite, representou uma “revolução de amadores”.

Ao propor um serviço gratuito com característica coletiva, as novas empresas da Internet da web 2.0 colocam em ação teoria do efeito de rede, segundo a qual a utilidade de um serviço cresce com o número de usuários. Aplicando este princípio, o Flickr ou o Youtube elaboram em torno das imagens um conjunto de funcionalidades destinadas a favorecer a troca e a interação. O objetivo não é armazenar os conteúdos, mas torná-los nós de conversação e de circulação. (GUNTHERT, 2012, p. 8)

²⁴ Telles (2010), por exemplo, ao diferenciar *rede social* de *mídia social* (equivalente a *sites*), apenas concebe o primeiro como uma categoria do segundo.

²⁵ O conceito, na verdade, remonta a 1978, quando foi criado o BBS – *Bulletin Board System*. O BBS era hospedado em computadores pessoais, onde os usuários trocavam dados por meio de linhas telefônicas com outros usuários, sendo o primeiro sistema que permitiu a interação através da internet. Mais tarde, os primeiros navegadores da *web* foram distribuídos usando o Usenet, o primeiro quadro de avisos *online*, onde usuários publicavam notícias, artigos e postagens engraçadas. Ao contrário do BBS e dos fóruns, a Usenet não possuía um “servidor central”. Esse conceito logo inspirou o recurso “Grupos”, tais como *Yahoo! Grupos*, *Grupos do Google* e *Grupos do Facebook*. A primeira versão de mensagens instantâneas foi em torno de 1988, chamado IRC ou *Internet Relay Chat*. O IRC foi baseado em Unix e, portanto, exclusivo apenas para algumas pessoas, sendo utilizado para comunicações bem como compartilhamento de links.

De acordo com Lemos e Santaella (2010, p. 58), as redes sociais que surgiram nesse período foram pioneiras ao reunir, em uma mesma interface, todas as possibilidades de comunicação disponíveis até então: comentários, fóruns, *chats*, mensagens de membro para membro, quadro coletivo de recados, repositório coletivo de documentos, mensagens coletivas, indexações personalizadas, etc.

A primeira rede social dessa nova fase foi o *Friendster*, em 2002, que alcançou, em apenas três meses, cerca de três milhões de usuários. Em seguida, o *MySpace*, oferecendo um modelo mais eclético de conteúdo, com músicas e vídeos, ganharia enorme popularidade, sobretudo nos Estados Unidos. Em 2004, no Brasil, o *Orkut* foi um estrondoso sucesso, embora seu público-alvo inicial tenha sido o norte-americano. No mesmo ano, o *Flickr* seria lançado com o diferencial de ser um *site* estritamente voltado ao compartilhamento de fotografias.

Com a criação do *Facebook*, em 2004, entraríamos finalmente na era das chamadas “redes sociais 3.0”, “caracterizadas pela integração com outras redes e pelo uso generalizado também de jogos sociais, como *Farmville*⁸ e *Mafiawars*⁹, assim como aplicativos para mobilidade” (LEMOS; SANTAELLA, 2010, p. 58). Os gigantes *Facebook*, *Twitter* e *Instagram* seriam enfim apresentados, conquistando milhares de usuários que permanecem fiéis até os dias de hoje.

Consolidando-se como espaços privilegiados de expressão e também de construção do “eu”, as redes sociais são o correlato mais contundente de uma nova forma de subjetividade que se erigiu na contemporaneidade e é caracterizada por uma constante exibição em rede que fundiu, de forma inédita, a esfera privada e o espaço público (SIBILIA, 2008).

Conforme Sibilía, a divisão entre as esferas pública e privada é uma invenção histórica, uma convenção que, em outras culturas, se configurou de modos distintos. Na Europa do século XVIII, a esfera da privacidade só se cristalizou definitivamente no século XIX, acompanhando o desenvolvimento do capitalismo industrial e da vida urbana moderna. O espaço privado surgia como um refúgio individual que convidava à introspecção e era onde a intimidade costumava transcorrer. Porém, a partir da segunda metade do século XX, este cenário de “interiorização do eu” sofreu uma torção, com o esvaecimento dos pudores e rigores da moral burguesa. Para a autora, o novo anseio de exposição pessoal, expressado preferencialmente nas redes, se efetua com o “fim explícito de se constituir uma subjetividade visível”, que aprofunda a extinção do homem público. As “tirânicas da visibilidade” se

edificam agora sobre as “tirantias da intimidade”, inseridas no contexto de uma “cultura da visibilidade”.

Em uma análise interessante de como o computador tem mudado o modo de pensar da geração de nativos digitais, Turkle (2008) acredita que a atual geração não está familiarizada com o direito à privacidade como as gerações antecedentes, fornecendo voluntariamente informações pessoais na Internet, sem se preocupar com a exposição e, logicamente, com uma crescente vigilância. Contudo, de forma mais contundente, a autora também afirma que, ao mesmo passo que as redes possibilitam formas diferenciadas de experimentação pessoal, elas também podem prevenir a partilha de identidades reais entre as pessoas, aqui compreendida não no âmbito dos perigos da falsidade ideológica, e sim de um “eu” gerido e construído a partir do olhar do outro.

Em consonância, Sibilia (2014, p. 184) descreve um processo de “deslizamento de dentro de si (introduzido) para fora, ou melhor: para tudo aquilo que os outros podem enxergar (alterado)”, donde a imagem pessoal se converte no principal valor de troca.

[...] o novo tipo de personalidade investe todas suas munições nas aparências: aposta todas suas fichas nos efeitos que o próprio aspecto físico pode provocar nos outros. O modo de vida e os valores privilegiados pelo capitalismo em auge teriam sido primordiais nessa transição, propiciando as habilidades de autopromoção em cada indivíduo e suscitando um verdadeiro “mercado de personalidades”, no qual a imagem pessoal é o principal valor de troca. (SIBILIA, 2014, p. 184)

Não é difícil antever como a fotografia cumprirá um papel crucial neste cenário. Em um primeiro nível, a fotografia atende a uma necessidade de maior visualização que sempre se acentua nos sistemas comunicacionais (BURNETT, 2005, p. 66). Dos telefones ao texto escrito dos e-mails até os chats por imagens e as interações nas redes, o visual surge para dar consistência à comunicação que se estabelece. Desprovidos da âncora estável dada pela definição conveniente de identidade fornecida pelo corpo, segundo Donath (1996), no universo virtual, composto de informação e não de matéria, é preciso construir nosso sentido de Outro, para que a interação social possa ocorrer. Neste sentido, o visual encarna a centralidade e ubiquidade da imagem nos processos comunicacionais contemporâneos.

Pesquisas apontam o quanto imagens e vídeos estão crescendo em importância e uso nas redes sociais, enquanto textos estão decaindo. Tutoriais,²⁶ Internet afora, visam a ensinar o internauta a ganhar mais *likes*. O conteúdo fotográfico atualizado sempre figura como um ideal a ser perseguido, para garantir um perfil bem aclamado. É simbólico que o “textão”²⁷ desperte desinteresse e tenha se tornado um modo jocoso de referência ao descontentamento contemporâneo pela comunicação escrita. O incremento visual é, portanto, o que garante ao usuário uma melhor “cotação”. Não por acaso, um dos criadores do aplicativo fotográfico *Hipstamatic*, Lucas Buick apud Silva e Souza (2015, p. 65) reconheceu o equívoco de não ter percebido o “potencial de simbiose entre rede social e fotografia”, notando como esta é decisiva no universo do compartilhamento, definindo-a, inclusive, como “a força guiadora do sucesso do Facebook”, o que também mais tarde se tornaria claro no interesse de Mark Zuckerberg pela compra do Instagram e no *modus operandi* das redes sociais de conteúdo estritamente fotográfico.

Seria reducionista sustentarmos que fotografamos mais apenas porque podemos. Igualmente simplista seria afirmar que compartilhamos imagens com um número superior de pessoas, porque a difusão é uma das marcas distintivas do ciberespaço. Trata-se, antes, de compreender a emergência destas novas subjetividades que se cristalizaram em coevolução com a tecnologia digital, revolucionando particularmente a fotografia um dia chamada de doméstica. A partir desta elisão entre público/privado, este gênero fotográfico sofreu um impacto drástico, alterando a sua forma de produção e também de consumo, outrora circunscrita a um público limitado.

Nas redes, o *voyeurismo* e o *exibicionismo* se converteram em uma “negociação interativa” (BATE, 2013, p. 84, tradução nossa), em que o usuário é como um fotógrafo buscando imagens, mas também um espectador, consumindo-as ao longo do caminho. Como nota Sibilia (2009), não se trata apenas de um intenso desejo de se mostrar, mas também de um número cada vez maior de pessoas dispostas a consumir.

²⁶ Disponível em: <https://www.fastcompany.com/3022301/7-powerful-facebook-statistics-you-should-know-about>.

²⁷ Gíria utilizada na internet para descrever um *post* razoavelmente longo, feito por um internauta, com ausência de imagens e geralmente expondo alguma opinião, por vezes polêmica, acerca de algum tema.

3.2 A revolução móvel

A tecnologia digital não foi uma mera mudança na forma de produção fotográfica, mas, sobretudo, nas suas formas de uso e circulação, implicando na “convergência das mídias e em novas performances de sociabilidade, refletindo deslocamentos mais amplos em direção a uma sociabilidade à distância, colaborativa, em rede e em tempo real” (LARSEN; SANDBYE, 2014, p. 2, tradução nossa).

O atual estágio do desenvolvimento das tecnologias digitais móveis configura-se, para Lemos (2008), como uma nova fase da cibercultura: a da internet das coisas.²⁸ A informação eletrônica passa a ser acessada, consumida, produzida e distribuída de todo e qualquer lugar, a partir dos mais diferentes objetos e dispositivos. O ciberespaço começa assim a “baixar” para coisas e lugares, a “pingar” no “mundo real”.

Desde o advento dos primeiros smartphones, no ano 2000, estes passaram a absorver cada vez mais as funcionalidades do computador, de modo que, para muitos, até mesmo em ambientes domésticos, os dispositivos configuram o meio preferencial de conexão à Internet. Segundo dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) do IBGE de 2017,²⁹ o uso de smartphones no Brasil só perde para a penetração de geladeiras (98,1%) e televisores (97,4%). A internet está ativa em 63,3% das casas, sendo que 60,3% delas realizam o acesso pelo smartphone, enquanto 40,1% utilizam o computador e 12,1%, o tablet. A tendência é mundial, com países, como EUA e Inglaterra, registrando índices cada vez mais elevados de navegação via smartphones, segundo análise de 2016 da empresa *Statcounter*.³⁰

De fato, Castells (2007, p. 154) argumenta que é a forma permanente e onipresente de conectividade a característica principal na comunicação móvel, em vez de movimento ou mobilidade. Os computadores pessoais ainda fazem parte da vida cotidiana (sobretudo em ambientes profissionais), mas eles também migraram de suas habituais mesas, integrando-se a

²⁸ Lemos (2008, p. 207) define as mídias locais como “um conjunto de tecnologias e processos infocomunicacionais cujo conteúdo informacional vincula-se a um lugar específico. As mídias locais são dispositivos informacionais digitais cujo conteúdo da informação está diretamente ligado a uma localidade. Isso implica uma relação entre lugares e dispositivos móveis digitais até então inédita”. Um exemplo é o *Foursquare*, uma mídia social cuja principal finalidade é o compartilhamento de informações a respeito de lugares visitados pelos usuários.

²⁹ Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/tecnologia/canaltech/no-brasil-as-pessoas-tem-mais-acesso-a-celulares-do-que-ao-tratamento-de-esgoto.9ec4922191bfe4a74d0a7c435c66b1644e5t9pk6.html>. Acesso em 12/09/2017.

³⁰ Disponível em: <http://gs.statcounter.com/press/mobile-and-tablet-internet-usage-exceeds-desktop-for-first-time-worldwide>, Acesso em 13/09/2017.

uma imensa variedade de dispositivos *smart* que se mantêm mais próximos do “tecido de nossa vida cotidiana por serem móveis, pervasivos e onipresentes”. (LISTER, 2013, p. 2, tradução nossa).

Comunicação móvel não é tanto sobre uma nova capacidade técnica ou sobre liberdade de movimento mas sobre uma confortável e íntima amarra tecnossocial, um dispositivo pessoal e de comunicação que é uma presença constante, leve e mundana no cotidiano. (ITO, 2004, p. 9, tradução nossa)

Primeiras análises indicavam o predomínio de relações díades (relações entre dois atores) no uso do celular, enquanto a comunicação mediada pelo computador focaria mais nas interações entre vários atores. A transformação crescente dos celulares em pequenos computadores rapidamente apontou para outro caminho, principalmente após a subsequente incorporação dos *sites* de redes sociais como aplicativos nos mesmos, assim como outras redes surgidas especificamente para utilização via smartphones, tais como o *Instagram* e o *Snapchat*. Em menos de um ano, cerca de 500 milhões de aplicativos seriam baixados pela então recém-inaugurada App Store. Fazendo convergir “fetiches tecnológicos com conexões midiáticas” (PELLANDA, 2009, p. 14), os smartphones passaram a concentrar “os acervos de conteúdo com o ponto de ligação entre o indivíduo e o social”.

Com a comunicação móvel, um novo imperativo se associou à tirania da visibilidade. A infraestrutura comunicacional do ciberespaço comporta, basicamente, duas formas de interações. As chamadas “interações assíncronas” são aquelas cuja multiplicidade de ferramentas disponíveis permite que a comunicação permaneça mesmo após a desconexão de um dos atores no espaço virtual. Ou seja, este tipo de interação prevê, naturalmente, defasagens nas respostas, como ocorrem nos e-mails, fóruns de discussão e mesmo em redes, como o *Facebook* e o *Twitter*. Já as “interações síncronas”, caracterizam-se por trocas que se dão em tempo real, envolvendo respostas imediatas. É o caso do telefone ou dos *chats*, por exemplo. Conquanto, essa distinção tende a se dissolver, a partir do momento em que a integração das redes sob a forma de aplicativos nos smartphones estimula uma conexão sem pausa que se estabelece sem esforço aparente. Além disso, a implantação de mecanismos de notificação, em tempo real, de mensagens e atualizações impele uma comunicação síncrona em espaços teoricamente mais flexíveis. Este incitamento é mais evidente na medida em que não é somente o envio de uma nova mensagem, ou atualização, que é notificada, mas também a sua própria leitura pelo receptor, gerando, no emissor, a expectativa nem sempre cumprida

de que a resposta/reação seja imediata.³¹ A promessa é de uma conectividade cada vez mais contínua, que reproduz nos moldes virtuais a comunicação que tende a ocorrer nos diálogos face a face. Não é fortuito, então, que o smartphone tenha se transformado no meio mais popular de conexão e registro de imagens, “pela facilidade com que integra o usuário de forma mais completa a rotinas 24/7” (CRARY, 2014, p. 93).

Onde quer que nossos corpos reais possam estar, nossos personagens virtuais estão sendo bombardeados com informações e mensagens. Nossas caixas de entrada estão carregando, nossos *feeds* do *Twitter* estão rolando, nossas atualizações do *Facebook* estão mudando, nossos calendários estão sendo preenchidos e nossos perfis de consumidores e relatórios de crédito estão se ajustando ao longo do caminho. Como em um jogo, as coisas sobre as quais não atuamos não esperam por nós. Tudo está funcionando em paralelo, e às vezes de muito longe. O tempo é tudo e todos estão impacientes. (RUSHKOFF, 2014, p. 72, tradução nossa)

Se dados atestam a consolidação do smartphone como meio preferencial de acesso à Internet, também é relevante que o acesso maior se dê justamente nas redes sociais, com 78% do tempo gasto acontecendo via aplicativos, segundo pesquisa TIC Domicílios 2016.³² Simultaneamente, números também apontam um maior registro fotográfico via dispositivos móveis, com grandes empresas, como a Nikon e Canon, relatando uma baixa na venda de suas câmeras digitais, o que, em um primeiro momento, soa como um contrassenso diante da curva ascendente de registros fotográficos. A explicação é que, salvo fotógrafos profissionais que longe estão de abandonarem suas câmeras, amadores não veem mais tantas vantagens em adquirir um modelo, uma vez que a qualidade das imagens via smartphones já é considerada suficientemente boa para o tipo de registro que se dedicam a fazer. Mesmo diante da solenidade de alguns momentos, mais importante que a excelência da imagem a ser supostamente preservada é a possibilidade de compartilhá-la em tempo real. Segundo Gillmor:

Nos atentados de Londres em 2005, aparelhos móveis registraram as imagens do metrô após as explosões. Estas imagens foram para as redes de televisão de todo o mundo pelo critério de informação e não de qualidade técnica. Os cidadãos estão equipados com câmeras conectadas que podem relatar fatos antes dos profissionais. (GILLMOR, 2004)

³¹ Tanto o *chat* do *facebook* quanto o *whatsapp* já têm métodos de notificação de envio e leitura.

³² Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/mercado/2017/09/1915950-smartphone-impulsiona-crescimento-da-internet-no-brasil-diz-pesquisa.shtml>

Como observa Lister (2013, p. 5), em menos de uma década, os smartphones colocaram mais câmeras nas mãos das pessoas do que em toda a história da fotografia. Os registros fotográficos feitos por amadores conquistaram um espaço nunca antes imaginado, invadindo os noticiários, antecipando furos de notícia e oferecendo novas e privilegiadas perspectivas óticas. Diminutos, os smartphones representaram uma invasão menos perceptível em eventos e situações reais, ampliando, nesse sentido, a antiga analogia da visão fotográfica da era moderna da década de 1920: a câmera como um olho humano (BATE, 2013, p. 81).

No Brasil, as manifestações de 2013 foram maciçamente narradas e convocadas por esta nova dinâmica de conectividade e registro. Protestos foram rapidamente organizados por meio de mensagens em redes sociais e, simultaneamente, compartilhados sob a forma de vídeos e imagens que denunciaram tanto atos de heroísmo quanto abusos de poder.

Ao se consolidarem como objetos-fetiches, permanentemente acoplados aos seus usuários, os smartphones, agora equipados com câmeras, aumentaram drasticamente o estímulo ao registro fotográfico frequente, o que eliminou, de forma igualmente radical, o filtro discriminador do que fotografar ou não, conforme veremos a seguir. Como seu acesso à Internet é particularmente concentrado nas redes sociais, a inferência é clara: o imperativo de conectividade dá as mãos ao “imperativo da visibilidade”.

A visibilidade e a conexão sem pausa constituem dois vetores fundamentais para os modos de ser e estar no mundo mais sintonizados com os ritmos, os prazeres e as exigências da atualidade, pautando as formas de nos relacionarmos conosco, com os outros e com o mundo. (SIBILIA, 2006, p. 21)

O binômio conectividade-visibilidade é assim traduzido na lógica circular do registrar – conectar – compartilhar. O incentivo permanente ao registro é seguido quase sempre de um incentivo verbal explícito ao compartilhamento, que o situa como *ipso facto* (“Você tem uma imagem para compartilhar!”/ “Com quem você quer compartilhar essa imagem?”).

É sintomático que as redes sociais de compartilhamento exclusivo de imagens, como o Instagram, tenham então surgido a partir do advento dos smartphones. Mais revelador ainda foi o seu estrondoso sucesso que superou, em um curto intervalo de tempo, redes fortemente consolidadas, como o Facebook e o Twitter. Para Larsen (2014, p. 51), os smartphones são os representantes de uma nova era: a dos telefones celulares 2.0, sendo possível até mesmo falar de um subgênero da fotografia doméstica: a *iphoneography*, que conjuga necessariamente aplicações de fotografia digital com redes sociais. A App Store não ofereceu apenas a seus

consumidores a comodidade dos aplicativos de redes, mas também novas funcionalidades a elas embutidas. Simples e práticos de utilizar, os chamados “filtros” permitiram uma descomplicada otimização destas imagens feitas para circular.

A revolução digital fotográfica, aqui compreendida a partir de aspectos sociais e formas de uso, não estaria completa, portanto, sem a comunicação móvel que representou a etapa de transição decisiva a conferir verdadeiramente uma nova vocação e feição à fotografia doméstica. A abundância da prática fotográfica, enfim, engendraria também uma mudança na natureza dos registros e em seus significados afetivos e culturais.

3.3 Repensando o “isso foi” barthesiano

Uma mulher causa um prejuízo de cerca de US\$ 200 mil ao derrubar uma série de obras de arte, enquanto tentava tirar uma *selfie* dentro de uma galeria nos Estados Unidos. Outra mulher causa revolta ao posar ao lado do caixão do então candidato à presidência do Brasil, Eduardo Campos. Um filhote de golfinho morre, supostamente, após ser cercado por dezenas de pessoas ávidas por um registro com o animal. Um astro de rock constata, com assombro, que seu público parece mais interessado em seus smartphones do que em assistir ao show.

Uma cena mais cotidiana: durante um encontro descontraído, um amigo se levanta da mesa e registra uma foto dos amigos com seu celular. Instantaneamente alguém se manifesta: “ – Não me *taggeia*”. O outro colega insiste, então, em tirar mais uma foto: “ – Quem sabe essa não fica melhor?!” Tal cenário cursa, por vezes, com certo constrangimento e infere uma hiperconsciência de que a projeção da própria imagem será imensamente superior aos tempos analógicos. Como notaram Rubinstein e Sluis (2008, p. 10), foi somente com a divulgação da fotografia pessoal *online* que a “cultura Kodak”, intensificada pela “cultura Nokia”, foi distribuída e compartilhada em uma escala comparável com notícias ou fotografias comerciais.

Constatando um apetite cada vez mais voraz pelo registro visual do mundo, Susan Sontag enunciava, em 1980, que tudo existia para terminar em uma fotografia. Hoje, toda fotografia que existe parece terminar em uma rede social. As fotografias destinam-se cada vez

mais a sua exibição em rede do que a uma recordação de foro íntimo do sujeito. Ainda, Sontag atentava para uma “insaciabilidade do olho que fotografa” (2004, p. 7), onde tudo, desde 1839, parecia já ter sido registrado.

Já Flusser, comparou o gesto de fotografar a uma mania que evocava o uso de drogas. O aparelho era “brinquedo sedento por fazer sempre mais fotografias” (1985, p. 60) e possuía o corpo daquele que fotografava de tal forma a cegá-lo em sua ausência, sendo o possuidor do aparelho um “prolongamento automático do gatilho”, “engolido por sua gula”.

Sontag e Flusser, naturalmente, referiam-se, em seus escritos, a um período anterior à popularização da tecnologia digital. No entanto, essa insaciabilidade, ou mania, soa perfeitamente consonante com o panorama atual. Somos invadidos por um fluxo ininterrupto de imagens diariamente: pratos culinários, a manhã na academia, o pôr do sol na praia, o almoço com o velho amigo, o jantar com o novo amigo, e, logicamente, uma infinidade de *selfies* de todos os tipos – no elevador, no espelho do banheiro, no carro a caminho do trabalho, e assim por diante. Uma imagem toma rapidamente o lugar da outra.

É tentador reconhecer no “efeito vernacular” da Kodak o embrião da mania digital. Como observou Langford (2001), as *snapshots* trouxeram no nome o selo de uma modernidade mais áspera, repentina, excessiva e barulhenta. A fotografia do século XX acelerava e o fotógrafo amador, “em sua busca constante pela embalsamação, estava em uma corrida com tecnologias verdadeiramente assassinas”. No entanto, será que estamos diante da mesma angústia moderna de eternizar fragmentos de um mundo sempre em vias de desaparecimento? Nossa insaciabilidade é fruto da mesma inquietação, uma vez que a pós-modernidade consagrou e, mais do que isso, naturalizou a estética da velocidade? Que desejo está em jogo nessa insaciabilidade do olho que fotografa na era digital? Enquanto a fotografia analógica lutava contra a indisciplina, tendo no repouso da materialidade a sua aliada, a fotografia digital parece abraçar o caos à moda contemporânea.

As imagens que circulam nas redes sociais sugerem uma nova relação entre fotografia e temporalidade, respondem a outras demandas e pouco se assemelham às fotografias revestidas do estatuto nostálgico e fúnebre, que Roland Barthes notoriamente descreveu em *A câmara clara*. Mais do que nunca, nos parece urgente refletir acerca de concepções historicamente associadas ao meio, tais como a relação com o passado, com a nostalgia e a imobilidade temporal. Com que intuito, hoje, tiramos fotografias? Podemos ainda concebê-las como algo que dura? Ou estamos diante de novas expressões de sua temporalidade?

Na época (no início deste livro: já está longe) em que me interrogava sobre minha ligação com certas fotos, eu julgava poder distinguir um campo de interesse cultural (o *studium*) e essa zebrura inesperada que às vezes vinha atravessar esse campo e que eu chamava de *punctum*. Sei agora que existe um outro *punctum* (um outro “estigma”) que não o “detalhe”. Esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do *noema* (“isso foi”), sua representação pura. (BARTHES, 1998, p. 141)

A descrição barthesiana identificava o passado como o *locus* do referente. O que a fotografia “reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1998, p. 14). Mais do que isso, Barthes identificava na fotografia uma relação intrínseca com a morte. Cada foto, ao anunciar o “isso foi”, era inevitavelmente perpassada pelo signo de uma ausência. Era o “retorno do morto”, uma vez que a imagem capturada pelo dispositivo, como um espectro, arrebatava o espectador com seu *punctum* mortificante, confrontando-o com aquilo que já desapareceu. Mas ao mesmo passo que a fotografia mortificava, ela também eternizava.

A primeira constatação, quando analisamos a lógica de circulação das imagens nas redes sociais, é que o “isso foi” barthesiano transmuta-se em um “isso está sendo”. A fotografia não mais se dirige a um passado embalsamado, petrificado. Ela relaciona-se menos com aquilo que permanece e mais com o que está em contínuo movimento, é menos escrita e mais “emissões de luzes temporárias” (LISTER, 2014, p. 24, tradução nossa) que continuamente entram e saem do fluxo de dados das redes. Destarte, distanciam-se da afirmação de Sontag (2004, p. 28) de que “seriam mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo”. Se antes a fotografia imobilizava o tempo para nele se perpetuar, hoje ela se integra ao seu fluxo escorregadio e nele se perde.

É oportuno evocarmos a análise de Dubois da famosa pintura “A origem da pintura”, para explicitar nosso ponto. A obra ilustra uma mulher apaixonada que, na iminência da partida de seu amante, decide representar na parede com carvão a silhueta do amado. Entre a sombra e o desenho, coloca o autor, além da representação temporal da copresença, está em jogo a relação temporal com a duração, uma vez que o tempo da sombra é o mesmo tempo de seu referente, é um puro signo. Leonardo da Vinci apud Dubois (1994, p. 120) referia que a sombra é um “isso está ali”, enquanto o desenho da sombra é um “esteve ali”. O desenho “arranca” a sombra do tempo de seu referente para fixá-la em um tempo que lhe seja próprio.

Por sua inscrição, a sombra perde sua indicialidade temporal e remonta sua indicialidade espacial para o passado. Do mesmo modo, argumenta Dubois, a fotografia seria estritamente indicial em sua primeira fase constitutiva, nas condições de produção do signo (a transposição direta do referente numa tela contígua). Mas, a partir do momento em que a imagem-índice, assim produzida, pretende se inscrever a longo prazo, ultrapassando seu referente para eternizá-lo, ela perde parte do que constituía sua pureza indicial, perdendo sua conexão temporal.



David Allan, *L'origine de la peinture*, 1775.
Fonte: Google Images

Com a simultaneidade do registro digital, sombra e referente parecem se unir novamente; coladas à nossa existência no presente, as imagens são nossas sombras, recobrando a indexicalidade temporal. Mais do que anunciar um tempo que transcorre sem pausa, a fotografia digital anuncia uma imagem-presença em oposição à imagem-ausência, o senso de perda, o “contrato com a morte” que conferia à fotografia a sua aura melancólica.

Se a fotografia deve ser discutida em um nível sério, ela deve ser descrita em relação à morte. É verdade que uma fotografia é uma testemunha, mas uma testemunha de algo que não é mais. Mesmo que a pessoa na foto ainda esteja apaixonada, é um

momento da existência deste assunto que foi fotografado, e esse momento se foi. Este é um enorme trauma para a humanidade, um trauma infinitamente renovado. Cada leitura de uma foto e milhares de bilhões em todo o mundo em um dia, cada percepção e leitura de uma foto é implicitamente, de forma reprimida, um contrato com o que deixou de existir, um contrato com a morte. (BARTHES, 1998, p. 185)

Sontag caminha em direção semelhante à de Barthes, classificando-a como uma arte elegíaca, com ênfase na nostalgia:

A época atual é de nostalgia, e os fotógrafos fomentam, ativamente, a nostalgia. A fotografia é uma arte elegíaca, uma arte crepuscular. A maioria dos temas fotografados tem, justamente em virtude de serem fotografados, um toque de *páthos*. Um tema feio ou grotesco pode ser comovente porque foi honrado pela atenção do fotógrafo. Um tema belo pode ser objeto de sentimentos pesados porque envelheceu ou decaiu ou não existe mais. Todas as fotos são *memento mori*. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo. (SONTAG, 2004, p. 17)

Esta dialética entre presença e ausência aparece de forma pungente no trabalho da fotógrafa Nan Goldin (1998), que documentou seus amigos e amores como forma de lhes dar sobrevida na iminência de suas partidas. “Eu pensava que nunca mais conseguiria perder alguém se eu fotografasse o suficiente. Mas na verdade minhas fotos mostram o quanto eu perdi”, diz em seu livro *Couples and Loneliness*.

Também Kossoy, no trecho abaixo, nos fala do inevitável *punctum* do “isso foi”.

Quando o homem vê a si mesmo através dos velhos retratos nos álbuns, ele se emociona, pois percebe que o tempo passou e a noção de passado se lhe torna de fato concreta. Pelas fotos dos álbuns de família, constata-se a ação inexorável do tempo e as marcas por ele deixadas, apesar de nos álbuns só aparecerem os momentos felizes (KOSSOY, 2001, p. 100)

Percebe-se, em ambas as passagens, que a passagem de tempo é necessária à percepção de ausência e de perda. Ao fazer circular de forma ubíqua nossas imagens, longe do caráter melancólico daquilo que um dia foi e nunca mais será, as fotografias em rede são “exclamações de vitalidade”, “extensões de certas vivências que se transmitem, compartilham e desaparecem, mental ou fisicamente” (FONTCUBERTA, 2012, p. 32), em que a celebração do aqui e agora deixa pouco espaço para rituais nostálgicos de rememoração. As imagens em rede assumiram um ritmo quase cinematográfico de circulação, muito distante da imobilidade que, junto com o silêncio, constituíam símbolos de morte que se faziam pregnantas na fotografia, segundo Metz (1985).

A *selfie* insistente no espelho exclama “eu estou aqui!”, e não “lembre-se de mim”. A fotografia em rede é menos uma recordação do outro e mais uma expressão de sua existência. O desejo de fixar imagens para frear a ação opressora do tempo, que estava no âmago da descoberta fotográfica, é então sobreposto por outro: um desejo de estar no mundo, mas não em um mundo qualquer, e sim no mundo das imagens; uma “hiperpresença” (ZUÑIGA, 2013, p. 34) tornada possível no espaço virtual que nos oferece múltiplas e simultâneas possibilidades de aparição. Se a fotografia nos dizia, melancolicamente, que tudo inevitavelmente passa, esta transitoriedade adquire um sentido positivado, um elogio ao movimento: estamos todos em fluxo perpétuo; tudo não só passa, como deve passar.



Imagem do Instagram, autorizada pelo usuário

Fotografar passa a ser então um modo de habitar o mundo e o tempo, negociando a própria existência em um presente compartilhado por meio de imagens. É significativo que a ênfase comercial de redes, como Instagram, Facebook e Snapchat, esteja na velocidade de compartilhamento – “O jeito mais rápido de compartilhar um momento!” –, enquanto as propagandas da Kodak exaltavam a preservação das memórias. No centro da prática fotográfica, não está mais a memória e a preservação de lembranças, e sim a conectividade e o compartilhamento.

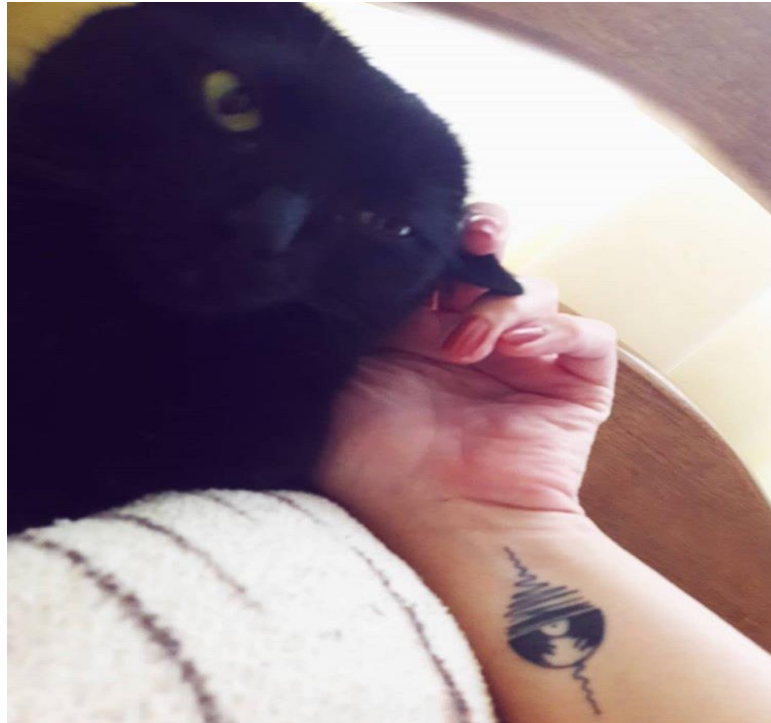


Imagem do Snapchat, autorizada pelo usuário

No âmbito da cibercultura nascente, dizia Lévy, a conexão é sempre preferível ao isolamento, sendo um “bem em si” (1999, p. 127). Quase duas décadas após a escrita de *Cibercultura*, a conectividade é menos uma preferência e mais um imperativo categórico e uma ideologia, donde o ato de desconectar-se corresponde a um “processo de dessubjetivação” (ZUÑIGA, 2013, p. 35), de anulação do sujeito, com a sua retirada de circulação das interfaces de comunicação.

O medo de ser desconectado anda de mãos dadas com a presunção mítica de uma vida de imagens, uma vida que deveríamos fazer todo possível para também viver; bem ou mal, as imagens gozam de uma autonomia perfeita. É preciso então circular, estarmos presentes e conectados nesse mundo de imagens. (ZUÑIGA, 2013, p. 35, tradução nossa)

É sintomático que esta retirada das redes sociais usualmente seja interpretada como indício de que algo se passa com o usuário. No lugar de sua relação com a morte, a fotografia hoje se relaciona mais com a vida ou, nas palavras de Fontcuberta (2012, p. 33), seu fluxo é um indicador de energia vital que enuncia “fotografo, logo existo”; “quanto mais fotos você

tem, mais vivo você é”. E é justamente quando a imagem não está lá que se pensa na ausência.

Podemos agora nos regozijar em emendar o plano de um Barthes que não pode conhecer a supremacia dos pixels: na cultura analógica a fotografia mata, mas na digital a fotografia é ambivalente: mata tanto quanto dá vida, nos extingue tanto quanto nos ressuscita. (FONTCUBERTA, 2012, p. 33)

A conectividade sem intervalos requer um trabalho de atualização fotográfica frequente do usuário, em que é preciso estar sempre disponível, “presente para a imagem” (STURKEN, 2017, p. 22). Dubois compreendia a fotografia como um processo de “fantasmização dos corpos” (1994, p. 222), pois uma vez que somos vistos, cessamos de ser, ao nos tornarmos imagens. A compulsão fotográfica responde, agora, ao temor do isolamento, que, neste contexto, lê-se como temor de estar apartado deste mundo de imagens, onde é preciso ver e ser visto para *não* cessarmos de ser. A *selfie*, mais do que nos falar de si, fala do “olhar sincronizado do outro” (VILLI, 2014, p. 63, tradução nossa), sempre potencialmente presente nas redes. Ela nos apresenta mais do que perspectivas de reflexão sobre o narcisismo contemporâneo, constituindo a expressão mais simbólica do pânico à desconexão, posto que, na ausência de qualquer encontro ou evento, a própria imagem-presença se torna o acontecimento. Ou melhor, o acontecimento é a comunicação.

Com o próprio cotidiano se organizando e experienciado como um elemento em rede, há uma correspondência máxima entre a matriz visual com o que chamaríamos de nossa própria vida (ZUÑIGA, 2013, p. 34, tradução nossa), o que resulta em uma vasta acumulação de imagens.³³ Um dos fundadores do Snapchat, Evan Spiegel, observou certa vez: “quando você vê os jovens tirando várias fotos de coisas que você jamais fotografaria é porque eles estão usando as imagens para conversar. É por isso que as pessoas enviam milhões de fotos no Snapchat todos os dias”.³⁴

A velocidade com que se dá essa captura arbitrária de imagens e posterior partilha aproxima de tal forma a fotografia da oralidade que podemos pensar em uma “fala da luz”

³³ O estímulo à conexão constante e ao registro simultâneo é implícito em inúmeras funcionalidades, tais como o *check-in*, que é capaz de rastrear pelo aplicativo do smartphone a localização do usuário e comunicar aos demais contatos, por exemplo. No Facebook, caso o usuário tenha fotografado durante o dia – o que é esperado e incitado –, automaticamente um *slideshow* é montado e recomendado ao compartilhamento pelo aplicativo.

³⁴ Disponível em: <http://tecnologia.ig.com.br/2015-10-23/manda-nudes-afinal-para-que-serve-o-aplicativo-snapchat.html>

mais do que em uma escrita. Atuando como uma prática performativa de comunicação, o seu *tour de force* está em sua capacidade de engajar os indivíduos em redes interativas. E comunicação, antes de tudo, envolve processos de troca, transmissão e circulação, e não necessariamente de armazenamento.

Quando as imagens se tornam uma linguagem visual transmitida através do canal de um meio de comunicação, o valor das imagens individuais diminui enquanto o significado geral da comunicação visual aumenta. Mil imagens enviadas pelo telefone agora valem uma única palavra: veja! Tirar, enviar e receber fotografias é uma experiência em tempo real e, como as palavras faladas, as trocas de imagens não devem ser arquivadas (...) Devido à sua abundância, essas fotografias ganham valor como momentos, enquanto perdem valor como lembranças. (VAN DIJCK, 2007, p. 115, tradução nossa)

De fato, nota Fontcuberta (2012), as fotos trocadas nas redes transitam por um amplo espectro de códigos de relação, variando de simples cumprimentos, reclamando a atenção de um interlocutor, a expressões de afeto, simpatia e/ou sedução. Como parte de um sistema de comunicação, seus códigos tornam-se mais ou menos pasteurizados. Daí a popularização de certos tipos fotográficos, tais como *nudes* e *selfies*, que constituem, ao mesmo tempo, “imagens personalizadas e globalmente dispersas” (HAND, 2017, p. 226, tradução nossa).

Nesta dinâmica comunicativa, pouco importa quão ordinário ou até mesmo inoportuno seja o evento. É inegável que o registro dos aniversários, casamentos e outros ritos de passagens não foram abandonados, porém agora eles convivem com toda uma nova gama de registros. Se a morte, outrora um popular e sacralizado ritual fotográfico, no início do século 18, fora expulsa do universo nostálgico e belo das lentes da Kodak, ela agora se integra à mesma torrente de imagens, mas por critérios inteiramente outros.

Selfies em funerais, embora recebidas com assombro – e, por vezes, com humor involuntário –, são hoje cada vez mais recorrentes. Até mesmo o ex-presidente dos Estados Unidos, Barack Obama, foi alvo de desaprovação, ao ser flagrado fazendo uma animada *selfie* com a primeira-ministra da Dinamarca, Helle Thorning Schmidt e o primeiro-ministro inglês, David Cameron, durante o funeral de Nelson Mandela, em 2013. “Não foi inapropriado. Milhares de fotos foram tiradas durante todo o dia (...) e eu apenas pensei que seria mais divertido”, afirmou Schmidt ao jornal dinamarquês *Berlingske*, na época. Outros temas desagradáveis, como acidentes trágicos, assaltos e hospitalizações, também figuram cada vez mais expostos. São eventos capazes de “ativar redes de conectividade” (STURKEN, 2017, p.

20), seja pela simpatia ou perplexidade do olhar do outro, e este é o critério que os faz circular.



Mulher faz polêmica *selfie* durante enterro do político Eduardo Campos, em 2014.
Fonte: Site G1



Barack Obama registra sua presença no funeral de Nelson Mandela. A descontração do trio contrasta com a expressão soturna de Michelle Obama.
Fonte: Site G1



Um jovem resolve tirar uma *selfie* em meio a um incêndio

Fonte: Google Images

Lobinger (2016) diferencia três modos de compartilhamento fotográfico. O primeiro, a autora afirma, esteve presente desde a introdução e popularização da câmera Kodak, quando as imagens não eram apenas produzidas para posteridade pelos seus próprios donos, mas também para serem mostradas aos outros. Compartilhar fotos e falar sobre elas têm uma longa tradição no mundo analógico, como pode ser observado nas práticas narrativas que gravitavam em torno dos álbuns de família, de acordo com nossa análise. Todavia, nesse cenário, o objeto principal do compartilhamento era a narração que acompanhava as imagens, usualmente acompanhada de uma defasagem temporal, explica Lobinger. Este tipo de compartilhamento persiste também no universo digital, sobretudo quando pessoas estão reunidas e seus smartphones são repassados de mão em mão. O segundo modo de compartilhamento gira em torno do conteúdo e da qualidade visual. Neste sentido, as

fotografias são compartilhadas com o intuito de comunicar algo visualmente. As imagens servem como modo de autoexpressão e podem se limitar apenas à distribuição das fotografias e não necessariamente envolver interações sociais. Por fim, o terceiro modo de compartilhamento, denominado por Lobinger de “fático”, refere-se a ocasiões em que nem o conteúdo, nem a narração verbal estão no centro do compartilhamento. Em primeiro plano, está o prazer da comunicação e da conectividade. Neste cenário, as fotografias são trocadas majoritariamente com vistas à conectividade e ao estreitamento de laços e relacionamentos, o que torna o conteúdo das imagens muitas vezes irrelevante.

Certamente, estes três modos de compartilhamento não são excludentes e se atravessam. Mas queremos chamar atenção, em nossa pesquisa, para o ineditismo e o predomínio da última modalidade nas redes sociais e para a maneira como ela se entrelaça com a segunda. O indivíduo não mais necessariamente tira fotos para si, de modo a cultivar um amor do passado, um ente querido não mais presente ou recordar um momento especial; o que importa é que essas fotografias existem e que preservam, de algum modo e à revelia do tempo, um determinado instante. Se cada foto tem seu fim no Facebook ou no Instagram, o seu público-alvo são centenas de usuários e a imagem não cumpre somente um papel importante na valorização do status daquele que a compartilha, mas sobretudo no estabelecimento e fortalecimento das interações sociais.

Se fotografar todo e qualquer momento faz parte de uma lógica contemporânea de conectividade e comunicação, uma questão já amplamente problematizada por diversos autores, acerca da relação entre o ato fotográfico e a experiência, concebidos como instâncias praticamente separadas, quando não opostas, é retomada com novo fôlego a partir da pronta disponibilidade do digital, particularmente diante de acontecimentos solenes. O furor de fotografar se tornou de tal forma parte do evento que a ele se fundiu. Como sublinhado por Fontcuberta (2012, p.30), se achávamos que alguma coisa do referente se incrustava na fotografia, agora nos confrontamos com a situação inversa: é algo da fotografia que parece se incrustar no referente.

Sontag (2004) já falava da possibilidade de um mundo-imagem estar suplantando o mundo real. Para a autora, esta preferência seria corolário de um próprio esvaziamento do sentido de real, donde outros modos de experiência seriam então demandados. Neste contexto, a fotografia almejaria dar sustentação, substância a este enfraquecimento.

No prefácio à segunda edição (1843) de *A essência do cristianismo*, Feuerbach observa a respeito da ‘nossa era’ que ela ‘prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser’ – ao mesmo tempo que tem perfeita consciência disso. E seu lamento premonitório transformou-se, no século XX, num diagnóstico amplamente aceito: uma sociedade se torna ‘moderna’ quando uma de suas atividades principais consiste em produzir e consumir imagens, quando imagens que têm poderes excepcionais para determinar nossas necessidades em relação à realidade e são, elas mesmas, cobiçados substitutos da experiência em primeira mão se tornam indispensáveis para a saúde da economia, para a estabilidade do corpo social e para a busca da felicidade privada (SONTAG, 2004, p. 169-170)

Esta oposição entre fotografia e experiência é oportunamente expressa no filme *A vida secreta de Walter Mitty* (2013, direção de Ben Stiller). O gestor de arquivos e revelação de negativos da Revista *Life*, Walter (Ben Stiller), parte em busca do fotógrafo Sean (Sean Penn) que trabalha em estreita colaboração com ele por conta de um negativo perdido. Quando finalmente consegue encontrá-lo, os dois presenciam o que seria um momento rigorosamente fotográfico. Absolutamente tudo corrobora para o registro: a câmera está pronta, um belo tigre encontra-se mais ou menos imóvel. Contudo, o olhar de Sean oscila entre o visor da câmera e fora, até que ele decide se desligar da tela e se entregar atentamente ao momento. Walter, impaciente, questiona quando ele irá disparar o clique. Em resposta, Sean diz que alguns eventos prescindem da distração da câmera. Ao final do diálogo, o fotógrafo reconhece, sem nenhuma frustração, que o momento da tomada se foi.

Embora se furte a emitir juízos de valor acerca das experiências digital e material, Gumbrecht (2015, p. 5), preso em aparente contradição, não deixa de afirmar que o registro das coisas do mundo pode diminuir a intensidade com que as mesmas estão presentes perante a nós, no sentido de sua tangibilidade. Alguns projetos fotográficos contemporâneos procuram refletir essa oposição, avivada pelo digital. Desde 2008, o projeto *Photoland*, do fotógrafo Fábio Seixo, registra pessoas, preferencialmente em museus e demais pontos turísticos, munidas de suas câmeras digitais/smartphones, distribuindo banalmente seus cliques. A ideia partiu de uma visita do fotógrafo ao Museu do Louvre, onde observou turistas espremendo-se para registrar a *Monalisa*.

A fotografia, que sempre foi um instrumento de memória, passa a ser um dispositivo do esquecimento. Você fotografa não mais para guardar o momento, mas para poder esquecer. É como se cada vez que você apertasse o botão, aquela imagem fosse para um buraco negro.³⁵

³⁵ Disponível em <https://www.cartacapital.com.br/cultura/clicar-em-vez-de-viver-tornou-se-norma>. Acesso em 14/10/2017.



Imagem do projeto Photoland

Para Seixo, a câmera funciona como um anteparo entre o sujeito e as coisas. Registrar, sob esta ótica, implica abdicar do presente em prol da experiência fotográfica. Partilhando a mesma perspectiva, o projeto *Too Much Photography*, do fotógrafo inglês Martin Parr, captura este tipo de comportamento há décadas, tendo sido capaz, por conta disso, de observar as implicações no registro fotográfico da transição do analógico para o digital.³⁶

Quando eu comecei a fotografar esse assunto, anos atrás, as pessoas tiravam somente uma foto em frente ao local, e continuavam seu caminho. Hoje, com as câmeras de celular e a fotografia digital, a visita inteira é documentada. Agora é quase impossível para mim tirar uma foto onde alguém não esteja tirando uma foto

³⁶ Esta aparente incompatibilidade, ilustrada em *Walter Mitty* e presente nos trabalhos de Seixo e Parr, aparece de forma negociada no movimento denominado *Slow Photography*. Em um ensaio considerado o primeiro sobre a *Slow Photography*, o jornalista e fotógrafo amador Tim Wu comparou o ato de fotografar a nossa relação atual com a comida, por ter se transformado em um reflexo quase involuntário. “A fotografia ficou tão fácil que a câmera hoje ameaça substituir o olho. Nossas câmeras são tão avançadas que olhar para o que você está fotografando se tornou absolutamente opcional”. Na contramão, o movimento procura inverter a relação daquele que fotografa com os processos e resultados. Enquanto na fotografia digital, o registro é o que constitui a experiência, na *Slow Photography* este se torna secundário. Neste sentido, o ato de fotografar começa por uma observação cuidadosa do objeto pretendido que dispensa obrigatoriamente a câmera, de forma que no momento decisivo do clique a experiência já foi consumada. Ela não está no registro, mas naquilo que o antecede. Não se trata apenas de uma desaceleração da prática fotográfica, mas, fundamentalmente, da nossa própria experiência com as coisas do mundo. Neste sentido, longe do caráter irreconciliável entre fotografia e experiência, a primeira ofereceria uma via pedagógica para a segunda. Não obstante, o movimento partilha da mesma ansiedade com o digital presente no filme supracitado e no trabalho dos artistas.

ou posando para uma. Eu tenho a impressão que ninguém realmente presta atenção à beleza do local, uma vez que a necessidade de fotografar é tão grande. A pergunta que eu continuo me fazendo é o que acontece com todas essas imagens? Creio que a maior parte delas vá para o Facebook ou outros *sites* de redes sociais. Mas alguém está interessado em vê-lo na Sagrada Família? Provavelmente não. Mas terão que olhar para elas de qualquer maneira. Nos dias análogos, as fotos eram impressas em um álbum. Agora eles simplesmente ficam pendurados no laptop ou no telefone.³⁷



Imagem do projeto Too Much Photography

É evidente que a necessidade de fotografar, especificamente obras ou locais de grande dimensão simbólica, não almeja uma imagem perfeita, posto que qualquer foto de qualidade muito superior pode ser facilmente obtida pela Internet. O que está em questão é o “testemunho de presença” (GUNTHERT, 2012, p. 31) que a fotografia sempre pode dar. De fato, van Dijck (2008) argumenta, junto a Lobinger, que comunicar experiências com a ajuda de fotografias, desde o início, foi parte integrante da fotografia turística, o que também evidencia que a sua função comunicacional sempre esteve imanente, embora não prevalente sobre a memória. No entanto, no âmbito da cultura do compartilhamento, este testemunho só se torna experiência quando legitimado pelo olhar do outro. Desta forma, o ato fotográfico constitui apenas uma etapa do processo. Se o registro se funde ao evento, como diz Fontcuberta, fotografar é agora indissociável do ato de compartilhar, que adquire centralidade

³⁷ Disponível em <http://www.revistaclique.com.br/2013/05/fotografar-para-esquecer/>. Acesso em 14/10/2017.

primordial. Sob esta perspectiva, não se trata necessariamente de negar a experiência, mas de coletivizá-la enquanto a mesma acontece. Em outras palavras, compartilhar, sejam eventos banais ou solenes, faz da comunicação a experiência do ato fotográfico.

Propomos pensar, a seguir, algumas das questões abordadas neste tópico, a partir de redes sociais específicas: o *Snapchat*, o *Instagram* e o *Facebook*. Cabe ressaltar que entre elas há um processo de absorção mútua de funcionalidades. Ainda assim, cada lógica, embora já incorporada nas demais, se sobressai mais exemplarmente em uma do que em outra, permitindo pensá-las como paradigmas da condição geral da fotografia vernacular contemporânea.

3.3.1 O Instagram e a tirania do presente

Assim como veremos com o Snapchat, o Instagram também traz em seu nome – uma junção de “câmera instantânea” e “telegrama” – o carimbo de uma fotografia que é, antes de tudo, forma de comunicação. Sua proposta, como a das demais redes, é o compartilhamento de imagens em tempo real. No início, o aplicativo era apenas compatível com os *Ipshones*, mas, dado o enorme sucesso, foi adaptado para funcionar em *Androids*, podendo ser utilizado atualmente por todos os dispositivos *smart*.

O sucesso do Instagram foi imediato, tendo despertado rapidamente o interesse de Mark Zuckerberg, que o compraria por US\$ 1 bilhão, em 2012.³⁸ Um de seus grandes atrativos, assim que surgiu, foi o seu conteúdo estritamente fotográfico e a possibilidade de compartilhar as imagens de forma rápida e simples, com a adição de filtros dos mais diversos. A sua potência situou-se, destarte, na “vinculação entre mobilidade de captura – associada à simplicidade e automação do tratamento – e a imediata disponibilização das imagens” (SILVA JUNIOR, 2014, p. 2).

³⁸ Segundo Palmer, a compra do Instagram pelo Facebook foi especialmente reveladora, porque o objetivo da empresa de proporcionar a “melhor experiência de compartilhamento de fotos” – isto é, consolidar a sua quota no mercado de carregamento de fotos – sublinhou um forte desejo de rentabilizar a transação popular de imagens. “Os aplicativos fotográficos são, portanto, uma mercadoria exemplar do capitalismo digital, um produto de consumo imaterial que alista as energias da produção amadora e, em seguida, comercializa essas energias através de serviços *online*” (2013, p. 158).

Com cerca de 500 milhões de usuários ativos todos os dias, o Instagram é hoje integrado às principais redes. Ou seja, através de um clique, a imagem pode ser replicada em todas as plataformas de relacionamento do usuário, se assim ele desejar. São cerca de 95 milhões de vídeos e fotos compartilhados por dia.³⁹

Acompanhando as imagens, o Instagram incorpora as famosas *hashtags*. Uma delas, a *#tbt (throwback thursday)*,⁴⁰ tem como proposta que o usuário compartilhe, toda quinta-feira, uma foto antiga. A inversão é curiosa, sobretudo quando partimos dos escritos de Sontag e Barthes, em que a relação entre fotografia e temporalidade era sempre da ordem de um passado já vivido a ser rememorado. Se antes essa era uma das finalidades da fotografia por excelência, no Instagram ela figura como exceção à regra. Com a *throwback thursday* suspende-se brevemente a tirania do tempo presente na fotografia para, especificamente, lançar um apelo nostálgico àquilo que um dia fomos. Não por acaso, o contexto temporal da *#tbt* é sempre o de um passado distante, figurando muitas imagens da infância do usuário, viagens e ritos de passagem.



Imagem do Instagram com a *hashtag* *#tbt*, autorizada pelo usuário.

³⁹ Disponível em: <https://www.wordstream.com/blog/ws/2017/04/20/instagram-statistics>

⁴⁰ A *hashtag* é extensiva ao facebook, com muitos usuários nomeando seus álbuns de modo a sinalizar memórias de um tempo passado.

Já a *hashtag* #latergram (algo como “postagem atrasada”) serve para sinalizar que a imagem compartilhada corresponde a algo que pode ter acontecido há dias ou até mesmo horas atrás. Ela se ocupa de um passado mais recente que ainda não teve tempo para se sedimentar na memória e ser apreendido pelas lentes da nostalgia. Neste caso, há a inferência a um descompasso, a uma falha do indivíduo que não se atualizou; ele está “atrasado”, em desencontro com a temporalidade 24/7.

As sinalizações, embora certamente não obrigatórias, já fazem parte de um código de comunicação que é próprio do modo de compartilhamento das fotografias nas redes. É muito comum, inclusive, um usuário menos comprometido com a norma implícita postar uma foto não sinalizada e alguém se indagar acerca das circunstâncias da postagem – por exemplo, quando alguém resolve exibir uma foto de uma viagem passada sem estar de férias e rapidamente ser questionado sobre sua localização atual.

Em sua hipervalorização do instante presente, o Instagram simboliza o paradigma de uma determinada experiência temporal que se impôs ao longo do século XX. Em seu livro *Regimes de historicidade. Presentismo e experiências do tempo*, Hartog (2013) discorre acerca do que ele denomina “presentismo”. De acordo com o autor, o presentismo caracteriza-se por uma tirania do instante e de um presente perpétuo que se apresenta como único horizonte possível. Se o século XX começara futurista, afirma Hartog, ele terminou presentista. Em meio a duas guerras mundiais e às crises que as seguiram, à crítica ao progresso, à desagregação da ideia revolucionária e ao avanço das sociedades de consumo, o futuro foi cedendo lugar a um presente cada vez mais inchado e hipertrofiado. “O presente tornou-se o horizonte. Sem futuro e sem passado, ele produz diariamente o passado e o futuro de que sempre precisa, um dia após o outro, e valoriza o imediato” (HARTOG, 2013, p. 148). O século XXI se define, assim, pela onipotência do agora, em que o uso do termo “presente” tornou-se uma categoria que abarca tudo:

É preciso não somente ser do seu tempo, mas viver no presente. A moda e as mídias fazem dele sua palavra de ordem. O presente torna-se um imperativo, como o futuro havia sido até esse momento. Aspirando à autossuficiência, não há nada nem além nem aquém de si mesmo, o futuro e o passado se apagam. (HARTOG, 2015)

Neste contexto, segundo Hartog, as tecnologias digitais, ao privilegiarem o simultâneo, em que tudo acontece ao vivo e em tempo real, reforçaram o presentismo,

colocando em ação uma “economia do instante” que impregnou a política, o mercado financeiro e, claro, as redes sociais.

Douglas Rushkoff analisa esse cenário a partir da perspectiva de um “choque do presente”, em que o tempo deixou de ser um conceito linear, tornando-se associativo e desencarnado. O passado não é mais algo atrás de nós, na linha do tempo, mas disperso pelo mar da informação. O tempo não avança mais, pois só o agora interessa; não se trata apenas de uma mera aceleração, mas de uma “depreciação de qualquer coisa que não esteja acontecendo no agora e uma investida em tudo o que supostamente está”.⁴¹

O relógio analógico imitava a circularidade do dia, mas a hora digital não tem braços, nem círculos, nem partes móveis. É um número, estacionário no tempo. Simplesmente é. A comunidade tribal vivia na totalidade do tempo circular; os fazendeiros do universo de Deus entendiam antes e depois; trabalhadores do universo do relógio carregados pelo tique-taque; e nós, criaturas da era digital, devemos relacionar-nos com o pulso. O tempo digital não flui; ele acena. Como qualquer decisão binária, discreta, é aqui ou ali. Em contraste com a nossa experiência de passar do tempo, o tempo digital está sempre no agora, ou em nenhum momento. (RUSHKOFF, 2013, p. 83, tradução nossa)

Virilio vai ainda mais longe ao preconizar que as novas tecnologias de comunicação aboliram a ideia de lugar, existindo apenas o “agora”, tendo sido responsáveis pela aparição de um novo tipo de memória: a memória do tempo presente. O autor explica o paradoxo:

(...) em geral, a memória é o que aconteceu. Ora, ocorrer, ter lugar, a palavra explica bem, é o aqui e agora, o *hic et nunc*, mas na rede a memória não tem lugar real a não ser o tempo presente. Seu lugar é o *live*. Não se trata de um “aqui”, mas de um “agora”. Nada mais é aqui. Tudo é agora. (VIRILIO, 2006, p. 93)

A “memória vivida” ou “memória do presente” corresponde justamente a essa crônica de imagens em tempo real em evidência nas redes sociais, onde o acontecimento é instantaneamente compartilhado, dilatando a temporalidade das experiências do agora. “É como se houvesse um efeito de lupa não sobre um objeto, mas sobre um instante no tempo: um efeito de dilatação” (VIRILIO, 2006, p. 93), em que o passado recente é constantemente

⁴¹ Ao mesmo tempo, para Rushkoff, ainda que este foco no presente tenha nos libertado das narrativas ideológicas do século XX, isso não nos tornou necessariamente mais conscientes do que está acontecendo ao nosso redor. Como resultado, o autor diagnostica o surgimento de uma cultura entrópica, onde todos tentam captar o instante fugidio. Embora o foco de atenção esteja no agora, o momento não é vivenciado em sua intensidade, se apresentando, ao contrário, como uma experiência dispersa. Ao dividir nossa atenção entre extensões digitais das mais diversas, que se apresentam sempre como conteúdos atualizados, sacrificaríamos nossa conexão com o presente mais verdadeiro em que vivemos.

invadido por um presente que se alarga. Mas este presente é, simultaneamente, ampliado e esvaziado, na medida em que os instantes “se sucedem e se apagam ou se neutralizam mutuamente” (FERRAZ, 2010, p. 17), desprovidos de contexto estável.⁴²

Assim como a temporalidade digital desconhece o antes e o depois, a fotografia no Instagram só existe no agora. A sua retórica é a da barra de rolagem, o *News Feed*, que coloca em evidência sempre o que há de novo. Como as atualizações são constantes, imagens mais novas tendem a ocultar rapidamente as mais antigas, impondo a elas uma curta duração, uma “existência eclíptica” (AUGE, 2006, p. 104). É habitual, inclusive, usuários se queixarem de terem perdido determinada postagem, por se ausentarem durante muito tempo da rede.

Para Rubinstein e Sluis (2008, p. 22), este fluxo de imagens torna difícil o desenvolvimento de uma relação íntima com uma fotografia apenas, visto que a “garantia de um prazer escópico infinito” encoraja uma busca incessante, na qual a imagem presente é sempre apenas um “disfarce” para outras potencialmente mais atuais e promissoras. Estas fotografias são marcadas por um deslocamento contínuo e pelo modo como se atualizam e se esgotam no presente. A racionalidade do tempo digital é incorporada, constringendo a experiência de contemplação, tornada efêmera, uma vez que imagens de um presente-passado estão em constante profusão, em uma “mobilidade valorizada e valorizante” (HARTOG, 2013, p. 14).

3.3.2 O Snapchat e as fotografias de curta duração

Snap, em inglês, contempla vários significados, mas quase todos sugerem algum gesto brusco, passageiro, como um estalar de dedos ou um corte. Segundo seus próprios criadores, *Snapchat* pode ser traduzido como “conversas em um estalo”. Sem dúvida, há também uma alusão às *snapshots*. Mas a inflexão de *shot* para *chat* é decisiva aqui, uma vez que o aplicativo se apresenta como “uma câmera de comunicação instantânea”. Em primeiro plano está, portanto, a interação e não o registro, já situando a fotografia, de saída, em um sistema de troca.

⁴² Hand (2012) chama atenção para a dificuldade que os arquivistas têm tido em transformar imagens digitais em documentos, a partir dessa existência que se dá exclusivamente no “aqui e agora”.

Quando surgiu em 2012, o Snapchat representou uma ameaça aos gigantes Facebook e Instagram. Na verdade, Mark Zuckerberg também tentou comprar o Snapchat, mas não obteve sucesso. A saída, para vencer a concorrência e evitar a evasão de usuários, foi incorporar e melhorar as suas até então inéditas funcionalidades.

A rede, voltada necessariamente para smartphones, permite a troca de imagens e vídeos entre amigos, como a maioria dos outros aplicativos. A diferença fundamental é que o conteúdo disponibilizado é necessariamente de curta duração. Ou seja, as fotos e vídeos só ficam disponíveis por um determinado espaço de tempo antes de se autodestruírem. Outra característica distintiva é que tudo produzido pela câmera do aplicativo é obrigatoriamente compartilhado no ato do registro, não sendo possível a veiculação de imagens anteriormente armazenadas, o que é assegurado pelo fato de a tela inicial do aplicativo ser a câmera.

Um *snap* é uma imagem ou vídeo que o usuário pode trocar com outro e cuja duração é de até 10 segundos. A imagem é enviada e um cronômetro é acionado, informando o tempo que resta para visualização. Já se o usuário quiser exibir suas imagens para todos os seus contatos, o que ocorre mais usualmente, ele envia o *snap* para o chamado *Stories*, onde cada imagem aparecerá para a rede de amigos durante 24 horas.

A ideia por trás do aplicativo surgiu em uma conversa sobre o envio de imagens íntimas, em que um dos criadores, Reggie Brown, confessou a seus amigos que gostaria que as imagens trocadas entre ele e uma garota sumissem assim que ela as visse. Brown se juntaria então a Evan Spiegel e Bobby Murphy, para concretizar o projeto. A princípio, ao lançarem a ideia como um trabalho final na Universidade de Stanford, em 2011, o Snapchat foi prontamente rejeitado, tendo soado estranha aos colegas de classe a proposta de fotos temporárias. No entanto, os amigos, “nativos digitais”, tinham total confiança na aceitabilidade de seu produto. Ademais, acreditavam que o Snapchat garantiria também mais segurança e controle sobre as imagens, inviabilizando a sua utilização posterior por terceiros, um empasse, a esta altura, já ordinário no universo digital.

Com o Snapchat lançado no mercado, para surpresa dos criadores, apenas uma minoria viria a utilizá-lo na troca de mensagens de conteúdo erótico, com vistas à segurança. Em pesquisa realizada por Roesner, Gill e Johno, no final de 2013, apenas 25% responderam que o faziam ocasionalmente, por curiosidade. A grande parte dos usuários que abraçou o aplicativo foram pessoas que viram na curta duração um incentivo ao registro infundável de

imagens mais espontâneas, divertidas e banais, sob a justificativa de que “algumas imagens não precisam ser vistas mais de uma vez” (2013, p. 16).

O *Stories*, onde as imagens ficam disponíveis por 24 horas, como o nome sugere, destaca a dimensão narrativa dos registros. Em fotos ou vídeos, os mesmos aparecem em ordem cronológica para a lista de contatos do usuário, “contando uma história” através de imagens. Contudo, esta narratividade não se confunde com a dos antigos álbuns, que contavam a crônica visual da família. Ela é uma narratividade aberta a todo e qualquer tipo de evento, que se contrapõe às ideias de “momento Kodak” e de “instante decisivo”, estimulando a frivolidade do cotidiano e à construção em tempo real de uma “subjatividade visível” (SIBILIA, 2008). Os registros abarcam desde atividades das mais mundanas, tais como refeições, o trânsito a caminho de algum lugar, até festas e encontros com amigos.



Imagem do *Stories* do *Snapchat*, autorizada pelo usuário

Outra característica que chama atenção no *Snapchat* é o seu aspecto lúdico. Além dos filtros tradicionais, já utilizados a esta altura pelo *Instagram*, o *Snapchat* criou a possibilidade de incrementar as imagens com máscaras divertidas, como orelhas de animais, corações ao

redor da cabeça, língua para fora e demais tipos de colagens, além da adição de inscrições nas próprias imagens, conferindo ao registro fotográfico um caráter experimental bastante pueril.

De forma mais ampla, a diversão é hoje um elemento fortemente associado à fotografia. Talvez isso ajude a elucidar porque, mesmo em face a momentos desagradáveis, sorrisos inapropriados afloram destoantes do restante das cenas, como justificou a primeira-ministra da Dinamarca sobre a foto de Barack Obama no funeral de Mandela: “achei que seria divertido”. Divertir-se, já disseram Adorno e Horkheimer, “é não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado” (1991, p. 135). A presença da câmera parece ser capaz de criar uma atmosfera sempre descontraída. Os primeiros anos da Kodak e sua ênfase no ato fotográfico como estratégia de marketing, em oposição ao que a solidificaria no mercado anos mais tarde – a nostalgia –, reaparece aqui de forma atualizada. A fotografia digital retoma, em parte, a diversão despreocupada de tirar fotos, colocando a câmera, de novo, como protagonista do evento, “celebrando a liberdade, a espontaneidade e os prazeres do presente” (WEST, 2000, p. 13, tradução nossa). Sturken estende essa análise encontrando ressonâncias também no legado da Polaroid, central no registro das festas e encontros de jovens que viam na fotografia instantânea “algo divertido, potencialmente coletivo e até mesmo excitante” (2017, p. 15, tradução nossa).

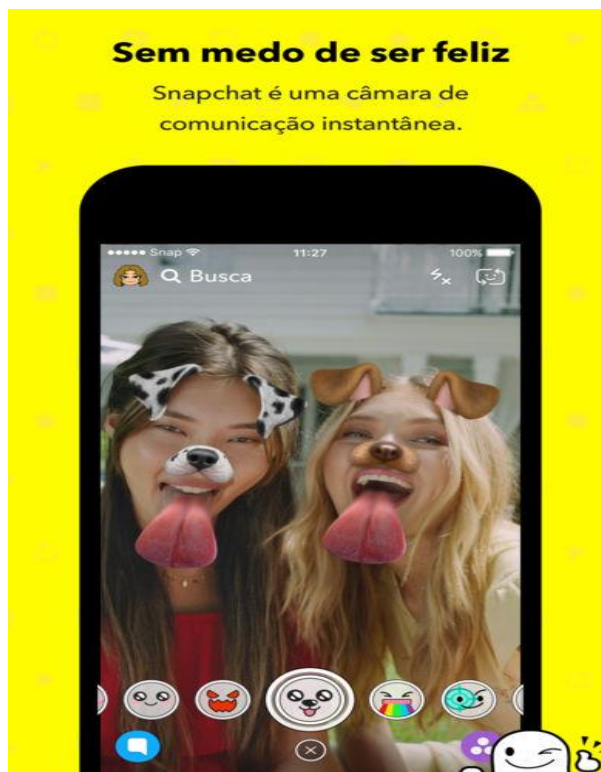
Voltando à recusa inicial dos colegas de classe de Stanford, a concepção de “imagens temporárias” repercute, sem dúvida, como um grande contrassenso fotográfico, em um primeiro momento. Mas, ainda assim, o aplicativo foi um enorme sucesso. O que está em jogo nesta descartabilidade? Seria um modo de evitar o hiperdepósito de imagens, promovendo forçosamente a remoção das fotos na mesma velocidade com que as mesmas são tiradas? Ou seria uma manifestação mais contundente da face efêmera que adquiriu a fotografia em nosso tempo?

Há diversos aspectos no Snapchat que meramente levam ao extremo uma dinâmica que já se reproduz na prática fotográfica das redes, traduzida em oposições, como permanência *versus* fluxo, memória/preservação *versus* conectividade/compartilhamento, momento decisivo *versus* narratividade sem pausa. Tanto a sua efemeridade quanto a sua instantaneidade obrigatórias apenas institucionalizaram a retórica da curta duração do *News Feed* e o presentismo já em vigor no Instagram, por exemplo. Embora, em 2016, o aplicativo tenha criado a plataforma “Memórias”, onde o usuário poderia enfim salvar *snaps* e *stories*, foi a sua lógica efêmera que permaneceu como grande atrativo e, mais do que isso, se

difundi a outras redes sociais com êxito, como o Instagram e o Facebook, que já a incorporaram em suas funcionalidades.

Jurgenson (2013) interpretou a chegada do Snapchat como um momento oportuno e decisivo para a fotografia, em que a sua “mortalidade intencional” talvez pudesse, enfim, devolver imortalidade a algumas fotos. Se originalmente a curta duração autorizou tanto a quantidade quanto a qualidade daquilo que se registrava, quando analisado o conteúdo difundido nas demais redes, as diferenças devem ser relativizadas. As imagens que já circulavam sem trégua são igualmente celebrações da trivialidade e da transitoriedade do tempo e dos encontros que, ao serem esquecidos, tornam-se tão inexistentes quanto as imagens efetivamente eliminadas pelo aplicativo. São, do mesmo modo, “imagens que não precisam ser vistas mais de uma vez”. Na verdade, a pesquisa de Roesner, Gill e Johno (2013) apontou para uma preferência, por parte de algumas pessoas, pela efemeridade do Snapchat, no que diz respeito às imagens consideradas “embaraçosas”, como registros do usuário bêbado e outros cliques indiscretos. A pesquisa de Kofoed e Larsen (2016) indicou um uso crescente do aplicativo também relacionado a imagens menos lisonjeiras que evidenciam defeitos estéticos do usuário em oposição à “*selfie* perfeita”. Em outras palavras, os registros triviais – pratos culinários, animais de estimação etc – não migraram para o Snapchat, fazendo outras imagens recobrirem-se de importância, como esperava Jurgenson. O aplicativo somente abriu a possibilidade para uma nova gradação de frivolidade e intimidade que se somou aos cliques já habituais.

Neste sentido, o Snapchat parece apenas declarar mais abertamente o quão dispostos estamos a registrar indiscriminadamente imagens que não necessariamente investimos de importância ou de eternidade, mas que são parte essencial de um sistema de sociabilidade e conectividade. O critério de descartabilidade dos *nudes*, presente na gênese de sua idealização, é semelhante e extensivo aqui. O *nude*, como toda mensagem de conteúdo erótico, se destina a um prazer fundamentalmente momentâneo, que se finda na operação de troca. Não que ela não possa ser armazenada, mas não é essa a sua finalidade primeira; ela é antes de tudo uma imagem comunicacional.



Anúncio do Snapchat

3.3.3 O Facebook e a linha do tempo

O *Facebook*, teoricamente, começa em 2003, quando Mark Zuckerberg, ainda estudante em Harvard, lança o “Facemash.com”. O *Facemash* permitia que os visitantes (estudantes de Harvard) julgassem a atratividade dos alunos através de fotos que Zuckerberg conseguiu, ao invadir o banco de dados da universidade. O *site* seria naturalmente desativado, mas não sem antes intrigar Zuckerberg acerca da grande curiosidade despertada nas pessoas em conferir as imagens dos amigos via Internet.

Utilizando a experiência do Facemash como inspiração, em 2004, Zuckerberg lançou *The Facebook*. Seu nome original faz menção ao livro distribuído entre calouros das universidades americanas, que os ajuda a conhecer os novos colegas de instituição. Dentro de apenas 24 horas, 1.200 estudantes de Harvard se inscreveram, e após um mês, mais da metade dos graduandos tinha um perfil. A rede foi estendida a outras universidades de Boston e, eventualmente, a todas as universidades dos EUA. Tornou-se finalmente o “Facebook.com”

em 2005 e, no ano seguinte, já estava disponível para qualquer pessoa com endereço de e-mail registrado.

Embora seu conteúdo não seja exclusivamente visual, como nas outras redes analisadas, optamos por incluir o Facebook em nossa pesquisa porque o mesmo serviu como ponto de partida para adoção de um modelo de conteúdo mais fotográfico, ainda que tenha permanecido mais eclético que os outros, centralizando e simplificando a prática de divulgar fotos para um número infinitamente maior de pessoas, dispensando o carregamento de fotos em sites de armazenamento e o posterior envio de links para os interessados.⁴³ Em seus álbuns, os usuários puderam postar suas imagens de forma fácil e rápida.

De acordo com Sturken (2017), esta transformação das redes em espaços predominantemente fotográficos começa mais precisamente com o desenvolvimento da *Timeline Facebook*, em 2011, um formato através do qual o *site* obrigou seus usuários a organizarem suas histórias de vida, desde o nascimento até o presente, em uma espécie de “autonarrativa multimídia”.

O lançamento público da *Timeline* foi considerado pela imprensa dedicada à tecnologia como uma reclamação do terreno da memória fotográfica e do álbum de família, pelo Facebook. «Goste-se ou não, o Facebook é a nova Kodak», escreve K. Kelleher. «Para muitos utilizadores, o Facebook está se transformando no álbum do século 21.» (STURKEN, 2017, p. 12).

Embora certamente haja um processo de remediação entre os álbuns de família e os álbuns do Facebook, distinções cruciais se estabelecem. Ao reivindicar uma função memorial comparável aos álbuns de família analógicos, o álbum do Facebook carece de saída de investimento emocional, posto que o conteúdo das imagens compunha apenas uma parte do que definiu as “fotografias de família”; o contexto que as envolvia era igualmente importante em sua caracterização como prática social (ROSE, 2014, p. 86-87).

A respeito das obras de arte, Benjamin afirmava a existência das mesmas acima de sua exibição pública, mantendo-se circunscritas a um ritual quase religioso em que “o que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas” (2012, p. 187). A exibição dos álbuns familiares, como já vimos, eram reuniões fortemente ritualizadas e

⁴³ Como ressalta Rubinstein e Sluis (2008), mesmo quando as câmeras digitais se tornaram mais acessíveis para o mercado consumidor, a promessa de imediatismo que elas ofereciam era frustrada por métodos inadequados de compartilhamento instantâneo das imagens. Mostrar fotografias digitais para familiares e amigos dependia de uma aglutinação física em torno da tela do computador e, mesmo com o envio por e-mail, a adoção popular de contas de e-mail baseadas na Web de baixa capacidade se impunha como barreira.

restritas ao seio doméstico. Com a exibição em rede, o que Benjamin entendia como “valor de exposição” adquiriu outra potência com a circulação das imagens em uma escala muito superior. Com isso, a dinâmica familiar de visualização irremediavelmente também se transformou. Uma vez que as imagens podem ser contempladas em qualquer dispositivo, prescindindo, sobretudo, dos encontros face a face, o investimento emocional mudou com a dimensão quantitativa da prática⁴⁴ (SAPIO, 2014, p. 43).

Esta projeção visual sem precedentes foi ainda acentuada pelo fenômeno denominado por Recuero de “*clusterização*” da rede social, que indica um aumento de densidade nas redes e maior conexão entre pessoas.

Estudos sobre o grau de conexão (a distância social) entre os perfis no Facebook, por exemplo, mostrou que o grau de separação para as redes *offline* proposto como seis (Milgram, 1967), passou a pouco mais do que três (Backstrom et al., 2012). Ou seja, entre quaisquer dois perfis no Facebook, teríamos apenas outros dois perfis. Grosso modo, isso significa dizer que quando alguém publica algo no Facebook, uma vez que uma de suas conexões a republique e uma das conexões de suas conexões também a republique, essa informação estará acessível a praticamente todos os 900 milhões de usuários da ferramenta. (RECUERO, 2012, p. 4)

Entretanto, mais crucial do que esse aspecto, é o fato de que a presença da família como figura principal está ausente. Compartilhadas agora *online*, a natureza dessas fotos também se modificou. Para Garde-Hansen (2014, p. 106-107), elas inauguraram um novo gênero, denominado de “fotografia de amizade”, em que as imagens tendem agora a atuar como importantes ferramentas de manutenção de laços entre amigos e conexões *online/offline*, engajando-os em um presente compartilhado.

Os protagonistas desta sociabilidade reticular são jovens cujo foco de interesse está em narrar as banalidades de seu cotidiano de forma incessante. A tendência de fundir a fotografia à experiência diária e à comunicação, segundo van Dijck (2008, p. 8), é parte de uma transformação cultural mais ampla que envolve individualização e intensificação da experiência, à custa da família, um padrão social que pode ser rastreado até o início da década de 70. Destarte, como já sustentado, os registros fotográficos põem em relevo um tipo de narrativa contínua que não corresponde ao modo analógico de ordenar a vida a partir de

⁴⁴ Sit, Hollan e Griswold (2005) apontam, por exemplo, em pesquisa realizada com algumas famílias, como conversas centradas em fotos digitais *online* são raras, escassas e comumente unidirecionais, sem a riqueza e a naturalidade das interações conversacionais em torno das fotos impressas.

momentos especiais ou festivos. Inseridos no mesmo fluxo contínuo de imagens, eles se equivalem e, igualmente, se esgotam em sua circulação imediata.

Neste contexto, é interessante observar as estratégias adotadas pelos usuários para dar sobrevida a suas imagens, o que não é possível no fluxo mais indomável da barra de rolagem do Instagram. Como as postagens com mais comentários tendem a ficar mais em evidência, é comum alguns usuários prolongarem certos diálogos para que as mesmas não desapareçam tão rapidamente do *feed*. Outra tática é recuperar imagens mais antigas, lançando um comentário completamente aleatório para colocá-las novamente no topo das atualizações. Ao mesmo tempo, se este comentário parte de um amigo, a conclusão é que se trata de um *stalker*,⁴⁵ posto que conteúdos antigos não se mantêm espontaneamente no topo.

Algumas funcionalidades do Facebook tendem a galvanizar mais explicitamente uma relação com a memória. Atualmente, o *site* oferece, ao final de cada mês, um resumo das principais imagens do usuário que aparecem compiladas em um *slideshow* oferecido ao compartilhamento. Já o aplicativo *year in review*, viabilizado desde 2013, apresenta uma retrospectiva mais ampla com as imagens mais importantes ao longo do ano. No entanto, não cabe ao usuário decidir o que foi ou não mais relevante, e sim ao próprio Facebook, que toma como base as imagens que receberam mais “curtidas”. Ou seja, em questão estão os critérios subjetivos a partir dos quais os demais usuários, integrantes da lista de amigos, aferiram o valor das fotografias expostas.

Como tentativa de rememoração do que seriam os “melhores momentos” fotográficos do dono do perfil, há um paradoxo irreconciliável, uma vez que o valor das fotografias é dado pelo outro e não por aquele que detém, primordialmente, a memória do acontecimento. Esta atribuição de valor por terceiros conflita com o caráter pessoal da rememoração, donde, para Shaffer (1996), imagens são recordações para aquele que viveu a experiência, enquanto para os outros são apenas testemunhos. Daí a experiência de folhear um álbum de fotografias muitas vezes ser descrita como enfadonha por aqueles que não foram protagonistas dos eventos. Contudo, esta mesma experiência “enfadonha”, agora inserida em uma cultura de visibilidade hiperconectada, não é somente desejada como obrigatória, encorajando um envolvimento prolongado com a imagem, no qual o ato de visualização das imagens se torna uma forma de lazer e uma atividade social (RUBINSTEIN; SLUIS, 2008, p. 18).

⁴⁵ Gíria para caracterizar alguém que, deliberadamente, vai à página de perfil de algum usuário “espionar” suas postagens, fotos, etc.

Garde-Hansen (2014) concebe o Facebook como uma alternativa positiva no árduo processo de seleção da enorme quantidade de fotos, produzidas pela disponibilidade da tecnologia digital, uma vez que, forçosamente, requer um critério seletivo das imagens que mostraremos aos outros. O que nos parece problemático é justamente o caráter alterdirigido desta curadoria, para usar os termos de Sibilia. Se a subjetividade é negociada em termos do efeito que é capaz de gerar no outro, traduzido na centralidade do botão de “curtidas”, não necessariamente o que se expõe é o que se pretende de fato guardar. Por vezes, nossas imagens mais contundentes permanecem no privado, sobrevivendo até mesmo em tempos de total visibilidade. São aquelas imagens que permanecem escondidas entre as páginas de um livro, no fundo da gaveta, na privacidade da carteira ou sob a senha de acesso de algum smartphone. Mas essas fotografias são exceções à regra que impõe ao acontecimento a sua imediata publicização.

Se “postamos” aquilo que avaliamos como atraente ao olhar do outro, nesse sentido, para Garde-Hansen (2014, p. 113, tradução nossa), a fotografia de amizade é sobre como lidar com a saturação das imagens cotidianas, através do “esquecimento pragmático e deliberado, em vez da lembrança ativa”, tão importante para as fotografias da família. *Deletar* se torna uma prática mais importante do que lembrar, não porque os nativos digitais sejam uma geração que facilmente descarta, mas porque, conscientes de sua audiência e de como querem ser vistos, concentram esforços em apresentar sempre a melhor versão de si mesmos. Deste modo, o corte de cabelo de ontem pode não corresponder mais de forma satisfatória à identidade que se deseja exibir amanhã. As *selfies* lidam precisamente com essa “transitoriedade do eu”, segundo Sturken, em que a subjetividade é algo que se constrói e se experencia em rede. “O eu não pode ser comprovado nos rituais dos momentos Kodak, está sempre em movimento e mutação, sempre a exigir uma confirmação através da atualização. A atualização é o seu modo de ser primário” (2017, p. 14). Este senso provisório de subjetividade talvez explique o sucesso de redes efêmeras, como o Snapchat, em oposição a mídias cujo conteúdo compartilhado é persistente,⁴⁶ como o Facebook.

Outra ferramenta memorial procura lançar um apelo mais direto ao sujeito do acontecimento. Todo dia, o Facebook “lembra” o dono do perfil suas postagens correspondentes aos anos anteriores. A ferramenta “Neste dia” rapidamente provocou

⁴⁶ Kofoed e Larsen (2016) denominam “mídias persistentes” aquelas cujo conteúdo fica armazenado.

controvérsia, especialmente ao trazer à tona lembranças dolorosas ou simplesmente desagradáveis, como a morte de um ente querido ou o registro com um ex-namorado.

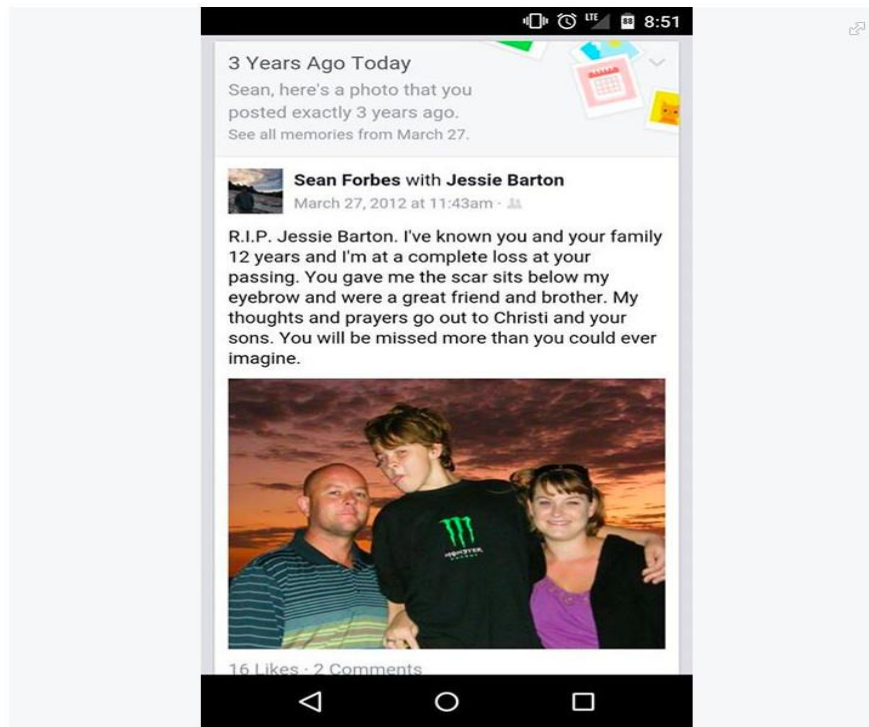
Revisitar o passado é uma decisão muito pessoal e as pessoas precisam de controle sobre isso, argumenta Mary Beth Oliver (2015), complementando:

Eu tenho uma grande caixa de papelão com velhas fotos, bilhetes de concertos e coisas ao longo da minha vida. Você pode imaginar eu deixando um estranho acessar essa caixa, entrar na minha casa e me mostrar o que olhar? Eu olho quando eu quiser olhar, não quero que algum robô entre e me diga como sentir amor.⁴⁷

Após uma enxurrada de críticas, o Facebook adicionou filtros⁴⁸ que auxiliam no processo de personalização do recurso, buscando aumentar a voz de comando do usuário sobre o que ele gostaria ou não de lembrar. “Suas memórias são suas, então você deve controlar quais são as que você vê”, “Use estes filtros para ajudar a certificar--se de que mostramos as memórias de Neste Dia de uma maneira que é significativa para você”, a página lê.

⁴⁷ Disponível em: <https://www.theverge.com/2015/4/2/8315897/facebook-on-this-day-nostalgia-app-bringing-back-painful-memories>

⁴⁸ Ao escolher uma pessoa que não faça mais parte do convívio, o Facebook diz ao usuário que “irá filtrar as postagens nas quais essas pessoas são marcadas, de modo que não sejam exibidas nesse dia”.



Sean Forbes

Facebook, maybe you should rethink your new #onthisday feature. Not every memory needs to be rehashed; for instance, I didn't need a reminder that one of my best friends took his own life three years ago. Thanks.

Album: Timeline Photos

Shared with: 🌐 Public

Imagem da Internet. Na legenda: Facebook, talvez você deva repensar a sua nova ferramenta Neste dia. Nem toda memória precisa ser lembrada; por exemplo, eu não preciso de um lembrete que um dos meus melhores amigos tirou a própria vida três anos atrás. Obrigado.



Imagem da Internet: Um usuário é “lembrado” de que há um ano escutou um disco.

Postar e deletar encerram, assim, no ciberespaço, a mesma necessidade imperiosa da memória de lembrar e esquecer. Contudo, são fenômenos complexos que implicam ruminar e digerir, como lembra Sibilia (2008, p. 145). Mais do que escapar ao nosso próprio arbítrio, são processos demasiadamente humanos para serem delegados às máquinas e seus algoritmos. O encontro arbitrário com uma imagem do passado nem sempre representará, portanto, um “acontecimento na mnemotécnica memorativa” (ZÚÑIGA 2013, p. 56). Na verdade, quando não bem-vindas, as fotografias podem sequer guardar ainda significado na memória, dada a transitoriedade subjetiva e os critérios que norteiam os registros. As pretensões memoriais do Facebook colidem, assim, com a dinâmica de utilização de seus próprios usuários. Na medida em que a fotografia digital parece satisfazer hoje motivações mais urgentes que não a memória, olhar para o passado, quando não nos confronta necessariamente com uma imagem feliz, pode nos confrontar com uma existência menos “fotográfica” daquela que esperávamos ou gostaríamos. E ainda que a linha do tempo do Facebook tenha nos impelido a pensar nos momentos de nossa vida como parte de um eixo cronológico, reservado a acontecimentos históricos, desprovidos de investimento memorial, não há acontecimento em pratos culinários, *selfies* no trânsito e demais cliques mundanos, em oposição ao planejamento da vida em torno de momentos Kodak.

Por guardar todas estas tensões, o Facebook tende a representar, melhor do que as outras redes, o terreno onde memória e conectividade, permanência e transitoriedade se chocam, expressando o drama contemporâneo da fotografia, dividida entre sua tradição memorial e suas potencialidades comunicacionais, donde há menos interesse em compartilhar fotos como objetos, entendidos como duráveis, do que em compartilhá-las como experiências efêmeras (van DIJCK, 2008, p. 7). Embora os álbuns possam funcionar como potenciais repositórios, eles respondem a anseios de uma sociedade hiperconectada, antes de operarem como novos e privilegiados lócus de memória. São espaços de fluxo. Suas fotografias performatizam e conectam mais do que rememoram ou preservam.

CAPÍTULO 4 – NOSTALGIA DA MATERIALIDADE

4.1 Nostalgia e remediação

Uma busca no *Ebay* com a palavra *daguerreotype* é capaz de acusar 1.154 anúncios. Dos muitos percorridos, quase todos chamam atenção pela opulência dos estojos. A figura anônima do jovem rapaz de 1850 – descrito pelo anúncio como “nova-iorquino” –, sentado em uma mesa com um livro, é eclipsada pela moldura dourada que o adorna, a forração de veludo em formato de flor e o estojo revestido de couro que protegem sua imagem. Os lances variam de 100 a 3 mil reais. O anúncio informa que se trata de 1/6 de placa de cobre e a assinatura do estúdio é visível no canto esquerdo inferior da imagem (Anson 589 Broadway). O vendedor também tem o cuidado de oferecer ao olhar do possível comprador a visão de um daguerreótipo como negativo, por meio de um *close*, a partir de um ângulo preciso de observação.



Anúncio de daguerreótipo
Fonte: Ebay



Daguerreótipo visto como negativo
Fonte: Ebay



Anúncio destacando a assinatura do estúdio
Fonte: Ebay

Mais abaixo, há 11 tipos de daguerreótipos em broches e medalhões dos mais variados tamanhos. Há também ambrótipos e ferrótipos anunciados. São homens, mulheres e crianças. Neste caso, as imagens sequer parecem nítidas; muitas oxidadas pelo tempo. Contudo, seu alto valor no mercado de lances, junto com o daguerreótipo do jovem desconhecido, nos diz que não se tratam de imagens à venda. O que vemos primeiro, em uma inversão da ordem natural de leitura fotográfica, é o suporte e todas as suas particularidades materiais.



Conjunto de daguerreótipos e ambrótipos em broches e medalhões
Fonte: Ebay

O fascínio por formas fotográficas obsoletas não é um fenômeno fortuito ao surgimento do digital e faz parte de um movimento nostálgico mais amplo que é capitalizado e abrange, hoje, difusamente, todos os estratos da cultura e da sociedade. O anacronismo que dota tais artefatos de grandeza representa, exemplarmente, a dinâmica de atribuição de valor das coisas, proposta por Appadurai e Kopytoff (2008). Segundo os autores, as coisas e suas biografias sociais atravessam diferentes regimes de valor, oscilando entre processos de singularização e mercantilização, dependendo das circunstâncias históricas, sociais e culturais em que estão envolvidos. A singularização, isto é, a retirada das coisas da esfera mercantil, é alcançada em grande parte pela referência à passagem de tempo. No entanto, é justamente este

processo de singularização que é também capaz de (re)mercantilizar tais artefatos como peças valiosas.

Os termos *vintage* e *retrô* sustentam-se como verdadeiros estilos e tendências criativas, invadindo o *design* e a vida cotidiana. Os *hipsters* ressurgem como uma subcultura que procura recriar o passado não apenas em seu vestuário, mas também em suas preferências culturais e modos de vida. No cinema, presencia-se um novo apreço pela película, vide o sucesso estrondoso dos filmes *A invenção de Hugo Cabret* (2011, direção de Martin Scorsese) e *O artista* (2012, direção de Michel Hazanavicius). Na indústria de bens de consumo, o vinil experimenta um momento especial, com vitrolas alcançando preços estratosféricos. De acordo com o *Financial Times*, os discos físicos alcançaram a marca de cerca de 40 milhões de cópias comercializadas em 2017, ultrapassando um bilhão de dólares em faturamento, o que não acontece desde o início da década de 80, quando o formato estava no seu auge.

Discutir a onda nostálgica em termos de um estilo emergente seria, contudo, redutor, pois ela não é apenas uma moda. A nostalgia expressa, na maioria das vezes, algo mais profundo, na medida em que lida com relações positivas ou negativas referentes ao tempo e ao espaço (NIEMAYER, 2014, p. 2). Já fora notado por alguns teóricos que embora tenha uma longa tradição na história da humanidade, o aumento das expressões nostálgicas na contemporaneidade é um evento digno de atenção. Huyssen (2000) aponta para um deslocamento intensificado, a partir da década de 80, do que poderia ser denominado de “futuros presentes”, que definiu a cultura modernista, para “passados presentes”. Na verdade, o autor situa o início deste fenômeno uma década antes, mais precisamente.

Desde a década de 1970, pode-se observar, na Europa e nos Estados Unidos, a restauração historicizante de velhos centros urbanos, cidades-museus e paisagens inteiras, empreendimentos patrimoniais e heranças nacionais, a onda da nova arquitetura de museus (que não mostra sinais de esgotamento), o *boom* da moda *retrô* e dos utensílios *reprô*, a comercialização em massa da nostalgia, a obsessiva automusealização através da câmera de vídeo, a literatura memorialística e confessional, o crescimento dos romances autobiográficos e históricos pós-modernos (com suas difíceis negociações entre fato e ficção), a difusão das práticas memorialísticas das artes visuais, geralmente usando a fotografia como suporte, e o aumento do número de documentários na televisão, incluindo, nos Estados Unidos, um canal totalmente voltado para história: o *History Channel*. (HUYSSSEN, 2000, p. 14)

Para Huyssen (2000), este privilégio dado ao passado é energizado pelo desejo de nos ancorarmos em um mundo caracterizado por uma “crescente instabilidade do tempo e fraturamento do espaço vivido” (p. 20). Compreendida, portanto, como uma mudança na

experiência e na sensibilidade do tempo, o *boom* da nostalgia contemporânea surge como um mecanismo de defesa e de conforto frente à ansiedade referente à velocidade com que somos “empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança”. (p. 32). Como alter ego do progresso, segundo afirma Boym (2001, p. 11, tradução nossa), a nostalgia é o contraponto a “nossa fascinação com o ciberespaço e à aldeia global virtual”, indicando uma crise temporal, na qual a “criação de universos nostálgicos reage à tecnologias rápidas, desejando um movimento de desaceleração”.

De acordo com Schrey (2014, p. 29), a mídia pode servir como meio de virtualmente acessar o passado, sendo, portanto, uma importante fonte de memória cultural, estabelecendo com frequência a precondição para uma perspectiva nostálgica acerca das coisas do passado e do presente também, evidenciada em seu conteúdo ou estilo de representação.⁴⁹ Porém, perante um mundo onde tudo que é sólido parece se desmanchar nos *bits*, uma nostalgia específica se erige em meio à apoteose do digital. A própria mídia se torna um objeto de nostalgia.⁵⁰ Neste caso, o sentimento é então direcionado à sua constituição material específica, à sua materialidade, uma vez que “nossa memórias culturais são formadas não somente pelas qualidades de produção de uma era, mas pelas propriedades sutis das próprias mídias de registro” (REYNOLDS apud SCHREY, 2014, p. 29, tradução nossa).

Se de um lado, a fotografia nos parece irremediavelmente suplantada pelo reino imaterial, na mesma esteira de outras mídias obsoletas, há um nicho sobrevivente que se alimenta e se renova a partir deste vácuo nostálgico. Com o digital, a fotografia analógica assumiu um “papel extramemorial” (BATCHEN, 2008, p. 130, tradução nossa), não do objeto que representa, mas de sua própria operação como sistema de representação, “repousando aí o seu sedutor apelo, pois agora se torna difícil ver os retângulos de gelatina de prata sem a neblina distorcida da nostalgia modernista”. Como ressalta Bartholeyns, a emoção já não vem do acesso imediato ao “isso foi”, a modalidade clássica barthesiana de afecção; o “culto do referente foi substituído pelo culto da referência a uma iconografia que, em sua forma, é típica da memória” (2014, p. 65, tradução nossa).

Sapio (2014) observa como algumas empresas francesas têm oferecido aos seus clientes a possibilidade de filmar seus filmes caseiros em formatos antigos. Por meio dos

⁴⁹ O sucesso da série *Stranger Things* foi recebido, no início, com desconfiança por grande parte da crítica especializada que compreendeu o burburinho em torno da produção como uma simples manifestação de afeto pelos anos 80, e não necessariamente pelo roteiro da série.

⁵⁰ O que também não é rigorosamente uma novidade, pois, como notou Serres (2007), toda inovação tecnológica de mídia tem sido contada como uma narrativa nostálgica de perda e declínio.

relatos das famílias, o autor pode constatar que o retorno de uma estética analógica em imagens familiares digitais não era somente uma questão de aparência, mas relacionava-se à própria história dos filmes caseiros e à consciência que os indivíduos têm da mesma.

O fotógrafo Dan Winters explica sua opção pela fotografia analógica nos seguintes termos: “Adoro ver a imagem aparecer através da química e cheirar os produtos químicos da sala escura; são os cheiros da minha infância. Isso me enraíza”.⁵¹ Ou seja, não se trata apenas de uma mera predileção tecnológica, e sim de uma relação idealizada com o passado.

O *vintage* é considerado melhor do que o novo, o Super-8 e os sons do 8 *bits* são objetos não só de nostalgia, mas também de *revival* e as retroculturas parecem ser tão naturalmente parte do cenário da cultura digital como as tecnologias de alta definição e banda larga (PARIKKA, 2012, p. 3, tradução nossa)

As manifestações desse despertar analógico na fotografia têm sido variadas. Em 2009, enquanto a Polaroid anunciava o fim da produção de seus filmes, um grupo de aficionados iniciou uma forte campanha de salvação que deu origem ao *The Impossible Project*.⁵² A iniciativa conseguiu arrecadar dinheiro com patrocinadores e, a partir de materiais adquiridos com a própria empresa e treinamento de seus engenheiros, comercializa, atualmente, filmes instantâneos para câmeras Polaroid⁵³ pela Internet e em várias galerias de arte ao redor do mundo. O projeto também vende kits de iniciação⁵⁴ com câmeras remodeladas e pacotes de filmes, para aqueles que desejam se lançar à prática. O anúncio realça o status adquirido de objeto-fetiche da câmera e a relevância de garantir a sua persistência material no presente/futuro.

Todas as nossas câmeras *vintage* são tratadas como artefatos de museu pelo nosso time de especialistas. Cada uma delas é cuidadosamente desmontada, limpada, reparada e montada de volta com precisão rigorosa. Não importa o que tenham sofrido no passado, elas estão sempre prontas para o futuro... com você.

⁵¹ Disponível em: <http://time.com/4646116/film-photography-inspiration/>. Acesso em 04/04/2017.

⁵² Ver mais sobre o projeto aqui: <https://eu.polaroidoriginals.com/>

⁵³ No final da década de 2000, a Fuji também lançaria no mercado uma linha de câmeras instantâneas, a Fuji Instax. Disponível para compra em uma variedade de varejistas *online*, oferecendo como vantagem à Polaroid, o seu baixo custo. São modelos coloridos e compactos acompanhados de pequenos pacotes de filmes.

⁵⁴ O preço do kit chega a \$129.

Já a Sociedade Internacional de Lomografia,⁵⁵ criada em 1992, se dedica a manter viva a fotografia analógica, através da comercialização das câmeras *lo-fi*, muito populares nos anos 80. A primeira câmera a ser recuperada, a russa Lomo LC-A, introduzida em 1984, seria sucedida pela criação de diversos outros modelos e acessórios analógicos que hoje encontram um número cada vez maior de entusiastas. Com o slogan “Don’t think, just shoot”, a lomografia incentiva a prática experimental, lúdica e espontânea de fotografar, apoiando-se em uma estética única de cores saturadas e contrastes. Não obstante, é interessante frisar que, ao mesmo tempo em que a lomografia aparece como um movimento de reação, ela também se apropria do digital e de seus recursos, já que lança mão das mídias digitais para divulgação do próprio trabalho e comércio, “reunindo democraticamente todos os interessados em participar do movimento” (XEREZ, 2011, p. 12).

O *site* “Analog Sunrise”⁵⁶ utiliza estratégia semelhante, agrupando no ciberespaço fotografias escaneadas de pessoas ao redor do mundo inteiro que utilizam exclusivamente a tecnologia analógica, reconhecendo no formato um valor afetivo que inexistente no digital.

Hi, we’re Analogue Sunrise and we have a passion for film. We love capturing moments, feelings, places and patiently waiting to see what our images have developed into. Shooting film nourishes a certain fondness and intimacy in the photographs that are created. There simply is no other experience like it.

Em foco nestes retornos, por vezes não está somente uma nostalgia pela materialidade, mas também um prazer pelo difícil, evidenciado mais expressamente no campo estético, através do trabalho de diversos artistas que investem nas potencialidades de dispositivos artesanais como fuga do automatismo e da instantaneidade, investindo na duração do ato fotográfico enquanto processo: o regresso às longas exposições, a espera ritualizada pela aparição da imagem, e, sobretudo, o trabalho do acaso, repellido da esfera do digital.

Francisco Moreira da Costa pesquisa daguerreotipia desde 1996, desenvolvendo seu material com base em manuais do século XIX. O interesse nasceu por um apreço pelas “coisas complicadas” e por uma nostalgia artesanal. “Sinto falta do aspecto artesanal da fotografia, do laboratório. Daguerreotipia não tem utilidade prática alguma, assim como a

⁵⁵ O nome lomografia vem de uma empresa russa, fabricante de equipamentos óticos, chamada Leningradskoye Optiko Mechanicheskoye Obyedienie (União de Ótica Mecânica de Leningrado). Ver mais aqui: <https://www.lomography.com/about>

⁵⁶ Ver mais em: <http://analoguesunrise.com/>

arte. Mas vejo as pessoas interessadas nessa desaceleração. O mundo não pode ser tão rápido”,⁵⁷ explica.

No trabalho de Francisco, há também uma preferência pelo registro de objetos obsoletos, como candeeiros e cestas de vime. O daguerreótipo aparece assim aninhado junto com outras imagens sobreviventes de um tempo anacrônico.



Cestas de vime em daguerreótipo. Francisco Moreira da Costa
Fonte: Site do Espaço f/508

Outros artistas abraçam as vicissitudes inerentes às câmeras escuras, beneficiando-se de seus contornos pouco definidos, resultantes do tempo de exposição prolongado, trabalhando a imprevisibilidade própria da precariedade do dispositivo. Há uma mística em torno da formação da imagem que advém da alquimia da materialidade e que não se compara ao mais avançado programa digital. Para Luiz Alberto Guimarães:

Não considero as máquinas artesanais cópias toscas das máquinas fotográficas industriais, mas sim aparelhos destinados a produzir imagens que o programa destas últimas não está habilitado a fornecer, ou que só poderiam ser obtidos através de manipulações digitais sofisticadas. Apesar de o nível de manipulação propiciado pelo Photoshop e outros produtos de *software* permitir, em princípio, qualquer resultado, essa possibilidade não substitui a aura – num sentido próximo que lhe dá

⁵⁷ Entrevista disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,sp-arte-foto-faz-resgate-dos-primordios-da-foto-no-seculo-digital,1546385>

Walter Benjamin – que envolve um instrumento artesanal único e a magia de conseguir produzir, com caixas de papelão sem lentes, uma linguagem visual sofisticada e complexa. (GUIMARÃES apud VASQUEZ, 2014, p. 194-195)

Guimarães explica que utiliza a tecnologia digital apenas para realizar a inversão do negativo em papel para positivo e para limpeza básica de marcas de dedos, decorrentes da manipulação necessária para colocar tiras de papel dentro das máquinas. Ou seja, o digital entra em cena apenas na pós-produção como uma ferramenta de apoio.



Série “Retratos do indizível”. Luiz Alberto Guimarães

Já o cubano Abelardo Morell, transforma cômodos inteiros em câmeras escuras, através de pequenos buracos nas janelas cobertas por plásticos pretos. Como almeja uma

maior nitidez, diferente de Oliveira, Morell adicionou lentes à câmera, mas concebe a demora como parte frutiva do processo. “Não gosto da cultura da rapidez. Hoje em dia, trabalho sem trabalhar, disparo a câmera e vou ao cinema, vou tomar um café. Volto depois de oito horas (...) Curto o processo anterior ao resultado. Leva dias para eu conseguir a imagem que procuro”,⁵⁸ explica. O resultado são paisagens externas que se mesclam de forma improvisada aos elementos situados nos cômodos e à textura das paredes.



Castle Courtyard in bedroom, 2000. Abelardo Morell

De modo talvez mais surpreendente, a nostalgia fotográfica não é negociada apenas pela sobrevivência e fetichização de dispositivos do passado, nas mãos de amadores ou profissionais, mas encontra no próprio âmbito do digital um terreno fértil de expressão. Esta contaminação do digital pelo analógico corresponde à lógica formal do que Bolter e Grusin denominaram “remediação”. Em *Remediation: understanding new media* (1999), os autores argumentam que o *modus operandi* de qualquer nova mídia é sempre repetir o que suas antecessoras já fizeram, apresentando-se ao mundo como formas aprimoradas, mas devendo ser compreendidas através dos mecanismos pelos quais rivalizam e revisam suas formas antecessoras. Pela remedição, todo meio é então capaz de se apropriar de técnicas, formas e

⁵⁸ Disponível em: <http://nuvemsobreoatlantico.blogspot.com.br/2006/05/fotografia-de-abelardo-morell-mam.html>. Acesso em 10/12/2017.

do significado social de outra mídia para renová-los, tomando seu lugar na sociedade, na economia e nas redes de tecnologia.

Rosen (2001) propôs o termo “mimetismo digital” (p. 304), para discutir a capacidade da mídia digital de imitar formas analógicas, sustentando que “a imagem digital não é separável das histórias anteriores de representação mediada nas superfícies da tela, mas se sobrepõe a elas” (p. 314, tradução nossa). Em direção semelhante, Laura Marks (2002) chamou de “nostalgia analógica” este regime de emulação. Para Marks, a nostalgia analógica expressa um desejo por sua fisicalidade característica e “um afeto retrospectivo pelos problemas de decomposição e perda geracional que o vídeo analógico representava” (2002, p. 152, tradução nossa).

Este processo de remediação digital da estética analógica se manifesta de forma mais patente na utilização de filtros de aplicativos que permitem aos usuários editar suas imagens digitais, recriando efeitos analógicos, tais como saturação de cores, granulações, riscos, bordas rasgadas e demais efeitos temporais.⁵⁹

A onda dos filtros começou em 2009 e, em um curto espaço de tempo, como uma febre, firmou-se como o grande atrativo da *Iphoneography*. Uma busca na App Store, com a palavra-chave *vintage*, retorna uma variedade de aplicativos. *Softwares* já forneciam uma diversidade de filtros e recursos na década de 90. Mas foi o advento do smartphone que permitiu que o estilo *vintage* se generalizasse na fotografia amadora, pela facilidade e rapidez com que tais efeitos temporais puderam ser recriados (BARTHOLEYNS, 2014, p. 55), com o intuito de restituir uma fisicalidade, ainda que ilusória, perdida com o digital.

O aplicativo Hipstamatic,⁶⁰ bastante popular, anuncia que a “fotografia digital nunca pareceu tão analógica”, simulando o funcionamento de câmeras antigas através de filtros que funcionam como se fossem a combinação de lentes, flashes e rolos de filmes clássicos. Já o aplicativo “Old Photo PRO”,⁶¹ impele o espectador a descobrir “como suas fotografias pareceriam se fossem tiradas décadas atrás”, com filtros sépia e azulados, entre outros. Já a Vintage Retro Camera + VHS,⁶² se apresenta como o aplicativo preferido dos *hipsters*.

⁵⁹ O aplicativo Hujii, inspirado na câmera descartável da Fujifilm, oferece até mesmo a possibilidade de estampar a data no canto inferior da foto.

⁶⁰ Disponível em: <http://hipstamatic.com/camera/>

⁶¹ Disponível em: <https://itunes.apple.com/br/app/old-photo-pro/id400680685?mt=8>

⁶² Disponível em:

https://play.google.com/store/apps/details?id=com.androidsx.heliumvideochanger.vintage&hl=pt_BR

Um dos mais notórios representantes do gênero é o Instagram.⁶³ Apesar de promover a celebração do instante, como abordamos no capítulo anterior, presente e passado flertam de modo interessante no aplicativo. O seu *insta* é tanto uma referência à sua instantaneidade fundamental quanto uma menção às câmeras instantâneas. Seu primeiro logotipo também carregava o charme retrô, ao aludir ao famoso ícone das Polaroids. Mais especificamente, a imagem era inspirada na câmara Rainbow SX-70 One Step Land, de 1978. Através da utilização de alguns filtros *vintage*, que mimetizam a estética analógica, o Instagram procura conferir uma aura nostálgica às suas imagens.



Primeiro logotipo do Instagram

⁶³ O aplicativo reformulou sua logo em 2016, adotando um visual mais colorido e simples.



84 likes

Imagem do Instagram, autorizada pelo usuário

Como podemos interpretar esse regime de emulação? Por que atribuímos a fotos “novas” significantes temporais para que pareçam velhas? Mais do que uma preferência estética positiva pelo passado, a nostalgia aparece aqui como uma estratégia de negociação temporal.⁶⁴ Tais aplicativos guardam um paradoxo na medida em que, ao mesmo passo que constituem expressões presentistas, tentam recriar no presente o pressor a possibilidade de um passado, em uma tentativa de conciliação da nova face temporal efêmera da fotografia com a sua tradição de permanência. A distância temporal é, portanto, fabricada com o intuito de conferir maior relevância e contexto a um instante que constantemente se esvai. Nathan Jurgenson (2011) denominou “nostalgia do presente” o modo como tais efeitos visuais procuram atribuir densidade e profundidade existencial a este “agora” fugidio, evocando os mesmos fortes sentimentos associados à nostalgia.

⁶⁴ É interessante citarmos um *site* que foi muito popular em 2012. “Dear photography” não mimetiza nenhuma estética analógica, mas procura situar espacialmente o analógico e o digital. Criado por Andrew Jones, o *site* convidava pessoas comuns a contribuírem com registros em lugares que estiveram no passado, ao mesmo tempo em que seguram uma fotografia analógica nas mãos que se encaixa perfeitamente à imagem. O gesto bruto de literalmente colocar o passado em cima do presente também procura restabelecer uma conexão temporal difícil, por vezes, de ser evocada no fluxo intenso do tempo contemporâneo. O site ainda encontra-se disponível aqui: <http://dearphotograph.com/>

The backward-looking aesthetic appears to be a way of cordoning off the time we find so hard to inhabit, of playing with how it is ordered and perceived and of mounting a defence against the feeling that time passes quickly, leaving no trace. The outcome, the feeling of nostalgia, connects the present to the past. Above all, it puts the present at the forefront of existential depth. (BARTHOLEYNS, 2014, p. 67)

O que não se pode perder de vista nesta dinâmica de produção de uma “nostalgia autoinduzida” (NIEMEYER, 2014, p. 16) pelos aplicativos é que longe de ser uma manifestação proveniente apenas daqueles que vivenciaram os tempos analógicos, a maioria de seus usuários são nativos digitais. A este respeito, Bartholeyns (2014, p. 54) argumenta que é perfeitamente possível sentir o efeito mitologizador de imagens intencionalmente envelhecidas, pois essas imagens agem do mesmo modo para todos, existindo no presente, mas possuindo características da autenticidade que sugerem que existiram no passado. O objeto mitológico é belo “simplesmente porque sobreviveu e devido a isso torna-se o signo de uma vida anterior” (p. 91). Conforme Baudrillard:

A exigência à qual respondem os objetos antigos é aquela de um ser definitivo, completo. O tempo do objeto mitológico é o perfeito: ocorre no presente como se tivesse ocorrido outrora e por isso mesmo acha-se fundado sobre si, ‘autêntico’. O objeto antigo é sempre, no sentido exato do termo, um ‘retrato de família’. Existe sob a forma concreta de um objeto, a imemorialização de um ser precedente – processo que equivale, na ordem imaginária, a uma elisão do tempo. (BAUDRILLARD, 2004, p. 83-84)

O caráter “frio” do digital pode ser agora personalizado, sob o pretexto de tornar a foto mais “viva” e autêntica. Schrey argumenta que, por ser um processo de entropia codificado, a mídia analógica não contém apenas uma “certa quantidade de vida”, mas “compartilha certas qualidades essenciais com ela” (SCHREY, 2014, p. 35, tradução nossa), já que está sujeita aos efeitos do tempo e à sua própria aniquilação pelo mesmo.

“Eu gosto de usar o filme porque sinto que isso dá mais personalidade às fotografias, da mesma forma que, quando escuto música em vinil, ainda que não seja tão ‘perfeito’ quanto em CD ou no formato digital, tem mais alma”,⁶⁵ diz o fotógrafo Toby Mason, adepto da lomografia.

O escritor David Yoon descreve porque se rendeu à mania dos filtros:

Those old photos also did something digital photos will never do: they changed color over time. They yellowed (or greened, or orange). They got blurry. Or scuffed and

⁶⁵ Disponível em: <http://www.bbc.com/news/magazine-20434270>

dog-eared after years of being shuffled around. This isn't damage – it's the character and experience that come with age, that patina we revere when looking at the wrinkled faces of our elderly heroes or even just a wooden door that's handsomely cracked and peeled after years in the sun.⁶⁶

Analógico e digital agora não representam meras oposições entre o velho e o novo, mas também entre vida e morte. Amontoadas em velhas caixas de sapato ou organizadas cronologicamente nos álbuns, o que se cultua hoje na fotografia analógica não é o seu conteúdo, mas o seu anacronismo, a sua “estética do imperfeito” (BARTHOLEYNS, 2014, p. 54, tradução nossa) que lhe confere alma, a sua materialidade capaz de dar a ver a inscrição do passado, objeto de um olhar sempre afetuoso, como já dizia Sontag.

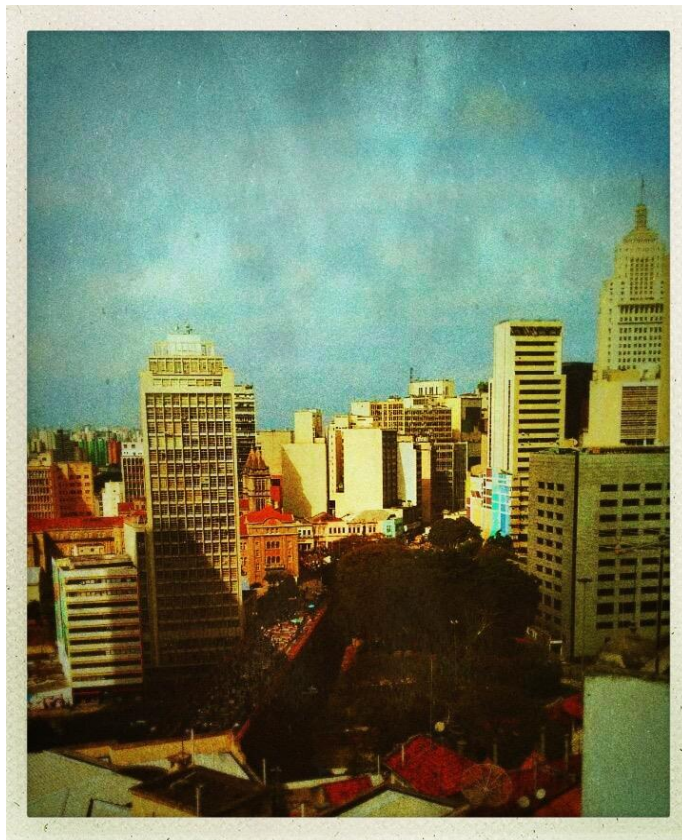


Imagem editada com o app Old Camera PRO/Autoria nossa

⁶⁶ Disponível em: <https://medium.com/@davidyoon/how-i-learned-to-stop-worrying-and-love-the-fake-nostalgia-of-instagram-26eb0787569c>



Imagem editada com o app Hipstamatic/Autoria nossa

4.2 Paradoxo e retorno da aura

Vazamentos de luz, granulações, riscos e significantes temporais. Elementos que, a princípio, perturbariam a perfeição do digital, encontram ressonância afetiva e estética por gerações cuja única referência é o *bit*. O que se almeja emular, na verdade, é um determinado tipo de experiência aurática agora reservada à fotografia analógica. Mas como pensar em um retorno da aura na acepção benjaminiana do termo? Teríamos que começar refletindo acerca do modo como Benjamin a conceituou, o que é problemático, uma vez que a fotografia aparece, em seus ensaios, como a grande responsável pela sua perda. Para o filósofo, foi a fotografia que definitivamente acelerou o processo de reprodução técnica das imagens, uma

vez que liberou a mão das responsabilidades artísticas, passando a depender unicamente da velocidade de apreensão do olho. A aura estava relacionada à autenticidade e à tradição, ao “aqui e agora” da obra de arte, constituindo:

[...] uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. Graças a essa definição, é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. Ele deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade: “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1985, p. 170).

Ao substituir a existência única da obra por sua existência serial, a fotografia fissurou a sua unicidade e fez recuar o valor de culto em detrimento do valor de exposição. No entanto, Benjamin faz a seguinte afirmação no trecho a seguir:

Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É isso que lhes dá a sua beleza melancólica e incomparável. Porém, quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto (BENJAMIN, 1994, p. 174).

Benjamin lança um paradoxo ao simultaneamente creditar à fotografia o declínio da aura e do valor de culto e também reconhecer nela o seu refúgio no “culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos” (BENJAMIN, 1985, p.174). Dois critérios cruciais, que definem o conceito de aura – a autenticidade e o valor de culto –, estão em conflito neste trecho. Se a aura acena pela última vez no rosto humano, não pode ser pelo critério de autenticidade, uma vez que nenhuma fotografia poderia na verdade reivindicar

aura,⁶⁷ uma vez que, independentemente do método, se trata desde sempre de uma imagem tecnicamente reproduzida.

Em outro trecho, novamente, a aura se manifesta no rosto fixado fotograficamente:

Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama como insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na “arte”. (BENJAMIN, 1996, p. 93).

W. J. T. Mitchell (2005), ao abordar a questão da aura a partir de uma era de reprodução denominada “biocibernética” – com computadores de alta velocidade, imagens digitais, realidade virtual e industrialização da engenharia genética –, entende que a cópia não seria inferior ao original, mas um aprimoramento, possuindo ainda mais aura, pois a atual reprodução digital de sons e imagens visuais pode melhorar qualquer material original, sem perda ou desgaste. A purificação das fotografias, por meio da remoção de imperfeições, significaria, portanto, a recuperação da vitalidade do original, na visão do autor.

No extremo oposto, Concha (2012) entende que como o digital torna indiscernível original de cópia, a noção de autenticidade entra em grave crise,⁶⁸ assim como a tradição, posto que não se pode reconhecer nenhuma pátina do tempo e toda relação que se estabelece com essas imagens deverá ser a partir da consciência de sua condição de abstração linguística.

A definição de aura, portanto, aponta para mais de uma direção. Se considerarmos de forma isolada sua tensão entre original e cópia, tendemos ao posicionamento de Mitchell, de que o digital possuiria mais aura, não só porque torna possível revitalizar uma experiência passada sem perdas, mas também porque a própria ideia de cópia é esvaziada com o digital. Contudo, o impulso aurático no contexto de nossa discussão provém, sobretudo, do chamado “valor de culto”, cuja definição é permeada por um discurso quase religioso, que remete a propriedades mágicas contidas na imagem contemplada. Isso infere que a aura é definida em grande parte pelo significado atribuído à imagem pelo olhar do espectador. Daí a assertiva,

⁶⁷ Frizot (1998) apresenta uma posição distinta sobre a relação entre fotografia e aura, neste sentido. Para o autor, a fotografia dota cada coisa fotografada de status de objeto único que emerge das sombras do tempo com a autenticidade de um modelo tipológico. Tirar uma fotografia é como fazer uma descoberta arqueológica, onde o objeto-reliquia é materialmente isolado e o mais insignificante artefato transforma-se em um tesouro em potencial. Do mesmo modo, a fotografia idealiza o mundo ao redor de nós, através de imagens verdadeiras de objetos perdidos que “adquirem uma aura desconectada com qualquer origem sagrada a não ser a sua solenização pela fotografia”.

⁶⁸ Observa-se que para Concha não há oposição entre autenticidade e reprodução.

em um primeiro momento paradoxal de Benjamin, de que o último refúgio da aura seria no culto da saudade das fotos de parentes e amores ausentes. O valor de culto, assim, não emana necessariamente do próprio objeto, mas das relações afetivas estabelecidas entre ele e o espectador.

Seja na vendedora de peixes de New Haven ou na mulher de Dautheney, com o olhar fixo numa catástrofe vindoura, Benjamin reconhece “um valor mágico” dado pela fotografia. É a centelha do acaso, do “aqui e agora”. Benjamin então prossegue, em seu ensaio, descrevendo a “nitidez insólita” que assombrava nos primeiros daguerreótipos o silêncio que rodeava o rosto humano sem identidade daquelas primeiras chapas, “a impressão persistente” evocada no observador dessas imagens que viviam dentro do instante e não ao sabor dele. Todos esses atributos supõem um valor subjetivo fruto do encontro entre a imagem e o olhar que repousa sobre elas. Como Kaja Silverman (1996, p. 94) sugere: “Seria mais correto caracterizar a aura em termos de” atitude social em relação à obra de arte, do que a uma propriedade inerente a ela”.

Esta definição perpassada de subjetividade também aparece na análise do crítico Miguel Cardoso (2009) que relembra a definição de Benjamin, em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, da qualidade aurática dos objetos que têm a capacidade de nos devolver o olhar.

Isto significa que são as marcas de temporalidade e vivência do próprio objeto que forçam o olhar a se demorar nele, a se confrontar com uma profundidade, um valor que ultrapassa o valor comercial ou de exposição. Por outras palavras, a aura é um veículo de “desaceleração” que parece se diluir ou ser incompatível, na visão do autor, com a experiência de “choque” da modernidade e com os sonhos de consumo imediato do capitalismo.⁶⁹

Imperfeições, antes ruídos estéticos, servem de “testemunho histórico”, reforçam o valor de tradição e catalisam memórias e afetos. A materialidade, nesse sentido, atua como um *punctum* que fere o espectador com toda a intensidade com que o Tempo se apresenta diante dele, atravessando como uma flecha o seu olhar. É a aparição próxima de algo distante. Aninhadas pela visada nostálgica, as fotografias analógicas recobrem aura e magia. Não por acaso, Huyssen (2000) observou que Benjamin perde de vista que a própria modernização criou a aura da fotografia, o que agora, por sua vez, cabe à digitalização.

⁶⁹ Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/aura/>. Acesso em 24/10/2017.

[...] com a mudança da fotografia para a sua reciclagem digital, a arte de reprodução mecânica de Benjamin (fotografia) recuperou a aura da originalidade. O que mostra que o famoso argumento de Benjamin sobre a perda da aura na modernidade era apenas uma parte da história; esqueceu-se que a modernização, para começar, criou ela mesma a sua aura. Hoje, é a digitalização que dá aura à fotografia “original”. (HUYSSSEN, 2000, p. 23)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese teve como objetivo investigar como o digital vem transformando a relação da fotografia com a memória. Para tanto, efetuamos um recuo histórico, a fim de debatermos a validade de se repensar a história da fotografia enquanto objeto para melhor compreendermos o panorama atual, em que a desmaterialização do suporte relaciona-se a um anseio por fluidez que tem seu rebatimento em uma nova expressão temporal. No primeiro capítulo, discutimos como a materialidade da fotografia guarda uma relação íntima com o desejo. As escolhas plásticas e presenciais de determinados objetos fotográficos não são arbitrárias, apresentando-se como uma confluência de forças técnicas, culturais e sociais.

Neste sentido, em acordo com Batchen, situamos o surgimento da fotografia no período que antecede a sua aparição concreta. No desejo fotográfico ainda latente, a precisão e a permanência foram elementos que reverberaram culturalmente em uma sociedade que atravessava grandes questionamentos epistemológicos, com a descoberta da chamada visão subjetiva, que colocou em xeque a confiança na referencialidade e na relação de transparência entre sujeito e objeto.

A fotografia e sua alardeada objetividade serviram de âncora ontológica neste cenário de incerteza, em que a busca por um método eficiente e preciso de fixação da imagem foi simbólico. Daí a prevalência inicial do daguerreótipo sobre outros processos, pois ele atendia, mais satisfatoriamente, às demandas da sociedade oitocentista. Argumentamos que a relação entre fotografia e memória se impôs não somente em decorrência da capacidade mimética da primeira, mas também por sua qualidade de índice, entendido como resquício material do “real”.

Selecionamos alguns objetos fotográficos de modo a observar como determinadas características materiais ditam o tom afetivo da memória (EDWARDS, 2004). Os daguerreótipos, junto com os ambrótipos e ferrótipos, foram artefatos profundamente marcados pelo preciosismo artesanal que expressavam um desejo por singularidade. A opulência dos estojos refletia o prestígio aquisitivo daquele que o possuía, enquanto seu peso material o anseio por permanência. Em outras palavras: os atributos físicos cumpriram um papel decisivo no modo como o espectador percebia e se relacionava com a fotografia. Neste

sentido, a tangibilidade dos artefatos operava como artifício mnemônico que aplacava o temor da ausência e do esquecimento. Daí a vocação fetichista que a fotografia viria a assumir enquanto objeto que convidava ao manuseio e ao contato íntimo.

Já a emergência e popularização maciça dos *cartes de visite* marcaram a inserção da fotografia em um contexto mercadológico, com a comercialização dos primeiros álbuns, incentivando o colecionismo e suplantando a pessoalidade dos daguerreótipos por uma “ideologia da vulgarização” (FABRIS, 1991). Não obstante, a substituição das chapas pelo papel permitiu um novo espaço para interação e circulação de memórias. Na troca quase compulsiva dos *cartes*, com seu valor de “imagem-relicário” (KOSSOY, 2009), fortaleciam-se os laços afetivos entre amigos e parentes por meio de dedicatórias e saudações.

Todavia, seria apenas com o nascimento da Kodak que os álbuns se solidificariam como verdadeiros “museus da família” (SAGNE, 1998) que exaltariam a sua coesão. O sentido de abundância inédito, viabilizado pela empresa de Eastman, conferiu aos álbuns uma estrutura narrativa, visto que as pessoas puderam ordenar suas trajetórias de vida em torno da beleza dos “momentos Kodak”. West (2000) nota como os anúncios da empresa passaram a enfatizar a preservação das lembranças como um ato obrigatório para a sobrevivência da memória familiar.

A partir destas conclusões, defendemos que a materialidade disciplinava a arbitrariedade e a quantidade dos registros fotográficos, além de oferecer palpabilidade à função memorial. A fotografia enquanto objeto fetiche era preservada na intimidade e privacidade daquele que a possuía ou limitada ao público restrito do seio doméstico.

Este panorama começa a sofrer modificações significativas com a evolução da tecnologia digital. Embrionária da Guerra Fria, a fotografia digital prescinde da rigidez dos antigos suportes para investir na velocidade de circulação e transmissão das imagens. Adaptada a um novo “regime de enunciados”, como assinalou Rouillé (2013), a fotografia digital insere-se no fluxo de informação do ciberespaço. No capítulo dois, procuramos delinear como se deu este processo de desmaterialização do suporte, questionando os discursos pós-fotográficos e a polarização entre analógico e digital. Argumentamos, em acordo com Larsen, Sandbye e W. J. T. Mitchell, que a fotografia e seus significados culturais são definidos principalmente por suas práticas e formas de uso e não somente por sua base material. Daí a discussão estritamente técnica que muito norteou este debate ser insuficiente

para apontar cenários revolucionários. Para nós, a “morte da fotografia” corresponde, na verdade, à transfiguração de certos aspectos com os quais estávamos habituados.

Sob esta perceptiva, revisitamos pressupostos estabelecidos por autores como Barthes e Sontag, a fim de compreender rupturas e continuidades. Liberta das restrições materiais, a fotografia digital engendra uma nova relação com a temporalidade, onde não se trata mais de preservar o passado e a memória expressos no *punctum* melancólico do “isso foi”, e sim de partilhar experiências cotidianas que cintilam nas telas.

Esta partilha, como vimos, se dá de forma quase instantânea por efeito da revolução móvel. A popularização dos smartphones foi a etapa definitiva que transformou a lógica de registrar e compartilhar imagens, não apenas porque aumentou exponencialmente o público de consumo mas, sobretudo, porque a circulação contínua e imediata das imagens fez da fotografia uma imagem-presença que anuncia um estar no mundo e conecta subjetividades. Conectividade e visibilidade são dois imperativos contemporâneos que encontraram nos smartphones a sua contrapartida. Registrar, conectar, compartilhar: é esta circularidade que rege a dinâmica da fotografia vernacular na era digital.

Os smartphones não alteraram apenas quantitativamente a prática fotográfica mas também a natureza dos registros. A onipresença das câmeras aumentou as oportunidades de fotografar, assim como criou novos critérios de registro. Os eventos banais – e até mesmo impróprios – e os grandes eventos convivem lado a lado nas redes sociais do ciberespaço, posto que não é tanto o conteúdo que os fazem circular. Defendemos que hoje o acontecimento principal do ato fotográfico é a comunicação; o foco destas imagens está na conectividade que elas são capazes de ativar. É o que Lobinger (2016) denominou de “compartilhamento fático”.

Neste contexto, será que a quantidade de registros se apresenta mesmo como um problema? Se continuarmos pensando em fotografia a partir de imagens que servem para contar nossa história através de uma crônica visual, a resposta é, indubitavelmente, sim. Mas se a situarmos em terreno distinto do que aquele da memória, o que foi nossa proposta, toda a sua função se transforma. A quantidade se torna tão bem-vinda quanto obrigatória. Quanto mais registros, mais interações, mais conectividade.

A partir dessa fundamentação, analisamos o funcionamento de três redes sociais, destacando, em cada uma delas, características que permitem pensá-las como paradigmas da condição da fotografia na contemporaneidade. Acreditamos que as redes sociais configuram

um terreno que merece atenção especial devido a sua pregnância na vida cotidiana. Vimos que no *Instagram* o “isso foi” barthesiano converte-se em “isso está sendo”, na medida em que as imagens são compartilhadas de modo instantâneo. E quanto mais atualizações o usuário é capaz de realizar, mais aclamado é o seu perfil. Relacionamos esta tirania do instante ao conceito de “presentismo” de Hartog (2013), baseado na onipotência do presente. Assim como o tempo digital é estacionário, a fotografia também o é. Ela desconhece o antes e o depois, existindo apenas no “agora”.

Já o *Snapchat* eleva a outra potência o presentismo e a instantaneidade, ao torná-los obrigatórios. Enquanto o *Instagram* armazena as imagens - por mais que na prática elas só existam no presente -, o *Snapchat* impõe a elas a duração de 24 horas antes de sua completa desaparecimento, institucionalizando a efemeridade e a simultaneidade já predominantes nas demais plataformas. Fotografar, nestas redes, é antes de tudo um ato performativo de comunicação que transforma a fotografia em uma “fala da luz”.

Das três redes analisadas, o *Facebook* apresentou-se, para nós, como a mais paradoxal, posto que ao mesmo tempo em que várias de suas funções reforçam a ligação entre fotografia e memória, a maneira como os usuários interagem com os recursos oferecidos reproduz a mesma lógica transitória. Uma vez que a fotografia digital parece responder a imperativos mais prementes do que a memória, os registros carecem de investimento simbólico, configurando, antes, novas performances de uma sociabilidade construída em rede e em tempo real. A fotografia nas redes não trava uma batalha contra o tempo, mas torna-se um modo de habitá-lo, de inserir-se em seu fluxo.

Todavia, no contraponto deste tempo que escorre sem pausa temos o *boom* da nostalgia diagnosticado por Huyssen (2000) e Boym (2001). As expressões nostálgicas que invadem vários estratos da sociedade emergem como um mecanismo de defesa frente à velocidade e aceleração temporal. Central na parte final de nossa pesquisa é o modo como essa nostalgia é direcionada as próprias mídias. Neste caso, são os aspectos materiais da fotografia que lançam apelo à nossas memórias culturais. Como coloca Bartholeyns (2014), o culto ao referente é substituído pelo culto à referência.

Procuramos então abordar como esta nostalgia é negociada a partir de duas frentes: a fetichização de formas fotográficas obsoletas e o que Rosen (2001) chamou de “mimetismo analógico”. Na primeira, examinamos algumas manifestações analógicas: o bem-sucedido ressurgimento da Polaroid pela iniciativa de um grupo de aficionados; a Sociedade

Internacional de Lomografia e suas câmeras lo-fi; e alguns sites que reúnem amadores adeptos da tecnologia analógica. Também exploramos alguns exemplos no campo estético, com trabalhos de artistas que lançam mão de dispositivos precários como meio de fuga do automatismo e previsibilidade do digital.

Além da sobrevivência fetichista de formas fotográficas obsoletas, analisamos, a partir do conceito de remedição, a contaminação do digital pelo analógico, evidenciada na disseminação dos filtros de aplicativos para smartphones que, através da riqueza de efeitos, recriam a estética das câmeras analógicas. Defendemos que este regime de emulação é uma tentativa de assegurar o passado diante de um presente cada vez mais hipertrofiado. A passagem de tempo é então forjada a fim de conferir profundidade existencial às imagens efêmeras que circulam cotidianamente nas redes.

A “estética do imperfeito” (BARTHOLEYNS, 2014) adquire assim, a nosso ver, um potente impulso aurático, na acepção benjaminiana do termo, uma vez que são imagens sujeitas ao efeito mitologizador, o que garante características de autenticidade. Ao propormos essa discussão acerca de um possível retorno de algumas propriedades da aura na fotografia analógica e em seus mimetismos, foi nossa intenção pensar a aura como algo que se estabelece, primordialmente, a partir do olhar do espectador. Daí a assertiva final de Huyssen (2000) de que o digital agora “devolve” a aura ao analógico.

Embora possamos identificar a convergência de certas inquietações contemporâneas e modernas, acreditamos que o digital, por tudo que expusemos, aponta verdadeiramente para um cenário revolucionário ao produzir presença no lugar de ausência, fluxo no lugar de traço, elementos tão fortemente arraigados nos discursos fotográficos e que, por conta disso, necessitam urgentemente serem revisitados. No entanto, essa investigação deve levar em conta, principalmente, as novas dinâmicas sociais e formas de uso, donde a dimensão material da fotografia é fundamental para compreender o seu atual diagnóstico de crise e como seu significado cultural vem sendo modificado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

APPADURAI, Arjun (org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

AUGÉ, Marc. “Sobremodernidade: do mundo tecnológico de hoje ao desafio essencial do amanhã”. In: Moraes, Denis. *Sociedade Midiatizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

BARTHOLEYNS, G. “The instant past: Nostalgia and digital retro photography”. In: Niemeyer, K., (ed) *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*, Basingstoke: Palgrave Macmillan: 51-69.

BATCHEN, G. *Phantasm: Digital Imaging and the Death of Photography*. Haworth-Booth, Metamorphoses, New York: Aperture, 1994, p. 46-5.

_____. *Burning With Desire: The Conception of Photography*. Massachusetts: MIT Press, 1999.

_____. *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Londres e Massachusetts: The MIT Press, 2001.

_____. *Forget Me Not: Photography Remembrance*. Amsterdã e Nova Iorque: Van Gogh Museum and Princeton Architectural Press, 2004.

_____. “Ere the substance fade: Photography and hair jewellery”. In: E. Edwards e J. Hart (ed.) *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2004, p.32-46.

BATCHEN, G. “Ectoplasm. Photography in the Digital Age”, w: C. Squiers (ed.). *Over Exposed. Essays on Contemporary Photography*. New York, 1999.

BATE, D. “The digital condition of photography: Cameras, computers and display”. In: M. Lister (ed.), *The Photographic Image in Digital Culture*. New York, NY/Abingdon: Routledge, 2013, p. 77-94.

BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema dos Objetos*. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. 5ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAZIN, A. “Ontologia da imagem fotográfica”. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. In: *O cinema – ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 19-26.

- BELLO, P. D. *Seductions and Flirtations: Photographies, Histories, Theories*. In: *Photographies*. 2008, p.143–55.
- BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- BENJAMIN, W. (1936). *Pequena História da Fotografia*, In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- BERGSON, H. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOLTER, J. D; GRUSIN, R. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, EUA: MIT Press, 1999.
- BOSI, E. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BURNETT, R. *How Images Think*. Inglaterra: MIT Press Cambridge, Mass, 2004.
- BOURDIEU, P. *Photography: A Middle-brow Art*. Cambridge: Polity Press, 1990 [1965].
- BOYM, S. *The future of nostalgia*. Nova Iorque: Basic Books, 2001.
- BRUNET, F. “A Better Example Is a Photograph: On the Exemplary Value of Photographs”. In: C.S. Peirces Reflection on Signs. In: Kelsey R, Stimson B. eds, *The meaning of photography*. Williamstown, MA: Clark Art Institute, 2008, p. 34-50
- CANDAU, J. *Memória e identidade*. Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.
- CARDOSO, M. *E-dicionário de Termos Literários: Aura*. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/A/aura.htm>. Acesso em: 20/10/2017
- CARVALHO, V. “Dispositivos em evidência: a imagem como experiência em ambientes imersivos”. In: FATORELLI, A.; BRUNO, F. (Org). *Limiares da Imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro, Mauad, 2006. p. 77-90.
- CASALEGNO, F. (Org.). *Memória cotidiana: comunidades e comunicações na era das redes*. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- CASTELLS, M. *A galáxia da internet: reflexões sobre internet, negócios e sociedade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- CHALFEN, R. *Snapshot versions of life*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1987.

CHUN, W. H. K. *The Enduring Ephemeral, or the Future Is a Memory*. *Critical Inquiry*, n. 35, p. 148-171, Autumn 2008.

CONCHA, J. P. *La desmaterialización fotográfica*. Santiago: Metales Pesados, 2012. Medio impreso.

COUCHOT, E. “Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração”. In: PARENTE, André (org). *Imagem-Máquina: A Era das Tecnologias do Virtual*. Trad. Rogério Luz et alii. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.

CRARY, J. *Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX*. Trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRARY, J. *24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono*. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CRAWFORD, W. *The keepers of Light*. Nova Iorque: Morgan Press, 1979.

DELEUZE, G. *Foucault*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

DOANE, M. “Indexicality and the concept of medium specificity”. In: Kelsey R, Stimson B. eds. *The meaning of photography*. Williamstown, MA: Clark Art Institute, 2008. p. 3–14.

DONATH, J. S. “Identity and Deception in the Virtual Community”. In: KOLLOCK, Peter.; SMITH, Marc (org.) *Communities in Cyberspace*. Nova Iorque: Routledge, 1999.

DUBOIS, P. *O Ato Fotográfico*. Campinas, SP: Papirus, 1993.

_____. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EDWARDS, E. “Photographs as objects of Memory”. In: Aynsley, Jeremy; Breward, Christopher; Kwint, Marius. *Material Memories*. Oxford: Berg, 1999.

EDWARDS E; HART, J. “Introduction: Photographs as Objects”. In: E. Edwards e J. Hart (ed.) *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2004, p. 1-15.

FABRIS, A. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991.

_____. *Fotografia e arredores*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

FATORELLI, A; CARVALHO, V. “A câmera escura na fotografia brasileira contemporânea”. In: Ana Angélica Costa. (Org.). *Possibilidades da Câmera Escura*. 1 ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Parque, 2014, p. 46-53.

FELIZARDO, A; SAMAIN, E. “A Fotografia como Objeto e Recurso de Memória”. In: *Discursos Fotográficos*. Universidade Estadual de Londrina. Curso de Especialização em Fotografia: Práxis e Discurso Fotográfico. – Londrina – PR, v. 3, n. 3, Jan/Dez. (2007).

FERREIRA, M. L. “Objetos, lugares de memória”. In: F.F. MICHELON; F.S. TAVARES, *Fotografia e memória: ensaios*. Pelotas: Editora da UFPel, 2008, p. 17-41.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Homo deletabilis: corpo, percepção e esquecimento do século XIX ao XXI*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo, Annablume, 2008.

FONTCUBERTA, J. *A Câmera de Pandora: A Fotografia depois da Fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili Br, 2013.

FRIZOT, M. “Light Machines”. In: Michel Frizot, ed., *A New History of Photography*. Cologne: Könemann, 1998, p. 1-14.

FRIZOT, M. “The Transparent Medium: From Industrial Product to the Salon des Beaux-Arts”. In: Michel Frizot, ed., *A New History of Photography*. Cologne: Könemann, 1998, p. 90-101.

Galassi, P. *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*, New York: Museum of Modern Art, 1981.

GARDE-HANSEN, J. “Friendship photography: memory, mobility and social networking”. In: Larsen J, Sandbye M, editors. *Digital Snapshots: The New Face of Photography*. I.B. Tauris. 2014, p. 106-120.

GELL, A. *Art and Agency*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GILLMOR, D. *We the media: grassroots by the people, for the people*. Sebastopol: O’Reilly Media, 2004.

GREEN, D; LOWRY, J. ‘From Presence to the Performative: rethinking photographic indexicality’ *Where is the photograph?* ed. by David Green. Maidstone: Photoworks; Brighton: Photoforum, 2003. p. 47-60.

GUNNING, T. “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema” In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

GUNNING, T. “Qual a intenção de um índice? Ou, falsificando fotografias”. In: *Revista ECO-PÓS*. v. 15, nº 1, 2012.

GUNTHER, A. *A imagem compartilhada: como a internet mudou a economia das imagens*. Eco-pós. v. 15, nº 1, 2012, p. 36-56.

- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALLAM, E.; HOCKEY, J. *Death, memory and material culture*. Oxford: Berg, 2001.
- HAND, M. *Ubiquitous Photography*. Cambridge: Polity Press, 2012.
- HARRIS, C. “The Photograph Reincarnate: The Dynamics of Tibetan Relationships with Photographs”. In: Elizabeth Edwards and Janice Hart (eds). *Photographs Objects Histories*. London: Routledge, 2004, p. 132 – 147.
- HARTOG, F. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- HUYSSSEN, A. *Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- IZQUIERDO, I. “O que é a memória?”. In: *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2011.
- JONES, A. *Memory and Material Culture*. Inglaterra: Cambridge, 2007.
- JUNIOR, J. A. S. *Da fotografia expandida à fotografia desprendida: como o Instagram explica a crise da Kodak e vice-versa*. Recife, 2012. Disponível em: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – João Pessoa – PB – 15 a 17/05/2014 15<<http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-1704-1.pdf>>.
- JURGENSON, N. *Temporary Social Media*. 29 jul. 2013. Disponível em: <https://www.snap.com/en-US/news/post/temporary-social-media/>. Último acesso: 02/04/2017
- _____. *The Liquid Self*. 20 set. 2013. Disponível em: <https://www.snap.com/en-US/news/post/the-liquid-self/>. Acesso em: 24/09/2017
- _____. *Pics or Didn't Happen*. 7 feb. 2013. Disponível em: <http://thenewinquiry.com/essays/pics-and-it-didnt-happen/>. Último acesso: 24/09/2017
- KELSEY, R. “Photography, Chance and The Pencil of Nature”. In: *The Meaning of Photography*, ed. Robin Kelsey and Blake Stimson. Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008.
- KOSSOY, B. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *A fotografia além da Corte: expansão da fotografia no Brasil Império*. Acervo (Rio de Janeiro), v. 22, p. 109-122, 2010.
- KRAUSS, R. *The Optical Unconscious*. Massachusetts: MIT Press, 1994.
- KUHN, A. *Family Secrets, Acts of Memory and Imagination*. Londres: Verso, 1995.

- LANGFORD, M. *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in a Photographic Album*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2001.
- LARSEN, J; SANDBYE, M. (2014). *Digital Snaps: The New Face of Photography*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- LATOURE, B. *Jamais Fomos Modernos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2009.
- LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.
- LEGÊNE, S. "Photographic Playing Cards: teaching the Dutch colonialism". In: E. Edwards and J. Hart (eds.) *Photographs Objects Histories*. London: Routledge, 2004. p. 96-112.
- LEITE, M. "As fotografias cartes de visite e a construção de individualidades". In: *Interin*. Curitiba, v.11, n.1, jan/jun, p. 1-16.
- LEMOS, A. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2ª ed., 2004.
- LEMOS, R; SANTAELLA, L. *Redes sociais digitais: A cognição conectiva do Twitter*. 1. ed. São Paulo: Paulus, 2010.
- LÉVY, P. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- LISTER, M. *The Photographic Image in Digital Culture*. Londres: Routledge, 2013.
- LANGFORD, M. *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*. Canadá: McGill-Queen's University Press, 2001.
- LARSEN, J. "The (Im)mobile Life of Digital Photographs: The Case of Tourist Photography". In: Larsen J, Sandbye M, editors. *Digital Snapshots: The New Face of Photography*. I.B. Tauris, 2014, p. 47-58.
- LEMOS, A. "Mídias locativas e territórios informacionais". In: SANTAELLA, Lúcia; ARANTES, Priscila (edit.). *Estéticas tecnológicas: novos modos de sentir*. São Paulo: EDUC, 2007a. p. 48-71.
- MACHADO, A. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.
- MACHADO, R. *Por uma genealogia do poder*. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2010.
- MANOVICH, L. *The Language of New Media*. Cambridge, Ma: The MIT Press, 2001.
- _____. "Paradoxes of digital fotografia". In: WELLS, L.: *The fotografia reader*. New York, 2003.

- MILLER, D. *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford: B. Blackwell, 1987.
- MELO JR., C. S. “WEB 2.0 e Mashups”. In: *Reinventando a Internet*. Rio de Janeiro: Brasport, 2007.
- MELOT, Michel. *Livro*. São Paulo: Atelier Editorial, 2012.
- MENESES, U. T. B. *Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico*. Anais do Museu Paulista, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 9-42, jan./dez. 1994. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v2n1/a02v2n1.pdf> >. Acesso em: 12 out. 2017.
- MENESES, U. T. B. “Rumo à uma ‘História Visual’”. In.: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiuby (Orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2005.
- METZ, C. (1985). *Photography and Fetish*. MIT Press (p. 81 – 90) Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/pdfplus/778490.pdf?acceptTC=true>
- MITCHELL, W. J. *The reconfigured eye: visual truth in the post- photographic era*. Cambridge: MIT press, 1992.
- MITCHELL, W. J. T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago/London: University of Chicago Press, 2005.
- _____. *Realism and the Digital Image*. In *Travels in Intermedia(lity): ReBlurring the Boundaries*, edited by Bernd Herzogenrath, 46–62. Hanover, NH: Dartmouth College Press, 2012
- MONTEIRO, S.; CARELLI, A.; PICKLER, E. *Representação e memória no ciberespaço*. Ci. Inf., Brasília, v. 35, n. 3, p. 115-123, set./dez. 2006.
- MORIN, E. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Trad. de Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2011.
- MUAZE, M. *O Império do Retrato: Família, riqueza e representação social no Brasil oitocentista* (doutorado em História Social). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006.
- NIEMEYER, K. *Media and nostalgia: Yearning for the past, present and future*. Springer, 2014.
- NEWHALL, B. *The History of Photography From 1839 to the Present*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1988.
- ODOM, W; ZIMMERMA, J; FORLIZZI, J. “Placelessness, Spacelessness and Formlessness: Experiential Qualities of Virtual Possessions”. In: *Proceedings of the Designing Interactive Systems Conference (DIS 14)*. ACM, New York, NY, USA, 2014.

ORTIZ, J. M. *La fotografía como objeto: la relación entre los aspectos de la fotografía considerada como objeto y como representación*. Madrid: Universidad Complutense; Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo II (Artes de la Imagen y Diseño), 1999, p. 512.

PARENTE, A. Imagens que a razão ignora: a imagem de síntese e a rede como novas dimensões comunicacionais. In: *Revista Galáxia*, v. 2, nº 4. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

PARIKKA, J. *What Is Media Archaeology?*. Cambridge UK, Maiden, MA: Polity, 2012.

PELLANDA, E. C. “Comunicação Móvel no contexto brasileiro”. In: LEMOS, André. JOSGRILBERG, Fabio. (Org.). *Comunicação e Mobilidade: aspectos socioculturais das tecnologias móveis de comunicação no Brasil*. Salvador: EDUFBA, p. 11-18, 2009. Disponível em: <http://poscom.ufba.br/arquivos/livro_Comunicacao_Mobilidade_AndreLemos.pdf> Acesso em: 22 nov. 2017.

PIETZ, W. “The Problem of the Fetish”. In: *Anthropology and Aesthetics* 9. 1985, p. 5-7.

PEIRCE, C. S. *Semiótica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RADLEY, A. “Artefacts, Memory and a Sense of the Past”. In: MIDDLETON, David, EDWARDS, Derek (org.). *Collective Remembering*. London: Sage Publications, 1990. p. 46-59.

RECUERO, R. *A conversação como apropriação na comunicação mediada pelo computador*. Disponível em: <http://www.raquelrecuero.com/raquelrecuerolivrocasper.pdf> Acesso em: 15 ago. 2017

_____. *Redes Sociais na Internet*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2009.

_____. “O capital social em rede: como as redes sociais na internet estão gerando novas formas de capital social”. *Contemporânea | comunicação e cultura*. v.10 – n. 3 – set-dez 2012, p. 597-617.

RIBALTA, J. “Molecular documents: photography in the post-photographic era, or how not to be trapped into false dilemmas”. In: Kelsey R, Stimson B. eds. *The meaning of photography*. Williamstown, MA: Clark Art Institute, 2008, p. 178-85.

RICHARD, P-M. “Life in Three Dimensions: The Charms of Stereoscopy”. In: *The New History of Photography*. ed. Michel Frizot. Cologne: Könemann, 1998, p. 175-183.

RITCHIN, F. *After Photography*. New York: W.W. Norton & Company, 2009.

- ROESNER F., GILL, B.T., KOHNO, T. *Sex, lies, or kittens? Investigating the use of Snapchat's selfdestructing messages*. Proceedings of the Financial Cryptography and Data Security Conference, 2014.
- ROSE, G. "How Digital Technologies do Family Snaps, Only Better". In: *Digital Snapshots: The New Face of Photography*. Jonas Larsen and Mette Sandbye editors. London: I.B. Tauris, 2014.
- ROSEN, P. *Change mummified – cinema, historicity, theory*. University of Minnesota, 2001.
- ROSENBLUM, N. *A World History of Photography*. 4th ed. Nova Iorque: Abbeville Press, 2008.
- ROUILLÉ, A. *A fotografia: Entre documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2005.
- _____. "A fotografia na tormenta das imagens". In: DOBAL, Susana e GONÇALVES, Osmar (org.). *Fotografia contemporânea: fronteiras e transgressões*. Brasília, 2013.
- RUBINSTEIN, D; SLUIS, K. "The digital image in photographic culture: algorithmic photography and the crisis of representation". In: M. Lister (ed.). *The Photographic Image in Digital Culture*. New York, NY/Abingdon: Routledge, 2013, p. 22-41.
- RUSHKOFF, D. *Present Shock: When Everything Happens Now*. New York, 2013.
- SAGNE, J. "All Kinds of Portraits: The Photographer's Studio". In: *The New History of Photography*, ed. Michel Frizot. Cologne: Könemann, 1998, p. 102-129.
- SALLES, F. *Manual básico de Cinematografia*. Disponível em: www.mnemocine.com.br
Acesso em: 10/08/2017.
- SANDBYE, M. "Emotive Templates: The Family Photo Album and Its Presentation of the Good Life". In: *University of Southern Denmark Studies in History and Social Sciences*, Vol. 425, 2011, p. 173-194.
- SAPIO, G. Homesick for Aged Home Movies: Why Do We Shoot Contemporary Family Videos in Old-Fashioned Ways? In: *Media and nostalgia: Yearning for the past, present and future*, edited by K. Niemeyer. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.
- SASSOON, J. "Photographic Materiality in the Age of Digital Reproduction." In: *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*, edited by E. Edwards and J. Hart, 186–202. London: Routledge, 2004.

SCHREY, D. “Analogue Nostalgia and the Aesthetics of Digital Remediation”. In: *Media and nostalgia: Yearning for the past, present and future*, edited by K. Niemeyer. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014, p. 27-38.

SCHWARTZ, J. “Un Beau Souvenir du Canada: Object, Image, Symbolic Space”. In: E. Edwards e J. Hart (ed.). *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images* Londres e Nova Iorque: Routledge, 2004, p. 16-31.

SIBILIA, P. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. “Em busca da aura perdida: Espetacularizar a intimidade para ser alguém”. In: ANTOUN, Henrique. (Org.). *WEB 2.0: Participação e vigilância na era da comunicação distribuída*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2008, p. 241-260.

SILVERMAN, K. *The Threshold of the Visible World*. New York and London: Routledge, 1996.

SIMMEL, G. “A Metrópole e a Vida Mental”. In: VELHO, Otávio G (org). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1979, p. 11-25.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA E SILVA, W. *Redes de imagem e o (tele)fotografismo. Leituras do Jornalismo*. Ano 3, V. 2, p. 64-75, julho-dezembro de 2016.

STURKEN, M. “Da Kodak e Polaroid ao Google e ao Facebook: Fotografias de Família e Fotografias do Eu”. In: RCL – *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº. 47, 2017, ISSN: 2183-7198, p. 8-24.

TALBOT, W. *The Pencil of Nature*. Londres, Longman Brown Green and Longman, 1844. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf>> Acesso em: 21/09/2017.

TURKLE, S. *How computers change the way we think*. The Chronicle of Higher Education, The Chronicle review, v. 50, n. 21, 2004.

_____. “A memória na tela”. In: CASALEGNO, Federico. *Memória Cotidiana: comunidades e comunicação na era das redes*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

VAN DIJCK, J. *Digital photography: communication, identity, memory*. Visual Communication, Thousand Oaks, v. 7, n. 1, p. 57-76, 2008. Disponível em: <http://bit.ly/2p1mnZN> Acesso em: 25 abr. 2017.

_____. *Digital photography: communication, identity, memory*. Visual Communication, Thousand Oaks, v. 7, n. 1, p. 57-76, Febr. 2008. DOI: [http:// dx.doi.org/10.1177/1470357207084865](http://dx.doi.org/10.1177/1470357207084865)

VASQUEZ, P. *Retratos do indizível: A epopeia fotográfica de Luiz Alberto Guimarães*. In: Possibilidades da câmera obscura. Rio de Janeiro: Projeto Subolo, 2014.

VESTBERG, N. L. "The Photographic Image in the Digital Archive". In: M. Lister (Ed.). *The photographic image in digital culture*. New York: Routledge. 2013, p. 22.

VICENTE, C. F. "Fotografia: a questão eletrônica". In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 327-336.

VILLI, M. *Distance as the new punctum*. In: *Digital Snapshots: The New Face of Photography*. Jonas Larsen and Mette Sandbye editors. London: I.B. Tauris, 2014, p. 47-64.

VIRILIO, P. *Velocidade e Política*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

_____. "Diálogo com Paul Virilio: o paradoxo da memória do presente na era cibernética". In: CASALEGNO, Federico. *Memória cotidiana: comunidades e comunicação na era das redes*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

WERTHEIM, M. *Uma história do espaço de Dante à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

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

XEREZ, T. *Lomografia: fotografia pós-digital*. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/tatiana_rodrigues_xerez.pdf. Acesso em: 20/10/2017.

ZÚÑIGA, R. *La Extensión Fotográfica: Ensayo sobre el triunfo de lo fotográfico*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2013.