

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
UNIRIO
Programa de Pós-Graduação em Memória Social

Nayhara Marylin Fraga

A Fotografia como meio de memória no ciberespaço

Rio de Janeiro

2015

NAYHARA MARYLIN FRAGA

A FOTOGRAFIA COMO MEIO DE MEMÓRIA NO CIBERESPAÇO

Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Luiz Pereira da Silva

Rio de Janeiro

2015

F811 Fraga, Nayhara Marylin.
A fotografia como meio de memória no ciberespaço / Nayhara
Marylin Fraga, 2015.
75 f. ; 30 cm

Orientador: Sérgio Luiz Pereira da Silva.
Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal
do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

1. Fotografia. 2. Redes sociais. 3. Ciberespaço. 4. Memória - Aspectos
sociais. I. Silva, Sérgio Luiz Pereira da. II. Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro. Centro de Ciências Humanas e Sociais.
Programa de Pós-Graduação em Memória Social. III. Título.

CDD - 779

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

UNIRIO

Programa de Pós-Graduação em Memória Social

Nayhara Marylin Fraga

A fotografia como meio de memória no ciberespaço

Aprovado pela Banca Examinadora

Rio de Janeiro, ____/____/____

Sérgio Luiz Pereira da Silva (orientador) - UNIRIO

Leila Beatriz Ribeiro - UNIRIO

Maurício Lisovsky - UFRJ

Javier Alejandro Lifschitz - UNIRIO

Leandro Pimentel Abreu - UERJ

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, ao Prof. Dr. Sérgio Luiz Pereira da Silva, por ter aceitado meu projeto e ter mediado este processo de construção do conhecimento, auxiliando e sendo paciente com as dúvidas. Acima de tudo, por orientar nas escolhas conceituais e na indicação bibliográfica pertinente a pesquisa. Também foi importante sua orientação na escolha da banca de qualificação, a Prof^{ra}. Dr^a. Leila Beatriz Ribeiro e ao Prof. Dr. Maurício Lissovsky, os quais agradeço pelas preciosas críticas. E na banca de defesa, agradeço mais uma vez a presença dos mesmos professores, somados as contribuições críticas do Prof. Dr, Leandro Pimentel Abreu. Agradeço também por participar da minha jornada os professores do Programa de Mestrado em Memória Social.

Agradeço aos amigos que adquiri ao longo dos meus estudos no programa, pelas dúvidas respondidas *on-line* e pelas mensagens respondidas pelo *Whatsapp*, tão quantos pelos textos e livros compartilhados. Agradeço a família e amigos pela compreensão da minha ausência nos eventos sociais, pelas fotos compartilhadas nas redes sociais do ciberespaço e pelos perfis desbloqueados das mesmas, as quais enriqueceram visualmente meu projeto de pesquisa. Aos colegas de trabalho por deixar minha rotina de “leve” e mais produtiva. Agradeço, principalmente, a minha mãe, por me ensinar a importância dos estudos, a minha amiga Maryellen Caliocane que enquanto me ouvia revisar a dissertação, também elaborava roteiros de curtas metragens. E por último, a minha amiga e companheira Jaqueline Goulart.

RESUMO

O projeto de pesquisa apresenta uma análise sobre o papel da fotografia na contemporaneidade como meio de memória, quando a mesma é compartilhada pelo ciberespaço, principalmente, nas redes sociais. Para o campo de análise nesta vastidão do ciberespaço, o Facebook foi o campo de investigação e, além dele, outras redes constituíram a pesquisa na medida da necessidade de se interconectar as mesmas. Além disso, aplicativos e serviços oferecidos pelo Google também serviram de suporte. Principalmente, aquilo que tange a conexão entre os dispositivos fotográficos e as pessoas, contribuindo para a produção de imagens de cunho fotográfico de nossa época. Assim, celulares, tablets, computadores portáteis e câmeras digitais são meios de produzir e disseminar as imagens da qual se trata a investigação deste projeto. Através desta profusão de imagens, procuramos compreender o conceito de memória e a possibilidade de produção da mesma, tendo a imagem como o gatilho de memória, num espaço que é abarrotado e alimentado constantemente por imagens. Como atores desta produção, vinculamos a esta prática às identidades que manipulam, editam, compartilham seus anseios e aspirações estéticas. E na formulação de uma imagem ideal, também transformam o ciberespaço, num cenário que corresponde as suas atuações. Neste sentido, argumentamos acerca de um imaginário ficcional e de uma geografia imaginária construída a partir dos desejos destas identidades. A forma como os indivíduos hoje alimentam estas redes, representando suas rotinas em imagem, traçam uma nova forma de vivenciar o mundo. Assim, estas práticas que atravessam a constituição da identidade e a produção de imagem, a forma como experiencializamos o mundo moderno, traduzem-se em diversas qualidades de memória.

Palavras-chaves: memória; fotografia; redes sociais; ciberespaço.

ABSTRACT

The research project presents an analysis of the role of photography in contemporary times as a means of memory, when it is shared by cyberspace, especially in social networks. For the analysis in this field vastness of cyberspace, Facebook was the field of research and, beyond it, other networks were the research as the need to interconnect the same. Additionally, applications and services offered by Google also served as support. Especially that which pertains to the connection between photographic devices and people, contributing to the production of photographic imprint images of our time. Thus, mobile phones, tablets, laptops and digital cameras are ways to produce and disseminate the images from which it comes to research this project. Through this profusion of images, we seek to understand the concept of memory and the possibility of producing the same, and the image as the memory trigger, an area that is crowded and constantly fed by images. As actors of this production, we link this practice to the identities that manipulate, edit, share their concerns and aesthetic aspirations. And in formulating an ideal image, also transform cyberspace, a scenario that matches their performances. In this sense, we argue approach of a fictional imagination and an imaginary geography built from the desires of these identities. The way individuals today feed these networks representing their routines in image, draw a new way of experiencing the world. Thus, these practices crossing the constitution of identity and image production, how we experiencing the modern world, translate into different memory qualities.

Key-words: memory; photographic; networking sites; cyberspace.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Fotografia do autor feita na Praça XV de Novembro (Rio de Janeiro – 2014). Na foto: “Às muito queridas vovó Maria e titia Anduzinha, com carinho do Geraldo. Rio 25-05-56 (2º aniversário)”.	19
Figura 2: <i>Facebook</i> pessoal.	27
Figura 3: <i>Facebook</i> pessoal.	31
Figura 4: Aplicativo <i>PicsArt</i>	37
Figura 5: <i>Facebook</i> pessoal	40
Figura 6: <i>Instagram</i> e <i>Facebook</i> pessoal	44
Figura 7: <i>Facebook</i> pessoal	46
Figura 8: <i>Facebook</i>	47
Figura 9: <i>Facebook</i>	48
Figura 10: <i>Instagram</i> pessoal	53
Figura 11: <i>Instagram</i>	54
Figura 12: <i>Facebook</i>	55
Figura 13: <i>Facebook</i>	56
Figura 14: Fonte: <i>Google Now</i> e <i>Clima Tempo</i>	59
Figura 15: Imagem do <i>Google Maps</i> através do recurso do <i>Street View</i> em 24 de agosto de 2015	62
Figura 16: <i>Google Fotos</i> disponível a partir do endereço eletrônico do <i>gmail</i>	64
Figura 17: <i>Google Fotos</i>	64

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
CAPÍTULO 1:	16
MEMÓRIA E FOTOGRAFIA: DO ANALÓGICO AO DIGITAL	16
I. Práticas tradicionais e contemporâneas de fotografia	16
II. Álbum de fotografia e sua incursão no tempo	23
III. Tempo e memória.....	29
CAPÍTULO 2:	35
PRÁTICAS DE MEMÓRIA NO CIBERESPAÇO.....	35
I. Memória e representação	35
II. Memória e imaginário	42
CAPÍTULO 3	51
CIDADES IMAGINÁRIAS COMO MEIO DE MEMÓRIA.....	51
I. Entre os espaços de produção de memória	51
II. Ordenação espacial da memória	60
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	68
REFERÊNCIAS.....	71

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O desafio constante que perpassa esta dissertação está na definição do papel da fotografia, como produtora quantitativa e qualitativa de diversas imagens e de como essas se transformam num meio de memória possível, sobre a qual se ancoram várias representações no ciberespaço. Para tal, o *Facebook*, serviu como objeto da pesquisa qualitativa, na análise do compartilhamento de experiências que são subjetivadas pelos indivíduos que buscam se representar através da imagem. Evidentemente, o *Facebook* não é a única plataforma de disseminação imagética, no entanto, é a mais utilizada entre os brasileiros, e de qualquer forma, ela se conecta com facilidade a outras redes, como o *Instagram*, que foi comprado pelo *Facebook* em 2012¹. Por isso, existem outras redes sociais e aplicativos que irão adentrar a pesquisa de acordo com a necessidade de exemplificar as arguições trazidas no decorrer do texto. Tais como: o *Instagram*, o *Twitter*, o aplicativo do Clima Tempo, os aplicativos de edição de imagem como o *PicsArt* e os diversos serviços oferecidos pelo *Google*. Este último oferece ao usuário manipular suas imagens e disponibiliza-las nas redes sociais do próprio *Google*, como o *Google+* ou arquiva-las no *Google Fotos*.

As diversas qualidades de imagem da qual trata este trabalho é produzida através do que definimos como dispositivos fotográficos. Trata-se dos celulares, tablets, câmeras fotográficas digitais, que estão dentro de uma categoria de objetos tecnológicos, diferente do conceito tradicional de uma câmera analógica, cuja imagem era constituída a partir de um processo químico. Assim, as imagens como produto destes dispositivos fotográficos são dados digitais de códigos numéricos e pixels; e metadados informativos contidos em um mesmo arquivo digital. O contexto sociocultural onde estas imagens são produzidas, o papel que elas desempenham e a função que ela assume para seus produtores, compreendidos aqui como indivíduos possuidores de uma identidade que se vincula a esta produção imagética, enriquece o campo da representação e do papel social destes indivíduos na forma como habitam o ciberespaço.

¹ O Facebook comprou o *Instagram*. Disponível em: <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2012/09/facebook-encerra-compra-do-Instagram.html> último acesso em 17 de março de 2015. De acordo com pesquisa publicada no dia 22/07/2015 pelo R7 on-line, 76 milhões de brasileiros utilizam o Facebook. Disponível em: <http://noticias.r7.com/tecnologia-e-ciencia/fotos/conheca-as-redes-sociais-mais-populares-no-brasil-22072015#!/foto/2> último acesso em 31 de agosto de 2015.

Ao falarmos de fotografia, nesse campo de experiências mediadas pela tecnologia, analógica ou digital, falamos de uma esfera de representação visual da realidade, em particular da realidade da vida cotidiana, que desde seu início introduziu uma discussão problemática sobre a relação entre arte e técnica. Hoje, esta técnica está cada vez mais envolvida nos modos de reprodução das imagens, através de programas de computadores e *smartphones* equipados com ferramentas de correção e modificação estética do real. Se a técnica, em algum momento da história da fotografia e da arte, trouxe uma problemática sobre a questão da autenticidade, hoje esta técnica, em sua produção e reprodução como meio de disseminação imagética de representação, está situada como elemento principal de expressão dos modos de ver, ser e agir na contemporaneidade.

Para Flusser (1985), as imagens técnicas são forjadas por aparelhos, e é isso que as tornam diferentes dos outros tipos de imagens, compreendidas pelo autor como imagens tradicionais produzidas a partir de uma relação direta entre a mente que a idealiza e a mão do artista que dá a mesma uma forma. A imagem técnica seria uma forma de escrita transformada em imagem que representa o mundo. Não é necessário que o observador faça a sua decodificação, mas “quando critica as imagens técnicas (se é que as críticas), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões de mundo”, conceitualizando uma visão de mundo intermediada por uma máquina. Contudo, o autor afirma a complexidade deste processo de compreensão sobre a imagem, e por isso, a máquina, seja uma caixa preta, difícil de ser decodificada. E neste sentido, as imagens técnicas deixam de ser janelas, e passam a ser compreendidas como imagens, “(...) superfícies que transcodificam processos em cenas. Como toda imagem, é também mágica e seu observador tende a projetar essa magia sobre o mundo” (FLUSSER, 1985, p. 10 e 11).

Imagens técnicas são concepções abstratas que representam o mundo. E através da máquina possuem um “programa” que servem para executar ações. Segundo Flusser (1985), o programa tem esta capacidade de programar o homem dentro de um conjunto de concepções que nela se inscrevem. Logo, a imaginação do fotógrafo depende daquilo que a máquina tem para oferecer, das suas potencialidades. A concepção de máquina seria vista como um objeto da cultura, necessário ao homem que em sua relação com a indústria, que se vê cercado pelos objetos que esta produz. E é nesta relação que o fotógrafo “brinca” com a máquina, produzindo seus “símbolos, manipula-os e os armazena” (FLUSSER, 1985, p. 14 e 15). Mediante esta técnica apresentada por Flusser que podemos conceber como as imagens de

hoje são produzidas. Neste caso, como se dá a relação do homem com a fotografia que não é exercida apenas pela “caixa preta”, mas também da magia que os indivíduos são capazes de produzir através de seus dispositivos fotográficos. A manipulação que exercia o fotógrafo na fotografia revelada, alcança com os dispositivos fotográficos um nível inestimado de manipulações dentro de uma concepção numérica, condicionada as possibilidades que estes dispositivos dispõem aos seus usuários. Tão quanto a sua armazenagem extrapolam as dimensões físicas, pois se incidem profundamente no uso cada vez mais abstrato que a “caixa preta” de Flusser previa.

O autor distinguia a imagem técnica produzida pela fotografia das demais, como a do cinema, que precisa de um meio de distribuição, enquanto que a fotografia, em contrapartida constitui-se como “folha” que pode ser multiplicada e descartada (FLUSSER, 1985, p. 26). A automatização do ato de fotografar torna a fotografia cada vez mais descartável, pois facilita sua multiplicação num universo do domínio da imagem, pela televisão ou nos anúncios publicitários impressos. A fotografia concebida pelo “aparelho fotográfico é a fonte da robotização da vida em todos os seus aspectos” e suas constituições em aparelhos cada vez mais modernos transformam o ato de fotografar de nossa época. A imagem técnica, resultado do uso destes dispositivos, são concepções de mundo que definem os indivíduos e suas relações sócias e culturais. A magia que circundava “a caixa preta” seria, agora, envolvida pelos aplicativos, e as ferramentas que estes oferecem como forma de instigar a imaginação e transformar o mundo representado em imagem.

A fotografia deixou de ser um aparato que necessitava de domínio técnico quando entrou no mercado de consumo dos meios tecnológicos, facilitando o manuseio de suas ferramentas em aparelhos cada vez mais compactos e, que podem ser facilmente carregados pelos indivíduos que deles fazem uso. Os dispositivos fotográficos são produzidos para diversos tipos de consumidores, sendo que interessa ao projeto aqueles que usam o dispositivo fotográfico na vida cotidiana de forma amadora. Pois é no uso amador da fotografia que esta também se multiplica facilmente. No entanto, nesta perspectiva do uso cotidiano da fotografia sem compromisso profissional, o projeto procura ressaltar a dimensão estética desta produção imagética, no que concerne as escolhas feitas pelos indivíduos relativo a manipulação destas imagens.

A imagem produzida pelos aparatos ou dispositivos fotográficos está entre dois espaços pertinentes à pesquisa: o espaço real e o ciberespaço. Para pensar nas preposições surgidas

entre estes espaços, é preciso compreender como é definido o ciberespaço ou espaço virtual. Wertheim (2001) define este lugar como um construto de uma rede de computação que é manuseado por pessoas, as quais inseridas no espaço virtual se interconectam com outras pessoas nos sites, lugares que se visita carregado de informações que foram disponibilizados por outras pessoas, independentes do lugar que elas ocupam no espaço real (WERTHEIM, 2001, p. 163). Assim, o local que este projeto investigará é um espaço cujas informações são disponibilizadas por seus próprios usuários. E, a priori, este compartilhamento de informações é feito com a autorização dos mesmos. A autora também ressalta que esta rede global está inflando em termos de volume e que “(...) não está tampouco confinado à concepção puramente fisicalista do real” (WERTHEIM, 2001, p. 167).

Nestes termos, temos o interesse em compreender as formas como este espaço pode ser construído através do imaginário simbólico e representacional dos seus usuários. O espaço virtual se propõe a ultrapassar as concepções tradicionais de espaço, no entanto, não pode existir a partir do nada. Ele é um espaço idealizado por pessoas, por seus anseios e desejos. Não pode ser compreendido apenas como uma tradução de dados e códigos matemáticos, pois “a Internet está sendo vendida como uma panaceia que preencherá o vácuo comunal em nossas vidas, tecendo fios de silício através do globo” (WERTHEIM, 2001, p. 20). Em outras palavras e é o que nos interessa a discutir, as imagens, que de forma quase que instantânea, circulam no ciberespaço, especificamente aquelas produzidas a partir do real, cujo meio de produção foram os dispositivos tecnológicos, são alteradas pelas concepções e escolhas estéticas daqueles que a produzem.

O desenvolvimento tecnológico possibilitou a abertura do campo criativo de produção imagética. A fotografia tornou-se um meio não só de apreensão do real, mas também um caminho acessível à memória, como um constructo cultural. É importante ressaltar que a memória está vinculada a formação da identidade e a cultura atua neste processo de forma protagonista. Neste sentido, a memória da qual trata este trabalho de pesquisa está imbricada no campo da cultura, sendo definida como uma memória cultural. A memória cultural é definida por estudos que de forma interdisciplinar, permeiam o campo da mídia, da história, das artes, da filosofia, das ciências sociais, entre outro, de acordo Astrid Erll (2008). E os objetos que esta cultura produz serão compreendidos como “mediated memory objects”, de acordo com o conceito defendido por José van Dijck, pois estes objetos tem a função de “gatilho” para o acesso das memórias individuais (DIJCK, 2007, p. 28).

A imagem fotográfica funciona como este “gatilho” de memória não só de uma memória individual, mas ela tem como privilégio ser um meio de memória que é compartilhado de forma coletiva. A foto é um objeto que ocupou por muito tempo os álbuns de fotografia e porta-retratos, os quais ocupavam os móveis e os cômodos de destaque das casas. Assim, não remetem apenas as lembranças individuais, mas também coletivas, pois era o marco de um rito de passagem, das celebrações e dos momentos vividos coletivamente. Contudo, estes objetos mediadores de memórias, a fotografia, não remetem apenas ao passado. Estas funcionam como uma ponte entre o passado e o presente, onde a imagem não é uma representação estática, mas algo que pode ser acessado, apropriado e reinventado, como um projeto de representação que visa o futuro.

Assim, os capítulos que seguem estão, primeiramente, dentro desta perspectiva tecnológica que envolve grande parte da produção cultural, a imagem pode se remodelar aos anseios sociais de cada época. Da pintura aos aparatos tecnológicos, dos antigos álbuns de fotografia as pastas de arquivamento digitais, incluindo-se principalmente, os álbuns virtuais disponíveis nos sites de relacionamento no ciberespaço, configuram novas experiências na formação da identidade e na produção da memória. Os meios nos quais se produz uma imagem relaciona-se a forma como se vivencia a cultura e configura um tipo específico de experiência com a memória. Assim, a memória mediada pelas diversas preposições de experiências no entrelaço do ciberespaço e a imagem, propõe-se uma multiplicidade de memórias, que se refugiam no imaginário, na identidade e nas ficções.

Em segundo, o conceito de identidade que perfaz o projeto está acerca da cultura da qual os indivíduos estão inseridos, nas mudanças sociais, nas relações que os indivíduos constroem entre si, nos seus grupos sociais, na sua singularidade ou multiplicidade, e nos meios de representação simbólica. Segundo Hall (2013) a identidade é afirmada pela marca na diferença, naquilo que nos singulariza, em nossos processos de escolhas. As imagens produzidas pelos dispositivos tecnológicos adentram o campo da representação identitária, produzindo diversos significados e dando “(...) sentido à nossa experiência e àquilo que somos” (p. 17, 18). Como parte da identidade, a subjetividade “(...) envolve os pensamentos e as emoções conscientes e inconscientes que constituem nossas concepções sobre ‘quem nós somos’”, dentro do contexto social (WOODWARD, 2013, p. 55). Assim, os símbolos e imagens que produzimos perpassam ao conceito de identidade atrelado a uma possível definição de memória.

E por fim, nesta consonância entre imagem e identidade é que o conceito de memória está imbricado. Como uma memória em processo, está propensa a apropriação e a manipulação, em prol de uma criação de representatividades que se adequam de diferentes formas, a cada indivíduo. As memórias de ficção se relacionará a criação de um espaço virtual que permeiam uma geografia imaginária, onde a imagem será compreendida pela pesquisa, como uma forma de cartografia das vivências, atrelada a forma como habito o espaço físico e a construção imaginária do ciberespaço. Neste sentido, buscamos o significado do colecionismo imagético, como uma forma de consumo, atrelado a constituição das identidades. Este consumo nos remete a ideia de “fetichismo da mercadoria” elaborado por Karl Marx em seu celebre livro “O Capital” em 1867, onde na contemporaneidade, o fetichismo da imagem, como um desdobramento do conceito de Marx, a imagem de si tornou-se um produto descartável, pois no ciberespaço, as imagens são publicadas através de uma iconorreia. Logo, o conceito de “fetichismo da imagem”, representante da sociedade da imagem, é uma marca identitária da compulsão memorial, de Joel Candau (2012) que perpassará pelo projeto como uma indagação sobre quais tipologias de memória o ciberespaço possibilita produzir.

CAPÍTULO 1:

MEMÓRIA E FOTOGRAFIA: DO ANALÓGICO AO DIGITAL

I. Práticas tradicionais e contemporâneas de fotografia

Pensando no percurso da fotografia ao longo destes últimos séculos, encontramos uma distinção no uso e o papel que a mesma desempenhou para determinados grupos sociais. Tão quanto, percebemos a importância que a mesma tem em nossa época. Evidenciam-se esta distinção pelo próprio desenvolvimento tecnológico da fotografia tradicional, da câmera analógica, passando a câmera digital aos dispositivos fotográficos. Compreendem-se como dispositivo fotográfico, complementando o que já foi afirmado na introdução, os aparelhos que não tem como função exclusiva apenas fotografar, mas desempenham diversas funções como visualizar e editar imagens, receber e enviar e-mails, ler livros entre outros documentos, fazer e receber ligações, entre outras. Incluem-se neste quesito, tablets, celulares (*smartphones*), computadores portáteis e similares.

Anterior a estes dispositivos, a câmera analógica fotográfica representou uma mudança na forma de produzir imagens. A experiência proporcionada pela pintura sofreu uma ruptura representacional com a fotografia, capaz de produzir uma imagem em menos tempo e vista como mais próxima ao real e, por isso, mais confiável. Inicialmente, serviu como pesquisa aos objetos de estudos da pintura e depois reivindicou seu estatuto como arte. No entanto, desempenhou diversas funções de acordo com o interesse de seus usuários. A imagem fotográfica serviu como meio de vigilância, quando se tratou da fotografia criminalista, onde os sujeitos tinham seus corpos fotografados no intuito de enriquecer os detalhes de sua identificação (GUNNING, 2004, p. 33-65).

Quando a fotografia caiu no gosto popular, a mesma serviu como uma forma de demarcar os ritos sociais. O papel da fotografia analógica foi caracterizado por sua função doméstica e sua dimensão local. Assim, a prática de fotografar foi sendo dinamizada através das fotografias de casamento e batismos, na representação da instituição família como um todo, até que sua acessibilidade foi sendo proporcionada pela aquisição de câmeras menores, que tornaram esta prática, uma representação do lazer e de um recorte do real que não era executado apenas pelas objetivas dos fotógrafos profissionais. Segundo Bourdieu (1990, p.14-

15), o que distinguiria um fotógrafo amador de um profissional, não era a câmera e nem o domínio da técnica, tão pouco a “motivação”, mas sim um conjunto de regras atreladas a funções que os indivíduos vivenciavam socialmente.

Dentro desta perspectiva do uso da fotografia por um público ampliado, de profissionais a amadores, que a fotografia tornou possível o conhecimento do mundo através da apreensão do real através da câmera. A imagem fotográfica possibilitou a produção de um acervo visual de memória, feito a partir das concepções estéticas, da seleção e do enquadramento pela objetiva através do olhar daquele que manuseia a câmera, o qual procura na fotografia um meio de salvaguardar suas histórias como uma narrativa visual. Logo, a fotografia tem como papel ser um documento pessoal, como também um documento histórico de acordo com a sua relevância como tal.

A imagem fotográfica seria um produto advindo da criação e do imaginário singular de cada indivíduo. Não seria uma mera reprodução do real, realizada de forma técnica e objetiva. Seria produzida a partir do olhar subjetivo e de “(...) uma articulação de valores: técnicos, estatísticos, culturais, psicológicos, emocionais, ideológicos, constituintes do repertório, personalidade e visão de mundo do fotógrafo” (KOSSOY, 2012, p. 54). E é neste cruzamento de valores e códigos sociais que a imagem fotográfica se distancia de uma mera reprodutibilidade técnica. A imagem fotográfica pode ser concebida como um constructo cultural, cujos valores que determinam seu ato incidem na forma como esta pode servir a memória.

Mediante a isto, que Bourdieu (1990, p. 71) via na prática fotográfica uma distinção social. Quando a fotografia caiu no gosto popular, a mesma teve seus valores ligados ao *petite bourgeoisie* dissolvidos por sua prática efetivada pelas classes populares, as quais criaram suas próprias normas, conteúdos e estética de representação. Bourdieu evidenciou na fotografia a facilidade técnica e a perspectiva cultural, na produção dos símbolos e do imaginário social de acordo com o papel e motivações de cada grupo que dela fez uso. A questão econômica das classes, neste caso, definiram os códigos sociais e o sistema de valores vigentes das mesmas.

A fotografia já era vista como uma forma de integrar socialmente os grupos, tão quanto definir a posição social dos indivíduos. A posição social ocupada pelos indivíduos remetia ao local de importância de cada um na foto, onde a vestimenta e os adereços serviam como outro meio de identificar os indivíduos. Assim, não é importante apenas o cerimonial,

mas também o momento da pose. Depois de capturada, a foto tinha um destino específico dentro da casa, de acordo com seu grau de importância, o cerimonial que a mesma representava e quem foi registrado por ela. Existia a preocupação de que determinadas imagens não deveriam ser expostas em qualquer lugar da casa, pois não deveriam ser contempladas por todos que ali transitavam.

Quando se tratava de uma imagem de caráter privado, como as que representavam parentes mortos, Bourdieu ressaltou que as mesmas poderiam ser acompanhadas por determinados objetos que ressaltavam seu significado, como as fotografias de caráter religioso que eram expostas com “(...) the crucifix and the *buis bénit* (wood blessed on Palm Sunday)” (BOURDIEU, 1990, p. 24)². Há neste sentido, um processo de lembrança muito específico, onde a memória dos mortos é associada à dimensão religiosa. A fotografia faz parte de um pequeno monumento particular criado num espaço visto como sagrado. O morto será sempre rememorado através da rotina das orações, onde a fotografia é um meio de memória, um objeto que se relaciona ao imaginário simbólico de uma coletividade restrita.

Assim, Bourdieu elucidou diversos fatores que determinaram a prática da fotografia ao longo dos tempos, do auge de sua distinção até a sua popularização, principalmente no uso da mesma na consolidação das experiências da vida urbana. Dentro desta esfera social, a fotografia encontrou sua distinção quando a mesma tem como função a representação daquilo que está no interior da família, na esfera do privado. E quando no âmbito do público, a necessidade de um profissional especializado, determinando também o uso profissional e amador da fotografia. No entanto, o que mais se elucidou na prática da fotografia, principalmente pelos fotógrafos especializados, foi sua função de “(...) solemnize important events and to record the family chronicle in pictures: ‘you must have a souvenir of the children’”³ (BOURDIEU, 1990, p. 30).

A fotografia não era apenas um *souvenir* que se guardava em um álbum ou retratos, mas era um presente que se compartilhava com os amigos e familiares como marco de uma época, de um momento específico da vida do indivíduo que é sacralizado pelas objetivas da câmera. Reavendo fotos de família que são vendidas na Feira da Praça XV no Rio de Janeiro, como ilustra a imagem seguinte, encontramos dedicatórias que comprovam

² Tradução livre do autor: “junto com as imagens religiosas, o crucifixo e o *buis bénit* (madeira abençoada em cima do ramo bento)”.

³ Tradução livre do autor: “(...) solenizar eventos importantes e para gravar a crônica familiar em imagens: ‘você tem que ter uma lembrança dos filhos’”.

que a fotografia era tida como um objeto de recordação. A foto é um arquivo visual, o registro de um determinado tempo, um meio de memória que acessamos quando precisamos recorrer às lembranças dos eventos passados. A construção do acervo visual é acrescida de imagens de outros indivíduos, que de alguma maneira, faz uma trama, uma rede de relacionamento imagético e de memórias que se cruzam nos álbuns de família e nos porta-retratos. Atualmente, podemos identificar esta trama imagética de memória nas redes sociais no ciberespaço – assunto que trataremos mais adiante.



Figura 1: Fotografia do autor feita na Praça XV de Novembro (Rio de Janeiro – 2014). Na foto: “Às muito queridas vovó Maria e tia Anduzinha, com o carinho de Geraldo. Rio 25-05-56 (2º aniversário)”.

Estes conjuntos de regras e práticas evidenciadas por Bourdieu (1990) definiram o papel da fotografia analógica. Pensando no descarte destas imagens encontradas nas feiras é que reclamamos o papel da fotografia em nossa época. Os processos de produção de uma imagem analógica, a pose, a espera, o clique do fotógrafo e a revelação se condensaram em

novas etapas de produção com a chegada da fotografia digital. A fotografia analógica, também nomeada aqui como tradicional, compreendeu o caráter doméstico, com a preocupação de solenizar os momentos e iconizar as pessoas. É importante ressaltar que estes ritos sociais não se dissolveram em nossa época, talvez tenham se evidenciado ou exacerbado, em suas formas de representação, mediante ao acesso facilitado e facilitador da tecnologia na produção de imagens.

Os ritos sociais citados por Bourdieu, o casamento, o batizado e até os momentos de lazer, continuam sendo temas de representação da fotografia. Mas a fotografia digital criou novas aberturas e novos rituais cotidianos. A convergência entre fotografia digital e as redes sociais, também definiram novos meios de produção e acesso a memória. A fotografia atualmente criou ou reinventou os códigos sociais e seu caráter doméstico, elaborado por Bourdieu. Foi ampliado numa rede de relações que se concretiza no espaço virtual de relacionamentos, como na rede social do *Facebook*. Como também, falar sobre fotografia digital inclui um conjunto de saberes tecnológicos que adentram o campo social e cultural de produção imagético.

A fotografia tradicional tem sua origem em seu processo de produção, onde a definição da sua materialidade está na química desde o clique a revelação. Fontcuberta (2012) ressalta sobre este processo e defini a fotografia tradicional como argêntica. A fotografia argêntica é parte do processo industrial e dos valores capitalistas. Enquanto que a fotografia digital não reclama sua origem, por não ter um local próprio de nascimento. Sua base são “(...) os códigos e os algoritmos” que perpassam o avanço tecnológico e o mundo acelerado na troca de informações. A fotografia digital é produtora de sua própria realidade e o autor a define como “realidade de ficção” por este universo está imerso nas “cibervidas” (FONTCUBERTA, 2012, p. 14).

A fotografia argêntica reina na materialidade do papel enquanto a fotografia digital perambula pelo ciberespaço, pelos cartões de memória e pelos arquivos de computadores. As temáticas das quais a fotografia inicialmente se responsabilizou não se esgotou, mas é parte de um processo mais acelerado de apreensão das experiências imagéticas, em ritos sociais que ampliaram sua dimensão doméstica e o caráter privado destas relações ao alcance global da internet. A imagem fotográfica tradicional é a representação simbólica da pessoa que já não se encontra presentificada. Ao fazer uma análise de Kracauer, Fontcuberta (2012, p. 24) diz

que “a fotografia encarna uma morte simbólica” e que a mesma distorce a memória, por não se tratar da pessoa em si, “mas a soma daquilo que se pode extrair dela”.

A partir deste pensamento podemos pensar em tudo que é extraído constantemente com a fotografia digital e a sua possibilidade como memória. A estes processos se inclui diversos mecanismos na produção da imagem. Como já foi ressaltado anteriormente, existem diversos meios de produção de imagens que descartam a necessidade de usar, até mesmo, a câmera digital. A imagem fotográfica é hoje parte de um conjunto de práticas exercidas por um aparelho que André Lemos (2005, p. 6) defende como “teletudo” e que é parte do conjunto de dispositivos fotográficos, que em nossa época também é denominado com *smartphone*:

O celular passa a ser um “teletudo”, um equipamento que é ao mesmo tempo telefone, máquina fotográfica, televisão, cinema, receptor de informações jornalísticas, difusor de e-mails e SMS, WAP, atualizador de sites (*moblogs*), localizador por GPS, tocador de música (MP3 e outros formatos), carteira eletrônica...

Entre muitos dispositivos que o desenvolvimento tecnológico vem oferecendo ao público consumidor, o aparelho celular tem sido um dos maiores responsáveis em disseminar a imagem de cunho fotográfico, permitindo que a mesma seja visualizada por um número indefinido de pessoas. O celular contribuiu para a demarcação dos ritos sociais contemporâneos. De fácil manuseio, ele assumiu o papel da câmera digital ao fotografar o casamento, o batizado tão quanto o lazer com os amigos, o momento das refeições, a viagem, a rotina no trabalho e a volta para casa. O celular é a representação simbólica da morte, da qual nos falou Fontcuberta, e como memória extrai não só as imagens distorcidas da realidade, mas também todas as rotinas que pensamos nos pertencer. A construção da memória não é apenas aquilo que a fotografia conseguiu extrair de quem ela representou no momento da pose, advinda de um ritual de espera, mas está naquilo que ela consegue capturar das experiências facilitadas pela fotografia digital.

Entretanto, Dijck (2007, p. 114) afirmou o papel descartável que o celular dá a imagem digital. O autor ressalta que “pictures distributed by a camera phone are used to convey a brief message, or merely to show effect. Connecting and getting in touch, rather than reality capturing and memory preservation, are the social meanings transferred onto this type

of photography”⁴. Através da câmera do celular somos capazes de produzir imagens, esquece-las ou descarta-las pelo fato delas servirem para uma troca de informação momentânea que aspira as experiências em tempo real. Contudo, afirmamos que quando estas imagens são projetadas no ciberespaço, identificamos uma preocupação em salvaguardá-las como um meio de memória que é compartilhada para um grupo maior de pessoa. Não é apenas uma fotografia, mas uma imagem como representação destas experiências que não podem simplesmente permanecer no aparelho celular.

Hoje, os indivíduos ritualizam suas práticas cotidianas em imagens digitais, que procuram narrar visualmente, aquilo que Bourdieu (1990) considerou como banalidades e que dissolveu o conceito da fotografia tradicional por novas regras sociais que definem aquilo que é fotografável. Na fotografia tradicional “one does not photograph something that one sees every day” (1990, p. 34). Assim, com a popularização das câmeras, criaram-se “clubes de fotografia”, cujos fotógrafos não queriam ser associados à estética popular de produção de imagens. O registro dos ritos tradicionais somou-se ao registro dos momentos de lazer, onde o fotógrafo amador selecionava os objetos do cotidiano, dando aos mesmos um caráter individualizado por se tratar de um significado particular para aquele que da fotografia fazia uso.

Mas com a fotografia digital, a identificação entre lugares e pessoas, se tornou possível exatamente através desta facilidade de se fotografar através de diversos dispositivos tecnológicos. A fotografia passou de uma representação solene dos acontecimentos da vida para uma imersão total na imagem. Fontcuberta nos alerta sobre esta mudança de consumo através de uma prática onde o “(...) acontecimento e registro fotográfico se fundem” (FONTCUBERTA, 2012, p. 30). A câmera é um acessório comum do dia a dia das pessoas. Fotografar é parte de uma das funções dos dispositivos tecnológicos e isto garante que a imagem esteja cada vez mais imersa na forma como experencializamos o mundo. A troca imagética também é mais facilitada por estes dispositivos. A imagem fotográfica tradicional saiu de seus espaços de consagração e se espalha por um novo universo de visibilidade. Para tal, versarei adiante alguns apontamentos importantes acerca do álbum de fotografia e da sua relação com as práticas contemporâneas de produção imagética, que perpassam esta trajetória da fotografia tradicional a digital.

⁴ Tradução livre do autor: “imagens distribuídas por uma câmera de telefone são utilizadas para transmitir uma breve mensagem, ou apenas para mostrar efeito. Conectar e estar em contato, em vez de captar o real e preservar a memória, são os significados sociais transferidos para este tipo de fotografia”.

II. Álbum de fotografia e sua incursão no tempo

Poderíamos dizer que a fotografia argêntica de Fontcuberta (2012) é íntima aos processos de produção da modernidade, porque ela é o marco inicial dos processos de industrialização. Enquanto que a fotografia digital poderia ser vista como um desdobramento da modernidade, sua imagem futura que remete aos seus processos iniciais, mas que, no entanto, alcança um nível maior de profusão imagética, onde estes processos se conjugam com as questões sócio e culturais de vivenciar esta fase atual da modernidade.⁵ O tempo corrido da modernidade, acelerado e dilacerado pelos processos culturais, tecnológicos e políticos, vem definindo novas formas de experienciar o mundo e de reorganização visual, quando os sujeitos passam também a ocupar o ciberespaço. Mediante a isto, vivenciamos os rituais cotidianos sendo reinventados e transformados por novas formas de se projetar socialmente.

No ciberespaço o tempo é uma fratura que abre a possibilidade de experiências sensoriais múltiplas. Através da internet do *smartphone*, os indivíduos estão fisicamente em algum lugar não fixo. Pois este dispositivo tecnológico, o celular, permite a escapatória silenciosa dos indivíduos durante o engarrafamento, na viagem longa ou curta, nas reuniões de trabalho, entre outras rotinas. Uma vez que “navegam” podem estar em diversos lugares, conversando ao mesmo tempo com muitas pessoas. Podem conferir o fluxo do trânsito, ler as notícias, ouvir música e quando sentirem vontade, fotografar aquele momento e compartilhar o mesmo no ciberespaço. Bauman (2001) ilustra bem esta ideia quando diz que “a quase instantaneidade do tempo do software anuncia a desvalorização do espaço” (BAUMAN, 2001, p. 149). O espaço físico é relativizado tão quanto o tempo, quando a internet permite o acesso a diversos lugares e, cada vez mais, oferece ao usuário mais distrações que o desconecta do espaço físico.

Poderíamos classificar o tempo como algo que recorre a ordenação das coisas. O fluxo temporal é relativo para cada grupo ou esfera da sociedade. Candau (2012) ressalta este sentido de ordenação do tempo quando “(...) supõe classifica-lo, ordena-lo, denomina-lo e data-lo” (2012, p. 85). O tempo, segundo o autor, é fundamental na formação identitária e esta só é possível porque o indivíduo recorre à memória. A memória é assim, uma representação

⁵ Muitos autores costumam nomear esta fase como pós-modernismo, hipermodernidade, entre outros, no entanto, não gostaria de levantar questões conceituais acerca da modernidade. Compreendo este momento atual como uma fase ou desdobramento da modernidade, como forma de marcar a época da qual se trata a pesquisa.

de si e também do todo, da coletividade. Neste sentido Candau (2012) diz que a memória não trata a ideia de duração, mas da qualidade e o poder de associar os fatos vivenciados e os sentimentos ali relacionados. Assim, para o autor “a memória longa ignora a cronologia rigorosa da História e suas datas precisas que balizam o fluxo do tempo” (2012, p. 87).

Na tentativa de marcar o tempo, criamos mecanismos para manter a lembrança do passado. Uma destas formas de demarcação do tempo pode ser exemplificada pelos álbuns de fotografia. A fotografia como detentora de um passado, é a marca de um instante vivido, “(...) o sujeito faz da fotografia o ‘suporte de uma narrativa possível’ dele próprio ou de sua família” (2012, p. 90).⁶ Philippe Dubois (2012, p. 79) ressalta a importância deste objeto como o lugar “(...) das poses congeladas, dos estereótipos, dos clichês, dos códigos fora de moda, além dos rituais de organização cronológica e da inevitável escansão dos eventos familiares (...)”.

O tradicional álbum de fotografia seria compreendido como uma espécie de demarcação dos ritos sociais e dos acontecimentos passados. A experiência social que a fotografia proporcionou, desde o congelamento da pose, a revelação e a organização da mesma em álbuns como objeto de representação do tempo, se transfigura no ciberespaço. Dubois também elucida que não se trata apenas do tempo, como detentor apenas de um passado, mas da fotografia e “seu peso irreduzível de referência” e dos “traços físicos de pessoas singulares” que torna o álbum de fotografia uma relíquia da lembrança, um objeto de culto e também de “monumentos fúnebres” (DUBOIS, 2012, p. 79-81). Se a fotografia é a morte simbólica do representado o álbum poderia ser seu túmulo, seu lugar de descanso.

Com a digitalização das imagens, a necessidade de revelar fotos foi diminuindo e com a utilização de blog e redes sociais no ciberespaço, muitas pessoas optaram pelos álbuns de fotografias virtuais. Nesta perspectiva o álbum virtual de fotografia define uma nova dinâmica social de visibilidade, cujo nascimento está nos álbuns tradicionais. A criação dos álbuns virtuais não é uma ruptura com o passado, mas uma tentativa de continuidade. No entanto, existe algo curioso sobre a utilização destes álbuns virtuais. Sua existência está, muitas vezes, condicionada a utilização de uma rede social virtual, um blog ou similar, dependendo da

⁶ “suporte de uma narrativa possível” é uma citação que Candau faz da obra de MUXEL, Anne. *Individu et mémoire familiale*. Paris: Nathan, 1996, p. 176.

procura dos usuários. O Orkut⁷, rede social desativada no ano de 2015, enviou e-mail para seus antigos usuários avisando que todos os dados pessoais, incluindo fotos, iriam ser apagados, assim que a rede deixasse de existir.

Dentro desta lógica de tempo, o Orkut foi a representação virtual da “shoebox” de José Van Dijck. Foi aquela caixa de sapatos na qual guardamos as fotografias esquecidas e quando a reabrimos temos a oportunidade de recordar nossas histórias. Contudo, o ciberespaço está condicionado a manutenção, ao desenvolvimento tecnológico e aos desejos e interesses de seus usuários. Na tentativa de conseguir abrir a “tampa” da sua “caixa de sapatos”, o Orkut ofereceu o *download* das fotos dos usuários pelo site *Google Takeout*⁸. Em consequência das fotos que não conseguiram ser resgatadas da “caixa de sapatos tecnológica”, podemos refletir a construção da memória através do arquivamento digital. O meio digital está sujeito, metaforicamente falando, a ação do tempo, do mofo e dos incêndios como ocorria com os arquivos de papel tão quanto com a fotografia revelada.

Os álbuns virtuais de fotografia, numa tentativa da demarcação do tempo, como uma forma de narrativa visual, acentua a fluidez e, ao mesmo tempo, a impermanência das informações no ciberespaço. A impermanência do próprio tempo racionalizado no ciberespaço define novos hábitos sociais. O ato de fotografar dentro de uma visão mais tradicional estava condicionado a uma prática doméstica, que demarcava os ritos sociais. E os álbuns de fotografia como parte destes ritos, representavam o momento do encontro familiar e da convivência social. Abrir o álbum de fotografia e reaver as fotos seria uma forma de integração social. Bourdieu argumentou que “the family album expresses the essence of social memory” criando assim, uma lógica de tempo na construção da história daquele grupo de indivíduos (BOURDIEU, 1990, p. 30).

O tradicional álbum de família remonta uma percepção do tempo passado, dos ritos sociais sacralizados pela fotografia, e como também atentou Bourdieu (1990, p. 31) por todos os objetos que se guardava com o intuito de identificar e representar aquele indivíduo em seu grupo social. Os ritos sociais fotografados e salvaguardados pelos tradicionais álbuns determinava a própria prática da fotografia daquela época. Exigia a reunião de todos, num

⁷ “Criada pelo engenheiro de software turco Orkut Büyükkökten em janeiro de 2004, o Orkut reúne boa parte da experiência digital vivida por usuários da internet brasileira entre 2004 e 2011”. Disponível em <http://veja.abril.com.br/noticia/vida-digital/orkut-guarda-memoria-dos-brasileiros-nas-redes-sociais>.

⁸ Este produto do *Google* oferece um backup de todos os seus dados que estão nos serviços associados desta empresa, incluindo até a sua agenda do celular, desde o momento que você usa seu smartphone e é logado nos produtos oferecidos pelo *Google*.

momento oportuno, pois quando as câmeras ainda exigiam o “rolo de filme”, havia um número limitado de poses a serem feitas. E para ver o resultado, a fotografia em si, era necessário mais uma etapa, a revelação e a seleção das fotos julgadas como boas para serem colocadas no álbum. O álbum tradicional seria a representação não apenas do tempo cronológico em imagens, mas de todos os valores sociais de sua época. Enquanto os álbuns virtuais constroem outro valor do tempo no ciberespaço, nos remetendo também a importância da imagem de nossa época.

O álbum virtual não demanda um evento social, uma visita familiar ou de amigos em sua casa, onde em algum momento um álbum de fotografia seria aberto e todos conversariam sobre um evento passado. Fotografias digitais são acumuladas em pastas dentro de computadores, cartões de memória e celulares. E com os recursos tecnológicos atuais, como salvar na “nuvem” ou acessar os computadores por rede, não necessitam de um evento social e pode ser acessada a distância. Quando são inseridas no ciberespaço, sua visualização pode ser feita a qualquer momento, por qualquer pessoa que faça parte de um grupo de amigos, como no *Facebook*. Quando não possui qualquer restrição de visualização, está disponível a qualquer usuário no ciberespaço. Os comentários são escritos quando permitidos nas fotos ou apagados quando indesejados. O encontro social é virtual e fragmentando, pois o tempo em que esta conversa acontece é determinado pela visualização de cada usuário. Poderíamos supor, neste sentido, que o tempo é uma construção subjetiva, pois os usuários podem recorrer ao álbum virtual de acordo com seus interesses, desejos e escolhas que são construídas dentro de um conjunto de valores.

Assim, a tecnologia tenta criar uma linha temporal cuja percepção é uma construção subjetiva de seus usuários. A exemplo disto, o *Facebook* tem oferecido aos seus usuários lembrar o passado através das fotografias que já foram compartilhadas a pelo menos 1 ano atrás. Como ilustra a imagem seguinte, o site oferece a visualização também de todas as lembranças compartilhadas naquele dia. Uma vez aceito, a imagem é recolocada na “linha do tempo” para que os amigos compartilhem também deste momento mais uma vez. Assim, garante-se que os álbuns de fotografia virtual possam ser revisitados e lembrados, tendo sempre a “tampa” de sua “caixa de sapato” aberta, na esperança que se defina uma experiência visual compartilhada através de uma memória coletiva.



Figura 2: Facebook pessoal.

Esta atitude também ressalta a importância em que o *Facebook* está dando a lembrança como uma forma de não deixar que suas imagens caiam no esquecimento. E de alguma maneira manter a circulação de informações pelo sistema do site, como mais um atrativo para seus navegadores. O tempo, neste sentido, é lembrado e demarcado por um sistema virtual de relação social. O evento aconteceu no espaço físico, mas sua sacralização foi efetivada pelo arquivamento fotográfico e virtual do mesmo através do compartilhamento no *Facebook*. Ainda que o tempo seja fluido ou fragmentado no ciberespaço, o *Facebook* se encarrega de separar as fotos por ordem de postagem. Isso não significa que a mesma tenha sido feita naquele dia ou instante. O usuário pode adicionar e retirar uma foto e editar as informações sobre as mesmas, quando e onde foram feitas a qualquer momento.

Mediante a estes critérios que reafirmo que as interseções entre memória, tempo e imagem são construídas de forma paradoxal. O álbum virtual é uma demarcação do tempo, mas não uma racionalização do mesmo, pois a relação tempo e ciberespaço neste sentido seria uma construção subjetiva dos indivíduos ao fotografar e compartilhar suas fotos. Existe, também, uma ideia de poder sobre sua produção de memória e sobre a condução do tempo, pois são os usuários responsáveis pela manipulação espaço e tempo destas fotografias. Podemos inclusive entender que a relação da circulação visual das fotografias pode ser um

dispositivo que incide na vigilância no ciberespaço. A questão da visibilidade fotográfica afirmando que este espaço é, em certa medida, uma reformulação do panóptico a partir das análises de Foucault⁹, questão que não é objeto de nossa análise.

Os mecanismos de circulação imagético, oferecido pelo *Facebook*, torna singular a experiência dos indivíduos no ciberespaço, tão quanto a forma de vivenciar o tempo no mesmo. A imagem fotográfica é um meio de memória, mas a forma de salvar tanto memória quanto imagem, depende da forma como se vivencia a conjugação entre tempo e espaço, físico e virtual, individual e coletivo, somado ao uso que fazemos da tecnologia. Gutiérrez (2008, p. 64) afirmou, por exemplo, que “(...) o resgate da lembrança coletiva não se realiza sobre vivências pessoais diretas (...) dos fatos, mas com base em narrações orais ou tecnicamente reproduzidas e repetidas, visuais e audiovisuais”.

Mediante a isto, a construção da memória se interlaça aos comentários das fotografias compartilhadas tão quanto as imagens que circulam no ciberespaço. Revisitar os álbuns virtuais não remete apenas as lembranças individuais de um evento registrado fotograficamente, mas significa reinterpretar os comentários que agregam juízos de valor éticos e estéticos em torno da imagem. Tanto quanto reviver o tempo e a ocasião em que a imagem foi produzida, sem ignorar a forma como a imagem é reavaliada no presente. Como acontece quando o *Facebook* oferece o compartilhamento de uma imagem passada, e que o usuário pode não desejar que seus amigos a tenham novamente na “linha do tempo” e reconstruam suas lembranças, atribuindo novos comentários e “curtidas” à imagem. Assim, atribuímos à memória um novo significado toda vez que o meio que a representa sofre modificações.

⁹ FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, 17ª Edição. e **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987. Como também o livro: BRUNO, Fernanda; KANASHIRO, Marta; FIRMINO, Rodrigo (orgs.). **Vigilância e visibilidade: espaço, tecnologia e identificação**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

III. Tempo e memória

Outras características relacionadas ao tempo atribuem significados importantes na relação entre memória e o ato de fotografar de nossa época, de acordo com os espaços que estas perambulam. No ciberespaço, como já foi afirmado anteriormente, possui uma relação subjetiva de vivenciar o tempo. Podemos pensar no tempo dentro de uma perspectiva individual ou privado. Para Candau (2012), o tempo privado é o local onde figura a memória e onde no “(...) século XVI, encontramos muitas vezes menções a informações biográficas”. Para o autor, este tempo privado tem como embate o “tempo real” entendido como “acrônico” dentro de uma “sociedade cronófaga”, que não viabiliza ao tempo “(...) suas características próprias que são a duração, o fluxo, a passagem” (CANDAU, 2012, p. 91-94).

Assim, o tempo individual, distinto para cada indivíduo que está on-line, teria uma relação com o tempo privado de Candau, pois quando as fotos são compartilhadas no ciberespaço, estas são parte de um perfil individual das redes sociais. No entanto, este tempo privado se tornou uma experiência coletiva, visto que estas redes sociais estabelecem novos meios de se relacionar na modernidade. Redes sociais, como o *Facebook* precisam de seguidores, de pessoas que partilham de uma possível rede de amigadas. Com isso, a memória não é construída exclusivamente de forma individual e nem meramente de escolhas estéticas em prol de sua constituição visual, mas através das contribuições dos outros acerca da imagem compartilhada.

O tempo real estabelece essa vivência efêmera do mundo, sendo o local do descartável e do aqui e agora, onde “(...) o instante invade a consciência, submetida a um tempo uniforme, indiferenciado, banalizado” (CANDAU, 2012, p. 93). O tempo real de Candau, que a pesquisa propõe, pode ser invadido pelo tempo fluido, anacrônico, manipulado e subjetivo – logo paradoxal do ciberespaço. Uma imagem compartilhada no ciberespaço não é a garantia cronológica do evento do passado. Como já ressaltamos anteriormente, os usuários podem manipular a relação espaço-temporal das fotografias. Pois não há uma forma de garantir a cronologia, logo a duração e o fluxo também não são possíveis. E neste sentido que a memória possui um significado qualitativo, pois ela não é uma demarcação temporal, mas uma construção acerca do imaginário e da subjetividade dos indivíduos.

Esta concepção de Candau (2012) de tempo real também configura o ato de fotografar de nossa época. Tão efêmero e descartável quanto a banalização da forma como

experiencializar o tempo da modernidade, a fotografia dos dispositivos tecnológicos remonta ao conceito do instantâneo, compreendendo que segundo Candau (2012), “o tempo real” é o “tempo do instante”. Fotografar hoje é uma forma de “fatiar” este tempo que já possui tantas outras distrações, como o bombardeamento de propagandas, as cenas aceleradas dos vídeos-clipes e do cinema. Em meio a esta proliferação de informações a câmera de fotografia digital e o aparelho celular tentam registrar os instantes do cotidiano, ou configuram o cotidiano como instantes onde tudo é passível de ser fotografável – as refeições, a sessão de cinema, a espera no aeroporto, o trânsito, em contrapartida dos momentos de celebração mais tradicionais, como os ritos de passagens. Estes não deixaram de ser fotografados, mas são atravessados por novos rituais cotidianos.

Dentro desta ideia de que tudo é passível de ser fotografável e do desconforto que se gerou com este ato de fotografar exacerbado, que alguns restaurantes e cafés do Brasil e no exterior decidiram não oferecer mais o serviço de Wi Fi grátis, alegando que os clientes deixam sua comida esfriar, não interagem mais entre si ou não experiencializam mais os locais onde estão como deveriam. Estando sempre *on-line*, a forma de vivenciar a vida real é caracterizada por novos rituais sociais que incluem: fazer o *check-in* nos lugares físicos em que se encontram, fotografar a si mesmos ou coletivamente e compartilhar no *Facebook*, na espera de “curtidas” e “comentários”. Alguns restaurantes, como o *Abu Gosh*, ofereceram 50% de desconto para os clientes que não usassem o aparelho celular. Em depoimento, o dono alega que o celular vem atrapalhando nas relações reais,

(...) pois precisa enviar pelo *Instagram* ou *Twitter* a foto do seu prato, fazer o *check-in* no *Foursquare* e postar no *Facebook* que está em um encontro com alguém. O vício chega a tal ponto que alguns clientes não comem pois estão usando o telefone, a comida esfria e o restaurante tem que esquentar novamente.¹⁰

Através de uma prática fotográfica compulsiva o tempo interno, particular ou privado dos indivíduos fragmenta-se nas experiências e percepções sensoriais da vida real. O real passa a ser o descartável, pois a necessidade de se inserir no ciberespaço define as redes de relacionamentos sociais de nossa época no ensejo de ser curtido, comentado e compartilhado. Muitas das imagens publicadas *on-line* podem ser achadas na internet, no entanto, não é o mesmo que dizer que “eu estive lá, fotografei e publiquei no meu perfil do *Facebook*”. A

¹⁰ Matéria completa: <http://canaltech.com.br/noticia/mobile/Restaurante-oferece-desconto-de-50-para-quem-desligar-o-celular/#ixzz3dz0x2zrD> Última acesso em 31 de agosto de 2015.

exemplo disto, que Josimar Melo, cita algo ocorrido com Juan Mari Arzak, dono do restaurante Arzak, sobre o excesso de cliques nos pratos: “(...) Podiam pedir a ele as fotos que quisessem. Ele as daria, pois tinha todas digitalizadas. Não adiantava, em várias mesas as pessoas fotografavam. Inclusive na minha.”¹¹ Segue exemplos de imagens retiradas do *Facebook*, exemplificando esta discussão. As imagens são replicadas do *Instagram* no *Facebook*.

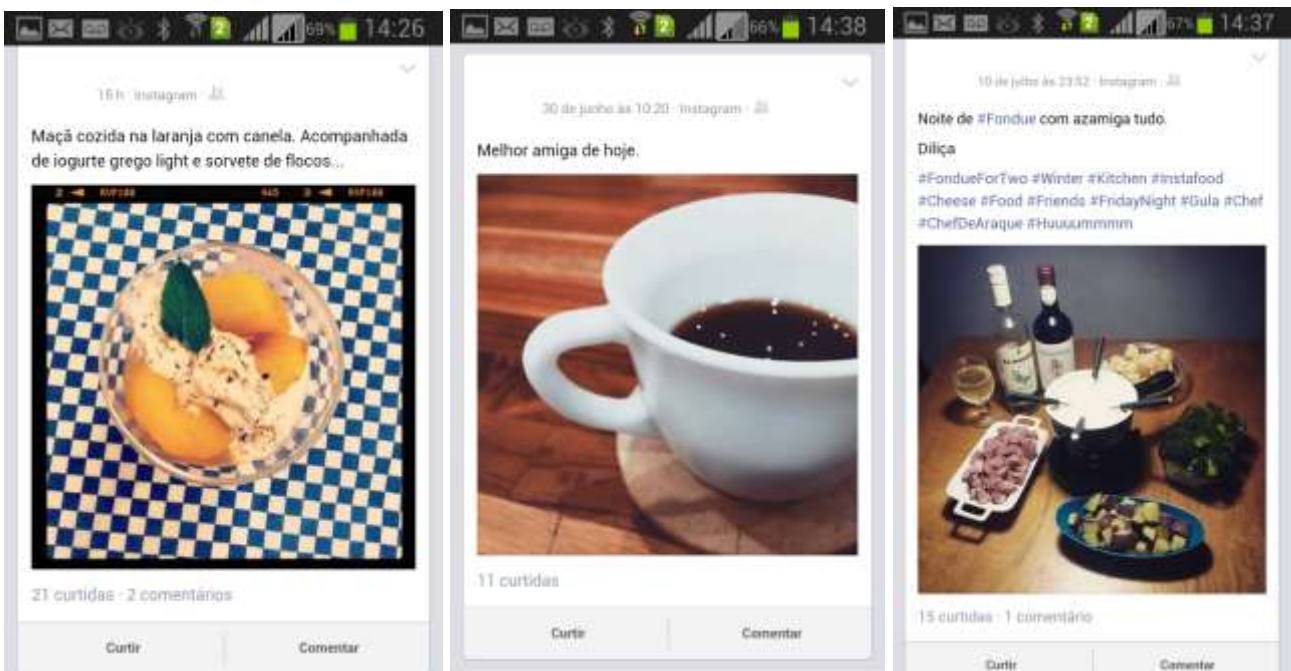


Figura 3: Facebook pessoal.

Mediante a estes exemplos, a forma como vivenciamos o tempo em nossa época, pode ser perpassado pelo conceito de iconorreia e compulsão memorial de Candau (2012). Segundo a definição do autor, a iconorreia ocorre quando há uma profusão de imagens que pode levar ao esgotamento da produção da memória, seu esquecimento, e causar uma crise identitária. Com isso, esta compulsão memorial pode ser relacionada à necessidade dos indivíduos em, ao fotografar compulsivamente, definirem as relações sociais e o papel da fotografia na contemporaneidade. A relação entre fotografia, tempo e memória, pode ser localizada dentro de um espaço do imaginado, pois esta rede de significados e de apropriações simbólicas do real compartilhadas por “laços afetivos de amigos” se dilui num tempo que pode ser

¹¹ IKEDA, Ana. Etiqueta digital: críticos apontam gafes de quem posta fotos de comida em restaurantes. Disponível em: <http://tecnologia.uol.com.br/noticias/redacao/2013/04/11/etiqueta-digital-ao-tirar-fotos-de-comida-criticos-de-gastronomia-apontam-pecados-mortais.htm#fotoNav=2>. Último acesso em 22 de julho de 2015.

constantemente reinventando, pois como Candau (2012, p. 116) afirmou “(...) quando há muita imagem, há muitos ícones, e o indivíduo não pode mais aceder à ideia ou ao imaginário veiculado pelo suporte imagético”.

A compulsão memorial foi visto por Candau (2012) como a exacerbação do tempo, da aceleração das experiências visuais, cuja função os dispositivos fotográficos desempenham sem grandes dificuldades. Além deste desejo por memória definido como compulsão memorial, estes rituais nos levam a pensar sobre a ideia de tempo instantâneo vinculado ao conceito de “máquina de esperar” desenvolvido por Mauricio Lissovsky (2003). A câmera fotográfica e o próprio ato de fotografar era um objeto que remetia aos diversos processos de espera, determinados para obter uma imagem. A imagem fotográfica é o resultado de todo este processo de espera é o que vem a definir o conceito de “máquina de esperar” do autor.

Lissovsky diz que para Proust a “(...) fotografia era o derradeiro túmulo da memória” (2003, p. 3). Era o arquivamento da pose e de fato, não podemos negar este papel da fotografia, ainda que mediante ao estágio que a mesma hoje se encontra. Contudo, o ciberespaço deu a possibilidade de tornar a fotografia um “ser vivo”, desapegada do seu papel de uma memória imutável, condicionada ao tempo e a história. Em meio a relações espaço/temporais que se transmutam diante da oferta de percepções sensoriais cada vez mais instigantes, a fotografia viu-se adaptada aos novos desejos dos consumidores. Ela não é mais apenas uma “máquina de esperar”, é também a diminuição da espera, como um duplo entre espera e consumação imediata do tempo ao se projetar tão rápido na internet e perambular tão fácil em redes sociais como o *Facebook*.

Logo, o que esperar de uma época em que os dispositivos fotográficos tendem a superar o tempo da espera? Onde a projeção do futuro se dá no imediatismo do resultado da imagem e da sua projeção no mundo? Neste sentido que Benjamin parece traduzir melhor este conceito de espera, e por isso o mesmo foi citado por Lissovsky, pois para Benjamin o instantâneo é o “(...) ‘tempo de agora’, que funda a descontinuidade na história” (LISSOVSKY, 2003, p. 3). Compreendo que esta construção da história nas redes sociais é uma narrativa mediada por imagens, que podemos pensar que na era da internet algo interessante acontece a imagem fotográfica. Ela parece fugir deste retardamento como forma de sobreviver a ideia de passado. Está sempre se reinventado através da apropriação subjetiva dos indivíduos. E representa a fugacidade da vida contemporânea em meio as novidades tecnológicas e ao desejo de construir sua própria história através de imagens, como uma narrativa visual.

Mediante a isto podemos compreender a relação entre o instante e o ato de fotografar da nossa época, dos dispositivos tecnológicos, onde a relação tempo e espaço é cada vez menor. No ciberespaço se projeta identidades que representam seu imaginário através do algoritmo da imagem de cunho fotográfico. As fronteiras entre o real, o imaginário e o virtual é epidérmica. Os celulares possuem câmera que permitem capturar uma cena clicando em qualquer lugar da tela, e ainda permitem cliques simultâneos e/ou automáticos de acordo com a rapidez necessária para o uso de cada usuário. O álbum virtual de fotografia permite inserir imagens em qualquer momento desejado e manipular as informações da mesma, da hora e local em que estão acontecendo. Parece que a imagem de hoje não repousa, como acontece quando a encontramos nos álbuns de fotografia tradicional ou naquele velho porta-retrato empoeirado.

O intervalo hoje é uma escolha dos usuários. Eles podem optar pelo *click* instantâneo e automático, e compartilhar de imediato a imagem nas redes sociais. A exacerbação imagética, resultado desta compulsão memorial e da iconorreia, que nos colocamos a pensar sobre a reflexão através da espera e das qualidades que esta impregna a imagem, pois como nos diz Lissovsky (2003, p. 7) “(...) é somente ali, na espera, que o tempo pode vir a refugiar-se enquanto se esvai da imagem”. O tempo acelerado da modernidade alcança um ritmo e estímulos sensoriais que nos faz questionar a nossa capacidade de acompanhá-lo. A fotografia já não é mais uma pose congelada quando o usuário é capaz de transformá-la em sequências animadas através de aplicativos ou manipulá-la de diversas outras formas.

O conceito de instantâneo se reinventou através dos dispositivos fotográficos. Ao citar a Polaroid Sotang (2004, p. 16) afirma que “o fotógrafo compulsivo (...) tira instantâneos como suvenires da vida cotidiana”. Assim, o dispositivo fotográfico aliado às redes sociais no ciberespaço faz do espaço físico e seus personagens suvenires da vida cotidiana que se reinventam em espaço e tempo. A imagem fotográfica se torna uma opção de narrativa visual, cuja veracidade e verdade histórica não estão em questão. O indivíduo se recria e se define através do imaginário social que o mesmo constrói. E instauram-se também novos modelos de atenção necessários para vivência neste mundo moderno e em nossa época.

Segundo Crary (2013) a visão deixa de ser objetiva, perfeita e racional com a modernidade devido a uma análise fisiológica da visão e da relação com as experiências dos sujeitos aos estímulos externos do próprio “funcionamento de nosso aparelho sensorial”. A atenção é assim importante para a análise da subjetividade e “um modo impreciso de designar

a capacidade” dos indivíduos em absorver e selecionar as informações e os estímulos exteriores. O autor ressaltou em seu texto que a necessidade de atenção foi ao longo das épocas, uma medida disciplinar, uma quantificação do sujeito ou foi relacionada a capacidade biológica e as práticas memorialísticas. No contexto de mudança do modelo capitalista de consumo é que o autor resalta que a atenção também gera um modelo de distração necessário ao funcionamento da experiência (CRARY, 2013, p. 34; 39 e 53)

Evidenciamos que dentro desta esfera da distração apresentada por Crary que o olhar perceptivo dos indivíduos de nossa época é capaz de produzir diversos cliques simultâneos, na tentativa de captar as experiências de sua vivência cotidiana. Este processo de modernização dos indivíduos é um processo lento, que desde seu início, proporcionou aos mesmos se adaptarem as novidades de cada época – da industrialização a “(...) uma fase pós-industrial e por outra baseada na comunicação e na informação” (CRARY, p. 54). A desatenção seria, assim, um modelo inerente a produção de imagens através dos dispositivos fotográficos de nossa época. Estes se reorganizam de acordo com a sua capacidade de mobilidade e circulação, onde os principais personagens são os indivíduos. O significado dos conteúdos imagéticos, sua escolha estética se localizam pela afirmação das identidades dentro de seus contextos socioculturais.

Nossas “configurações tecnológicas”, segundo Crary (2013, p. 103) viabilizaram a forma como nos organizamos socialmente e, principalmente, de como “habitamos a temporalidade”. A desatenção é parte deste modelo, onde confundimos nossas rotinas de “trabalho e lazer”, nos colocando sempre a mercê dos imperativos de consumo, quando tudo é quantificável e vendido como experiência necessária. A produção de memória está vinculada a este jogo entre tecnologia e a produção das experiências dos indivíduos modernos. Entre o limite da defasagem e do excesso de ícones. Pairando entre o espaço fisicalista e o ciberespaço. Sendo extraída do tempo individual e coletivo destas subjetividades que contam suas histórias através de imagens, de tudo aquilo que foi considerado fotografável e que se reinventou em imaginário, sendo compartilhadas em redes sociais no ciberespaço. A atenção é assim tão necessária quanto a desatenção, pois é na fugacidade das mesmas, que os próximos capítulos se dedicam a compreender as redes imaginárias que compõem as identidades e que levam a uma memória e fotografia ficcionais.

CAPÍTULO 2:

PRÁTICAS DE MEMÓRIA NO CIBERESPAÇO

I. Memória e representação

A forma como se produz as imagens e se compartilham as mesmas, nas redes sociais do ciberespaço, como o *Facebook*, traduzem um meio específico de se expressar. Apesar destas imagens não serem vinculadas a um conceito próprio do campo artístico, estas são envoltas dentro de uma lógica de preocupação estética, da forma como querem ser vistos nos espaços de socialidade, sejam estes virtuais ou reais. Consequentemente, influenciam na forma como se produz uma memória mediada pelo aparato tecnológico fotográfico, ou dispositivos fotográficos, visto que a câmera analógica ou digital, não é o único meio de se produzir imagens de cunho fotográfico. Esta memória seria produzida numa lógica de consumo, de produção e apropriação simbólica, onde a imagem fotográfica pode ser compreendida como um produto cultural. Assim, podemos pensar nestes objetos imagéticos como mediadores da memória, onde os sujeitos buscam uma afirmação de suas identidades, como elaborou Dijck (2007, p. 21):

Mediated memory objects and acts are crucial sites for negotiating the relationship between self and culture at large, between what counts as private and what as public, and how individuality relates to collectivity. As stilled moments in the present, mediated memories reflect and construct intersections between past and future – remembering and projecting lived experience.¹²

Podemos a partir deste pressuposto, analisar os conteúdos imagéticos, especificamente, o que se projeta como imagem no ciberespaço. A imagem fotográfica compreendida como um objeto mediador da memória se localiza dentro da tecnologia, e esta última oferece aos usuários formas de produção que melhor os representa. A manipulação permitida pelos aplicativos e programas de edição ampliam o imaginário social e todo um

¹² Tradução livre do autor: Objetos mediadores de memória e atos são locais cruciais para negociar a relação entre si e a cultura em geral, entre o que conta como privado e que, como público e, como a individualidade se relaciona com a coletividade. Como momentos estáticos no presente, são como memórias mediadas que refletem e constroem interseções entre o passado e o futuro - lembrando e projetando a experiência vivida.

sistema de valores. A priori, poderíamos dizer que muitas das escolhas estéticas são feitas individualmente, contudo, todos estes recursos tecnológicos estão interligados a esta rede de relações do ciberespaço. O *Facebook* promove esta possibilidade de troca de informações e o próprio sistema de comunicação como um todo – as imagens publicitárias que circulam pela cidade e pelos canais de televisão, etc – contribuem para os indivíduos ter acesso a tudo que há de novo e mais moderno. Tão quanto as escolhas estéticas compartilhadas pelos amigos contribuem para influenciar nos ditos da moda no ciberespaço.

Assim, poderíamos dizer que existe uma dinâmica na produção desta memória através de uma imagem que é parte de uma economia responsável por uma distinção destas identidades sociais e de tudo que elas produzem, “curtem” e compartilham. Neste sentido, consumidores e produtores assumem o mesmo papel nesta troca de bens simbólicos¹³. São os produtores, divulgadores e consumidores daquilo que eles mesmos produzem. Como poderíamos compreender este processo de escolhas, do *selfie* ao filtro, do recorte e seleção das imagens? E de que modo isto agrega características a memória? Segundo Bourdieu (2011) a distinção do gosto acontece mediante as necessidades culturais, como produto da educação, onde as práticas culturais se justificam de acordo com o nível de instrução e a origem social, para defini-lo.

De modo geral, pensar nesta estrutura de forma fixa para o ciberespaço soa quase que contraditório, porque até certo ponto as estruturas sociais tradicionais, a divisão entre classes, gênero e instrução, são papéis que os indivíduos podem burlar na internet, assumindo outras identidades como, por exemplo, com os perfis fictícios. No entanto, é possível dizer que o ciberespaço é produtor de seu próprio código social, mas sem se afastar dos códigos sociais produzidos a priori, fora do espaço virtual. Bourdieu (2011) definiu uma barreira clara entre o popular e o erudito, onde a base seria a educação recebida pelos indivíduos como um meio de decifrar, por exemplo, os códigos estéticos da arte. Não é possível afirmar que toda imagem produzida pelos dispositivos fotográficos está desprendida de um juízo estético. Tecnicamente, são elaboradas a partir de dispositivos comuns, sem um rigor profissional. Contudo, estes dispositivos mesclam a estética erudita da arte, com opção de transformar as imagens em aspirações do impressionismo, do cubismo, da pop art, entre outros, como figura a imagem a seguir.

¹³ É possível fazer uma releitura da teoria de Bourdieu, ainda que o autor estivesse tratando em muitos casos, especificamente das classes francesas, no livro “A distinção crítica social do julgamento” (2011).

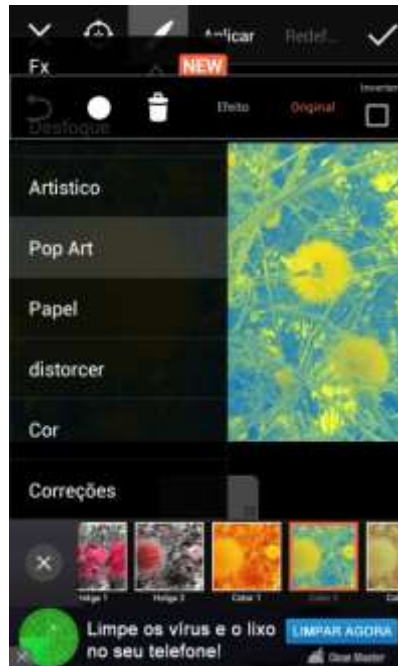


Figura 4: Aplicativo PicsArt

A escolha destes modos de produzir imagem enfatiza que publicamos através dos dispositivos digitais aquilo que é validado pelos códigos e normas sociais vigentes no ciberespaço. E isto não significa prejudicar a cultura legítima de onde provem estas aspirações estéticas. Segundo Bourdieu (2011) o consumo cultural não implica na cultura legítima, pois esta procura transgredir os valores estéticos. Quando a estética é integrada ao universo do consumo, existe uma separação entre estética erudita definida pelo “gosto da reflexão” pela qualidade dos sentidos, das aquisições e dos símbolos de excelência moral em busca da “(...) sublimação que define o homem verdadeiramente humano”. Em contrapartida, a estética popular, procura o “gosto dos sentidos”, o “prazer fácil”, pela quantidade de aquisições que contribui para a “legitimação das diferenças sociais” (BOURDIEU, 2011, p. 14).

O ciberespaço seria o local onde a estética popular e erudita podem se transgredir e se camuflar, na reprodução dos códigos estéticos que tentam servir como parâmetro de gosto. O acesso a um telefone moderno não é exclusivo de uma classe social de poder aquisitivo maior. O capitalismo produz meios de consumo que podem ser acessados por todos. Por isso, não delimitamos o objeto de estudo desta pesquisa por diferenças de classes sociais, mas sim, naquilo que elas se assemelham. O acesso aos dispositivos fotográficos, entre outros aparelhos tecnológicos, são os responsáveis por esta dinâmica imagética que media o projeto.

E talvez pelo uso e escolhas estéticas destes indivíduos, os quais procuram não apenas se distinguir, mas procuram se afirmar socialmente naquilo que, fora do ciberespaço, tente os nivelar pelos papéis e classe sociais que ocupam, pelo grau de instrução e acesso a educação, pelas regras alimentares que seguem ou uso das vestimentas, etc.

De qualquer maneira a fotografia se tornou um acesso democrático as aspirações estéticas e produção do gosto, ainda que na popularização da mesma, os fotógrafos tenham se separados entre amadores e profissionais, como já foi ressaltado anteriormente. Nesta convergência entre erudito e popular, arte e banalidade, que a fotografia amadora também procurou seguir muitos temas de representação da pintura. No entanto, procurou dentro das mesmas temáticas, definir suas particularidades e ascensão na busca da sua relevância e pertencimento social. A fotografia de paisagem, as cenas do cotidiano, os retratos de família e o retrato, este último, vêm transcendendo o papel da fotografia contemporânea no ciberespaço.

É necessário recorrer a história da arte da pintura, para compreender o “conceito de retrato”, o qual foi reelaborado e disseminado pelas redes sociais. A temática de retrato tem seu ponto de partida, muito antes da concepção do aparato da câmera fotográfica. A pintura de retrato constituiu a representação dos indivíduos de sua época através do olhar do artista, que procurou expressar os símbolos de distinção social dentro de uma perspectiva funcional ou utilitária do retrato. Alberto Cipiniuk (2003, p. 17) ressaltou a constituição da pintura de retrato como um gênero, de caráter doméstico ou privado compartilhado pela “(...) vida pública, da sociedade enquanto coletividade”, onde os indivíduos contam a sua história, com uma preocupação em fazer uma “ordenação simbólica do pessoal, do social e do nacional”.

Desta forma, havia uma preocupação deste gênero em guardar, simbolicamente e materialmente, a memória individual através da pintura. Com o advento da fotografia, pode-se refletir o papel da pintura de retrato como um lugar de memória, na verdade, repensar a produção da imagem da nossa época que deixa as pinceladas de tinta, para representar o mundo através da química e o olhar mediado pela objetiva de câmeras e de aparelhos celulares. Cipiniuk (2003) situou a pintura e a fotografia de retrato no Brasil como um lugar de “*autoimagem*” da elite brasileira, em espaços específicos de representação. No entanto, o lugar que a fotografia contemporânea alcançou, superou a divisão clássica de espaços reais, público ou privado, principalmente, quando se localiza esta produção de imagem “(...) dentro

de uma lógica de consumo imagético extremamente ampliado que incide no modo estético de nos apresentarmos” (SILVA, 2012, p. 113).

Esta lógica de consumo pode ser evidenciada no uso de diversos aparatos que facilitam o ato fotográfico. As câmeras dos celulares melhoraram sua qualidade técnica, para um alcance estético mais satisfatório, com mais megapixels e com câmeras frontais, onde o usuário pode se olhar, numa espécie de espelho que reflete e captura o real. Este recurso facilita as fotos de *selfies*, palavra de origem inglesa que se popularizou como uma forma de retratar a si mesmo e também retratar um grupo. As redes sociais tornaram-se este lugar de “autoimagem”, de representação de si e, possível até dizer, de reafirmação identitária idealizada pela forma como os usuários gostariam de ser visto, fazendo escolhas estéticas em torno da sua própria representação.

O interessante de se pensar sobre *selfies*, entre os diversos temas que poderiam servir como apresentação de si, é a necessidade inerente de se apresentar através da imagem, como forma de representação da identidade. O autor Luciano de Sampaio Soares no artigo “Do Autorretrato ao Selfie: um breve histórico da fotografia de si mesmo”, ao citar Goffman e Siibak, defende a ideia de identidades performáticas que representam a si mesmo, não apenas pelo recurso da câmera, mas por outras imagens que o usuário pode ter acesso, onde o mesmo não é o autor e “(...) as quais o usuário se identifica, por normas e convenções sociais sobre o papel que acredita ser esperado de si” (SOARES, 2014, p. 187). A imagem fotográfica é uma forma de distinção social capaz de produzir os códigos estéticos que definem não só o papel social, como também os códigos morais que representam os indivíduos.

Dentro deste contexto, temos como exemplo, as chamadas virtuais para participação de protestos, onde os indivíduos demonstram sua posição política e pessoal na simples troca de foto de perfil no *Facebook*. Como argumentou Castells (2013, p. 12) o ciberespaço possibilita a “(...) difusão rápida, viral, de imagens e ideias”. Constitui-se como um novo espaço ampliado de discussão e reafirmação identitária, pois quando mudam suas fotos de perfil, de acordo com algum ideal propagado naquele momento, se reafirmam como um ser cidadão que tem direito a se expressar. Significa que dentro daquela rede de afetividades composta por amigos irão se identificar ou não com os mesmos, de acordo com a posição estética, mudança de foto, imagem compartilhada no momento. Quando os Estados Unidos da América garantiu por lei em 2015, o casamento homoafetivo em todos os seus Estados, viu-se na internet, principalmente no *Facebook*, uma chamada pública para mudança estética da foto

do perfil, que passaria a ser composta por um filtro colorido, as cores do arco-íris, que representa o movimento gay mundialmente.

Com o exemplo das imagens abaixo, podemos refletir sobre a afirmação de Castells (2013, p. 48) de que os “(...) telefones celulares e redes sociais da internet desempenharam papel importante no que se refere a difundir imagens e mensagens que mobilizaram pessoas, oferecendo plataformas de discussão (...)”. O ciberespaço ampliou também uma rede de discussão em defesa da jornalista Maria Júlia Coutinho, que na própria rede, sofreu comentários preconceituosos. Imediatamente, foi compartilhada a imagem da jornalista com a *hashtag* “#somostodosmaju”. A imagem em nossa época é um meio de representação, de uma narrativa visual, que nos fala de nossas escolhas estéticas e, principalmente, em muitos casos, representa uma escolha estética acompanhada de valores e códigos sociais que nos definem como pessoas. Assim, podem “viralizar” conceitos estéticos de beleza, como também de opinião pública associada à imagem de pessoas e de empresas.

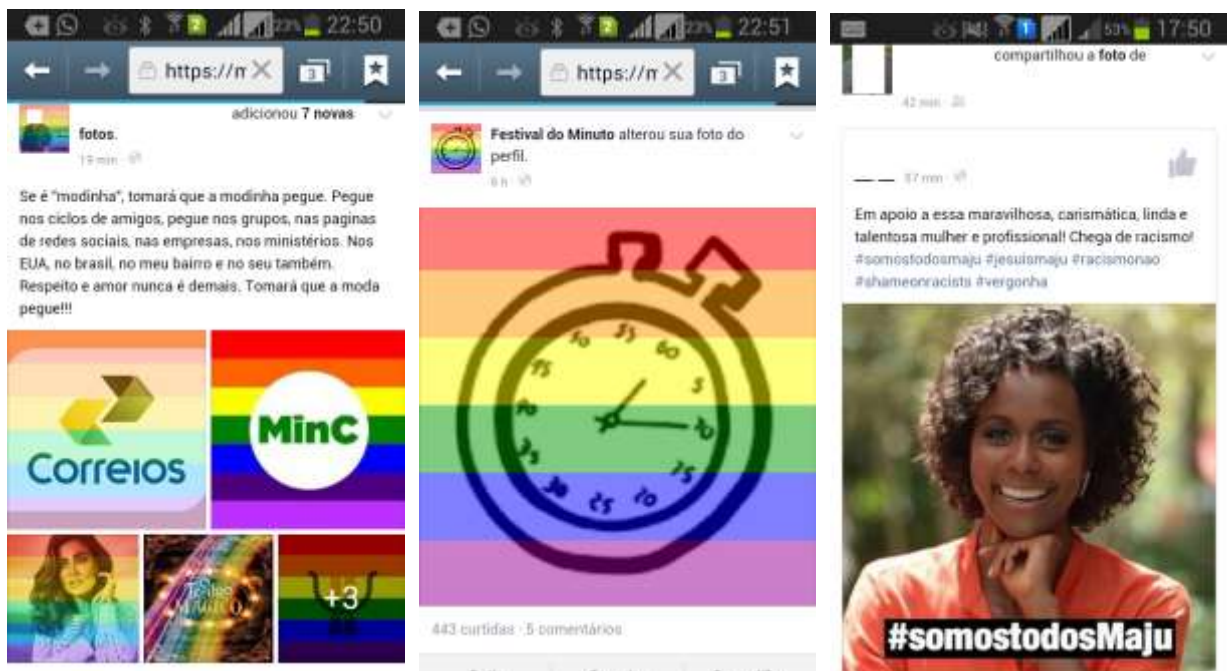


Figura 5: Facebook pessoal

Outro exemplo interessante acerca da agregação de valores éticos, estéticos e políticos a imagem, foi a do ditador sírio Bashar al-Assad, que criou no ano de 2013 uma conta no

*Instagram*¹⁴. Mas do que uma simples inserção da imagem do ditador na sociedade do espetáculo, na constituição do *marketing* da sua política, suas fotos provocaram reações adversas no público que acessava o seu perfil “*syrianpresidency*”. Dentro de uma perspectiva das relações entre memória e política, podemos refletir o que aponta Silva (2012, p. 118) sobre a “(...) *supervalorização, a superexposição e a super visualização de mensagens imagéticas*”, com a dificuldade de reorganizarmos as mensagens dessas imagens, que no caso do ditador sírio está evidentemente ligada ao poder da imagem na cultura visual e como políticas de governos tem feito uso das redes sociais como uma difusora de ideologias, onde a representação imagética está atrelada a um sistema “(...) arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder” (SILVA, 2013, p. 91).

Mediante a estes exemplos, podemos dizer que o ato de fotografar, compartilhar e manipular imagens, está ao alcance de qualquer grupo social, sem distinção de classes no ciberespaço. Basta que o indivíduo tenha o mínimo acesso a um equipamento e não precisa vislumbrar domínio técnico do mesmo. A imagem fotográfica tornou-se um produto cultural, um objeto que media as relações com a memória. Memória esta que se apresenta fragmentada como *flashes* da vida cotidiana, possibilitando a reinvenção do cotidiano em objetos mediadores da memória individual, dentro de uma noção sociocultural de legitimação simbólica e imagética na coletividade. Estes objetos extrapolam sua noção tradicional vinculada à imagem do *homo faber*, e estabelecem novas relações entre a produção da imagem fotográfica e a memória, que vai além do campo artístico, na forma como os indivíduos comuns se apropriaram dos meios de produção. Assim, os “*objetos mediadores de memória*”, estabelecendo fronteiras cada vez menos rígidas, transcenderiam suas peculiaridades físicas conectando as experiências individuais à coletividade do universo das redes de socialidade do ciberespaço.

A disseminação do dispositivo fotográfico transcendeu sua inserção dentro de um campo fenomenológico da arte e se aproximou dos indivíduos, criando novas possibilidades de usos e experiências da cultura visual como prática mnemônica. O ato de fotografar extravasou o conceito de pintura e fotografia de retrato, dando lugar a uma narrativa de si através de imagens compartilhadas quase que instantaneamente em redes sociais. Estabeleceram que na concepção de uma “*autoimagem*”, se afirmam como identidades, difundem seus códigos e estabelecem uma fronteira muito tênue das classes sociais no

¹⁴ <http://Instagram.com/syrianpresidency> último acesso em 24 de abril de 2014.

ciberespaço. A problemática trazida pelo desenvolvimento tecnológico não está apenas nos usos de seus dispositivos, mas na percepção e recepção que as identidades fazem daquilo que estes meios produzem. Talvez valha refletir que os indivíduos estão desenvolvendo novas formas de percepção do mundo, na tentativa de acompanhar toda a informação e o turbilhão de imagens compartilhadas em suas redes virtuais de socialidade.

Assim, os indivíduos que fazem uso dos aparatos tecnológicos transformam as relações de como a memória seria produzida, como também se inscrevem como responsáveis por uma nova visão da identidade social, da ética, dos valores morais e dos hábitos na contemporaneidade. A fotografia como uma via de transmissão da memória transformou-se em objeto mediador da cultura, quando ela deixou de ser apenas uma imagem revelada de um dado histórico, cotidiano ou familiar. Esta visão era compartilhada pelos suportes tradicionais de informação, como os jornais e as revistas em papel e os álbuns de fotografia dos eventos que marcavam o cotidiano. Na contemporaneidade o ato de fotografar transformou-se em uma ritualização compulsiva de registro, de cada momento que constitui a vida dos indivíduos, desde os momentos de lazer e de prazer, dos momentos de trabalho, como dos hábitos alimentares.

II. Memória e imaginário

A prática facilitada de fotografar, através de vários meios tecnológicos como câmeras de celulares, tablets e máquinas portáteis, não só aumentou o número de fotógrafos amadores, mas também o número de imagens produzidas por estes dispositivos. Por si só, eles possibilitam a imagem fotográfica se tornar um meio de memória compartilhada de forma instantânea, que tentam apreender os instantes da vida cotidiana, como também tem a possibilidade de modificar o real, através dos filtros e programas dos aplicativos de celulares ou que acompanham a própria câmera, em busca da satisfação visual dos seus usuários. Neste sentido, as imagens digitais “(...) [parecem apresentar] melhor as pessoas, se comparada às imagens delas próprias em carne e osso” (SILVA, 2012, p. 113). A manipulação imagética não se encontra apenas no seu campo tecnológico, mas na satisfação visual e na eloquência identitária que esta revoga.

Pensando nos papéis que os sujeitos procuram representar, podemos vincular a fotografia dentro deste campo do simulacro e da construção de uma realidade que associada a

virtualidade do ciberespaço definem novas pessoas e lugares de representação. Acerca disto, que Dijck (2007, p. 100) discursou sobre os retoques e manipulações que se faz nas imagens. A fotografia oferece um meio de registrar e de ter acesso a uma “visible reminders of historical appearances”. Mesmo sendo popularmente creditada como verdade, a fotografia captura a aparência das coisas. Uma imagem é algo que já ocorreu e que foi revelado em papel fotoquímico. Entretanto, a imagem digital poderia ser algo que permanece em constante trânsito de mudança.

É evidente que a manipulação de uma imagem fotográfica sempre foi uma possibilidade oferecida pela sua tecnicidade, contudo, os meios digitais trazem uma abertura maior ao campo do imaginário. As ferramentas que possibilitam esta mudança significativa estão nos dispositivos tecnológicos. O que Dijck (2007) alerta é que a forma como “retocamos” e manipulamos imagens, produzem efeitos consideráveis na maneira como produzimos nossas memórias, da nossa memória biográfica. Ao citar Barthes, o autor elucida que o processo de produção de uma imagem através da fotografia analógica, compunha-se de diversos processos, tais como “o instante da captura”, “o momento da avaliação do objeto” e depois “no resultado da imagem”, a partir das escolhas do fotógrafo, cujas decisões já concretizam uma interferência sobre a idealização imagética.

Neste sentido, a representação feita sobre um objeto sempre esta envolta nas perspectivas subjetivas daqueles que a almejam. Foi assim com a pintura, na fotografia analógica e agora na fotografia digital. No momento do *click* buscamos a melhor imagem que corresponde com aquilo que acreditamos ser “o nosso melhor” expresso pelas objetivas da câmera, no melhor ângulo, luz ou pose. Com as fotografias digitais os indivíduos passam também ser responsáveis por estas escolhas, pois não seria mais exclusividade do domínio técnico da fotografia profissional. A utilização facilitada dos recursos tecnológicos é uma característica de nossa época. Descartamos ou permanecemos com uma imagem ou para que ela se torne uma imagem desejável, manipulamos a mesma. São diversas categorias de elementos oferecidos nos aplicativos de celulares, desde molduras a elementos completamente ficcionais, como “carinhas” que expressam sentimentos ou inserção de textos, os quais complementam o conteúdo expresso na foto, como exemplifica as imagens a seguir.



Figura 6: *Instagram* e Facebook pessoal

A escolha por estes recursos demonstram que o ato de fotografar de nossa época, define uma imagem como meio de memória envolta nesta esfera ficcional, de uma fotografia imaginária. Quando compartilhada nas redes sociais do ciberespaço, demonstram um desejo em dividir está experiência visual com os outros, transformada em uma memória ficcional. Não entendemos como ficção algo relacionado a falta de veracidade com o real, mas a uma imagem que agrega o caráter imaginário na reafirmação destas identidades e nos papéis sociais que procuram ser transcendidos no ciberespaço.

Manipular seria, assim, uma tentativa de garantir que estamos sendo compreendidos através de nossos ideais imagéticos que transformam constantemente a forma como a memória é concebida e compreendida. Uma imagem idealizada seria a transformação de uma memória que cumpriria o mesmo propósito. Os indivíduos demonstraram a preocupação em produzir memórias ideais e que correspondem aos seus ideais de representação. Assim, afirmou Dijck (2007, p. 119) que “memory, like photographs and bodies, can now be made picture perfect; memory and photography change in conjunction, adapting to contemporary expectations and prevailing norms”.

Outra perspectiva contribui também para o caráter ficcional da fotografia e na produção desta qualidade de memória. Trata-se de uma manipulação onde adicionamos ou retiramos elementos que compõem a cena. Nestas operações transformamos de forma direta a

perspectiva do real e da veracidade destas histórias representadas em imagem. Por outro, aproximamos das qualidades subjetivas da imagem e dinamizamos a produção de seu imaginário como memória, onde o que importa não seria como aquela imagem era, mas o que ela passou a ser depois das escolhas estética feita sobre a mesma. Desapegada de seu caráter de verdade e de realismo que Fontcuberta (2012, p. 62 e 63) argumentou que este tipo de imagem poderia ser considerada como “pós-fotográficas”, por serem produzidas a partir de uma “retícula de pixels” em constante estado de mutação.

A este exemplo, isto permitiu ao autor tirar uma foto com as “Spice Girls” sem que ele nunca pudesse ter as conhecido, dentro de uma cabine de fotografia instantânea (FONTCUBERTA, 2012, p. 61). Esta imagem constrói uma memória ficcional que passa a ser creditada como verdade. Neste sentido, a fotografia também se desprende de seu compromisso como uma memória que demarca o tempo e as histórias acerca da mesma como verdade. Como afirmou Fontcuberta sua “(...) suposta foto instantânea com as Spice Girls já não autentica o mundo, mas recria uma ficção; uma ficção que o espectador despreparado tomará como autêntica” (2012, p. 65). E desta maneira, que as memórias compartilhadas no ciberespaço passam a produzir um sentido. Uma vez que já não guardo minhas fotos nos tradicionais álbuns de fotografia ou caixas de sapatos que só nos temos acesso, como citamos em páginas anteriores, e as torno pública, tão quanto a mercê da apropriação dos outros.

Em redes sociais como o *Facebook*, uma forma de autenticar essas memórias ficcionais se dá pelas “curtidas” e pela reprodução deste tipo de manipulação, considerando, principalmente, que muitas destas ritualizações podem se tornar virais na internet. Uma vez que vemos que muitos dos amigos desta rede de relacionamentos estão optando por este tipo de representação, é natural que outros passam a reproduzi-la. Mais uma vez, também se define os códigos sociais e estéticos do ciberespaço. As fronteiras limítrofes entre ficção e realidade não é importante, mas sim como a quase ausência destes limites garantem a memória qualidades que representam as identidades de nossa época. Isto pode ser exemplificado nas imagens a seguir. Onde adicionamos nas imagens digitais, elementos dos quais sabemos serem puro fruto da ficção.



Figura 7: Facebook pessoal

Percebemos que a imagem é elaborada de uma maneira que possa sofrer a interferência de outro elemento. Não é uma simples colagem de elementos, mas há uma preocupação na elaboração da pose para que a imagem pareça o mais natural possível, ainda que o elemento adicionado seja um personagem ficcional. Assim, quando manipulamos uma imagem em prol da maneira como aspiramos ser, reconstruímos a história de nós mesmos e, conseqüentemente, nossa memória (DIJCK, 2007, p. 104), mesmo que esta memória seja ficcional, a mesma reafirma a qualidade subjetiva na produção imagética de nossa época.

É interessante ressaltar que chegamos num estágio interessante desta qualidade ficcional não só de memórias, mas das próprias identidades que circulam no ciberespaço. Para tal, temos o caso interessante de animais que passam a habitar uma identidade humanizada. Possuem um perfil no *Facebook* e trocam conversas com outras pessoas. Fazem “selfies” e contam suas rotinas através destas narrativas visuais. Como exemplo, temos a Estopinha, uma cadela que possui cerca de 2,1 milhões de pessoas em sua página no *Facebook*. Todos os “posts” e fotografias são publicados em primeira pessoa, como se a Estopinha fosse um animal capaz de se comunicar como uma pessoa. Ela inclusive define em seu perfil suas características psicológicas como “blogueira, bagunceira e assistente do papis Alexandre Rossi”, como demonstra a imagem:



Figura 8: Facebook

Nesta situação temos visão geral desta perspectiva da fotografia mediadora de uma memória e da afirmação do ciberespaço como um campus de produção imaginária. A Estopinha não é apenas fruto da imaginação das pessoas, ela é parte das rotinas das mesmas, acompanhada pela “linha do tempo” toda vez que o animal em questão, publica suas fotos. Esta personagem é capaz, inclusive, de demandar questões aos seus seguidores e estes, a respondem sem nenhuma preocupação de saber que não se trata de um animal, mas de outra pessoa que através de suas escolhas, seleciona as fotos, responde aos comentários e mantém uma interação constante com os internautas. O mesmo pode ser notado com a página “Cansei de ser gato”, a qual possui menos seguidores que a Estopinha, mas que da mesma forma se auto representa através de imagens fotográficas, adicionada a uma narração escrita a foto, como mostram as imagens seguintes.



Figura 9: Facebook

Percebemos aqui, não apenas uma manipulação, mas uma apropriação simbólica dos papéis sociais emergindo no espaço imaginado, de uma construção subjetiva de identidades que transgridem o conceito de realidade e veracidade de como se dá as relações sociais. Logo, não se trata apenas de imagens, mas de como os indivíduos a produzem e delas fazem uso. Articulam nesta relação a produção de memórias mediadas, pois estão completamente imersas neste jogo entre cultura e tecnologia. Como já havia argumentado Goffman (1985) os indivíduos fazem uso de uma máscara, como se atuassem numa peça de teatro, representando personagens de acordo com as situações do dia a dia. Para uma representação aceitável, é preciso que todos os elementos da cena estejam dispostos corretamente, incluindo o cenário da cena. Logo, podemos compreender o ciberespaço como este palco, o cenário onde encontramos esta apropriação simbólica de papéis sociais mediados por esta concepção ficcional.

Está criação de uma realidade ficcional no ciberespaço, que se converge em memórias de ficção, ampliam a possibilidade de expansão do “eu”. As rotinas do mundo físico são atravessadas por novas rotinas no ciberespaço. E para se adequar a essas mudanças, talvez, seja necessária essa transmutação das identidades ou coexistência de múltiplas identidades. A experiência proporcionada pelo ciberespaço requer um indivíduo apto a vivenciar as experiências que dele emergem. Wertheim (2001, p. 182) afirmou que no ciberespaço “(...) podemos nos reinventar radicalmente (...) e criar ‘identidades paralelas’”. A autora ainda

argumenta que isso não significa uma fragmentação destas identidades, pois o “eu” que vive uma “cibervida” é dominado por este “eu” que vive no mundo físico. A configuração de uma identidade ficcional está atrelada a um corpo físico, capaz de se expandir e produzir novos significados sobre si.

Ao acompanhar as narrativas visuais de supostos animais humanizados no ciberespaço, os indivíduos sociais demonstram afeição, tão quanto reafirmam esta abertura que o ciberespaço oferece de produção do imaginário social. E neste sentido, não podemos deixar de evidenciar o papel importante da imagem em nossa época. E de como através dela percebemos e compreendemos o mundo a nossa volta, pois a imagem se afirmou não só nos meios midiáticos da comunicação, mas está presente em todas as esferas da vida cotidiana. A identidade, a memória e o espaço imaginário e ficcional do ciberespaço transformam o próprio conceito de representação. Jameson (2007, p. 141), por exemplo, defendeu a ideia de que uma representação ilusória poderia “alterar a definição da realidade da memória”, pois o real não estaria sendo visto como ele é, mas apenas percebido como tal. Interpretar este percurso da memória através de uma análise perceptiva do mundo é uma forma de bloqueio do “retrato mental”, o qual Jameson entende como memória.

Dentro deste paradigma pós-moderno que Jameson (2007, p. 143) discursou a elaboração da memória como um sistema em crise, pois o mundo pós-moderno vive dentro de um simulacro atravessado pela percepção, logo, “(...) é a própria memória que se tornou o repositório de imagens e de simulacros, de tal forma que a imagem das coisas efetivamente insere agora a reificação e o estereótipo entre o sujeito e a realidade, ou do próprio passado”. A representação através de imagens tornou-se um meio de memória, de uma memória que constitui o simulacro do próprio indivíduo. Os indivíduos na contemporaneidade conseguem ascender à ideia de possuir diversas identidades, pois são capazes de assumir estes diversos papéis que atuam nas redes sociais do ciberespaço. Ainda que para Jameson o simulacro seja aquilo que o indivíduo apenas consiga perceber e não constituir a si mesmo.

Talvez, seja nesta volatilidade do ciberespaço, neste espaço fluido de informação que a própria memória possa ser reelaborada. Se creditamos a fotografia um meio enganoso de representação, onde a manipulação seja um processo comum e inerente a mesma, este também é um processo necessário, para a produção de uma memória que está constantemente em disputa. O digital é um mecanismo permissivo de ficção e imaginário. Assim, a fotografia digital, ou a imagem “pós-fotográfica”, abre caminho para uma realidade própria que defini a

forma como habitamos o ciberespaço. No próximo capítulo, versamos sobre este imaginário carregado de experiências e narrativas visuais, passível de modificação e idealização, onde na transposição deste espaço real (fiscalista) para o espaço virtual (ciberespaço), também podemos traçar uma nova geografia da cidade.

CAPÍTULO 3

CIDADES IMAGINÁRIAS COMO MEIO DE MEMÓRIA

I. Entre os espaços de produção de memória

Antes de iniciar nossas arguições sobre como a fotografia é um meio de traçar uma nova geografia virtual é preciso compreender as concepções espaciais ao longo da história. A mentalidade de cada época definiu a forma como ocupar e vivenciar o espaço, como também, transpor este espaço a partir de suas aspirações socioculturais. Segundo Wertheim (2001), o homem da idade média representou o espaço físico sem preocupações realísticas, sendo assim, não se adequava as regras de proporção e simetria, pois esta visão estava ligada a uma representação simbólica do mundo. Na transição do período Medieval para o Renascimento, a autora elucidou como Giotto, artista precursor da perspectiva, já demonstrava em suas pinturas, a preocupação em representar o espaço físico de forma realística.

Assim, o espaço da perspectiva é o espaço ilusório do virtual e, nele, está implícito a presença do espectador. Para a autora existem vários níveis de ocupação espacial, como o espaço celeste, o qual abrange o mundo espiritual, cosmológico e dos corpos celestes de acordo com o desenvolvimento teórico dentro de um contexto histórico de cada época, que permitiram uma dualidade entre religião e a ciência de Galileu, Copérnico, Kepler, Newton e Descartes. No espaço relativístico se discutiu a ideia de “gênese cósmica” (WERTHEIM, 2001, p. 118) em contraposição com a criação divina, onde através do desenvolvimento da tecnologia do telescópio, expandiu-se ainda mais o conhecimento do homem sobre o mundo além do espaço que o circunda, como as diversas teorias desenvolvidas por nomes importantes como Einstein e todo o universo do imaginário da literatura ficcional.

Com o hiperespaço se estudou a possibilidade de uma quarta dimensão associada a Einstein, mas que já havia sido estudada anteriormente no século XIX, com a geometria não-euclidiana e mais uma vez com a literatura ficcional de “A máquina do tempo” (H. G. Wells), que ao mesmo tempo contribuiu com as teorias científicas. Além disso, a arte também socializou destas teorias, com o cubismo entre outros movimentos artísticos da época. Neste contexto a autora cita Kasimir Malevich e o seu “Quadro Negro” e Marcel Duchamp em sua produção inicial com “A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo (O grande vidro)”.

Entre outras teorias que a autora sustenta acerca da compreensão do espaço físico e sua transmutação para o ciberespaço, local que define “sua própria lógica e geografia”, como também “um novo domínio para a imaginação”. (WERTHEIM, 2001, p. 140; 142; 145; 146; 169 e 170).

A partir desta experiência de transposição do espaço físico para um espaço ilusório feito pela pintura, pela fotografia e, atualmente pelo ciberespaço, através do desenvolvimento tecnológico, possibilitou um terreno fértil de representação do imaginário sócio e cultural. A forma como habitamos o espaço físico do início da Modernidade, onde a fotografia capturava o movimento acelerado e o crescimento urbano da cidade, perpetuou pela arte nos movimentos artísticos em inúmeros “ismos”, enquanto também se deleitava na figura do *flanêur* de Baudelaire, como um observador atento as mudanças das experiências perceptivas urbanas. No entanto, parece que a dimensão física do espaço da cidade, já não é capaz mais de nos ser oferecido como único lugar habitável.

Na contemporaneidade vivenciamos o tempo e o espaço através do ciberespaço, intimamente relacionado também com a forma como se configura uma nova apropriação e uso dos objetos tecnológicos. A internet possibilitou aos indivíduos navegar por uma geografia virtual, que não é feita apenas de algoritmos, mas de um imaginário simbólico, de anseios e representação identitária e imagético. O clique em *links* que abrem diversas janelas para o mundo denomina uma nova forma de experiência e viabiliza outra forma de nos situarmos no mundo, para lá das fronteiras do espaço físico, através dessa experiência tecnologizada e de apropriação imaginária do espaço real. Posso habitar fisicamente no Brasil, em alguma cidade e, enquanto trabalho, navego pelas ruas de Paris, consulto o clima em tempo real, visualizo fotos postadas nas redes sociais ou em outras plataformas, ao mesmo tempo, que posso conversar via mensagem de texto com o colega de trabalho que está sentado a algumas mesas de mim. A tecnologia proporciona a cada dia uma experiência cada vez mais imediata, mais acelerada de comunicação que vem definindo a forma como estabelecemos nossas relações sociais.

Da mesma forma, a imagem produzida a partir dos dispositivos fotográficos seria hoje parte desta experiência imediata com o mundo e com o outro, onde a concepção de habitar um espaço físico seria apenas o lugar da “largada inicial”, de uma corrida contra o próprio tempo como unidade de medida que varia de acordo como cada pessoa o internaliza. Reafirmamos os diversos lugares que ocupamos, nossa capacidade de expandir nosso “eu”, quando a

imagem conserva um meio de representação física e, logo, é feita sua inserção no ciberespaço. Estas imagens demarcam virtualmente uma narrativa visual dos lugares dos quais já habitei, contando as histórias vivenciadas nos mesmos. Uma imagem compartilhada na linha do tempo do *Facebook*, geralmente, vem acompanhada de outras informações que ajudam a localizar está imagem espacialmente. Assim, existem diversos aplicativos como o *Waze*, *Google Maps*, *Clima Tempo*, e ainda o recurso de *check in* do *Facebook*, que auxiliam o usuário a se situar no espaço físico, ao mesmo tempo, que a insere no ciberespaço. Além disso, muitos destas plataformas aliadas a redes sociais como o *Facebook* possibilitam a manipulação da imagem, com o uso de filtros que modificam a imagem do espaço físico, reafirmando a despreocupação da fotografia em ser uma representação realística.

A manipulação da imagem viabiliza a produção de um simulacro subjetivo. No *Instagram*, como ilustram as imagens a seguir, os usuários podem escolher os filtros que melhor representa o instante fotografado. Depois, decidir com quais redes sociais quer compartilhar e os amigos, e para melhorar as informações sobre a foto, adicionar a localização da mesma. A memória apreendida sobre os eventos fotografados são construídos a partir de uma localização geográfica e temporal dos usuários, onde o tempo individual e privado significa o compartilhamento coletivo nas redes sociais, gerando uma nova medida de tempo que se refaz a cada “curtida” ou comentário. O instante seria definido não apenas pelo tempo real, mas a cada vez que a foto é visualizada. A réplica da foto, em outras redes sociais como o *Facebook*, garante o prolongamento da memória, que ela faça parte da rotina do outro, de tudo que o outro seja capaz de apreender visualmente, diante do turbilhão de imagens que são constantemente compartilhadas nas redes.

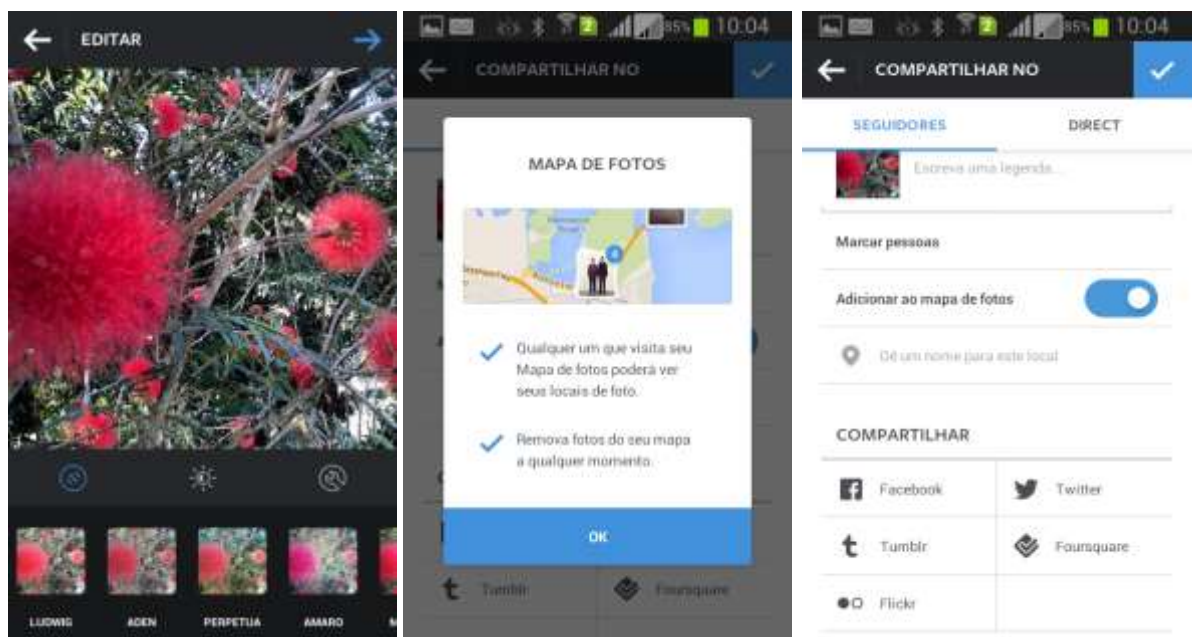


Figura 10: *Instagram* pessoal

O mapa de fotos do *Instagram* segue a mesma lógica do *check in* do *Facebook*. Ao abrir o perfil de um usuário, temos uma rota traçada por imagem, localizando dia, quantidades de fotos tiradas e as pessoas que fizeram parte daquele momento. Ampliando o mapa, as fotos são distribuídas pela localização marcada. Desta forma, as memórias visuais mediadas pela foto são organizadas geograficamente, como numa concepção de mapa modernizado, onde cartografa-se a vivência do espaço físico dialogando com uma nova concepção de espaço virtual. Define-se uma interação entre os indivíduos, que podem acessar as memórias quando visitam o perfil do outro.

Ressaltamos também que o número de pessoas que compõem um perfil de uma rede social, não condiz com a rede de relacionamento real, de pessoas que no dia a dia, trocam experiências, em termos de contato físico, com os outros. Logo, podemos refletir mais uma vez o caráter doméstico dos antigos álbuns de fotografia, em contraposição com estas fotos que estão disponíveis ao acesso, sempre que desejadas ou que despertarem o interesse do outro. Esta memória interativa seria construída a partir da inserção do indivíduo no ciberespaço e, conseqüentemente aceitando seus termos de permanência. Contudo, ainda que não se marque no mapa os lugares onde as fotos foram tiradas, o compartilhamento na linha do tempo já consegue induzir a uma ideia geral e a construir um mapa mental, a partir da leitura da imagem.

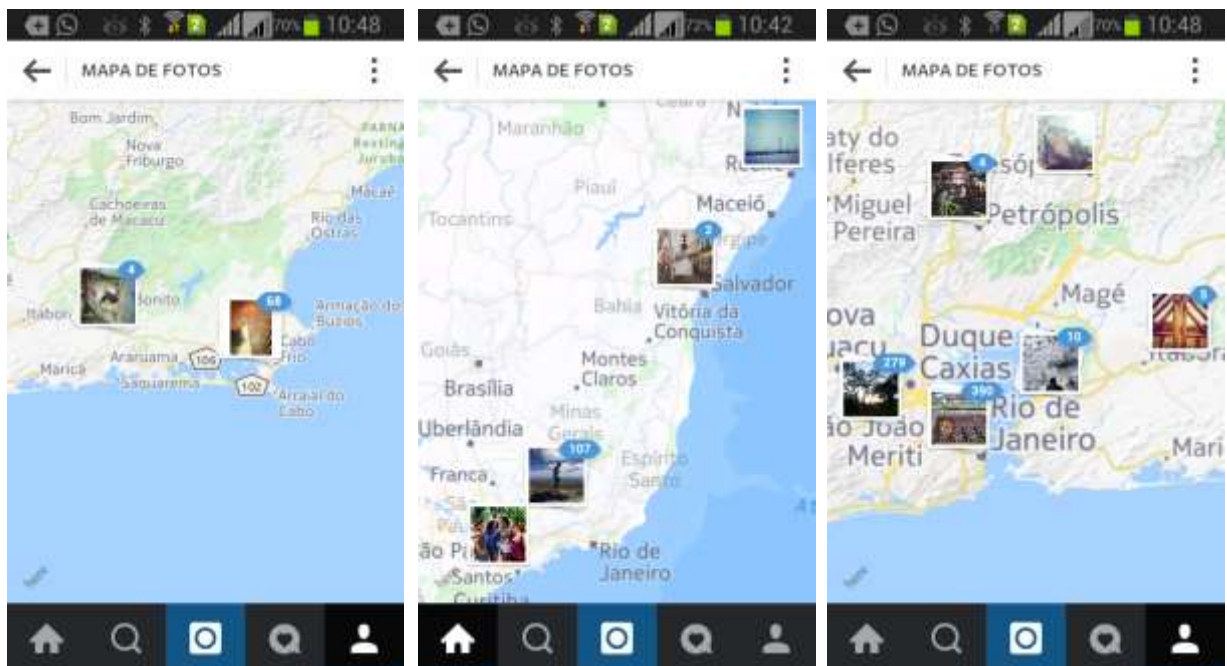


Figura 11: *Instagram*

A interatividade também seria medida pela forma como alteramos os conteúdos desta imagem. A forma como cada usuário dialoga com o outro, contribuindo com informações, e modificando a forma como esta memória é construída. A relação entre máquina e homem perfilam uma forma de interatividade social através dos meios digitais. Segundo Lemos (2013, p. 113) “a tecnologia digital possibilita ao usuário interagir, não mais apenas com o objeto (...), mas com a informação, isto é, com o conteúdo”. Assim, os conteúdos destas memórias são imagens cuja razão de existir se concretizam através de uma interatividade coletiva possibilitada pelo ciberespaço como o lugar “(...) de criação de um mundo paralelo, de uma memória coletiva, do imaginário, dos mitos e símbolos (...)” que alcançamos quando manipulamos, interagimos e compartilhamos estes conteúdos e imagens (LEMOS, 2013, p. 129).

As imagens dos internautas também servem para a produção de um mapa interativo, visual e que funciona como um mapa personalizado. Como este pode ser manipulado, as imagens que formam sua trajetória podem ser descartadas ou editadas. Permitem-nos também adentrar nestes espaços imagéticos e reformular nossas memórias acerca dos mesmos. Uma imagem digital pode ser construída sem um referente real e ser compartilhada no ciberespaço como se realmente a pessoa estivesse naquele lugar. Quando manipulamos o espaço e tempo virtuais, manipulamos a memória e a forma como as pessoas interagem com as mesmas. Situação interessante acontece quando uma imagem é recompartilhada no *Facebook*. Acostumadas a receberem de forma quase que instantânea, as fotos dos lugares e experiências que as pessoas estão vivenciando, as imagens ganham novas “curtidas” e comentários que mostram esta dualidade entre o espaço físico e o ciberespaço. A imagem abaixo ilustra esta situação quando “R” sugere uma visita a “E”, acreditando que o mesmo ainda estivesse naquele momento no mesmo lugar do conteúdo da postagem da foto.

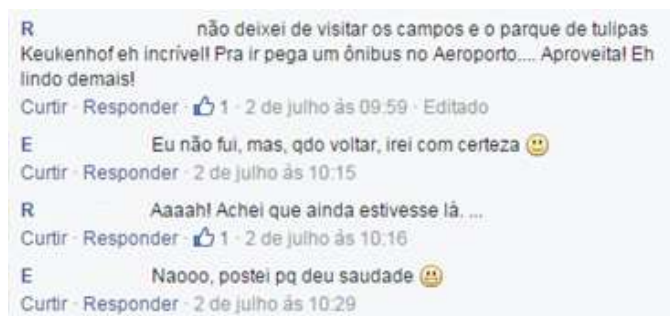


Figura 12: *Facebook*

Neste sentido, podemos perceber a importância do *check in* nas imagens, como uma forma de organização espacial do próprio ciberespaço. O *check in* é um recurso que pode ser associado a uma narrativa escrita ou narrativa visual (imagem) que representa o lugar ali demarcado. Este recurso associado às imagens produzidas pelos usuários no ciberespaço produz uma nova geografia, que poderíamos chamar de geografia imaginária das cidades. De fato, o *check in* é mais um recurso que agregado à imagem compartilhada nas redes sociais na internet situam os internautas, ou tentam contextualizar fisicamente o momento capturado pelo dispositivo fotográfico. É possível traçar através das localizações compartilhadas no *Facebook* um mapa imaginário, concebido através dos valores e escolhas dos usuários. E como são concebidos de forma subjetivas, estas imagens não são fixadas em um único parâmetro de representação. Elas estão aptas a receber e reconstruir seus significados coletivamente. Ao acessar um perfil do *Facebook* conseguimos seguir um roteiro virtual, através dos “locais” como exemplifica a imagem abaixo.

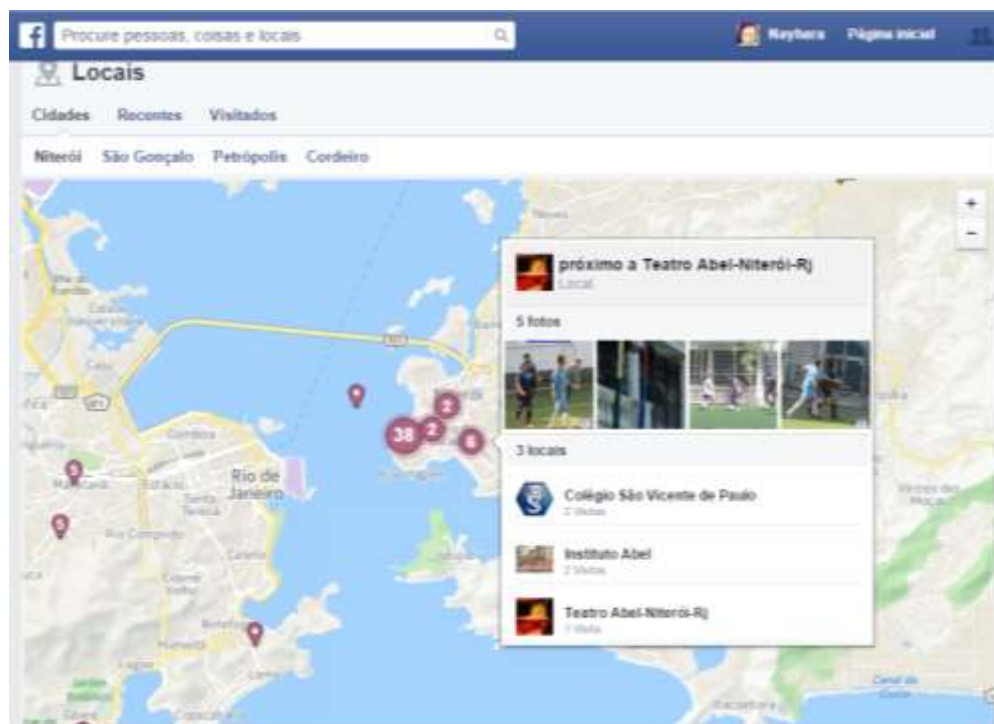


Figura 13: *Facebook*

Por outro lado, isto não garante que o *check in* e todas as informações de uma imagem não podem ser completamente fictícios no ciberespaço. A vulnerabilidade deste espaço é

exemplificada também pelo caso da holandesa que forjou uma viagem para o sul da África. Manipulando imagens disponíveis na internet e com imagens feitas dentro da sua casa, a suposta turista conseguiu enganar a família e os amigos, que acreditavam que ela realmente estava viajando. Numa entrevista via e-mail e publicada na internet pelo Washington Post Zilla van den Born afirma que seu objetivo era alertar as pessoas sobre a veracidade das publicações no ciberespaço, porque quando manipulamos as imagens também manipulamos a forma como estabelecemos nossas relações sociais com os amigos e com os meios midiáticos.¹⁵

Detectamos com isso, que as pessoas parecem permanecer muito mais tempo on-line e diante das câmeras dos *smartphones*, sendo capazes de habitar o espaço físico e o espaço virtual numa relação mútua de trocas de experiências. A fotografia neste sentido, exerce esta importante função de apreender através da imagem estas experiências entrelaçadas neste desejo de se auto representar e se projetar no ciberespaço, fazendo o máximo de uso do que a tecnologia tem para oferecer. Ao acessar os mapas visuais, como meio de memórias de viagens, aniversários e momentos de lazer, acessamos o mundo imaginário, que perfaz uma nova geografia no ciberespaço. Como afirmou em sua entrevista Zilla van den Born, nos deparamos com estes “picture-perfect moments”, mas temos a necessidade de colocar em nossas fotos filtros e compartilhar as mesmas nas redes sociais e “together we create some sort of ideal world online which reality can no longer meet”.¹⁶

Somando ao exemplo anterior, o artista brasileiro Bruno Ribeiro, com seu projeto “*Real Life Instagram*”¹⁷, também apresenta de forma interessante, esta projeção da vida mediada pela tecnologia. Bruno Ribeiro espalhou filtros do *Instagram* com o codinome de Nitchows, em pontos turísticos ou fotográficos das cidades, simulando a vida virtual das redes sociais nos espaços públicos reais. Através do exemplo dado por este projeto, percebemos a necessidade de reconstruir virtualmente, manipulando as imagens, dos espaços reais e transformando lugares, imagens e pessoas em simulacros idealizados que formam esta cartografia do ciberespaço em um local abarrotado de informações, invadido por esta compulsão de imagens que parecem só existir, uma vez que são compartilhadas na internet.

¹⁵ Entrevista na íntegra disponível em: <http://www.washingtonpost.com/news/the-intersect/wp/2014/09/12/what-is-reality-a-qa-with-the-artist-who-used-social-media-and-photoshop-to-fake-an-epic-trip-even-her-parents-fell-for/> último acesso em 29 de julho de 2015.

¹⁶ *Ibidem* op. cit. 15 Tradução livre do autor: “juntos nos criamos diversas idealizações de mundo na internet, as quais não podemos encontrar na realidade”.

¹⁷ <http://reallifeInstagram.com/> último acesso em 24 de abril de 2014.

Quando as pessoas não fotografam seus rituais cotidianos e publicam no *Facebook*, parece estabelecer uma enorme lacuna nestas redes de socialidade do ciberespaço, como se só pudéssemos ter certeza da existência real do outro, uma vez que este torne sua vida uma “janela” aberta ao clique, dividindo suas memórias virtualmente em imagens que o representam.

Esta nova geografia virtual do ciberespaço traz preposições interessantes ao dialogar com o conceito de “Realidade Aumentada” de André Lemos (2013), cuja definição se dá na interação de humanos e “não-humanos” (dispositivos tecnológicos de localização) responsáveis pela interação entre o virtual e o real, definindo experiências, tempo e espaço como narrativas. Proponho neste contexto da teoria de André Lemos, que estas narrativas mediadas tecnologicamente são narrativas subjetivadas, pois os usuários podem inserir informações que advêm de seus aparelhos celulares, como fotos somadas a narrativas escritas e as compartilhar nas redes sociais no ciberespaço. Neste sentido que esta geografia imaginária do ciberespaço constitui “uma combinação de elementos virtuais a ambientes reais” (LEMOS, 2013, p. 87).

A realidade aumentada seria, assim, outra mediadora da memória, pela sua capacidade narrativa de contar histórias que caracterizam estas imagens como uma representação imaginária das cidades. O que venho afirmar aqui, seria que grande parte destas “mídias locativas” identificada por Lemos como “redes GPS, Wi-Fi, 3G, telefones, tablets, laptops”, garantem a circulação das imagens produzidas em nossa época. André Lemos, dedica seu artigo a uma dimensão técnica destes dispositivos, como as simulações *indoor* e *outdoor*, mas esclarece as ações humanas como importante protagonista desta construção da narrativa através destes dispositivos que permitem a projeção desta Realidade Aumentada no ambiente interativo da internet. Ao citar Lator (2005), André Lemos (2013, p. 91) nos fala sobre “a narrativa como produto da associação em uma rede de atores (...) onde sujeitos, lugares, dados e dispositivos são actantes produzindo ação sobre outros no espaço e no tempo”.

Buscamos, assim, exemplificar as preposições entre o conceito de “realidade aumentada” de Lemos com o nosso de geografia imaginária no ciberespaço, com as imagens que se seguem abaixo, sendo a primeira do *Google Now*. O item já vem, geralmente, instalado de fábrica no aparelho celular. E com outros produtos do *Google*, é capaz de sincronizar as informações entres os mesmos, o celular e o computador. As outras duas imagens são do aplicativo do site Clima Tempo. Através do mesmo, você pode acessar imagens do clima de

diversos lugares através de fotografias tiradas pelos celulares dos usuários, com o intuito de se ter acesso a informação em tempo real. A ideia de instantaneidade pode ter se tornado o principal produto ofertado pela tecnologia atual. Não se trata mais de simples consumidores, pois “o usuário é também produtor e distribuidor (e não apenas consumidor) nessa atual ‘remediação’ cultural” (LEMOS, 2013, p. 10). A unificação do espaço real e virtual significaria também a manutenção do domínio da imagem, atrelada a muitos discursos políticos e midiáticos, da televisão, da publicidade ao consumo de produtos. Contudo, a experiência com a cidade tornou-se muito mais atrativa no ciberespaço, que vende ao usuário um domínio sobre seus alicerces. Na internet a cidade se torna interativa e é um espaço de construção coletiva, onde todos podem modificar sua aparência, emitir suas opiniões, descartá-la ou torná-la apropriada a um modelo visual desejável, de acordo com os valores estéticos disseminados por estas identidades.

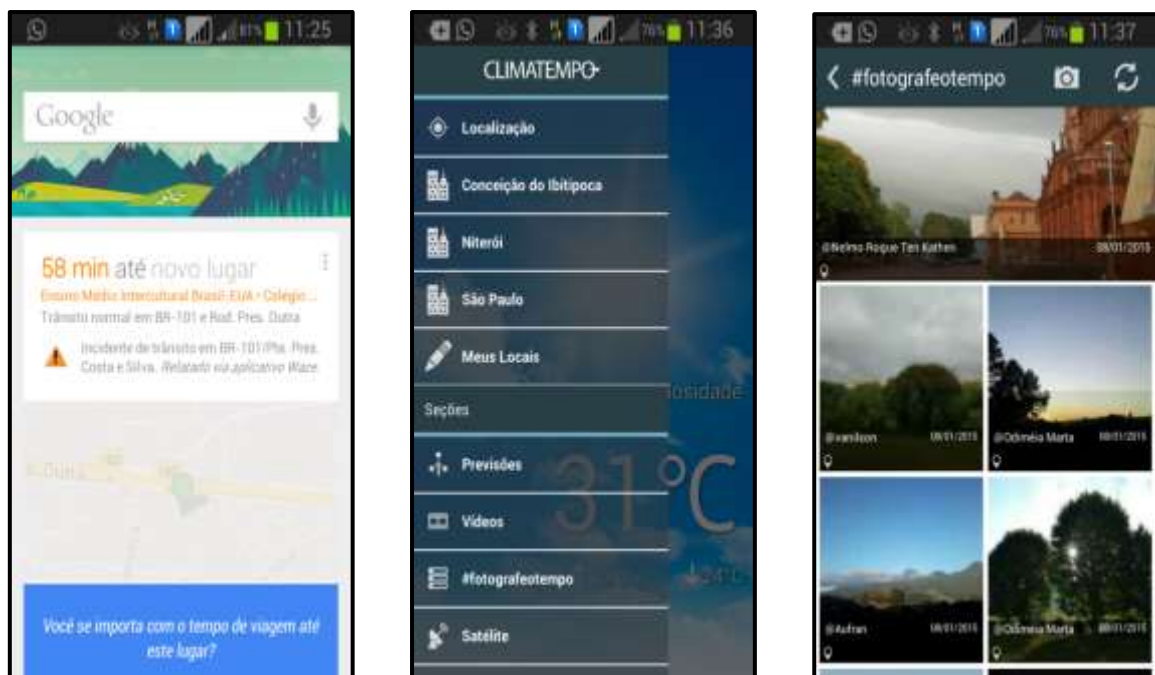


Figura 14: Fonte: *Google Now* e *Clima Tempo*.

Esta cartografia visual define, por assim dizer, a vivência virtual e o uso que os indivíduos fazem da fotografia, tão quanto a forma como habitam o ciberespaço. Esta junção de “cultura contemporânea” e “tecnologias digitais” garantem a fotografia uma nova produção de significados. Podemos supor que a fotografia seria ressignificada neste espaço de transitoriedade de informações, de pessoas e de tempo. Assim, agrega novos valores à fotografia como um objeto imagético virtual dentro do imaginário social. A imagem de cunho fotográfico seria compreendida como uma representação desta extensão do “eu”, das

múltiplas identidades que navegam pela internet e as quais precisam criar um modelo idealizado que condiz com a forma como se faz uso deste espaço. Tão quanto a forma como habitamos o ciberespaço está relacionada com a forma que eu habito o espaço físico. A cartografia das vivências só é possível, porque os indivíduos são personagens reais do mundo físico.

II. Ordenação espacial da memória

O ciberespaço se tornou este lugar que ao expandir a nossa possibilidade de ocupação espacial, também criou um novo espaço de circulação e produção de memória. Ao produzirmos imagens que representam lugares de memórias, onde constituímos nossas histórias e narrativas individuais, ampliamos seu campo de produção de significados quando as inserimos num espaço permanente de circulação e produção de informação. Esta memória é uma imagem que simula os espaços reais de convivência, como também contribui para a construção de um banco de dados virtual dentro de uma dimensão global de construção da memória. Uma vez disponível *on line* estes objetos virtuais de memória perdem sua qualidade autoral e adentram o campo da apropriação pela coletividade.

O espaço físico da cidade é assim transfigurado no espaço virtual em uma imagem subjetivada pelos usuários das tecnologias digitais. É possível, assim, revisitar lugares com as informações disponibilizadas por usuários de qualquer lugar do globo. Esta forma de “coleccionismo” de imagens no ciberespaço está, sobre certa perspectiva, fazendo também uma coleção de lugares, onde as imagens servem como meio de memória, como lugares de memória virtuais. A necessidade por lugares de memórias está na construção de monumentos, cemitérios, como espaços de recordação e celebração. Sobre estes lugares, Paolo Rossi afirma que “o mundo em que vivemos há muito tempo está cheio de lugares nos quais estão presentes imagens que tem a função de trazer alguma coisa à memória” (ROSSI, 2010, p. 23).

No ciberespaço, através das imagens que são compartilhadas nas redes sociais, entre outras plataformas *on line*, disponibiliza ao usuário uma forma diferenciada de adentrar aos lugares, pois não precisa comparecer fisicamente nos mesmos, mas podemos clicar nas fotos ou visita-los pelo *Google Maps*, e ter uma nova forma de experiência com os lugares. Diante disso, a trajetória imagética que criamos acerca dos lugares que realmente visitamos, muitas

vezes pode ser mesclada com a experiência virtual de navegação na internet. Estas plataformas e aplicativos facilitam o deslocamento das pessoas, pois são formadas a partir de dados de imagens captadas do mundo físico, e sua reprodução pela internet faz parecer que o ciberespaço é um constante “dèjà vu”, a medida que muitas vezes um ponto turístico é marcado com o recurso do *check in* do *Facebook* e as mesmas poses são capturadas e compartilhadas e replicadas entre outras plataformas de rede sociais no ciberespaço.

A sociedade desta nova etapa da modernidade que vivenciamos vislumbra no ciberespaço, a possibilidade de extensão das experiências adquiridas tradicionalmente nos espaços físicos. Assim, os tradicionais lugares de memória, os patrimônios culturais que representam as narrativas históricas ou que guardam os documentos da história, são digitalizados como um grande banco de dados pelas suas instituições legitimadoras. Vera Dodebei (2011, p. 4 e 6) afirmou diante deste “jogo entre o concreto e o virtual” que “a passagem acelerada do patrimônio cultural para o território do ciberespaço, com a criação de museus virtuais, das bibliotecas digitais e dos documentos eletrônicos (de arquivo) implicou a mudança das mídias tradicionais para mídias digitais”. Com isso, abriu-se a possibilidade de manipular e se apropriar dos dados e reconstruir o significado de memória.

Nem sempre estes bancos de dados são atualizados, como o que ocorre com as imagens do *Google Maps*, ilustrada logo em seguida, que ainda mostra o Elevado da Perimetral da Praça XV de Novembro no centro do Rio de Janeiro. O acesso ao *Google* foi feito em 24 de agosto de 2015 e as imagens do acervo digital do *Google* é de fevereiro de 2012. Entre o ano de 2014 e 2015 a Praça XV de novembro sofreu alterações bruscas, com a derrubada do Elevado. Neste exemplo podemos visualizar a forma como podemos reconstruir o significado de memória de acordo com a experiência vivida de cada indivíduo naquele lugar. A imagem disponibilizada pelo *Google* é uma memória virtual, em termos literais, pois só existe nos bancos de dados de imagens. Ao mesmo tempo, ainda podemos fazer um passeio virtual pela mesma, produzindo uma memória que não corresponde ao espaço físico real, e que tem o papel de lembrança, de rememoração, para aqueles que conheciam como era o lugar anterior às obras.



Figura 15: Imagem do *Google Maps* através do recurso do Street View em 24 de agosto de 2015

É importante ressaltar que esta visitação aos lugares de forma virtual é provisória, uma vez que a qualquer instante o *Google Maps* pode atualizar seu banco de dados e a experiência visual do Elevado da Perimetral se atrelara as imagens pessoais e ao próprio acervo de imagens do ciberespaço. Neste sentido, a fotografia tem este papel de servir como acervo visual dos lugares que deixam de existir, estando cada vez mais acessível, à medida que as pessoas compartilham suas imagens pelo ciberespaço.

Esta extensa produção de imagens que são publicadas nas redes sociais transformou o ciberespaço como um lugar possível de memória, uma alternativa compatível com as novas configurações de relacionamento em rede. A imagem de cunho fotográfico afirmou seu papel na produção do imaginário social, cuja possibilidade de manipulação seria o caminho das qualidades inerentes ao conceito de memória neste modelo espacial. As imagens e narrativas que circulam no ciberespaço garantem a projeção deste “museu da pessoa”, como um lugar onde as memórias individuais podem ser alteradas de forma coletiva, sem a preocupação de reclamar sua autoria, pois “o coletivo parece ser o atributo principal que faz do ciberespaço um grande centro virtual da memória do mundo” (DODEBEI, 2008, p. 8).

Traduzimos a ideia de que essa cidade imaginária compartilhada em imagens nas redes sociais do ciberespaço está apta a modificação e pode ser moldada de acordo com o imaginário social vigente. O ciberespaço seria uma “shoebox collection” de Dijck ou o “museu da pessoa” de Dodebei, como um “(...) banco de memória visível, disponível no campo da cultura visual”, como também afirmou, Silva, (2011, p. 229). Um local de arquivamento de história, de memória, de narrativas visuais e escritas, onde colecionamos objetos virtuais, passíveis de serem modificados, reinterpretados, lembrados ou esquecidos. Acompanhamos virtualmente as rotinas que são publicadas e internalizamos as experiências dos outros de lugares dos quais não estávamos presente ou que talvez, nunca visitaremos. Assim, nossas memórias são compartilhadas como produtos que vendem a experiência como forma de nos fazer sentir melhor no mundo.

As memórias estão dispostas e acessíveis em banco de dados, nos álbuns virtuais, na linha do tempo dos perfis abertos do *Facebook* ou em uma rede restrita de amizades. Podem ser apropriadas e garantir que a produção de memória esteja sempre em processo, nunca acabada ou imortalizada numa única rede de significados. São memórias que consumimos como imagens que representam os desejos e idealizações alheias e que passam a fazer parte do nosso repertório pessoal imagético. A troca de imagem cada vez mais facilitada pelos recursos tecnológicos tenta garantir a sobrevivência da memória. Em muitos casos, as imagens são salvas automaticamente do aparelho celular para as plataformas *on line*. Serviços oferecidos do *Google*, como ilustra a imagem abaixo, são capazes de organizar nossas histórias automaticamente, para facilitar a lembrança. E que interessante, se misturam as fotos compartilhadas em outras plataformas de interação, como do aplicativo *Whatsapp*, onde muitas imagens recebidas fazem parte do *backup* do *smartphone*, logo são salvas imagens que nem sempre dizem respeito às histórias pessoais.

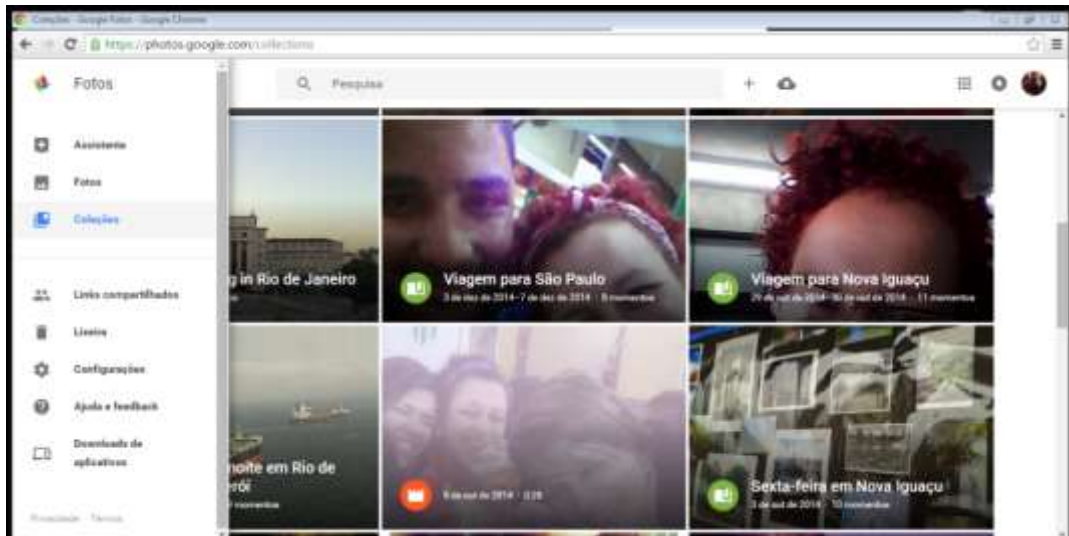


Figura 16: *Google Fotos* disponível a partir do endereço eletrônico do gmail

Percebemos que diferente da materialidade do papel que se decompõe e se perde com o tempo, o ciberespaço organiza nossas memórias em “coleções” de imagens, capazes de nos localizar geograficamente, distribuindo momentos que podem ser editados e compartilhados nas redes sociais do ciberespaço como uma história narrada em imagens. A ideia de uma “memória pura” resgatada por Dodebei (2011) ao citar Bergson que atribui a necessidade de atualizarmos uma lembrança para que a mesma esteja de acordo com nossas percepções do presente, é interessante para a análise destas plataformas *on line* onde podemos resgatar estas coleções de imagens e edita-las sempre que necessário. Como afirmou Dodebei, sobre memória e patrimônio, “(...) no mundo digital (...) a informação está dada, devidamente armazenada, esperando uma atualização que promova sua recuperação” (DODEBEI, 2011, p. 46). A imagem abaixo, do *Google Fotos*, exemplifica a afirmação anterior.



Figura 17: *Google Fotos*

A ideia de “coleção” ofertada pelo *Google Fotos* nos remete a ideia de que fazemos nas redes sociais, como o *Facebook*, um colecionismo de imagens, como uma necessidade de memória que perpassa também no ambiente virtual. Estas memórias que nos servem como o resgate do passado, cabe lembrar aqui, nem sempre se trata de um passado tão longínquo, mas de uma apreensão de memórias instantâneas pelas objetivas das câmeras dos celulares, como já afirmado anteriormente. O colecionismo, assim, se adequa a esta cultura de consumo imagético, onde o *Facebook* se tornou este lugar de memórias visíveis que não se desprendem de seus referentes. Está atrelada a imagem de identidades que não acumulam apenas objetos, mas colecionam suas diversas possibilidades identitárias.

A fotografia como um objeto mediador da memória se presentifica no ciberespaço como uma imagem virtual que se coleciona, como se colecionássemos objetos que nos remetem as experiências vividas. E por isso, possui papéis múltiplos a serviço dos indivíduos que dela fazem uso. Ora lhe servem como forma de afirmação de seus papéis sociais na escolha estética de sua representação. Como também se torna o próprio objeto de desejo em imagens que são amontoadas em arquivos digitais, nas pastas (álbuns) de fotografia das redes sociais, como no *Facebook*. O desejo de armazenar uma imagem equivale ao desejo de salvaguardar a mim mesmo da deterioração do tempo. Contudo, ainda há um desafio a permanência destas imagens no ciberespaço, elas precisam se sobressair na profusão de imagens que são compartilhadas na internet. O colecionismo imagético se complementa na ideia de que minha coleção só faz sentido quando sou visualizado pelos amigos, como no caso do *Facebook*, cuja garantia se dá nas “curtidas”, compartilhamentos e comentários nas fotos.

A identificação de uma sociedade que mergulha nesta iconorreia imagética precisa garantir a distribuição destas informações visuais, por isso, a importância destas mídias locativas, exemplificadas por Lemos (2013, p. 91), como “(...) uma dentre outras formas de contar, a complexidade do real”. Inserimos os dispositivos tecnológicos como uma destas ferramentas responsáveis pela “realidade aumentada”, onde fotografar seria mais que um ato espontâneo, seria um ato compulsivo e exacerbado de visualidade. Nesta perspectiva, a experiência atrelada ao ato de fotografar seria pautada no consumo de ver e se tornar visível dentro desta geografia imaginária. A imagem de si e dos outros registrados e compartilhados pelas redes sociais, se associa a um fetichismo da imagem¹⁸, uma busca pela satisfação de ser

¹⁸ Elaborado a partir do conceito de fetichismo da mercadoria de MARX, Karl. O capital. Livro I, dois volumes. Tradução de Regis Barbosa e Flávio Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

visto e compartilhar experiências. Estas experiências transformadas em imagens são um recorte da realidade, que faz parte de um processo de escolha daqueles que a capturam.

A câmera fotográfica, o celular, o *tablet*, dentre outros dispositivos digitais de produção, reprodução e manipulação imagética, e todas as suas promessas de melhor qualidade de imagem e captura, não são apenas produtos de uma cultura de consumo, é um meio de alcançar uma imagem idealizadamente perfeita, que singulariza os indivíduos num espaço abarrotado de informações. A imagem, resultado da manipulação destes dispositivos fotográficos, é o desejo que se vende como uma experiência alcançável quando compartilhada no *Facebook*. Colocando a identidade neste jogo de consumo e poder dos objetos, temos a identidade representada em imagem, como um produto disputado no ciberespaço. Não importa quanto custe o alcance da imagem ideal, e isto se percebe pelo custo elevado entre algumas marcas de celulares, até nas propagandas das operadoras de telefone que garantem acesso ao *Facebook* sem o consumo de dados da internet móvel. Criam-se meios onde os indivíduos possam garantir a visibilidade de si a pouco ou grande custo.

Assim, ser visível no ciberespaço, significa ser acessado, compartilhado, “curtido”, lembrado ou comentado, como dito anteriormente. E para isso, é preciso disponibilizar a rotina e os caminhos percorridos no espaço físico real. Susan Sontag (2004), por exemplo, falou em uma passagem de seu livro que “as fotos documentam sequências de consumo realizadas longe dos olhos da família, dos amigos, dos vizinhos”. A autora também argumenta que em nossa época, é difícil acreditar que uma pessoa não possa ter uma câmera em uma viagem para fotografar suas experiências, pois parece que quando não registramos nossos momentos, não vivenciamos aquela experiência. Sontag também coloca a foto como um *memento mori*, pois imortaliza um passado, uma pessoa ou uma paisagem. Através da imagem temos um dado passado que pode ser comparado com o presente, mostrando a mutabilidade daquilo que foi fotografado. (SONTAG, 2004, p. 20; 19; 26).

Os lugares de memória da contemporaneidade não estão apenas nos monumentos e símbolos que marcam a história, mas estão fragmentadas em cada imagem que é compartilhada na necessidade de memória, na compulsão memorial, de forma consciente ou inconsciente, estas imagens adentram aquilo que definem as pessoas, na satisfação de ver seus álbuns virtuais visualizados, suas fotos compartilhadas, tão quanto suas narrativas escritas. Não se trata apenas de uma imagem, se trata também da imersão que fazemos nos indivíduos, no conhecimento do outro de forma instantânea. Pois não preciso defini-lo apenas pelo

convívio social no trabalho e na família, mas através daquilo tudo que ele disponibiliza no ciberespaço e que faz parte de sua história, como uma memória construída de forma coletiva, do privado ao público.

Esse mundo transformado em imagem pelos indivíduos permeia o imaginário do ciberespaço, e de certa forma, nos alerta sobre a existência de um possível *voyeur* virtualizado ou de um *flanêur* pós-moderno capaz de atuar, de desempenhar seu papel, nas tramas das relações da socialidade virtual e física, pois a existência deste ciberespaço só é possível através de uma ponte com o mundo real. Como argumentou André Lemos (2013, p. 11) “nunca houve um ciberespaço descolado da vida real”. É mediante a estas interseções que podemos traçar uma geografia imaginária do ciberespaço com o espaço real. Sem as imagens produzidas pelos dispositivos imagéticos digitais dos usuários das redes sociais no ciberespaço, não seria possível a criação destas “cidades imaginárias” como possíveis meio de memória de nossa época.

Desta forma, a geografia da cidade se transfigura resignificando a experiência dos indivíduos através dela. A produção imagética é uma possibilidade de projeção destes espaços transitórios da cidade no ciberespaço, através das imagens produzidas pelos usuários destas novas tecnologias. No entanto, nesta dinâmica as imagens são representações identitárias e memorialísticas de cidades capturadas por dispositivos fotográficos que oferecem aos seus usuários a possibilidade de recriar sua estética visual, através de recursos de manipulação e edição de imagem. As cidades imaginárias nascem desta esfera tecnocultural como possíveis meio de memória nesta dinâmica de socialidade promovida pelas redes sociais no ciberespaço. Compartilhar imagens no ciberespaço oferece a oportunidade de manipular e manter o próprio estado de mutabilidade de construção da memória. Assim, se esgotarmos esta memória que tem como meio dispositivos fotográficos e imagens virtualizadas em redes sociais na internet, como garantir que este meio de arquivamento da cidade, possa ser evocado num espaço de profusão e efemeridade de informações? Na verdade, não há respostas e nem garantias de sobrevivência da memória no ciberespaço. E como a memória é uma construção sociocultural, faz parte dela o esquecimento e, talvez, seu próprio esgotamento como parte do seu processo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos argumentar que a fotografia “argêntica”, tradicional ou analógica, independente da denominação conceitual, consistia no caráter doméstico e na função social atrelada ao papel que os indivíduos procuravam desempenhar na sociedade. A fotografia tradicional se constituía como uma imagem que era produzida através de várias etapas, desde a pose a revelação – o tempo para a obtenção de uma imagem equivalia a forma como as pessoas daquela época definiam sua experiência com o mundo. Mesmo que a fotografia seja uns dos marcos do início da modernidade, este processo de aceleração das experiências modernas foi feito de forma lenta.

Assim, a fotografia digital foi um meio de continuidade que representa esta passagem do início da modernidade até a nossa época. Com isso, a fotografia, como um meio de memória, foi representada dos álbuns de fotografia tradicional aos virtuais. Denotando também nesta mudança, mais uma vez, a relação espaço-temporais entre a materialidade da fotografia revelada aos códigos numéricos do ciberespaço. Ao inserir imagens no ciberespaço, em redes sociais como o *Facebook*, os indivíduos definem e agregam significados a memória. Pois, a fotografia como “*mediated memory objects*” deixam os álbuns tradicionais e transcendem-se no ciberespaço em álbuns virtuais, os quais também procuram definir a forma como os indivíduos habitam este espaço.

Nesta emergência por experiências cada vez mais imediatas, que os indivíduos procuram nos dispositivos tecnológicos fotografar suas experiências cotidianas de forma imediata. O instantâneo do tempo se dá no compartilhamento no *Facebook*. E com isso, caracteriza nossa experiência moderna como de uma compulsão memorial, onde os se abarrota o ciberespaço de imagens. Do imediatismo em contraposição ao tempo da espera, os indivíduos buscam traçar suas histórias em forma de imagem, em meio a profusão imagética. Estas formas de experienciar o mundo moderno denotam novos modelos de atenção, para que a memória possa sempre fazer parte destas aspirações identitárias. Pois, nesta inserção constante no virtual, que os indivíduos “mergulham” cada vez mais no ciberespaço, construindo a partir do mesmo, memória específicas, que o constituem.

Para tal, a manipulação estética das imagens, condiz com a forma como os indivíduos se representam, e assim, como os mesmos gostariam que os outros os vissem no ciberespaço.

Nesta dinâmica, que o ciberespaço passa a produzir suas próprias regras sociais, onde muitos *sites* procuram elaborar matérias que auxiliam os indivíduos a produzirem melhores fotos de comidas, de paisagem, de *self*, entre outros códigos estéticos que mesclam as classes sociais. Não é apenas uma inversão dos papéis, como no carnaval, onde ricos podem se fantasiar de pobres, e vice-versa, por um tempo determinado. O ciberespaço permite que os indivíduos idealizem suas identidades em tempo integral, recriando a si mesmo, se reinventado em filtros, recortes e seleção de imagem.

Neste ato de se reinventar que os indivíduos produzem também memórias ficcionais. Estas fazem parte do repertório idealizado de suas histórias e da representação de si. A memória está assim, envolta a um símbolo de poder, quando uma fotografia é capaz de forjar os anseios estéticos de uma identidade, logo, é capaz também de cria-la. Mediante a isto, estas identidades também são capazes de criar dentro do ciberespaço um espaço desejável de atuação. Apropriam-se nos lugares fotografados e manipulam os mesmos, numa dinâmica da cartografia das vivências, criam uma geografia imaginária no ciberespaço. Diante desta geografia imaginária torna-se possível recriar as rotinas que são compartilhadas no *Facebook*. A memória no ciberespaço está acessível a apropriação e a manipulação, tanto daqueles que a visualizam, quanto daqueles que a contam.

Quando pensamos que os indivíduos compartilham imagens foi preciso também ressaltar que os mesmos antes de tudo, precisam obter estas imagens. É comum assim, ver o colecionismo destas imagens, que são replicadas nas opções de *backup* automático dos *smartphones*, nos *e-mails*, entre outros aplicativos, como também nos cartões de memórias e *HDs* externos e de computadores. Assim, a coleção não se faz apenas por objetos, mas na imagem que se divulga pela internet, na autoimagem como uma forma de colecionar a si mesmo. Estabelecemos através deste ensejo por memória, uma prática de consumo de si, da visibilidade e de um fetiche imagético que se entrelaça na iconorreia e na compulsão.

As redes sociais tem se tornado um meio de tornar visível todas as esferas da identidade e de tudo que a representa. Os objetos que colecionamos nos representam e nos dizem quem somos, nos definindo como pessoa, assim, como compartilhar imagem de si no *Facebook*, representa todo o imaginário elaborado por nós mesmos, ao mesmo tempo em que nos torna “*mediated memory objects*”, que de forma virtual, perambula pelo ciberespaço. Uma memória que se concretiza nas aspirações visuais que estes meios permitem como a manipulação, na utilização dos dispositivos tecnológicos, no arquivamento que se expande

por um espaço de dados compacto e extensível. A memória pode ser retomada, arquivada, esquecida, sempre que desejada, a priori, está a disposição de seus donos.

Parece que a preocupação em salvaguardar a memória se encontra nestas atitudes demasiadas de registro visual. E de deixar a disposição das pessoas meios, onde a memória possa se reproduzir: o cartão de memória, a “nuvem” – local de arquivamento no ciberespaço, os e-mails salvos, o *Bluetooth*, as conexões *wireless*, etc –, num desejo de manter as redes de relacionamento integradas. A memória se expande no ciberespaço e se conecta a estas redes. Num constante processo de produção, a memória se complementa uma na outra, na medida do interesse daqueles que a manipulam, produzem ou a desejam. Assim, as histórias se fundem, se propagam, como se neste universo nada pudesse ficar encobrido. Se viralizam em imagens e comentários, são questionadas e colocadas em evidência.

Desta forma, a imagem técnica como um meio de memória não se trata apenas da “iconorreia” ou da compulsão. O ciberespaço parece ter se tornado o local onde as pessoas podem ser quem elas quiserem. Criando um perfil fictício ou reelaborando suas formas de representação através da imagem, acabam que perfazem o percurso da própria memória, a compreensão e o significado da mesma. A memória se tornou um meio imediato e ao mesmo tempo efêmero de aquisição de si, de poder e de experiência com o outro, que se inter cruzam e se fundem em suas trocas simbólicas. A verdade, é que nada pode ser dado como permanente, nem a memória, a imagem ou as identidades que buscam se representar através dela. Esta, talvez possa ser a característica de nossa época, que melhor nos define, na inconstante busca por definição do que somos, este “*je ne sais quoi*” virtualizado e real.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984 (1980).
- BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Sobre a modernidade. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. _____ **Pequena história da fotografia**. In.: Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, vol. 1, 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BRUNO, Fernanda; KANASHIRO, Marta; FIRMINO, Rodrigo (orgs.). **Vigilância e visibilidade: espaço, tecnologia e identificação**. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. **Photography: A Middle-brow Art**. Translated: Shaun Whiteside. Cambridge : Polity, 1990 (1965).
 _____ **A Distinção: crítica social do julgamento**. 2ª ed. rev. Editora Zouk: Porto Alegre, 2011.
- CANDAU, Jöel. **Memória e identidade**. São Paulo, Contexto, 2012.
- CASTELLS, Manuel. **Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet**. Editora Zahar: Rio de Janeiro, 2013.
- CIPINIUK, Alberto. **A face pintada em pano de linho – moldura simbólica da identidade brasileira**. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.
- CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DIJCK, José van. **Mediated Memories in the digital age**. Stanford University Press: California, 2007.

DODEBEI, Vera Doyle. **Memória e Patrimônio – Perspectivas de acumulação/dissolução no ciberespaço**. Aurora, 10: 2011. Disponível em www.pucsp.br/revistaaurora último acesso em 31 de julho de 2015.

_____ **Cultura Digital: novo sentido e significado de documento para a memória social?** *DataGramaZero - Revista de Ciência da Informação - v.12 n.2 abr/11*

DODEBEI, Vera Doyle; GOUVEIA, Inês. **Memória do futuro no ciberespaço: entre lembrar e esquecer**. *DataGramaZero - Revista de Ciência da Informação - v.9 n.5 out08*

_____ **Cultura Digital: novo sentido e significado de documento para a memória social?** *DataGramaZero - Revista de Ciência da Informação - v.12 n.2 abr/11*.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 14^a ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

ERLL, Astrid; NÜNNING, Ansgar (orgs). **A companion to cultural memory studies**. De Gruyter: New York, 2010. FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia**. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. Editora HUCITEC: São Paulo, 1985.

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

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, 17^a Edição.

_____ **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio. **Outra memória é possível: estratégias descolonizadoras do arquivo nacional**. Petrópolis: Vozes, 2008.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.

GONDAR, JÔ. Quatro preposições sobre memória social. In.: GONDAR, JÔ; DODEBEI, Vera (orgs). **O que é memória social?** PPGMS/UNIRIO. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

GUNNING, Tom. **O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema.** In.: CHARNEY, Leo; SCHARWARTZ, Vanessa R. (org.). O cinema e a invenção da vida moderna. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

IKEDA, Ana. **Etiqueta digital: críticos apontam gafes de quem posta fotos de comida em restaurantes.** Disponível em: <http://tecnologia.uol.com.br/noticias/redacao/2013/04/11/etiqueta-digital-ao-tirar-fotos-de-comida-criticos-de-gastronomia-apontam-pecados-mortais.htm#fotoNav=2> Último acesso em 22 de julho de 2015.

JAMESON, Jameson. **Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio.** 2ª ed. Série Temas, Volume 41. Editora Ática: São Paulo, 2007

KIRKPATRICK, David. **O efeito *Facebook* – os bastidores da história da empresa que está conectando o mundo.** Rio de Janeiro: Intrínseca, 2011.

KOSSOY, Boris. **Estética, Memória e Ideologia Fotográficas: Decifrando a realidade interior das imagens do passado.** Acervo, Rio de Janeiro, v. 6, nº 1-2. p. 13-24, jan/dez 1993.

LE MOS, André. **Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea.** 6. ed. Porto Alegre: Sulina, 2013.

_____. **Cibercultura e Mobilidade. A Era da Conexão.** Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Uerj – 5 a 9 de setembro de 2005.

_____. **Realidad Aumentada. Narrativas y médios de georreferencia.** Versão em português do artigo. In.: SÁNCHEZ, Amaranta (org). *Móvil. Reflexión y experimentación em torno a los médios locativos em el arte contemporáneo em México.* Consejo Nacional para La Cultura y las Artes/Centro Multimedia – CENART, México, DF, 2013. ISBN 9786075160221, pp. 85-103.

_____. **Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea.** 6. ed. Porto Alegre: Sulina, 2013.

LISSOVSKY, Maurício. **O elo perdido da fotografia.** Revista Laika – Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual (LAIKA) da USP – Julho 2012.

_____ **Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro.** FACOM - Revista da Faculdade de Comunicação e Marketing da FAAP - no 23 - 1o semestre de 2011.

_____ **Guia prático das fotografias sem pressa.** In: <http://www.an.gov.br/retratosmodernos/guiapratico.pdf> último acesso em 07 de abril de 2015.

_____ **A máquina de esperar: origem estética da fotografia moderna.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.

_____ **A máquina de esperar.** In.: Gondar, Jô; Barrenechea, Miguel Angel. (Org.) Memória e Espaço: trilhas do contemporâneo. Rio de Janeiro, 2003, p. 15-23. Disponível em: http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/mlissovsky_5.pdf último acesso em 24 de junho de 2015.

HALBWACHS, Maurice (1968). **A memória coletiva.** 2ª ed. 6ª reimp. São Paulo: Centauro, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. DP&A: Rio de Janeiro, 2006.

MARX, Karl. **O capital.** Livro I, dois volumes. Tradução de Regis Barbosa e Flávio Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

SILVA, Sérgio Luiz Pereira da. **A fotografia e o processo de construção social da memória.** Ciências Sociais, São Leopoldo, Vol. 47. N. 3, p. 228-231, set/dez 2011.

_____. **Antes ver para crer, Hoje Digitalizar para Acreditar: a fotografia e o gozo estético da cultura visual.** Domínios da Imagem, ANO VI, p. 11-120, novembro 2012.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** 13. Ed. Petropolis, RJ: Vozes, 2013.

SOARES, Luciano de Sampaio. **Do Autorretrato ao Selfie: um breve histórico da fotografia de si mesmo.** Tuiuti: Ciência e Cultura, n. 48, p. 179-193, Curitiba, 2014.

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

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias.** São Paulo: Editora UNESP, 2010.

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

Links:

<http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2012/09/facebook-encerra-compra-do-Instagram.html> último acesso em 17 de março de 2015.

<http://noticias.r7.com/tecnologia-e-ciencia/fotos/conheca-as-redes-sociais-mais-populares-no-brasil-22072015#!/foto/2> último acesso em 31 de agosto de 2015.

<http://veja.abril.com.br/noticia/vida-digital/orkut-guarda-memoria-dos-brasileiros-nas-redes-sociais> último acesso em 31 de agosto de 2015.

<http://canaltech.com.br/noticia/mobile/Restaurante-oferece-desconto-de-50-para-quem-desligar-o-celular/#ixzz3dz0x2zrD> Última acesso em 31 de agosto de 2015.

<http://Instagram.com/syrianpresidency> último acesso em 24 de abril de 2014.

<http://www.washingtonpost.com/news/the-intersect/wp/2014/09/12/what-is-reality-a-qa-with-the-artist-who-used-social-media-and-photoshop-to-fake-an-epic-trip-even-her-parents-fell-for/> último acesso em 29 de julho de 2015.

<http://reallifeInstagram.com/> último acesso em 24 de abril de 2014.

www.facebook.com.br

www.instagram.com