

FOTOGRAFIA COMO MEIO DE MEMÓRIA E ESQUECIMENTO NO CIBERESPAÇO

Nayhara M. Fraga¹

RESUMO: O presente artigo procura argumentar sobre os processos de produção de memória e esquecimento através da fotografia compartilhada no ciberespaço. A fotografia é apresentada aqui como objeto da memória cultural e representada pelos álbuns de fotografia tradicionais até chegar aos virtuais de no ciberespaço. Como também, a imagem de hoje está muito mais apta a manipulação. O ciberespaço possibilita a fotografia deixar seu rastro ou resto, estando sujeita assim, ao esquecimento. O rastro e o resto estão relacionados, mas se distinguem e na fotografia é delimitado por seu contexto sociocultural. Assim, desde a fotografia analógica à fotografia digital pode-se compreender como o esquecimento está imbricado nos modos de agir e pensar, da distinção e dos códigos sociais, na prática fotografia como uma representação sócia e imaginária e produtora de memória.

Palavras-Chaves: Fotografia. Memória social. Esquecimento. Resto.

PHOTOGRAPHY AS A WAY OF MEMORY AND FORGETTING AT THE CYBERSPACE

ABSTRACT: This paper tries to argue about memory and forgetfulness production processes through shared photo in cyberspace. The picture is presented here as an object of cultural memory and represented by traditional photo albums to reach the virtual in cyberspace. As well, the image of today are much more capable of handling. Cyberspace makes possible the photo leave your trail or rest, subject thus to oblivion. The trail and the rest are related, but are distinct and photography is limited by their socio-cultural context. So from analog photography to digital photography can be understood as forgetfulness is implied in the ways of acting and thinking, the distinction and the social codes in practice photography as a partner representation and imaginary and producer of memory.

Keywords: Photography. Social memory. Forgetfulness. Rest.

¹Estudante de mestrado do Programa de Pós Graduação em Memória Social (UNIRIO), Especializada em Mídias na Educação (UFRJ) e Licenciada e Bacharelada em Artes e História da Arte (UERJ). Atua como professora de artes e no Projeto Dupla Escola Bilíngue (Inglês) da SEEDUC-RJ. Rio de Janeiro. Brasil. E-mail: fraganayhara@ig.com.br

INTRODUÇÃO

A fotografia é um objeto da memória cultural que se relaciona intrinsecamente entre os atos de lembrar e esquecer. Podemos pensar neste processo químico, visual e simbólico de recorte da realidade que é a fotografia, uma forma dos indivíduos produzirem mediante uma determinada cultura e contextos históricos, uma negociação no processo de produção de uma imagem fotográfica. Para Aleida Assmann (2011) lembrar e esquecer é algo inerente ao processo de produção de memória, onde a memória individual se caracterizaria de forma seletiva. Assim, em consonância com os conceitos de Assmann, ao fotografar escolhe-se aquilo que é mais importante a ser registrado. Se considerar a fotografia um meio de memória, a mesma participa deste processo de seleção, onde os indivíduos tem a opção de não capturar as imagens que não são importantes na construção de suas histórias individuais. Ou quando capturadas, aleatoriamente, as mesmas podem ser descartadas ou cair no esquecimento.

Muitas formas de descarte fotográfico podem ocorrer em prol dos diversos recursos tecnológicos que estão a serviço dos indivíduos. A fotografia passou de uma existência material ao virtual, suscitando diversas indagações acerca de sua função e relação com seus produtores no século XXI. O virtual é aquilo que não é tangível, como as imagens que são publicadas no ciberespaço. Por conseguinte, o ciberespaço é um lugar que transcende as relações de tempo e espaço tradicionais, como afirmou Lemos (2013), “o espaço do ‘ciberespaço’ é esse espaçamento produzido por lugares, coisas, pessoas e objetos conectados ao redor do planeta. Por isso, ele está sempre em construção” (2013, p. 57). O material está relacionado às imagens que eram reveladas, colocadas nos álbuns de fotografia e porta-retratos como lugares que as sacralizavam como tal. Enquanto que o virtual se distancia desta concepção material, pois as imagens deixam de ser reveladas e passam a existir através da representação de pixels e códigos números, sendo compartilhadas no ciberespaço através de diversos tipos de sites.

As imagens dentro desta concepção virtual existem apenas no cartão de memória, nos HDs ou são compartilhadas na internet. Podem-se relacionar os processos de seleção e descarte que Aleida Assmann (2008) fala do processo de produção, seleção e descarte de uma imagem fotográfica como mediadora de

memória, pois “not only individual memories are irretrievably lost with the death of their owners, also a large part of material possessions”², quando estes materiais são descartados e passam a ocupar outros lugares e a adquirir outras funções em “flea markets, trashed, or recycled”³ (ASSMANN, 2008, p. 90). Sendo assim, outra indagação permitida está acerca da função simbólica que a fotografia representa como resto e rastro da memória cultural tanto nos espaços reais ou virtuais.

É importante ressaltar que a memória da qual trata este ensaio perpassa ao campo da cultura e toda a sua estrutura organizadora. Por isso, não se trata de um conceito fixo, mas sim de uma memória que conceitualmente abrange outras áreas do conhecimento. Assim, de maneira interdisciplinar, está sempre em construção. Esta forma de compreender a memória, permite que a mesma se adeque às necessidades de cada indivíduo, desde o esquecimento a sua afirmação através dos objetos e lugares. Neste sentido, uma fotografia funciona como um objeto de memória, um meio pelo qual se tem acesso às lembranças do passado. É do domínio da fotografia registrar o momento dos acontecimentos e apreender em sua pose congelada, a aparência das pessoas e dos lugares, salvaguardando-as da ação do tempo. No entanto, quando uma imagem se perde, ela abre espaço ao esquecimento, e quando ela é intencionalmente descartada, atribui à memória novos significados.

O descarte não significa apenas o desfazer de objetos dos quais não se quer mais. Quando uma fotografia não é mais desejada, significa não só uma recusa estética, mas uma necessidade de apagamento de um momento, de um evento vivenciado individualmente ou coletivamente. Inclui-se também um esquecimento necessário, desejado pelos detentores daquela imagem, cujo somente o tempo, não é suficiente para dissolver as lembranças, sendo então, necessário o descarte, pois aquela fotografia é a representação de uma memória não desejada. Em determinadas circunstâncias, um esquecimento pode ocorrer pelo tempo, onde outras representações substituem aquela imagem ou quando a mesma imagem é reapropriada e ressignificada. Desta forma, neste pequeno ensaio busca-se compreender a produção da imagem fotográfica no século XXI, em seus novos

² Tradução livre do autor: “não apenas lembranças individuais são irremediavelmente perdidas com a morte de seus proprietários, também uma grande parte de seus bens materiais”.

³ Tradução livre do autor: “mercados de pulga, lixeira, ou reciclado”.

espaços de representação, onde a memória é negociada em prol da representação identitária e está sujeito ao se tornar resto ou esquecimento.

ESPAÇOS REAIS DE ESQUECIMENTOS E RESTOS

Depois da obtenção da imagem, os indivíduos possuem além de uma imagem que referencia o real, um objeto que representa o imaginário social e cultural. A imagem fotográfica possui uma função social de acordo com os contextos históricos o qual a mesma está inserida. Uma de suas funções que se perpetua é o de objeto memorial, de forma parecida ao conceito de construção de monumento como um lugar de recordação e de representação simbólica. Le Goff sintetiza esse pensamento associando o monumento como o lugar dos mortos e a fotografia que ao apreender o real, apreende também o tempo, a cronologia dos seus referentes, reavendo assim a forma como a memória pode ser transmitida e produzida. (LE GOFF, 1996, p. 460).

Na imagem fotográfica a memória pode ser revisitada, reafirmada ou idealizada como imagem tanto no plano mental quanto na esfera material. Quando uma memória é esquecida, pode-se tentar revê-la através de uma série de conexões, de eventos, de fragmentos que se unem para ajudar a recordar aquilo que se escondeu nas redes neurais. Neste momento, os objetos de memória possuem a função de representar aquele dado esquecido. A imagem fotográfica serve como um meio de memória, uma possibilidade de lembrança num contexto sociocultural, onde os lugares de memória teriam sido perdidos pela fragmentação dos sujeitos e suas representações identitárias, com a dissolução da relação espaço-tempo, com a mecanização dos meios de se comunicar, antes dados pelas narrativas orais ou pelos meios manuais ou artesanais de se produzir um objeto. (HALL, 2006; BENJAMIN, 1994; NORA, 1993)

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 meios de memórias compartilhadas coletivamente de forma instantânea, quando são inseridas nos circuitos virtuais de sociabilidades, como o Facebook e Instagram. Contudo, a retirada da imagem fotográfica dos tradicionais álbuns de família para os álbuns

virtuais do ciberespaço não garantiram as mesmas durabilidade. A imagem fotográfica pode se tornar resto e esquecimento ainda que inseridas nestes circuitos de trocas de experiências, de amizades e de reencontro com o passado.

É necessário ainda, ressaltar brevemente, as conexões entre a prática fotográfica exacerbada como meio de memória. Bourdieu (1990) relata que esta prática foi definida socialmente em prol de uma distinção, onde através de seus grupos, determinaram os valores que os representavam. 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 dentro deste processo de produção de imagem. Além disso, tornaram esses objetos banais com um significado importante para aquele que o selecionava e registrava fotograficamente. Assim, a fotografia deixava de sacralizar os ritos sociais tradicionais e passava a apreender também as banalidades do dia a dia.

Bourdieu também elucidou algo importante em relação ao local que esta fotografia veio ocupar ao longo da dinamização da prática fotográfica, como um meio de socialização e de relação com os valores socialmente impostos. O local da fotografia é na casa daqueles que ela representava e em cômodos específicos como “a sala de jantar” ou até mesmo no “quarto”, por se tratar da imagem de caráter pessoal, como as que representavam parentes mortos, “junto com as imagens religiosas, o crucifixo e o *buis bénit* (madeira abençoada em cima do ramo bento)” (BOURDIEU, 1990, p. 24). 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.

Os álbuns de fotografia para Bourdieu (1990) é a representação material da memória social. É o local onde as histórias estarão dispostas na ordem cronológica de seus eventos. O álbum se torna um local de narrativa visual e escrita, através dos comentários nas fotos, a nomeação daqueles que foram fotografados e onde se sucedeu os eventos. Está inserido numa dimensão privada, lacrada e só é aberto em

determinados momentos e para pessoas importantes. A fotografia definia um momento de ritualização e socialização, com o convite de entrar na esfera privada da casa e acessar seus objetos de valor simbólico e material. O álbum é uma caixa de arquivos de imagens da história da família e suas relações sociais. É interessante também dizer que só é guardada no álbum, a fotografia que melhor representa aquela pessoa ou momento. As fotos ruins ou que possuem distorções fora do padrão estético aceito são esquecidas em caixas, engavetadas ou são jogadas fora.

No entanto, com a popularidade e facilidades de se fotografar que ocasionaram o aumento de fotógrafos amadores, como já foi dito, a fotografia tornou-se uma banalidade, com a propagação de valores urbanos de representação. Quando se aumenta o número de imagens, geram-se novos mecanismos de armazenamento que não terá o mesmo apreço, como um único álbum de família, mas a produção de muitos álbuns e muitas imagens que se perdem com a difusão dos meios de troca de informação. A rotina adquiriu um tempo mais acelerado, os indivíduos passam a ter a disposição outras seduções. Neste sentido, o próprio mercado fotográfico se reinventa, minimiza o custo de suas películas e revelações. Algumas fotos do passado vão se apagando com o tempo e são substituídas por papeis que prometem mais durabilidade. Para cada grupo social, a prática fotográfica adquiriu valores e funções específicas.

Por outro lado, a digitalização dos meios de produção imagéticos, com a chegada da câmera digital e a criação de um lugar virtual para seu armazenamento, foi cedendo outro lugar de memória para a fotografia mais tradicional. Muitos álbuns que eram passados de geração em geração, se perdem com o esquecimento do valor simbólico familiar que o mesmo representou para gerações passadas, e são dissolvidos em feiras populares. As feiras por si só já é o lugar do resto, daquilo que uns julgaram não ser importante e que outros passam a atribuir outro valor tanto em escala simbólica quanto em valor financeiro. No fluxo das feiras é possível ter acesso ao passado, a memória de outros grupos sociais. São fotografias em preto e branco, que revelam sua idade e ainda mantém algum tipo de esfera nostálgica. Como argumenta Bourdieu a própria entrada da película em cores, na prática fotográfica, valorizava uma contemplação estética facilitada de reconhecimento do real (BOURDIEU, 1990, p. 59). Enquanto que nas fotografias em preto e branco se mantém uma esfera tradicional das funções sociais da fotografia.

A imagem a seguir, feita na tradicional Feira da Praça XV de Novembro, no centro do Rio de Janeiro, ilustra a fotografia como um objeto que é descartado pelas gerações de famílias, cuja imagem não as representa mais. É possível compreender estas imagens como “memórias descartadas” que são apropriadas por outras pessoas. Dentro de um novo contexto cultural, estas memórias passam a atribuir um novo valor, um novo significado para aqueles que a apropriam. Do descarte, passam a ter um valor, ainda que pequeno, comercial, e passam a ser parte de coleções, como relíquias do tempo apreendidas em imagens fotográficas.



Fonte: Fotografia tirada pela autora na Feira da Praça XV - Rio de Janeiro-RJ no ano de 2014

As histórias narradas visualmente de indivíduos ou famílias inteiras são fragmentadas e acumuladas a outras histórias. Metaforicamente, as histórias se cruzam e se interlaçam em arquivos de memórias que foram considerados restos para outro alguém nas bancas das feiras populares. Desconectadas de seu contexto original, essas fotografias podem ou não ser reapropriadas simbolicamente por outros indivíduos. Essa apropriação simbólica, também pode ser exemplificada com o trabalho da artista Rosangela Rennó⁴, que monumentaliza esses restos e arquivos fotográficos que já representaram alguém, elucidando o papel da fotografia na sociedade e a construção da própria memória em meio a uma época de crescente

⁴ Trata-se de um projeto poético desenvolvido pela artista no início da sua carreira, na década de 90, e exposto no CCBB de São Paulo com o título de “Pequena e Grande Memória” no ano de 2004. O acervo da artista pode ser acessado em seu site: http://www.rosangelarenno.com.br/bem_vindo

meios tecnológicos, como “o uso indiscriminado de aparelhos digitais com recursos cada vez mais sofisticados, quando não enfrenta a formação da experiência fotográfica, pode levar a uma produção “ingênua”” (LAGNADO, 2004, p. 1).

No entanto, a priori, não é importante a dimensão estética dessas fotografias, mas sim seus rastros de história e memória. A relação complexa construída ao longo dos tempos entre produtores, referentes e contempladores. Quando foi digitalizada, a fotografia também passou a deixar novos rastros. Elas deixam de ser reveladas e passam a ocupar a pasta de arquivo dos programas computacionais e dispositivos moveis de armazenamento como cartão de memórias, CDs, entre outros. E, conseqüentemente, com a internet como um espaço cibernético de socialização, através de redes sociais virtuais, a fotografia estabelece novos lugares de permanência. Ela se transforma em um dado virtual e em logaritmos que deixam um rastro invisível para seus usuários descompromissados na compreensão do funcionamento dos programas e do layout dos sites da internet.

Mas tanto a fotografia, enquanto imagem impressa quimicamente ou como um dado, um código binário virtual, determina um papel de mediadora da memória e, conseqüentemente, está convidada ao esquecimento. Pois, segundo Rossi é o medo do esquecimento que requer aos indivíduos o desejo de memória. Neste processo de esquecimento, a fotografia poderia ser associada a primeira noção que Rossi (2010) traz, onde o esquecimento da imagem fotográfica estaria “ligado à perda definitiva ou provisória de ideias, imagens, noções, emoções, sentimentos, que um dia estiveram presentes na consciência individual ou coletiva” (ROSSI, 2010, p. 18). Assim, essas seriam qualidades inerentes a uma imagem fotográfica, que perpassa por uma produção massiva de representação. Esta imagem tem a sua disposição muitos possíveis lugares de memória, desde o álbum tradicional ao universo virtual do ciberespaço, onde está a mercê de ser tornar resto e/ou esquecimento.

ESPAÇOS VIRTUAIS DE RASTRO E ESQUECIMENTO

A possibilidade de produzir imagens em grande número, imagens que se tornaram arquivos como dados eletrônicos, conduz um novo desdobramento da função da fotografia no século XXI. Os usuários podem fazer *download* e *upload* de arquivos de imagens. Podem modificar os seus referentes fotográficos com colagens

e a inserção de novas imagens. A fotografia não é mais um dado real confiável de referência. No ciberespaço ela é manipulada de acordo com os desejos daqueles que se apropriam dela. Este espaço também dá a fotografia uma permanência efêmera. Os álbuns virtuais criados pelos usuários de plataformas como Facebook, Twitter, Pinterest, Tumblr, Instagram, etc, estão à mercê do arquivamento eletrônico e a possibilidade de diversos esquecimentos.

Plataformas como o Orkut, que foi abandonada com a migração para ao Facebook, fez com que usuários deixassem de compartilhar suas imagens e mensagens escritas digitalmente, a favor de uma inércia, até o momento em que o perfil de suas antigas redes virtuais de sociabilidade, era apagado com todas suas histórias visuais ali postadas. Assim, nem todos os dados de ordem visual, as imagens compartilhadas em álbuns e grupos de relacionamento, eram realocadas nas novas plataformas. O arquivo visual de imagens era esquecido e depois apagado e, dependendo das circunstâncias, apagada pelo próprio servidor, sem o conhecimento ou consentimento dos seus usuários.

Neste sentido que podemos reaver os conceitos de Jens Ruchatz (2010) de traço e exteriorização associados aos usos da fotografia em consonância com as formas de armazenamento dos meios tecnológicos. A tecnologia proporciona um meio *mnemotécnico* de armazenamento da memória, contudo não garante a mesma sobreviver ao esquecimento. A fotografia proporciona um meio de “reproduzir a experiência visual” (RUCHATZ *apud* DRAAISMA, 2010, p. 368), e o seu traço é algo, com qualidade estética e de ordem afetiva, que remete ao passado capturado pela imagem fotográfica. Este passado é uma aparência do que já foi real. É um produto que serve como “a reminder that triggers or guides remembering than as a memory in itself”⁵ (RUCHATZ, 2010, p. 370).

O traço da imagem fotográfica é a captura e fixação dos referentes que já não estão mais presente, o traço seria como a “incorporação da ausência” e está mais visível nas fotografias privadas, onde Ruchatz diz que estas “[...] taken for the single purpose to serve as future aide-memoires”⁶ (RUCHATZ, 2010, p. 370; 372). Nesta perspectiva pode-se repensar o papel dos “usuários” (*users*) e dos “leitores” (*readers*) nas fotografias privadas que são compartilhadas nas redes sociais do ciberespaço,

⁵Tradução livre do autor: lembrete de que desencadeia ou guia a recordação como uma memória em si.

⁶Tradução livre do autor: são tiradas para o único propósito de servir como futuros aide-memoires.

como o Facebook, o Instagram, o Pinterest, entre outros. A definição de “usuários” de fotografias privadas parte do compartilhamento de experiências capturadas por estas imagens, e que são reconhecidas apenas por aqueles que participaram daquele evento ou que tiveram conhecimento do mesmo. A memória individual nesta imagem pessoal, só existe a partir dos códigos e valores construídos e transformados socialmente, associando esta afirmativa ao conceito de memória individual e coletiva de Halbwachs (2003).

Contudo, um traço não pode ser facilmente interpretado pelos “leitores”. Os mesmos precisam ter acesso às camadas de conhecimentos da imagem fotográfica privada para compreender “os códigos sociais ali presentes”. (RUCHATZ, 2011, p. 372). O conceito de Halbwachs de reconhecimento dos códigos construídos socialmente conduz a uma problemática, quando se pensa neste conceito nos grupos formados no ciberespaço, onde os limites entre o coletivo e o individual são revistos. Halbwachs ressalta que mesmo quando o indivíduo não permaneça no mesmo grupo ao longo da vida, ainda há possibilidade da sobrevivência de uma determinada memória através das percepções construídas socialmente. No ciberespaço as memórias mediadas pela fotografia privada, são compartilhadas numa velocidade tão acelerada quanto sua produção, tornando esse reconhecimento de códigos ou a lembrança sobre um determinado dado mais complexo ou ao menos mais fragmentado.

As relações sociais na internet, principalmente nas redes sociais como o Facebook de acúmulo de amigos e imagens, dificulta o acompanhamento de todas as atualizações dos “supostos” amigos das redes sociais. Essas plataformas acabam inovando as formas de interação para grupos mais fechados, ligados por área de interesse, sem precisar sair do grupo maior de relação. Pode-se, assim, retomar a afirmativa de Halbwachs de que “[...] basta que se conserve em uma parte limitada do corpo social para que ali sempre se consiga reencontrá-la” (2006, p. 105). Nos grupos menores de interação os códigos da fotografia privada serão mais facilmente decodificados, ainda que nestes grupos pertença indivíduos que não se conheçam. As imagens privadas compartilhadas fazem parte de uma relação complexa de produção de códigos e conteúdos imagéticos entre os “usuários” no reconhecimento dos traços. Em Halbwachs o processo de negociação por uma memória é pacífico. Na constituição de uma memória através da fotografia digital, este processo é uma

disputa na reafirmação de identidades. Estabelece-se, assim, um reconhecimento de códigos, traços, que não parte de uma experiência real, mas de uma construção virtual de redes de afetividades.

Esse processo de disputa engloba muitas negociações, onde algumas estão no plano do simbólico e do estético. Muitas manipulações são feitas com programas de computadores ou softwares adaptados para aparelhos celulares. Ao fazer um recorte do real, os indivíduos podem transformar suas imagens em representações de como elas desejam ser. Os dispositivos fotográficos tornam-se meios de modificar não só a realidade, mas a representação de uma identidade individual. Logo, a experiência construída por este indivíduo também é alterada. José van Dijck afirma que está manipulação ou morfização da forma como o indivíduo se relaciona com a imagem de si, modificam as formas de se produzir memória: “The digital camera derives its revamped application as a memory tool from a culture where manipulability and morphing are commonly accepted conditions for shaping personhood”⁷ (DIJCK, , p. 118).

Logo, a memória construída através de uma narrativa visual através de imagens, compartilhadas no ciberespaço constrói referências imagéticas de um real inexistente. Por um lado, reafirma que a fotografia nunca foi um espelho do real, assim como a pintura estava ligada a uma produção pelo imaginário. No entanto, a fotografia foi vista popularmente, como um arquivo que transmite a verdade, por se relacionar diretamente com seu referente. Mas este referente, capaz de produzir imagens de si, também tem a autoridade de adequá-las as suas aspirações imaginárias, seus desejos e aos ditos da moda, onde corpos perfeitos são veiculados pelas mídias sociais. A manipulação de uma imagem fotográfica altera seu rastro e seu traço, as experiências vivenciadas, comprometem as lembranças e a rede de ligação, individuais e coletivas, que a mesma faz para se constituir como memória. Com isso, o esquecimento de uma visualidade real fica a critério das percepções construídas pelas identidades que se afirmam através de suas representações imagéticas.

Desta forma, tanto memória quanto fotografia é um rastro que percorre o ciberespaço, compartilhados em imagens que representam as histórias, em forma de

⁷ Tradução livre do autor: “A câmera digital deriva sua aplicação renovada como uma ferramenta de memória de uma cultura onde manipulabilidade e *morfização* são condições comumente aceitas para moldar a personalidade”.

uma narrativa visual, que tem o papel de ser mediadora da possibilidade de memória. Visto que não é possível garantir que determinada imagem seja uma representação fiel da realidade, devido a facilidade de manipulação, tão quanto uma imagem na era dos pixels pode ser uma construção que não parte de um referente real. A fotografia pode ser resultado de uma ficção imaginária dos desejos e anseios daqueles que a constroem através da manipulação. Assim, como a memória produzida a partir destas lembranças, podem ser parte deste imaginário, que se afirma como verdade ao ser aceito, pelos “likes” no Facebook. Uma vez esquecidas, cumpriram também seu papel de memória, do direito que os indivíduos têm de esquecer ou ocultar suas histórias, numa onde se está propenso à visibilidade extensa e constante. Por fim, o resto pode ser tornar o acúmulo de imagens que abarrotam o “feed de notícias” da linha do tempo das redes sociais, nos *poup ups* dos sites, no download para os *HDs* dos computadores sem promessa de ascenderem mais uma vez como um meio de memória.

CONCLUSÃO

A história da representação do mundo restringiu-se por décadas a estruturas tradicionais como a escrita, o desenho, a escultura e a pintura. Enquanto que a memória foi associada a mnemotécnicas, a reminiscência, a reencarnação, a cargo das narrativas históricas oficiais, orais ou negociadas. Muitos meios de memória foram atrelados a necessidade de se preservar eventos através de monumentos, da escrita, de objetos industrializados e artesanais, entre outros. A fotografia trouxe não só uma nova forma de representação da realidade, mas uma indagação sobre a forma como a realidade apreendida se traduz na maneira de ser e ver dos indivíduos e de como eles apreendem e representam o passado.

A fotografia se popularizou por ser um meio muito mais acessível de representação, incluindo o fator temporal de demora na execução da pintura. A fotografia contribuiu como o estudo feito pelos artistas na constituição de uma pintura impressionista, intimamente relacionada aos efeitos de luz sobre os objetos e a impressão que as pinceladas poderiam produzir e estruturar uma imagem que emanava o real, mas que não se preocupava em representa-lo realisticamente. Talvez, o que tenha atraído os pintores impressionistas na fotografia seja a vida

própria emanada pela fotografia, quando, por exemplo, Barthes fala do “corpo fotografado [que] vem me tocar com seus próprios raios, e não com uma luz acrescentada depois [...], mas o real no estado passado: a um só tempo o passado e o real”. Assim, a fotografia para Barthes não espelha o real e nem é uma cópia, mas é “uma emanção do *real passado*” (1984, p. 122-124;132).

Os “usuários” dos dispositivos fotográficos, também definidos como os produtores das imagens fotográficas, são responsáveis por disseminar em redes virtuais de sociabilidade ou através de imagens reveladas, imagens de memórias que se transformam de acordo com o contexto sociocultural de cada grupo social. Imagens que são incorporadas pela coletividade em grupos fechados de plataformas sociais, como o Facebook, ou que são publicadas em perfis aberto ao acesso de qualquer pessoa, independente das fronteiras físicas ou culturais. Como objetos de memórias, as fotografias em preto e branco circulam como *souvenirs* de um tempo passado, associadas a uma prática social tradicional de produção de imagens e salvagam um sentimento nostálgico do passado, apropriados pela arte ou por colecionadores descompromissados com questões acadêmicas acerca da memória.

Numa perspectiva mais global, os “leitores” inseridos nas redes sociais virtuais precisam decifrar as camadas de conhecimentos dos traços das imagens compartilhadas. Vale ressaltar também, que nem toda imagem compartilhada por estas redes de interação virtual são imagens fotográficas privadas. Muitas delas dialogam com a esfera política e cultural do momento, em que se o indivíduo não partilha do conhecimento daquele assunto, também não irá compreender seus códigos. Além disso, com a possibilidade de manipulação e apropriação da imagem de outros indivíduos que nem sempre faz parte de seu grupo, os indivíduos compartilham imagens de outros “usuários” ou de outros “leitores”, reinventando seus códigos. A aceleração do tempo ou a ausência do mesmo no ciberespaço em confluência com as mudanças no mundo tornam essas imagens tão efêmeras quanto seus significados, sendo substituídas e esquecidas, ao menos por um momento.

A fotografia digital como meio de memória amplia as complexas relações entre a imagem fotográfica como resto e esquecimento. Em tempos fraturados e efêmeros, onde a internet possibilita o acesso virtual de lugares não visitados, de disseminação de informação, para que uma imagem fotográfica seja reconhecida pela coletividade, é necessário que a mesma se torne um ícone, que seu conteúdo dialogue com um

contexto cultural e que seus códigos possam ser reapropriados por diversas épocas, para que não sejam esquecidas. Como afirma Ruchatz a “fotografia pode se tornar canonizada como verdadeiro *lieux de mémoire* quando entra na memória cultural, e termina nos livros de história” (2011, p. 375). Por outro lado, a fotografia pode iconizar lugares, principalmente quando estes já caíram no esquecimento coletivo ou já se tornaram restos, como as modificações nas estruturas físicas da cidade, onde monumentos são derrubados, construídos ou reconstruídos.

Assim, quando se vê uma necessidade quase compulsiva de fotografias do cotidiano e de banalidades compartilhadas em tempo quase que real na internet, pode-se refletir não só uma mudança nas relações espaço e temporais e perceptivas, mas também uma necessidade de produzir memória e de não cair no esquecimento, como resto que compõe as massas que se aglomeram nas idas e vindas dos seus compromissos para casa, nos transportes públicos lotados ou na imensidão dos engarrafamentos. Fotografam suas experiências e a compartilham como meio de se reafirmarem como identidades e donos de suas próprias narrativas visuais, que pode se dissolver rapidamente em tempos tão fraturados, mas que proporciona uma chance de narrar através da imagem, a lembrança do homem como ser existente em tempo real e virtual na troca de relações e ressignificações na construção de uma memória.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradutor: Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

_____. Canon and Archive. *In.*: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (orgs). **A companion to cultural memory studies**. Berlin/New York: De Gruyter, 2010.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984 (1980).

BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**.

_____. **Experiência e pobreza** [1933] *In.*: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **Photography**: A Middle-brow Art. Translated: Shaun Whiteside. Cambridge : Polity, 1990 (1965).

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

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

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.

LAGNADO, Lisette. “**Pequena e grande memória (sobre o trabalho de Rosângela Rennó)**”. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2004. Folder de exposição [exhibition folder]. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/bibliografia/pt>> último acesso em 23 de maio de 2014.

LE GOFF, J. **História e memória**. Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. 5. ed. Campinas: Unicamp, 1996.

LEMOS, André. Espaço, mídia locativa e teoria ator-rede. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 25, p. 52-65, jun. 2013.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. São Paulo, Projeto História - **Revista do Programa de Estudos pós-graduados em História e do Departamento de História**. v. 10, 1993.

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

RUCHATZ, Jens. The Photograph as Externalization and Trace. *In.*: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Eds.). **A companion to Cultural Memory Studies**. Berlin, Deut.: Walter de Gruyter GmbH & Co., 2008. p. 366-378.

Artigo recebido em: 25/08/2014

Artigo aprovado em: 15/11/2015