

A Fotografia Digital no Fluxo do Tempo Contemporâneo: Repensando o “Isso Foi” Barthesiano nas Redes Sociais¹

Joana Paranhos Negri Ferreira²

Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ

Resumo

O presente artigo tem como proposta abordar as novas formas de uso da fotografia engendradas pelo advento da tecnologia digital. Distanciando-nos de análises tecnicistas, a ideia é discutir como o código digital vem alterando o modo como nos relacionamos com a fotografia, tal como seu significado cultural e afetivo. Nosso foco de análise são as imagens compartilhadas nas redes sociais, como o *facebook* e o *instagram*. A fotografia, aqui, aproxima-se menos de tradicionais pressupostos a ela associados, por autores como Barthes e Sontag – a nostalgia, a relação com o passado e a imobilidade temporal –, e mais da ideia de presença e de uma inserção no fluxo do tempo contemporâneo. Em um segundo momento, o artigo visa dialogar com Walter Benjamin retomando o seu conceito de aura sob a luz do digital.

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

A Questão do Digital: De que Revolução Estamos Falando?

A invenção da fotografia data oficialmente de 1839, com o famoso daguerreótipo. Mas de Daguerre à fotografia digital foi um longo percurso, atravessado simultaneamente por aprimoramentos técnicos e questionamentos ontológicos. Neste contexto, o surgimento das tecnologias digitais fez proliferar novos e distintos discursos – de assimilações e de rupturas - acerca da prática fotográfica na contemporaneidade. O discurso da novidade permanece como o mais apregoado e nos impele a pergunta: estaríamos, de fato, diante de uma “revolução do digital”? Sob quais aspectos podemos sugerir que o digital vem revolucionando a fotografia?

Grande parte das análises teóricas acerca da polarização analógico-digital tem se concentrado na indexicalidade³ (PEIRCE, 2003), em uma “aderência ao real” (BARTHES, 1980) que seria, supostamente, uma propriedade exclusiva da tecnologia analógica. Os

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – ECO/UFRJ, e-mail: joananegri@gmail.com

³ O conceito peirceano de indexicalidade aponta para uma relação de dependência física entre a imagem e o objeto.

teóricos que defendem uma ruptura radical com o código analógico, como Edmond Couchot, concebem o digital como uma tecnologia que prescinde de um referente, pois o que agora preexistiria à imagem não seria mais o objeto e sim uma matriz numérica, onde cada elemento corresponderia a um *pixel*. Nas palavras de Couchot:

O *pixel* é a expressão visual, materializada na tela, de um cálculo efetuado pelo computador, conforme as instruções de um programa. Se alguma coisa pré-existe ao pixel e à imagem é o programa, isto é, linguagem e números, e não mais o real. Eis porque a imagem numérica não representa mais o mundo real, ela o simula. Ela o reconstrói, fragmento por fragmento, propondo dele uma visualização numérica que não mantém mais nenhuma relação direta com o real, nem física, nem energética. (COUCHOT, 1999, p.42)

Em esclarecedor artigo, Tom Gunning (2012) procura dirimir certas inconsistências que cercam o debate. Afastando-se das imagens de síntese e analisando, especificamente, a fotografia digital, Gunning argumenta que tais concepções são equivocadas ao desconsiderarem que a câmera digital apenas representa um modo distinto de captura da luz que emana do objeto – isto é, ao invés da película sensível de inscrição, os sensores eletrônicos -, o que não abole, de forma alguma, a indexicalidade. Ambas as tecnologias dependem, portanto, da presença do objeto, persistindo um lastro com o mundo físico.

Deslocando-se para outra questão polêmica, se considerarmos, talvez, que a suposta revolução do digital provenha de sua capacidade de manipular imagens - o que usurparia da fotografia a sua “reivindicação de verdade” - novamente incorreríamos em equívocos, Gunning nos diz, uma vez que a fotografia sempre esteve sujeita a manipulações. Desde sua invenção, práticas modernistas exploraram outras possibilidades através de sobreposições e manipulações nos negativos, como o movimento pictorialista, na segunda metade do século XIX, além de inúmeros casos de fotos adulteradas para fins policiais e das chamadas fotografias de espíritos.

Não obstante, as facilidades e novas técnicas de manipulação viabilizadas pelo digital são inegáveis. Mas ainda assim, não parecem sugerir uma ruptura radical na natureza da fotografia. Logo, as diferenças devem ser relativizadas. Ainda, ao questionar se a liberdade dada de transformar as imagens pelo digital o leva a aspirar à condição da pintura, Gunning atenta para o fato de que os usuários do *photoshop* visam à transformação da imagem mais do a sua criação, e que “o poder da maioria das manipulações digitais de fotografias depende do nosso reconhecimento delas como ‘fotografias manipuladas’, da

nossa consciência das camadas indexicais (ou, talvez melhor, do visualmente reconhecível) por detrás das manipulações” (GUNNING, 2012, p.6).

Nossa aposta, portanto, é que se há uma revolução do digital na fotografia esta deve ser compreendida menos a partir de seus aspectos técnicos e mais a partir das novas dinâmicas sociais e formas de uso engendradas.

Como já afirmou Deleuze, “máquinas são sociais antes de serem técnicas” (1991, p.49). Para André Rouillé, a fotografia digital tomou o lugar da fotografia analógica a fim de responder, de forma mais adequada, às demandas da sociedade globalizada da informação e das redes. Se a câmera analógica surgira como um dispositivo capaz de transpor para o domínio das imagens os valores e mecanismos da sociedade industrial e da economia de mercado – isto é, a sua inserção em um regime de intercambialidade e circulação de signos – a fotografia digital torna-se “o dispositivo de produção de imagens fixas equivalente à nova sociedade e a serviço dela. Em congruência, portanto, com ela” (ROUILLÉ, 2013, p.18). Logo, o digital adapta-se a outros regimes de produção, circulação e visibilidade contemporâneos através de seu automatismo, imediata acessibilidade e difusão de imagens.

A ubiquidade das câmeras digitais tem alterado significativamente o modo como nos relacionamos com a fotografia, bem como o seu significado cultural e afetivo, especialmente ao analisarmos as imagens que circulam diariamente nas redes sociais, como o *facebook* e o *instagram*, narrando o cotidiano de seus usuários. Tais mudanças suscitam uma revisão de certas concepções historicamente associadas ao meio - tais como memória e imobilidade do tempo. Podemos ainda conceber a fotografia como algo que dura, capaz de abrir fissuras temporais? Ou estamos diante de novas expressões da temporalidade fotográfica? Com que intuito, hoje, tiramos fotografias e as compartilhamos?

Fotografia como Fluxo

Antes de prosseguirmos, é importante contextualizar o surgimento da fotografia na modernidade, no século XIX. O avanço das novas tecnologias, decorrentes da Revolução Industrial, o surgimento dos grandes centros urbanos e de novos preceitos de trabalho e relações sociais, mais do que refletirem um período histórico demarcado, trouxeram, em seu âmago, uma expressiva mudança na forma de sentir e perceber o mundo em volta. E um dos aspectos modernos fundamentais foi o modo como o sujeito passou a experimentar o

tempo. A temporalidade lenta e orgânica da vida rural era rapidamente substituída por um mundo notadamente mais acelerado e caótico.

Georg Simmel falará de um veloz agrupamento de imagens em mudança, da “descontinuidade acentuada ao alcance de um simples olhar” (SIMMEL, 1979, p.14) que invadia a paisagem urbana. O surgimento das estradas de ferro, fundamentais para a expansão e circulação da produção industrial, observa Gunning (2004, p.34), delineou o drama moderno do colapso das experiências espaço-temporais anteriores por meio da velocidade.

O desejo fotográfico de fixar as imagens, de fazê-las durar insere-se, portanto, neste cenário de fragmentação, efemeridade e “desmoronamento das distâncias e de uma nova experiência do corpo e da percepção do ser humano, moldada pela viagem a novas velocidades” (GUNNING, 2004, p.34).

Susan Sontag, em sua importante coletânea de ensaios “Sobre a fotografia”, atenta para uma “insaciabilidade do olho que fotografa” (SONTAG, 2004, p.7), onde tudo, desde 1839, parecia já ter sido registrado. Fotografa-se para resistir à existência fugaz das imagens, ao fluxo inexorável de um mundo em perpétuo estado de transformação. O aparelho fotográfico torna possível, então, eternizar aquilo que está desaparecendo. A prática de fotografar, para Sontag, também relaciona-se a um ato de apossar-se da coisa fotografada, exercer controle sobre ela. Walter Benjamin já falava, no contexto da reprodutibilidade técnica da obra de arte, de uma “tendência moderna de fazer as coisas se aproximarem de nós” (BENJAMIN, 1985, p.170).

Sontag, naturalmente, referia-se a um período anterior a invenção da fotografia digital. No entanto, essa insaciabilidade soa perfeitamente consonante com o panorama atual. A autora talvez não previsse o patamar ao qual essa insaciabilidade seria elevada. Somos invadidos por um fluxo ininterrupto de imagens diariamente: pratos culinários, a manhã na academia, o pôr do sol na praia, o almoço com o velho amigo, o jantar com o novo amigo, e, logicamente, uma infinidade de *selfies* de todos os tipos – no elevador, no espelho do banheiro, no carro a caminho do trabalho, e assim por diante. Uma imagem toma rapidamente o lugar da outra.

No entanto, será que estamos diante da mesma angústia moderna de eternizar fragmentos de um mundo sempre em vias de desaparecimento? Nossa insaciabilidade é fruto da mesma inquietação, uma vez que a pós-modernidade consagrou – e, mais do que isso, naturalizou – a estética da velocidade? Que desejo está em jogo nessa insaciabilidade do

olho que fotografa na era digital? As imagens que circulam nas redes sociais sugerem uma nova relação entre fotografia e temporalidade. Elas respondem a outras demandas e pouco se assemelham às fotografias revestidas de estatuto mágico – e fúnebre – que Roland Barthes, notoriamente, descreveu em “A câmara clara”.

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

A descrição barthesiana identifica o passado como o *locus* do referente. O que a fotografia “reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1998, p.14). Mais do que isso, Barthes identificava na fotografia uma relação intrínseca com a morte. Cada foto ao anunciar o “isso foi” é, inevitavelmente, perpassada pelo signo de uma ausência. É o “retorno do morto”, uma vez que a imagem capturada pelo dispositivo é um espectro e o espectador é arrebatado por este *punctum* mortificante e confrontado com aquilo que já desapareceu. Mas ao mesmo passo que a fotografia mortifica ela também eterniza. Sem dúvida, essa relação com a morte confere à fotografia descrita por Barthes a sua aura melancólica.

Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no ângulo do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios (BARTHES, 1998, p.15)

Sontag caminha em direção semelhante, classificando a fotografia como uma arte elegíaca:

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

A primeira constatação que nos parece óbvia, quando analisamos a lógica de circulação fotográfica nas redes sociais, é que o “isso foi” barthesiano transmuta-se em um “isso está sendo”. A fotografia não mais se dirige a um passado. Ela anuncia um tempo presente. Não se trata mais de um “isso já aconteceu”, mas de um “isso está acontecendo”; ela relaciona-se menos com aquilo que permanece e mais com o que está em contínuo movimento, distanciando-se da afirmação de Sontag de que “fotos seriam mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo” (SONTAG, 2004, p.28). Se antes a fotografia imobilizava o tempo para nele se perpetuar, agora ela se insere no fluxo escorregadio do próprio tempo contemporâneo - e nele se perde.

Tomemos, como exemplo, o *instagram* cuja proposta é justamente a partilha instantânea do momento, funcionando como uma espécie de plataforma *online* de transmissão em tempo real das imagens. A grande maioria das fotos compartilhadas são de acontecimentos do dia, acompanhadas de breves legendas, as conhecidas *hashtags*. Uma das *hashtags*, #tbt (*throwback thursday*), tem como proposta que o usuário compartilhe, toda quinta-feira, uma foto sua de outra época. A inversão é curiosa, sobretudo quando partimos dos textos supracitados de Sontag e Barthes cuja relação entre fotografia e temporalidade era sempre da ordem de um passado já vivido a ser rememorado. Com a *throwback thursday* suspende-se, brevemente, essa tirania do tempo presente na fotografia para, especificamente, lançar um apelo nostálgico aquilo que um dia fomos. Se antes essa era uma das finalidades da fotografia, por excelência, hoje figura como uma exceção à regra.

Outra *hashtag*, a #*lategram* (algo como “postagem atrasada”), serve para sinalizar que a imagem compartilhada corresponde a algo que pode ter acontecido há mais dias e não no momento da postagem.

Para Paul Virilio (2006), as novas tecnologias de comunicação foram responsáveis pela aparição de um novo tipo de memória. A “memória do tempo presente” corresponde justamente a essa crônica de imagens em tempo real em evidência nas redes sociais, onde o acontecimento é instantaneamente compartilhado, dilatando a temporalidade das experiências do agora. “É como se houvesse um efeito de lupa não sobre um objeto, mas sobre um instante no tempo: um efeito de dilatação” (VIRILIO, 2006, p.93). Mas a suposta

densidade atribuída ao momento dilui-se, quando rapidamente outro instante reclama seu lugar.

Não seria errado falar de pessoas que têm uma compulsão de fotografar: transformar a experiência em si num modo de ver. Por fim, ter uma experiência se torna idêntico a tirar dela uma foto, e participar de um evento público tende, cada vez mais, a equivaler a olhar para ele, em forma de fotografia. Mallarmé, o mais lógico dos estetas do século XIX, disse que tudo no mundo existe para terminar num livro. Hoje, tudo existe para terminar numa foto. (SONTAG, 2004, p.24)

O desejo de fixar imagens para frear a ação opressora do tempo, que estava no âmago da descoberta fotográfica, é sobreposto por outro: um desejo de estar no mundo, mas não de um mundo qualquer e sim no mundo das imagens; uma hiper-presença somente possível no ambiente virtual. Para Rodrigo Zuñiga, o campo fotográfico exerce papel fundamental entre as subjetividades conectadas, em que o “próprio cotidiano se organiza e se experiencia como um elemento em rede, o que faz corresponder ao máximo a matriz visual com o que chamaríamos de nossa própria vida” (2013, p.34, tradução nossa). Segundo o autor, a conectividade e a ideologia conexistente são imperativos categóricos, donde desconectar-se é como um processo de dessubjetivação, de anulação do sujeito, com a sua retirada de circulação das interfaces de comunicação.

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

Não se trata, no entanto, de adotarmos discursos apocalípticos de uma perda de mundo e sim de compreendermos tal cenário como sintoma de novas formas de se estar no mundo, um novo modo de existir no fluxo do tempo que toma forma nas imagens compartilhadas. Sem dúvida, essa compulsão fotográfica insere-se também no contexto de uma cultura de visibilidade, onde almeja-se uma existência cada vez mais “fotográfica”. Assim, cada pequeno evento ao culminar em uma fotografia anuncia a não mediocridade de nossas vidas, legitimando as experiências cotidianas.

E se tudo é passível de ser capturado pela câmera – e o é – como reconhecer o singular nessa “tormenta de imagens”? Como organizar uma narrativa pessoal que possa ser lembrada a partir de imagens, por vezes, tão arbitrarias? É um paradoxo, uma vez que o

digital cumpre a utopia de uma super memória capaz de armazenar tudo. Mas esse gesto totalizante é, em certa medida, enfraquecido por uma memória digital saturada de imagens. Dentre essas fotos quais serão rememoradas e quantas estarão para sempre “perdidas” nessa memória artificial que tudo é capaz de salvar, mas ainda incapaz de sozinha investi-las de significado? O número limitado de quadros no filme, o processo - nem sempre a preços acessíveis - de revelação e impressão da tecnologia analógica forçosamente requeria do sujeito um questionamento acerca do que gostaria de guardar para posteridade. Havia, portanto, de saída, um investimento simbólico na coisa a ser fotografada.

Zuñiga faz uma observação interessante ao constatar a total disponibilidade de memórias que as novas gerações irão gozar. Se para elas todos os momentos – dos mais corriqueiros aos mais significativos – estarão acessíveis, “uma dimensão da perda terá sido, por sua vez, e talvez irremediavelmente, perdida” (2013, p.56, tradução nossa). Segundo o autor, no *facebook* ou em tantas outras plataformas *online* disponíveis seremos “marcados” – *taggeados*, para usar um termo popular no universo das redes sociais - e poderemos nos reencontrar para nos perdermos de novo, mas seguiremos “circulando” em arquivos de terceiros, o que denota a ausência de controle sobre nossas próprias imagens em oposição à privacidade do seio familiar e das reuniões para exibição dos álbuns de família. Mais do que reuniões, a exibição dos álbuns familiares eram também importantes rituais de rememoração e de transmissão de memórias entre gerações.

Será essa a verdadeira autografia: a plena autonomia desfrutada pela imagem, o registro a respeito do sujeito? Um registro que concorre com outros registros, que se interpola e se performatiza, mas sem sujeito mediador, ou, de repente, sem um retorno a um “para si”, e, portanto, nenhuma autobiografia, nenhuma história memorável, nenhuma comemoração? (ZUÑIGA, 2013, p.57, tradução nossa)

No *facebook*, os usuários tem a sua disposição a chamada *timeline* (linha do tempo), onde suas ações cotidianas – e suas fotos - encontram-se cronologicamente registradas, sinalizando uma tendência de fazer do espaço virtual, cada vez mais, o lugar da memória contemporânea. O aplicativo “*year in review*”, viabilizado pela rede social em 2013, ofereceu, ao final do ano, uma retrospectiva em vídeo com as imagens mais “importantes” do usuário. No entanto, vale destacar que não coube ao usuário decidir o que foi ou não mais relevante e sim ao próprio *facebook* baseado nas imagens que receberam mais “curtidas”. Ou seja, não é somente a rede em si que mensura o valor das fotografias mas sobretudo os demais usuários que integram a lista de amigos, de acordo com seus próprios

critérios subjetivos. Aquele que detém a memória do acontecimento não foi consultado na seleção realizada pela ferramenta, o que conflita com o próprio caráter pessoal e afetivo da rememoração. Em 2014, uma nova versão do aplicativo possibilitou um resultado mais personalizado, incluindo a participação do usuário. Já o filtro *highlight*, utilizado para rever as atividades do mês, é integralmente definido pelos algoritmos da rede social, seguindo os mesmos critérios de popularidade da primeira versão do “*year in review*”. Retornaremos a esse aplicativo no próximo tópico.

A Fotografia na Era de sua Reprodutibilidade Digital

De acordo com Zuñiga, a invenção da fotografia marca o início de uma “performatividade das imagens” – no sentido das interações e concorrências produzidas entre elas. A era digital assinala uma intensificação dessa exposição à performatividade das imagens. Neste contexto, um determinado regime autográfico que correspondia ao paradigma dos álbuns fotográficos foi revolucionado por essa nova performatividade de modo que a fotografia digital parece “desmantelar o próprio sentido do álbum, marcando o início de uma inédita estrutura arquivística” (ZUÑIGA, 2013, p.36, tradução nossa). O autor aponta para um processo de “imersão da subjetividade em um hiper depósito de imagens” (ZUÑIGA, 2013, p.36, tradução nossa), não havendo mais possibilidades de retorno aos álbuns familiares e onde toda imagem digital parece, desde já, destinada a ser esquecida em um depósito.

Em face deste novo e amplificado regime de circulação de imagens, o seminal ensaio de Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1985), nos parece extremamente atual. Há uma notável relação de espelhamento entre essas duas eras distintas cuja obra do filósofo serve como porta de entrada para reflexão de determinadas questões expostas agora sob a luz do digital.

Quando falamos em regime de circulação de imagens, é essencial lembrar o diagnóstico benjaminiano de perda da aura das obras de arte e o papel da fotografia neste momento de crise. Para Benjamin é a fotografia que definitivamente acelera o processo de reprodução técnica das imagens, uma vez que libera a mão das responsabilidades artísticas, passando a depender unicamente da velocidade de apreensão do olho. A aura, para o filósofo, estaria relacionada à autenticidade e à tradição, ao “aqui e agora” da obra. É “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma

coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1985, p. 170). Ao substituir a existência única da obra por sua existência serial, a fotografia fissuraria a sua unicidade. O que Benjamin identifica na potência fotográfica é a propriedade de desencadear “um estado generalizado de contaminações entre imagens de distintas procedências” (ZUÑIGA, 2013, p.40, tradução nossa), inaugurando um universo de concorrência entre as imagens.

O autor afirmava ser possível reconstituir a história da arte a partir do confronto entre dois polos: valor de culto e valor de exposição. No primeiro, o que importa é que as imagens existem – imagens a serviço da magia - e no segundo que elas sejam vistas. Para Benjamin na medida em que as obras de arte se emancipam de seu uso ritual “aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas” (BENJAMIN, 1985, p.173).

Zuñiga sugere que estamos diante de uma segunda era de “hiper-reprodutibilidade”, onde o que Benjamin entendia como “valor de exposição” ganha outra potência com a circulação das imagens em uma escala muito superior. É inegável que o registro dos aniversários, casamentos e outros ritos de passagens não foram abandonados, porém agora concorrem com toda uma nova gama de registros. As fotografias destinam-se cada vez mais a sua exibição em rede do que a uma recordação de foro íntimo do sujeito. Em outras palavras, se tudo existe para terminar em uma fotografia, como já dizia Sontag, toda a fotografia que hoje existe termina em uma rede social. O indivíduo não necessariamente tira fotos para si, de modo a cultuar um amor do passado, um ente querido não mais presente ou recordar um momento especial - em que o que importa é que essas fotografias existem e que preservaram, de algum modo e à revelia do tempo, um determinado instante.

Se cada foto tem seu fim no *facebook* ou no *instagram* o seu público alvo são as centenas de usuários que acessam tal página e como tal imagem valoriza o status daquele que a compartilha é de suma importância. As fotografias ali expostas estão sujeitas a apreciação, às “curtidas” alheias. Lembremos, de novo, o supracitado aplicativo “*year in review*” e os critérios utilizados para valorar os momentos capturados. A importância atribuída às imagens não é determinada pelo sujeito e sim pelo outro.

Diante de tal cenário, a fotografia analógica e seus antigos álbuns ganham um potente impulso aurático. Na medida em que se torna cada vez mais raro o hábito de imprimir fotografias, os álbuns tornam-se raridades a serem preservadas como as placas de prata de Daguerre, guardadas como joias nos estojos, nos primórdios da fotografia.

É digno de nota o paradoxo lançado por Benjamin ao simultaneamente creditar a fotografia o declínio da aura e do valor de culto e também reconhecer nela o seu refúgio no

“culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos” (BENJAMIN, 1985, p.174). Andreas Huyssen observa que Benjamin perde de vista que a própria modernização criou a aura da fotografia, o que agora cabe à digitalização:

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

Amontoadas em velhas caixas de sapato ou organizadas cronologicamente nos álbuns, o que cultua-se hoje na fotografia analógica não é tanto o seu conteúdo mas sobretudo a própria “forma fotografia”, o seu anacronismo, a sua materialidade capaz de dar a ver a inscrição do tempo no papel desgastado. Este impulso aurático também relaciona-se a um movimento de “culto ao passado” paradoxalmente presente na cultura contemporânea que reconhece na memória uma âncora diante de um cenário de instabilidade temporal e fraturamento do espaço vivido, tal como diagnosticou Huyssen (2000).

Importante assinalar que a desmaterialização das imagens enfraquece o sentimento de posse sobre a coisa que movia o desejo fotográfico, segundo Benjamin e Sontag, devido à intangibilidade do espaço virtual e a sua inclinação ao “hiper depósito de imagens”. Essa intangibilidade convive, de forma contraditória, com a capacidade de preservação dos arquivos digitais que acreditamos ser eterna⁴.

Em suma, se o ensaio de Benjamin nos parece atravessado por inquietações semelhantes e dotado de certo tom melancólico e nostálgico, também é premente não perdermos de vista que tais diagnósticos de perda – a desaparecimento da aura, da experiência, da narração – não aparecem descolados de uma esperança anunciada pelas novas possibilidades. É uma trama de perdas e ganhos. Trata-se, portanto, de entendermos tais reconfigurações e subjetividades em jogo na fotografia em rede também no tocante ao que potencializam e que nova “refuncionalização” são capazes de produzir.

⁴ De fato, no início do ano, durante o encontro anual da Sociedade Americana para o Progresso da Ciência, o vice-presidente do *Google*, Vint Cerf (2015), alertou para o risco dos arquivos caírem em um “buraco negro digital”, uma vez que no futuro os programas necessários para acessá-los deixarão de existir. Seu conselho aos usuários foi que voltassem a imprimir suas imagens. A notícia foi veiculada pelo site do jornal O Dia, em 14/02.

Considerações Finais

Procuramos, neste artigo, nos afastar de análises tecnicistas acerca da polarização analógico-digital no campo fotográfico para refletirmos sobre as novas dinâmicas sociais e usos da fotografia, viabilizados pelo código digital. Neste sentido, acreditamos que as redes sociais configuram um terreno que merece atenção especial devido a sua pregnância na vida cotidiana.

Deste modo, a partir de textos representativos de um determinado momento da prática fotográfica, nosso intuito foi revisitar certos conceitos e compreensões acerca do meio, uma vez que estamos diante de novas relações temporais entre indivíduo e fotografia. Os ensaios de Barthes e Sontag lançam perspectivas para que possamos entender as reconfigurações e os novos significados que atravessam as atuais formas de uso da fotografia, onde a sua íntima relação com o passado e seu traço nostálgico cedem lugar as ideias de presença e fluxo no tempo contemporâneo.

Na parte final do artigo, nosso interesse foi dialogar com Walter Benjamin considerando o momento atual como uma segunda era de reprodutibilidade da fotografia, em que podemos identificar uma convergência entre inquietações modernas e contemporâneas. Neste contexto, observamos um impulso aurático na imagem analógica viabilizado pelo próprio advento do digital, que dota os antigos álbuns de valor de culto em oposição ao valor de exposição das imagens digitais.

REFERÊNCIAS

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

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.165-197.

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

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

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

GUNNING, T. Qual a Intenção de um Índice? Ou, Falsificando Fotografias. In: **Revista ECO-PÓS** v. 15, n.1, 2012.

HUYSSSEN, A. **Seduzidos pela Memória**: arquitetura, monumentos, mídia. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

O DIA. “**Pai da internet**” alerta: todos devem imprimir fotos, para não perdê-las, 2015. Disponível em: <<http://odia.ig.com.br/noticia/economia/2015-02-14/pai-da-internet-alerta-todos-devem-imprimir-fotos-para-nao-perde-las.html>>. Acesso em 21/07/2015.

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

ROUILLÉ, A. A fotografia na tormenta das imagens. In: DOBAL, Susana Dobal e GONÇALVES, Osmar (org.). **Fotografia contemporânea**: fronteiras e transgressões. Brasília, 2013.

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

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

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

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