

As fontes digitais no universo das imagens técnicas: crítica documental, novas mídias e o estatuto das fontes históricas digitais

The digital sources at the world of technical images:

Critical method, new media and the nature of the digital historical sources

Pedro Telles da Silveira ¹

RESUMO



O presente artigo tem como objetivo discutir alguns dos aspectos teóricos relacionados ao uso das fontes históricas digitais pelos historiadores. Embora grande parcela da bibliografia levante questões de método que procuram assemelhar as fontes digitais às fontes históricas tradicionais, argumenta-se que as primeiras possuem características que as afastam das últimas. Através do uso dos conceitos derivados dos estudos da comunicação e dos *software studies*, propõe-se que as fontes históricas digitais trazem desafios para a asserção de factualidade do texto histórico assim como à compreensão das evidências históricas como indícios do passado, trazendo a necessidade de repensar as relações entre método, documento e discurso histórico.

Palavras-chave: Teoria da História. História Digital. Crítica Documental. Paradigma Indiciário. Novas Mídias.

ABSTRACT



The present essay intends to discuss some of the theoretical aspects related to the usage of digital historical sources by historians. While the largest part of the bibliography about digital historical sources raises methodological questions that try to show the similitudes between digital sources and traditional historical sources, the work here presented aims at showing the differences between them. Through the use of concepts derived from media studies and *software studies*, it proposes that digital historical sources challenge the claims of factuality of historical discourse and the understanding of historical

¹ Doutorando em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre em História pela Universidade Federal de Ouro Preto (2012)

sources as *evidences* of the past, raising the need to rethink the relationship between historical method, historical document and historical discourse.

Keyword: *Theory of History. Digital History. Critical Method. Evidential Paradigm. New Media.*

No dia 17 de fevereiro de 2014, no auge da comoção pública causada pela morte do cinegrafista Santiago Andrade, atingido por uma bomba caseira enquanto cobria uma manifestação de rua na cidade do Rio de Janeiro, a revista *Veja* estampou sua matéria “A fada da baderna” com uma foto da ativista Sininho caminhando resoluta sobre um fundo no qual um protesto já degenerara para uma batalha entre policiais e manifestantes.²

Sininho, cujo verdadeiro nome é Elisa Quadros, tornara-se naqueles dias personagem destacada do noticiário nacional. Ela era acusada de fornecer a ligação entre políticos, organizações de defesa dos direitos humanos e os temidos *black blocs*, instrumentalizando estes – assim se argumentava – para a desestabilização das bases institucionais do país.

Para o leitor desavisado e, provavelmente, para boa parcela do público da própria *Veja*, a imagem não suscitaria motivos para ter sua credibilidade questionada. Para muitos outros (não-)leitores, no entanto, tratava-se de flagrante manipulação imagética, e não tardou para que a imagem original da ativista, caminhando para prestar depoimento à Polícia Federal, aparecesse nas redes sociais.

A movimentação em torno à imagem, porém, não terminou com a identificação da manipulação efetuada pela revista impressa. Logo depois, foi criado o *tumblr* “Sininho Baderneira”, no qual usuários postaram outras imagens da ativista “desfilando” impassivelmente em meio aos distúrbios de Kiev e da Venezuela, ou nos protestos dos caras-pintadas em 1992.

Este é apenas um exemplo entre tantos de fenômenos que passaram a ocupar nosso cotidiano a partir da popularização dos meios digitais de produção e reprodução midiática. A possibilidade de encontrar e denunciar falhas, omissões e manipulações na mídia impressa (ou em outras espécies de mídia) não foi feita apenas por outro veículo de comunicação, mas sobretudo por usuários comuns subitamente empoderados de meios de propagação de seus pontos de vista. O que distingue este caso de outros, entretanto, é a ressonância política de cada uma destas afirmações. Palavra contra palavra ou, no caso, imagem contra imagem,³ as manipulações de lado a lado constituem fontes que um historiador do futuro terá de considerar quando quiser estudar as consequências políticas, sociais e comportamentais das manifestações de junho de 2013.

² Nota do Editor: As imagens citadas ao longo do texto encontram-se no “Caderno de Imagens” ao final do texto.

³ Este caso, em especial, e os *tumblrs*, no geral, tornaram-se interessantes ocasiões para verificar a existência daquilo que Bruno Latour chamou de *iconaclash*, ou seja, as disputas pela imagem sem que a existência de uma imagem original e, logo, mais autêntica ou autorizada que as demais seja pressuposta pelo analista. No caso de Sininho, torna-se sintomático que o caso inicial foi deflagrado por uma manipulação que continuou a ser, depois, intensamente manipulada, mais do que revertida à sua figuração original (LATOURE, 2008).

O objetivo do presente artigo é refletir a respeito do estatuto e das características das fontes históricas conforme elas ultrapassam o limiar das tecnologias digitais. O argumento que percorrerá estas páginas é o de que as fontes digitais trazem a necessidade de repensar concepções a respeito das fontes históricas e, por extensão, procedimentos associados a seu uso. Para isso, num primeiro momento realizo uma breve discussão a respeito da maneira como as fontes históricas digitais são tratadas na bibliografia recente. Depois, desloco-me a outro contexto no qual a historiografia e o computador travaram intenso contato, aquele da história quantitativa. Com este desvio, procuro mostrar que as relações entre o conhecimento histórico e as novas tecnologias dependem de um diálogo entre as demandas feitas pelo historiador e as capacidades técnicas do computador. Tendo este diálogo em mente, uma terceira seção busca compreender as mudanças que, na segunda metade do século XX, resultaram na criação das *novas mídias*. Uma quarta seção procura testar o diagnóstico destas transformações com a análise de um formato digital específico, o *portable document file* (.pdf), de amplo uso pelos historiadores. Por fim, procuro sintetizar a discussão feita até o momento através do conceito de *imagens técnicas* e seu confronto com certas teorizações a respeito do estatuto das fontes históricas.

O método crítico na era da internet

Dentre todos os impactos que a introdução massiva do computador e do desenvolvimento da internet⁴ causaram, talvez o menos controverso seja o da digitalização de acervos documentais. Livros antigos, atas e consultas manuscritas, mapas e fotografias, entre inúmeros outros, estão agora disponíveis em quantidade e facilidade de acesso até então inauditas. Entretanto, a maneira entusiástica como os historiadores abraçaram a digitalização de fundos documentais, sugere Orville Vernon Burton (2005, p. 208) estaria por trás da ausência de “uma discussão contínua sobre história digital”. Esta mesma constatação é feita, em outro contexto, por Anaclet Pons (2011, p. 41) que salienta uma situação na qual “todos nos digitalizamos de maneira informal, de modo que escrevemos com processadores de texto, nos comunicamos por correio eletrônico, consultamos informações nos sites de busca etc”. Ainda assim, “tratamos este mundo como se fosse apenas ‘um apêndice, uma curiosidade, uma distração, algo supérfluo’, que pouco ou nada tem a ver com nosso ‘verdadeiro trabalho’” (PONS, 2011, p. 41). A própria presença cotidiana destas tecnologias as faria ser negligenciadas enquanto objeto de reflexão específico da prática histórica. Quando trazido à tona, porém, como os historiadores têm refletido sobre o problema das fontes digitais?

⁴ A bibliografia consultada costuma distinguir entre internet, *Web* e computador. A internet seria a tecnologia de acesso remoto a computadores desenvolvida, primeiro, pelo exército dos Estados Unidos a partir da década de 1960 e, posteriormente, por laboratórios e empresas privadas. *Web* indica o protocolo de acesso à internet desenvolvido por Tim Berners-Lee e que se tornou dominante com a difusão da internet nos anos 1990. Computador, por fim, é o aparelho de uso geral que, dentre outras funções, permite o acesso à internet, mas cuja história é mais larga que a dos dois termos anteriores.

Para este estudo, no entanto, utilizo os três termos basicamente como sinônimos. Justifico esta escolha pela utilização do conceito de *novas mídias*, que ao enfatizar a existência da linguagem de programação como condição para a existência das mídias digitais/computadorizadas, parecem-me esvaziar de significado – nos termos deste estudo – aquela distinção.

Já num dos primeiros dossiês sobre o tema, publicado no periódico *Memoria e Ricerca*, o historiador italiano Peppino Ortoleva (1999) destacou a “instabilidade do texto”⁵ na internet como um desafio ao historiador. Preocupação semelhante aparece na introdução ao dossiê assinada pelo pesquisador Serge Noiret (1999), para quem, “controlando estes desenvolvimentos caóticos com a técnica, a prática e a experiência, a rede pode se tornar um *medium* essencial ao lado de outras práticas mais tradicionais do *métier* histórico”. Cerca de dez anos depois, o mesmo Noiret destaca que

[...] uma recente análise das mutações do *métier* do historiador em curso frente ao eletrônico [*numérique*] sublinha como a instabilidade dos textos transpostos ao digital [*numérique*] é hoje em dia um dado permanente com o qual o historiador “digital” tem de se confrontar (NOIRET, 2011).

Em todos os casos, ainda que a instabilidade do documento histórico na internet seja reconhecida, não deixa de estar pressuposta a necessidade de que a fonte histórica possua outra característica para se tornar analisável – nomeadamente, que uma fonte histórica tem de ser *estável*.

O problema da instabilidade da documentação digital também é o elemento mais destacado pela bibliografia brasileira. Em artigo datado de 2009, Odilon Caldeira Neto se pergunta, ao inserir o tratamento das fontes históricas digitais na narrativa mais ampla do alargamento da própria categoria de documento histórico ao longo do século XX, se “é possível agregar à categoria das fontes históricas conteúdos presentes na internet?”. Sua resposta é afirmativa, desde que se opere com “certa cautela”, pois

[...] a internet é caracterizada por alguns elementos que podem ser perigosos ao historiador: o número excessivo de informações em alguns casos, a possibilidade de falsificação de discursos (plágios acadêmicos, inclusive) e também o risco de uma fonte desaparecer do dia para a noite (sites podem ser apagados tanto por iniciativa dos próprios webmasters – criadores de páginas – ou mesmo por decisão judicial, passando também por ataque de hackers ou pane nos sistemas onde estão hospedados os arquivos das páginas) (CALDEIRA NETO, 2009).

Frente a esta situação, o autor estabelece um conjunto de procedimentos que vão desde checar o registro dos sites até capturar as páginas que servem de fonte em algum momento de sua existência,

⁵ A citação vem sem referência de página pois se trata de um texto lido na internet, sem a correspondência de páginas de um .pdf, por exemplo. Para os artigos assim citados, o link para seu acesso é fornecido nas referências bibliográficas.

imprimindo-as ou salvando-as em formato.pdf ou através de aplicativos que executam a função de preservar o conteúdo da internet.

Outro texto, publicado dois anos depois por Fábio Chang de Almeida (2011), dedica ampla seção a explicitar os meios pelos quais o historiador pode estabelecer uma relação segura com as fontes históricas na internet. O autor também elabora uma tipologia dos recursos históricos online. Assim como na pesquisa histórica extrainternet, em meio digital existiriam fontes primárias e “não-primárias”. Destas, importam as primeiras para a presente argumentação. Segundo Almeida, as fontes primárias podem ser divididas entre “documentos primários digitais exclusivos” e os documentos primários digitalizados (ALMEIDA, 2011, p. 18). Os documentos digitalizados são o resultado do “trabalho de digitalização da documentação ‘tradicional’ já existente”, enquanto os documentos digitais exclusivos são aqueles gerados eletronicamente (ALMEIDA, 2011, p. 19). Trata-se de uma distinção importante, a qual será examinada em maior detalhe em momento posterior deste artigo.

A respeito destas fontes históricas, o autor é cuidadoso o bastante para ressaltar que “Trabalhar sob uma incerteza calculada não é novidade para o historiador, pois os métodos históricos não são necessariamente precisos”, de modo que

As fontes “tradicionais” não são mais confiáveis que as fontes digitais. Um documento impresso pode ser falso. Uma fotografia antiga pode ser fraudulenta. Um depoimento oral pode modificar os fatos. É normal para os historiadores trabalhar dentro de campos de possibilidades, utilizando métodos para reduzir as chances de erro. No futuro, é possível que sejam criados mecanismos mais precisos para verificar a autenticidade das fontes digitais. Contudo, enquanto tais procedimentos não se tornarem operacionais, a habilidade e a experiência dos pesquisadores continuarão determinantes na seleção das fontes mais confiáveis (ALMEIDA, 2011, p. 21-22).

Nos Estados Unidos, por sua vez, uma voz levemente dissonante é a de Roy Rosenzweig, para quem a percepção de instabilidade dos recursos históricos *online* é admitida apenas pela ilusão de que nos arquivos tradicionais tudo que é importante foi preservado (e o foi da maneira correta) (ROSENZWEIG, 2011, p. 8). A tradução da fonte digital a um formato tradicional, como a impressão de uma página da internet, por exemplo, destruiria o que é único à fonte digital: sua interatividade, não-linearidade e facilidade de acesso (ROSENZWEIG, 2011, p. 13) – e, talvez, estas sejam características incontornáveis das fontes digitais.

A bibliografia mencionada acima tem o mérito de trazer a primeiro plano uma questão, a do método e da crítica documental, que muitas vezes é deixada de lado em abordagens mais entusiastas das relações entre historiografia e as novas tecnologias. Todavia ela parece dever a uma concepção demasiadamente tradicional de documento histórico, onde este, apesar do reconhecimento de suas inúmeras formas, ainda é modelado a partir do documento escrito ou, senão isso, ao menos precisa ser convertido em *texto* para ser

lida de modo a ser estudada pelo historiador. Parece-me sintomático desta situação que o debate acima apresentado esteja geralmente ausente da discussão a respeito das formas de representação do conhecimento histórico possibilitadas pelas novas tecnologias, campo no qual a história digital e a história pública acabam por se cruzar.

No cerne da questão está a própria natureza da história digital no conjunto da prática histórica. Como resultado de todas as recomendações que reforçam a importância da crítica documental, a história no panorama do computador e da internet parece corroborar a impressão de que as tecnologias digitais exigem do historiador apenas as habilidades que ele tem tradicionalmente utilizado em sua disciplina. Apesar do advento das novas tecnologias, seria possível dizer, então, que “a demanda transversal feita à história digital seria aquela de mudanças tecnológicas, talvez de mudanças epistemológicas, mas certamente não de mudanças ontológicas”, sendo os “elementos da crítica interna e externa [...] os pontos essenciais do método crítico a se utilizar nos contextos digitais” (NOIRET, 1999). Da mesma forma,

[...] a transição à Web 2.0 não muda os problemas que já se apresentaram com a primeira introdução do digital no terreno da história: autenticar, proporcionar um contexto, descrever as fontes com detalhe e rigor são – *como antes* – os momentos obrigatórios da investigação histórica, *esteja ou não no domínio digital* (GALLINI; NOIRET, 2011, p. 30; *grifo meu*).

E, novamente, em Almeida, a introdução das novas tecnologias “não implica em uma revolução metodológica”,

Ela necessita, sem dúvida, de uma metodologia particular, porém fundamentada nos princípios básicos já consagrados da pesquisa historiográfica, apenas adaptados ao formato digital (ALMEIDA, 2011, p. 25; *grifo meu*).

Ainda que a oscilação entre o “tudo mudou” e a percepção de que nada se transformou já tenha sido mencionada por Ortoleva (1991),⁶ percebe-se nas passagens acima a tentativa de defender o *métier* do historiador através da enumeração dos usos das fontes digitais pelo historiador, mais do que a análise das eventuais mudanças pelas quais o próprio documento histórico passou em sua transição ao digital. Procura-se, nesse sentido, conceber a história digital como aquela que se vale de fontes digitais, mais do que a partir

⁶ “Percebe-se nas opiniões difusas sobre o tema uma oscilação agora recorrente: [...] de um lado, a tendência a pensar que “com a rede tudo muda”, [...] de outro lado, aquela segundo a qual, uma vez verificado que tantas coisas continuam mais ou menos como antes, sustenta que uma revolução informática no trabalho intelectual não se coloca e não ocorrerá mais, que ao pouco surgirão novos instrumentos para uma atividade que, no fim das contas, estava bem como era” (ORTOLEVA, 1991).

de sua relação com as novas tecnologias (FLÓREZ, 2011, p. 85). Embora o objetivo deste trabalho não seja encontrar uma definição de história digital mais apropriada, creio que a compreensão das fontes históricas digitais não passa apenas pela elaboração de critérios técnico-metodológicos que permitam utilizá-las melhor, e sim por um melhor entendimento teórico do que efetivamente é um documento digital e suas implicações para a historiografia. Para isso, é necessário estender o olhar para outro contexto no qual computador e historiografia estiveram intimamente ligados.

Entre o computador e o positivismo eletrônico

Escrevendo no começo dos anos 1970, François Furet (1977, p. 64) declarou que “o historiador encontra-se hoje perante uma nova paisagem de dados e perante uma nova tomada de consciência dos pressupostos de seu ofício”. A primeira parte da oração poderia ter sido composta por um historiador atual; a segunda, porém, contrasta a confiança expressa pelo autor naquele momento com o quadro de relativa incerteza a respeito das relações entre as tecnologias digitais e o conhecimento histórico. Ao escrever antes de outra crise – aquela da historiografia dos *Annales* na década de 1980 –, a que, de fato, Furet se refere? À história quantitativa, é claro.

O uso do computador na historiografia não é recente e ele guarda uma história semelhante porém distinta em alguns pontos fundamentais da história dos impactos da internet sobre o ofício histórico nas últimas décadas. Ainda assim, se hoje o entusiasmo pela história quantitativa parece ter cedido espaço à consideração de que ela é apenas mais uma das províncias da cartografia da disciplina histórica, ela não obstante indica uma etapa importante, ainda que abortada, no percurso da transformação da fonte histórica por intermédio do desenvolvimento tecnológico.

Retomando as palavras de Furet, a história quantitativa permite a constituição de arquivos novos, que são mantidos em “fitas perfuradas”, e não mais em prateleiras de estantes. Sendo assim, eles remetem “não só para um novo sistema de classificação, mas, sobretudo, para uma *crítica documental diferente* da do século XX” (FURET, 1977, p. 65; *grifo meu*). Com a história quantitativa, o documento deixa de ser apreendido como um testemunho único para se tornar inteligível por seu valor numa série de documentos semelhantes, de onde ressalta mais a repetição que a diferença. Para o autor francês, encontra-se deslocado, por essa razão, o “velho problema da crítica do documento histórico”, uma vez que

A crítica “externa” já não se estabelece a partir de uma credibilidade baseada na comparação com textos contemporâneos de uma outra natureza, situado diferentemente na série temporal, isto é, antes ou depois. A crítica “interna”

encontra-se tanto mais simplificada que muitas das operações de “limpeza” de dados podem ser postas em memória do computador (FURET, 1977, p. 65).

A constituição da série documental pelo historiador indica a inexistência de uma separação entre texto e contexto – princípio que legitima a crítica documental ao estabelecer um critério de comparação diferente da própria fonte analisada. Da mesma forma, como é o historiador que cria a sequência de fontes, o documento perde sua unicidade, deixando de lado seus detalhes intrínsecos – suporte, instrumento, grau de desgaste, uso em sua própria época, para não falar nada do conteúdo – para se tornar o espaço transparente de uma informação numérica que será extraída pelo computador. Em ambos os casos, o autor deixa isso claro, trata-se de uma *nova* crítica documental, justificada porque ela se exerce sobre um *novo* tipo de prova documental.

A confiança de Furet na transformação do método histórico parece tão obsoleta quanto as fitas perfuradas que ele utilizava para constituir suas séries documentais. A superação tecnológica, entretanto, não autoriza o descarte de sua proposta, pois ela nos revela algo esquecido hoje: o computador, inicialmente, era usado para computar. O que atualmente nos parece estranho – embora demonstre o limite técnico de sua época –, é que Furet invoca o computador apenas como uma máquina de calcular e interpretar dados numéricos, enquanto agora o computador é capaz de fornecer a ilusão de recriar imagicamente a materialidade das fontes em seus mínimos detalhes. Entre as perguntas feitas pelo historiador e as capacidades técnicas do computador, o documento teria sido reduzido, num primeiro momento, a seu conteúdo numérico, enquanto, no momento atual, o desenvolvimento tecnológico do computador permite ampliar o conjunto das questões colocadas aos documentos digitais quando se o utiliza como ferramenta da pesquisa histórica. Como consequência deste desenvolvimento conjunto da historiografia e da computação, cada documento particular, para Furet, perde o que lhe é próprio ao se transformar num elemento da série a ser estudada, enquanto nas últimas duas décadas a digitalização dos acervos documentais parece ocasionar justamente o oposto: um reforço tanto nas concepções de fonte histórica quanto dos métodos tradicionalmente empregados para utilizá-las. Como explicar este aparente paradoxo?

Do computador às novas mídias

Para entender porque a introdução das fontes históricas digitais não é compreendida necessariamente como uma transformação das fontes históricas no geral, mas simplesmente uma adição ao amplo espectro destas, e, por conseguinte, porque as fontes digitais não levaram ao desenvolvimento de uma crítica documental nova, mas ao retorno aos princípios já estabelecidos do método histórico, é preciso voltar a

atenção mais decididamente para o próprio computador e sua história. Que salto foi responsável pelo câmbio de conceptualização do computador de uma máquina de computar a todos os usos que são feitos dele hoje?

De acordo com Lev Manovich (2011, p. 20), o computador servira inicialmente para a aceleração de tarefas que exigiam a repetição de procedimentos. Não por acaso, o primeiro “programa” teria sido escrito para a automatização de um tear manual no início do século XIX. Nos últimos cinquenta anos, no entanto, como lembram Jay David Bolter e Richard Grusin (2000, p. 66), “nós assistimos o computador digital passar pelo processo de ‘mídiação’”:

O computador digital programável foi inventado nos anos 1940 como uma máquina de calcular (ENIAC, EDSAC e outros); por volta dos anos 1950, a máquina também era usada para a contabilidade em grandes corporações e burocracias. Na mesma época, certos proponentes começaram a compreender o computador como uma nova tecnologia de escrita.

Deste modo que ele poderia atuar como um “manipulador de símbolos e, portanto, poderia *remidiar* tecnologias anteriores de manipulação arbitrária de símbolos, como a escrita e a imprensa” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 66; *grifo meu*).

Este diferente modo de compreender a funcionalidade do computador foi perseguido por um conjunto de laboratórios tanto privados quanto públicos nos Estados Unidos. Em trabalho apresentado no ano de 1978 no qual resumiam mais de uma década de atuação no Xerox Palo Alto Research Center (PARC), Alan Kay e Adele Golberg apresentaram os avanços proporcionados por seu Dynabook. Para os pesquisadores, o computador era pensado como uma “mídia dinâmica pessoal” que poderia “ser utilizada para o aprendizado, para descobertas e para a criação artística”, resultando numa

[...] espécie fundamentalmente nova de mídia com um número de propriedades sem precedentes históricos, como a habilidade de salvar toda a informação do usuário, simular todos os tipos de mídia em uma única máquina e “envolver o usuário em uma conversa de duas mãos” (MANOVICH, 2013, loc. 1161).

Com a viabilidade técnica e mercadológica do *personal computer* (PC) apenas alguns anos mais tarde, essa visão do computador seria implementada pela indústria de tecnologia tornando acessível a todos a capacidade de criar conteúdos novos (ou reproduzir os já existentes) a partir de um conjunto de coordenadas

preestabelecidas e apresentadas por meio de uma interface gráfica na qual os diferentes programas seriam manipulados pelo usuário.

Um traço que ressalta de todo este esforço tanto teórico quanto prático é o de que o objetivo não seria apenas o de “criar um novo tipo de mídia baseado no computador para coexistir com os outros tipos de mídia física”, mas sim “estabelecer o computador como um guarda-chuva, uma plataforma para *todas* as mídias artísticas expressivas então existentes” (MANOVICH, 2013, loc. 1256) e para outras ainda não inventadas. O computador seria o ponto de convergência dos diferentes tipos de mídia, reelaborando o texto, a fotografia, o cinema, a música, entre outros, a partir de uma linguagem de programação. Esta seria a origem das *novas mídias*.

Assim como no caso dos impactos da internet sobre a historiografia, também no caso das *novas mídias* a discussão acerca de seu significado enquanto ruptura ou continuidade com as formas midiáticas anteriores é intensa. Lev Manovich destaca que, à primeira vista, um computador apenas reproduziria em meio digital espécies de mídia que já existem fora do ambiente de computador. Pensar assim, no entanto, seria colocar demasiado peso na *apresentação* da informação para o usuário, deixando de lado seu funcionamento. Para o autor,

[...] mais do que considerar o “*output*” de práticas culturais baseadas no *software*, nós precisamos considerar o próprio *software*, já que é ele que permite que as pessoas trabalhem com a mídia de diversas formas sem precedentes. Logo, enquanto ao nível da aparência a mídia computacional de fato parece remediar (isto é, representar) formas de mídia anteriores, o ambiente de *software* no qual esta mídia “vive” é muito diferente (MANOVICH, 2013, loc. 1528).

Por outro lado, o conceito de *remediação* pode nos ajudar a compreender algumas das reações em torno às fontes históricas digitais. Segundo aqueles que o pensaram, os já citados Jay David Bolter e Richard Grusin (2000, p. 5), a *remediação* expressa um aspecto contraditório da cultura contemporânea, a qual “busca tanto multiplicar suas mídias quanto apagar todos os traços da mediação: idealmente, ela quer apagar suas mídias no próprio ato de multiplicá-las”. Sendo assim, a *remediação* ocorreria entre os polos da imediaticidade e da hipermediação. A primeira indicaria um conjunto de práticas que possui em comum “a crença em algum ponto de contato necessário entre o meio e aquilo que ele representa” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 30), de modo que o meio desapareceria deixando o espectador ou usuário “na presença da coisa representada” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 5). Na medida em que o computador abre espaço para as *novas mídias*, entretanto, ele também opera pela lógica da hipermediação, tornando possível a coexistência de diversas mídias num mesmo espaço – por exemplo, uma tela de computador – e chamando a atenção para o próprio funcionamento do meio (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 34). A hipermediação expressa a tensão “entre

considerar um espaço visual enquanto mediado e como um espaço 'real' que está para além da mediação" (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 41-42).

Ambos os aspectos não são tanto contraditórios quanto complementares. Seu funcionamento conjunto – uma espécie de dialética – possibilita que, através do excesso midiático, por exemplo, se tenha acesso a uma experiência considerada autêntica, ainda que "não no sentido de que corresponda a uma realidade externa", mas sim "precisamente porque ela não se sente compelida a se referir a nada além de si mesma" (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 51-52). Um exemplo que afeta a cultura histórica contemporânea e que pode ser facilmente considerado aqui é o dos museus, os quais apostam, muitas vezes, no excesso midiático de forma a oferecer, por meio do estímulo sensorial, uma experiência o mais impactante e "autêntica" possível.

Categorias como os de *novas mídias* e *remediação* fornecem os princípios de um vocabulário conceitual capaz de explorar teoricamente os desafios trazidos pelas mídias digitais para o historiador. Eles também permitem elaborar uma resposta à pergunta que nos acompanha desde a última seção. Para além das diferentes questões colocadas aos documentos entre a história quantitativa e a historiografia atualmente, os historiadores hoje encontram no computador a (re)produção de formas midiáticas anteriores – texto, imagem etc. –, as quais remetem a concepções menos problemáticas do que são as fontes históricas por se assemelharem à documentação tradicional, enquanto seus colegas de apenas algumas décadas atrás quase que só podiam utilizar o computador como uma máquina que desfazia justamente os aspectos que embasavam a crítica histórica tradicional.⁷ Este esquecimento da mediação levaria a considerar que o documento reproduzido ou originado no computador não seria – supostamente – diferente de um documento existente em outro lugar que não o computador.

Um estudo de caso: o .pdf

No presente momento, gostaria de explorar a discussão efetuada acima tomando como objeto uma forma específica de documento digital, aquela que é utilizada mais despreocupadamente pelos historiadores: os arquivos .pdf. O motivo para isso é a tipologia elaborada por Fábio Chang de Almeida (2011, p. 18) segundo a qual se distinguem as fontes digitais que possuem um correspondente físico (o documento *digitalizado*) e aquelas que não possuem um equivalente material – o documento que já nasceu *digital*. O autor destaca que, em ambos os casos, o historiador deve se preocupar em garantir a autenticidade de suas fontes, porém a existência de um correspondente material assegura que, mesmo que o historiador ou o

⁷ Não pretendo incorrer em determinismo tecnológico, apenas pensar um conjunto de possibilidades epistemológicas que são condicionadas pelas capacidades técnicas dos aparelhos utilizados na pesquisa. Compartilho da visão de Lev Manovich segundo a qual a "Atenção à história da mídia de computador e examinar o pensamento de seus inventores torna claro que estamos lidando com o oposto do determinismo tecnológico" (MANOVICH, 2013, p. 96), já que se tratam de desenvolvimentos localizados, oriundos de pesquisas específicas, que depois foram generalizados tecnológica e mercadologicamente para o amplo espectro das atividades ligadas ao computador.

responsável pela digitalização cometam um erro, será possível corrigir esta imperfeição por meio da remissão ao documento original. A diferença, logo, é que um é uma cópia digital enquanto o outro é um original digital. Nesta seção, gostaria de explorar mais a fundo a sugestão de que ambas, ao cabo, são fontes digitais.

Por causa de sua difusão, os *portable document files* se configuram como um caso especial de *remediação*. O formato é *portable* porque mantém sua aparência independentemente de onde é aberto (GITELMAN, 2014, p. 118). Ele não apenas possui, portanto, a “aparência de impresso” como comunga da estabilidade do mesmo (GITELMAN, 2014, p. 114-115); não por acaso, o formato se tornou o padrão dos documentos digitais, sejam eles notas fiscais eletrônicas, memorandos, relatórios, jornais e revistas impressas lidas no computador (GITELMAN, 2014, p. 116) ou, para mencionar exemplos mais próximos ao *métier* do historiador, editais e resultados de seleções, teses e dissertações ou fontes impressas e manuscritas digitalizadas. Os arquivos em .pdf se localizam o mais próximo possível para um documento digital da chancela oficial de um documento guardado sob um arquivo físico.

O .pdf se tornou pensável e desejável, segundo Lisa Gitelman, em meados dos anos 1980, quando o advento do PC e o avanço da impressora pessoal tornaram necessário que se pudesse ter uma correlação entre o que aparecia na tela e o que saía impresso no papel (GITELMAN, 2014, p. 122). A princípio, entretanto, não se sabia se isso seria atribuição do sistema operacional, dos processadores de texto ou do *software* de impressão. A solução foi elaborar uma linguagem de programação, o PostScript, capaz de descrever imagens de páginas para a impressora – e o .pdf é a apresentação desta imagem na tela do computador para o usuário (GITELMAN, 2014, p. 122). Para a discussão feita acima, torna-se interessante que o .pdf não tenha sido desenvolvido para que documentos materiais pudessem ser reproduzidos no computador, mas para que documentos digitais pudessem se tornar documentos físicos.

Com toda sua popularidade, o uso do .pdf muitas vezes é inquestionado. Entretanto, ele também é um objeto pertencente à categoria das *novas mídias*. É sob esse prisma que o analisarei agora.

Segundo Lev Manovich, existe uma série de critérios que ajudam a distinguir as *novas mídias* daquelas formas de mídia que não são baseadas no computador. O primeiro seria o da *representação numérica* (MANOVICH, 2001, p. 27). Todo objeto de *nova mídia* pode ser descrito em linguagem binária e, aplicando-se determinado algoritmo, ele pode ser manipulado. “A mídia”, sintetiza o autor, “se torna programável”. Este é um traço que tanto documentos nascidos digitalmente quanto digitalizados compartilham – basta pensar, por exemplo, num documento de arquivo que é digitalizado para .pdf mas que tem sua definição e seu contraste alterados para facilitar a leitura pelo usuário. A possibilidade de programar o objeto midiático indica que o problema da instabilidade das fontes digitais encontra-se deslocado de seus usos – por exemplo, domínios que desaparecem e páginas que são apagadas, situações que são normalmente adjetivadas como negativas – para sua própria constituição.

Um segundo aspecto das *novas mídias* é sua *modularidade*. Cada objeto é composto de partes independentes, “cada uma composta de partes independentes menores, e assim por diante, até o nível de seus menores ‘átomos’ – pixels, pontos 3D ou caracteres de texto” (MANOVICH, 2001, p. 30). No caso do

arquivo em .pdf, ele pode ser “fatiado” das mais variadas maneiras, suas seções podem ser desmembradas ou suas páginas podem ser isoladas; além disso, ao contrário de um documento normal, o .pdf é *smart*, pois ele pode ser indexado e incluir uma função de busca (GITELMAN, 2014, p. 125). Estas duas operações podem ser combinadas num serviço de localização de palavras como aquele oferecido pelo GoogleBooks – e ambas, se aplicadas a um documento físico, resultariam em sua destruição.

Num documento material, a integridade física condiz com a materialidade da fonte, enquanto um documento digital pode assumir uma variedade de formas sem que sua unidade se perca. O objeto de *nova mídia* é “instável” porque, na verdade, ele nunca está acabado.

Um critério decorrente deste é o da *variabilidade* dos objetos de *novas mídias*. Estes objetos perdem sua referência espacial e, por isso, podem passar a existir em mais de uma forma simultaneamente. Basta pensar, por exemplo, que um mesmo documento digital pode estar presente em mais de um computador ao mesmo tempo ou, inversamente, duas ou três vezes num mesmo computador. A princípio, todas estas diferentes cópias possuem a mesma dimensão de autenticidade que o original, o que não ocorria necessariamente no caso de documentos de arquivo. Ao cabo, a própria distinção entre original e cópia é descabida, pois todas estas diferentes versões são originais, e não cópias. Como já destacou Pierre Lévy (1996, p. 48), “O ciberespaço está misturando as noções de unidade, de identidade e de localização”.

A última característica é a *transcodificação*. Para ilustrá-la, podemos pensar nos instrumentos fornecidos por uma instituição reconhecida como a Brasileira Digital. Abrindo a página do documento selecionado, o usuário pode escolher visualizá-lo em uma página, com várias páginas em mosaico, duas páginas por vezes (como num código) ou, se quiser, em formato .txt a partir de OCR (*optical character recognition*), ou seja, transcodificando uma imagem em texto.

Este conjunto de características permite notar que, embora superficialmente um documento digitalizado possa reproduzir um documento físico, em outro plano, entretanto, tanto o documento digital quanto o digitalizado são (re)criações de uma linguagem de programação. Ambos possuem, pode-se dizer, uma camada cultural e uma camada computacional (MANOVICH, 2011, p. 46). Esta camada computacional é uma função matemática elaborada a partir de um determinado código de programação – e é apenas quando ocorre um erro no processo de criação ou digitalização que o substrato computacional se manifesta ostensivamente, desfazendo o pacto de transparência e mostrando que o objeto digital é resultado de uma hipermediação.

O caso dos arquivos em .pdf é sintomático porque eles são utilizados – por historiadores e não-historiadores – como se fosse um documento impresso em papel; ao agir assim, entretanto, negligencia-se a “complexidade ontológica dos objetos eletrônicos em geral e dos textos eletrônicos em particular” (GITELMAN, 2014, p. 128). Esta complexidade é tanto maior quanto se nota que, em versões recentes do leitor de .pdf da Adobe, o Acrobat Reader, funções adicionais foram

criadas para simular a experiência de leitura de um documento físico, possibilitando sublinhar passagens, fazer anotações e tecer comentários. Esta adição de instrumentos eletrônicos indica a presença da lógica da *remediação*, pois é através da multiplicação de ferramentas (e não por sua subtração) que a experiência promovida se torna semelhante àquela do mundo exterior. Apesar destas tentativas, entretanto, o .pdf não pode simular todos os usos do papel, pois, como lembra Lisa Gitelman, com este é possível não apenas ler, copiar, anotar e imprimir mas também “dobrar, cheirar, rasgar, amassar, folhear e esfregar” (GITELMAN, 2014, p. 128).

Esta constatação não significa que o arquivo em .pdf oferece uma experiência mais pobre que aquela de manusear um documento físico. Existem outras operações – como a de busca, que vimos acima – que não são passíveis de serem realizadas no papel. O importante é compreender que o documento digital e o digitalizado não podem ser compreendidos como a mera transposição da documentação material a um meio digital. A diferença entre as fontes tradicionais e as fontes digitais é a conversão de um conteúdo em imagem (GITELMAN, 2014, p. 128) efetuada por uma linguagem de programação que (re)constrói o documento a partir da organização de dados numéricos para sua apresentação ao usuário mediante uma determinada interface. Com isso, pode-se compreender a real envergadura da definição dada por Fábio Chang de Almeida para a fonte digital: trata-se daquele “documento [...] codificado em sistemas binários, implicando na necessidade de uma máquina para intermediar o acesso às informações” (ALMEIDA, 2011, p. 17). No contexto do computador, todo documento é igualmente digital.

As fontes históricas digitais e as imagens técnicas

Embora os princípios da crítica documental tal como aplicada às fontes tradicionais possam ser mantidos sem maiores problemas quando se aborda documentos digitalizados em .pdf ou exijam apenas pequenos ajustes para estudar determinadas manifestações nascidas digitalmente, é preciso notar que ainda não existe uma diplomática apropriada para o conjunto cada vez maior e diverso de fontes digitais que já estão a disposição do historiador. Postagens de Facebook, *tweets*, animações em *flash* e *memes*,⁸ para não falar nada de manipulações imagéticas como as de Sininho com que abrimos este trabalho, ainda são território negligenciado pelo historiador. O objetivo da presente seção não é desenvolver esta crítica documental (algo que escapa em muito aos meus conhecimentos técnicos), mas contribuir com o esforço

⁸ A palavra *meme*, como se sabe, foi cunhada pelo biólogo evolucionista Richard Dawkins para descrever o conjunto de características comportamentais que se espalham de indivíduo a indivíduo dentro de uma cultura. Na passagem dos anos 1990 ao século XXI a palavra foi reapropriada no contexto da internet para se referir a imagens que são disseminadas através de um grande número de computadores e que frequentemente são objeto de manipulação, sobretudo anônima, por parte de usuários diversificados.

teórico de pensar as fontes digitais. Para isso, um segundo desvio, agora pela problemática das imagens digitais, pode nos ajudar a compreender os desafios lançados por esta espécie de fonte histórica.

Jonathan Crary (2012, p. 11) inicia seu *Técnicas do Observador* com o diagnóstico de que a difusão de imagens de computador demonstra a implantação de “espaços’ visuais fabricados, radicalmente diferentes das capacidades miméticas do cinema, da fotografia e da televisão”. Alguns anos mais tarde, no já citado *Remediation*, Bolter e Grusin ainda expressavam certo desconforto frente às imagens geradas digitalmente, uma vez que a fotografia digital – o exemplo por eles escolhido – supostamente colocaria em xeque o apelo à imediaticidade que o realismo fotográfico estabelecera para si (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 72). Retomando a mesma discussão uma década mais tarde, Wendy Huy Kiong Chun é capaz de oferecer tanto um balanço quanto outro ponto de vista a respeito desta mesma questão. Segundo a autora,

Quando as câmeras digitais foram introduzidas no mercado de massa nos anos 1990, muitos estudiosos e juristas predisseram o fim da fotografia e do filme. As razões que eles ofereciam eram tanto materiais quanto funcionais: a dupla perda do celuloide e da indexicalidade, a ligação evidencial entre artefato e evento.

As imagens digitais quebrariam a relação entre evento e registro que estaria na base do realismo fotográfico, já que

[...] um cartão de memória pode ser reescrito constantemente, não há, em tese, nenhuma relação fixa entre a imagem capturada e o evento. Logo, não se trata apenas de que as imagens digitais são facilmente manipuladas, mas também que os momentos aos quais elas se referem não podem ser quimicamente verificados (CHUN, 2011, p. 15).

Em 2011, entretanto, a autora é capaz de afirmar que as fotografias digitais não estão necessariamente “divorciadas do real nem do verdadeiro, ainda que se relacionem com eles de forma diferente de seus predecessores em celuloide” (CHUN, 2011, p. 15). Sua pretensão de verdade não estaria mais ligada à captura de imagens com “o mínimo de intervenção da máquina, mas sim a imagens submetidas a processos de manipulação *high-tech*”. Através da mediação técnica, se torna possível ver mais e, supostamente, melhor. Por fim, a própria ubiquidade das imagens digitais no mundo contemporâneo contribui para sua credibilidade (CHUN, 2011, p. 16).

Esta inversão no que diz respeito à relação com o estatuto de verdade e a referencialidade das imagens digitais não anula, contudo, os problemas que foram apontados antes. No caso das imagens de satélite, infográficos, gravações de câmeras de segurança e *webcams* ou, um exemplo igualmente prosaico, o *tira-teima* da televisão para sanar dúvidas em eventos esportivos, a visualização fornecida pela máquina é claramente distante, pelos ângulos e posições que simula, do olho fisicamente limitado de um espectador.⁹ A amálgama entre as imagens digitalmente criadas e outras, “reais”, indica que o ato transgressor de confundir manipulações e registros históricos que tanto indignou os críticos de filmes como *JFK* (1991), de Oliver Stone, como bem aponta Hayden White (1999, p. 68), é agora apenas a vivência cotidiana de uma situação onde o *virtual* faz parte intrínseca do real.¹⁰

O computador e as novas tecnologias trazem à tona o sonho de transparência total (CHUN, 2011, p. 17). Este desejo se manifesta desde a prestação de contas públicas ao compartilhamento de dados nas redes sociais, passando pela digitalização de acervos documentais. Para que esta transparência seja alcançada, todavia, é necessário a cada momento esquecer que o “computador está sempre *criando* textos e imagens mais do que necessariamente representando ou reproduzindo o que existe em algum outro lugar” (CHUN, 2011, p. 17; *grifo no original*). O computador, ao contrário de outros aparelhos, está sempre presente, não necessariamente como um mediador passivo mas como um intermediário ativo (BERRY, 2011, p. 132).¹¹

Não é preciso muito para perceber que estas transformações mais gerais no estatuto das imagens trazem problemas e questionamentos semelhantes àqueles apontados a respeito das fontes históricas digitais. Ao cabo, esta convergência é devida à natureza semelhante de ambas. Tendo isso em vista, gostaria de explorar esta aproximação a partir do conceito de *imagem técnica*.

Em seu sentido mais simples, *imagem técnica* denota toda imagem que é produzida por aparelhos (FLUSSER, 2008, p. 13). Ela não necessariamente é uma imagem digital, pois a mesma categoria se aplicaria, nos textos daquele que cunhou o conceito, Vilém Flusser, à fotografia, ao cinema e à televisão. Mesmo assim, as imagens digitais, ao constituírem o campo das *novas mídias*, se colocam como local privilegiado para percebê-las.

⁹ Segundo Crary (2012, p. 11), “A maioria das funções historicamente importantes do olho humano está sendo suplantada por práticas nas quais as imagens figurativas não mantêm mais uma relação predominante com a posição de um observador em um mundo ‘real’, opticamente percebido. Se é possível dizer que essas imagens se referem a algo, é, sobretudo, a milhões de bits de dados matemáticos eletrônicos”.

¹⁰ O virtual, segundo Pierre Lévy (com base em Gilles Deleuze), não se opõe ao real, mas sim ao atual. O real seria o campo do já dado, enquanto o atual designaria as realizações ou concretizações que existiam antes apenas em potência numa situação complexa. Esta situação complexa, plena de potencialidades, é o *virtual*. Para uma apresentação destes conceitos, remeto a Lévy (1996, p. 15-25).

Pode-se aproximá-lo do conceito de *programa*, de Vilém Flusser, o qual determina as coordenadas para a criação de uma imagem técnica, como veremos abaixo, mas não determina os resultados dos atos levados a cabo a partir deste programa (FLUSSER, 2011). Pode-se pensar, como exemplo, nas imagens da ativista Sininho que mencionamos antes. Feitas todas a partir das mesmas potencialidades dadas por um programa de edição de imagens, seus resultados são, no entanto, diferentes.

¹¹ De acordo com David M. Berry, “o que é excepcional a respeito do aparelho computacional é que, ao contrário de outros equipamentos que são experienciados como *ready-to-hand*, aparelhos computacionais não se escondem, pelo contrário, eles são experienciados como radicalmente *unready-to-hand*” (BERRY, 2011, p. 132). Mantive os termos em inglês tal como utilizados pelo autor pois eles se referem ao conceito de *Zuhandenheit*, traduzido como “manualidade”, de Martin Heidegger. A “manualidade” indica o caráter do instrumento, que se apaga na realização da função; o argumento de Berry é que o computador não se apaga, dirigindo a experiência do usuário. Como o autor indica em outro momento, os usuários do computador não têm meios de saber diretamente o resultado de suas ações, a não ser na forma como são expressas na superfície do aparelho que manuseiam.

Segundo o mesmo Flusser, as *imagens técnicas* se diferenciam das imagens tradicionais na medida em que estas são o resultado de uma abstração, normalmente realizada pela mão, por meio da qual se cria uma figuração (FLUSSER, 2008, p. 15). As *imagens técnicas* realizam justamente o oposto. Elas são “tentativas de transferir fótons, elétrons e bits de informação para uma imagem”,

Isto não é viável para mãos, olhos ou dedos, já que tais elementos não são nem palpáveis, nem visíveis, nem concebíveis. Logo, é preciso se inventarem aparelhos que possam juntar “automaticamente” tais elementos pontuais, que possam imaginar [*i.e.*, *produzir imagens*] o para nós inimaginável. E é preciso que tais aparelhos sejam por nós dirigíveis graças a teclas, a fim de podermos levá-los a imaginarem. A invenção desses aparelhos deve preceder a produção das novas imagens (FLUSSER, 2008, p. 24).

Enquanto as imagens tradicionais são “superfícies abstraídas de volumes” (FLUSSER, 2008, p. 15), as *imagens técnicas* são planos construídos pela reunião de elementos dispersos. Isso significa que as imagens tradicionais, *grosso modo*, se colocam enquanto uma redução – uma abstração – do mundo, enquanto as *imagens técnicas* são uma adição ao mundo, pois elas transformam o invisível e inexistente (bits de informação, por exemplo) em visível e existente (uma imagem) (FLUSSER, 2008, p. 26). Elas são sempre virtuais, pois são um dos resultados das possibilidades estabelecidas por um aparelho, e não um registro ou uma criação a partir de algo que existe no mundo. Como defende o autor, o objeto representado visualmente não é a causa da imagem “como o é a pata do cachorro para o traço na neve” (FLUSSER, 2008, p. 48).

Creio que esta última frase pode nos ajudar a estabelecer um diálogo entre a teorização de Vilém Flusser e alguns dos modos pelos quais as fontes históricas são apreendidas. Pode-se pensar que as *imagens técnicas* – dentre as quais se incluem as fontes digitais – estabelecem outra relação com o passado que não aquela do *indício*. Enquanto *indício*, as fontes históricas representam uma parcela do que já foi, constituindo-se como vestígio do passado. Elas estabelecem uma relação de sinédoque com o passado, pois da parte (o *indício*) seria possível compreender o todo. As *imagens técnicas*, por seu turno, se colocam numa relação de excesso com o mundo, alterando o tropo – uma metonímia? – e configurando uma relação na qual cada elemento é contíguo aos demais. Com isso, é como se houvesse mais fontes do que passado (ou realidade) a ser referenciado – não por acaso, as fontes digitais sempre levantam o problema da abundância de registros documentais (ROSENZWEIG, 2011, p. 6).

Esta relação problemática com o que podemos chamar, antes de um paradigma, um princípio indiciário da fonte histórica, para dialogar com Carlo Ginzburg (2007), aponta para que as fontes digitais não são necessariamente compreensíveis segundo uma relação de referencialidade para com os eventos que as criam, mas sim em termos dos aparelhos – e dos discursos – que as possibilitam: “as cenas mostradas” pelas

imagens técnicas, sustenta Vilém Flusser, “devem ser analisadas em função do programa a partir do qual foram projetadas”, não fazendo sentido analisá-las “em função do mundo lá fora” (FLUSSER, 2008, p. 53-54). Elas acabam por desfazer a primazia da inscrição que está implicada nos registros até então possíveis da realidade (RICOEUR, 2007, p. 151, *passim*).

De acordo com Paul Ricoeur, a amplitude do conceito de documento é dada pelo estabelecimento de uma relação dinâmica entre o testemunho (escrito) e o indício (não-escrito). Estas categorias, entretanto, guardam suas diferenças, pois “o indício é referenciado e decifrado, o testemunho é dado e criticado” (RICOEUR, 2007, p. 185). Sem precisar escolher entre um e outro, mas buscando integrá-los, o pensador francês conclui que

A semiologia indiciária exerceu seu papel de complemento, de controle, de corroboração em relação ao testemunho oral ou escrito, na medida mesma em que os signos que ela decifra não são de ordem verbal: impressões digitais, arquivos fotográficos e, hoje em dia, exames de DNA [...] “testemunham” por seu mutismo (RICOEUR, 2007, p. 185).

Esta relação de corroboração ou controle de um testemunho o leva a considerar que a prova documental se ancora na factualidade de um referente ao discurso histórico (RICOEUR, 2007, p. 190). Seria esta referencialidade que permitiria separar “o fato enquanto ‘a coisa dita’, o ‘que’ do discurso histórico, do acontecimento enquanto ‘a coisa de que se fala’, o ‘a propósito de que’ é o discurso histórico” (RICOEUR, 2007, p. 189).¹²

As *imagens técnicas*, no entanto, significam “programas inscritos nos aparelhos produtores e manejados por imaginadores”, criadores de imagens, de modo que por trás delas reside a intenção de conferir significado ao mundo, mais do que registrá-lo (FLUSSER, 2008, p. 54). Tendo isso em vista, parece-me que é a própria segurança desta distinção entre *o que* e *sobre o que* do discurso histórico que as fontes digitais tornam problemática.

Segundo Hayden White, o século XX foi pródigo em acontecimentos que não apenas desafiaram as capacidades de representação dos historiadores como também a própria distinção entre fato e interpretação (WHITE, 1999, p. 70). Certa epistemologia, lembra o autor, acredita que os fatos provêm “a base para

¹² A mesma distinção é enfatizada por Frank Ankersmit (2012, loc. 1347) quando ele afirma que não se pode entender o significado de um texto ou uma pintura sem uma ideia de “o que o texto ou a pintura tratam (i.e., do que elas representam)”. Interpretação e representação, portanto, seriam dois momentos distintos com duas referencialidade distintas: a primeira, o objeto analisado; a segunda, o *aspecto* do mundo que é enfatizado através da representação. Por último, isso indicaria, em sua opinião, que a representação compartilha do estatuto ontológico do real, enquanto a interpretação é apenas discursiva. Ainda que bem elaborada, a distinção feita por Frank Ankersmit parece dever a um substrato demasiadamente empirista (LORENZ, 2014, p. 63-64) segundo o qual discurso e realidade não se misturariam, enquanto a situação que pretendo destacar parte da dificuldade – ou impossibilidade – de distingui-los. Não creio, entretanto, que isso invalide seu esforço teórico, apenas aponta um desdobramento que vai além dos objetos para os quais ele o direcionou.

arbitrar entre a variedade de diferentes significados que diferentes grupos podem assinalar a um evento por diferentes motivos ideológicos ou políticos”; estes mesmos fatos, todavia, não são um dado bruto, mas uma função dos significados atribuídos aos eventos (WHITE, 1999, p. 70). No caso destes eventos, que o autor chama de modernistas, a dificuldade em estabelecer os fatos mina seu próprio estatuto enquanto acontecimento – e isto ocorre tanto porque eles podem ser dissolvidos num número potencialmente infinito de ocorrências quanto o contexto que os torna inteligíveis não pode ser determinado de forma objetiva (WHITE, 1999, p. 71). Como resultado, o evento histórico não pode ser enquadrado numa narrativa que busca explicá-lo tampouco superá-lo (WHITE, 1999, p. 69).

Estes *eventos modernistas* guardam uma relação intrínseca com a tecnologia. Como destaca o comentarista Herman Paul (2011, p. 131), “sua incapacidade de serem imaginados era um resultado do desenvolvimento sem controle da tecnologia”. A incapacidade de *imaginar* estes eventos não diz respeito, entretanto, a uma escassez de imagens, mas a seu excesso. Hayden White destaca o caso da explosão do ônibus espacial Challenger, em 1986, como uma ocasião na qual a promessa de uma elucidação do ocorrido através da repetição exaustiva das mesmas imagens acabou por produzir “uma desorientação cognitiva, para não falar de uma descrença de que seria possível identificar os elementos do evento de modo a tornar possível uma análise objetiva de suas causas e conseqüências” (WHITE, 1999, p. 73). Na passagem do século XX para o XXI, a constante reprodução midiática é capaz de transformar quase qualquer acontecimento em *evento modernista* – e a profunda mediatização da vivência cotidiana acaba por tornar incerta a “própria distinção entre passado e evidência” histórica (PAUL, 2011, p. 132). As evidências se transformam em discursos e a fonte perde seu caráter indiciário para compartilhar da mesma natureza das interpretações.

As fontes históricas digitais parecem particularmente apropriadas aos *eventos modernistas*. No caso da imagem de Sininho, o interessante não é que a falsificação tenha sido apontada, mas sim que ela tenha sido contramanipulada – ainda que ironicamente – para invalidar outro discurso político. Trata-se de uma situação na qual todas as fontes históricas são igualmente passíveis de serem não apenas divulgadas mas também manipuladas, alteradas e, ao cabo, falsificadas. A constante reprodução – e, no caso, produção – imagética assinala que, no acontecimento histórico marcado pela morte do cinegrafista Santiago Andrade, ele mesmo parte de um evento maior, as manifestações que ocorreram ao longo de 2013, “tudo”, real ou imaginário, “é apresentado como se estivesse no mesmo plano ontológico” (WHITE, 1999, p. 68). Ou, como afirma Vilém Flusser com sua habitual radicalidade, “critérios históricos do tipo ‘verdadeiro e falso’, ‘dado e feito’, ‘autêntico e artificial’, ‘real e aparente’, não se aplicam mais” a estes casos (FLUSSER, 2008, p. 45), porque as imagens não significam mais em relação ao mundo que referenciam, mas aos aparelhos e discursos que as tornam possíveis. Falsificação, original e as manipulações estão todos lado a lado.

Cada uma das imagens de Sininho se refere, primeiro, a uma linguagem de programação; depois, a um *software* de edição de imagens; em terceiro lugar, a uma intenção que se efetivou por meio deste *software*; depois, ao local e à função que a imagem desempenhou em determinado contexto discursivo; e, apenas por último, ao evento histórico ao qual a personagem se liga. Esta experiência de *descontextualização* de uma imagem para sua reapropriação por diferentes discursos e distintas situações enunciativas – cotidianamente experimentada na circulação e (re)produção de *memes*, por exemplo – indica que o “lado exterior dos

eventos, seus aspectos fenomênicos, e seu interior, seus possíveis significados” se fundem (WHITE, 1999, p. 79) e se encontram nas próprias fontes. E ainda que a historiografia tenha desenvolvido instrumentos para investigar não apenas o que as fontes dizem mas também como são construídas, estas ferramentas agora têm de lidar com uma cadeia de contextos que é tão ampla quanto os elementos que constituem as evidências históricas são infinitos, assim como um caminho no qual o “registro” precede o acontecimento.

*

Ao longo deste artigo, procurei demonstrar que as fontes históricas digitais lançam desafios teóricos distintos das questões metodológicas que são abordadas muitas vezes pela bibliografia a respeito da história digital. Estes desafios acabam por incidir na própria conceituação das fontes históricas, das quais as fontes digitais – assim argumentei – não são meramente uma etapa adicional numa narrativa de crescente expansão dos tipos de documentos utilizados pelo historiador. Com isso, o entendimento do documento histórico como um indício do passado ou como um testemunho distinto da interpretação do historiador (ou dos próprios agentes históricos) torna-se problemático. A fonte histórica não perde seu caráter de *evidência*, mas esta palavra ganha novo significado como uma imagem que habita e faz ver – ou, nos termos de Vilém Flusser, *imagina* – o mundo. Encontra-se um paralelo no mundo antigo, no qual a *enargeia*, a capacidade de tornar o discurso vivo ao ponto de se acreditar tê-lo diante dos olhos, o que não deixa de ser uma espécie de *remediação*, indicava a “visibilidade do invisível, uma epifania, o surgimento do invisível no visível” (HARTOG, 2011, p. 13). Procurou-se também avançar um conjunto de conceitos, derivado da teoria da comunicação e dos *software studies*, áreas com maior experiência que a historiografia no trato seja das imagens seja da computação, para tornar as fontes digitais inteligíveis.

Ainda assim, o esforço teórico que guiou estas páginas talvez tenha de reconhecer que não se trata de um problema de “método mas, pelo contrário, de representação” (WHITE, 1999, p. 81) – e talvez seja necessário que os historiadores no futuro desenvolvam formas de *imaginar* o passado que estejam à altura de um presente no qual há cada vez mais imagens.

Caderno de Imagens

Figura 1 – Ilustração publicada na reportagem “A fada da baderna”



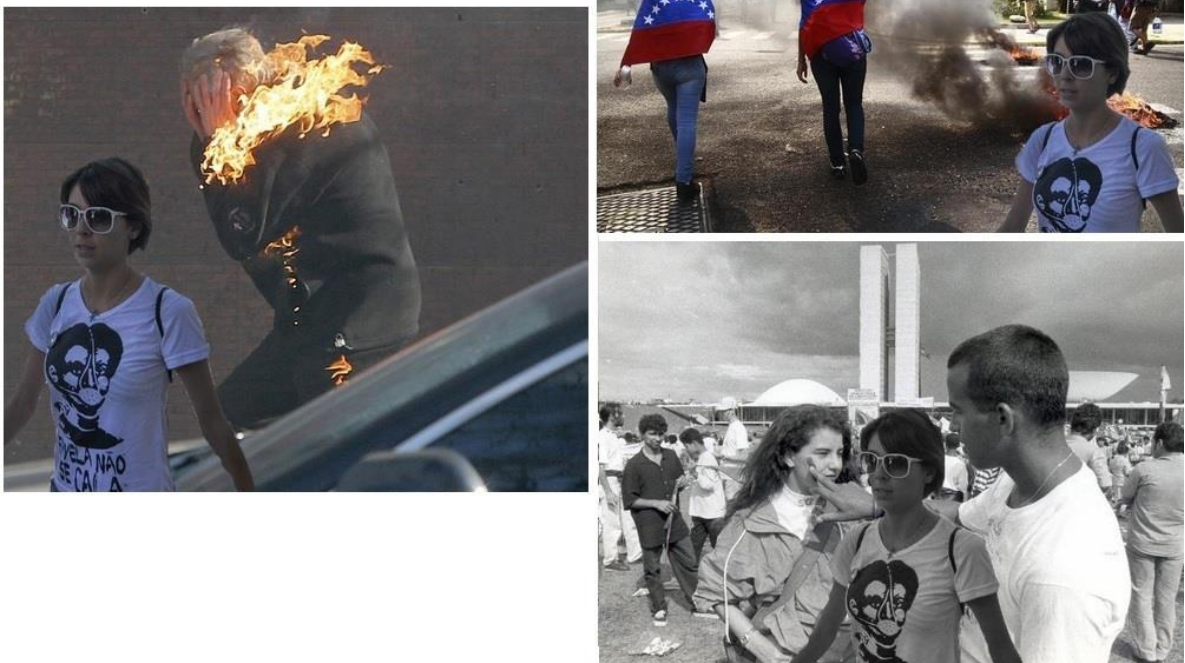
Fonte: REVISTA... (2014).

Figura 2 – Fotografia original chegando à 17ª DP para prestar depoimento



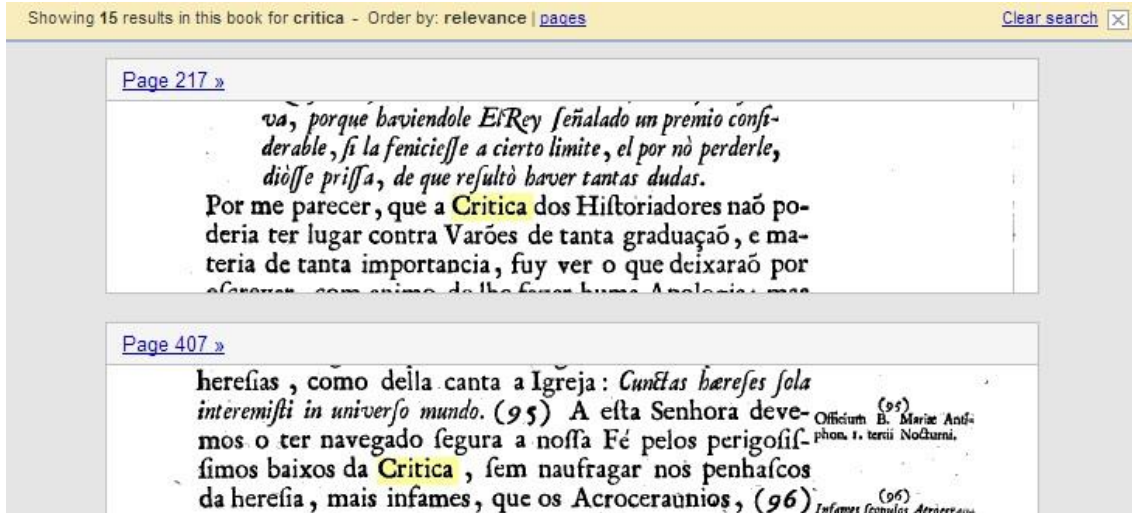
Fonte: REVISTA ... (2014). Foto: Crédito: Armando Paiva/Fotoarena.

Figura 3 – Montagem de fotografias



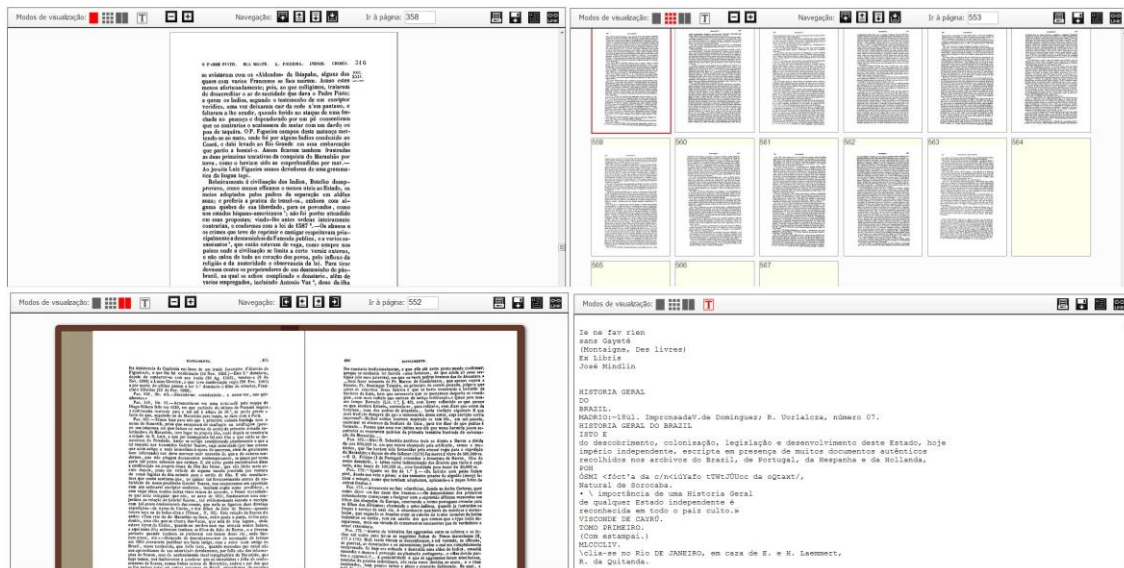
Fonte: SININHO... (2014).

Figura 4 – Exemplo de busca no site Google Books



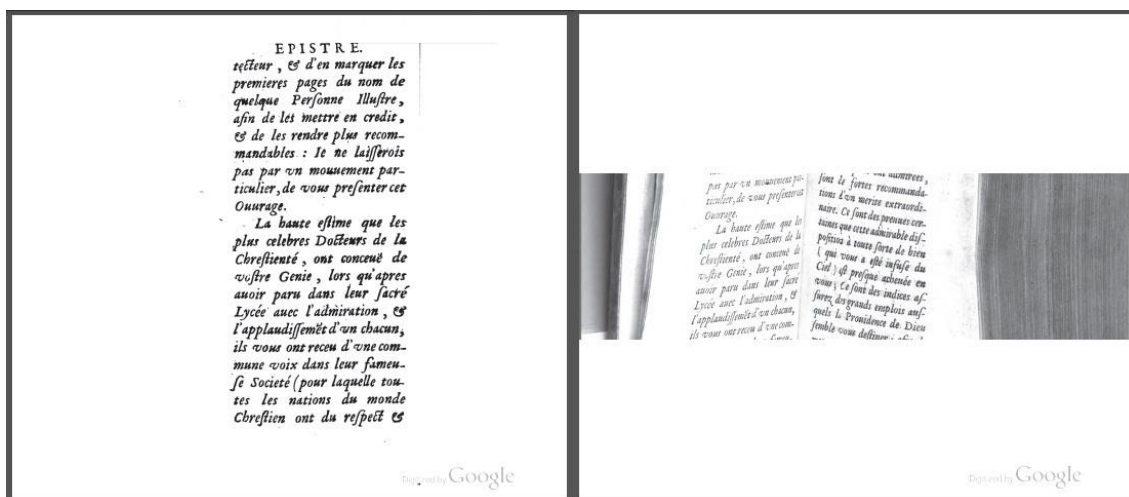
Fonte: GoogleBooks

Figura 5 – Exemplos de visualização disponibilizados pela Brasiliana Digital



Fonte: acervo autor

Figura 6 – Exemplo de problema de digitalização



Fonte: GoogleBooks

Referências

- ALMEIDA, Fábio Chang de. O historiador e as fontes digitais: uma visão acerca da internet como fonte primária para pesquisas históricas. *Aedos*, Porto Alegre, n. 8, v. 3, p. 9-30, jan.-jun. 2011.
- ANKERSMIT, Frank. *Meaning, Truth, and Reference in Historical Representation*. Ithaca: Cornell University Press, 2012.
- BERRY, David M. *Philosophy of Software: Code and Mediation in the Digital Age*. New York: Palgrave MacMillan, 2011.
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000.
- BURTON, Orville Vernon. American Digital History. *Social Science Computer Review*, Durham, v. 23, n. 2, p. 206-220, Summer, 2005.

- CHUN, Wendy Hui Kyong. *Programmed Visions: Software and Memory*. Cambridge: The MIT Press, 2011.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CALDEIRA NETO, Odilon. Breves reflexões sobre o uso da internet em pesquisas historiográficas. *Revista Eletrônica do Boletim do TEMPO*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 20, 2009. Disponível em: http://www.tempopresente.org/index2.php?option=com_content &do_pdf=1&id=5011>. Acessado em: 4 nov. 2011.
- FLÓREZ, Jairo Antonio Melo. Historia digital: la memoria en el archivo infinito. *Historia Critica*, Bogotá, n. 43, p. 82-103, Ene.-Abr., 2011.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.
- _____. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FURET, François. O quantitativo em história. In: _____. *Fazer História 1 – Novos problemas*. Amadora: Bertrand, 1977. p. 59-79.
- GALLINI, Stefania; NOIRET, Serge. La historia digital en la era del Web 2.0. Introducción al dossier Historia digital. *Historia Critica*, Bogotá, nº 43, p. 16-37, Ene.-Abr. 2011.
- GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 143-179.
- GITELMAN, Lisa. *Paper Knowledge: Toward a Media History of Documents*. Durham: Duke University Press, 2014.
- HARTOG, François. *Evidência da história: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- LATOUR, Bruno. O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem? *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 111-150, jan./jun. 2008.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996.
- LORENZ, Chris F. G. Explorations between philosophy and history. *Historein*, Athens, v. 14, n. 1, p. 59-70, 2014.
- MANOVICH, Lev. *Software Takes Command*. New York: Bloomsbury, 2013.
- _____. *The Language of New Media*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2011.

NOIRET, Serge. Storia e internet: la ricerca storica all'alba del terzo millennio. *Memoria e Ricerca*, n. 3, 1999. Disponível em: <<http://www.fondazionecasadioriani.it/modules.php?name=MR&op=body&id=74>>. Acesso em: 10 nov. 2012.

_____. Y a-t-il une histoire numérique 2.0?. In: GENET, Jean-Philippe; ZORZI, Andrea (Ed.). *Les historiens et l'informatique: un métier à réinventer*. Rome: École Française de Rome, 2011. Disponível em: <http://www.academia.edu/739198/Y_a_til_une_Histoire_Numerique_2.0_>. Acesso em: 23 out. 2013.

ORTOLEVA, Peppino. La rete e la catena. Mestieri di storico al tempo di internet. *Memoria e Ricerca*, n. 3, 1999. Disponível em: <<http://www.fondazionecasadioriani.it/modules.php?name=MR&op=body&id=76>>. Acesso em: 10 nov. 2012.

PAUL, Herman. *Hayden White*. Cambridge: Polity Press, 2011.

PONS, Anaclét. Guardar como. La historia digital y las fuentes digitales. *Historia Crítica*, Bogotá, n. 43, p. 38-61, Ene.-Abr., 2011.

REVISTA Veja transforma Sininho em líder dos black blocs. *Pragmatismo Político*, 17 fev. 2014. Disponível em: <<http://www.pragmatismopolitico.com.br/2014/02/revista-veja-transforma-sininho-em-lider-dos-black-blocs.html>>. Acesso em: 4 fev. 2015.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2007.

ROSENZWEIG, Roy. *Clio Wired: the future of the past in the digital age*. New York: Columbia University Press, 2011.

SININHO baderneira: ela não sabe protestar. 2014. Disponível em: <sininhabaderneira.tumblr.com>. Acesso em: 4 fev. 2015.

WHITE, Hayden. The Modernist Event. In:_____. *Figural Realism: studies in the mimesis effect*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999. p. 66-86.

Recebido em 17/12/2014 – Aprovado em 30/01/2016.