

PASSAGEIROS DO TEMPO E A EXPERIÊNCIA FOTOGRÁFICA: DO ÁLBUM DE FAMÍLIA AO *BLOG* DIGITAL ¹

Cláudia Linhares Sanz ²

Resumo

A instauração de novas concepções sobre o tempo e o espaço, ambas categorias fundantes de nossos modos de viver, pode ser avaliada como sinal do processo de mutação que se opera na cultura contemporânea, presente não apenas nos hábitos cotidianos, mas também na enorme produção imagética que os acompanha. As novas experiências tempo-espaciais constituem formas inéditas de administrar a vida que afetam a experiência subjetiva, ressignificando noções como as de passado e presente, público e privado, atual e virtual. Nesse contexto, a fotografia da vida privada é progressivamente substituída pelos álbuns digitais e pelos fotologs, dispositivos de visibilidade que se integram às transformações da experiência temporal contemporânea e se investem da lógica da aceleração, da instantaneidade e da virtualização.

Quando todos os fatos são fotografáveis: da fotografia do acontecimento às imagens do presente *continuum*

No se puede pensar la técnica sino em relación com el tiempo

Jesús Martín-Barbero

¹ Versão resumida do trabalho apresentado ao NP 20 - Núcleo de fotografia: Cultura e Comunicação, do XXVIII Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, coordenado pelo Prof. Dr. Fernando de Tacca. (Unicamp)

² Jornalista e fotógrafa formada pela Universidade Federal Fluminense, mestre em *Imagem, Comunicação e Informação*, na Universidade Federal Fluminense, pós-graduada em *Fotografia como Instrumento de Pesquisa nas Ciências Sociais*, na Universidade Cândido Mendes; leciona hoje como professora de fotografia na graduação em Comunicação Social na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, na escola Ateliê da Imagem, no Instituto Brasileiro Audiovisual Darcy Ribeiro e na Pós-Graduação em Fotografia, Linguagem e Expressão da Universidade Cândido Mendes. E.mail: claudiasanz@terra.com.br.

A fixação de um original reproduzível infinitas vezes possibilitou que a fotografia se tornasse um dos pigmentos fundamentais da escrita da memória ocidental. Desde seu momento inaugural, as fotografias serviram para fazer o homem viajar no tempo e reenquadrar, através de um olhar atual, os acontecimentos passados. A imagem, desenraizando-se do momento em que foi feita, alcançou gerações futuras, em lugares outros e épocas adiante. Iluminou, assim, com sua mistura de realismo e fantasia, não apenas os arquivos públicos e os estabelecimentos jornalísticos, mas também as coleções privadas.



Ao visitarmos os álbuns de família modernos, por exemplo, podemos identificar claramente de que modo a fotografia se constitui como lugar de memória, pelo qual determinado grupo social privilegiava o que pretendia lembrar e excluía o que preferia esquecer. O instante fotográfico demarcaria, desse modo, o propósito da lembrança em oposição ao propósito do esquecimento, numa imbricação profunda entre presença e ausência. Serviria, nessa perspectiva, à função positiva de reforçar a coesão social de um grupo mediante forte solicitação à adesão afetiva. A cada novo "ver", nova composição se revelaria nas imagens antigas, novas ressemantizações resultariam de um complexo processo de operações de seleção, concorrência, conflito e negociação.³ Nessa perspectiva, ver fotografias nos remeteria a algum passado, mesmo que imaginado, e fazer fotografias nos remeteria não só ao presente, mas a uma idéia de passado que queremos construir. Assim, uma das funções norteador do ato fotográfico, principalmente o amador e familiar, teria sido, desde o final do século XIX, a intenção de constituir uma memória privada, reforçando os laços identitários e produzindo um sentimento de continuidade no tempo, de coerência de uma pessoa ou de um grupo social na construção de si próprio. Desse modo, selecionar um instante para ser visto – não só por quem fez a

³ Sobre o conceito de memória, ver Pollack, Michael. *Memória e identidade social*. Estudos históricos, Vol. 5, Rio de Janeiro: FGV, 1992.

imagem, mas também por aquele que imaginamos que a verá algum dia – seria uma atitude de atribuição de relevância e valor ao momento presente, transformando, a partir daquela seleção, o fato em acontecimento. Fotografar seria, portanto, estabelecer uma distinção entre aquele instante e os demais, e, ao mesmo tempo, torná-lo passível de ser conhecido.

De fato, a idéia de um momento relevante, materializado a partir da fixidez fotográfica, esteve presente, ainda que de formas variadas, em muitos tipos de discurso fotográfico, inclusive na narrativa da vida doméstica: as coleções privadas foram bastante preenchidas por momentos "inesquecíveis"; episódios que, embora cotidianos, ao serem selecionados, tornavam-se imbuídos de valor, integrando uma linha progressiva – com começo, meio e fim – que alimentava a história e a identidade daquele grupo social. Na realidade, a imagem congelada referendou não apenas a captura de uma fatia do tempo, mas, sobretudo, a construção de um momento singular que fosse capaz de representar o *acontecimento* como um todo. Trata-se de uma narrativa fotográfica que se relaciona estreitamente com a experiência moderna de duração do tempo, calcada na ruptura e, portanto, na mudança; uma construção da história visual das famílias que dialoga com a *modalização* temporal da Modernidade, momento em que o acontecimento, como marco temporal, torna-se agente absoluto de mudança.⁴

O que ocorre, entretanto, quando o acontecimento sofre atualização permanente? Será que o sentido do fotografar incessante das câmeras digitais seria o mesmo daquele fotografar moderno que visava, de alguma maneira, a extrair um certo momento da duração, frear a aceleração e constituir, por meio de figuras relevantes e marcos temporais, o passado como espaço da experiência? Como atribuir singularidade e alteridade a um acontecimento se todos os acontecimentos são registrados sucessivamente em milhares de fotografias? A atual abundância incessante de acontecimentos criaria um fluxo

⁴ Para Hans Ulrich Gumbrecht, é a partir do século XIX, na Modernidade Epistemológica, que se atribui ao tempo a função de agente absoluto de mudança. Ver *A modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998. Sobre modalização temporal na Modernidade e a fotografia do acontecimento ver Linhares Sanz, Cláudia. "Passageiros do tempo e a experiência fotográfica: da modernidade analógica à contemporaneidade digital." Dissertação de mestrado, Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2005, no prelo.

inflacionário de acontecimentos sem diferenciação, numa disformidade uniforme, incapaz de revelar mudança ou ruptura evidentes. Quando o número de acontecimentos noticiados é gigantesco, há uma espécie de cancelamento mútuo: todos os fatos são acontecimentos e, ao mesmo tempo, nenhum o é efetivamente. Trata-se de uma ampliação do presente (ou uma produção de um presente cada vez mais amorfo) que, paradoxalmente, nos causa a impressão de que o presente é cada vez mais exíguo, perpetuamente veloz na medida em que o que sentimos são instantes sem densidade que se sobrepõem aceleradamente uns aos outros, sem ruptura, sem começo, meio e fim, numa repetitiva e infinita seqüência de instantâneos fotográficos. É como se a torrente de imagens fotográficas integrasse a produção, em ritmo inflacionário, do acontecimento contemporâneo. Tais fotografias funcionariam, simultaneamente, como maneiras de responder a essa sensação de velocidade e de reforçá-la ainda mais; atitudes que parecem desejar desacelerar os acontecimentos e, ao mesmo tempo, engendrar funcionamentos ainda mais velozes no corpo do sujeito.

Ver, fotografar e ver, em alguns segundos. Ver, fotografar e *deletar*: essas são trilógicas bem corriqueiras da fotografia amadora contemporânea. Desde que a câmera digital possibilitou que seus usuários vissem as fotografias no instante mesmo em que eram feitas (ou alguns centésimos de segundos depois), houve uma mudança significativa na experiência fotográfica. Mas por que motivo nos pareceu importante produzir câmeras que veiculassem "duplos" da realidade no momento mesmo em que estamos ainda diante dessa realidade? Ter controle absoluto sobre a produção da imagem fotográfica parece ter sido uma espécie de imaginário corrente, mas o descontrole era tolerado como propriedade inevitável do processo fotomecânico. Ver as fotografias após serem reveladas podia causar certo desconforto, mas fazia parte da experiência de reenquadrar, através do olhar presente, os fatos passados. No mundo de hoje, no entanto, essa espera adquire graus de insuportabilidade: valoriza-se o resultado imediato, pois a demand por produtividade não suporta o desperdício com imagens "imperfeitas". Assim, o desenvolvimento desse tipo de gerenciamento da imagem aparece profundamente relacionado à estética da velocidade, instituída, sobretudo, a partir da idéia de *tempo real*. Fotografar e ver (imediatamente) é

uma experiência fotográfica inédita, absolutamente em consonância com nossa experiência temporal e certas expectativas culturais hoje socialmente compartilhadas. O pequeno tamanho, a leveza, o sentido prático, a agilidade, a eficiência são atributos que fazem da câmera digital um bem de consumo altamente sedutor.

Cabe esclarecer que se mencionamos a relevância da câmera digital não é porque ela, através de uma suposta relação de causa e efeito, possa por si só instituir uma forma inteiramente nova de fotografar. Como afirma Deleuze, "as máquinas não explicam nada, é preciso analisar os agenciamentos coletivos dos quais elas são apenas um parte".⁵ Trata-se, no entanto, de considerar a câmera digital uma máquina *assemblage* da atualidade, efeito-instrumento da subjetividade contemporânea; identificá-la, portanto, como a figura radical e emblemática, em termos fotográficos, de nossas atuais modalidades de experiência temporais, e, ao mesmo tempo, como um instrumento de intensificação, desdobramento e difusão de tais experiências. Assim, se não há uma única maneira de lidar com a câmera digital, há, pelo menos, uma técnica preponderante que a gerencia e nessa técnica estão inscritos modos contemporâneos de pensar e ver – modos resultantes de um conjunto heterogêneo e irreduzível de transformações sociais e perceptivas. As novas tecnologias fotográficas são, nessa perspectiva, capazes de colocar em prática e de impulsionar noções como as de presente continuum e ampliado, desejo de visibilidade e pânico do esquecimento. Entretanto, isso significaria dizer que, se as novas tecnologias impulsionam toda uma nova maneira de estar no mundo, elas também supõem uma forma já dada de ver o mundo e, sobretudo, certa experiência temporal que incide não apenas sobre a imagem produzida pelo equipamento digital: criam novas maneiras de perceber, inclusive, as fotografias analógicas.

⁵ Deleuze, Gilles. *Conversações*. Tradução Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: ed. 34, 1992: 216.



Nesse sentido, o laço que, desde o advento da fotografia, conectou o ato fotográfico à experiência da temporalidade – evocando conexões com o que imaginamos que fomos, que somos e que seremos – adquire, na contemporaneidade, contornos inéditos. Atualmente, não deixamos de fotografar para, um dia, poder recordar aquele evento. Entretanto, quando a imagem se revela no presente, integra-se ao próprio fato como elemento de sua realização. É como se, além do sentido de memória, o fotografar estivesse sendo movido, cada vez mais, também por uma necessidade de *presença* no instante. Mais do que nunca, utilizamos a fotografia para "realizar" o agora e, até mesmo, para intensificá-lo, como se, sem as imagens, aquele momento fosse menos vibrante. Nessa perspectiva, tirar uma fotografia a cada instante é menos um movimento de frear a aceleração, como poderíamos supor, e mais um movimento de integrar-se ao ritmo, fazendo com que os instantes "fixados" não tenham fixidez absoluta e ganhem uma espécie de cadência, movimento que se integra ao presente *continuum* e à aceleração exponencial. Não é apenas um acontecimento singular que "merece" ser fotografado, mas é o fato de ser fotografado que o torna acontecimento. Desse modo, talvez possamos dizer que o prazer em ver as fotos assim que as tiramos não esteja ligado apenas a uma exigência de qualidade estética (com a foto e conosco mesmos), mas se

relacione com um rito de celebração do presente, vivido, individual ou coletivamente, através da tela. "Porque a vida é agora" como enfatiza o comercial do Visacard.

Da intimidade das fotografias privadas à visibilidade dos *fotologs*⁶

Vivemos em um mundo em que, cada vez mais, as novas tecnologias da comunicação são concebidas como imprescindíveis ao contágio, ao agenciamento e à interlocução do acontecimento coletivo. Desse modo, tornou-se hábito, pelo menos para alguns setores das classes mais favorecidas, produzir *sites* pessoais preenchidos por diários e fotografias da vida privada. De acordo com os dados exibidos na página central do Fotolog.net – um dos *sites* precursores a alugar "hospedagem" para páginas pessoais com fotografias – o Brasil tem



335.213 *fotologs*, sendo o país que hospeda o maior contingente de páginas desse tipo, ganhando de todos os países latino-americanos e também dos EUA. Nesses espaços virtuais, pessoas "comuns" exibem imagens de sua vida particular e tornam possível que qualquer pessoa, estranha ou não, seja hábil a "enviar" seus comentários sobre o conteúdo veiculado.

Por que razão passamos a gostar tanto de expor nossas experiências aos milhares de olhos que, potencialmente, navegam na internet? Lembremos mais

⁶ O *fotolog* é um tipo de diário *on-line* (*weblog*), localizado em *sites* especializados, em que qualquer usuário pode postar fotografias digitalizadas e comentários. A análise que se segue refere-se, especialmente, aos *fotologs* que têm como conteúdo principal a veiculação de fotos amadoras sobre a vida privada. Segundo uma pesquisa da empresa americana de estatísticas StatSoft R&D, realizada em 2004, 13,6 % dos usuários da Internet veiculam fotografias pessoais para, através da rede, compartilhá-las com outros.

uma vez dos álbuns de família do final do século XIX e início do XX, ícones dos ritos da vida privada. Integrantes da esfera da privacidade, localizados nas estantes das salas de jantar burguesas ou nas mesas de centro dos ambientes domésticos, as coleções portáteis de fotografias são verdadeiros símbolos da intimidade familiar. Cada álbum, com sua capa de couro, está pronto a exaltar as marcas de distinção social daquele grupo; a contar e recontar a trajetória temporal de seus membros; a criar a consciência da constituição familiar como processo vetorial; a atribuir um sentido de coerência e singularidade



àquele passado. Tais álbuns são constituídos de fotografias cuidadosamente selecionadas, classificadas, organizadas e identificadas pelos guardiões autorizados. À medida que novos eventos são fixados pela câmera, o processo se reinicia: as novas imagens são analisadas e julgadas merecedoras de ser incluídas no acervo da narrativa do "eu-identitário" daquela família. A sobriedade da pose dos retratos, a escolha dos trajes de festa, as cenas de batizado, das cerimônias matrimoniais e até as cenas de morte constituem os marcos da passagem temporal em que a linha de vida de uma família é contada por essas coleções portáteis. Os álbuns de família modernos são, portanto, objetos de uso próprio, visam a uma autocriação coletiva e constituem-se como riqueza simbólica que deve ser protegida, sobretudo, por aqueles que desejam se afinar com os laços familiares. Essas imagens da narrativa familiar estão fundamentalmente relacionadas às imagens que compõem a narrativa do indivíduo moderno dotado de uma subjetividade interiorizada. Elaborada na relação com sua "verdade interior", a narrativa singular estruturava-se a partir de uma certa progressividade e de um certo desenvolvimento, desenrolando-se na

duração temporal.⁷ De fato, a sociedade moderna impôs – como em nenhum outro momento histórico – uma percepção temporal capaz de engendrar a consciência de si como processo vetorial, como ser cuja existência singular se desdobra em eventos que se sucedem no movimento de uma vida particular.⁸ Como afirma Richard Sennett, em *O declínio do homem público, as tiranias da intimidade*, o reino da família – domínio próximo ao "eu" – passa a ser, a partir do século XIX, lugar de expressão da individualidade.⁹ Nesse sentido, os novos ambientes íntimos e privados que proliferam nos séculos XVIII e XIX, sobretudo na classe burguesa, eram – como bem analisa Paula Sibilia –, verdadeiros espaços para introspecção, convites ao *homo psychologicus* para a escrita de diários íntimos: "Nos diversos gêneros da escrita íntima, os sujeitos modernos aprenderam a modelar a própria subjetividade através desse mergulho introspectivo, dessa hermenêutica incessante de si mesmo."¹⁰

O que vemos hoje, entretanto, é que a "hiper-acelerada" temporalidade contemporânea é acompanhada por uma progressiva diluição daquela interioridade construída ao longo da vida, projeto que previa, de alguma forma, a construção de si a partir do acúmulo das experiências na duração do tempo. Trata-se de um significativo deslocamento na maneira de construir "as imagens de nós mesmos". Por um lado, no âmbito individual e privado, nossas personalidades deixam de ser tão calcadas numa identidade estável e "interior" e passam a ser expressas e constituídas na exterioridade visível da imagem corporal. Nesse sentido, não estamos falando a respeito de uma tendência exibicionista de "delatar" publicamente nossos segredos mais íntimos; referimos-nos a uma subjetividade que se constrói na própria exterioridade; a uma

⁷ Bezerra, Benilton. A retomada do futuro: tempo e utopia na subjetividade contemporânea In Souza, Solange Jobim (org.). *Mosaico, imagens do conhecimento*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000: 89. Ver também Taylor, James. *As fontes do self. A construção da identidade moderna*. São Paulo: Editora Loyola, 1997.

⁸ O desenvolvimento social do homem está hoje bastante ligado a seu crescimento empreendedor-financeiro bem como a seu desempenho em tornar-se visível, e não às experiências que se acumulam ao longo da vida. Não há mais tanto lugar para o recolhimento solitário, as crises existenciais, "viagens auto-exploratórias"; elas são entendidas, na maioria das vezes, como sinais de doença e improdutividade.

⁹ "Durante o século XIX, a família vai se revelando cada vez menos o centro de uma região particular, não pública, e cada vez mais como um refúgio idealizado, um mundo exclusivo, com um valor moral mais elevado do que o domínio público". Sennett, Richard. *O declínio do homem público, as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999: 35.

¹⁰ Sibilia, Paula. Os diários íntimos na internet e a crise da interioridade psicológica. In *Olhares sobre a cibercultura*. Lemos, André e Cunha, Paulo (org.) Porto Alegre: Ed. Sulina, 2003: 143.

diagramação que se efetua quando nos tornamos visíveis. A subjetividade intimista do homem psicológico que, durante sua existência, buscava um sentido singular, não se adequa à aceleração exponencial contemporânea, em que a duração do tempo perde sua força de significação. Assim, as narrativas do sujeito contemporâneo não possuem a tônica de uma coerência de si mesmo, que uma alusão a uma identidade estável poderia supor, mas é composta a partir de padrões flexíveis, ondas mercadológicas e modas de estilos.¹¹ É como se o sujeito já não construísse seu "eu" na duração do tempo, mas, ao contrário, a partir de referências cada vez mais efêmeras, mais instantâneas, no sentido oposto ao da duração.



¹¹ Como afirma Fernanda Bruno: "A crise destes limites, encenada nos *weblogs* e *webcams*, subverte esta tópica e transforma o sentido da intimidade e da interioridade (...) o foro íntimo deixa de ser experimentado como o refúgio mais autêntico e secreto para se tornar uma matéria artificialmente assistida e produzida na presença explícita do olhar do outro". Segundo a autora, a experiência da intimidade deixa de corresponder à tópica moderna do sujeito, em que se opunham aparência e realidade, vinculando a primeira à superfície, à exterioridade e à máscara, e a segunda à profundidade, à interioridade e à verdade. Bruno, Fernanda. Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação. *Anais da XIII Compós*, São Paulo: 2004.

No âmbito coletivo, o homem psicológico expressaria um projeto de sociedade que se percebe histórica, comprometida – a partir de um processo ininterrupto de construção de si – com a construção do futuro.¹² É como se o homem dotado de interioridade fosse a base de um desejo coletivo de autonomia e de uma aspiração ao domínio de si e da realidade – características fundantes da cultura e da subjetividade modernas. Com o declínio da interioridade e o "fechamento" do futuro como espaço aberto de expectativa, é como se o indivíduo se desconectasse do engajamento com o processo histórico, como se sua ação não se projetasse como elemento responsável e determinante no futuro do planeta. Com efeito, poderíamos ver nesse processo uma alteração do papel tradicional do sujeito na história, e talvez conectá-la à crise dos movimentos políticos e coletivos. Aliás, é cada vez mais presente no imaginário coletivo a idéia de que, se não podemos mudar o mundo nem a história, podemos pelo menos, mudar nosso próprio corpo. Assim, na falta de projetos coletivos, a esfera pública é, progressivamente, inundada por imagens da intimidade e projetos individuais. A vida privada não é mais um segredo a ser protegido pelos guardiões da família; a experiência pessoal, tanto individual como familiar, é objeto de interesse público e deve ser exposta. Desse modo, o declínio da interioridade e o interesse público pela intimidade constituem os dois eixos, mutuamente conectados e acentuados pelos dispositivos midiáticos, que configuram o universo da visibilidade.

Em dezembro de 1995, a fotógrafa Nan Goldin foi contemplada com uma bolsa do Mother Jones International Fund for Documentary Photography, um dos prêmios mais significativos da fotografia internacional. O trabalho de Nan Goldin, conhecido principalmente a partir da década de 1980, abordaria um tema inusitado, até então, para uma premiação de fotografia documental: seu diário fotográfico, no qual ela retrata, sem pudores, sua mais íntima privacidade. As fotografias, realizadas em espécie de estética amadora, são flagrantes "casuais" da subcultura urbana e artística da qual a fotógrafa faz parte. A premiação da fundação Mother Jones, tradicionalmente concedida a fotógrafos documentais que desenvolvem denúncias sociais relevantes e trabalhos sobre temas

¹² Bezerra, Benilton. *Seremos sujeitos amanhã?* Cadernos de Psicanálise, n. 21. Rio de Janeiro: CPRJ, 1999: 7.

humanitários, aponta uma mudança interessante, que pode estar relacionada à configuração desse universo de visibilidade, em que se desenvolve um tipo de interesse público, cada vez mais intenso, pelos dramas da intimidade. Se na Modernidade houve, como afirma Richard Sennett, uma reconfiguração entre espaço público e privado, na Contemporaneidade estaria ocorrendo, segundo Bauman, não apenas uma outra renegociação dessa fronteira notoriamente móvel: "o que parece estar em jogo é uma redefinição da esfera pública como um palco em que dramas privados são encenados, publicamente expostos e publicamente assistidos".¹³

Não é apenas a vida privada das *celebrities* que se torna "interesse público". Cada vez mais, a pessoa comum, sobretudo aquelas das classes favorecidas, parece desejar compartilhar publicamente suas experiências íntimas. As novas tecnologias, como as câmeras digitais e os *photoblogs*, funcionam como ótimos dispositivos para o indivíduo que encontra no "tornar-se visível" uma maneira de construir sua identidade. As fotografias e os textos veiculados nesses espaços virtuais não são



apenas relatos da vida cotidiana: são novas modalidades de expressão e comunicação, novas narrativas do "eu" que, em vez de estarem recônditas no íntimo do sujeito ou nos segredos de uma família, estão sendo construídas a partir de sua exposição. Parece haver, portanto, uma reformulação nos modos como as imagens de nós mesmos passam a ser construídas, como se existíssemos à medida que fôssemos capazes de fazer saber que existimos.¹⁴

¹³ Bauman, Zigmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2001: 83.

¹⁴ Ver Sibilia, *Op. cit* e Bruno, *Op. cit*.

É importante notar que nos *weblogs* pessoais, assim como nas *webcams* e nos *reality shows*, os limites que separam realidade e ficção são extremamente tênues. Não há, como no fotojornalismo poderia haver, valorização da realidade em detrimento da ficção ou ênfase numa essência em detrimento da aparência. Talvez possa ser dito que não há sequer distinção entre esses conceitos. Os limites que opunham tais categorias parecem ser distendidos, à medida que a interioridade, tomada como prévia e coerente, entra em declínio e a "personalidade" faz-se na efetuação da visibilidade. A verdade é o que se mostra e "como se mostra" ¹⁵, não se inscrevendo, portanto, num regime único de inteligibilidade, mas numa demanda de intensidade perceptiva que não necessariamente significará alguma construção de sentido. São imagens de diversos passados presentes e de milhares de acontecimentos, organizados não em uma linha progressiva temporal, mas como variações simultaneamente disponíveis, igualmente "reais". Tudo parece ser como se, em decorrência dessa nova experiência espaço-temporal e dos novos agenciamentos homem-máquina, a progressiva virtualização desatasse, cada vez mais, os elos entre a imagem fotográfica e o referente.

¹⁵ Bruno, *op. cit.*

Referências bibliográficas

BARBOSA, Marialva. Meios de comunicação, memória e tempo: a construção da "redescoberta do brasil". Texto final da pesquisa de pós-doutorado em Comunicação Social realizada no Laboratoire d'Anthropologie des Institutions et des Organisations Sociales - Laios/Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1999: 32.

BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2001: 83.

BEZERRA, Benilton. A retomada do futuro: tempo e utopia na subjetividade contemporânea In Souza, Solange Jobim (org.). **Mosaico**, imagens do conhecimento. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000: 89. Ver também Taylor, James. As fontes do self. A construção da identidade moderna. São Paulo: Editora Loyola, 1997.

BEZERRA, Benilton. Seremos sujeitos amanhã? **Cadernos de Psicanálise**, n. 21. Rio de Janeiro: CPRJ, 1999: 7.

BORGES, Jorge Luís. **Prosa Completa**. Barcelona: Ed. Bruguera, 1979. Vol. 1.

BRUNO, Fernanda. Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação. **Anais da XIII Compós**, São Paulo: 2004.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: ed. 34, 1992: 216.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Editora Martins Fontes, São Paulo, 1987.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **A modernização dos sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998: 27.

SANZ, Cláudia Linhares. "Passageiros do tempo e a experiência fotográfica: da modernidade analógica à contemporaneidade digital." Dissertação de mestrado, Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2005, no prelo.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público, as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999: 35.

SIBILIA, Paula. Os diários íntimos na internet e a crise da interioridade psicológica. In **Olhares sobre a cibercultura**. Lemos, André e Cunha, Paulo (org.) Porto Alegre: Ed. Sulina, 2003: 143.

SILVA, Armando. **Álbum de família**. La imagen de nosotros mismos. Bogotá: Editorial Norma, 1998.

VAZ, Paulo. Tempo e tecnologia. **Tempo dos tempos**. Marcio Doctors (org.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003: 75.