

VIII Congresso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación - ALAIC 2006

Cláudia Linhares Sanz¹

Universidade Federal Fluminense

Programa de Pós-graduação em Comunicação, Imagem e Informação

Mestre e Doutoranda

Imagem digital e fotologs: novas faces da temporalidade e da memória no cenário contemporâneo

Resumo

O presente artigo aborda as relações entre novas tecnologias da imagem, memória e temporalidade contemporânea. A partir do contraponto da fotografia digital, veiculadas nos fotologs, com a fotografia moderna dos álbuns de família, pretendemos refletir acerca da experiência temporal e da constituição da memória na cultura contemporânea, vinculadas, sobretudo, à sociedade da informação e à Internet. Nesse contexto, a fotografia da vida privada é progressivamente integrada como dispositivo de visibilidade, investindo-se da lógica da aceleração, da instantaneidade e da virtualização.

Palavras-chave: Sociedade da informação; fotografia; álbum de família; aceleração; *fotologs*

Corpo do Texto:

1. Inventário infinito de fotografias: anúncio de nova experiência temporal?

Tire 10 mil fotos com o Palm. Em vez de mural de fotos, muralha.

O anúncio do *Palm*, estampado em *outdoor* numa avenida importante da cidade do Rio de Janeiro, sugere ao consumidor que, através da aquisição desse novo aparelho, ele estaria apto a produzir e guardar, num mês, cerca de 330 fotos por dia em apenas um cartão armazenador, podendo, assim, constituir, em vez de um mural de fotografias, uma verdadeira “muralha”.² Isso significaria a possibilidade de tirar uma fotografia a cada três minutos e meio – caso o consumidor ficasse acordado as 24 horas do dia. Se só se mantivesse sua obsessão fotográfica em períodos menores, quatro horas, por exemplo, poderia tirar uma fotografia a cada meio minuto. O investimento da propaganda centra-se, nitidamente, no estímulo ao insaciável desejo, cada vez mais

¹Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, mestre em *Imagem, Comunicação e Informação*, também pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF, 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 e no Instituto Brasileiro Audiovisual – Escola Darcy Ribeiro. E.mail: claudiasanz@terra.com.br.

² Palm é a marca de um tipo de computador “de mão” que possui, no modelo Tugsten T3, vários recursos multimídias, entre eles o dispositivo de tirar fotografias.

presente na cena atual, de produzir infinitas imagens do mundo. Entretanto, suas palavras anunciam também uma mudança significativa: através delas constatamos a possibilidade real – inédita até então – de se produzir e armazenar um número gigantesco de fotografias.

Cabe explicitar, primeiramente, que, a escolha do termo “muralha”, palavra que, segundo o *Dicionário Houaiss*, significa “muro extenso, alto, espesso, construído para defender fortalezas e cidades dos eventuais ataques inimigos”, acaba por suscitar o sentido, não previsto provavelmente, de *não-visibilidade*.³ Mesmo que a intenção dos autores da propaganda não tenha sido a de atribuir qualquer significado mais reflexivo, a ambigüidade do termo acaba por sugerir que, talvez, essa quantidade impensável de imagens possa produzir uma espécie de “muro espesso” entre consumidor e realidade. O que faria o consumidor do *Palm* com esse número gigantesco de imagens? Esse arquivo “infinito” possibilitaria o usuário ver “mais” do que os outros ou estaria ele diante de uma muralha de imagens, horizonte que a superabundância tornou opaco? De que estar no mundo essa ganância por imagens faz parte? Que relação entre homem e mundo essa capacidade de guardar “todos” os eventos de uma vida numa memória artificial está evocando?

De certo modo, Walter Benjamin, na década de 1930, já constatava que a câmera estaria se tornando cada vez mais portátil e, portanto, mais apta a fixar imagens efêmeras, saciando um desejo progressivamente mais forte: “fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas”.⁴ A análise do autor parece, portanto, prever aquilo que, no mundo contemporâneo, constitui-se como evidência: torna-se cada vez mais difícil fazer uma análise cultural da Contemporaneidade sem levar em conta a absoluta ingerência das imagens técnicas e, sobretudo, das novas tecnologias da imagem no cotidiano social. De fato, a explosão do mercado das câmeras fotográficas digitais, que surgiu nos anos 80 e 90, surpreendeu até mesmo seus fabricantes: de acordo com a CEA (Associação Americana dos Consumidores de Produtos Eletrônicos), 10 milhões de câmeras foram vendidos nos EUA entre outubro e dezembro de 2004, significando US\$ 4,5 bilhões de faturamento para o setor. O número é 35% maior do que o do mesmo período em 2003.⁵ No natal americano desse mesmo ano, a venda das câmeras digitais desbancou a de aparelhos de DVD – item mais comprado desde 2000. No Brasil, em 2003, de acordo com a ImageBrazil 2004, foram vendidas 250 mil unidades e, em 2004, segundo o jornal *Valor Econômico*, o mercado cresceu ainda mais 60%.⁶ Grandes redes varejistas, como o Ponto Frio e o Extra, já identificaram o fenômeno. Na rede de hipermercados Extra, por exemplo, as vendas de câmeras digitais de 2004 registraram um aumento

³ *Dicionário do Aurélio*: 833.

⁴ Benjamin, Walter. Pequena história da fotografia. *Op. cit.*: 101.

⁵ Dados publicados na *Folha Online*, na matéria “Câmera digital é o eletrônico mais vendido antes do Natal nos EUA”, 21 de dezembro de 2004.

⁶ Dados publicados no *Valor On line*, em 9 de agosto de 2004.

de 260% em relação a 2003.⁷ Assim, a câmera digital – ou os aparelhos digitais com tecnologia de imagem, como o *palmtop* ou o celular – não apenas tomou rapidamente o mercado de câmeras analógicas, mas, sobretudo, criou seu próprio mercado, alcançando um público amador ainda mais amplo. 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. Graças a esses valores, esse tipo de fotografia ganha cada vez mais adeptos.⁸

As câmeras digitais Raphael Koeche de Carvalho, 23 anos, por exemplo, faz normalmente cerca de 500 fotos por mês, 16 por dia: seu “objeto” preferido é a namorada – que fotografa em inúmeras situações –, mas também gosta de registrar o crescimento do grupo jovem da paróquia evangélica da qual faz parte, bem como o cotidiano e os amigos da faculdade.⁹ Em sua última viagem aos EUA, fez, em 20 dias – segundo seus cálculos –, 1.600 fotos, 80 por dia. Natália Silva, em recente viagem de 10 dias, fez 619 fotos digitais, cerca de duas por minuto. Vilma Rangel, de 50 anos, exibe uma galeria de fotos *on line* com 1.294 imagens de sua família e amigos não apenas em eventos especiais – festas de aniversário, Natal, carnaval e viagens –, mas também instantâneos de situações cotidianas: pessoas lavando louça, lendo, conversando. Seu *site* já foi visitado 51.302 vezes.

Primeiramente, no entanto, é fundamental ressaltar que esse aumento da produção imagética não é simples fruto das facilidades que as novas tecnologias “prometem”. De fato, podemos associar essa exacerbada produção à uma experiência temporal, própria da contemporaneidade, que altera inclusive nossas concepções de memória. A imagem fotográfica – objeto que emerge no regime disciplinar – se integra hoje a outros regimes sócio-imagéticos e acompanha a passagem de uma cultura visual moderna para o regime de visibilidade contemporâneo. Como afirma Deleuze, “as máquinas não explicam nada, é preciso analisar os agenciamentos coletivos dos quais elas são apenas um parte”.¹⁰ Trata-se, desse modo, 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, e, ao mesmo tempo, como um instrumento de intensificação, desdobramento e difusão de tais experiências. As novas tecnologias fotográficas são, nessa perspectiva, capazes de colocar em prática e de impulsionar noções como as de tempo real, estética da velocidade, presente *continuum*, desejo de visibilidade, supra-memória e pânico do esquecimento.

⁷ Dados publicados no jornal *Folha de S. Paulo*, em 3 de dezembro de 2004.

⁸ A fotografia digital simplifica e barateia os procedimentos da realização da imagem: o usuário não precisa mais comprar filmes e nem enviá-los para que sejam revelados em algum laboratório. Pode ele mesmo tratar as fotografias a partir de programas especializados.

⁹ Durante os anos de 2004 e 2005, no desenvolvimento da dissertação *Passageiro do tempo e a experiência fotográfica: da modernidade analógica à contemporaneidade digital* realizamos entrevistas com 20 fotógrafos amadores de classe média do Rio de Janeiro objetivando verificar, a *grosso modo*, a presença da fotografia no cotidiano contemporâneo. Os depoimentos citados nesse artigo foram selecionados no contexto dessas entrevistas.

¹⁰ Deleuze. *Op. cit.*: 216.

Nesse sentido, é possível perceber a alteridade da experiência fotográfica atual, quando contrapomos de um lado, as imagens das câmeras digitais – sobretudo as imagens veiculadas na Rede em fotologs ou em álbuns virtuais – aos álbuns de família modernos. A fotografia, em sua versão moderna, se constitui como lugar de memória pelo qual determinado grupo social privilegiava o que pretendia lembrar e excluía o que preferia esquecer. Nos álbuns tradicionais, 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. 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 norteadoras 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 seria uma atitude de atribuição de relevância e distinção ao momento presente, transformando, a partir daquela seleção, o fato em acontecimento. 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, preenchida 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, se torna agente absoluto de mudança.¹¹

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

¹¹Para 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.

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 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. De acordo com Barbosa, “a rigor, o mundo contemporâneo se coloca em cena como um vasto sistema de acontecimentos, o que, em suma, representa o acontecimento maior de nossa civilização”.¹² 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, tudo em alguns segundos. Ver, fotografar e *deletar*. Ver, fotografar e novamente fotografar em pequenos instantes: essas são trilógias 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 esse descontrole – que era bastante reduzido por fotógrafos profissionais – 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 demanda 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

¹² 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 – Laïos/Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1999: 32.

consonância com nossa experiência temporal e certas expectativas culturais hoje socialmente compartilhadas.

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. Nessa perspectiva, 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 Credicard.

2. Da intimidade das fotografias privadas à visibilidade dos *fotologs*¹³

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. 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. 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 – fotografias de família, festas, amigos, viagens – e tornam possível que qualquer pessoa, estranha ou não, seja hábil a “enviar” seus comentários sobre o conteúdo veiculado.

¹³ 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.

Por que razão passamos a gostar tanto de expor nossas experiências aos milhares de olhos que, potencialmente, navegam na internet? Lembremos mais 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, forrado com papéis sofisticados ou guardado em caixa de madeira, está pronto a exaltar as marcas de distinção social daquele grupo; a contar e recontar a trajetória temporal (e muitas vezes a pretensa ascensão social) de seus membros; a criar a consciência da constituição familiar como processo vetorial; a atribuir um sentido de coerência e singularidade àquele passado. Através deles é transmitida, como escreve Carlos Drummond de Andrade, “a estranha idéia de família” (seus valores, tradição, preconceitos, gostos estéticos). Tais álbuns eram constituídos de fotografias cuidadosamente selecionadas, classificadas, organizadas e identificadas pelos guardiões autorizados.¹⁴ Assim, folhear um desses álbuns é como caminhar novamente ao longo dos acontecimentos no tempo; é como “desvendar” (ou inventar) parte dos mistérios de seus antepassados; como se apossar de um segredo que traz à tona forte sentimento de pertença. Os álbuns de família modernos, portanto, são 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.¹⁵ 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. 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.¹⁶ Nesse sentido, os novos ambientes íntimos e privados que proliferam nos séculos XVII e XIX, sobretudo na classe burguesa, eram – como bem analisa Paula Sibilia –, verdadeiros espaços para introspecção, convites *ao homo*

¹⁴ Sobre álbuns de família, ver Bourdieu, Pierre. *Un art moyen: essay sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit, 1978; Schapochink, Nelson. *História da vida privada no Brasil – cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998; Ribeiro, Suzana Barreto Ribeiro. *Italianos do Brás*. Imagens e memórias. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995; Silva, Armando, *op. cit.*; Leite, Mirian Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Edusp e Fapesp, 1993.

¹⁵ 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.

¹⁶ “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.

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.”¹⁷

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 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. 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, dando as costas para o tempo.

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.¹⁸ 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.¹⁹ Não inventamos mais o futuro, o corrigimos, ou melhor, a tecnociência promete corrigi-lo. Por um lado, experimentamos a angustiante sensação (mas também cômoda) de que as transformações acontecem sem que possamos interferir e alterá-las. Por outro, estamos “livres” das promessas de um futuro libertador, nos voltamos para o agora, nos plantamos no instante e dele pretendemos extrair nossa liberdade individual. Com efeito,

¹⁷ 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.

¹⁸ Bezerra, Benilton. *Seremos sujeitos amanhã?* Cadernos de Psicanálise, n. 21. Rio de Janeiro: CPRJ, 1999: 7.

¹⁹ Vaz, Paulo. Tempo e tecnologia. *Tempo dos tempos*. Marcio Doctors (org.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003: 75.

poderíamos ver nesse processo uma alteração do papel tradicional do sujeito na história, e talvez conectá-la à crise dos movimentos políticos e coletivos. Para Bauman, a instantaneidade do tempo muda radicalmente a modalidade do convívio humano e, sobretudo, o modo como os homens cuidam (ou não) de seus afazeres coletivos, como transformam (ou não) certas questões públicas. 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. 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”.²⁰

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 *fotologs*, 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.²¹ “Mostrar claramente suas emoções”, “mostrar quem você é”, “criar uma identidade” são orações bastante corriqueiras nos pequenos textos veiculados nos *fotologs* e reverberam essa relação entre “mostrar-se” e “ser”. No artigo “Mas, para que serve um *fotolog*?”, veiculado na revista eletrônica *Sempreteen*, em 22 de agosto de 2004, a redatora comenta que a onda dos *fotologs* “agrada o ego das pessoas, que gostam de serem vistas, comentadas e elogiadas. Acho que é isso que busca uma

²⁰ Bauman, Zigmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2001: 83.

²¹ Ver Sibilía, *Op. cit* e Bruno, *Op. cit*.

pessoa que tem *fotolog*: mostrar mais claramente suas emoções. Criar uma identidade e mostrar a sua cara!”²²

Esse desejo de visibilidade não seria próprio apenas aos tipos mais jovens da sociedade, mas tônica presente em todo o imaginário coletivo. Justificam-se, desse modo, não só a presença, mas também a alta audiência dos *reality-shows* que proliferam nos meios de comunicação. Do mesmo modo, torna-se preponderante, em vários campos profissionais, a idéia de que, para um trabalho se tornar relevante, não basta que tenha qualidades, ele precisa ser referendado por esse universo da visibilidade: ser noticiado em algum jornal, comentado em alguma revista, publicado em algum *site* da área. Espera-se, assim, que médicos, psiquiatras, engenheiros considerados tenham, em algum momento, suas imagens expostas nas narrativas da rede midiática.

3. Digitalizando o “isso foi” de Barthes

A compulsão por fotografar parece relacionada não apenas ao desejo coletivo de constituir “personalidade” por meio da imagem, mas também à aceleração exponencial do tempo que, calcada na tipologia do *tempo real*, torna a experiência temporal uma sucessão contínua e veloz de instantes sem densidade. Com efeito, tal aceleração produziria um forte desejo fotográfico que supre, ao mesmo tempo, a necessidade de intensificar, através da imagem, o presente, e a necessidade de contrapor-se a um pânico de esquecimento gerado pelo excesso de informações. Nesse sentido, fotografar seria uma maneira de encorpar os instantes, mas, também, de “salvá-los” – para usar uma metáfora da informática –, já que rapidamente o presente se torna passado. Todas as imagens produzidas, as do passado recente e as do passado mais distante, convivem hoje numa significativa pluralidade, dispostas como produtos simultaneamente acessíveis. Os diversos “passados presentes”, são, portanto, configurados num mesmo patamar temporal, sem apresentar relevantes distâncias e diferenciações internas, numa superabundância informativa que nos faz lembrar o conto *Funes, o memorioso*, de Jorge Luís Borges.²³ Ireneo Funes era um rapaz conhecido por não se dar com ninguém e por saber sempre a hora, como um relógio. Aos 19 anos, depois de uma queda que o deixou paralítico, adquiriu percepção e memória infalíveis. De tão rico em detalhes, o presente tornou-se quase intolerável; suas memórias acumulavam-se infinitamente. Funes guardava absolutamente tudo, todas as versões, todos os acontecimentos, todos os passados: “Sabia as formas das nuvens austrais do amanhecer de trinta de abril de 1882 e podia compará-los na lembrança às dobras de um livro em pasta espanhola que só havia olhado uma vez (...) Disse-me: *Mais lembranças tenho eu do que todos os homens tiveram desde que o mundo é mundo* (...) De fato, Funes não apenas recordava cada folha de cada árvore de cada monte, mas também cada uma das vezes que a havia percebido ou imaginado”²⁴

²²Matéria de Charlayne Primo em <http://www.sempreteen.com.br/colunateen/colunateen.htm>.

²³Borges, Jorge Luís. *Prosa Completa*. Barcelona: Ed. Bruguera, 1979. Vol. 1.

²⁴Borges, entretanto, suspeitava que, apesar de Funes ter aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português e o latim, não lhe era possível pensar. “Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair.” Borges. *Op. cit. Grifos meus*. Talvez seja

A internet parece ser uma espécie de arquivo infinito de informações e imagens, um Funes memorioso artificial, uma memória mundial que ultrapassa bastante as nossas capacidades individuais, um depósito em que *todos* os dados e versões podem ser armazenados e acessados por seus usuários. Eduardo Simões, por exemplo, tem, ao mesmo tempo, cinco *sites* com fotografias, entre eles, um álbum virtual – composto por 44 galerias com fotos de sua vida pessoal e um *fotolog* em que expõe uma foto por vez, acrescida de comentários.²⁵ Ao visitar seus *sites*, o leitor se vê diante de uma infinidade de caminhos interligados: ele pode começar por seu *fotolog* e, a partir dele, *conectar-se* com seu álbum virtual; nele o leitor pode escolher, entre as 44 galerias, a que Eduardo expõe suas fotos do carnaval do ano passado ou as do aniversário de um amigo; mas o leitor também poderia *conectar-se* com qualquer outro dos vários *links* de que seu *site* dispõe. Nos álbuns virtuais de Wilma Rangel, constituído por 62 galerias, estão dispostas, simultaneamente, fotografias do natal, do ano-novo e de aniversários de várias datas. Na tela, há tantas imagens, que o telespectador tende a perceber mais o conjunto e menos a fixidez de cada uma delas. Assim, olhar um álbum virtual de fotografias é, sobretudo, vivenciar uma experiência rítmica; é perceber menos os fragmentos instantâneos de uma seqüência cronológica e mais uma dimensão de simultaneidade temporal.

Nas coleções privadas do período moderno, a sucessão de fotografias desfiava uma narrativa progressiva, e essa linearidade constituía, a partir de um sentimento de continuidade histórica, a construção identitária daquele grupo. Os álbuns construía o manancial do passado, eram objetos recuperados a cada desejo de história e instituía um rito próprio de contemplação. Nos *fotologs* e nos álbuns virtuais, as imagens dos diversos passados são concomitantes às imagens do presente, acessíveis não só ao âmbito familiar, e imbuídas de uma certa estética dinâmica e veloz, propiciando não exatamente uma experiência de contemplação, mas de fluxo perceptivo. O que ocorre quando o início, o meio e o fim de uma crônica visual já não são expostos com tanta linearidade? Quando, como em um álbum virtual de família, todas as imagens estão dispostas ao mesmo tempo, sobre o mesmo suporte, igualmente disponíveis? Quando as datas parecem mero detalhe de legenda e *todos* os acontecimentos merecem estar no inventário infinito de imagens armazenado na rede virtual?

De fato, as fotografias dispostas no espaço cibernético são uma boa imagem da experiência de presente ampliado, momento em que não estamos dispostos a ultrapassar o passado e nem a ingressar no futuro; período em que as “figuras de nós mesmos” não se apresentam numa progressividade linear em que estariam claros os limites de diferenciação dos diversos tempos

possível relacionar esse “não pensar” de Funes com um “não ver” contemporâneo, causado pelo excesso de imagens (a muralha evocada no anúncio do *palmtop*).

²⁵ O álbum virtual é um *site* em que o usuário pode colocar um número ilimitado de fotografias. O *fotolog* é uma página alojada num *site* especializado, em que o usuário deve colocar uma foto principal por vez.

verbais. Segundo Gumbrecht, a ruptura da linha temporal progressiva seria responsável por uma espécie de colapso conceitual, já que nossas observações do mundo continuariam a produzir uma infinidade de representações, que já não seriam mais organizadas numa linha vetorial e evolutiva capaz de garantir uma versão “mais adequada”, como aconteceu na crise de representação tão bem analisada por Foucault em *As palavras e as coisas*.²⁶ No âmbito epistemológico, a partir da perspectiva de Ulrich Gumbrecht, poderíamos dizer que estaríamos vivendo, pelo menos tendencialmente, a passagem do hábito moderno – de organizar as múltiplas representações dos fenômenos como evoluções históricas, numa narrativa em desenvolvimento – para o hábito contemporâneo, que as trata como variações simultaneamente disponíveis.²⁷ O estatuto de nossas representações parece ser, cada vez menos, uma questão fundamental para os homens contemporâneos. Trata-se, segundo Gumbrecht, de um processo de *desreferencialização*, responsável por deslocar nossas experiências, atrelando-as menos à representação do que à “presença”, à percepção e à intensidade. Na visão do autor, o sucesso da música contemporânea, a inserção das imagens em rápido movimento produzidas pela mídia eletrônica e o entusiasmo sem precedente por assistir e praticar esportes radicais parecem estar relacionados a esse deslocamento. As telas midiáticas de cristal líquido, os fones de ouvido com som apuradíssimo, as fotografias de milhares de acontecimentos e a simples co-presença no espaço, possibilitada, como vimos, pelas novas tecnologias, se adequariam, muito mais do que os livros impressos, a essa demanda de presença e intensidade, revelando uma crise na cultura baseada na “incontestabilidade da centralidade do *médium* linguagem e na representação como sua função inevitável”.²⁸ A própria profusão dos meios de comunicação – como lugar central a partir do qual desenvolvemos nosso entendimento e compreensão de mundo – poderia estar associada, em função de sua estrutura narrativa, acelerada e imagética, mais à intensidade perceptiva do que a sentidos e inteligibilidades. A narratividade comunicacional, notadamente audiovisual e fragmentária, inscreve-se, portanto, numa natureza espacial e temporal que demanda, sobretudo, uma capacidade individual de compor essa enorme carga informativa. Assim, para Gumbrecht, nossa atualidade não apenas colocaria em questão a modalização temporal (aquela que opõe passado, como lugar a ser ultrapassado, e presente, como horizonte de expectativa) mas, a partir desse processo, acabaria por problematizar o campo hermenêutico e radicalizar a moderna crise de representação.²⁹ Haveria, portanto, uma espécie de explosão da crise deflagrada na Modernidade, algo capaz de colocar em decadência os paradigmas de objetividade e transparência, movimento que tenderia a diluir as tradicionais oposições entre

²⁶ Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*. Editora Martins Fontes, São Paulo, 1987.

²⁷ Gumbrecht, Hans Ulrich. *A Modernização dos Sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998: 27.

²⁸ Gumbrecht, *Op. cit.*: 27.

²⁹ Sobre a relação entre crise de representação, aceleração moderna e advento fotográfico ver Linhares Sanz, *op. cit.*

realidade e ficção, essência e aparência, atual e virtual, verdadeiro e falso, objetivo e subjetivo, passado e presente.

Assim, se pensarmos no advento fotográfico, veremos que ele representou, desde o início, um dos emblemas mais ambíguos da experiência moderna. Se, por um lado, integrou como poucos aparelhos o projeto científico positivista de que a técnica poderia oferecer uma maneira neutra de lidar com o mundo, por outro, seu poder de reprodutibilidade a fez participar de um processo crescente de recriação simulada e virtualização de mercadorias. Essa relação ambígua entre o virtual e o atual da imagem fotográfica moderna, era, no entanto, ancorada em sua relação de contigüidade com o “real”. Como Roland Barthes disserta, em seu ensaio *A câmera clara*, a realidade da imagem fotográfica seria a realidade de sua origem; o que estivesse exposto numa fotografia teria realmente estado lá – nem antes, nem depois, mas exatamente naquele momento. A violência da fotografia, segundo Barthes, se exerceria a cada vez que enchesse de força nossa vista, “o que intencionalizo em uma foto não é nem a Arte, nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da fotografia”.³⁰ Barthes, nesse sentido, não estava exatamente desconsiderando o fato de as fotografias serem uma interpretação autoral da realidade, mas parecia desejar sublinhar a relação inexorável da fotografias com o real, sua contigüidade com o “original”, sua hierarquia necessária com o “isso foi”.

Em março 2004, o atentado ao metrô em Madri foi ilustrado na capa de vários jornais do mundo por uma foto de Pablo Torres Guerrero, do jornal espanhol *El País*. A fotografia mostrava vítimas sendo atendidas em meio aos destroços do vagão e, no canto esquerdo do quadro, aparecia um pedaço de corpo humano. No dia seguinte ao atentado, era possível ver estampadas nas bancas de jornal brasileiras duas fotografias, semelhantes, mas fundamentalmente distintas: tudo na cena parecia o mesmo, mas um jornal mostrava o que o outro tinha apagado digitalmente. O *Jornal do Brasil* e *Diário de S. Paulo* julgaram adequado retirar a parte chocante da imagem; a *Folha de S. Paulo* e *O Estado de São Paulo* mantiveram a imagem como essa lhes foi enviada pela agência de notícias. O leitor atento – mas sem outras informações – poderia, então, perguntar qual das imagens teria, de fato, retratado o que aconteceu. Teria um jornal “limpado” a cena ou o outro a tornado mais escandalosa? De fato, a fotografia digital, tradução da informação luminosa em codificação numérica, torna simples algumas operações que, no processo fotomecânico, seriam de difícil realização. A trucagem eletrônica possibilita, entre outras coisas, alterar a cor e a perspectiva, introduzir e retirar objetos. Assim, o que o *Jornal do Brasil* fez para tornar a imagem mais palatável, no processo fotomecânico poderia ser feito com demora e possivelmente sem a mesma eficiência. Porém, não se trata apenas de verificar um avanço tecnológico, mas de perceber como

³⁰ “O nome do noema da Fotografia será então: Isso foi, ou ainda o Intratável”. Barthes, Roland. *A câmera clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984: 115.

nosso imaginário convive, agora, com limites muito tênues entre ficção e realidade. O que teria acontecido com o “Isso foi” de Barthes?

Talvez possamos dizer que o “isso foi” de Barthes está sendo digitalizado, alterado, questionado, e a imagem fotográfica parece assumir, como nunca antes, uma vertiginosa tendência à abstração e à virtualização, participando de um movimento mais amplo de predominância do virtual que desmancha o lastro não apenas da moeda, mas também dilui a relação entre fotografia e real. Nos *weblogs* pessoais assim como nos *webcams* e *reality shows*, os limites que separam realidade e ficção são ainda mais 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. As fotos expostas nos *photoblogs* não são mais ou menos valorizadas por estarem mais ou menos de acordo com o que “realmente” aconteceu. A verdade é o que se mostra e como se mostra.³¹ A verdade não se inscreve, portanto, num regime único de inteligibilidade, mas numa demanda de intensidade perceptiva que não necessariamente significará alguma construção de sentido. São fotografias que fazem parte do inventário infinito de imagens, disposto na rede para qualquer usuário que deseje se aventurar pelos caminhos desse labirinto imagético. 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 desse, cada vez mais, os elos entre a imagem fotográfica e o aqui e agora.

Bibliografia

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 – Laïos/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.

³¹ Bruno, *op. cit.*

- 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.
- 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.
- 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.