

O sentido posto em imagem: a comunicação de estratégias contemporâneas de enfrentamento do mundo através da fotografia

Ana Taís Martins Portanova Barros

Resumo Este trabalho tem como objetivo verificar a té que ponto a fotografia, produto de uma mediação fortemente técnica, pode revelar um imaginário. Com o pressuposto de que as fotografias constituem atos comunicativos que desejam partilhar visões de mundo, são examinadas fotografias do cotidiano feitas por amadores. Utilizam-se os Estudos do Imaginário encetados por Gilbert Durand para buscar as imagens simbólicas movimentadas pelas imagens fotográficas. Conclui-se que a imaginação simbólica está presente também numa atividade eminentemente técnica como a fotografia, e que a abundância de fotografias das banalidades íntimas indica uma conversão do imaginário objetivante e bélico a um imaginário eufemizador e subjetivante.

Palavras-chave: Fotografia; imaginário; racionalização; subjetivação.

Abstract: The sense set into image: the communication of contemporary strategies to face the world through photography. This paper aims to examine how far the picture, product of a strongly technical mediation, is able to reveal an imaginary. With the presupposition that pictures constitute communicative acts to share views of the world, we examined daily photographs done by amateurs. Studies of the Imaginary, by Gilbert Durand, will be used to look for symbolic images moved by photographic images. It is implied that symbolic imagination is present also in an activity eminently technical as photography and that the abundance of banal intimacy's pictures indicates a conversion of the objective and warlike imaginary to an euphemistic and subjective imaginary.

Key-words Picture; imaginary; rationalization; subjectivity.

Introdução

A fotografia foi disponibilizada à humanidade numa época em que a imagem era, segundo Debray (1993), representação. O homem, dono de si, lançava seu olhar

perscrutador sobre o mundo. Fatorelli (2005) assinala que os conhecimentos sobre química e sobre os princípios óticos necessários à fotografia já eram bem conhecidos e divulgados pelo menos um século antes do anúncio de Daguerre à Academia de Ciências e Artes da França sobre sua “descoberta acidental”. Por que esse retardo?

Tal perplexidade advém do simples fato de o surgimento da fotografia depender de outros fatores além dos imediatamente técnicos e científicos, frequentemente negligenciados por críticos e historiadores. [...] Tratava-se da emergência de novos modelos de subjetivação, socialmente compartilhados, que inscreveram de maneira oblíqua os saberes técnicos que mobilizaram, deslocando-os, reposicionando-os, que significaram uma mutação no paradigma de percepção, uma nova visão do mundo e do observador (FATORELLI, 2005, p. 88).

A fotografia veio à luz em plena Segunda Revolução Industrial, revolução esta impulsionada pela eletricidade, pelo transporte ferroviário, pelo telégrafo e pelo motor a combustão. A Europa vivia plenamente o positivismo que, surgido na primeira metade do século XIX, acreditava na existência de leis naturais passíveis de serem descobertas através da razão humana a fim de conhecer a realidade. Desde antes do positivismo de Comte, as idéias de Descartes já contribuíram para a separação entre ciência e senso comum, afirmando a necessidade do distanciamento entre sujeito e objeto para se encontrar a verdade.

Não é de admirar que só então a fotografia tenha encontrado espaço. Ela surgiu no momento em que suas características se harmonizaram com a visão de mundo que se solidificava. A técnica era vista como isenta e essa isenção como desejável para se conhecer a realidade. Antes da fotografia, a produção de imagens dependia da habilidade manual e da visão pessoal dos artistas. Surgia, agora, um meio técnico capaz de fornecer imagens da realidade tão objetivas quanto as refletidas por um espelho, com a vantagem de serem estáveis e reprodutíveis.

Hoje, vivemos uma fase denominada por alguns autores como Machado (2005) de fase da “pós-fotografia”. É a liberação do referente da fotografia, a possibilidade de se produzirem fotografias de coisas que não estão no mundo. A fotografia digital não apenas multiplica geometricamente a produção de imagens como também representa um novo modo de relacionamento do homem com a imagem fotográfica, não suplantando os anteriores, mas a eles se somando.

O atraso na invenção da fotografia em relação à detenção dos conhecimentos necessários para tanto nos ensina que o imaginário é capaz de influenciar decisivamente o curso da história. O estudo do imaginário através de uma metodologia que leve em conta o valor semântico das imagens simbólicas – ou seja, o fato de que “sua sintaxe não se separa de seu conteúdo, de sua mensagem” (DURAND, 1997, p. 394) será capaz de equacionar aspectos da realidade que não se deixam apreender somente por suas raízes históricas e sociais. Tendo isso presente, esta pesquisa procurou investigar as formas de simbolização

(ou seja, de atribuição de sentidos e de constituição de um imaginário) trazidas pelos fotógrafos amadores e pelos colecionadores de fotografias. Partiu-se da suposição de que a fotografia constitui uma forma de comunicação particular, capaz de expressar não só um certo enquadramento do mundo como também estratégias de sobrevivência nesse mundo, ou seja, um modo de o sujeito dirigir-se à vida.

Quando se estuda um tema através do imaginário, é necessário esclarecer de que imagens estamos falando. No caso da fotografia, temos aquilo que podemos chamar de imagens iconográficas, distintas e mesmo alheias às imagens que, em conjunto, efetivamente constituem o imaginário. Este último se refere ao “capital pensado e não pensado do Homo sapiens” (DURAND, 1997), constituído por “imagens simbólicas”. Reiteramos que símbolo, neste contexto, não implica um sentido arbitrado, como na semiótica de Peirce, e sim um sentido natural, quase uma emanção do referente – sem, no entanto, confundir-se com o que Peirce chama “índice”. Para Durand (2000), imagem, em sentido amplo, é o modo de a consciência (re)apresentar objetos que não se apresentam diretamente à sensibilidade. A reunião dessa imagem com um sentido, um aspecto vivenciado resultará num “símbolo” (COELHO, 1997, p. 343). São essas imagens simbólicas, reveladoras de um modo de enfrentamento do mundo, que procuramos nas imagens iconográficas fornecidas pela fotografia.

Como princípio heurístico, o presente trabalho adota os pressupostos da Teoria Geral do Imaginário de Gilbert Durand (1997), dentre os quais destacamos a anterioridade do imaginário às demais produções humanas. Para o antropólogo francês, há continuidade entre os mitos antigos e a cultura moderna, e o homem repete, hoje, em seus comportamentos, os grandes mitos (PITTA, 2004).

Segundo Durand (1998, p. 41), o imaginário é algo de que toda a humanidade participa, uma coleção de imagens que resultam de um acordo entre a situação histórica e o gesto pulsional, algo entre as intimações do meio material e social e os imperativos biopsíquicos. A *Teoria Geral do Imaginário* de Gilbert Durand apresenta o imaginário como uma “organização complexa e sistêmica de imagens, dotada de uma criatividade própria” (WUNENBURGER, 2007, p. 36). Entre os inúmeros papéis do imaginário, destaca-se o do equilíbrio psicossocial, comprometido pela inteligência da precibilidade e da finitude (DURAND, 2000), ou seja, a consciência da morte é fundante na construção do imaginário.

A teoria durandiana localiza as raízes do imaginário em gestos do corpo que chama “dominantes reflexas”, dividindo-as em posturais (tendência de o ser humano pôr-se de pé), de engolimento (descida digestiva) e rítmicas (copulação). Essas dominantes se relacionam de três maneiras, a fim de construírem imagens que, por sua vez, se relacionam aos verbos *distinguir*, confundir e reunir.

O estudo empírico dos materiais do imaginário permite assim obter [...] três estruturas que se organizam em torno de constelações simbólicas: uma estrutura dierética ou heróica

(que valoriza as imagens do bestiário, da oposição noite-dia, da queda, de armas etc.); uma estrutura inversa, mística, com seus procedimentos de simbolização que seguem a inversão (encaixe, imagem maternal) ou a intimidade (tumba, taça, alimento nutritivo); entre as duas, [...] uma estrutura cíclica, dramática [...], que acentua uma construção por ciclos que faz alternar os materiais das duas estruturas anteriores (eterno retorno, progresso) (WUNENBURGER, 2007, p. 39).

Determinar o pertencimento de um imaginário ao regime heróico, místico ou dramático é útil para compreender sua lógica operativa: se de enfrentamento belicoso, de recolhimento intimista ou de harmonização (não apaziguamento). A investigação desse pertencimento é feita através da mitocrítica, método criado por Durand que consiste em verificar temas ou metáforas obsessivas presentes em obras da cultura em geral. De modo resumido, a mitocrítica faz o recenseamento de imagens simbólicas em determinado material cultural, buscando constelações de imagens. Estas tem origem no que Durand (1998, p. 43) chama de *convergência simbólica*: o agrupamento de imagens homólogas, como variações sobre um mesmo tema. Por exemplo, a luz e o sol, o olho e o verbo convergem num simbolismo espetacular dito “heróico”, enquanto alimentos e substâncias, morada e taça convergem num simbolismo de intimidade, dito “místico”. Outras ilustrações desta última modalidade podem incluir o grupo mater, matéria e hino à noite, todos simbolismos de inversão, ou seja, negação da grande negação que é a morte.¹ O regime “dramático” é o campo de harmonização de imagens místicas e heróicas através da “coincidentia oppositorum”: os contrários coincidem sem apaziguamento, mantendo suas arestas. Convergem aí simbolismos de progressão, como os derivados da cruz e do fogo, e também simbolismos cíclicos que se multiplicam a partir da tecnologia do ciclo e do bestiário da lua.

A metodologia do imaginário exige a constituição de um corpus empírico no qual não se buscar as imagens simbólicas capazes de equacionar a situação investigada. No caso da presente pesquisa, esse corpus foi constituído a partir de três frentes: entrevistas estruturadas, que serviram também como primeira aproximação aos sujeitos da pesquisa; os aqui chamados *registros de devaneios*, gravação dos comentários minimamente induzidos, feitos pelos sujeitos da pesquisa enquanto mostravam ao pesquisador suas fotos prediletas (obtidas por eles mesmos ou não); ATs-9, o teste arquetipal dos nove elementos, elaborado por Yves Durand, a partir da obra de seu homônimo Gilbert Durand.

¹ A classificação de imagens feita por Gilbert Durand na sua tese de doutoramento, há cinqüenta anos, bem como sua Teoria do Imaginário, são por vezes acusadas, respectivamente, de deterministas e essencialistas. No entanto, a leitura do clássico durandiano parece-nos mostrar que a palavra ‘estruturas’ se refere a um sistema dinâmico que organiza imagens (e não que as origina), e que essas imagens, ao contrário das acusações de essencialismo, não nascem simplesmente de arquétipos compartilhados universalmente, desligadas de contextos históricos, sociais, culturais, mas num trajeto entre as pulsões subjetivas da humanidade e as coerções objetivas da história, da cultura, da geografia etc., chamado por Durand (1997, p. 41) de trajeto do sentido. O autor é bastante enfático ao não situar um desses dois pólos ontologicamente; ele postula, sim, a anterioridade do imaginário, mas não a supremacia da pulsão sobre a coerção na gênese de imagens ou vice-versa.

As questões das entrevistas estruturadas versaram sobre os hábitos e preferências dos sujeitos da pesquisa em relação à atividade fotográfica: frequência com que fotografa, equipamento que usa, como guarda suas fotos etc. Também foram feitas perguntas interessadas no desvelamento dos julgamentos estéticos que os sujeitos fazem a respeito das fotografias: se constituem ou não uma arte, os temas que mais se prestam a boas fotos etc.

Os registros de devaneios são os comentários livres que os sujeitos fizeram enquanto mostravam ao pesquisador suas fotos preferidas, tanto em papel quanto digitalizadas.

Um recenseamento de imagens simbólicas no material coletado através desses dois procedimentos já revelaria muito do imaginário ativo nos sujeitos da pesquisa; no entanto, julgamos necessário utilizar também o AT-9 como forma de confirmação dos dados anteriormente levantados. Trata-se de um teste elaborado por Yves Durand a partir da obra *As estruturas antropológicas do imaginário*, de Gilbert Durand. O teste consiste em solicitar ao sujeito da pesquisa que faça um desenho incluindo nove elementos arquetipais seguido de uma pequena história que explique esse desenho. Os elementos são ligados às estruturas do imaginário. O modo de eles se organizarem no desenho vai indicar se o universo do ser imaginante é heróico, dramático ou místico. Os elementos eleitos por Yves Durand (1988, p. 48-67) são: um personagem (elemento de dramatização), a queda e o monstro devorador (elementos que colocam o problema do tempo e da morte), a espada, o refúgio e algo cíclico (elementos associados, respectivamente, ao regime heróico, místico e dramático do imaginário), a água, animal, fogo (elementos que podem se associar a quaisquer regimes do imaginário).

As imagens simbólicas levantadas nas três instâncias anteriormente descritas vão nos dizer que lugar a fotografia ocupa na elaboração de estratégias de simbolização desses sujeitos. Por se tratar de uma pesquisa qualitativa e altamente exigente tanto na coleta quanto no exame dos dados, a amostragem final de fotografias é bastante pequena, não-probabilística. Os participantes chegaram à investigação através da técnica conhecida como “bola-de-neve”: um sujeito já contatado pela equipe de pesquisa indica outros que considera terem disponibilidade de também participar. No início, integraram a pesquisa 20 informantes; a entrevista estruturada foi aplicada a todos eles. No entanto, no momento em que a pesquisa passou ao registro de devaneio e ao AT-9, alguns se esquivaram, o que é entendido como uma reação à aproximação mais intimista. Treze informantes participaram até o fim do levantamento de dados. Foram observadas, de modo flutuante, mais de 1.000 fotografias apresentadas pelos sujeitos da pesquisa. O número por pessoa variou entre 80 e 100, mas um dos informantes chegou a mostrar álbuns na internet com mais de 2.000 imagens (que não foram todas visualizadas) e outro informante contabilizava 600 fotografias em papel. A fim de se constituir um corpo empírico específico para a mitocrítica aprofundada, solicitou-se a cada participante a eleição de não mais do que seis imagens como suas preferidas. O critério da predileção, mais afetivo do que racional, mostrou-se pertinente ao estudo da dinâmica do imaginário por ser este fundamentalmente

não-racional, ao mesmo tempo em que tornou a análise exequível pela restrição do universo de fotografias. Por este critério, crescem em importância as recorrências de imagens no corpus analisado, já que são valorizadas positivamente por seus autores.

Fotografar, gesto heróico

Ao estudar a relação da fotografia com o imaginário, uma primeira questão se impôs: o gesto fotográfico participa de um regime heróico, dramático ou místico? Levando-se em conta a coerção técnica da fotografia, chega-se facilmente a uma predominância de imagens heróicas. O regime heróico do imaginário, como assinalado anteriormente, tem sua raiz na dominante postural. Ora, é ao pôr-se de pé que o ser humano se dirige à luz, liberando a visão para compreender o que se passa e também liberando as mãos que se erguem para julgar, para lutar, para punir. A busca de objetividade e de clareza de pensamento se assimilam à imaginação heróica.

A fotografia é feita com a luz; seus procedimentos técnicos derivam das conquistas realizadas pela inteligência positiva, capaz de revelar a ordem oculta por trás da natureza. Frequentemente, o tirar fotos é comparado a caçar, e mesmo a máquina fotográfica, especialmente quando tem uma objetiva longa, é vista como análoga às armas. A atitude do fotógrafo, mirando seu assunto, protegendo-se por trás da câmera, é a do caçador. O fotografado é devastado pelo olhar do fotógrafo. Assim exposto, fragiliza-se, objetifica-se.

Essa marcada derivação de um imaginário heróico se estenderia às outras variantes do gesto fotográfico? Perguntando melhor: será que o fato de a fotografia em si ser carregada de conotações heróicas atrairia para ela sujeitos cujo imaginário também é heróico e produziria imagens iconográficas heróicas? Parece que não.

Entre os sujeitos da pesquisa, todos fotógrafos amadores apaixonados, verificamos uma distribuição equânime dos regimes heróico e místico (37,5% cada um), e uma ocorrência levemente inferior do regime dramático (25%). Apesar de a amostragem não ser probabilística, pode-se depreender que não são apenas os heróis que empunham a máquina fotográfica: ela serve também aos místicos e aos dramáticos, ou seja, a fotografia é um meio de expressão capaz de atender a diversas formas de simbolização.

A pesquisa demonstrou também que, quando um regime do imaginário parece prevalecer em um dos tipos de *corpus* empírico, ele é confirmado nos outros dois. Dessa forma, um sujeito cujo AT-9 aponte para uma imaginação dramática tem a tendência de manifestar esse mesmo tipo de imaginação nas imagens iconográficas (fotografias) e no discurso. Ainda que os discursos colhidos pela pesquisa tenham sido bastante livres, são sempre constituídos pelo verbo que, em si, já é um racionalizador. Essa racionalização exige uma certa vigilância da consciência, o que poderia comprometer a fidelidade das conclusões acerca do tipo de imagens prevalentes. Durand observou que a “consciência

pode converter-se de um regime para outro” e que “o comportamento característico da personalidade não coincide forçosamente com o conteúdo das representações”. No mesmo trecho, o autor alerta:

“É preciso desconfiar das sistematizações da tipologia que alinha a obra de arte, ou o esboço da obra de arte que é a imagem, pelo comportamento pragmático. A música de um misticismo sereno de J. S. Bach foi escrita por um funcionário bon vivant colérico, amante da boa mesa” (DURAND, 1997, p. 381).

Observamos, ainda, que, num mesmo sujeito, é possível constatar a conservação da homologia das imagens desde a expressão diretamente arquetipológica, como o AT-9, passando por estágios intermediários da imagem simbólica, como os presentes nas fotografias e nos devaneios, até a expressão mais dessimbolizada que, nessa pesquisa, foi a entrevista estruturada. Evidentemente, seria temerário diagnosticar imaginários a partir de questionários com perguntas fechadas; no entanto, é significativo o fato de as imagens prevalentes nas instâncias de expressão mais livres do sujeito também se manifestarem numa instância mais coercitiva. Reforça-se, de todo modo, a importância de se verificar a redundância das imagens para se poder concluir sobre um ou outro tipo de imaginação.

A seguir, nos deteremos, a título de ilustração, no exame de parte do material empírico coletado junto aos sujeitos da pesquisa. São séries de três fotografias, extraídas dentre as seis indicadas como preferidas pelos seus autores. Estas imagens são aqui destacadas por sua convergência com outras imagens que surgiram em outras instâncias expressivas dos sujeitos da pesquisa (entrevista, registro de devaneio, AT-9). Os sujeitos da pesquisa são designados por iniciais maiúsculas aleatórias a fim de preservar sua identidade.

A dramaticidade de A. J.



As fotografias eleitas por A. J. como suas preferidas apresentam, em sua maioria, a transição luz-sombra. Vimos que essa harmonização entre o dia e a noite é imagem característica do regime dramático, aquele que, através do *ligar*, busca um equilíbrio entre as contradições. Ao comentar suas fotos, A. J. confirma sua predileção pelas imagens mediadoras, afirmando que sempre faz um álbum específico sobre o outono.

No seu fotolog, há também muitas imagens de céu azul. Isso poderia indicar uma presença importante do regime heróico da imaginação, com sua característica de ascensão, de luminosidade intensa. No entanto, pelos comentários de A. J., ficamos sabendo que essa temática celeste foi bastante influenciada pelo gosto do namorado em fazer fotos de céu. Essa receptividade à influência da pessoa amada indica uma capacidade de negociação de diferenças própria do regime dramático do imaginário.

As motivações expressas por A. J. para fazer e mostrar fotografias também recorrem a uma imagem do regime dramático: o desejo de partilhar experiências, de colocá-las em comum, de comunicar. Hermes, o deus andrógino, capaz de reunir em si os princípios masculino e feminino, é também o das comunicações. Observamos, pois, uma convergência de imagens dramáticas nas manifestações de A. J.: a transição luz-sombra, a negociação de diferenças, o desejo de comunicar(se). Há homologia entre essas imagens porque todas elas se situam num cenário de partilha, de intermediação.

O regime dramático do imaginário, no entanto, não é prevalente nos nossos dias, segundo Durand (1997, p. 430). Esse regime supõe um equilíbrio entre a disposição para a luta e a busca do apaziguamento, equilíbrio do qual nossas sociedades, pelo menos as ocidentais, estão distantes. Se esse equilíbrio não prevalece no imaginário impropriamente dito coletivo, não ocorrerá no também impropriamente dito imaginário pessoal, pois este participa daquele e vice-versa (por isso, a impropriedade da distinção coletivo/pessoal: todo imaginário é coletivo). Nossa pesquisa apontou para a predominância de simbolizações polarizadoras, aquelas do regime heróico e também as do regime místico do imaginário, como exemplificadas a seguir.

O heroísmo de B. H.

Eis três imagens iconográficas capazes de evocar um simbolismo plenamente heróico: em tons maiores (predomínio da claridade), cheias de reflexos ou de azuis que convergem para a espetacularidade própria desse regime tão solar. Na primeira imagem, destaca-se a transparência do vidro e a multiplicação da luz refletida. Na segunda imagem, um plano fechado, mas não tanto que impossibilite a identificação do objeto, tem o predomínio do tom dourado claro, exposto plenamente também pela transparência do vidro. Tanto o azul da primeira fotografia quanto o ouro da segunda, e ainda a referência transparente, presente em ambas, convergem no simbolismo espetacular (relacionado à luz e ao sol) do regime heróico, ligado ao impulso em direção ao céu característico desse grupo de imagens.

A última fotografia, na extremidade direita da série, sublinha de modo contundente as características reunidas pelas outras. Em primeiro plano, um objeto ou objetos cuja natureza não se pode determinar. Estão posicionados verticalmente, remetendo ao simbolismo ascensional; atrás deles, pode-se ver algo que lembra um céu azul com poucas

nuvens, o que indica o simbolismo espetacular, este reforçado pela combinação do azul com o branco. Relembremos: é no regime heróico do imaginário que comparecem os simbolismos ascensionais, espetaculares e dieréticos, todos eles derivados do gesto reflexo postural. Como vimos antes, ao colocar-se de pé, o homem busca a verticalização, o céu, o distanciamento do que seria um vergonhoso arrastar-se no chão. A busca do alto é também a busca da luz, do entendimento, da purificação. Com a cabeça erguida e as mãos livres, o homem melhor vê, melhor julga (esforço dierético, ou seja, de distinção – entre o certo e o errado, o bem e o mal etc.). Quem está aparelhado para julgar, também o está para lutar e para punir – daí a convergência entre símbolos como as armas do herói e a faculdade da distinção.

A imaginação heróica de B. H. pode ser constatada também nos seus relatos sobre modos de fotografar. Diz ele que prefere fazer retratos de pessoas na sua espontaneidade (busca a pureza) e com apuro técnico: “... eu tiro umas dez fotos para conseguir uma boa. Eu fico experimentado, tirando, tirando e depois passo pro computador”. O apuro técnico também contribui para extirpar da imagem tudo o que não é desejável (esforço dierético): “Essa aqui tava cheia de lixo e depois eu tirei no photoshop [...] pode ver que ainda ficou um copo”. Do gesto dierético, B. H. desliza novamente para o gesto ascensional: imagens de soberania se revelam quando o fotógrafo trabalha com uma espécie de base fotográfica à qual, posteriormente, acrescenta o rosto que deseja. Da mesma vertente vem o gosto pela tecnologia, com suas possibilidades de domínio da realidade, de construção de um real desejado: sua grande ambição é possuir uma objetiva olho-de-peixe.

O misticismo de C. I.



A noite escura é para C. I.; um convite ao aconchego do lar. O calor de seu interior vaza um pouco pelas janelas iluminadas; sobre seu teto, a lua brilha, tranquilizadora. As fotografias acima, três das preferidas de C. I., movimentam um simbolismo perfeitamente homólogo ao das demais imagens que selecionou e também ao do devaneio que acompanhou sua exibição. A solicitação de apenas seis fotografias preferidas não pôde ser atendida: C. I. incluiu quase duas centenas. Vê-se logo que essa disposição pela inclusão é oposta à do regime heróico, que, através da distinção, separa e exclui.

O regime místico, pelo contrário, impõe a necessidade da *mistura* – daí vem a palavra “místico” -, da união tão íntima que é mesmo uma assimilação total de uma parte à outra.

Pode-se perceber essa mistura de limites na segunda e na terceira fotos da série acima: num caso, três filhotes de cachorro se amontoam em um cesto. C.I. apresentou outras sete fotografias desses filhotes. Não só a atividade do arquétipo da fusão, como também a do maternal podem ser detectadas aqui. A maternagem reaparecerá em outras imagens, tanto icônicas quanto verbais de C. I., como veremos adiante, do mesmo modo que a fusão, exemplificada também pela fotografia da extrema direita, que mostra um plano fechado de um jardim à noite. Ao fundo, um foco de luz que é, segundo C.I., a lua. Neste caso, vários simbolismos místicos se imbricam: o colorido das vegetação, o tamanho pequeno das flores vermelhas, a mistura dos elementos que mal permite uma distinção de contornos e, envolvendo tudo num manto coalescente, a própria noite, sempre ela, agente da indistinção.

A imaginação mística é movimentada pelo gesto reflexo do engolimento. Ora, a descida digestiva é também mergulho nas trevas, mas não nas trevas da ignorância, como temeria uma imaginação heróica, e sim na noite repousante e acolhedora, favorecedora da união.

Descer é também encontrar a terra, arquétipo da mãe e da matéria. C. I. mostra retratos de crianças beneficiadas pelos trabalhos sociais da paróquia de que participa: “Essa guriazinha [...] coisa mais linda ela... comendo cachorro quente, toda lambuzada. (Risos.)” Podemos constatar aí a disposição maternal de C. I., que se entenece com a inocência da criança, cujo desajeitamento com a comida é visto como gracioso, capaz de despertar ternura. Ao mesmo tempo, há a imagem da minimização, evidenciada não pelo diminutivo utilizado (guriazinha), mas pelo sentimento em relação à garota: em vez de enxergar a fragilidade social da menina (como faria uma imaginação heróica), C. I. vê nela a inocência e a graça da infância. Trata-se do simbolismo místico da inversão, dos quais a dupla negação é um dos mais importantes: nega-se o negativo. Durand (1997, p. 236) fala em inversão porque o que seria uma queda catastrófica (moral ou física, não importa) se transforma em descida controlada e mesmo voluptuosa.

C. I. utiliza com frequência o verbo *amar*. E o que ela ama? Flores, árvores, jardim, crianças e o seu cantinho. “Aqui, a janela do meu quarto, que eu amo... esse é o lugar que eu mais amo, que eu mais vou sentir falta... eu vou me casar agora esse ano que vem.” Novamente, símbolos místicos vêm constelar, dessa vez com imagens da intimidade: descer é se recolher, buscar o abrigo, a proteção. A natureza amada por C. I. é homóloga do cantinho que ela também ama; ambos espaços são como centros paradisíacos em que C. I. se reencontra.

Abundância e intimidade respondem à objetivação

A maior parte dos sujeitos da pesquisa não conserva suas fotografias em papel, ou conserva delas apenas uma pequeníssima parcela. A preferência é pelos arquivos digitais da web. Disponibilizar as imagens preferidas em fotologs, mais do que uma forma de lhes dar publicidade, parece ser um modo de guardá-las e mostrá-las aos amigos. Podemos dizer que, no lugar de uma ocupação do espaço público pelos assuntos privados, como afirma Baumann (2001), para citar apenas um dos autores mais conhecidos que se pronuncia dessa maneira sobre esse assunto, há uma outra configuração do espaço privado. Sem querer entrar, nesse momento, em sutilezas maiores dessa questão, diríamos que os fotologs – e também os blogs – continuam, sim, a constituir uma expressão privada, voltada muito mais para a construção de si, exatamente como ocorria antes com os diários e álbuns pessoais, do que para uma exposição pública da intimidade. Evidentemente, esta última também pode ocorrer, voluntária ou involuntariamente, dada a acessibilidade potencialmente universal da internet; no entanto, consideradas as respostas à entrevista estruturada realizada pela pesquisa, não parece ser esse o objetivo principal da publicação das fotos.

Guardar lembranças foi a primeira finalidade da fotografia a ser apresentada; compartilhar com terceiros coisas que os sujeitos viram foi a motivação mais frequente para a publicação das fotos na web. À pergunta “para quem você publica?”, a resposta “para meus conhecidos” foi a mais assídua. Do ponto de vista da questão público/privado, não nos parece haver muita diferença entre mostrar um álbum de fotos às visitas recebidas na sala de casa ou às visitas recebidas num site.

A análise do imaginário manifesto nas fotografias dos sujeitos da pesquisa nos permite dizer que a imagem fotográfica desempenha uma importante função de simbolização não só nas vidas dos nossos respondentes, mas de toda nossa sociedade. Os estudos do imaginário, na vertente arquetipológica da Escola de Grenoble, fundada por Gilbert Durand, entre outros, constataram com bastante ênfase e frequência a convergência simbólica que estrutura grandes obras da literatura²; em nossa pesquisa, estendemos essa constatação também à fotografia realizada de modo mais ou menos desprezioso por amadores. Isso corrobora o postulado durandiano da ontologia do imaginário nas criações humanas, não importando se elas são autoria de um grande artista ou de um homem comum.

A comunicação, ao engendrar trocas de mensagens, coloca em comum visões de mundo. Isso não é diferente no caso da comunicação promovida pela fotografia. Aliás, ela é um meio cada vez mais utilizado para a comunicação, interpessoal ou não, tanto mais é fácil criar na rede mundial de computadores um espaço exclusivamente seu para publicar as fotos que desejar. No caso da comunicação promovida pela fotografia, há algumas peculiaridades que devemos considerar:

² A Teoria Geral do Imaginário de Gilbert Durand tem sido bastante utilizada pelos estudos de literatura; o próprio antropólogo dedicou vários textos à análise do imaginário de obras literárias, dos quais um dos mais conhecidos é “Le Décor mythique de La Chartreuse de Parme” (1961).

A apreensão da mensagem da imagem iconográfica tende a ser feita de uma só vez, como se o receptor fosse abduzido por ela. Se isso não ocorrer, dificilmente haverá alguma apreensão, pois a tendência será ignorar a imagem. Por isso, pode-se dizer que a relação do homem com a imagem iconográfica, diferente do discurso verbal, é constituída a partir da *afetividade* no sentido daquilo que afeta, atinge, compromete. Ao passo que o discurso verbal mobiliza bastante nossas faculdades racionais, a iconografia suscita, antes de tudo (para não dizer ao começo e ao cabo), uma experiência estética no sentido evocado por Maffesoli (2000, p. 27): partilha de emoções. Sem essa solidariedade entre o proponente da fotografia e o espectador ou receptor, o ato comunicativo não se realiza; a imagem continua mergulhada no anonimato. Se, pelo contrário, a abdução acontece, desencadeia-se um processo que pode ir da simples fruição momentânea até a transformação do ser, através da assunção de um sentido proposto e, a partir daí, reconfiguração de sua própria identidade.

Para que essa espécie de mágica ocorra, não será suficiente nem necessária a instrumentação intelectual do receptor ou do fotógrafo. Também os fatores históricos não poderão explicar a eficácia de uma imagem, posto que, como assinala Durand (1997, p. 391), a história é, ela mesma, pertencente ao domínio do imaginário. Ao nele buscarmos as variáveis para equacionar o que dizem as imagens iconográficas da contemporaneidade, verificamos que, em vez de essas imagens exigirem uma interpretação para se descobrir que visão de mundo oferecem, elas constituem, na sua pletera, em si mesmas, o fenômeno a ser estudado.

A avalanche fotográfica de nossos dias, mais do que causada pela tecnologia, nos parece fruto de uma premente necessidade de auto-expressão imediata e não-racional. Estes dois requisitos parecem bem próprios à contemporaneidade, quando a aceleração do tempo se impõe *pari passu* à supervalorização de características racionalizantes da imaginação. Se é mais fácil entregar-se à vertigem do tempo do que tentar ir contra a velocidade dos acontecimentos, o mesmo não vale para a demanda que a civilização ocidental tem feito pela objetividade. Esta contraria a pulsão vital por uma imaginação plena, legítima tanto na sua expressão mística e dramática quanto na sua expressão heróica.

Para além da especificidade dos regimes do imaginário manifestos nas fotografias analisadas, que comprovam a atividade da imaginação também na fotografia, muitas vezes acusada de cercear a criatividade em função de seu caráter técnico, chama-nos a atenção a quantidade de fotografias que, aumenta a cada dia, ilustrando com novas imagens blogs, fotologs, páginas de relacionamento. Ora, a abundância é imagem mística; a subjetivação também. Se o aumento cotidiano e exponencial do número de fotografias mostrando banalidades íntimas nos parece um exagero, temos de nos perguntar a que esse exagero responde. Não será difícil encontrar, na outra ponta desse cenário, a repressão iconoclasta da subjetividade encetada pela exacerbação do imaginário heróico. Como assinalamos acima, a fotografia é afetiva (não-racional); presta-se, por isso, à construção

de si, ou seja, à relação sujeito-sujeito, pois é através das revisões que efetuamos em nós a partir do conhecimento do outro que podemos nos assumir e nos reconfigurar.

Em 1992, Debray perguntou: “Será que o poder da imagem vai diminuir com a democratização do poder de produzir imagens?” (1993, p. 265). Acreditamos que a multiplicação de imagens iconográficas responde à diminuição de seu poder e, pela outra ponta, reinveste a imagem de pregnância simbólica perdida na sua banalização. No momento em que a humanidade parece atingir o paroxismo da racionalização, encarnado por bandeiras como a do desenvolvimento (ou seja, o *não* envolvimento) que redundam na destruição de nossas próprias condições de vida, partilhar fotografias surge como uma forma rápida, direta e efetiva de comunicação de si e, pois, de preservação da própria integridade.

Referências

- BAUMANN, Zygmunt. (2001). *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- COELHO, Teixeira. (1997). *Dicionário crítico de política cultural - cultura e imaginário*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp.
- DEBRAY, Régis. (1993). *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes.
- DUBOIS, Philippe. (1993). *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus.
- DURAND, Gilbert. (2000). *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70.
- DURAND, Gilbert. (1997). *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes.
- DURAND, Yves. (1988). *L'exploration de l'imaginaire: introduction à la modélisation des univers mythiques*. Paris: L'espace bleu.
- FATORELLI, Antonio. (1998). *Fotografia e modernidade*. In: O fotográfico. Org.: Etienne Samain. São Paulo: Hucitec. p. 81-92.
- MACHADO, Arlindo. (1998). *A fotografia sob o impacto da eletrônica*. In: O fotográfico. Org.: Etienne Samain. São Paulo: Hucitec. p. 309-317.
- MAFFESOLI, Michel. (2000). *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.
- PITTA, Danielle Perin Rocha. (2004). *Imaginário, cultura, comunicação*. Labirinto, Rondônia, nº 6, janeiro-dezembro. Disponível em [HTTP://www.cei.unir.br/artigo64.html](http://www.cei.unir.br/artigo64.html). Acessado em 17 jul. 2008.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. (2007). *O imaginário*. São Paulo: Loyola.

ANA TAÍS MARTINS PORTANOVA BARROS é doutora em Ciências da Comunicação pela ECA/USP e professora do Departamento de Comunicação da UFRGS, área de Fotografia.

anataismartins@hotmail.com

*Artigo recebido em novembro de 2009
e aprovado em fevereiro de 2010.*