



O Sentido Posto em Imagem: a Comunicação de Estratégias Contemporâneas de Enfrentamento do Mundo Através da Fotografia – Relato de Pesquisa¹

Ana Taís Martins Portanova Barros²
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

Resumo

Este trabalho tem como objetivo verificar até 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.

Introdução

A forma de relacionamento do homem com a imagem muda conforme os tempos. Segundo DEBRAY (1993), logo após a invenção da escrita, essa relação era da ordem do regime *ídolo*, quando a imagem era presença transcendente, um ser que observava o homem. Isso muda após a invenção da imprensa, quando se passa ao regime *arte* e a imagem deixa ver o homem para ser por ele vista; ela é representação. Após o advento do audiovisual, entra-se no regime *visual*. Agora, a imagem é visualizada; ela é simulação. O homem não a vê, não é visto por ela: está nela.

Neste cenário, a fotografia teria sido disponibilizada à humanidade numa época em que a imagem era 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

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora e pesquisadora do Departamento de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Decom/Fabico/UFRGS)

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. Junto com o positivismo de Comte, as idéias de Descartes também 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 a fotografia tenha só então 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 reproduzíveis.

O regime da *arte* indicado por Debray e citado acima supõe, ele também, esse olhar poderoso e distanciado do homem sobre a realidade que perduraria até o momento em que os meios audiovisuais francamente popularizados inauguram o regime *visual*. Hoje, vivemos uma fase nomeada por alguns autores como MACHADO (2005) de 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 o homem se relacionar com a imagem fotográfica, não suplantando os anteriores, mas a eles se somando. Talvez, nos anos 1960, quando BOURDIEU (2003) levou a cabo sua

magistral pesquisa sobre os usos sociais da fotografia, a pedido da Kodak, a fotografia tivesse o dom especial de promover uma ruptura no cotidiano; hoje, não são necessárias grandes cerimônias para se tirem fotografias: a máquina fotográfica está muitas vezes ao alcance da mão, embutida no celular. Tal prontidão permanente propicia o registro abundante das banalidades diárias de tal modo que suas imagens não necessariamente jogam esse cotidiano na atemporalidade, ao tempo fora do tempo de que fala DUBOIS (1983, p. 163), mas, pelo contrário, inscrevem esse cotidiano na temporalidade histórica, asseguram que esse tempo está realmente acontecendo. Regime *visual*, para existirmos precisamos *estar na imagem*.

O episódio do 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 imaginário é definido como

Um conjunto de produções, mentais ou materializadas em obras, com base em imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, relato), formando conjuntos coerentes e dinâmicos, referentes a uma função simbólica no sentido de um ajuste de sentidos próprios e figurados (WUNENBURGER, 2007, p. 11).

O estudo do imaginário através de uma metodologia orgânica, que leve em conta o semantismo 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, essa pesquisa procurou investigar as formas de simbolização (ou seja, de atribuição de sentidos e de constituição de um imaginário) movimentadas com a participação da fotografia por fotógrafos amadores e por colecionadores de fotografias. Partiu-se da suposição 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 ser se dirigir 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. 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.

Metodologia

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).

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). Essa teoria localiza as raízes do imaginário em gestos do corpo conhecidos como *dominantes reflexas*, a saber, as posturais (tendência de o ser humano pôr-se de pé), de engolimento (descida digestiva) e rítmicas (copulação). Essas dominantes se relacionam a três maneiras de se construírem imagens que podem ser assimiladas, respectivamente, 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). O levantamento desse pertencimento é feito através da mitocrítica, método criado por Durand e 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, verificando a forma de essas imagens constelarem. Esta constelação se dá através do que DURAND (1998, p. 43) chama de *convergência simbólica*: o agrupamento de imagens homólogas, como variações sobre um mesmo tema. No caso do imaginário, trata-se de símbolos derivados de um mesmo arquétipo.

Portanto, a metodologia do imaginário exige a constituição de um corpus empírico no qual vão se buscar as imagens simbólicas capazes de equacionar a situação pesquisada. 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 que os sujeitos da pesquisa fizeram 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.

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 reveladoras 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 suficientemente o imaginário ativo nos sujeitos da pesquisa; no entanto, julgamos necessário utilizar também o AT-9 como forma de confirmação dos dados anteriormente levantados.

O AT-9 é constituído por um desenho feito pelo sujeito da pesquisa, seguido de uma pequena história que explica esse desenho. Têm de ser incluídos 9 elementos arquetipais definidos, advindos dos três regimes do imaginário: uma queda, um monstro devorador, algo cíclico, fogo etc.

As imagens simbólicas levantadas nessas três instâncias 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 é bastante pequena, não-probabilística, determinada utilizando-se a técnica conhecida como “bola-de-neve”: um sujeito já contatado pela equipe de pesquisa indica outros que considera terem disponibilidade de também participar.

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 citado anteriormente, tem sua raiz na dominante postural. Ora, é se colocando 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, tirar fotos é comparado a caçar, e mesmo a máquina fotográfica, especialmente quando tem uma objetiva longa, é 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? Explicando 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? Descobrimos 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 racionalizante. Essa racionalização exige uma certa vigilância da consciência, o que poderia comprometer a fidedignidade 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. As fotografias escolhidas foram todas designadas como “preferidas” pelos seus autores. Os sujeitos da pesquisa são designados por iniciais maiúsculas aleatórias a fim de preservar sua identidade. Escolhemos materiais representativos dos três regimes do imaginário que se manifestaram entre os sujeitos da pesquisa.

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, 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 pequena amostragem apontou para a predominância de simbolizações polarizadoras, aquelas do regime heróico e também as do regime místico do imaginário.

O heroísmo de B. H.



Eis uma imagem iconográfica capaz de evocar um simbolismo plenamente heróico: 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 (relacionado à luz e ao sol). A combinação do azul com o branco reforça o simbolismo espetacular. 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. 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 no que ela abre de 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. A fotografia acima, uma das preferidas de C. I., movimentava um simbolismo perfeitamente homólogo ao das demais imagens que selecionou e também ao do devaneio que acompanhou a mostra dessas imagens. A solicitação de apenas seis fotografias preferidas não pôde ser atendida: C. I. incluiu quase duas centenas. Vê-se logo que essa disposição inclusivista 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. Essa imaginação 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 guriuzinha [...] 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 (guriuzinha), 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 publicizá-las, 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,

voluntaria 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 apresentada como primeira finalidade da fotografia; 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 literatura³; 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:

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

³ 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).

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 elas 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 arracional. 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, chamamos a atenção a quantidade de fotografias que a cada dia aumenta, 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 (arracional); 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 bibliográficas

- BAUMANN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.
- BOURDIEU, Pierre et al. **Un art moyen**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural - cultura e imaginário**. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 1997
- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1993.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 2000.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FATORELLI, Antonio. Fotografia e modernidade. IN : **O fotográfico**. Org.: Etienne Samain. São Paulo, Hucitec, 1998. p. 81-92.
- MACHADO, Arlindo. A fotografia sob o impacto da eletrônica. IN : **O fotográfico**. Org.: Etienne Samain. São Paulo, Hucitec, 1998. p. 309-317.
- MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos : o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2000.
- 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. **O imaginário**. São Paulo: Loyola, 2007.