

# Fotologs: da comunicação social à comunicação de si



Ana Taís Martins Portanova Barros

Doutora em Ciências da Comunicação (USP)  
Professora da FABICO/UFRRS  
E-mail: anataismartins@hotmail.com

**Resumo:** O imaginário que impulsiona a criação e a manutenção (ou não manutenção) de um diário fotográfico na Internet é examinado nesta pesquisa com o objetivo de se compreender esse fenômeno de comunicação ao mesmo tempo íntimo e social. Utilizando-se a metodologia arquetipológica de Gilbert Durand, são mapeadas as imagens recorrentes do movimento entre *si* e o mundo, verificando-se a mitologia que embasa esse jogo comunicacional.

**Palavras chave:** comunicação, imaginário, *fotologs*, visão de mundo.

*Fotologs: de los medios de comunicación a la comunicación de usted*

**Resumen:** En esta investigación se examina el imaginario que impulsa la creación y el mantenimiento (o no mantenimiento) de un diario fotográfico con el objetivo de que se comprenda ese fenómeno de comunicación al mismo tiempo íntimo y social. Utilizándose la metodología arquetipológica de Gilbert Durand, se mapean las imágenes provenientes del movimiento entre *si* y el mundo, verificándose la mitología que embasa ese juego comunicacional.

**Palabras-clave:** comunicación, imaginario, *fotologs*, visión de mundo.

*Photoblogs: from the social communication to the communication of the self*

**Abstract:** The imagination that fires the creation and maintenance (or lack thereof) of a photographic diary on the Internet is examined in this research with the goal of understanding this communication phenomenon, which is at the same time both intimate and social. Employing the archetypologic methodology of Gilbert Durand, the recurring images of movement are mapped between *the self* and the world, thus verifying the mythology that forms the base of this communicational game.

**Keywords:** communication, imagination, photoblogs, view of the world.

Quem cria um diário fotográfico na Internet pode estar simplesmente querendo guardar suas fotos preferidas, acompanhadas ou não de algumas palavras; no entanto, esse guardar é também um potencial dar à partilha, já que a página fica acessível a qualquer internauta. Assim, o absolutamente íntimo tanto pode permanecer nessa condição quanto se tornar totalmente público.

Não se trata mais de uma comunicação direcionada, fotografias em papel exibidas para pessoas selecionadas, mas de uma comunicação para quem, por desejo ou acidente, topar com a página de Internet que guarda as imagens. Então, o diário fotográfico não só divide com os amigos e familiares as fotos da última festa como também abre para qualquer estranho sua caixinha de intimidades. A vida interior, assim exteriorizada, já não é mais uma vida interior. Algo toma o lugar dela, algo que não tem mais as mesmas características que ela, certamente porque as necessidades que ela supria desapareceram ou foram sobrepujadas por outras necessidades, aquelas satisfeitas pela exposição do *eu*. Que desejos e necessidades são esses? A resposta será adquirida não nos dados objetivos que uma entrevista estruturada possa fornecer, e sim no nas-

cedouro das motivações humanas que é o imaginário.

A investigação utiliza, inicialmente, um método fenomenológico quando se acompanham as atualizações dos *fotologs* da amostragem, observando-se as fotografias publicadas a cada dia e sua relação com as anteriores, bem como os comentários a elas feitos. Num segundo momento, é feita uma entrevista semi-estruturada com os autores dos *fotologs*, com o objetivo de se levantarem dados sociais e culturais e também se explicitarem algumas das motivações para a criação do *fotolog* em questão. A pesquisa de campo se encerra com um *ver junto*, quando os autores destes mostram, em presença, seus diários fotográficos à pesquisadora. São registrados, nesse momento, os comentários que o autor faz à medida que rolam as páginas de seu diário. Imediatamente ao final, passa-se ao teste arquetipal dos nove elementos – o AT-9, que Yves Durand elaborou a partir das pesquisas de Gilbert Durand. Nesse teste, o autor do *fotolog* é convidado a fazer um desenho seguido de uma pequena história que explica o desenho. O desenho tem de incluir nove elementos arquetipais definidos. A interpretação do teste servirá para complementar o levantamento de imagens feito nas etapas anteriores da pesquisa.

### ● Dar ao outro o que é só seu

Os *fotologs* chegaram para substituir, ao mesmo tempo, os tradicionais álbuns de família e também os diários pessoais. Estes últimos, mais freqüentemente, são associados aos *blogs*, que usam mais o texto do que a foto na sua construção. No entanto, também é fácil encontrar *fotologs* que funcionam como um diário, registrando o cotidiano mais em fotografias do que em textos. Estaríamos diante de velhas imagens em novos suportes ou os novos suportes são acompanhados de novos sujeitos, novas dinâmicas sociais e novas imagens? Antes de separar o novo do velho, parece-nos que há um sincretismo aqui: temos antigas imagens – arcaicas,

até mesmo – produzidas por sujeitos com dinâmismos bem diferentes daqueles que marcaram a modernidade.

Nas entrevistas, em resposta à pergunta sobre as motivações para criar e manter o *fotolog*, o verbo *compartilhar* aparece quase sempre e o verbo *mostrar* é usado em pouco mais da metade das respostas. Cláudia Linhares Sanz (2005) acredita que o mostrar-se num *fotolog* não é simples exibicionismo, e sim uma construção de si a partir da exterioridade, diferentemente dos sujeitos modernos, que se construía a partir de uma escrita íntima. Maffesoli (1987), afirmando o contrário do senso comum, postula que o individualismo nas sociedades pós-modernas está em declínio. Isso é bastante coerente com uma construção de si a partir do exterior: é ao ligar-se ao coletivo que o homem de hoje se reconhece. Como é, então, essa construção de si a partir de um exterior que se revela tão igual a outros exteriores?

Não se trata de reconhecer-se como ser singular, e sim como partícipe de um coletivo. *Ser*, hoje, é *não ser* solitário. Esse valor é um pouco medieval, se lembrarmos, através de Delory-Momberger (2000:37), que “na sociedade cristã feudal, se isolar é se singularizar, e a singularidade é vivida ao mesmo tempo como tara social e como pecado”. De modo até mesmo banal, pode-se dizer que há um imaginário ratificando essas valorações, essas estratégias, esses modos de estar no mundo.

E o que é o imaginário? Segundo Durand (1998:41), 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; entre as intimações do meio material e social e os imperativos biopsíquicos. A imagem não nasce num desses dois pólos; para Durand (1998:41), há “gênese recíproca” entre um e outro, de modo a se formar um *trajeto antropológico*: “A representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito”. Reciprocamente, “as representações subjetivas se explicam pelas acomodações

anteriores do sujeito ao meio objetivo”. O autor francês remete a seu mestre Bachelard (2001) a teoria do trajeto antropológico, que estaria implicitamente contida no livro *O ar e os sonhos*:

Para Bachelard, os eixos das intenções fundamentais da imaginação são os trajetos dos gestos principais do animal humano em direção ao seu meio natural, prolongado diretamente pelas instituições primitivas tanto tecnológicas como sociais do *homo faber*. Mas esse trajeto é reversível; porque o meio elementar é revelador da atitude adotada diante da dureza, da fluidez ou da queimadura. Poder-se-ia dizer que qualquer gesto chama a sua matéria e procura o seu utensílio, e que toda a matéria extraída, quer dizer, abstraída do meio cósmico, e qualquer utensílio ou instrumento é vestígio de um gesto passado (Durand, 1998:41-42).

Postulando a relação entre o corpo e as representações, Durand (1998) parte dos três grandes gestos reflexos do ser humano. Eles são chamados *reflexos dominantes* porque, quando ativos, tendem a suprimir ou inibir outros reflexos: o postural, o de engolimento e o rítmico. Cada um desses gestos se encontra na base de um modo de organização de imagens, um *regime* de imagens: ao reflexo postural corresponde o regime diurno e aos reflexos de engolimento e rítmico, o regime noturno. Pitta (2005) explica que, assim, cada um de nós organiza o mundo de acordo com sua sensibilidade específica, mas essa sensibilidade está relacionada com as características físicas do ser humano.

Os três reflexos de base, segundo Durand (1998), engendram três modos diferentes de as imagens constelarem, formando universos míticos distintos: ao gesto postural corresponde o universo mítico heróico (regime diurno); ao gesto de engolimento corresponde o universo mítico místico (regime noturno); ao gesto rítmico corresponde o universo mítico dramático (também regime noturno).

O universo mítico heróico desenhado por Durand (1998) caracteriza-se por imagens estimuladas pelo gesto postural, ou seja, pela

tendência de o ser humano se colocar de pé. O impulso em direção ao céu, ao alto, gera símbolos ascensionais, como a asa e o angelismo, a soberania, o chefe, o vôo; ao mesmo tempo, erguer-se é encontrar a luz e liberar a vista e o ouvido, percepções que se exercem à distância. Daí, a constelação de imagens heróicas espetaculares: luz e sol, conhecimento pelo verbo e visão à distância. Com a visão assim favorecida, o julgamento também en-



*Não se trata de reconhecer-se como ser singular, e sim como partícipe de um coletivo. Ser, hoje, é não ser solitário*

contra ambiente propício. Quem julga, distingue, *separa*; o julgamento supõe também a ação combativa e a punição. Os símbolos diáiréticos compõem: as armas do herói, bem como os batismos e purificações, em suas incontáveis derivações e variações. Assim, de modo geral, o universo mítico heróico se desenha com idealismo, ambição intelectual, combatividade, purificação. É um universo de hipérboles: as ameaças são exageradas para que mais se afiem as armas para combatê-las.

O universo mítico místico (Durand, 1998) é o oposto do anterior; suas imagens são estimuladas pela descida digestiva, pela úmida e morna submersão na escuridão das tripas. Os símbolos da inversão se agrupam aqui, pois o que seria uma queda das alturas no universo heróico se transforma em descida controlada no universo místico. Chegam as imagens do eufemismo, como figuras femininas, alimentos, pluralidade, riqueza, fecundidade. Prudência, lentidão visceral, a noite como o lugar do grande repouso, a mãe-terra são ainda imagens místicas, além

de todo um simbolismo da intimidade, como o túmulo, a morada, a taça. O universo místico é, então, o da  *fusão* , o que  *mistura* , oposto àquele universo heróico que separa. É um universo de minimizações, em que o perigo é  *gulliverizado* .

*No caso dos fotologs, justificar sua criação e manutenção pela vontade de partilhar é manifestar uma vontade de mesclar-se, juntar-se*



O universo mítico dramático (Durand, 1998), estimulado pelo gesto rítmico (da rítmica sexual), é cenário da atuação de imagens heróicas e místicas. Aqui, elas não se combatem, mas buscam uma harmonização. Harmonização, não apaziguamento; não se trata de uma síntese resultante de uma redução da tese e da antítese, e sim de uma  *coincidentia oppositorum* , em que os opostos têm uma coincidência possível mantendo suas arestas. O gesto rítmico engendra imagens de busca de soluções não no combate ou no refúgio, mas no ciclo, ou seja, no controle do próprio tempo, confiando no seu ritmo de repetição ou de progressão. Daí, comparecem símbolos relacionados ao ciclo lunar, à astrobiologia, à orgia (festa de regeneração do tempo), ao bestiário da lua. Os símbolos progressivos formam também uma constelação, com a cruz (união dos contrários, totalização), o fogo (fecundidade, renovação da vida; sacrifício, extinção do fogo antigo e acendimento do fogo novo: morte e ressurreição), a árvore (tanto cíclica quanto progressista: a árvore agrolunar, a árvore aérea).

No caso dos  *fotologs* , justificar sua criação e manutenção pela vontade de partilhar (experiências, sentimentos, a si mesmo, o que seja) é manifestar uma vontade de mesclar-

se, juntar-se. A pulsão por misturar-se indica uma atitude imaginativa noturna, predominantemente mística, no dizer de Gilbert Durand (1998), oposta à atitude imaginativa diurna e heróica, que orientou as bases da civilização ocidental.

Em outra parte da pesquisa, estudou-se que tipo de imaginação envolve o processo fotográfico, levando em conta a forte coerção técnica da fotografia. Observando-se o gesto fotográfico, chega-se com certa facilidade a imagens predominantemente diurnas: em primeiro lugar, é com luz que a fotografia se faz; os procedimentos técnicos exigem a clareza do pensamento; o próprio disparar do obturador já foi muitas vezes comparado ao disparar de uma arma, e a busca de fotografias tem analogia fácil com uma caçada. A belicosidade, como mostrou Durand, é imagem heróica e diurna.

Pode parecer paradoxal que utilizar um meio que provoca gestos diurnos, heróicos, sirva para dar vazão a uma pulsão noturna e mística como a observada nas motivações para criar e manter um  *fotolog* . No entanto, Gilbert Durand (1988) sublinha que o imaginário é fator de equilíbrio; portanto, à exacerbação de um regime de imagens responde a exacerbação do outro, para o bem e para o mal. Segundo o autor, a estrutura predominante no mundo moderno e contemporâneo tem sido a heróica, com suas características de combate, dissociação, enfrentamento. A própria expressão  *desenvolvimento* , tão cultuada em nossos dias, significa  *sem envolvimento* , mostrando o valor do conflito e da separação.

Como o coletivo responde a essa militarização do mundo? Refúgios sempre serão construídos contra ataques, e tão mais violento será o surgimento de imagens reprimidas quanto mais poderosamente elas tenham sido negadas.

A seguir, apresentaremos, a título de ilustração, os resultados do levantamento de imagens feito junto a dois sujeitos da pesquisa com perfis imaginários diferentes. Os  *fotologs*  destes dois sujeitos estão hospede-

dados no site [www.flickr.com](http://www.flickr.com) – rede social especializada em armazenar e compartilhar gratuitamente fotografias dos usuários –, que têm ali, também, um espaço para entrar em contato com fotógrafos do mundo todo. Embora este site proporcione um nível de interatividade bastante alto entre os usuários, o presente trabalho considerou isoladamente as fotografias disponibilizadas a fim de realizar a mitocrítica.

Todos os usuários do *Flickr* têm uma página com apresentação semelhante: logo abaixo da barra de menu, os dizeres “galeria de [ ]”, com o nome do usuário inserido entre os colchetes. As duas colunas da esquerda da página são preenchidas com fotografias que o usuário decidiu publicar e a coluna à direita da página traz uma lista de nomes de álbuns criados pelo usuário, com uma foto pequena representativa do tema respectivo. A cada fotografia publicada, o usuário pode associar várias *tags*, palavras-chave que servem para organizar as imagens e permitem que elas sejam encontradas através de mecanismos que utilizam expressões de busca.

### ● O. C., um místico em busca de si mesmo

A página inicial do *folotlog* de O. C.<sup>1</sup> exibe retratos de parentes, amigos e pessoas que ele encontrou em viagens. A primeira foto é de uma menina de aproximadamente sete anos, sobrinha do fotógrafo. Ele comenta que gosta de fotografar crianças porque “não tão nem aí”, apesar de não ter tido muitas oportunidades de fazê-lo. Pode-se perceber já uma busca da naturalidade na fotografia, do acaso, distante do desejo de dominar a cena que fotografa. Isso se confirma quando O. C. explica por que não manda fazer ampliações de seus filmes. Ele prefere encomendar apenas a revelação do filme e sua digitalização; a partir do CD entregue pelo *minilab*, faz “alguns acertos leves no *photoshop*”, e só.

<sup>1</sup> Os sujeitos da pesquisa têm suas identidades aqui preservadas pela utilização de duas iniciais maiúsculas aleatórias para designá-los.

Tomou essa atitude quando percebeu que o *minilab* “corrigia” suas fotos, eliminando as distorções que eram fruto de sua experimentação. O. C. gosta da alquimia fotográfica, de usar o processo cruzado (fotografar em filme positivo, de *slide*, e revelar como se fosse um filme colorido negativo), de *pushing* (usar um filme de ISO médio e fotografar como se seu ISO fosse alto e depois fazendo uma revelação com o revelador à temperatura mais alta e/ou durante mais tempo a fim de expandir o grão de prata, obtendo efeitos de granulação e, em filmes coloridos, também efeitos de distorção de cor) e por aí vai. A imprevisibilidade do resultado final o atrai.

Note-se que essas interferências no processo são admitidas somente até o momento em que o filme é revelado; a partir daí, o que foi gravado na película é o que vale. O. C. gosta do imprevisível no processo fotográfico e rejeita as manipulações de pós-produção: “Eu acho que tô meio que me traindo assim quando eu faço *photoshop*”. O excesso de intervenções na fotografia publicitária é criticado por ele: “Eu acho que muitas vezes, atualmente, tá descambando, tá ficando muito artificial, as pessoas tão com cara de plástico, eu acho horrível, eu não sei, aí... eu tento pegar leve com o tratamento assim, só pra fazer alguns acertos”. Esse aspecto de suas idéias indica uma imaginação mais noturna do que diurna, mais mística do que heróica, tanto pelo interesse alquímico quanto pela rejeição às tentativas de dominar ou mesmo moldar o mundo de acordo com uma imagem ideal que se faz dele. Lembremos que no regime diurno das imagens impera o idealismo, em nome do qual se levantam espadas para forçar as modificações julgadas necessárias.

O. C. fotografa há apenas dois anos; suas imagens não oferecem uma coesão visual, uma linha de trabalho com a qual se possa identificar o autor. Mesmo assim, percebe-se a busca de uma linguagem pessoal, ainda que não intencional. Sua intenção parece mesmo ser a experimentação.

Cadeados têm atraído a atenção desse fotógrafo, pois acha que eles ficam bonitos



em foto. No seu *fotolog*, colocou várias dessas imagens. Sobre um deles, relata: “Era na minha rua que tava esse cadeado, era num restaurante, e eu achei que ele tava ali muito faceiro, até tinha outro, são dois cadeados, até esse fio, eu fiquei muito tentado em tirar ele no *photoshop*, só que era um fio da área de elétrica, daí eu pensei, não, tá aí o fio, *parece um defeito* olhando assim, mas não é, *é um fio de verdade*”. Vemos, aí, a confirmação do fato de que, para O. C., as coisas são como são; se correspondem à realidade, não podem constituir defeito; não é necessário travar uma guerra para mudá-las. Eis, então, uma atitude imaginativa adesiva, receptiva.

O cadeado é uma tranca, uma espécie de guardião. Pode ser um símbolo de intimidade por falar do resguardo, do inacessível, do *mistério*. Retorno ao *fotolog* de O. C. para ver de novo suas fotos de cadeado. Verifico que ele acabou de fazer um *upload*. Três fotos: uma do prédio da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, mostrado a partir de um ponto de vista de baixo para cima, em *contre plongé*, grandioso contra um céu bem azul – mas com uma grande barra negra em primeiro plano; a outra foto mostra dois amigos seus, lanchando sentados na grama, ao lado do prédio da faculdade de O.C.; o assunto da terceira foto, que mostra uma construção, também em *contre plongé*, é... um cadeado brilhando ao sol.

A fotografia dos amigos sentados na grama, lanchando, traz uma imagem de camaradagem e bucolismo, recorrente no *fotolog* de O. C. Sua imaginação se anuncia mística ao valorizar a amizade, as experiências em grupo, o clima emocional tranqüilo e sem compromisso com objetivos socialmente aceitos: “Uma vez a gente foi acampar, *bem louco* no Uruguai, numa reserva *bem terra, assim, sujeira e vamos ver o que acontece* [...]”.

Ao me mostrar o retrato de um homem com longa barba, O. C. conta: “Esse aqui foi um senhor que a gente conheceu lá no Uruguai, uma figura, e ele nos recebeu uma vez, levou a gente pra ir visitar a casa dele na beira da praia, e contou um monte de história, que ele era marinheiro... que ele era tudo assim...

que ele tinha conhecido o mundo inteiro, que ele viu nós com a camisa do Grêmio e começou a falar de futebol... e foi assim várias outras vezes nesse lugar”.

“Aqui ó, isso aqui era dentro da casa dele, que era uma mistura de barco, bar e sei lá... uma cama no meio. E enquanto ele falava, ele falava muito, eu ficava ali fotografando...”

O tema do velho sábio surge assim na jornada de O. C., um jovem em busca de si mesmo. No meio de uma aventura com amigos, num cenário novamente bucólico, ele, como Telêmaco na Odisséia, encontra seu Mentor. No caso de O. C., o Mentor não é exatamente um guia em uma expedição cheia de armadilhas, mas sua capacidade de entusiasmar nosso fotógrafo com suas histórias fazem dele seu mestre; papel, aliás, reconhecido pelo próprio O. C., que intitulou a foto de “Aula”. A fotografia parece desempenhar um papel de memória extra para as viagens *bem loucas* de O. C. com seus amigos, encontrando pelo caminho velhos que contam histórias do mundo.

Nota-se que a fala de O. C. a respeito de suas fotos desenha um universo mítico místico; alguns indícios de preferências revelados pelas imagens do *fotolog* também chegam a apontar para esse universo, como as fotos dos amigos reunidos ou fotos com predominância das sombras, com uma luzinha entrando discreta e lateralmente por uma janela, apenas o suficiente para revelar melhor a intimidade interna. Esse universo, no entanto, não se desenharia nitidamente caso atentássemos apenas para as imagens do *fotolog*. O. C. coloca lá fotografias preto-e-branco e coloridas, verticais e horizontais, usando enquadramentos abertos, médios e fechados, em angulação frontal, *contre plongé*, diagonal, com personagens, animais, objetos inanimados... À primeira vista, não existem pontos em comum que forneçam uma coesão do imaginário ali manifestado. É ao *ver junto* com O. C. que se explicitam suas preferências, suas valorações.

Embora fazer um *upload* já seja enfatizar uma fotografia, é ao comentar as fotografias

que O. C. assinala suas preferências. Por aí, se constata que examinar apenas a obra de um sujeito imaginante não permite conclusões acerca do imaginário em questão. Não que seja sempre necessária uma lente de aumento para se mapearem imagens, como faz a metodologia fenomenológica ao buscar as redundâncias de gestos e discursos, por exemplo; tampouco é imprescindível escavar, como faz a metodologia arquetipológica ao buscar imagens no inconsciente antropológico.

### AT-9

A abordagem fenomenológica do imaginário parece ter se mostrado suficiente para se constatar um isomorfismo de imagens capaz de desenhar um universo mítico místico para O. C. A fim de checar esse dado, foi aplicado também o AT-9, o teste arquetipal dos nove elementos elaborado por Yves Durand (1988) a partir da obra *As estruturas antropológicas do imaginário*, de Gilbert Durand (1998). O teste consiste em solicitar ao sujeito da pesquisa que faça um desenho incluindo nove elementos arquetipais. Esses elementos são ligados às estruturas do imaginário. O modo com que eles vão se organizar no desenho vai indicar se o universo do ser imaginante é heróico, dramático ou místico. Os elementos eleitos por Yves Durand (1988:48-67) são:

1. Elemento de dramatização: o **personagem**. Segundo Yves Durand, esse elemento é privilegiado pelo autor de uma narrativa, mostrando dados relacionados à personalidade do autor.
2. Elementos que colocam o problema do tempo, da morte, da angústia: a **queda** e o **monstro devorador**. A queda, explica Y. Durand, é mais um trajeto dinâmico próximo de um gesto (*schème*) do que um arquétipo. É a primeira experiência de medo do recém-nascido; pode ser considerada como o primeiro arquétipo de uma vivência angustiante experimentada pelo ser humano. O monstro devorador é um arquétipo que dá conta do conjunto

- de símbolos teriomorfos e nictomorfos, completando o universo da angústia desenhado por G. Durand, que abarca simbolismos de queda, animalidade e trevas.
3. Elementos engatadores de estruturação: a **espada**, o **refúgio**, **algo cíclico**. A espada é um arquétipo heróico, do regime diurno das imagens, definido pelo corte, pela separação, destruição, purificação e pelo combate. O refúgio é um arquétipo das estruturas místicas, do regime noturno, opostas às heróicas. Ele tem características ligadas à intimidade. Algo cíclico remete às estruturas dramáticas. Estas integram todas as outras intenções do



*Embora fazer um upload já seja enfatizar uma fotografia, é ao comentar as fotografias que se assinalam as preferências*

imaginário: por um lado, o *schème* cíclico sugere a harmonização de contrários (estruturas místicas) e, por outro lado, o viés histórico e progressista do ciclo integra as características heróicas.

4. Elementos complementares: **água**, **animal**, **fogo**. Esses arquétipos podem integrar qualquer constelação de imagens e contribuem para revelar a orientação desta ou daquela organização do imaginário através das particularidades morfológicas e semânticas que lhes são afetas (Durand, 1988:63-64). A água traz como características inquietantes o convite à morte, a fatalidade. Anima-se com facilidade, sugere a imagem do corpo feminino (intimidade, cabeleira); também pode portar a imagem terrível do sangue menstrual. No universo heróico, a água terá limpeza, que traz o valor moral; no universo

místico, a água é o veículo da tintura, que se colore; no universo dramático, há o ciclo das águas, a chuva fertilizante. O animal, de modo bem amplo, pode se apresentar como pássaro, manifestação do universo heróico quando a animalidade é negligenciada em benefício de seu perfil ascensional; nesse caso, o pássaro é acessório para a asa. As estruturas místicas são representadas pelo peixe, símbolo

*Coloca-se a  
dificuldade de  
se mapear imagens  
sem conhecer a  
importância que  
o ser imaginante  
dá a elas*



do continente redobrado e do continente contido. As estruturas dramáticas vão se manifestar na serpente, símbolo de transformação temporal, de fecundidade e perenidade. O fogo também pode ser indicador de qualquer um dos três universos: heróico se for purificador (por meio do isomorfismo fogo – luz – intelecto); místico se for culinário (permite a alquimia alimentar) e dramático se aparecer como distanciador dos animais, mediador entre a natureza e a cultura.

Além do desenho, o AT-9 inclui uma pequena narrativa, que explica o desenho e um questionário a ser respondido quando desenho e narrativa estiverem prontos. Tanto a narrativa quanto o questionário servem para esclarecer as intenções do sujeito da pesquisa ao fazer o desenho. O desenho do AT-9 de O. C. foi assim explicado por ele: “A cena situa-se em uma praia cercada de morros. Um homem bêbado, que brincava com uma espada pirata em cima do morro, se joga em direção à areia quando, na verdade, tentava um mergulho. Taz surge imediatamente num

redemoinho e posiciona-se para abocanhar o bêbado na queda. Um urso praiano assiste à cena da entrada de sua caverna, com um olhar de reprovação tanto ao bêbado quanto ao Taz. Dois amigos, que faziam um churrasco de costela na beira do mar e observavam as brincadeiras do homem com a espada, aplaudem a coragem do bêbado em buscar um mergulho àquela distância absurda”.

O desenho se articula em torno do monstro, da espada e do personagem, como num típico universo heróico, mas o monstro não é um obstáculo para o personagem nem a espada lhe serve de arma. A desfuncionalização do monstro e da espada aponta para o universo místico. O monstro vai comer o personagem, mas não por maldade, e sim porque isso é natural nele. A eufemização se faz presente: o personagem é bêbado (místico), está brincando com a arma sem perceber sua periculosidade (místico) e se joga no abismo achando que vai dar um mergulho (místico). No entanto, o que ocorre é uma queda direto na boca do monstro devorador. Não há exatamente uma luta, o que descaracteriza esse universo como heróico. Também, não há duas formas claras de universos opostos, nem a ação se organiza em torno do elemento cíclico, o que faz o universo escapar do regime dramático.

A cena se dá numa praia cercada de morros; amigos assam um churrasco na fogueira e olham o mar. O cenário é bucólico e apaziguador. O bêbado e o monstro aparecem para perturbar isso, mas os amigos admiram a coragem do bêbado e o monstro devorador é, na verdade, bonzinho e idiota, fazendo nada mais do que é natural para ele ao comer o bêbado desavisado, de modo que a perturbação introduzida é apaziguada. O *universo místico integrado*, no qual todos os elementos concorrem para compor o cenário da tranquilização, parece se firmar: a espada não serve para combater, e sim para brincar, bem como o monstro só abre a boca para nela receber o personagem que acha que está mergulhando. Dois dos três elementos complementares carregam



simbolizações místicas: a água serve à contemplação e o fogo é culinário.

Yves Durand, durante anos de trabalho clínico com o AT-9, chegou a algumas conclusões sobre a relação entre idade e incidência dos diversos tipos de universos míticos. Nas amostragens que realizou, com pessoas entre 16 e 80 anos, ele constatou que os temas heróicos aparecem com predominância entre os jovens e os místicos, entre os idosos. O. C. não se enquadra nessa média: tem apenas 20 anos e sua imaginação parece predominantemente mística.

### D. D., um herói integrado

O segundo sujeito dessa pesquisa é um pouco mais maduro – tem 30 anos. Trata-se de D.D. Ao chegar à sua casa para ver suas fotos, fiquei um tempo folheando um álbum que ele fizera. As imagens eram cuidadas, todas as ampliações tinham margem. Mostravam detalhes: pingos de tinta no chão de cimento, paredes descascadas, água e terra sobre um plástico azul profundo. O papel das cores é fundamental nessas fotografias. Aqui, um musgo, acolá, um inseto. Há delicadeza nesse olhar que se aproxima não para mostrar deformidades e sim sutilezas. Os enquadramentos inesperados realçam a continuidade de padrões ou cores, como numa foto de uma garotinha se banhando numa piscina. A menina ocupa um diminuto espaço no canto superior esquerdo do quadro; todo o resto é o verde da água. No *fotolog* de D. D. se encontram algumas imagens com a mesma idéia de composição.

Cores e detalhes nessas figuras parecem fazer parte de uma constelação de imagens noturnas, isomorfas da noite e da intimidade. Por outro lado, o *isolamento* dos detalhes de um cenário maior pode indicar um universo mítico heróico no que ele traz de imagens de disjunção. Coloca-se, novamente, a dificuldade de se mapear imagens sem conhecer a importância que o ser imaginante dá a elas.

Ao navegar pelo *fotolog*, o acento em detalhes fica matizado. Há mais de 1.500 fotos

arquivadas no site, que é organizado por álbuns temáticos. Os que contêm maior número de imagens são *Cats* (380 fotos) e *Indoor* (233 fotos). Ao me mostrar o *fotolog*, D. D. não sublinhou sua preferência pelos gatos; após o gravador ter sido desligado, trouxe-me dois grossos álbuns com fotografias em papel, todas de gatos. Dos seus gatos, mais precisamente. Perguntei a ele o que o atraía nos gatos: “Suavidade, agilidade, não são ruidosos”. Pedi a ele que me enviasse por e-mail seis das suas fotos prediletas. Duas delas mostravam seus gatos.

Na primeira delas, um gato está preso dentro da gaveta de legumes da geladeira. O claustro é imagem do universo heróico, isomorfa de outros símbolos diaréticos como o herói que ata.

A segunda foto é um retrato do próprio D. D., de perfil, com o rosto unido à cara de um de seus gatos através da testa. Ambos têm os olhos fechados: imagem da intimidade e da ternura. Restrepo chega mesmo a dizer que, se tivesse de escolher um animal totêmico para a ternura, escolheria o gato: “[...] não obstante sua disposição para enroscar-se, não se deixa maltratar” (Restrepo, 1998:79).

A foto seguinte também é um auto-retrato de D. D.: de pé, em *contre plongé*, seu corpo se agiganta; ele ergue o braço e faz com a palma da mão uma aba para proteger seus olhos do excesso de luz e permitir ver mais longe, talvez admirando um provável objetivo. O caminho parece estar à sua frente. O céu ocupa 2/3 do fundo da foto. *Imagem espetacular.*

Na próxima fotografia, D. D. ainda é o tema, mas, ao contrário da anterior, nessa, ele baixa a cabeça. Novamente, está de pé. As alças de uma mochila surgem sobre seus ombros e contornam suas axilas. O caminho está às suas costas; o céu, dessa vez repleto de nuvens, ainda ocupa 2/3 do fundo. Poderíamos aí ver o herói buscando força interior para a jornada?

Na imagem seguinte, ainda o céu espetacular dá o tom do universo heróico, reforçado pela figura de um avião. A imagem é cortada verticalmente por duas linhas que parecem formar uma estrada para o avião.

A última fotografia selecionada por D. D. retorna ao simbolismo da intimidade, mostrando parte de uma tatuagem, uma rosados-ventos, que surge numa pele provavelmente feminina. O desenho é parcialmente encoberto pela fimbria cor-de-rosa de uma roupa de dormir feita de algodão. Detalhe, cor, feminilidade: eis o universo místico.

Parece-me que desenhar o universo mítico de D. D. a partir dessas fotografias poderia ser razoavelmente confiável, já que, dentre mais de 1.500 imagens, foram essas seis que ele selecionou como suas preferidas. Estatisticamente, predomina o regime diurno; no entanto, a intromissão do regime noturno se faz presente e é necessário lançar mão de outros métodos para se ter mais nitidez nesse mapeamento.

Ouvindo D. D. sobre suas motivações para manter o *fotolog* e sobre suas fotos preferidas, se apresentam mais imagens diurnas.

Para D. D., o tempo que passa pode ser retido na lembrança através da fotografia: “O *fotolog* e o *blog* acabam servindo pra isso, assim de... de registrar os momentos, *se tu não se lembra exatamente quando foi... tu vai lá e descobre né... tu pode ver uma seqüência de momentos também... mas deve ter um pouco de exibicionismo né... mas daí já é... questão de...*”. A imagem que impera aqui não é a do ciclo temporal, como sugerem as estruturas dramáticas, mas a da iluminação das trevas da memória – novamente um simbolismo espetacular. D. D. menciona – mas não desenvolve – o tema do exibicionismo. Exibir ou exibir-se é, novamente, trazer à luz, estar fora da toca, lançar-se ao mundo: regime diurno.

Esse simbolismo converge com o que transparece no comentário que D. D. faz ao me mostrar, a meu pedido, a foto que “lhe enche os olhos ou o coração” (uma fotografia de um pedaço do avião visto da janela da aeronave com nuvens abaixo): “Eu já sei geralmente *de olhar pra coisa se vai dar uma boa foto* ou não né... e tem... te... tem gente... muitas pessoas que eu convivo falam ‘ah... tu tinha que fotografar isso’ e eu... não... não tem luz suficiente, ou então não... na foto não vai ficar

tão bonito quanto a gente ta enxergando agora...”. Por aqui se confirma o desenvolvimento de um *olhar fotográfico* em D. D., olhar esse, capaz de julgar (imagem ascensional isomorfa da soberania uraniana) e antever (imagem espetacular isomorfa do olho e verbo) e ainda capaz de isolar de um contexto apenas os elementos que compõem uma “boa” fotografia (imagem diairética). O olhar fotográfico é, decididamente, um olhar heróico, que não consegue mais ver o mundo sem julgá-lo quanto às possibilidades fotográficas.

A narração que acompanha o desenho do AT-9 de D. D. é a seguinte: “Chovia muito, mas toda aquela chuva não era suficiente para impedir que o fogo que protegia o castelo queimasse como sempre. Com a chuva, um monstro meio peixe meio falcão tentou ameaçar a paz do personagem e da família de felinos que ali estava crescendo. Mas o personagem, empunhando sua espada da sorte, não precisou mais do que o instinto de preservação do seu refúgio para, num único chute, jogar o monstro no poço de chamas”.

A ação é totalmente centrada no monstro que se aproxima para perturbar a paz de um lar, o que é impedido por um herói. Este empunha uma “espada da sorte”, ou seja, tem uma arma mágica. Não precisa usá-la, pois um chute seu já joga o monstro no poço de chamas. O fogo aparece, inicialmente, como elemento protetor, e, depois, também como elemento purificador, pois dá ao monstro seu devido destino. Conclui-se que o teste representa um universo mítico heróico do tipo integrado, já que todos os elementos ajudam a compor o cenário do combate. À pergunta do questionário AT-9 acerca de qual elemento gostaria de eliminar, D. D. respondeu: “O item ‘algo cíclico’ foi o mais complexo/difícil para encaixar na reunião”. Essa afirmação indica que o universo dramático realmente não reverbera dentro de D. D.

### Comunicação de si pulveriza a história

A vida interior desses dois *floggers*, partícipes de universos míticos opostos, se revela,

em grande parte, nos seus *fotologs*. À primeira vista, os *fotologs* não são fundamentais para que essa vivência ocorra, funcionando eles apenas como um *dar à partilha* sua intimidade. No entanto, se considerarmos que esse dar à partilha não é simplesmente um dar ao outro, e sim um complexo dar-a-si-mesmo-dando-a-volta-no-outro, então, o *fotolog* passa a ter papel fundamental na construção de nosso herói e de nosso místico.

O *fotolog* funciona um pouco como um espelho que nos permite o auto-reconhecimento pela devolução de nossa imagem. Nesse sentido, a comunicação que o *fotolog* faz é *de si para si*, mas também *de si para o mundo*.

Desde sempre, comunicar é ação inerente a todo ser humano. Hoje, quando potencialmente qualquer pessoa pode utilizar um meio de comunicação para se fazer ver e ouvir por um número ilimitado de receptores, não há mais nenhum sentido em restringir o sentido de comunicação à praticada por empresas de comunicação.

O que um *fotolog* comunica pode interessar somente a umas poucas pessoas ou mesmo a ninguém, excetuando-se o *flogger*. Do ponto de vista do conteúdo, é provável que um *fotolog* não seja capaz de “agendar” a sociedade, de dizer a ela quais os temas que serão o assunto da hora. Do ponto de vista da forma, o cenário é bem diferente: milhões de pessoas no mundo todo estão utilizando álbuns fotográficos de Internet para se comunicar e para comunicar. Os diários íntimos de antigamente cedem lugar aos diários públicos. Colocar a vida interior em um suporte diferente não é simplesmente uma questão de atualização tecnológica. A própria atualização tecnológica só se constitui quando as sociedades estão receptivas a isso; ou seja, o imaginário é que determina em que momento a tecnologia vai avançar.

Tecnologia, hoje, não significa mais progresso ou revolução. Para Vattimo (2002:X), a técnica e o sistema de informação, bem como a possibilidade da catástrofe, instauram as condições efetivas para a imobilidade não-histórica (ou pós-histórica). É quando

o progresso se torna rotina, porque a capacidade humana de dispor tecnicamente da natureza se intensifica e os novos resultados são sempre alcançáveis. Por serem esperados, não são novos; a novidade não revoluciona, não perturba.

O autor explica que, para o homem moderno era possível viver uma história sustentada pelo curso unitário dos eventos, pois havia condição de se construir e transmitir uma imagem global das vicissitudes huma-



*O olhar fotográfico é um olhar heróico, que não consegue ver o mundo sem julgá-lo enquanto fotografia*

nas. Com a sofisticação dos instrumentos de coleta e transmissão da informação, a experiência da história una se tornou problemática e, por fim, impossível (Vattimo, 2002:XVI). Hoje, a experiência é des-historicizada porque o uso dos novos meios de comunicação tende a nivelar tudo no plano da contemporaneidade e da simultaneidade (Vattimo, 2002:XVI). Antenas parabólicas não democratizam o conhecimento, nem *blogs* fazem de todos literatos; são modos de se viver a imobilização da história una. No lugar dela, entram as pequenas histórias.

A comunicação de si através de *fotologs*, *blogs* e sites de relacionamentos está no lugar da história una que era narrada pelos grandes meios de comunicação. Hoje, os meios ainda narram, de alguma forma, essa grande história, mas, cada vez mais, as histórias particulares, de personagens que podem ser encontrados na esquina, ocupam a comunicação da grande mídia. Algo, no entanto, resta insatisfeito, pois os sujeitos não se identificam com essas histórias a ponto de se sen-

tirem representados por elas e precisam usar o espaço que a Internet dá para contar a sua história. Novamente, não se quer mais delegar a outros a tarefa de fazer a história; quer-se a participação direta, busca-se a escritura da história com a própria mão.

*Escolher a fotografia como forma de comunicação de si é dar voz ao nosso ser arcaico que, em vez do discurso, prefere a imagem visual*



Ora, substituir a grande história por pulverizações de pequenas histórias já não é mais submeter-se ao tempo histórico. Recusar-se a viver uma história coletivamente e refugiar-se na história pessoal é também recusar-se a situar-se num tempo histórico, rejeitar seu movimento, deixar aflorar o homem arcaico que há em si e que prefere o imobilismo do tempo mítico à ilusão de fazer história. Pois, como disse Mircea Eliade (1992), a história se faz por si mesma ou se faz por um número de homens cada vez mais restrito, que não só impedem a massa de seus contemporâneos de intervir direta ou indiretamente na história que eles fazem, mas que ainda dispõem de meios suficientes para obrigar cada indivíduo a aceitar as conseqüências desta história.

As fotografias, por seu caráter de imagem visual, dão de assalto sua significação. Não falam tanto à consciência racional; comunicam, reverberando ou não, dentro de quem vê. Escolher a fotografia como forma de comunicação de si é, de novo, dar voz ao nosso ser arcaico que, em vez do discurso, prefere a imagem visual. Sim, o retorno a essa espécie de patamar primordial não é simplesmente um retorno, é uma atualização: as imagens visuais estão no cenário de hoje em quanti-

dade hiperbólica; tanto gritam que quase não mais as ouvimos. Banalizadas, se degradam, é verdade. Mesmo assim, dizem. Ouçamo-las.

Nos dois *fotologs* analisados aqui, perceberemos polarizações do imaginário. Em um caso, a mística predomina, há desejo de reintegração com a natureza, rejeição da luta. No outro caso, o pólo oposto se expressa, o combate se faz necessário para a realização do mundo. Ambos cenários são homogeneizantes ao seu modo, ou no recolhimento ou no colocar-se em guarda. Mais do que mitos pessoais, o mapeamento de imagens traz à tona o inconsciente antropológico. O imaginário que se dá a ver através dos relatos, dos gestos, das fotografias dos sujeitos da pesquisa não é deles, mas de toda uma coletividade, porque é nessa inteligência coletiva que O. C., D. D. e todos nós vamos buscar estratégias para enfrentar o tempo.

Permitir que o avanço tecnológico rápido e incessante constitua a “nova realidade forte, evidente” (Vattimo, 2002:16) é indício de algo muito errado na estrutura do sujeito que “pôs em movimento esses mecanismos de desumanização” (Vattimo, 2002:21-22). Os meios de comunicação são responsáveis pela sobrevalorização do aspecto desumanizante da tecnologia, porque não conseguem falar dos pequenos afetos, ocupados que estão com os grandes fatos, convencidos demais de que suas informações são cruciais para que a humanidade continue a caminhar. Mas a comunicação dos grandes meios é esquizofrênica, como mostra Barros (2008). Ignorando toda a rede de contradições que constitui o equilíbrio da vida, essa comunicação dita social trata o imaginário como mensagem de irrealidade; se as sociedades só dispusessem das grandes comunicações para trocarmos mensagens, a catástrofe já estaria consumada há bastante tempo.

É contra essa desumanização que se multiplicam as comunicações de si dos *fotologs*, na sua comovedora exposição de sentimentos simples através do retrato de amigos reunidos, bichinhos de estimação, lanches ao ar livre, as paredes descascadas

de uma casa, uma infinidade de símbolos icônicos que denunciam um olhar atencioso sobre si e gritam a importância das pequenas coisas. Parece que a polarização entre o dia e a noite é que está fornecendo as soluções para o homem resolver sua angústia fundamental. Essa polarização traz o equilíbrio do imaginário – que sempre

será buscado, seja para o bem, seja para o mal. No entanto, levar ao extremo imagens de combate e belicosidade por um lado, e imagens de recolhimento, de acomodação por outro, traz conseqüências incompatíveis com a harmonização necessária para uma vida humana plena.

(artigo recebido mar.2011/aprovado mai.2011)

## Referências

- BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BADIA, Denis Domeneghetti. **Imaginário e ação cultural: as contribuições de Gilbert Durand e da Escola de Grenoble**. São Paulo: ECA-USP, 1993. Dissertação de mestrado.
- BARROS, Ana Taís Martins Portanova. **Sob o nome de real: imaginários no jornalismo e no cotidiano**. Porto Alegre: Armazém Digital, 2008.
- DELORY-MOMBERGER, Christine. **Les histoires de vie: de l'invention de soi au projet de formation**. Paris: Anthropos, 2000.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1988.
- DURAND, Yves. **L'exploration de l'imaginaire: introduction à la modélisation des univers mythiques**. Paris: L'espace bleu, 1988.
- ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. São Paulo: Mercury, 1992.
- MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- PITTA, Danielle Perin Rocha. "Imaginário, cultura, comunicação". **Labirinto**, Rondônia, n. 6, /janeiro/dezembro 2004. Disponível em <http://www.cei.unir.br/artigo64.html>. Acesso em 17/11/2008.
- RESTREPO, Luís Carlos. **O direito à ternura**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- SANZ, Cláudia Linhares. "Passageiros do tempo e a experiência fotográfica: do álbum de família ao blog digital". **Studium**, Campinas, n. 22, 2006. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/22/04.html>. Acesso em 20/11/2010.
- VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.



