

# A permeabilidade da fotografia ao imaginário

Ana Taís Martins Portanova Barros<sup>1</sup>

Diz-se que a fotografia é uma imagem técnica, obtida de modo mais ou menos automatizado, por meio de uma máquina. Na tradição de Flusser, considera-se que o processo criativo se tolhe consideravelmente nessas circunstâncias, restando ao fotógrafo fazer escolhas entre opções programadas, de modo que o produto resultante não seja criação do homem e sim da máquina. O importante alerta de Flusser sobre o encolhimento da criatividade no mesmo ritmo da multiplicação de imagens fotográficas instiga-nos a investigar a permeabilidade da fotografia à atitude imaginativa mais fértil, aquela fincada diretamente no subsolo arquetípico. Para tanto, recorreremos à Teoria Geral do Imaginário, de Gilbert Durand, no intuito de examinar o gesto e o produto fotográfico no contexto da imaginação simbólica.

Palavras-chave: fotografia, técnica, imaginário.

*The permeability of the picture to the imaginary.* It is said of the picture to be technical image, obtained in a more or less automated way through a machine. Flusser considers that the creative process is impeded considerably in these circumstances, remaining the photographer to make choices among programmed options; thereby the resulting product is not the man's creation but the machine's. Flusser's important alert on the shrinking of the creativity in the same rhythm of photographic images multiplication urges us to investigate the permeability of the picture to a more fertile imaginative attitude, that fixed directly in the archetypal underground. We fell back upon the General Theory of the Imaginary, of Gilbert Durand, in the intention of examining the gesture and the photographic product in the context of the symbolic imagination.

Key words: picture, technic, imaginary.

*Il est dit de l'image photographique être image technique, obtenue de manière automatisée à travers une machine. Flusser considère que le processus créatif est mis en obstacle dans ces circonstances, en restant au photographe faire des choix parmi options programmées. Par consequence, le produit résultant n'est pas la création de l'homme mais de la machine. L'alerte de Flusser sur la dégradation de la créativité dans le même rythme de multiplication d'images photographiques nous conseille vivement d'enquêter sur la perméabilité de l'image à une attitude imaginative plus fertile qui a ses racines dans l'archétypal. Nous avons eu recours à la Théorie Générale de l'Imaginaire, de Gilbert Durand, dans l'intention d'examiner le geste et le produit photographique dans le contexte de l'imagination symbolique.*

*Mots-clé: photographie, technique, imaginaire.*

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Ramiro Barcelos, 2705, 90035-007, Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: ana.tais@ufrgs.br.

Diz-se que a fotografia é uma imagem técnica, ou seja, obtida de modo mais ou menos automatizado, por meio de uma máquina. Cabe agora refletir sobre a permeabilidade de tal produto à atitude imaginativa mais fértil, aquela fincada diretamente no subsolo arquetípico.

Bachelard (2001) fala de quatro tipos de imaginação, cada uma ligada a uma matéria: água, ar, terra, fogo. “É a relação de nossa corporeidade com os elementos líquidos, com os elementos aéreos, com os elementos ctônicos e com os elementos ígneos que se encontram na raiz da força imaginante” (Ferreira Santos, 2004, p. 80). Essa relação primeira entre corpo e materialidade suscita diversos tipos de imaginação. O ser imaginante, em geral, demonstra preferência por uma matéria, o que não exclui as demais das suas imagens. No entanto, como Bachelard (2001, p. 8) sublinha, “Acreditamos poder falar de uma lei das quatro imaginações materiais, lei que atribui *necessariamente* a uma imaginação criadora um dos quatro elementos: fogo, terra, ar e água”.

Fazer fotografias, pode-se dizer, aciona *a priori* os elementos aéreos. Há distanciamento entre o fotógrafo e a coisa fotografada: espaço vazio. Necessita-se de um certo grau de abstração para dominar os controles da máquina: faculdades racionais, com suas exigências de clareza de pensamento. As imagens fotográficas surgem reduzidas à bidimensionalidade, secas e limpas, seja quando impressas em papel, seja quando visualizadas digitalmente. O trabalho no laboratório de revelação de filmes, com sua escuridão e seus líquidos, estimula, talvez, uma imaginação mais telúrica e aquosa. Isso é válido para o fotógrafo que faz questão de revelar e ampliar pessoalmente seus negativos. Trata-se, aqui, no entanto, da captura de fotografias pelo homem comum, que se utiliza dos serviços automáticos de impressão, e mesmo da fotografia digital, que é utilizada maciçamente.

Eis-me, pois, prestes a tirar uma foto: um de meus olhos se fecha, mas se fecha apenas para ampliar mais minha visão através da objetiva. Se utilizo uma câmera digital amadora, preciso posicioná-la à frente de meus dois olhos, a uma certa distância, para enxergar a cena no painel de cristal líquido. Nesse caso, o contato com a coisa fotografada é mais asséptico ainda, pois a máquina mediadora está longe de meu corpo. A pessoa fotografada se sente ao mesmo tempo menos próxima e mais vulnerável, observada à socapa, pois não tem certeza sobre o que o fotógrafo sente a seu respeito naquele momento: seu rosto se cobre parcialmente com a máquina, seu olhar se fixa alhures.

Fotografar é um exercício de visualização (mesmo para Evgen Bavcar e todos os outros fotógrafos

cegos). As mãos se colocam a serviço desse olhar, o corpo se posiciona para proporcionar o enquadramento ordenado pela imaginação visualizadora. É sempre a matéria aérea, na sua componente de luminosidade, que intima a imaginação do fotógrafo. Nessa perspectiva, Bachelard (2001, p. 10) ensina: “[...] os fenômenos aéreos nos darão lições muito gerais e muito importantes de subida, de ascensão, de sublimação. [...] O convite à viagem aérea, se tiver, como convém, o sentido da subida, é sempre solidário da impressão de uma ligeira ascensão”. Do mesmo modo, o autor nos mostra como a imaginação aérea e ascensional nos leva aos valores morais:

*De todas as metáforas, as metáforas da altura, da elevação, da profundidade, do abaixamento, da queda, são por excelência metáforas axiomáticas. [...] essas imagens (as imagens dinâmicas da altura) são de um poder singular: comandam a dialética do entusiasmo e da angústia. [...] Não se pode dispensar o eixo vertical para exprimir os valores morais (Bachelard, 2001, p. 11).*

Uma imaginação aérea, portanto, terá sempre fácil propensão ao julgamento, habilidade sempre requerida para que se consuma o gesto fotográfico (isso é fotográfico, aquilo não).

O arquetipo da luz parece, assim, estar na base das ações necessárias à fotografia, o que nos leva a examinar mais de perto o imaginário constituído desse modo, como diria Durand (1997), diurno.

## Gilbert Durand e o caráter fundador do imaginário

Gilbert Durand, admirador dos trabalhos de seu professor Gaston Bachelard sobre os quatro elementos, elaborou uma metodologia de estudo do imaginário orientada por duas hipóteses centrais: (i) há continuidade entre as mitologias antigas e a cultura moderna; e (ii) os comportamentos concretos dos homens repetem os grandes mitos (Pitta, 2004). Durand (2000) postula que o sentido próprio não passa de um caso particular do sentido figurado e que a base comum à experiência humana é a consciência da morte. Durand (2000), afirmando que Bergson (1932)

foi o primeiro a estabelecer explicitamente o papel biológico da imaginação, da “função fabuladora”, diz:

*A fabulação é geralmente uma reação da natureza contra o poder dissolvente da inteligência, mas esse poder negativo da inteligência se manifesta mais precisamente na consciência da decrepitude e da morte (Bergson in Durand, 2000, p. 98).*

A partir disso, todo o esforço de criação tem por objetivo enfrentar a passagem do tempo. As imagens construídas para esse enfrentamento resultam da tensão entre polos antagonistas que formam um trajeto, denominado de *trajeto antropológico* e assim definido: “É o incessante intercâmbio que existe, a nível do imaginário, entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas emanando do meio cósmico e social” (Durand, 1997, p. 41). É no trajeto antropológico que se encontram as motivações simbólicas, pois nele há a “gênese recíproca que oscila do gesto pulsional ao meio material e social e vice-versa” (Durand, 1997, p. 41). O símbolo é resultante da tensão entre os imperativos biopsíquicos e as intimações do meio. 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. Como em Jung, em Durand (2000, p. 100), o símbolo é fator de equilíbrio psicossocial, pois, por meio deste, o ser individual se une à alma da espécie, buscando soluções para os problemas.

As imagens habitantes do trajeto antropológico formam o imaginário propriamente dito. Durand (1997) divide o imaginário em três grandes universos míticos, organizados em dois regimes: o heroico, sob o regime diurno; e o místico e o dramático, sob o regime noturno. A imaginação aérea, de que fala Bachelard (2001), pode ser assimilada pelo universo heroico de Durand.

Cada um dos três universos míticos, desenhado pelo autor, se constitui sob um esquema de ação fundadora, derivada de reflexos dominantes que, quando em curso, retardam ou inibem outros reflexos. Para Durand (1997), as dominantes reflexas são matrizes sensório-motoras da representação do mundo e, por conseguinte, do comportamento simbólico, conforme explica Strongoli (2005, p. 154):

*Estudando essas dominantes e suas relações, fixações, projeções ou polarizações, [Durand] reconhece movimentos de convergência das imagens para verdadeiros*

*centros organizadores de sentido, constituindo constelações, as quais denomina Regimes do Imaginário.*

Pitta (2004) explica que “um indivíduo ou uma cultura organiza as suas imagens, ou seja, o seu mundo, a partir de uma sensibilidade básica específica em interação com o meio ambiente, mas esta organização está relacionada com as características físicas do ser humano.” Assim, Durand (1997), baseado na reflexologia, postula as relações entre o corpo e as representações. O regime da imagem vai ser diurno ou noturno, conforme o gesto reflexológico que se encontra na sua base.

Tais reflexos dominantes são o postural, o de engolimento e o rítmico. O esquema de ação fundadora no regime heroico, místico e dramático é, consecutivamente, distinguir, confundir e reunir.

No *universo mítico heroico* (regime diurno), a ação fundamental é da *distinção*, engendrada pelo reflexo postural, que privilegia as sensações a distância, a visão e a audiofonação; é pondo-se em pé que o homem libera o olho e o ouvido, podendo melhor exercer os sentidos da visão e da audição; libera também a mão que se ergue, tanto para o combate quanto para o julgamento.

No *universo mítico místico* (regime noturno), a ação primordial é *confundir*, sugerida pela dominante descida digestiva, trazendo imagens de intimidade, calor, alimento, substância etc.

No *universo mítico dramático* (regime noturno), a ação predominante é *reunir*, que se coaduna com a dominante copulativa e suas constantes rítmicas. Vêm daí imagens como a do porvir, a da roda, a da androginia, a do deus plural, que são capazes de harmonizar contradições através do tempo.

## Fotografar: resposta à angústia primordial

Tendo esses três regimes de imagem em mente, pensemos no gesto de fotografar. Ele opera um corte numa cena. É a capacidade de distinção do fotógrafo que determina o que vai ser fotografado. O assunto é julgado: servirá aos meus propósitos? Corte, análise, distinção. Fazer o foco, disparar o botão do obturador. Todos esses gestos nos remetem ao regime diurno da imagem, assim chamado por Durand (1997), do qual faz parte a estrutura

heroica (ou esquizomorfa). É no regime diurno da imagem que nasce a avassaladora tendência de organização de imagens na fotografia, pois é com luz que se fazem fotos. Sendo a fotografia uma atividade criadora que responde a certa angústia, pode-se perguntar qual a motivação que catapulta o gesto de fotografar.

Strongoli (2005, p. 163) fala de imagens que são “as matrizes, as macroimagens dinamizadoras do simbolismo de todas as modalidades do imaginário, atualizando as formas que o homem tem secularmente criado para representar o Mal”. Essas imagens foram, originalmente, agrupadas por Durand (1997), no regime diurno, com o título de *Faces do Tempo*. São imagens teriomorfas, nictomorfos e catamorfos, ou seja, remetem, respectivamente, à animalidade, às trevas e à queda. Essas imagens nascem de um “estímulo externo que norteia o processo de figurar o Mal (o medo da passagem do tempo e dos diversos tipos de morte), não correspondendo à ação do indivíduo sobre o mundo, mas à do mundo real e seus mistérios sobre o indivíduo” (Strongoli, 2005, p. 161). As imagens heroicas, místicas ou dramáticas seriam reações do sujeito imaginante às faces do tempo, às imagens da angústia.

Assim, as imagens movimentadoras do gesto de fotografar também são respostas do fotógrafo a uma angústia primordial. Qual das suas faces o tempo apresenta a esse sujeito imaginante? A relação da fotografia com o tempo é sublinhada por autores como Dubois (1993), para quem o corte temporal reduz a temporalidade decorrida a um só ponto e perpetua o que ocorreu uma só vez (Dubois, 1993, p. 174). O congelamento do tempo parece natural na fotografia, porque ela congela o movimento. Mesmo quando se usa o *fou*, é ainda um movimento escorrido, congelado que se apresenta. Se o remédio é paralisar o tempo, então podemos conjecturar que o Mal é a movimentação desse tempo.

O movimento que causa angústia pertence ao simbolismo teriomorfo, que Durand analisa como manifestações do esquema do animado: o fervilhar do verme revela a animalidade à imaginação. A repugnância diante da agitação se racionaliza no arquétipo do caos, que é uma variante do esquema da animação. A agitação formigante traz a angústia da mudança, que parece ser a primeira experiência dolorosa da infância. Assim, a mudança e a adaptação ou a assimilação que ela motiva é, para esse autor, a primeira experiência do tempo (Durand, 1997, p. 73-74). Não será difícil encontrar no desejo de paralisar o tempo uma motivação para fotografar. Fazer cessar o movimento dos segundos, colocar ordem num caos que parece sempre se recriar, é algo a que a fotografia pode

servir. Disparamos o obturador e temos a garantia da memória daquele instante congelado.

Falamos em memória e logo percebemos que não se autoriza a conclusão de que fotografar é a reação a um mal configurado apenas teriomorficamente. O desejo de preservar a memória nos leva a pensar que o tempo apresenta ao fotógrafo também uma outra face amedrontadora: a nictomórfica.

Durand (1997) mostra facilmente como as trevas se ligam à cegueira, irmã da caducidade, ambas enfermidades da inteligência. Não ver é também não lembrar, não saber. Para evitar que as *trevas do esquecimento* nos assolem, temos a fotografia, a qual é capaz de lançar um clarão sobre o passado. Mais uma vez, como tantas vezes ainda vai acontecer, a conotação duplica a denotação: o *flash* da câmera ou simplesmente a correta combinação de abertura de diafragma, tempo de exposição e sensibilidade ISO (*International Organization for Standardization*) garantem a luminosidade suficiente para içar da noite a coisa fotografada. Duplicar a cena é também espelhá-la, e, assim, deslizamos da cegueira para a “translucidez cega que o espelho simboliza” (Durand, 1997, p. 95). De fato, a fotografia é a resposta à angústia nictomórfica, mas também pode ser a perpetuação dela, caso seu espectador se prenda ao *analogon*: opacidade do ícone.

Vamos, assim, desenhando as faces terrificadoras que o tempo apresenta ao fotógrafo e o motivam a reagir disparando sua câmera. O medo da agitação e das trevas são, como vimos, contínuos um ao outro e, na resposta dada pelo gesto de fotografar, parecem não se seguirem do simbolismo catamorfo, a terceira face do tempo, aquela que Durand (1997, p. 112) diz ser a primeira experimentada pelo recém-nascido: “O movimento demasiado brusco que a parteira imprime ao recém-nascido, as manipulações e mudanças de nível brutais que se seguem ao nascimento seriam, ao mesmo tempo, a primeira experiência da queda e a ‘primeira experiência do medo’”.

A queda se liga à rapidez do movimento o que, para Durand (1997, p. 113), faz dela “a experiência dolorosa fundamental”, constituinte “de qualquer representação do movimento e da temporalidade”. O autor lembra também que há no contexto físico da queda “uma moralização e mesmo uma psicopatologia [...]: em certos apocalipses, a queda é confundida com a posseção pelo Mal. A queda torna-se, então, símbolo dos pecados de fornicção, inveja, cólera, idolatria e assassinio” (Durand, 1997, p. 114). Pecados morais transmutados em ascetismo pela fotografia. Ou não é ela capaz de, mesmo alimentando o olhar, distanciar incontornavelmente o objeto do desejo?

Sim, a coisa fotografada está para sempre presa na imagem icônica, mas no fundo não passa de um espectro inatingível, afastando do espectador a queda como tempo vivido. Ou, pela outra ponta, fotografa-se o Mal e ele, de dominador passa a dominado e, assim, neutralizado. Podemos ilustrar essa última hipótese com a prática da fotografia de denúncia, aquela que retrata a sordidez humana com o aparente propósito de alertar consciências e melhorar o mundo, mas que não depende dessa teleologia para se justificar, pois seu propósito está realizado no momento mesmo em que é feita: dominar, pela figuração, a ameaça da queda moral.

Eis, pois, a fotografia como uma enérgica resposta às imagens da angústia, sejam elas provindas do bestiário, das trevas ou da queda. A forma que essa resposta vai tomar, a julgar pelo pensamento desenvolvido anteriormente, é sempre heroica, por causa do imperativo técnico da fotografia que é embasado na disjunção (uma cena recortada de um contexto), no julgamento (de estar boa a foto ou de estar ruim e ir para o lixo), na abstração racional (os inúmeros cálculos necessários para se obter a exposição correta), e mesmo por causa da imagem banal a que nos remete qualquer fotografia: a de uma janela para o passado, um lançamento de luz sobre algo antes obscuro, o esclarecimento de um fato. No entanto, se pensamos na função equilibrante do imaginário, ocorre o contrário: para compensar os excessos diurnos são geradas imagens noturnas. Examinando a abundância iconográfica em geral e da fotografia em especial, surge com facilidade o caos – imagem noturna que vem resolver a polarização diurna.

## O caos contra o encolhimento da criatividade

Considerar a fotografia na perspectiva de Flusser (2002), como discutido anteriormente, permite pensar que a única saída é o funcionário, isto é, o fotógrafo, entrar na caixa preta e programar a máquina.

Observando de modo informal as fotografias produzidas pelo homem comum, é difícil não concordar

com Flusser (2002). De fato, as imagens são repetitivas. Em fotografia, parece que não importa o que você imagina alguém já fez. Fotografia é tema, dizia Susan Sontag, falando da dificuldade de autoria nesse campo (Sontag, 2004, p. 109). Assim, um fotógrafo se define mais pelo tema que elege do que por um estilo que possa desenvolver. É por isso que (Flusser, 2002, p. 54) pode afirmar: “Quem contemplar o álbum de um fotógrafo amador estará vendo a memória de um aparelho, não de um homem. Uma viagem para a Itália, documentada fotograficamente, não registra as vivências, os conhecimentos, os valores do viajante. Registra os lugares onde o aparelho o seduziu para apertar o gatilho”. Será que por serem produzidas por uma máquina as fotografias se tornam impermeáveis aos arquétipos, escapando definitivamente da imaginação criadora?

Os arquétipos são paradoxais: abrigam o máximo de possibilidades criativas sendo invariantes. Ao fazer uma profunda viagem interior, afundando-se no subsolo arquetipal, o homem alcança sua dimensão mais original – a que está nos primórdios, nos fundamentos. Ao render-se à invariância humana, se esse homem é um artista, produzirá as mais singulares obras e com elas tocará a coletividade. Talvez a fotografia não seja o mais eficaz veículo de comunicação dessa viagem ao terreno arquetipal; no entanto, é maciçamente utilizada como meio de expressão, constituindo uma verdadeira arte popular, posto que é praticada por gente de todas as classes sociais. Se o gesto criador não é criativo, não se consoma numa produção diferenciada, dita original, com as marcas de seu autor, mas ainda assim não deixa de ser um gesto criador e, portanto, simbólico, pois contém significações de mundo. Pode-se conjecturar que a expressão mais ou menos criativa dessas significações vai depender, entre muitos outros fatores, do quanto o sujeito está submetido a pressões normatizadoras.

Durand (1996) fala em três níveis constitutivos do ser humano: primeiro, o *isso*, nível fundador, arquetípico, o inconsciente antropológico mesmo com sua força de coerência fundamental; segundo, o *ego societal*<sup>2</sup>, com funções organizadas ao redor de dois polos, o positivo, com os papéis confortados pela ideologia vigente, e o negativo, com os papéis e funções marginalizadas. Acima desses dois níveis, vem o *superego societal*, a imagem racionalizada de uma sociedade, localizada, a partir do século XX, nos meios de comunicação. Esses três níveis são vitalizados por

<sup>2</sup> Societal, e não social, por não se considerar a economia como traço instaurador.

um *mito circulante*, que lhes dá sentido (Coelho, 1997, p. 12-13). Segundo Durand (1996), esse mito é, nos dias de hoje, o de Hermes, deus da eloquência, do comércio, das comunicações. Esse deus não está por acaso animando o imaginário. Exatamente as comunicações são hoje o conservatório dos regimes simbólicos e das correntes míticas, papel desempenhado em tempos idos pelos grandes sistemas religiosos: “Hoje, para uma elite cultivada, as belas-artes, e para as massas, a imprensa, os folhetins ilustrados e o cinema veiculam o inalienável repertório de toda a fantástica” (Durand, 1997, p. 431). Inclui-se aí a fotografia em suas diversas apresentações.

Na modernidade, o nível do superego societal era ocupado pelas pedagogias e instituições. A partir delas a sociedade era normatizada. Hoje, cada vez mais, as comunicações desempenham o papel normatizador. As consequências teóricas e práticas disso ainda estão sendo tiradas, mas pode-se especular que a abundância de imagens icônicas de que dispomos, a essas alturas do processo civilizatório, tenha relação com um enrijecimento do mito de Hermes que já se anuncia. Se a modernidade foi animada por um Prometeu idealista que, ao se endurecer, trouxe a imposição do conhecimento letrado, não será estranho que o ambíguo Hermes imponha a polissêmica imagem como norma. Como valor institucionalizado, a polissemia se deteriora e tem diminuído seu potencial de simbolizar.

Os regimes diurno e noturno do imaginário, anteriormente abordados, constituem o inconsciente antropológico, o *isso*. Embora toda expressão humana tenha origem nesse nível fundador, nem sempre ela carregará traços óbvios desse lugar de nascimento, e, talvez, o que classificamos como mais ou menos criativo, mais ou menos original, tenha relação com o quanto o produto em questão se distancia desse subsolo arquetípico. A pregnância simbólica de uma imagem, seu potencial de simbolização, diminui na medida em que de simbólica essa imagem se torna mítica e de mítica passa a estereotipada, atingindo o paroxismo da infertilidade no preconceito. Ou seja, mesmo um estereótipo tem sua raiz arquetípica, e nisso reside seu valor; no entanto, ao reter do seu mito fundador apenas algumas características, acentuando-as ou deformando-as, e abandonando outras, perde o dinamismo que as tensões contraditórias dessas características produziam quando organizadas em mito. O estereótipo é, por isso, imagem estéril, estática, que simboliza pobremente.

A forte coerção técnica que a fotografia impõe a seus realizadores é, sem dúvida, responsável pela proliferação de estereótipos nas imagens resultantes: a técnica

sempre supõe a repetição. Há que se considerar ainda o fato de a técnica fotográfica se articular em torno de ações fundadas num inconsciente antropológico com matizes predominantemente diurnas, o que pode acarretar em uma desestruturação do trajeto antropológico em função da despolarização por supressão de tensões antagonistas, por “mono-polarização homogeneizante”, como diz Pitta (2004). A homogeneização, como se sabe, é esterilizante.

Pode parecer paradoxal que tempos de tal abundância icônica abriguem também a pobreza imagética. Os *fotologs* são emblemáticos dessa aparente antinomia. Números estratosféricos atestam seu caráter massivo: “4.871 *uploads* no último minuto”, 3,1 milhões de coisas georreferenciadas (Flickr, 2008); “Junte-se a 20.649.353 membros no mundo todo” (Fotolog, 2008). Decerto, todos os zilhões de imagens depositadas em tais coletâneas não servem simplesmente para serem apreciadas. Toda expressão é manifestação de um imaginário; se a estereotipia e a polarização em um só regime predominam no gesto fotográfico, é através da forma que surge o restabelecimento do equilíbrio. Aparentemente bem organizadas por assunto, região e outros indicadores, essas imagens se apresentam em forma de infundável labirinto a quem se aventure a percorrê-las – algo, afinal, bem próprio da rede mundial de computadores: não é difícil nos perdermos em *links* e mais *links* e nos esquecermos do que, afinal, estamos procurando. O fato é que, simplesmente por uma questão numérica, o sistema de organização não vence o caos gerado. E o caos, como se sabe, é a base de toda a criação. Instala-se, assim, o regime noturno do imaginário na forma fotográfica, compensando a homogeneidade diurna constatada anteriormente.

É natural que a técnica dominada coletivamente resulte em produtos repetitivos. Não se trata da fórmula segundo a qual tão menor a qualidade quanto maior a quantidade, mas de um equilíbrio providenciado pelo próprio imaginário, como sempre sublinha Durand (1996, 1997, 2000). Pode-se especular que a baixa pregnância simbólica da fotografia conspire a favor de sua multiplicação para que, no caos gerado, se reencontre a capacidade de simbolização perdida.

Não por acaso, quanto mais a vida humana no planeta Terra é ameaçada pelo próprio homem, tanto mais chegam ao alcance de qualquer homem as técnicas, não só de reprodução visual desse mundo que acaba, mas também de manipulação do que é chamado de realidade, possibilitando a construção de outras realidades. Fotografar e manipular o fotografado é gesto talvez não criativo, mas

sempre criador. Sua fúria repetitiva é melancólico atestado de um desequilíbrio coletivo com raízes num imaginário que tenta contrabalançar os excessos da iluminação racional com as sombras por ela geradas.

## Referências

- BACHELARD, G. 2001. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo, Martins Fontes, 275 p.
- COELHO, T. 1997. Um mapa do imaginário. *Revista Cult*, 3:12-13.
- DUBOIS, P. 1993. *O ato fotográfico*. Campinas, Papirus, 362 p.
- DURAND, G. 1996. *Introduction à la mythodologie: mythes et sociétés*. Paris, Albin Michel, 253 p.
- DURAND, G. 1997. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo, Martins Fontes, 551 p.
- DURAND, G. 2000. *A imaginação simbólica*. Lisboa, Edições 70, 111 p.
- FERREIRA SANTOS, M. 2004. Profundidades da argila: exercícios plásticos e práticos da mitohermenêutica. In: L.M.V. PERES (org.), *Imaginário: o entre-saberes do arcaico e do cotidiano*. Pelotas, Editora e Gráfica Universitária UFPel, p. 71-89.
- FLUSSER, V. 2002. *Filosofia da caixa preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 79 p.
- FLICKR. 2008. Acessado em 09/09/2008, disponível em: [www.flickr.com](http://www.flickr.com).
- FOTOLOG. 2008. Acessado em 09/09/2008, disponível em: [www.fotolog.com](http://www.fotolog.com).
- PITTA, D.P.R. 2004. Imaginário, cultura, comunicação. *Labyrinth*, 6. Acessado em: 17/07/2008, disponível em <http://www.cei.unir.br/artigo64.html>.
- SONTAG, S. 2004. *Sobre fotografia*. São Paulo, Companhia das Letras, 223 p.
- STRONGOLI, M.T. de Q.G. 2005. Encontros com Gilbert Durand: cartas, depoimentos e reflexões sobre o imaginário. In: D.P.R. PITTA (org.), *Ritmos do imaginário*. Recife, Ed. Universitária da UFPE, p. 145-172.

Submetido em: 30/11/2008

Aceito em: 12/03/2009