

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E  
COMUNICAÇÃO

**NARA CALDEIRA BARROCAL BEGIDO**

**Olhares sobre a covid-19: um estudo hermenêutico sobre o  
constructo da memória e a presença do vetor da morte nas  
estruturas da sensibilidade**

**São Paulo**

**2020**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E  
COMUNICAÇÃO

**Olhares sobre a covid-19: um estudo hermenêutico sobre o  
constructo da memória e a presença do vetor da morte nas  
estruturas da sensibilidade**

**Nara Caldeira Barrocal Begido**

Trabalho de conclusão de curso apresentado  
como requisito parcial para obtenção do título  
de Especialista em Mídia, Informação e  
Cultura.

**Orientador: Profa. Dra. Juliana Michelli da Silva Oliveira**

São Paulo  
2020

## **AGRADECIMENTOS**

À Profa. Dra. Juliana Michelli Oliveira, pela gentileza em relação ao exercício de escuta para compreender a minha trajetória acadêmica, pela escolha da temática e por sugerir como abordagem a teoria do imaginário, além da paciência para o esclarecimento de dúvidas, da compreensão em relação à dificuldade de pesquisar um momento histórico e complexo como esse, ao mesmo tempo em que o vivenciamos.

Agradeço também ao CELACC – Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, por manter a qualidade do ensino e das aulas mesmo com uma adaptação que nos foi forçada devido à pandemia e às pressas para o EAD, mas mantendo as turmas e a oportunidade de finalizar o curso.

**OLHARES SOBRE A COVID-19: UM ESTUDO HERMENÊUTICO SOBRE O  
CONSTRUCTO DA MEMÓRIA E A PRESENÇA DO VETOR DA MORTE NAS  
ESTRUTURAS DA SENSIBILIDADE <sup>1</sup>**

**Nara Caldeira Barrocal Begido <sup>2</sup>**

**Resumo:** O artigo tem por objetivo compreender quais elementos da memória humana são articulados por meio do ensaio fotográfico intitulado “Olhares sobre a covid-19 – Brasil”, realizado pela fotógrafa Alejandra Orosco. Para isso, foi realizado um estudo hermenêutico amparado pelos referenciais teóricos da teoria geral do imaginário de Gilbert Durand, com o intuito de identificar os regimes de imagens das fotografias em análise e os respectivos significados que podem adquirir em relação ao vetor morte.

**Palavras-chave:** Imaginário. Fotografia. Memória. Comunicação.

**Abstract:** The article aims to understand which elements of human memory are articulated through the photographic essay entitled “Olhares sobre a covid-19 – Brasil” conducted by photographer Alejandra Orosco. For this purpose, a hermeneutic study was carried out, supported by the theoretical frameworks of the general theory of the imaginary of Gilbert Durand, in order to identify the image regimes of the photographs under analysis and the respective meanings that they can acquire in relation to the death vector.

**Key words:** Imaginary. Photography. Memory. Communication.

**Resumen:** El artículo tiene como objetivo comprender qué elementos de la memoria humana se articulan a través del ensayo fotográfico titulado “Olhares sobre a covid-19 – Brasil” realizado por la fotógrafa Alejandra Orosco. Para ello, se realizó un estudio hermenéutico, apoyado en los marcos teóricos de la teoría general del imaginario de Gilbert Durand, con el fin de identificar los regímenes de imagen de las fotografías bajo análisis y los respectivos significados que pueden adquirir en relación al vector de muerte.

**Palabras clave:** Imaginario. Fotografía. Memoria. Comunicación.

---

<sup>1</sup> Trabalho de conclusão de curso apresentado como condição para obtenção do título de Especialista em Mídia, Informação e Cultura.

<sup>2</sup> Bacharel em Comunicação Social com ênfase em Rádio, TV e Internet.

## 1. INTRODUÇÃO

A Organização Mundial da Saúde, no dia 16 de março de 2020, decretou estado de pandemia do SARS-CoV-2, vírus causador da Covid-19, e determinou o isolamento social como estratégia de combate à doença, a fim de conter a taxa de disseminação e de contágio da enfermidade ao redor do globo. O cenário pandêmico apresenta um novo contexto, no qual grande parte da população mundial encontra-se em situação de restrições ou em isolamento social, partilhando o mesmo problema: a crise sanitária.

*Pandemia Capital* é uma coletânea de ensaios lançada pela Editora Boitempo e em seu quarto volume, “A arte da quarentena para principiantes” (2020), escrito pelo psicanalista Christian Dunker, explica como a pandemia altera a ordem das coisas e os aspectos que suscita no imaginário coletivo:

A peste materializa e sintetiza nossa relação com os outros, porque mobiliza a ideia de contágio e transmissão pelo contato. Coisas que passam de um para o outro se prestam a simbolizar que a essência do convívio humano é a troca. Por isso, a peste encarna nosso imaginário sobre a origem do mal (DUNKER, 2020, p. 10).

Os impactos de um momento histórico como este elucidam símbolos escatológicos que advém da doença: o medo, o contágio, o outro, o isolamento, a solidão, a incerteza, a morte, evidenciando a construção de um imaginário de fim do mundo. Esses símbolos refletem como a relação entre o momento pandêmico e a construção simbólica permeiam todas as dimensões que nos formam enquanto seres humanos: emocional, corporal, sensível e, inclusive, o que nos permite ver e significar o mundo e a realidade na qual estamos inseridos. Ou seja, existe uma força própria da imaginação simbólica, como fruto do encontro entre as pulsões individuais e do meio externo – aquilo que se reafirma na relação do indivíduo com o cotidiano e manifesta-se na produção de sentido através de diversas linguagens, isto é, por meio do ato de produzir cultura.

A escritora Toni Morrison, ganhadora do Prêmio Nobel de 1993, realizou um célebre discurso durante a cerimônia de premiação do mesmo ano, no qual afirmou: “Nós morremos. Esse pode ser o significado da vida. Mas nós fazemos linguagem. Essa pode ser a medida de nossas vidas” (informação verbal)<sup>3</sup>. Morrison reflete sobre a linguagem como uma das formas

---

<sup>3</sup> Informação veiculada em <<https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Morre-a-Nobel-de-literatura-Toni-Morrison-aos-88-anos>>.

através das quais os seres humanos dão sentido para a própria existência. E como linguagem compreende-se todo modo de expressar-se.

A fotografia é uma das formas de linguagem utilizada como meio de expressão cultural para documentar determinado contexto social, evento cultural, artístico ou histórico e mediada por meio da tecnologia. Ao mesmo tempo que registra a perspectiva daquele que a fotografou, a imagem fotográfica se dispõe como um constructo atemporal. A captura da imagem visual não é fruto apenas do ato de fotografar uma determinada realidade porque uma fotografia não é apenas uma cópia do mundo tal como ele é, mas a imagem fotográfica permite acessar elementos ocultos do imaginário daquele que a criou. Sobre esse aspecto, Ana Tais Portanova Barros propõe que

Assim conservando as aparências, a mesma representação visual que opera na fotografia um só tempo preserva a memória e dá estrutura ao mundo, posto que antes de tomar corpo nossos constructos, sejam eles materiais ou imateriais, são erguidos na imaginação (BARROS, 2017, p. 150).

O ensaio fotográfico intitulado “Olhares sobre a Covid-19 – Brasil”, realizado pela fotógrafa Alejandra Orosco e publicado no portal do Itaú Cultural, com curadoria de conteúdo de Cassiano Viana, moderador do blog *About Light*, foi produzido durante a condição de isolamento em que se encontrava a autora. O trabalho mencionado será utilizado como objeto de estudo da pesquisa, com o objetivo de realizar uma leitura hermenêutica baseada na teoria do imaginário desenvolvida por Gilbert Durand.

Sobre a definição de imaginário, o livro *Iniciação à teoria do Imaginário de Gilbert Durand* (2005), escrito por Danielle Perin Rocha Pitta, propõe algumas definições baseadas na obra do autor, dentre elas:

O imaginário, nessa perspectiva, pode ser considerado como essência do espírito, à medida que o ato de criação (tanto artístico, como o de tornar algo significativo), é o impulso oriundo do ser (individual ou coletivo) completo (corpo, alma, sentimentos, sensibilidade, emoções), é a raiz de tudo aquilo que, para o homem, existe (PITTA, 2005, p. 15).

A finalidade da presente pesquisa reside em compreender quais elementos da memória humana relativos à morte são articulados por meio do ensaio fotográfico realizado pela fotógrafa Alejandra Orosco. Para isso, foi realizado um estudo hermenêutico com o intuito de identificar os regimes e estruturas de sensibilidade presentes no trajeto antropológico. Sobre esse conceito, explica Durand:

Para tal precisamos nos colocar deliberadamente no que chamaremos o trajeto antropológico, ou seja, a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social (DURAND, 2012, p. 41).

Ao reputarmos o homem como um animal biopsicossocial, compreende-se que a condição da vida se realiza como um ciclo em que tanto as ações dos sujeitos em relação ao meio social estabelecem conexões com o modo como o mesmo se desenvolve, quanto o meio é capaz de modificá-lo e por ele ser também modificado. Uma vez que o imaginário é resultado tanto da constituição biológica como das vivências no meio, esses componentes realizam atravessamentos no que tange às qualidades relacionadas ao modo de ser. Assim, Durand delimitou o trajeto antropológico ao comentar um estudo realizado por Bastide acerca das relações entre a libido e o meio social:

A pulsão individual tem sempre um “leito” social no qual corre facilmente, ou pelo contrário, contra os obstáculos do qual se rebela, de tal modo que “o sistema projetivo da libido não é pura criação do indivíduo uma mitologia pessoal”. É, de fato, nesse encontro que se formam esses “complexos de cultura”, que vêm render os complexos psicanalíticos. Assim o trajeto antropológico pode indistintamente partir da cultura ou do natural psicológico, uma vez que o essencial da representação do símbolo está contido entre esses dois marcos reversíveis (DURAND, 2012, p. 42).

Logo, reside no plano do imaginário o encontro entre a realidade cósmica e as pulsões subjetivas de um indivíduo, ou seja, na capacidade da imaginação, a potencialidade de conferir significado para a própria existência, em contraposição à agonia representada pelo vetor da maior e mais fundamental questão da consciência do animal humano biopsicossocial: sua mortalidade.

## **2. PROBLEMATIZAÇÃO E MARCOS TEÓRICOS**

Para estudar quais elementos da memória humana relativos à morte são articulados no conjunto de fotografias “Olhares sobre a Covid-19 – Brasil” de Alejandra Orosco sobre a pandemia, esta pesquisa se valeu dos estudos do imaginário irradiados a partir da Escola de Grenoble. A seguir, serão tratadas brevemente as seguintes noções: forma simbólica, de Ernst Cassirer; relação entre gesto postural, imagem, símbolo e mito e, por fim, as estruturas de sensibilidade e regimes de imagem, de Gilbert Durand.

## 2.1 As construções simbólicas do imaginário

Durand inspira-se nos trabalhos desenvolvidos por pensadores pioneiros que investigam de que maneira as formas simbólicas mediam a relação do homem com o mundo, como o filósofo Ernst Cassirer. O livro *Introdução aos Pensadores do Imaginário* reúne uma série de artigos, entre eles, “Ernst Cassirer e o Imaginário”, que elucida as observações do filósofo em diversos campos e a relação do simbólico na construção de sua abordagem sobre o imaginário:

Com a linguagem, a arte, o mito, a religião e a ciência o homem edificou seu próprio universo simbólico, que lhe deu condições de interpretar, compreender e, com base nisso, organizar os acontecimentos e também sintetizá-los e universalizá-los. Em todas essas formas simbólicas, o homem descobre e desenvolve o poder de construir um mundo à imagem e semelhança de sua imaginação (SCOFANO, 2018, p. 273).

Para Cassirer, a partir do sistema simbólico o homem criou o mito, a ciência, a arte e a religião, transmutando o significado de realidade conforme sua própria atribuição simbólica e, assim, produzindo a cultura. Dessa forma, uma das maiores contribuições de Cassirer para o desenvolvimento dos estudos do imaginário foi a compreensão do homem como um *animal simbólico* e sua concepção de que a realidade é construída e moldada segundo a visão do sujeito. A “realidade” depende dessa relação entre sujeito/objeto. Essa noção está presente na definição que Durand propõe sobre “trajeto antropológico”:

Afinal, o imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, como provou magistralmente Piaget, as representações subjetivas se explicam pelas “acomodações anteriores ao sujeito” ao meio objetivo (DURAND, 2012, p. 41).

Os estudos do imaginário revisitam a perspectiva da relação sujeito/objeto ao considerar que o homem é capaz de criar a realidade conforme seu próprio sistema simbólico. Logo, considerar o real como sinônimo de “tudo que existe” converte-se em uma abstração, uma vez que, consoante a noção de trajeto antropológico, o sujeito é responsável por modelar a realidade à sua própria maneira.

Durand compreendeu que o imaginário é povoado por diversas imagens que surgem como antecedentes à narrativa. Com o recorte da cultura ocidental, o pensador debruçou-se em estudos relacionados a distintas culturas a fim de observar a presença dessas imagens



manifestadas. Chegando à conclusão de que as imagens, organizadas em constelações, ou seja, em conjuntos dotados de dinâmicas internas, expressam distintos símbolos, detalha:

São esses conjuntos, essas constelações em que as imagens vêm convergir em torno de núcleos organizadores que a arquetipologia antropológica deve esforçar-se por distinguir através de todas as manifestações humanas da imaginação (DURAND, 2012, p. 44).

Durand concebeu a obra *Estruturas Antropológicas do Imaginário* por meio de estudos sobretudo relacionados à literatura, mitologia comparada e história das religiões, a partir dos quais realizou a formulação de alguns conceitos que sistematizaram seu pensamento em torno de estruturas de sensibilidade. Assim:

Existe um isomorfismo de schèmes, de arquétipos e de símbolos presente nos mitos ou nas constelações de imagens. A constatação da existência desse isomorfismo leva a perceber certas normas de representação imaginária, bem definidas e relativamente estáveis. Tais representações agrupadas em torno de schèmes originários são chamadas estruturas. Considera-se aqui a estrutura como uma “forma transformável” (PITTA, 2005, p. 22).

A chamada “forma transformável” pode ser explicada pelo caráter ambivalente das imagens, a estrutura pertencente depende sempre do modo com que são organizadas e constelam. As bases de organização de imagens foram estudadas por Durand e denominadas de “Regime Diurno” e “Regime Noturno” e recobrem as três estruturas do imaginário, respectivamente: esquizomórficas (ou heroicas), sintéticas (ou dramáticas) e místicas (ou antifráscas). Durand utiliza os estudos de reflexologia da Escola de Leningrado e suas noções de dominantes reflexivas como referência da organização sensorio-motora humana, a partir da qual se formarão as imagens, conforme explica Oliveira:

Para as três dominantes reflexas, Durand associa três *schèmes* (não há vocábulo correspondente em português) que seriam intermediários entre o gesto e a representação (ou apresentação): o *schème* da subida, da distinção e da separação se refere à dominante postural, o *schème* da descida e da intimidade trata da dominante digestiva e, por fim, o *schème* da ligação ou da harmonização dos contrários diz respeito à dominante rítmica. A partir das dominantes reflexas e seus *schèmes* correspondentes, Durand busca, no ambiente tecnológico, vestígios da relação que possam estabelecer com os esquemas culturais (OLIVEIRA, 2012, p. 46).

Apresentadas as conceituações da teoria do imaginário, é válido detalhar a importância do estudo sobre o constructo da memória e a relação entre uma hermenêutica do imaginário aplicada ao campo da Comunicação, conforme Barros explica:

Assumir a perspectiva dos Estudos do Imaginário para a compreensão de um fenômeno ou para o equacionamento de um problema de pesquisa implica aceitar a anterioridade ontológica do imaginário em relação aos demais constructos, ou seja, é a partir do imaginário que a história, as relações sociais, a cultura, a própria comunicação são realizadas (BARROS, 2017, p. 35).

O cenário pandêmico é o fenômeno que motivou a realização da pesquisa e, portanto, sendo o cotidiano a manifestação do imaginário na construção da realidade, ele perpassa a produção cultural e as relações entre os constructos na sociedade tecnologicamente mediada. É possível afirmar que existe, na intenção de comunicar algo, o respaldo arquetipal, aprofundando a dimensão do imaginário na forma como compreendemos, construímos e nos comunicamos com o mundo, como Barros comenta:

O entendimento do imaginário enquanto sistema organizador de imagens implica um fundamento num subsolo arquetípico mais ou menos como apontou Jung, constituindo um patrimônio universal no qual o ser humano vai buscar equacionamentos para seus dramas coletivos ou pessoais. Os arquétipos, pertencendo ao incognoscível, se deixam ver, no entanto, através de imagens simbólicas que se configuram a partir de acordos entre as pulsões mais arcaicas do ser humano e as coerções atualizadas historicamente, exercidas pelos contextos culturais, sociais, geográficos etc (BARROS, 2017, p. 41).

Considerando o objeto de estudo, um ensaio fotográfico, podemos refletir sobre a relação entre a comunicação e a fotografia a partir da noção de imagem fotográfica como dimensão do imaginário. Esta, pensada através do seu caráter simbólico, torna-se mais próxima ao pensamento mítico que científico, abordagem apresentada por Barros:

O apelo de interesse da fotografia vem da experiência física que a foto como índice supõe. Precisamente neste ponto é que acontece a formação da imagem, e agora não estamos falando do ícone, índice ou símbolo fotográfico, e sim da imagem como produto principal da imaginação, aquela que resulta da junção do ver (a fotografia em si) com o viver. Ou seja, nestes termos, a imagem não está na fotografia e fotografia não é imagem. A fotografia faz uma afirmação de existência que convoca nossas experiências pessoais e dá origem à imagem (BARROS, 2010a, p. 208).

Barros realiza aproximações entre a imagem fotográfica e o mito, uma vez que o referente na fotografia, como produto da imaginação, altera a noção de espaço-tempo em relação ao item capturado e pode revelar não apenas aquilo que representa, mas um universo que busca a construção de outras narrativas:

O microuniverso representado na fotografia, mobilizador de um desejo, transforma-se em macrouniverso que, se não for materializado, será no mínimo sonhado. O passado, assim, na experiência do fotográfico não se restringe à informação construtora de memória; ele mobiliza sentidos de presente e futuro [...]. Isso é possível porque o passado que sustenta/é sustentado por nossos desejos não é histórico, mas sim mítico. Esse desejo de futuro se embasa, então, não numa história cronológica, localizável por meio de documentos, e sim num tempo mítico, sendo o mito entendido aqui, de modo muito amplo, como narrativa exemplar criada pelo desejo de outra história (BARROS, 2017, p. 156).

Barros utiliza o termo *Illud Tempus* presente nos estudos do imaginário realizados por Mircea Eliade, assim como a sua acepção de mito, para a compreensão de como a fotografia assimila, através do princípio de sincronicidade, uma ideia de tempo absoluto. Portanto, a imagem fotográfica não capta apenas a realidade e torna-se testemunhal, mas tem a capacidade de transformar a partir da dimensão do imaginário, abolindo categorias com as quais nós classificamos e compreendemos o tempo e o espaço.

A relação entre mito e fotografia na esfera do imaginário nos revela um novo paradigma, no qual a imagem é fruto do trajeto antropológico de determinado indivíduo e também é sustentada por esse desejo fundamental da condição humana de contar histórias. Por isso, cabe dizer que a fotografia nasce do pensamento mítico e pode revelar, através de uma dada narrativa, elementos que incorporam histórias universais e atemporais, e vocando emoções humanas presentes em toda a experiência da humanidade, ou seja, a manifestação da própria mitologia.

### **3. METODOLOGIA**

Para a realização da análise, o material utilizado como objeto de estudo é composto por três fotografias relacionadas ao ensaio fotográfico de Alejandra Orosco: “Olhares sobre a Covid-19 – Brasil”. Alejandra Orosco é uma fotógrafa peruana que estava realizando uma viagem para conhecer o Brasil, quando se viu “presa” na Ilha de Trancoso, Bahia, em razão do agravamento da pandemia e por seu país de origem ter fechado as fronteiras com o Brasil. Em condição de isolamento, a fotógrafa realizou as imagens na Ilha e as intitulou: “Um Paraíso para o fim do mundo”. A partir das três fotografias selecionadas foi realizada uma leitura hermenêutica das imagens, para então identificar os elementos imagéticos redundantes, o que permitiu a associação das fotografias às estruturas de sensibilidade (nos termos de Gilbert Durand). Na sequência apresentamos uma discussão e interpretação dos resultados.

## 4. ANÁLISE E DISCUSSÃO

### 4.1 Um estudo hermenêutico sobre “Um paraíso para o fim do mundo”

Sobre os elementos presentes na Figura 1 – a árvore caída em posição horizontal na areia da praia, o mar –, o olhar é guiado para a figura focal pelas marcas de pegadas na imagem que designam uma ideia de passado, a evidência de que houve a presença de outras espécies no local. Na imagem existe uma carga simbólica relacionada à morte. O caule enterrado e sobressaído da areia exibe a raiz como o vínculo que simboliza a existência de uma vida. A árvore caída consolida uma ideia de que fora arrancada do presente, no qual a raiz fincada era o significado de vida. A vida é esse fincar raízes na terra. No ato de arrancá-las, mesmo que parcialmente, removemos a vida que lhe fora atribuída no presente e a transformamos numa ação acabada.



**Figura 1:** Foto do ensaio fotográfico “Olhares sobre a Covid-19 – Brasil”, de Alejandra Orosco.

O fato de ser de dia e em frente ao mar evoca o luto, como se o mar fosse uma alegoria que elenca as lágrimas e o choro diante da dor de uma perda. O Sol que bate em parte da areia molhada da praia, onde morrem as ondas, remete à lembrança de um choro infantil de uma criança. A sensação que leva ao choro é a mesma que contrapõe um alívio como algo purificador. A beira da praia, com a areia molhada brilhando com a luz do Sol, assemelha-se à face dessa criança molhada após o choro, alcançando esse estado de calma e alívio, mesmo que sem respostas para a perda.

É possível identificar a imagem de uma figura feminina, estruturada pela presença da água materna que pode ser o mar, o mesmo elemento que sugere a descida através do choro e a sensação de alívio após esse contato com o mar “engolidor” conforme descreve Durand (2012, p. 225):

O primordial e o supremo engolidor é sem dúvida, o mar, como o encaixe ictiomórfico no-lo deixava pressentir. É o *abyssus* feminizado e materno que para numerosas culturas é o arquétipo da descida e do retorno às fontes originais da felicidade.

A leitura hermenêutica realizada configura a morte não mais como a angústia assustadora cujo propósito é a fuga ou a luta contra o tempo, e sim uma descrição eufemizada em que a aceitação da morte é representada através do luto. E o que seria a queda transmuta-se para a descida de uma criança nesse mar choroso que a engole, colocando-a em contato com essa água materna:

Eterno feminino e sentimento de natureza caminham lado a lado em literatura. Não é difícil demonstrá-lo na obra de E. Poe, onde “a água superlativa”, verdadeiro aquaster poético, nos remete para a obsessão da mãe moribunda. Decerto, a imaginação de Poe, como já dissemos, é profundamente mórbida, chocada pela morte da mãe; no entanto, através da lúgubre e morosa deleitação aquática, advinha-se o grande tema reconfortante da água materna (DURAND, 2012, p. 234).

É através da simbólica de inversão, na qual a queda torna-se descida, que a morte tem o seu valor invertido, assim como a água e o feminino transmutam seus sentidos antes relacionados à fantasia e animalidade. O tempo torna-se positivo e a figura feminina é encontrada na profundidade aquática. O arquétipo da Grande Mãe que reside em águas do princípio e o fim de toda a matéria do mundo sólido pertencente ao cósmico é elucidado no trecho da obra de Durand:

Em todas as épocas, portanto, e em todas as culturas os homens imaginaram uma Grande Mãe, uma mulher materna para a qual regressam os desejos da humanidade. A Grande Mãe é seguramente a entidade religiosa e psicológica mais universal, e Przulski pôde escrever: “Aditi é a origem e a soma de todos os deuses que são nela”. Astarte, Ísis, Dea Syria, Mâyâ, Marica, Magna Mater, Anaitis, Afrodite, Cibele, Réia, Géia, Deméter, Míriam, Chalchiuhtlicue ou Shing-Moo são os seus nomes inumeráveis que nos remetem para atributos telúricos ou para epítetos aquáticos, mas que são sempre, em todos os casos, símbolos de um terror ou de uma nostalgia. Podemos, assim, constatar, para concluir, o perfeito isomorfismo, na inversão dos valores diurnos, de todos os símbolos engendrados pelo esquema da descida (DURAND, 2012, p. 235).

A imagem relativa à raiz da árvore morta surge como simbólica da mãe morta, caída. Essas raízes saindo da terra elucidam símbolos da intimidade cujo complexo de regresso à essa mãe ilustram uma valorização da morte e do ritual do sepulcro como estruturas simbólicas relativas ao repouso e a intimidade, conforme Durand explica utilizando os estudos de Eliade:

“A vida não é mais que a separação das entranhas da terra, a morte reduz-se a um retorno à casa... o desejo tão frequente de ser enterrado no solo pátrio não passa de uma forma profana do autoctonismo místico, da necessidade de voltar à sua própria casa” escreve Eliade, marcando assim profundamente, no seio do simbolismo da intimidade, o isomorfismo do retorno, da morte e da morada (DURAND, 2012, p. 236).

Da leitura inicial da imagem (Figura 1), os símbolos convergem à estrutura mítica/mística (Regime Noturno) do imaginário.



**Figura 2:** Foto do ensaio fotográfico “Olhares sobre a Covid-19 – Brasil”, de Alejandra Orosco.

A imagem (Figura 2) tem um caráter onírico, pois perde-se a dimensão do tempo devido à escolha do Preto & Branco. A pessoa centralizada de costas sugere o plano americano de um filme.

É possível sentir-se representado enquanto espectador pela pessoa centralizada na imagem; ao mesmo tempo, ela suscita a curiosidade de saber quais seriam os devaneios do indivíduo, que se torna uma personagem em um cenário de praia, noite adentro, apenas com sons que vem da própria natureza, som do mar e uma leve brisa noturna. O lugar parece bucólico, uma vida em outro ritmo que não o urbano, contém um aspecto melancólico. Uma pessoa que busca, no ato de contemplação, adquirir algum contentamento com uma ideia de finitude.

Devido à palmeira sabe-se que no fundo, mesmo que não seja possível identificar a paisagem, existe a presença do mar. A completa escuridão do noturno é como um mergulho dentro da própria alma. O horizonte que não se pode ver, mas sabe-se que existe e é característica do mar: um convite para conectar-se com o profundo em nós mesmos. Como se

a pessoa centralizada na imagem estivesse com a atenção voltada para dentro da própria consciência.

O ato de contemplação em meio à escuridão torna-se um processo íntimo de imersão, um penetrar no mais íntimo de si mesmo. Um corpo que adentra dentro do próprio corpo. Um ato quase meditativo no qual os pensamentos somam-se como se fossem ondas a princípio, até que a calma se sucede. Junto à calma não há o que temer, nem nada se espera. O tempo é outro que não esse que cronometra a realidade.

Existe uma ideia de refúgio, uma caverna de si mesmo, onde não há perigos nem pressa para ser. Um estado de espírito no qual a solidão apresenta-se e as memórias vão ganhando espaço.

Os elementos que se destacam na imagem também indicam relação ao Regime Noturno. A imagem sugere uma simbólica da inversão, presente na estrutura antifrásica (mística) na qual o “corpo é o templo” para acessar a espiritualidade. É através de penetrar em si mesmo, como se estivesse sonhando acordado, que se conecta com aquilo que seria a ingenuidade, a origem. Conforme Durand exemplifica descrevendo os escritos de Bachelard e Desoille:

Como escreve Bachelard, é por um movimento “involutivo” que começa toda a exploração dos segredos do devir, e Desoille, na sua segunda obra, estuda os sonhos da descida que são sonhos de retorno e aclimação ou consentimento da condição temporal. Trata-se de “desaprender” o medo. É uma das razões pelas quais a imaginação da descida necessitará de mais precauções que a da ascensão. [...] Porque a descida arrisca-se, a todo momento, confundir-se e a transformar-se em queda. Precisa continuamente se reforçar, como que, para se tranquilizar, com os símbolos da intimidade (DURAND, 2012, p. 201).

A noite é um elemento que perde seu caráter angustiante e torna-se o convite para a descida que será lenta e contemplativa, é o símbolo do inconsciente. As características pertencentes ao esquema de ação verbal sugerem a ideia de engolir: *quando um corpo adentra/penetra o próprio corpo*. A descida é vinculada à intimidade digestiva, ao gesto da deglutição. É um eixo íntimo que concebe por meio do contato com as profundidades, cavidades obscuras do corpo adentro. Retoma constelações relacionadas ao conforto, ao refúgio e ao calor humano. Por isso tem uma própria rítmica, porque é uma construção harmônica da relação sujeito/tempo, conforme Durand elucida:

O que distingue afetivamente a descida da fulgurância da queda, como de resto do levantar vôo, é a sua lentidão. A duração é reintegrada, domesticada pelo simbolismo da descida graças a uma espécie de assimilação, por dentro,



do devir. A redenção do devir faz-se, como modo que toda descida é lenta, “leva seu tempo”, ao ponto de confinar, por vezes, com a laboriosa penetração (DURAND, 2012, p. 201).

A repetição da simbólica dos elementos que compõem a imagem – a descida, a profundidade, o íntimo e o inconsciente –, constituem uma ideia da ação de contemplar como um mergulho em si mesmo e cujas constelações giram em torno do corpo como símbolo de intimidade (a casa), conforme Durand aponta:

A casa constitui, portanto, entre o microcosmo do corpo humano e o cosmo, um microcosmo secundário, um meio-termo cuja configuração iconográfica é, por isso mesmo, muito importante no diagnóstico psicológico e psicossocial. [...] Os poetas, os psicanalistas, a tradição católica ou a sabedoria dos dogon fazem coro para reconhecer no simbolismo da casa um duplicado microcômico do corpo material e do corpo mental (DURAND, 2012, p. 243).

É uma imagem que evidencia o redobramento e a perseverança, em que seu sentido busca conforto em constelações por meio da união e de uma ideia de intimidade secreta, explícita através do gesto de dominante digestiva que penetra o indivíduo e a descida propicia o acesso ao seu profundo, explicado na obra de Durand sobre as estruturas místicas do imaginário:

Já vimos como o processo de eufemização, utilizando a dupla negação, era na sua essência um processo de redobramento. A intimidade não é no fundo mais que uma conclusão normal das fantasias encaixadoras do Jonas. Há na profundidade da fantasia noturna uma espécie de fidelidade fundamental, uma recusa de sair das imagens familiares e aconchegantes (DURAND, 2012, p. 269).



**Figura 3:** Foto do ensaio fotográfico “Olhares sobre a Covid-19 – Brasil”, de Alejandra Orosco”.

A imagem (Figura 3) destaca a ideia de distanciamento, denota passado, como se fosse um fragmento, uma memória de uma viagem de infância.

A primeira descrição já nos fornece esse retorno ao passado como correspondente ao esquema verbal de voltar atrás, característico da estrutura mítica/mística do Regime Noturno. A distância na qual a criança se encontra em relação a quem realizou a foto evoca um observador que caminha sobre a praia num momento de imersão, ou seja, de intimidade. Com a câmera em mãos transforma o transitar como a passagem do tempo na cena capturada.

O momento de imersão com força simbólica atribuída à intimidade apresenta uma relação diacrônica com o tempo: é através da descida, ou seja, da dominante digestiva, que ocorre a passagem do tempo que liga o presente ao passado do observador.

A figura longínqua do menino evoca a memória de infância. Ao caminhar, sentindo a água do mar ir e vir, o observador retoma o vínculo com a ideia da criança que foi e estabelece uma reconexão a partir da figura materna.

O menino surge no mar à procura de proteção, de cuidado e talvez, através disso, possa novamente sentir-se seguro. A imagem reforça a simbólica do acolhimento: de olhos

fechados, nas águas do mar, esse horizonte e a ausência de barulho é como a primeira casa na qual nós conhecemos o mundo. O útero materno, evocando a imagem da Grande Mãe como a figura feminina, tem um simbolismo aquático, mas também telúrico, conforme descreve Durand:

Para um outro historiador das religiões, existiria uma diferença sutil entre a maternidade das águas e a da terra. As águas encontrar-se-iam “no princípio e no fim dos acontecimentos cósmicos”, enquanto a terra estaria “na origem e no fim de qualquer vida”. As águas seriam, assim, as mães do mundo, enquanto a terra seria a mãe dos seres vivos e dos homens. [...] contentar-nos-emos em sublinhar o isomorfismo completo dos símbolos e da iconografia da Mãe suprema, em que se confundem virtudes aquáticas e qualidades terrestres (DURAND, 2012, p. 230).

É uma imagem com caráter nostálgico, manifesta tristeza na ideia do menino no mar ser exatamente essa passagem do tempo e esse encontro bifurcado entre duas fases da vida. Constata-se que a vida adulta é um cuidar de si mesmo, doloroso, que exige escolhas a todo tempo e sentir-se talvez pouco acolhido diante da aridez do mundo. A água é esse mergulho no útero materno. Esse retorno onde não mais se sente sozinho, mas sim cuidado e protegido, é a primeira memória que antecede à própria existência como um indivíduo no mundo cósmico.

## 4.2 A Memória

O constructo da memória no ensaio fotográfico surge não apenas como elemento que visa documentar a própria vivência em relação a um fenômeno com impactos na experiência coletiva, mas, conforme a teoria do imaginário, como a tradução de um conjunto de imagens manifestadas no cotidiano, através de diversas discursivas que afirmam um imaginário coletivo de fim de mundo. Barros (2017, p. 158) apresenta a noção de memória antecipatória:

Ao exigir coincidência da imagem material com a imagem mental, o imaginário utiliza a fotografia como um cadinho em que no tempo presente se fundem alquimicamente lembranças (passado) e desejos (futuro); sua resultante, embora conhecida como memória, seria mais precisamente chamada de memória antecipatória. A propriedade antecipatória da memória parece se agudizar com a fotografia digital e sua potencialização como meio de comunicação e expressão. O compartilhamento frequente de fotografias, pessoais ou não, é indicador de uma permanente reconstrução de si e do mundo.

Para Barros, a memória antecipatória da imagem fotográfica possui uma multiplicidade temporal e que por isso não é vinculada ou construída apenas de passado. Podemos identificar nessa memória uma projeção de desejos relativos ao futuro. A leitura hermenêutica evidencia a manifestação desses desejos através de imagens que giram em torno da compreensão do vetor da morte por meio de recomeço, e do tempo como um meio de buscar, através da descida, formas de lidar com as agonias das incertezas, o desconhecido – elementos pertencentes ao momento pandêmico.

Logo, a fotografia trabalhada na perspectiva do imaginário nos conduz para uma noção da experiência de observação da imagem como um ato pertencente ao presente, através do qual o constructo da memória é continuamente produzido conforme os contextos que vivenciamos e indissociável da imaginação. A esse respeito, Barros explica:

No caso da fotografia, a estabilidade não se deve à imobilização de um passado sobre a cena capturada, e sim à projeção da imagem que se sente como estável na memória sobre a imagem fotográfica observada, de modo que uma se encaixe na outra (BARROS, 2017, p. 158).

A memória antecipatória é produto da imaginação, evidencia a relação entre fotografia e mito, uma vez que trabalha a noção de imagem como portadora de elementos que suscitam a narrativa. O mito não é apenas decorrência de um passado histórico, uma cosmogonia, mas pode estar na projeção de desejos, conforme as respostas para aquilo que se apresenta como uma ameaça em determinado contexto presente em relação à questão fundamental ao homem: a mortalidade.

## **5. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Conclui-se que a análise aponta um conjunto de imagens pertencentes à estrutura de sensibilidade mística (Regime Noturno), designa uma atividade imaginativa que utiliza eufemismos extremos assumindo o sentido de antífrase. É estabelecida uma nova relação com o tempo que consiste em considerar o devir e transformar-se a partir da descida como uma busca por conhecimento.

O movimento de “voltar atrás”, também identificado na leitura das três figuras, relaciona-se com recuperar na fonte das origens, no ato da criação, cumprir aquilo que seria um desígnio eterno, conforme Durand:

O antídoto do tempo já não será procurado no sobre-humano da transcendência e da pureza das essências, mas na segura e quente intimidade da substância ou nas constantes rítmicas que escondem fenômenos e acidentes (DURAND, 2012, p. 194).

A comutação entre os símbolos é diversificada assim como as narrativas que apresentam. Na teoria do imaginário, a reversibilidade é fruto da capacidade de imaginação criadora assim como a própria fotografia, reflexão apresentada por Barros (2017) acerca da relação sobre o alcance da fotografia como portadora da memória histórica, tanto como reveladora do imaginário da contemporaneidade:

O que se acredita ter visto no mundo e o que se deseja ver no mundo estão em simbiose na fotografia a tal ponto que se poderia falar de uma projeção do passado tanto quanto de uma memória do futuro (BARROS, 2017, p. 155).

Reputando o contexto pandêmico no qual as fotografias foram realizadas, a presença do vetor da morte surge na leitura hermenêutica por meio de uma força simbólica cuja arquetipologia revela constelações femininas eufemizadas em torno da Grande Mãe aquática/telúrica. A Mãe aquática vem das profundezas. Ela seria a mãe do mundo cósmico, sugere o cuidado, a água capaz de exorcizar temores. A água uterina, aquela que retoma à lembrança de nossa primeira morada, o útero.

Essas figuras também surgiram como mãe moribunda e da morte não como o fim da matéria, mas transmutado em recomeço.

A capacidade de realizar conectivos com as descrições apresenta uma característica relativa ao Regime Noturno, cria-se uma dinâmica de forma narrativa como o próprio mito.

A simbiose fotográfica pontuada acima está presente na leitura hermenêutica, uma vez que revela um trajeto antropológico repleto de imagens que constelam em torno de uma simbólica de acolhimento e proteção, refletindo emoções relativas ao sentimento de vulnerabilidade. Dado o recorte da pesquisa, a pandemia, se a memória antecipatória tem a capacidade de tratar o passado e projetar o futuro através do desejo, desloca a noção de tempo-espço e a memória também é pertencente ao tempo mítico.

As fotografias podem tanto projetar o passado (uma perspectiva de enxergar o mundo tal como ele era), quanto a memória de um futuro (por meio da simbólica que busca acolhimento e proteção). Esta pode revelar a retomada dessas imagens como desejo manifesto para lidar com o imaginário coletivo de fim de mundo que reafirma o vetor da morte.

O que fica evidente é que a axiomática das imagens simbólicas não é arbitrária e parte do pressuposto de que, mesmo que a leitura, enquanto imagem fotográfica, dependa de um sistema simbólico de referências do próprio espectador, conforme Barros (2010b), ainda que não exista uma realidade em si, a verdade não é indiferente à nossa presença e tudo que está ao nosso redor é constructo, realização do imaginário.

## REFERÊNCIAS

BARROS, Ana Tais Portanova. Fotografia, ciência e mito: Uma interseção estética. **Revista Contracampo**, Niterói, Rio de Janeiro, n. 21, p. 207-216, 21 set. 2010a. DOI <https://doi.org/10.22409/contracampo.v0i21.42>. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/contracampo/issue/view/988>>. Acesso em: 20 out. 2020

\_\_\_\_\_. Comunicação e imaginário: uma proposta metodológica. **INTERCOM - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 33, n. 2, p.125-143, 1 jul. 2010b. DOI <http://dx.doi.org/10.1590/rbcc.v33i2.596>. Disponível em: <[www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/596](http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/596)>. Acesso em: 1 out. 2020

\_\_\_\_\_. Imagens do passado e do futuro: o papel da fotografia entre memória e projeção. **Revista Matrizes**, São Paulo, ano 2017, v. 11, n. 1, p. 149-164, 1 abr. 2017. DOI <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v11i1p149-164>. Disponível em: <[www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/122953](http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/122953)>. Acesso em: 1 ago. 2020

DUNKER, Christian. **A arte da quarentena para principiantes**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020. 94 p.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral**. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. 551 p. v. 1.

OLIVEIRA, Juliana Michelli da Silva. **A vida das máquinas: o imaginário dos autômatos em O Método de Edgar Morin**. 2019. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. DOI <https://doi.org/10.11606/T.48.2019.tde-18092019-101739>. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-18092019-101739/pt-br.php>>. Acesso em: 20 out. 2020.

OROSCO, Alejandra. Olhares sobre a Covid-19: Marco Zero | relato 6: Brasil. **Itaú Cultural**, São Paulo, 29 mai. 2020. Disponível em: <[www.itaucultural.org.br/secoes/fotografia/olhares-sobre-covid-marco-zero-relato-6](http://www.itaucultural.org.br/secoes/fotografia/olhares-sobre-covid-marco-zero-relato-6)>. Acesso em: 10 ago. 2020.

PITTA, Danielle Perrin Rocha. **Iniciação à Teoria do Imaginário de Gilbert Durand**. 2. ed. Curitiba: EDITORA CRV, 2005. 118 p.

SCOFANO, Reuber Gerbassi. Ernst Cassirer e o Imaginário. In: AZEVEDO, Nyrma Souza Nunes de.; SCOFANO, Reuber Gerbassi. (org.). **Introdução aos Pensadores do Imaginário**. Campinas/São Paulo: Grupo Átomo e Alínea, 2018. p. 167- 348.