

A CATÁLISE SIMBÓLICA DA FOTOGRAFIA¹ **THE SYMBOLIC CATALYSIS OF PHOTOGRAPHY**

Ana Taís Martins Portanova Barros²

Jean-Jacques Wunenburger³

Resumo: *Este artigo busca trazer alguns subsídios para a construção da consciência teórica e da heurística próprias ao estudo das imagens simbólicas em geral e da fotografia em particular. A partir do postulado dos Estudos do Imaginário sobre a existência de uma base comum ao imaginário e ao trabalho intelectual, buscam-se algumas consequências filosóficas da valorização do um e do múltiplo sobre os regimes da imagem e do pensamento. Estabelece-se uma distinção entre as abordagens da fotografia enquanto plasmadora icônica e enquanto catalisadora simbólica. Levando-se em conta esta diferenciação que é refletida por aquilo que se pode didaticamente chamar de níveis do imaginário, bem como as diferenças de natureza entre a linguagem verbal e visual, conclui-se que a hermenêutica simbólica da fotografia exige uma construção metodológica própria, avançando inclusive sobre a metodologia durandiana.*

Palavras-Chave: *Imaginário. Fotografia. Comunicação. Filosofia. Metodologias.*

Abstract: *This article aims to bring some subsidies for the construction of theoretical consciousness and heuristic to the study of symbolic images in general and photography in particular. From the postulate of Imaginary Studies on the existence of a common base to the imaginary and intellectual work, we think about some philosophical consequences of the valorization of the one and the multiple on the image and thought. We establish a distinction between the approaches of photography as icon and as symbolic catalyst. Considering that this differentiation is reflected by the imaginary levels, as well as the differences in nature between the verbal and visual language, we conclude that symbolic hermeneutics of photography requires a proper methodological construction, advancing on durandian methodology.*

Keywords: *Imaginary. Photography. Communication. Philosophy. Methodologies*

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Imagem e Imaginários Midiáticos do XXIII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal do Pará, Belém, de 27 a 30 de maio de 2014.

² Professora do PPGCOM/UFRGS, pós-doutora pelo IRPHIL/Université de Lyon 3, doutora pela ECA/USP. E-mail: anataismartins@hotmail.com

³ Professor da Université de Lyon 3, doutor pela Université de Bourgogne. E-mail: jean-jacques.wunenburger@wanadoo.fr

1. Desafios heurísticos sob as dificuldades de léxico

Imaginário é coletivo de imagem? Imagem é o mesmo que representação visual? O corretor de texto em que trabalhamos oferece dez sinônimos para símbolo: alegoria, comparação, emblema, insígnia, marco, monumento, metáfora, representação, signo, sinal. Nenhum deles nos serve. As dificuldades de léxico nos Estudos do Imaginário não são mais do que um sintoma de um outro problema, tão mais importante quanto menos visível: a ausência de heurística que, conseqüentemente, trará dificuldades e equívocos de método, desembocando no refluxo das conclusões à semântica confusa inicial.

Bachelard (2001; 2008; 2010), na primeira metade do século XX, acusou o senso comum de perturbar a ciência e postulou a necessidade de rupturas epistemológicas para que o conhecimento científico avançasse. A este momento de separação do senso comum, Santos, (1989) na segunda metade do mesmo século, chamou de crise de crescimento, mas reiterou que a ciência assim constituída chega a um ponto em que não consegue mais responder as questões que a sociedade coloca, entrando numa crise de degenerescência, e que a saída estaria na transcendência de ciência e senso comum por um conhecimento prático esclarecido. Seja a ciência moderna de Bachelard, seja a ciência pós-moderna de Santos, em nenhum caso parece autorizado o barbarismo epistemológico que se caracteriza pela indiferenciação heurística, mesmo em nome da intuição ou da poética.

Seria possível a um campo do conhecimento em via de constituição saltar de uma só vez sobre a crise de crescimento e sobre a crise de degenerescência, nascendo diretamente sob a égide do ultrapassamento de ciência e senso comum? De fato, pareceria ser esta a vocação dos Estudos do Imaginário: sua interdisciplinaridade necessária, sua transdisciplinaridade fundamental não apontam para outra coisa que não o nascimento direto num campo em que as fronteiras entre as disciplinas se esbatem e, ao lado da razão e do conhecimento científico já consolidado, desempenham papel ativo também a imaginação e o conhecimento tradicional⁴. No entanto, não é possível ignorar que Estudos do Imaginário,

⁴ Trata-se aqui de tradição no sentido colocado por Durand (2008) em "Ciência do Homem e Tradição". Nesta obra, o autor opõe o homem tradicional ao homem filosófico. O homem tradicional seria aquele que não distingue o eu do não-eu, cujo conhecimento é uno e cuja consciência é sistêmica, cujo pensamento "se coloca dentro da perspectiva hermenêutica que quer penetrar decifrar o segredo" (DURAND, 2008, p. 45-6), ou seja, um pensamento gnóstico, um homem apaziguado porque seu "esforço consiste na individuação do eu sobre o modelo simbólico da natureza una - da Criação - e nesta experiência ele encontra a certeza da existência do Princípio Unificador" (DURAND, 2008, p. 52). Já o homem filosófico seria aquele que distingue o eu do mundo, cuja consciência é fragmentada, em que a unidade está na pessoa diante da "desesperadora pluralidade

para se estabelecerem, se tornaram devedores de outros campos do conhecimento, cada um, àquela altura, em diferentes estágios de sua constituição. A herança de noções, conceitos e informação acumulada não foi transmitida sem as marcas do solo em que cresceu; sim, os Estudos do Imaginário também carregam o pecado da promiscuidade entre ciência e senso comum e também das ciências entre si, de modo que não está a salvo da necessidade de rupturas epistemológicas, não para separar ciosamente os dois tipos de conhecimento e sim para construir uma consciência teórica.

Rupturas estas que parecem necessárias também às jovens Ciências da Comunicação. Aqui, dada a recorrência de objetos empíricos formados por filmes, fotografias e vídeos, ocorre com frequência a associação entre imagem técnica e imaginário, sem maiores cuidados conceituais ou mesmo nocionais. A redução de imagem a imagem técnica refluí de modo quase auto-evidente para a redução de imaginário a conjunto de imagens visuais, nuançado no máximo por alguma leitura psicologista que reconduzirá a imagem a sintoma de alguma outra coisa, sendo na verdade a descoberta desta outra coisa o objetivo final da pesquisa.

Justamente por seu campo empírico ser depositário da pleora de imagens que caracteriza a contemporaneidade, cabe à Comunicação a responsabilidade crucial de tirar consequências teóricas dos marcos heurísticos que vêm constituindo os Estudos do Imaginário pelo menos desde Bachelard (1999) e seu *A psicanálise do fogo*.

2. Regras também para a fantástica

O imaginário possui regras de funcionamento que foram apontadas de modo indireto por Cassirer (2000), Freud (1983, 2012), Jung (1991), Lévi-Strauss (2012). Bachelard (1999) indica de modo mais contundente a existência de uma organização do imaginário, mas coube a Gilbert Durand (1997) desenvolver o projeto de seu mestre e desenhar uma topologia que desse conta da organização das imagens simbólicas a qual ele chamou de estruturalismo figurativo. Trata-se de estruturas intelectuais, mas figurativas, ou seja, que não são jamais

do mundo" (DURAND, 2008, p. 38), para quem o espaço, o tempo e a causalidade são categorias vazias de entendimento, conhecendo "somente problemas e não segredos" (SAUVAGE *apud* DURAND, 2008, p. 45), cujo pensamento é agnóstico, um homem, enfim, que está em crise porque "sustenta um eu que ele pretende uno e, por isso, vazio em face de um mundo e de técnicas de apropriação do mundo cada vez mais plurais e alienadoras" (DURAND, 2008, p. 51).

autônomas no plano lógico, são inseparáveis da imaginação, sua fonte e ao mesmo tempo instância de expressão. Durand (1997) mostra que a lógica do intelecto é figurativa porque enraizada em figuras que existem no espaço-tempo, motivadas e motivantes dos *schèmes*.⁵ Durand (1997) retomou o programa de Novalis com sua fantástica transcendental para dizer que a fantástica é a imaginação não da ordem do intelecto, mas do poder de representação fundamental da alma. Os Estudos do Imaginário se colocam, assim, no seu nível fundador, ao mesmo tempo na contramão das correntes empiristas e racionalistas dizendo que a grande fonte do conhecimento não está no exterior, nos olhos, nas orelhas, e também que nem tudo já está lá na cabeça. Não, nem a percepção, nem a inteligência são a fonte, mas sim a imaginação, a fantástica. Há um aspecto nesta fantástica muitas e muitas vezes esquecido nos estudos em que as imagens visuais constituem o corpo empírico: ela é *transcendental* porque não é uma imaginação segunda, nutrida da percepção, pós-perceptiva, reprodutiva. Trata-se de uma imaginação primeira, criadora, independente da memória e dos sentidos.

Há diversos postulados dos Estudos do Imaginário que encontram grandes resistências intelectuais. Estas resistências variam de acordo com o tempo histórico e com a área que reage. Assim, na década de 1960, foi bastante indigesta a ideia de Durand (1997) de que um mito ascendente, junto com um mito descendente, dinamiza a sociedade, circulando entre as instituições, entre os papéis sociais aceitos e marginalizados e também no subsolo arquetípico destes níveis. A própria existência deste subsolo arquetípico, irmanando a humanidade através dos tempos e espaços, é objeto ainda hoje de controvérsia.

Mas talvez a maior dificuldade seja mesmo o postulado durandiano da anterioridade ontológica da imaginação sobre a razão, da antecedência do sentido figurado sobre o próprio. Este postulado, no entanto, é fulcral nos Estudos do Imaginário a ponto de, quando não assumido, descaracterizar o lugar de fala destes estudos e se confundir com outros espaços heurísticos e metodológicos como o da semiótica e o da análise de discurso. Isso porque, desvinculada de sua pregnância, uma imagem simbólica deixa de sê-lo, se tornando antes um signo. Ora, não é necessário onerar a compreensão dos signos com a introdução de uma

⁵ O sentido em que o termo *schème* é aqui utilizado indica uma representação intermediária entre fenômenos percebidos pelos sentidos e as categorias do entendimento, como em Kant (1983) ou, como em Bergson (1988), o conjunto de imagens ou sensações cinestésicas. Nestes sentidos, esta palavra não tem tradução para o português.

entidade que lhe é alheia e presumivelmente desnecessária; no caso, o imaginário. A navalha de Occam deve fazer aí seu trabalho.

O durandismo identifica uma lógica comum organizando o imaginário e a atividade intelectual. De certa forma, a grande pergunta que toda a pesquisa afiliada aos Estudos do Imaginário faz é: qual é a axiomática das imagens simbólicas no sistema em causa? Como se faz esta escolha? Ela é arbitrária ou motivada?

Os Estudos do Imaginário permitem ir até o fim da metáfora, descer nesse subterrâneo e tornar inteligível o que há por baixo. Propomos recomeçar pelo começo, pelas primeiras questões da filosofia, em particular a platônica, qual seja, o domínio da experiência, da semelhança e da diferença. O ser humano é levado a nomear as coisas, a afirmar que duas coisas são o mesmo ou que são diferentes, sempre se estabelecendo enunciados para pensar e falar que incidem sobre a distribuição de semelhanças e diferenças e também sobre a realidade ou aparência daquilo que se fala de um e de outro. Há as filosofias que pensam que, muito além das diferenças, são as semelhanças o marco da fidelidade à realidade mostrando que há um triunfo da não diferença sobre a diferença. Para Plotino (1993), tudo é um. E Platão (2001) diz que, do alto da inteligência, vê-se que tudo faz um. Isso quer dizer que todas as diferenças param e são presas na indiferença, na unidade, no *monos*. Em outras filosofias, tudo o que banaliza a diferença e exacerba a semelhança é a confusão, ou seja, trata-se de filosofias que buscam a separação, buscam levar de volta cada coisa à sua identidade, como a de Descartes (1979).

De modo diferente, o monismo quer diminuir a heterogeneidade, a alteridade em benefício de uma reconciliação da unidade. Assim, para a filosofia monista há, nos múltiplos, uma co-naturalidade que torna possível juntá-los. O um prevalece sobre o múltiplo, e o múltiplo é apenas um momento, um nível de representação, mas, se procuramos além dele, encontraremos o um, exatamente como na mitologia do espelho.

3. O um e o múltiplo como bases do imaginário

A leitura de fotografias em Comunicação tem se orientado por uma mitologia especular (BARROS, 2013a, 2013c). Para melhor entender as consequências teóricas (ou as bases desse imaginário), recorreremos à filosofia de Plotino (1993), com seu *schème* do

espelho. A remissão da fotografia a este *schème* se abre para muitas questões: a da realidade real e a da realidade aparente, a do ser e de sua imagem, a questão do dois, que é a primeira forma do múltiplo. A imersão da fotografia na mitologia do espelho nos diz que ela, a fotografia, é um reflexo, uma duplicação do mesmo, mas que não chega a uma verdadeira realidade: o modelo está lá, mas se desaparecer o reflexo desaparece também. Há uma não-substancialidade do reflexo. Disso resulta que as formas, incluindo as fotográficas, são duplicadores evanescentes, tão caracterizadas pela aparência quanto pela inexistência.

O espelho é um modelo cognitivo que permite pensar a proliferação dos múltiplos, já que o objeto espelho produz imagens ao infinito, multiplica o único sem que seus múltiplos tenham realidade concreta. Pode-se dizer que o espelho permite pensar uma *alteridade fraca*, que se liga à identidade. Para Plotino (1993), a forma de o intelecto se refletir na alma e a alma no corpo, ou seja, o processo de materialização do mundo das formas não produz a verdadeira diferença. Assim, o mundo visível é um reflexo do mundo inteligível, sem identidade, sem existência própria. Voltar à unidade do modelo é, enfim, a única via de verdade porque o resto não tem existência autêntica.

Se o mesmo *schème* está na base do imaginário que sustenta o que se poderia nomear de uma teoria da fotografia, vê-se logo o porquê de a fotografia continuar a deter toda sua força testemunhal, a despeito da consciência cada vez maior sobre as possibilidades manipulatórias dos editores de imagem: o *schème* nos dá a certeza do reflexo, sim, mas sempre reflexo de um mundo que tem existência real.

Plotino (1993) contribui ainda com um outro *schème* monista: o da irradiação. Nele, tudo emana do um que, através do sol, se abre sobre a simbólica do centro, mesmo sol que é onipresente na *República* de Platão (2012). Os raios dilatam a circunferência, fazem proliferar o múltiplo, mas tudo pode ser repatriado em direção ao centro. O múltiplo não é em si, mas emanado; há uma reversibilidade garantida entre o mesmo e o outro, entre o um e o múltiplo. Novamente, a fotografia parece se inscrever sob o *schème* monista. A perspectiva renascentista imposta pelo aparelho fotográfico é exatamente esta de um ponto de vista único para o qual converge a visualização de todos os detalhes da cena fotografada com os raios partindo de um só centro.

No entanto, o imaginário permite que esta mesma imagem ofereça a possibilidade de outro tratamento, escavando progressivamente a diferença e dando vantagem ao outro. Passa-

se do um ao outro, este último adquirindo consistência até mostrar finalmente que, ainda que com a mesma realidade ontológica do um, faz dois. O pensamento dualista, aquele das duas substâncias, como em Descartes (e de todos os filósofos do cristianismo) é então autorizado pelo imaginário: há pelo menos duas substâncias, cada substância é uma em si. O diferenciável constitui uma alteridade.

Platão (2001; 2012) deu à noção de diferença toda sua portabilidade, uma diferença que não é mais solúvel na semelhança. Na metodologia filosófica de Platão, as diferentes relações do mesmo e do outro fazem a ambivalência do *schème* do espelho: o reflexo não é realmente um segundo ser. O duplo especular é utilizado como mediação para ir em direção à fonte de todo o ser, à forma que torna possível a visibilidade, e é assim que o dois é redutível ao um. O duplo não é nada, o reflexo não é verdadeiramente semelhança e precisa do outro para existir.

Mas a mesma ilusão especular pode se tornar o ponto de base de uma experiência da alteridade, com a imagem sendo dotada de mais potência do que o ser que ali se reflete. A diferença é então acentuada, empurrada até se chegar à ruptura, ao corte, à separação, produzindo uma alteridade irreduzível. A dualidade instalada é muito difícil de ser contornada porque na sua raiz atua um *schème* tão forte quanto o do espelho, que é o do combate. A dualidade é sempre polêmica, antagônica, entre o um e o outro, o um contra o outro. Os seres diferentes não são indiferentes um ao outro, mas se diferenciam em oposição. Se toda forma contém uma força, a natureza inerte se comporta segundo um princípio de diferenciação.

O verdadeiro/falso, o bem/mal, o belo/não belo são *schèmes* que preparam os procedimentos cognitivos. As ameaças de Nietzsche (2008) não são suficientes para desestabilizar estas duplas: sua estrutura dual é dificilmente contornável, talvez não tanto no terreno da lógica, mas sobretudo no terreno da moral: aí entra a prodigiosa imagem da Trindade, uma construção de grande utilidade não só teológica, como também filosófica. Sim, se temos dois, temos algo entre os dois, e assim está colocada automaticamente a *arché* ternária. Porque se não é desejável a recondução ao monismo para que seja possível o desaparecimento do bem e do mal, então só resta ir em direção ao três.

Tanto o monismo quanto a dicotomia, a tricotomia ou como quer que se designe o múltiplo são *schèmes* que dão as regras do funcionamento do pensamento e também da imaginação. Se já é senso comum afirmar que o imaginário é a matriz da arte, talvez não seja

tão pacífico afirmar que ele também está na base da ciência e certamente é menos pacífico ainda afirmar que o próprio imaginário tem regras. Naturalmente, não é o mundo exterior que necessita do um ou do múltiplo, e sim o imaginário, e é essa necessidade que enuncia as regras. Os *schèmes* do um ou do múltiplo não são ontológicos porque se encontram nos alicerces da filosofia ocidental, e sim porque fundam a axiomática das imagens simbólicas, organizando, assim, ao mesmo tempo, o imaginário e o trabalho intelectual dele derivado.

Por outro lado, uma filiação comum não iguala em natureza as imagens. Como já foi proposto em outro lugar (WUNENBURGER, 2002), poderíamos ilustrar a arquitetura do imaginário através da figura de uma árvore: as folhas, numerosas, equivalem ao nível do ícone, um tipo de imagem-cópia que guarda similitude com a realidade sensível ou ideal, uma representação em ausência do referente; o tronco é o caminho por onde circula a seiva vital, equivalendo aos símbolos, imagens que já se embrenham de uma complexidade maior porque seu sentido vem ao mesmo tempo de um conteúdo primário e da experiência, ou seja, seu sentido somente é liberado sob o impulso do *vivido*; finalmente, as raízes correspondem à base do imaginário. Seja esta base o arquétipo de Jung (1991) ou o *schème* de Durand (1997), trata-se aqui de imagens legitimamente transcendentais, porque não dependem da subjetividade nem da bagagem cultural de quem as percebe: elas se impõem ao espírito como realidades mentais autônomas, estão além da reprodução e da ficção.

Assim, temos um fundamento comum para o imaginário e para a razão, fundamento este que tem sido filosoficamente identificado com uma axiomática que se interroga sobre a semelhança e a diferença e cujas respostas vão do um ao múltiplo. Estas lógicas orientam tanto o imaginário como a racionalidade que dele deriva, confortando o gesto fundamental da distinção sob o regime dicotômico, o gesto fundamental da (con)fusão sob o regime da mônada e o gesto fundamental da conjunção sob o regime da tríade, como mostra Durand (1997) e como detalharemos adiante.

Cada um destes regimes, no entanto, é terreno para o nascimento de imagens que, embora possuindo raízes arquetipais comuns, mobilizam diferentes cargas de pregnância simbólica. Naturalmente, a pregnância simbólica não é propriedade da imagem: uma mesma imagem pode falar como simples ícone para um sujeito e acionar conteúdos arquetipais para outro.

É assim que, ao estudarmos as imagens, teremos a opção de abordá-las como signos semióticos, como símbolos pregnantes ou mesmo como manifestações imaginais. De posse de sua consciência heurística e da compreensão sobre os seus limites e seu alcance, todas estas abordagens têm validade científica, mas se encontram em diferentes estágios de maturidade na pesquisa. Do mesmo modo que nas árvores as folhas tendem a abundar sobre as raízes, a pesquisa sobre os níveis mais externos do imaginário é a mais frequente, com os estudos se prendendo aos sintomas sociais das imagens simbólicas. Em vista, no entanto, da pletora de imagens visuais de nossa contemporaneidade, parece-nos necessário o risco do mergulho no tronco que transporta a seiva das raízes às folhas, risco tão maior quanto menor é a estabilidade dos achados que se podem alcançar quando o que se busca é a imagem simbólica.

4. Dificuldades da pesquisa da imagem simbólica na fotografia

Busca esta que se complexifica consideravelmente quando o corpo empírico é formado não por obras de arte, visuais, dramáticas, literárias ou mesmo musicais - afinal, é pacífico que o imaginário reina sobre as artes -, mas por obras grandemente dominadas pela técnica. Quando a esse domínio técnico se soma um resultado visual, como na fotografia, a dificuldade de focalização da imagem simbólica é agudizada pela facilidade com que a atenção se detém sobre a percepção, fazendo com que o estudo não se lance além da imaginação segunda, pós-perceptiva, reprodutiva - o que em outro lugar denominamos pós-imagem (BARROS, 2013b).

A fotografia é comumente entendida como uma imagem técnica, obtida de modo em grande medida automatizado por meio de uma máquina. A partir deste ponto de vista, os estudos sobre a fotografia facilmente se debruçam com mais vigor sobre as decorrências dessa origem técnica, que, tomada como natureza primeira, torna lógica sua abordagem como signo fortemente estruturado, começando na sua realização material, que implica controles pré-definidos (toda a iluminação, perspectiva e composição de uma fotografia têm de ser permitidas pelo aparelho ou não ocorrerão) e culminando numa interpretação substancialista que supõe a presença da coisa em si diante da câmera. Talvez seja por isso que Santaella (2005, p. 198) assume a fotografia como "[...] paradigma para a proposta de que as formas de

representação visual têm sua matriz na indexicalidade". Mesmo quando questionado seu caráter indicial, o apelo à testemunhabilidade se revela diante do sensualismo empírico que o gesto fotográfico implica, já que para estar na foto a coisa fotografada parece ter de estar ou ter estado no mundo, de modo que a fotografia é instintivamente sentida como proveniente da própria realidade. Assim, a reflexão *sobre* e a *leitura de* fotografias têm na própria realidade um obstáculo epistemológico, nos termos em que o define Bachelard (2010, p. 165).

O estudo da fotografia como fenômeno comunicacional é definitivamente marcado pela herança semiótica. A semiótica traz a ideia geral ao campo da Comunicação de que essa se faz através da linguagem. Dado que linguagem e signo (e também representação) são praticamente indistintos em semiótica, o entendimento de que a comunicação só é possível através de signos acaba permeando os estudos, mesmo aqueles que não se filiam claramente à semiótica, até porque as Ciências da Comunicação nasceram como extensões da pesquisa linguística no final do século XIX. É assim que se vai considerar a ocorrência da comunicação quando um emissor elabora uma mensagem, representada por um signo que vai gerar uma interpretação na mente do receptor. Novamente, mesmo quando o estudo se alarga para os contextos históricos, sociais, culturais, terá no seu código genético o signo como princípio heurístico.

Este legado conduz também o estudo da fotografia, levando-se a um inventário dos elementos visuais presentes no material em questão, ou seja, a uma análise sígnica seguida da sua interpretação, da busca de associações que vão dar a conotação da mensagem e a sua intenção comunicativa. O circuito se completa, assim, com a determinação do sistema referencial que originou a fotografia. Nesse processo, raramente ocorre a pergunta sobre as relações entre fotografia e imagem, já que a fotografia é tomada de modo praticamente auto-evidente como imagem técnica nos termos em que Flusser (2004) adiantou. Mais raramente ainda vai se apresentar a questão acerca do que é, enfim, uma imagem, pois esta questão já teria sido resolvida pela semiótica. A fotografia seria uma espécie de plasma icônico da imagem. No entanto, parece-nos que é enquanto catalisadora simbólica que a fotografia se insere na dinâmica dos imaginários, e aí é necessário lembrar que imagem é antes de tudo produto da imaginação.

Sua origem imaginativa dá à imagem um caráter simbólico, entendido aqui o símbolo não como o arbitrário da semiótica, e sim como o motivado da tradição dos Estudos do

Imaginário, como vimos antes. O tensionamento entre esta origem imaginativa e o resultado técnico parece não ter encontrado ainda espaço para ser equacionado nem ferramentas para ser considerado na leitura de fotografias, conforme já foi constatado em pesquisa desenvolvida anteriormente (BARROS, 2011; 2013a).

Novamente, atravessam esse cenário questões mais profundas do que confusões lexicais como esta acerca do que é, mesmo, uma imagem. A fotografia, lembramos novamente, por sua dimensão automatizada, é definida como *imagem* técnica. Naturalmente, sua dimensão *simbólica* não fica excluída dos estudos, pois não se espera uma correspondência ponto a ponto com o referente que a teria originado. No entanto, nem a imagem se resume a algo imaginado ou a uma representação percebida visualmente, nem o símbolo se limita a uma interpretação da realidade. Toda imagem tomada como essencialmente visual é no fundo derivada da sensação - para não dizer que é sua cópia -, ou seja, ligada indissolúvelmente à percepção e, portanto, à memória. Ela se realiza através da transposição da sensação para uma realidade trans-sensorial, o que a faz se distanciar do mundo sensível e se intelectualizar. Sendo produto de algo percebido anteriormente, esta imagem será sempre memória, ou seja, reprodução. Isso é patente no caso da fotografia - o "isso foi" de Barthes (1984) demonstra-o suficientemente.

Mas, como sublinha Dubois (2004, p. 85), o "isso foi" barthesiano para aí, não prossegue para um "isso quer dizer". A busca do "isso quer dizer" coloca-se então como o problema a ser resolvido pela interpretação. No entanto, a interpretação não é independente do próprio processo de compreensão, e é então que, antes de se exigir do pesquisador um método, exige-se uma heurística.

Matizando o absoluto da imagem que reproduz uma memória, Bachelard (1997), retomando Kant, fala da imagem advinda da imaginação produtora, ativa, imagem esta que é criação mental desligada de qualquer objeto externo, mesmo sendo possível nomear a sensação que lhe deu origem. Essa imagem, segundo Bachelard, não é evocação, e sim trabalho e jogo sobre a *matéria*, organicamente situada na relação da carne humana com a carne do mundo. A imaginação material de Bachelard se distingue do que ele chama de imaginação formal, esta última dependente da visão. Inspirado pela cosmologia de Empédocles, Bachelard (1997) formula sua lei da imaginação material, postulando que em cada ser imaginante há o predomínio da motivação de um dos quatro elementos: água, ar,

terra e fogo. Da relação do ser imaginante com um mundo que lhe resiste nasce a imagem material, a imagem que se faz experiência, diferente da imagem-espetáculo, que é formal e dependente da visão.

Uma hermenêutica da imagem definirá suas bases heurísticas de acordo com a aproximação que o pesquisador faz da imagem, se experiência ou se espetáculo, se produto da imaginação ativa ou passiva. O "vício da ocularidade" (PESSANHA apud SIMÕES, 1999) denunciado por Bachelard (1997) tem como sucedâneo o espetáculo. Aliás, a crítica de Bachelard à supremacia da visão é a charneira que liga sua obra epistemológica à sua obra poética, tantas vezes vistas como completamente opostas. Na ciência, o excesso de ocularidade traz o obstáculo epistemológico que é constituído pela própria realidade (BACHELARD, 1996), de modo que o pesquisador tende a tomar como dado da realidade aquilo que vê; é quando aquilo que pensa saber encobre o que deve saber. Na poética das imagens, o mesmo excesso de ocularidade traz o distanciamento do sensível, a intelectualização da imagem, a contemplação passiva.

Por outro lado, a imagem tomada organicamente, enquanto nascida do trabalho da mão do homem sobre o mundo, é uma imagem experienciada, sem a âncora da memória sobre um objeto externo, embora se possa identificar em parte a sensação originária. Essa imagem, poder-se-ia dizer, não tem significado, pois não é ponte entre dois elementos terceiros, mas tem, sim, sentido; essa imagem é um símbolo hermenêutico, não um sintoma de outra coisa. Ou seja, não interessa tanto o que ela encobre, o que seria a realidade por baixo dela, e sim a realidade que ela apresenta, dada sua forte conjunção forma-conteúdo.

Durand, concordando com seu mestre Bachelard no tocante ao dinamismo da imagem simbólica, mas discordando quanto à sua origem a partir de uma cosmogonia eurocêntrica, vai buscar nos gestos do corpo humano em direção ao mundo o nascimento da imagem. Inspirado na reflexologia de Betcherev, Durand (1997) constrói um sistema de classificação de imagens simbólicas de acordo com esquemas sensório-motores dominantes que, quando presentes, inibem os demais reflexos e engendram o simbolismo: o reflexo postural, responsável pela verticalidade que caracteriza a hominização, organizando as imagens de enfrentamento, disjunção; o reflexo digestivo, que traz condutas de assimilação, mas também de rejeição e de ejeção; e o reflexo rítmico ou copulativo, fundado na sexualidade, organizando as imagens simbólicas ligadas à passagem do tempo, seja ele cíclico ou linear. A

partir daí, Durand (1997) desenvolve sua teoria do imaginário, classificando as imagens em regimes de acordo com o reflexo dominante de base, respectivamente, regime heróico, místico e dramático. Esta classificação vai servir de guia para os desenvolvimentos posteriores da teoria do imaginário, especialmente no que concerne ao que Durand chama de mitodologia (1996), um método mitocrítico e mitanalítico capaz de detectar as imagens simbólicas e sua forma de organização nas sociedades e nos produtos da cultura.

Se tem a facilidade de oferecer uma hermenêutica para a imagem simbólica, a mitodologia apresenta a exigência de ser feita sobre um fio discursivo, o que dificulta o trabalho do pesquisador cujo objeto empírico é constituído por fotografias. Naturalmente, sempre é possível se descrever a fotografia em questão e se aplicar a mitocrítica a essa descrição. No entanto, isso implica a introdução da linguagem verbal como um mediador cuja natureza é totalmente alheia à imagem visual.

Debray (1993) arrola os défices da imagem visual como a fotografia em relação à linguagem verbal: 1) ignora o enunciado negativo: "[...] ausências podem ser ditas, mas não mostradas" (DEBRAY, 1993, p. 319); 2) ignora o universal: "[...] só pode mostrar indivíduos particulares em contextos particulares" (DEBRAY, 1993, p. 319); 3) procede apenas por "[...] justaposição e adição" (DEBRAY, 1993, p. 319); 4) "[...] ignora os marcadores de tempo" (DEBRAY, 1993, p. 319). Pode-se suspeitar que todo saldo negativo tem seu correlato em um exagero do outro lado da balança. Assim, do mesmo modo que a fotografia não pode falar da ausência, do universal, dos marcadores de tempo, limitando-se a adicionar e justapor informações visuais, o discurso tem na sua linearidade uma limitação intransponível. A fotografia dá-se inteira, de uma só vez, sincronicamente; o discurso exige que se faça um percurso diacrônico para ser compreendido. Então, ainda que os défices da fotografia não representem um problema para sua transposição discursiva, sua sincronicidade é um obstáculo considerável. Aplicar a mitodologia a um discurso que descreve a fotografia não é o mesmo que aplicar a mitodologia a um discurso da cultura, não só porque então se estará estudando um material que finalmente foi produzido pelo próprio pesquisador, mas também porque este estudo vai forçosamente ignorar um dos aspectos constitutivos da fotografia, qual seja, o da sincronicidade de sua apresentação.

O caminho metodológico, portanto, não é oferecido pronto para o uso. Ainda que a conversão da imagem visual em discurso possa participar de uma hermenêutica simbólica,

ainda será preciso, como sempre quis Bachelard, estar presente à imagem no momento da imagem, numa espécie de gnose. As consequências teóricas disso são muitas e as dificuldades, imensas.

Referências

- BACHELARD, G. Noumène et microphysique In : **Études**. Paris : Presses Universitaires de France, 2001.
- _____. **A água e os sonhos**. Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **A epistemologia**. Lisboa : Edições 70, 2010a.
- _____. **A formação do espírito científico**. Rio de Janeiro : Contraponto, 1996.
- _____. **A psicanálise do fogo**. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- _____. **Estudos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- BARROS, A. T. M. P. Sujeito e demiurgia no gesto fotográfico. **E-Compos - Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. Porto Alegre, v. 14, n. 2, p. 1-13, mai-ago 2011. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/626/518> Consultado em 23 de maio de 2013.
- _____. Do obstáculo especular à ilusão epistemológica na teoria da fotografia. IN: **Matrizes - Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo**. São Paulo, v. 6, n. 2, 2013a. No prelo.
- _____. **Fotografia, olho do pai**. In: XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2013, Manaus. XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Anais. São Paulo: Intercom, 2013c. p. 1-15. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0639-1.pdf> Consultado em 17 jan 2014.
- _____. Símbolos do inferno: imagens de lugar nenhum e de algum lugar. **Discursos Fotográficos**. Londrina, v. 9, n. 14, p. 99-122, jan-jun 2013b. Disponível em <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/viewFile/13255/12412> Acessado em 29 dez 2013. DOI 10.5433/1984-7939.2013v9n14p99
- BERGSON, H. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Lisboa : Edições 70, 1988.
- CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- DEBRAY, R. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DESCARTES, R. **Discurso do método**. Lisboa, Edições 70, 1979.
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Campinas : Papyrus, 2004.
- DURAND, G. **Introduction à la mythodologie : mythes et sociétés**. Paris: Albin Michel, 1996.
- _____. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- _____. **Ciência do homem e tradição**. O novo espírito antropológico. São Paulo : TRIOM, 2008.
- FLUSSER, V. **Pour une philosophie de la photographie**. Paris: Circé, 2004.
- FREUD, S. **O mal-estar na civilização**. Obra Completa, vol. XIV. Rio de Janeiro : Imago, 1983.
- _____. **A interpretação dos sonhos**. Porto Alegre : L&PM, 2012.

- JUNG, C. G. **Arquetipos e inconsciente colectivo**. Barcelona, Paidós, 1991.
- KANT, I. **Crítica da Razão Pura**. São Paulo : Abril Cultural, 1983.
- LÉVI-STRAUSS, C. **O pensamento selvagem**. Campinas : Papyrus, 2012.
- NIETZSCHE, F. **Além do bem e do mal**. Prelúdio a uma filosofia do futuro. Porto Alegre ; L&PM, 2008.
- PLATÃO. **A República**. São Paulo : Perspectiva, 2012.
- _____. Teeteto - Crátilo. In: **Diálogos**. Belém : UFPA 2001.
- PLOTINO. **Ennéades**. Paris : Sociéte d'Édition Les Belles Lettres, 1989-1993.
- SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia**. São Paulo: Iluminuras : Fapesp, 2005.
- SANTOS, B. de Sousa. **Introdução a uma ciência pós-moderna**. Rio de Janeiro : Graal, 1989.
- SIMÕES, R. L. M. **A imaginação material segundo Gaston Bachelard**. Rio de Janeiro: UERJ, 1999. Dissertação de mestrado. Disponível em <http://www.consciencia.org/bachelarddisreinerio.shtml>
- WUNENBURGER, J.-J. **La vie des images**. Grenoble: PUG, 2002.