

Fotografia, olho do Pai¹

Ana Taís Martins Portanova BARROS²
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS

RESUMO

Este artigo apresenta os resultados de uma pesquisa que busca detectar os princípios heurísticos da produção acadêmica brasileira sobre fotografia, no período entre os anos de 1999 e 2009, bem como suas imagens simbólicas dominantes. A pesquisa averigua, ainda, a opinião do senso comum sobre a fotografia no que tange às principais questões apontadas pela ciência, levantando, igualmente, suas imagens simbólicas dominantes. Como ferramentas metodológicas, utilizam-se, principalmente, a pesquisa bibliográfica, a bibliometria, a entrevista semi-estruturada (incluindo questões fechadas e uma questão aberta) e a mitocrítica. Conclui-se que ciência e senso comum sobre a fotografia partilham o simbolismo espetacular, tendo no sintema do olho do pai sua imagem dominante, corporificada pela objetiva fotográfica.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia; imaginário; ciência; senso comum.

1. INTRODUÇÃO

Filha da técnica, desde sempre aspirante à arte, a fotografia traz na sua reflexão epistemológica as marcas da indecidibilidade de sua vocação. Essa conclusão foi possível a partir da pesquisa "O estado da arte da pesquisa em fotografia no Brasil: imaginários, ciência, senso comum", desenvolvida sobre a produção intelectual brasileira sobre fotografia publicada no decênio compreendido entre 1999 e 2009, com o objetivo principal de verificar a configuração do conhecimento científico sobre fotografia e o imaginário que alimenta tanto a ciência quanto o senso comum em torno dela.

Em uma das facetas da pesquisa, foram analisadas as imagens simbólicas de alguns pressupostos heurísticos da produção intelectual brasileira sobre fotografia,

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, XIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Pós-doutora em Filosofia da Imagem pela Université de Lyon/3. Doutora e mestre em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação e do curso de graduação em Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Coordenadora do Imaginalis / CNPq - grupo de Estudos sobre Comunicação e Imaginário (www.imaginalis.pro.br). E-mail: anataismartins@hotmail.com

encontrando-se, subjacente à construção teórica da área, o simbolismo especular, em especial através da mitologia do espelho. Noutra faceta, estudaram-se as respostas que o assim denominado senso comum deu ao ser estimulado a falar sobre as mesmas questões encontradas na produção intelectual sobre fotografia. Estas respostas apontaram igualmente para o simbolismo especular e ascensional como orientador do fotográfico. O que essa base comum nos sugere acerca da possibilidade de uma teoria brasileira sobre a fotografia? Quais as nuances que distiguem e aproximam ciência de senso comum neste contexto?

2. O SIGNO FOTOGRÁFICO COMO ANTÍDOTO À IMPOSSIBILIDADE OBJETIVA

Relataremos brevemente os achados da pesquisa no que tange aos imaginários compreendidos nas referências bibliográficas mais frequentes e nos princípios heurísticos da produção intelectual brasileira sobre fotografia, já que seus resultados foram avançados em outro lugar (BARROS, 2013).

A produção intelectual sobre fotografia no Brasil realizada num período de dez anos, de 1999 a 2009 (este último, data do início da pesquisa), foi mapeada a partir do diretório de teses e dissertações da CAPES e do diretório de grupos de pesquisa do CNPq. Nestas duas instâncias, procuraram-se trabalhos que se debruçassem sobre a fotografia como *episteme*, fornecendo pistas para o que seria uma teoria da fotografia brasileira. Utilizando-se a palavra fotografia como expressão de busca, encontraram-se junto ao CNPq 111 grupos de pesquisa, dos quais apenas 10 utilizavam a fotografia não apenas de modo marginal, para buscar informações visuais, e sim como objeto de reflexão epistemológica. Estes 10 grupos publicaram, durante os 10 anos de abrangência da pesquisa, "[...] 29 trabalhos efetivamente construtores do que se poderia chamar de teoria ou mesmo filosofia da fotografia" (BARROS, 2013), 25 dos quais foram acedidos na íntegra. Já a CAPES apresentou 65 teses e dissertações que responderam à expressão de busca “fotografia”, mas somente 16 cumpriram a exigência fundamental de tratar possivelmente da epistemologia da fotografia, obtendo-se o texto completo de 15 delas.

A mais representativa área de origem dos trabalhos foi a Comunicação, com 51,1% dos textos, seguida pela História, com 15,65%. Os restantes 35,45% se pulverizaram entre Antropologia, Arquitetura e Urbanismo, Artes, Ciências da Informação, Sociologia e Educação. Já esse primeiro dado aponta para a importância da

discussão das relações entre fotografia e realidade, posto que tanto a Comunicação quanto a História utilizam a fotografia sobretudo como documento.

Os autores e obras mais citadas apresentam uma dispersão maior ainda do que a das áreas de origem dos textos. *A câmara clara*, de Barthes (1984), e *O ato fotográfico*, de Dubois, disputam um periclitante primeiro lugar respondendo, cada um, por 3,20% dos totais das citações. Flusser e seu *Filosofia da caixa preta* é citado 1,8% das vezes e *Imagem: cognição, semiótica, mídia*, de Santaella, aparece em 1,6% das citações, mesmo percentual de ocorrências que *O óbvio e o obtuso*, novamente de Barthes. Nada menos do que 845 outros títulos se dispersam entre as citações, respondendo, cada um, por menos de 1,3%, correspondendo ao pesado total de 88,6% de todas as referências. Digno de nota é ainda o fato de que 517 (60,8%) dentre todos os títulos receberam apenas uma citação ou 0,04% do total de citações.

Vê-se que alguns textos clássicos são incontornáveis, mas a área de origem comum à mais da metade do corpo empírico estudado não evitou a dissipação entre as referências. Levando-se em conta o título mais citado, *A câmara clara* (BARTHES, 1984), pode-se pensar que

"[...] a produção teórica brasileira em fotografia não busca tanto um método de leitura de fotografias e sim uma licença para simplesmente estar em presença delas, deixar agirem em nós não as imagens afetadas do iconismo exacerbado e sim as imagens inefáveis do *mundus imaginalis*" (BARROS, 2013),

já que este é um texto conhecido por seu subjetivismo.

O segundo título mais citado, de Dubois (2004), toma a fotografia fundamentalmente como um signo e, mais precisamente, como um signo indicial, porque ela seria uma consequência da ação do referente. Um pouco diferente, mas sem chegar a constituir uma oposição, é a abordagem do terceiro título mais citado, em que Flusser (2002) coloca o acento sobre o caráter automatizado da produção das imagens técnicas, das quais a fotografia seria o emblema, discutindo o grau de autonomia do fotógrafo na criação de suas obras. O quarto título mais citado, de Lucia Santaella (1999), propõe uma reflexão ancorada na semiótica peirceana, enquadrando definitivamente a fotografia na categoria de signo visual. O quinto título mais citado, novamente de Barthes (1982), traz dois artigos clássicos sobre fotografia: *A retórica da imagem*, no qual Barthes discute a relação da imagem com a língua, e *A mensagem*

fotográfica, em que o autor fala de uma

"[...] construção conotativa da fotografia através do recurso a procedimentos como o uso da pose e da trucagem, a presença de objetos compondo a cena, o uso de recursos para tornar a imagem final mais fotogênica, a referência a grandes obras da iconografia" (BARROS, 2013).

Neste levantamento bibliográfico, é possível constatar que a fotografia desafia os autores a enfrentarem o enigma da impossibilidade objetiva que torna difícil construir-lhe um conceito. Por outro lado, e mesmo como uma reação de rejeição a essa impossibilidade, buscam-se as metodologias bem assentadas legadas pelas vertentes semiológicas, nas quais a fotografia é um seguro e estável signo que pode, portanto, se inserir numa discussão sobre a dobra com a realidade e ser abordado a partir da lógica.

3. SUJEITO E TÉCNICA

A crer-se no que apontam as obras mais citadas, seria possível concluir que a fotografia é, antes de tudo, um signo. No entanto, em vista do relativamente pequeno número de coincidência das citações (como vimos, a soma dos cinco textos mais citados totalizou apenas 11,4% de todas as referências), seria necessário indagar diretamente os textos sobre a hipótese de uma ontologia fotográfica, sobre a existência de algo incontornável que lhe seja inerente.

A grande maioria dos textos estudados (65%) supõe esse caráter distintivo que separa a fotografia definitivamente dos outros tipos de imagens visuais. E qual seria esse caráter? Um pequeno percentual (2,9%) indicou sua historicidade, mas 97,1% dos textos afirmaram que o caráter sógnico realmente seria a marca distintiva da fotografia, profundamente motivado pela técnica utilizada para produzi-la, a qual exigiria que o mundo retratado obrigatoriamente tenha estado diante da câmera para que a fotografia pudesse acontecer. A fotografia seria, assim, um "[...] elo entre o aqui e o alhures, o presente e o passado" (BARROS, 2013). Isso leva diretamente à questão sobre a relação da fotografia com a realidade, à qual os textos responderam dizendo ser mediada pela técnica e pela verdade.

Não é de surpreender que a verdade e a técnica se emparelhem nesta intermediação, já que nosso pensamento é ainda depositário de uma herança epistemológica que nos acompanha há séculos, segundo a qual as máquinas são

objetivas, inertes às variações de nossas subjetividades, portadoras da verdade. Assim, desde *O lápis da natureza*,³ infelizmente, parece que a produção teórica sobre a fotografia tem se dedicado a confirmar todos os piores temores de Baudelaire quanto à "[...] obsessão pelo real, entendendo a fotografia ao mesmo tempo como sintoma e catalisador desse processo" (ENTLER, 2007, p. 5).

Esta constatação solicitou que se indagassem os textos sobre a criatividade na fotografia. Sim, ela existe, e se faz através da subjetividade, foi a resposta maciça (72,50%). Minoritariamente, apareceu o imaginário como fonte da criatividade na fotografia (10%) e, em 17,5% dos textos não se tocou na questão da criatividade. Parece que a subjetividade é o antídoto aos imperativos técnicos que apontam para a falta de autonomia do fotógrafo sobre sua produção.

Não por acaso, o corpo empírico desta pesquisa abrange os dez primeiros anos de uso comercial da fotografia digital. Nesse período, os programas de edição de imagens também chegaram ao alcance dos consumidores comuns, tornando, hipoteticamente, mais transparente a questão da manipulação. Longe de se enfraquecerem, os debates sobre a capacidade de a fotografia reproduzir a realidade parecem mais acirrados, mostrando que as inovações tecnológicas não foram suficientes para envelhecer as primitivas questões.

A discussão sobre se a fotografia é técnica ou arte, se ela "[...] capta imagens do mundo ou se projeta imagens sobre o mundo" (BARROS, 2013) situa-se no problema filosófico do um e do múltiplo: a pergunta essencial é se a fotografia é o mesmo ou o outro. Essa preocupação é dirigida pela mitologia do espelho, na qual a imagem refletida tanto pode ser a cópia fiel da realidade quanto sua distorção, mas no fundo, no fundo, sempre depende do original para existir.

4. SENSO COMUM, VALOR DO SENSÍVEL

O senso comum foi também ouvido nesta pesquisa por dois motivos principais: 1) porque a fotografia é praticada massivamente, ou seja, não está restrita a círculos conhecedores. Sendo assim, esse senso comum certamente teria algo a dizer que ultrapassasse a especulação inexperiente; 2) porque em uma pesquisa sobre o estado da arte

³ No original, *The pencil of the nature*, trabalho publicado em 1844 pelo botânico inglês William Henry Fox Talbot tentando demonstrar que as próprias coisas fotografadas eram as autoras de suas imagens.

de qualquer área do conhecimento é pertinente verificar também o estágio da relação deste conhecimento com o senso comum.

Sontag (2004) disse que a fotografia é uma arte de massas e que, por isso mesmo, não é praticada como arte. Isso aponta para uma relação peculiar da fotografia com o homem comum, aquele que personifica o senso comum. O senso comum não é tanto o menor denominador comum, o mais raso nível que se possa encontrar e que por isso mesmo abre caminho para uma coincidência horizontal de opiniões; pelo contrário, pensamos aqui no homem sem qualidades de Müsil (1989), aquele que é dotado de profundidade reflexiva, interessado pelos variados conhecimentos, o que coloca diante de si horizontes tão generosos que se lhe torna difícil ligar-se a algum em especial.

Santos (1989) dedicou uma atenção especial às relações entre ciência e senso comum, predizendo não uma definitiva ruptura, como postulava Bachelard (1978), mas um fecho talvez glorioso em que ciência e senso comum seriam transcendidos por meio de um conhecimento prático esclarecido. (Apesar da indicação do título desta obra atribuir a esta ciência o epíteto de pós-moderna, os ideais iluministas estão aí plenamente presentes.)

Seja rompendo decididamente com o senso comum, seja reconciliando-se com ele e rumando para uma idade do ouro do conhecimento, não restam dúvidas de que a ciência se constrói através da relação com esse outro que pode ser tão diferente dela mesma. Uma busca de distinção, no entanto, é sintomática de uma comunhão rejeitada... isso nos mostram as teorias que se debruçam sobre o imaginário. Se Lévi-Strauss (2011) indicou que os processos racionais são análogos aos míticos, Durand (2011) foi ainda mais longe e postulou mesmo a anterioridade fundadora do mito ante a racionalidade e, portanto, ante a ciência que se constrói sobre ela.

Interessou-nos, então, contrastar e cruzar a voz do homem comum, sem conhecimento especializado sobre o assunto, com a voz acadêmica, a fim de verificar tanto o estágio em que se encontra a fotografia na sua relação ciência - senso comum quanto a existência ou não de um imaginário convergente entre estas duas instâncias. Elaborou-se um questionário *on line*, utilizando-se a ferramenta *survey monkey*, com 13 perguntas, sendo uma delas aberta ("o que a fotografia significa para você?") e as restantes fechadas. Dentre as perguntas fechadas, seis versavam sobre fotografia, procurando contemplar, na medida do possível, as mesmas questões que foram investigadas nos textos acadêmicos. As seis questões restantes buscaram alguns indicadores sociais (sexo, idade,

profissão, grau de instrução, local de residência). Utilizando-se a técnica da bola de neve para captar informantes disponíveis, chegamos a um total de 245 questionários respondidos.

Mais da metade dos informantes (56,8%) tinham entre 18 e 25 anos de idade. Não houve nenhum informante com idade acima dos 66 anos e apenas um informante (0,4%) com menos de 18 anos. O segundo extrato mais numeroso foi o dos informantes entre 26 e 35 anos (28,5%). Novamente, mais da metade dos informantes (63,8%) era do sexo feminino e um percentual ainda maior (73,7%) tinha diploma de graduação.

As ocupações principais dos informantes se dividiram preponderantemente entre empregados de empresa privada (25,9%) e estudantes (43,8%).

Um percentual bastante significativo dos informantes (76,8%) residia no Rio Grande do Sul. O restante se dividiu entre outros 11 estados da federação.

A primeira pergunta buscou classificar os respondentes entre amadores ("fotografo sempre que tenho disposição, mas não me sustento com isso") e profissionais ("é da fotografia que tiro meu sustento") a partir da autopercepção de cada um, oferecendo, ainda, a opção de apreciador (gosto de fotografia, mas não tiro fotos ou as tiro raramente) e uma espécie de `nenhuma das alternativas` ("não tenho interesse especial por fotografia"). Somadas, as categorias amador e apreciador chegaram ao percentual de 91,5% dos informantes (48,6% e 42,9%, respectivamente). Isso nos assegura que as respostas foram fornecidas preponderantemente por pessoas que não têm na fotografia uma fonte de renda, mas que a apreciam de modo especial. Apenas 2% declararam não ter interesse especial por fotografia e 6,1% se definiram como profissionais da fotografia.

A segunda questão foi aberta, buscando uma resposta espontânea, por escrito, sobre o significado da fotografia para cada informante. Esta pergunta foi ignorada por 17,14% dos informantes. A mitocrítica realizada sobre as respostas será apresentada adiante.

As questões 3, 4, 5, 6 e 7 procuraram explorar o que os informantes pensam sobre a relação da fotografia com a realidade e com a subjetividade. Foram formuladas cinco questões diferentes na tentativa de esclarecer uma resposta através de outra, perguntando-se coisas parecidas com formulações diferentes.

A questão 3 solicitava que o informante escolhesse entre duas afirmações aquela que melhor expressasse sua opinião.⁴ A grande maioria (79,2%) afirmou acreditar que a

⁴ A questão 3 foi formulada do seguinte modo: "Escolha a alternativa que melhor expressa sua opinião: a) A fotografia informativa (como as fotografias jornalísticas) é documento objetivo da realidade; a fotografia artística, pelo contrário, expressa a subjetividade do fotógrafo. b) A fotografia é sempre subjetiva, seja como arte, seja como documento ou comunicação (jornalismo, publicidade etc.)."

fotografia é sempre subjetiva, não interessando se se trata de documento, arte ou comunicação.

Esta resposta cria uma expectativa de resposta afirmativa para a questão 4,⁵ que indaga se, para existir a fotografia, é necessário que a coisa fotografada também exista. Aqui, no entanto, houve um decréscimo no grau de subjetividade atribuído à fotografia, pois 64% dos respondentes (e não mais 79,2%, como na questão anterior) responderam afirmativamente à pergunta. É interessante notar que, num cruzamento das respostas da primeira questão com esta, 80% das pessoas que acreditam que para existir uma fotografia é necessário que a coisa fotografada também exista são aquelas que também afirmam não ter interesse especial pela fotografia. Aparentemente, a afirmação de existência da coisa fotografada postulada por Barthes (1984) com seu "isso foi" e por Dubois (2004) ao dizer que a fotografia nunca poderá ser símbolo ou ícone, já que estas duas categorias de signos não exigem que seu referente exista materialmente no mundo, só é corroborada junto ao senso comum pela parcela que, possivelmente, não tenha pensado muito a respeito da fotografia, já que não tem interesse especial por ela. No mínimo, pode-se dizer que somente quando sua experiência com a fotografia é mínima o senso comum vai afirmar a existência necessária do referente fotográfico.

A questão 5 indagou se a fotografia seria um evidência da realidade, uma interpretação da realidade ou uma nova realidade construída. Aqui, viu-se que os profissionais têm mais forte a noção de que a fotografia constrói realidades. Neste grupo, nenhum respondeu que a foto é evidência, apesar de 26,5% deles se traírem neste ponto quando responderam, na questão 4, que para a foto existir a coisa também fotografada também deve existir fora da fotografia. Um pouco mais do que a metade dos respondentes (59,2%) afirmou considerar a fotografia como uma interpretação da realidade e somente 8,2% acreditam ser a fotografia uma evidência da realidade.

Ao serem indagados se a fotografia é uma manifestação criativa, 96,7% dos informantes responderam afirmativamente. É de se notar o fato de que todos os autodefinidos profissionais acreditam que sim, a fotografia é manifestação criativa, enquanto a minoria que respondeu negativamente à questão pertence ao grupo dos que se classificaram como não tendo interesse especial por fotografia.

⁵ A questão 4 teve a seguinte formulação: "Na sua opinião, para existir uma fotografia é necessário que a coisa fotografada também exista? () sim () não".

5. TRAIÇÕES

Criatividade, sim, mas de que tipo? A questão 7 procurou sondar se os respondentes vêm a fotografia como fruto da imaginação produtora (anterior ao conceito) ou reprodutora (posterior ao conceito, dependente da percepção e da memória). Para tanto, optamos por uma formulação associando a expressão à reflexão (supondo a imagem como uma ilustração do conceito, como ocorre na imaginação reprodutora) em contraste com a expressão associada à sensibilidade (supondo a imagem anterior ao conceito, como ocorre na imaginação produtora).⁶

Os dois grupos extremos - os profissionais e os que não têm nenhum interesse por fotografia - encontram-se nessa questão, coincidindo suas respostas. Ambos afirmaram que a fotografia é a expressão de um conceito, e essa resposta constituiu 35,9% do total. Novamente, esse percentual pode ser visto como uma traição aos 96,7% da questão anterior que consideraram a fotografia como uma manifestação criativa, pois uma boa parte destes respondentes mostraram, na questão seguinte, que não dão uma atenção maior ao significado do que seja criatividade nem uma consideração da diferença entre criação e reprodução. Mas a maioria das respostas à questão 7 - 64,1% - associou a fotografia a um processo criativo da imaginação produtora.

Assim, pode-se dizer que, segundo as respostas às questões fechadas, o senso comum considera a fotografia sempre subjetiva, sempre uma interpretação da realidade. Também acredita que para existir a fotografia não necessariamente exista a coisa fotografada, e que a fotografia é uma expressão criativa, criatividade esta dependente da sensibilidade do fotógrafo.

No entanto, quando responde a uma pergunta aberta, com mais liberdade de expressão, o senso comum trai em parte as respostas dadas às outras questões, como veremos a seguir. A pergunta aberta "o que a fotografia significa para você?" foi respondida por 203 dos 245 informantes. Dentre estes 203, houve 20 que fugiram da pergunta, com respostas como "Sou professor de fotografia" e "Eu gostaria de ter uma

⁶ A questão pedia que o respondente assinalasse a alternativa que melhor expressasse sua opinião: a) A criatividade do fotógrafo liga-se à sua reflexão pessoal sobre os fatos da vida e da natureza e à sua competência técnica e estética para expressar essa reflexão através de imagens. b) A criatividade do fotógrafo liga-se à sua sensibilidade aos fatos da vida e da natureza e à sua competência técnica e estética para expressar essa sensibilidade através de imagens.

máquina fotográfica", ou ainda "Nada!". As 183 respostas restantes apresentaram uma ou mais imagens simbólicas; no total, foram mapeadas 200 imagens simbólicas.

Como heurística para a cartografia das imagens simbólicas foi adotada a teoria do imaginário de Durand (2011), utilizando-se como ferramenta metodológica sua classificação isotópica de imagens. O detalhamento desta teoria excede os limites deste artigo. Resumidamente, diremos que a teoria postula o nascimento da imagem simbólica como uma resposta à angústia essencial do ser humano quanto à passagem do tempo e à sua consequente finitude. Esse medo primordial habitaria um universo mítico especial, chamado de universo da angústia, povoado pelo simbolismo catamorfo (com o medo epifanizado pela queda e suas derivações), nictomorfo (em que a situação de trevas é terrorífica) e teriomorfo (no qual a animalidade é a fonte da aflição, encarnada em imagens como a da goela devorante, a pululância, o caos, o complexo de Mazeppa⁷).

Em resposta a estes imperativos do terror diante do tempo que passa, são construídos outros universos míticos, dando origem a outras imagens simbólicas. No entanto, enquanto para Bachelard (1997) o simbolismo nasce da relação material do homem com o mundo, dominada pelos quatro elementos da cosmologia grega - água, ar, terra, fogo - (BACHELARD, 1990; 1997; 1999; 2001a; 2001b), para Durand (2011) o simbolismo tem estreita concomitância com os gestos do corpo, em especial com três reflexos dominantes apontados por Betcherev⁸. Essa correlação agrupa as imagens simbólicas em três grandes regimes: heróico, místico e dramático.

Assim, o reflexo postural, que faz o ser humano se colocar de pé, está engramado à ação de distinguir, já que oferece a visão descortinada do alto. O mesmo reflexo libera, ainda, a mão que não só aponta (para acusar, para indicar, para ensinar) mas que também pune. Erguendo-se em direção ao céu, este regime do imaginário dito heróico vai se povoar com o simbolismo ascensional, dos quais símbolos como a soberania uraniana e o chefe participam, junto com o simbolismo espetacular e suas derivações em torno da luz e do sol, do olho e do verbo, e junto com o simbolismo dierético, desdobrado entre as múltiplas encarnações das armas do herói, dos batismos e purificações. Neste simbolismo dierético temos todo um arsenal destinado a separar o certo do errado, o puro do impuro, e é assim que o regime heróico é também o regime

⁷ Medo da disparada violenta do animal que arrasta o homem consigo. "Mazeppa" é o título de um poema de Lord Byron que conta uma lenda sobre o revolucionário ucraniano Ivan Mazepa. Segundo a lenda, após seduzir uma nobre, Mazepa teria sido amarrado sem roupas em cima de um cavalo indômito, o qual disparou em galope selvagem.

⁸ Em 1917, Vladimir Mikhaïlovich Bekhterev publica *General principles of human reflexology*. Betcherev foi, ao lado de Pavlov e Sechenov, fundador do que se chamou reflexologia.

do corte, da ruptura, da divisão.

Um outro reflexo dominante é o da descida digestiva, engramado, segundo Durand (2011), à ação primordial de confundir, misturar, dando por isso o nome ao regime místico. Neste regime, as imagens simbólicas não são de enfrentamento, mas de assimilação. O simbolismo da inversão se apresenta através de imagens que se caracterizam pelo eufemismo, pela antífrase, pelo encaixe, pela valorização da noite (em oposição à valorização da luz do dia operada pelo regime heróico), pela conexão entre a mãe e a matéria. Além do simbolismo da inversão, o regime místico abriga também o simbolismo da intimidade, dos alimentos e substâncias, do repouso.

O terceiro regime indicado por Durand (2011), chamado dramático, é engramado pelo reflexo rítmico, proveniente da rítmica sexual que, por seu caráter repetitivo, vai estimular o simbolismo cíclico e também progressivo. A ação primordial aqui é ligar, dando espaço para o equilíbrio entre as contradições através de um tempo que se desdobra tanto linearmente quanto em eterno retorno.

Tendo, assim, os regimes do imaginário durandianos por horizonte teórico, foram examinadas as respostas à questão aberta da pesquisa em busca de imagens simbólicas. Verificou-se que o fotógrafo aparece associado à imagem do juiz na sua tarefa de *distinguir* entre o que é relevante e o que não é. Ele *recorta* a realidade e *decide* o que deve ser guardado. As respostas fornecidas corroboram a imagem da fotografia como uma arma capaz de destruir as trevas do esquecimento e da ignorância e de paralisar o tempo.

Vê-se por aí que estamos um tanto distantes da fotografia como uma expressão sensível e subjetiva, uma interpretação da realidade. Sendo uma interpretação possível entre outras, a fotografia não teria tanto o papel de separar o que é relevante do que é irrelevante, já que os procedimentos de distinção só são possíveis atrelados à onipresença de uma verdade. Talvez esta contradição entre as respostas decorra do fato de que, diante das perguntas fechadas, o informante se sente instado a dar a resposta que ele julga ser esperada pelo pesquisador. A liberdade da resposta, a abertura da pergunta deixa fluírem as imagens simbólicas menos racionalizadas, mais espontâneas, e então entram em cena qualidades como a clareza de julgamento, ações como a da guerra contra o tempo e contra a ignorância. A realidade que, antes, nas perguntas fechadas, era interpretada, agora é simplesmente recortada.

6. CONFLUÊNCIA

Este recorte puro e simples da realidade, que leva o observador a ver na fotografia uma janela para o mundo e não representação do mundo, não se restringe ao pensamento do senso comum. Nos textos acadêmicos que, grosso modo, aqui, pertencem ao universo da ciência, o fundamento da fotografia é o signo. Isso em si não chega a surpreender, mas surpreende que, passados mais de 150 anos da invenção da fotografia, ela ainda seja tomada como um signo indexical, como uma parte material da realidade, em contraste e mesmo oposição com os signos simbólicos, arbitrários, e com os signos icônicos, visuais. Os rastros desta concepção se encontram não só nas duas obras mais citadas pelos textos analisados - (1984) proclama a respeito da fotografia: "isso foi" enquanto Dubois (2004) reitera que a fotografia é sempre índice, jamais símbolo e jamais ícone - como também na discussão da relação da fotografia-realidade através das noções de técnica e de verdade, a primeira assegurando a segunda.

Na ciência, a subjetividade é salva pela autonomia do sujeito (o fotógrafo) no processo. O senso comum não chega a elaborar isso teoricamente, como, aliás, é natural, mas a própria existência da contradição entre interpretar e recortar a realidade oferece o espaço para a garantia da subjetividade.

O imaginário da ciência sobre a fotografia apresenta-a como um espelho que precisa da realidade para produzir a imagem, e que tanto pode refletir quanto distorcer a realidade, como foi demonstrado em outro lugar (BARROS, 2013). O senso comum sobre a fotografia, quando indagado de modo fechado, apresenta-a da mesma maneira, ou seja, como uma interpretação da realidade. Chega mesmo a ver a fotografia de um modo mais liberal quando afirma que, para que ela exista, não é necessário que a coisa fotografada exista também, o que quase nunca é admitido pela ciência. No entanto, quando a pergunta deixa espaço para imagens espontâneas, a fotografia surge no senso comum como um recorte que indica o que é mais importante na realidade e que traz um conhecimento ampliado sobre ela, a abertura de uma janela.

O espelho do mundo da ciência e a janela para o mundo do senso comum guardam uma diferença, talvez, não de natureza, mas de grau. A ciência, pensando a fotografia como um reflexo, reconhece a sua não autonomia, o seu caráter de simples revérbero; já o senso comum sente a fotografia como uma janela que lhe apresenta o mundo diretamente.

É assim que o simbolismo irmana ciência e senso comum sobre a fotografia.

Janela ou espelho, na base das duas imagens se encontra a fé na existência de uma realidade que está lá, esperando ser enquadrada. O mitema das trevas assustadoras motiva ambas concepções: é necessário lutar tanto contra o esquecimento quanto contra a ignorância. Isso se faz, novamente, na janela ou no espelho, através da luz. O sintema - sintoma social - desse simbolismo espetacular é a própria objetiva fotográfica que se impõe de um ponto de vista soberano e esclarecedor: o olho do pai.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo : Martins Fontes, 1997.

_____. **A psicanálise do fogo**. São Paulo : Martins Fontes, 1999.

_____. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo : Martins Fontes, 2001a.

_____. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo : Martins Fontes, 1990.

_____. **O ar e os sonhos**. São Paulo : Martins Fontes, 2001b.

_____. **O novo espírito científico**. São Paulo : Abril Cultural, 1978.

BARROS, A. T. M. P. Ciência e imaginário. A fotografia como heurística. **Flusser Studies**, Lugano, , v. 15, p. 1-16, 2013. Disponível em [Disponível em http://www.flusserstudies.net/pag/15/barros-ciencia-e-imaginario.pdf](http://www.flusserstudies.net/pag/15/barros-ciencia-e-imaginario.pdf)

_____. Do obstáculo especular à ilusão epistemológica na teoria da fotografia. **MATRIZES - Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo**, São Paulo, 2013. No prelo.

_____. Fotografia, ciência e mito: uma interseção estética. **Contracampo - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense**, Niterói, n. 21, p. 206-216, ago. 2010. Disponível em <http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/42/50>.

_____. Sujeito e demiurgia no gesto fotográfico. **E-Compós - 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>

BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa : Edições 70, 1982.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Campinas : Papyrus, 2004.

DURAND, G. **Les structures anthropologiques de l'imaginaire**. Paris : Dunod, 2011.

ENTLER, R. Retratos de uma face velada: Baudelaire e a fotografia. **FACOM**, São Paulo, n. 17, p. 4-14, jan.-jun. 2007.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LÉVI-STRAUSS, C. **O pensamento selvagem**. Campinas : Papyrus, 2011.

MÜSIL, Robert. **O homem sem qualidades**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

SANTAELLA, L. **Imagem, cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Introdução a uma ciência pós-moderna**. Rio de Janeiro : Graal, 1989.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.