

***Pigmalião, Zeuxis e Narciso:
a fotografia no espelho¹***

***Pygmalion, Zeuxis and Narcissus:
the photo in the mirror***

Ana Tais Portanova BARROS²

Resumo

Discute-se nesse artigo a viabilidade de uma hermenêutica simbólica como método de interpretação de fotografias. Posto que o simbolismo encontra expressão fundamental no mito, problematiza-se a inadequação da fotografia ao conceito de mito e reflete-se sobre as possibilidades da interpretação de fotografias a partir de sua leitura como mito. Recorre-se à revisão bibliográfica e à metodologia filosófica para se alcançarem esses objetivos. Conclui-se que, embora a imagem, em sua abertura para o sentido e em seu fechamento para a decodificação se distancie da palavra, sempre suscetível ao deciframento, a fotografia pode se assimilar ao mito na sua potencialidade reveladora de realidades.

Palavras-chave: Comunicação. Imaginário. Fotografia. Mito. Narrativa.

Abstract

This paper discusses the feasibility of a symbolic hermeneutics as a method for photo interpretation. As symbolism has a fundamental expression in myth, it discusses the inadequacy of photography to the concept of myth and reflects on the possibilities of interpretation of photos from their reading as myth. It resorts to the literature review and the philosophical methodology to achieve these goals. The conclusion is that, although a picture - in its openness to meaning and in its closure to decoding - moves away from the word, always susceptible to deciphering, it can be assimilated to the myth in its potential to reveal realities.

Key words: Communication. Imagery. Photography. Myth. Narrative.

¹ Esta é uma versão revisada e ampliada de texto apresentado no GP Fotografia, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado na UFRJ, em 2015.

² Pós-doutora em Filosofia da Imagem pela Universidade de Lyon III - França. Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS. E-mail: anataismartins@hotmail.com

Introdução

As obsessões dos imaginários encontram na comunicação um veículo eficaz, como já apontava Barthes (1999) na década de 1950. No cenário contemporâneo, a fotografia participa desse processo de agitação mítica por duas vias: a) meio técnico que está, nos nossos dias, acessível a potencialmente qualquer ser humano, o que dá mesmo às produções fotográficas domésticas uma circulação inaudita; b) meio imagético e, pois, enormemente complexificador das mensagens que porta. Buscaremos aqui explorar aspectos que afastam e/ou aproximam o mito da fotografia, apontando a necessidade de se construir metodologicamente de modo específico a abordagem mítica da fotografia e indicando as próprias características do mito como guias para essa construção metodológica.

Procura-se, ainda, nesse quadro, conceder uma atenção crítica ao senso já comum na área da Comunicação de que imagens podem ser discursos e de que palavras contêm imagens. Olhada mais de perto, essa posição epistemológica poderá desocultar não só a suspeição milenar em que a imagem foi colocada, como também a conveniência, para uma visão de mundo racionalista, de aceitar a imagem em supostas igualdades de condições com a palavra, bem como a nova onda iconoclasta que invade o mundo, dessa vez não sob a forma da extinção das imagens, e sim sob sua proliferação esvaziada de sentido - dessacralizada. Começaremos, assim, pela recapitulação desses iconoclastos que, mais do que abater a figura, pretendem neutralizar seu poder transformador.

Imagem e mito

A imagem, historicamente, travou lutas para se manter viva. Belting (2011, p. 141) caracteriza essa luta, em última análise, como um "evento político" em que a ordem foi a "delimitação entre imagem e signo" de modo geral; de modo específico, entre imagem e texto. Belting (2011, p. 143) rechaça a ideia de que imagens possam ser lidas como signos; ele vê nesse intento mais um marco da perseguição às imagens, pois

entendê-las como signos lhes retiraria o poder contestatório, domesticando-as ao transformá-las em "[...] simples portadoras de informação".

Se é verdade que o poder da imagem advém da sua ambiguidade inerente, de suas aberturas para as aporias, também é verdade que o mito detém poder semelhante em sua linguagem não só cifrada, mas sobretudo indecifrável. A força do discurso mítico está na sua capacidade de apresentar bem mais do que representar, colocando como realidade imediata verdades inalcançáveis através da demonstração, como afirmou Cassirer (2000), referindo-se à linguagem verbal quando ela alcança a natureza mítica, de modo que "[...] a palavra não exprime o conteúdo da percepção como mero símbolo convencional, estando misturado a ele em unidade indissolúvel" (CASSIRER, 2000, p. 75-76). De fato, no caminho que vai do inconsciente antropológico ao consciente sociológico, o mito é um primeiro "[...] esboço de racionalização dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias" (DURAND, 1997, p. 63). É próprio do mito não a representação e sim a apresentação, de modo que forma e conteúdo sejam indistinguíveis - daí a reinvidicação de Cassirer da "unidade indissolúvel" entre a palavra e o conteúdo perceptivo, o que caracteriza a linguagem mítica. Para organizar símbolos em uma narrativa, o mito não prescinde da linguagem verbal e é assim que ele tem sido registrado desde o fim do período ágrafo conhecido como Idade das Trevas da Grécia, por volta do século VI a. C., com Homero e Hesíodo. Esse último foi um dos ou mesmo o primeiro cantor-poeta que registrou por escrito o que já comunicava oralmente, sob inspiração das Musas, também conhecidas como Palavras Cantadas. De uma forma ou de outra, é sob a linguagem verbal que se registra e se transmite o mito, e esse é uma narrativa "[...] não decomponível, em que os fatos, sua ligação e a revelação de sentido são indissociáveis da narrativa tomada em si mesma" (WUNENBURGER, 2002, p. 70, tradução nossa).

Essa inseparabilidade entre forma e conteúdo que faz o sentido do mito apresentar-se imediatamente é menos um seu atributo do que uma condição, de modo que o mito acontece, simplesmente, sequestrando o sujeito, manifestando-se a ele como uma revelação, além e aquém do processo racional. Ora, tal abdução é menos característica da leitura diacrônica do discurso do que da leitura sincrônica da figura. De fato, as imagens icônicas, como a fotografia, se apresentam de modo imediato e

irrevogável ao sujeito e disso resulta que não há lapsos de tempo suficientes para racionalizações tais como as que encontram lugar na leitura diacrônica que exige a linguagem verbal. A fotografia, assim como o mito, é presença plena, nunca ausência - no máximo, presença da ausência.

As características que tornam a fotografia, enquanto imagem visual, eivada de lacunas em relação ao discurso, afastando-a, assim, do mito, que é discursivo, são também as plenitudes que a aproximam do mito em sua natureza teofânica. Debray (1993) lista quatro défices da imagem visual em relação à linguagem verbal que, ao divorciar definitivamente a fotografia da palavra, impediriam sua potência mítica se essa não pudesse se manifestar num continente outro que o "fio do discurso".

O primeiro défice da imagem visual arrolado por Debray (1993, p. 319) é a impossibilidade do enunciado negativo, pois "[...] ausências podem ser ditas, mas não mostradas". Ora, se enquanto imagem visual a fotografia tem a fraqueza de não poder falar da ausência, isso se torna sua força como imagem mítica, já que a impossibilidade da ausência é, na imagem mítica, um superávit não só da presença plena como também do presente pleno, o eterno instante.

Isso nos leva a mais um défice da imagem visual apontado por Debray (1993, p. 319), qual seja, o fato de que, nela, os marcadores de tempo não são possíveis. O mito não acontece no tempo, e sim no *não tempo*, o tempo dos deuses. É um tempo sem anterioridade nem posteridade, sem causas, um tempo no qual, como diz Torrano (2012, p. 71), "[...] o Ser se manifesta como numinoso e no qual o universo não é senão um conjunto não-enumerável de Teofanias". A sucessão do tempo não existe no mito e, a rigor, também não existe na fotografia, imagem sozinha e parada que é. Mito e fotografia são erupções no espaço; nessa última, se há um tempo, ele também é espacializado.

Nossos hábitos de pensamento, forjados por uma filosofia que concorda com e sublinha o espaço euclidiano, tornam difícil aceitar que o absolutismo do tempo nada mais é do que uma crença. A fotografia é a tradução técnica dessa crença: o espaço que ela representa é tridimensional e sem curvatura, pressuposto pela perspectiva renascentista, segundo a qual as dimensões das figuras podem ser negligenciadas, aumentando-as ou diminuindo-as sem deformá-las (BLANCHÉ, 1993, p. 24). Nesse contexto em que o espaço é absoluto, não cabe o tempo como uma variável sua, e o

continuum einsteiniano é inimaginável: vemos o tempo passando independentemente do espaço, apesar de ele ser, segundo a física, uma espécie de quarta dimensão dele, tão relativo quanto o próprio espaço. É interessante observar que o tempo mítico, sendo não tempo, é na verdade traduzido em espaço tanto quanto a variável *t* introduzida pela física de Einstein, a qual permite a tradução mútua entre tempo e espaço.

Se não fala através de um antes e de um depois, como fala a fotografia? Como toda imagem visual parada, ela justapõe informações, o que é outra grande limitação da imagem apontada por Debray (1993) em relação ao discurso verbal. Mais uma vez, é na lacuna verbal que se instala a potência mítica da fotografia. Uma característica distintiva do mito é apresentar as ideias como longas listas, como é possível ver em Homero, guiados por Feyerabend (1993, p. 228, grifos do autor):

Temos o que se chama um *agregado paratático*: os elementos do agregado são todos dotados da mesma importância, têm entre si apenas uma relação de sequência, não há hierarquia, nenhuma parte constituinte é subordinada a ou determinada por outras. [...] O quadro torna-se um mapa. [...] um *catálogo visual* das partes constituintes de um acontecimento em vez de uma restituição ilusória do próprio acontecimento.

E é também enquanto catálogo visual que a fotografia se configura miticamente, autorizando daí a busca de uma hemenêutica simbólica, própria ao mito, mas concebida não a partir do discurso verbal e sim a partir da imagem visual.

Do mesmo modo que a narrativa mítica verbal, a narrativa mítica visual não se deixa capturar pela decodificação de símbolos ou pela analogia. Como apontam Barros e Wunenburger (2015), mesmo a mitocrítica³ introduzida por Durand (1996) para o estudo de obras culturais como peças míticas não dá conta do problema quando se trata de imagens visuais, pois ela foi construída considerando-se o fio do discurso, obrigatoriamente diacrônico, enquanto uma fotografia tem apresentação sincrônica. Isso afora o problema da transposição da imagem visual para uma descrição verbal que o próprio pesquisador tem de fazer para conseguir utilizar a mitocrítica com a fotografia, aplicando-a então indiretamente. Assumindo-se, então, que a fotografia é habitada por

³ A mitocrítica é um método de estudo de produtos culturais, notadamente literários, que considera o prolongamento, na contemporaneidade, dos mitos arcaicos. Foi apresentada por Gilbert Durand pela primeira vez na sua obra *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, em 1979.

uma potência mítica, e que o mito assim manifesto exige uma hermenêutica adequada às características do seu veículo, impõe-se o problema do método.

Mito como guia metodológico

Ao desenhar uma proposta metodológica para a hermenêutica simbólica das imagens fotográficas, além de considerar o que já foi exposto, chega também a necessidade de retornar à caracterização do mito.

O mito, ao contrário do pensamento científico, não faz corresponder um dado empírico a uma forma conceitual. Enquanto o pensamento científico abstrai os detalhes, trabalhando com conceitos simplificados que carregam uma ideia por vez e buscam isolar o essencial, o pensamento mítico é exaustivamente detalhador, nele

[...] não existe uma verdade absoluta que ultrapasse a enumeração de pormenores, mas existem muitos pedaços de informação [apresentados através da] *lista*. [...] Os deuses têm [...] à sua disposição a mais completa das listas (FEYERABEND, 1991, p. 119 - 120, grifo do autor).

Assim, o mito não pode ser reduzido a seus elementos, o que de imediato coloca a inutilidade da decomposição de uma fotografia em partes se quisermos averiguar sua potência mítica. Barthes (1984), mesmo reconhecendo a intangibilidade da fotografia, não resistiu a esquartejá-la entre *punctum* e *studium*, fundando inadvertidamente uma escola de interpretação. Não será através do exame detalhado de seu *studium* e depois das suposições sobre um possível *punctum* que chegaremos à compreensão do mito fundador que comanda uma fotografia, já que ele só se mostrará ao seu buscador enquanto um todo, e um todo que ultrapassa necessariamente tanto as contigências técnicas da realização da foto quanto as motivações subjetivas de seu espectador, o que traz agora a impropriedade da psicologização quando o objetivo é empreender uma hermenêutica simbólica.

De fato, como é bastante sublinhado por Wunenburger (1995, p. 32), o mito não deriva jamais de circunstâncias biográficas nem históricas; ele se desenrola sem que o narrador dele participe. Disso resulta também que o mito não é criação, não tem "[...] poder ilimitado de invenção arbitrária, gratuita" (WUNENBURGER, 1995, p. 32, tradução nossa). Bem antes de ser criação, "[...] o mito é atualização ou, como já

sugeria Platão, [como uma] reminiscência" (WUNENBURGER, 1995, p. 32, tradução nossa); suas manifestações são atualizações arquetipais. E é nessa atualização arquetipal que reside o interesse pelo potencial mítico da fotografia; descortina-se, assim, um campo de possibilidades em que a fotografia será estudada como indicadora de uma matriz geradora de sentido e não como portadora de representações de realidades externas.

Introduz-se, então, uma diferença importante entre a abordagem ideológica e a abordagem mítica da fotografia. Naquela, o contexto de produção não pode ser negligenciado, sendo ele um dos elementos indicativos das condições de articulação das ideias que subjazem à representação. Quando se trata de uma peça em que a forma se sobrepõe ao conteúdo ou mesmo quando não há conteúdo, como nos casos da estética abstrata, o contexto é o único indicador de que se pode valer a análise ideológica, como bem lembram Howells & Negreiros (2012, p. 173). Agora, não se trata de negligenciar o contexto, já que ele é importante para a definição do trajeto do sentido em que a imagem simbólica acontece, mas será necessário isolar os contextos coercitivos que levaram àquela imagem visual a fim de ser possível perceber o nó de sentido ancestral, o rastro arquetipal que indica o universo mítico do qual ela participa.

Esse rastro pode se apresentar independente das intenções do fotógrafo. Apesar de Flusser (2002) ensinar que fotografamos o que é fotografável, da maneira que pode ser fotografado, também podemos dizer que fotografamos o que *conhecemos*, não simplesmente o que vemos, e mais: aquilo que conhecemos está em nós até mesmo sem que saibamos:

Sócrates: Logo, naquele que não sabe, sobre as coisas que por ventura não saiba, existem opiniões verdadeiras - sobre estas coisas que não sabe?

Mênon: Parece que sim.

Sócrates: E agora, justamente, como num sonho, essas opiniões acabam de erguer-se nele (PLATÃO, 2001, p. 63).

Como num sonho, produzimos fotografias do que já conhecemos, ainda que talvez ainda não tenhamos visto. Trata-se da ontologia do imaginário, de sua anterioridade fundadora sobre a razão e a cultura, e não foi por outro motivo que esse trecho do diálogo de Sócrates com Mênon, escrito por Platão, foi escolhido como epígrafe por Durand (1997) para "As estruturas antropológicas do imaginário". Se é

anterior às demais produções humanas, o imaginário também funda a fotografia: ao capturarmos imagens do mundo, estamos antes projetando imagens sobre o mundo, imagens que nos habitam, de modo que há uma motivação, sim, na fotografia, mas uma motivação simbólica que não se confunde com a intenção do autor; essa última pode ser codificada, convencionada, representada de algum modo na peça resultante; já a motivação simbólica não conhece codificações (nada mais distante do mito do que um dicionário de mitos!).

Tanto a semiótica quanto a iconologia, do mesmo modo que a hermenêutica simbólica, se dirigem mais ao nível cultural do que individual, mas suas semelhanças não prosseguem muito além disso. E, embora também a semiótica não dê tanta importância à intenção do autor, num estudo de fotografias ainda será bastante dependente da reconhecibilidade do assunto (HOWELLS & NEGREIROS, 2012), dependência essa que não ocorre com a hermenêutica simbólica. O caráter de discurso visual construído da fotografia interessa à semiótica, à análise ideológica, à iconologia, mas sua decifração ocupa um lugar menor num estudo arquetipológico da imagem porque o discurso construído em si é mais propriamente um sintoma social - nos termos de Durand (1997, p. 443), um *sintema* - do símbolo motivado do que uma sua manifestação. O mito, em suas formas misteriosas, não apresenta a sucessão de causas e efeitos comuns em histórias reais ou imaginadas a não ser que se façam deles interpretações racionais que forcem seus elementos a se enquadrarem em nossos hábitos de pensamento.

No entanto, o sentido não acontece fora de um trajeto polarizado entre o emaranhado do subsolo arquetípico e as estruturas esquizóides do societal. Detectar os rastros do mito numa imagem visual que se apresenta antes como seu sintoma social trouxe esse primeiro desafio, que não é simplesmente de método, mas antes heurístico: sendo fundamentalmente verbo, construído a partir da oralidade, pode o mito se apresentar em ícone tais como os da fotografia? Buscou-se, até aqui, mostrar que, se distanciada do mito pela ausência de sua característica fundamental, qual seja, a narrativa sobre o fio do discurso, a fotografia com ele compartilha inúmeras outras características, como a presença plena, a síntese imediata, a abdução pelo sentido. Impõe-se, agora, o desafio de ler miticamente a fotografia sem superinterpretar como símbolo motivado o que não passa de sintema exaurido de sua pregnância arquetipal.

Um primeiro traço: especularidade

Já se viu que "análise" é um conceito que faz fracassar *a priori* qualquer tentativa de aproximação do mito, por desconsiderar a impossibilidade de destrinchá-lo sucessivamente, impossibilidade essa dada por seu caráter sintético e abutivo. Se a fotografia constitui-se, ela também, em narrativa mítica, deve ser possível construir um método, senão para sua análise, então para sua leitura, para sua interpretação a partir das características do próprio mito. Nesse momento, uma classificação em traços amplos pode auxiliar a construir um caminho interpretativo.

Segundo Dubois (1998), os mitos podem ser divididos de acordo com seu pertencimento cultural, com seu sentido existencial ou com sua estrutura interna.

O pertencimento cultural do mito nos leva novamente ao pólo coercitivo do imaginário, aquele em que se lidam mais com sistemas do que com símbolos pregnantes.

O sentido existencial se refere às perguntas que ele equaciona em sua narrativa, as quais podem ser apenas três: quem sou? (mito identitário); de onde venho? (mito de origem); para onde vou? (mito escatológico). Esse aspecto do mito é fundamental para que seu caráter narrativo se erga; ele reconduz ao subsolo arquetipal que conforma o inconsciente antropológico, ou seja, o inconsciente da espécie, e também será abordado em outro lugar, numa etapa posterior da pesquisa.

Por ora, vamos nos ater à estrutura interna do mito, que fornece indícios tanto de sua origem arquetipológica quanto de suas reverberações fenomenológicas, sociais. Sempre em caráter tentativo, buscaremos agora relacionar elementos que podem estruturar internamente a narrativa mítica com sua possível apresentação visual numa fotografia.

A partir de trabalhos não só estruturalistas, como de Lévi-Strauss (2008; 2012), mas também de um historiador das religiões como Mircea Eliade (1992; 1995; 1999) ou do fundador da psicanálise das profundezas, C. G. Jung (2007; 2012), é possível elencarem-se figuras estruturantes capazes de revelar o funcionamento interno de um mito. Essas figuras são referenciadas de modo disperso nas obras desses autores, mas Gilbert Durand (1997) apresentou, no início da década de 1960, uma proposta teórica

sistematizadora e da qual não se tiraram ainda consequências suficientes, especialmente no campo da Comunicação - aí incluída a fotografia.⁴ Importa agora sublinhar o lugar que ocupam na narrativa mítica figuras como a linearidade, a ascensão, a queda, a circularidade, a simetria ou o contrário, a assimetria, e assim por diante.

Em outro lugar, apresentamos os resultados de uma pesquisa que indicou a mitologia do espelho como embaixadora do que seria uma filosofia da fotografia no Brasil (BARROS, 2014). Viu-se, então, que, seja como distorção, seja como reflexo da realidade, a fotografia é tanto para a ciência quanto para o senso comum um espelho, de modo que a utilidade dessa metáfora se presentifica quando se trata de visualidade e mesmo se impõe quando se trata de fotografia, cujo aparato técnico chega mesmo a incluir o espelho concreto em sua estrutura. Temos, então, a figura da *especularidade* como elemento estruturante da narrativa mítica fotográfica.

Durand (1989) indica três opções possíveis a partir da lógica e da fenomenologia do espelho: uma segundo a qual a obra humana olha o Cosmos (espelho de Zeuxis), outra segundo a qual é o Cosmos e sua representação que refletem os sentimentos, desejos e paixões do homem (espelho de Pigmalião), e uma terceira em que a obra olha apenas para si mesma (espelho de Narciso). Zeuxis, Pigmalião e Narciso não são apenas nomes gregos usados como metáforas que trazem um sabor poético ao texto, mas mitos diretores que agem sobre os seres à revelia de sua vontade consciente.

No caso do espelho de Zeuxis, os dados da percepção são entendidos como realidade. Zeuxis é o portador da flâmula do realismo pictórico porque o cacho de uvas que retratou enganou até mesmo os passarinhos, que se lançaram sobre o quadro na tentativa de saborear a fruta. Nessa história de Zeuxis, fica evidente a falsidade de uma ideia de realismo, posto que a realidade realista é tão enganatória que ilude até mesmo seres teoricamente não divididos entre natureza e cultura, como os pássaros. No entanto, o que interessa do ponto de vista arquetipológico é o

⁴ Para se compreender uma escola de pensamento, sempre é melhor consultar os textos originais. Estando os textos fundamentais de Gilbert Durand disponíveis no Brasil (DURAND, 1995; 1997; 1998; 2000), não é o caso de detalhar aqui essa teoria, que já conhece algumas apropriações diretas dentro da área (BARROS, 2008, 2010; SANTOS, 2014; FANTINEL, 2015). Aos que desejam conhecer um desenvolvimento filosófico instigante a partir da noção de imagem durandiana, sugerimos WUNENBURGER, 2002.

apelo ancestral que o realismo tem, fazendo dele uma estrutura recorrente nas narrativas míticas.⁵

O primeiro traço do realismo mítico seria a cor: é na apropriação do motivo por sua cor, com a dissolução da sombra, que reside a transcrição mais fiel da Natureza. "Decorre desse colorismo um privilégio ao jogo de luzes, aos objetos que parecem criados pela luz somente: céus, nuvens e finalmente a água sob todos os seus reflexos mutantes" (DURAND, 1989, p. 39, tradução nossa). Não será surpreendente encontrar na fotografia a direção de Zeuxis, feita que ela é pela própria ação da luz. No entanto, ao contrário da pintura, na fotografia as sutis variações de luz são mais icônicas em preto-e-branco, de modo que não será pela simples presença ou ausência de cor que se definirá o realismo fotográfico, mas pelo uso do tom em prol do evidenciamento da luz.

No espelho de Pigmalião, tal qual o mítico escultor que se apaixonou pela escultura que fez representando a mulher ideal, o artista devota totalmente à obra seus sentimentos, desejos e medos a tal ponto que a obra se torna viva e o artista se apaixonou por ela. É uma especularidade que fala da realidade interna, sempre perturbadora e misteriosa, só apresentável através de sua insinuação através do escondido. Há, aí, uma "valorização dos valores" iniciada pela técnica do claro-escuro, chegando mesmo ao monocromatismo, mas não apenas por ela, como também pelas representações de seres humanos de costas ou pela rarefação dos objetos, tudo isso indicando a revelação através do que está escondido, do que não está imediatamente visível. A fotografia sabe bem traduzir iconicamente essa indicação do que não está nela, através dos indicadores de fora de campo (DUBOIS, 1993, p. 173 e ss.) e do uso do alto contraste para jogar na sombra certos detalhes.

O terceiro espelho é o de Narciso, contrário de uma só vez à aparição e à transcrição de uma verdade. É um espelho que olha a si mesmo, no "gozo lúdico do pictórico, do gráfico e do plástico" (DURAND, 1989, p. 53, tradução nossa). Aqui, importa não as cores da Natureza ou os valores dramatizados na expressão, e sim a conquista das estruturas do espaço. "É que a descoberta da perspectiva e os jogos

⁵ Isso pode parecer uma contradição em seus próprios termos caso se considere o realismo e a razão opostos ao pensamento mítico; no entanto, a contradição desaparece quando se buscam as consequências da assunção da ontologia do imaginário, atitude heurística inerente à hermenêutica simbólica. Então, sublinhamos mais uma vez que raciocinar é, também ela, uma forma de imaginar.

infinitos que dela decorrem sustentam antes de tudo o grande jogo de linhas [...]" (DURAND, 1989, p. 57, tradução nossa). Não será difícil localizar essa especularidade em fotografias que buscam a composição espacial obsessivamente, chegando mesmo a abstrair os volumes, tentando ao máximo contrariar a imposição da perspectiva que a própria objetiva fotográfica supõe para obter as linhas do modo mais puro possível, caso que tem seu paroxismo na fotografia moderna brasileira, na Escola Paulista. Narciso, apaixonado pela própria imagem, é sem dúvida o diretor de uma busca da obra pela própria obra.

Esses três espelhos se abrigam sob três grupos de estruturas arquetipais. O espelho de Zeuxis afirma "a existência de uma realidade objetiva, natural, sempre ameaçada pictoricamente pelas seduções antagonistas da expressão ou da decoração" (DURAND, 1989, p. 61, tradução nossa). O espelho de Pigmalião afirma o "primado da intenção, ou seja, da alma, a obra é o espelho da alma, *psychologia vera*. A obra, como a estátua de Galateia, é a alma em si" (DURAND, 1989, p. 61, tradução nossa). O terceiro é o espelho de Narciso, que "considera a obra como sendo antes de tudo a superfície decorada de um jogo de virtuosismos diversos, onde a expressão subjetiva tanto quanto a impressão objetiva estão a serviço de um aparato decorativo" (DURAND, 1989, p. 61, tradução nossa).

Esses três espelhos não se isolam uns dos outros, mas antes refletem uns aos outros. Se Narciso pode ser claramente distinguido na direção das fotografias de um Ansel Adams com sua obsessão pelo apuro técnico, talvez esse apuro esteja a serviço de um Zeuxis que nada mais busca do que uma representação tão fiel da Natureza a ponto de transmutá-la em apresentação. Do mesmo modo, se um Sebastião Salgado, movido por Pigmalião, se devota ao contraluz para esconder o que deseja revelar, fazendo de sua obra um estandarte de certos desejos míticos - a igualdade, por exemplo - ele também se apaixona pela própria obra e busca o virtuosismo da composição, e a fotografia se torna uma busca em si.

Assim, a especularidade é capaz de estruturar internamente a fotografia enquanto mito, mas é insuficiente para a hermenêutica simbólica, a qual não se esgota na sua exploração.

Considerações finais

Vimos que a fotografia, embora se afaste, enquanto imagem visual, da narrativa verbal, pode se aproximar do mito enquanto reveladora de realidades. A mitocrítica da fotografia tem sua fertilidade atestada pela importância quantitativa desse tipo de imagem técnica na contemporaneidade, o que, por si só, é indicador da presença de conteúdos obsedantes que expõem, por aí, sua raiz arquetípica. Realizar uma mitocrítica da fotografia, em busca de seus possíveis mitos diretores nos possibilitaria melhor compreender o imaginário de nossos dias, mas a hermenêutica que tem no símbolo antropológicamente motivado sua heurística precisa de ferramentas adequadas a cada tipo de documento sobre o qual se debruce a pesquisa. Essas ferramentas pedem uma construção em consonância com a estrutura mítica interna que se credita à fotografia. Esboçamos, aqui, as linhas gerais do que seria uma dessas estruturas, a especularidade. Restam não só muitas outras estruturas a serem exploradas, bem como muitas outras características que também guiam a especificidade do mito.

A continuidade dessa pesquisa se preocupa não só com as ferramentas metodológicas que possibilitam a hermenêutica simbólica da fotografia, como também a exploração filosófica da compreensão de que a potencial narrativa mítica realizada pela fotografia não autoriza a conclusão da pregnância simbólica dessa narrativa. Como em tantos outros domínios, também no da fotografia se observa a rarefação simbólica cujo sintoma mais evidente é o de sua multiplicação desenfreada, o que faz dela mais um indicador do estado do imaginário do nosso espaço-tempo do que uma narrativa capaz de oferecer as equações sobre as questões fundamentais da existência que somente o mito em toda sua potência reveladora fornece.

Referências

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Comunicação e imaginário: uma proposta mitológica. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v.33, n.2, p. 125-143, jul./dez. 2010.

_____. Do obstáculo especular à ilusão epistemológica na teoria da fotografia. *In*: **MATRIZES**, São Paulo, v. 8, n. 1 jan./jun. 2014, p. 219-234

_____. **Sob o nome de real: imaginários no jornalismo e no cotidiano.** Porto Alegre: Armazém Digital, 2008.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova; WUNENBURGER, Jean-Jacques. A fotografia como catalisador simbólico – Notas para uma hermenêutica da fantástica em imagens técnicas. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, vol. 38, n. 2, p. 39-59. jul./dez. 2015. Consultado em 14/mar/2016. <http://dx.doi.org/10.1590/1809-5844201523>

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

_____. **Mitologias.** Rio de Janeiro: Bertrand Editores, 1999.

BELTING, Hans. **A verdadeira imagem.** Porto: Dafne, 2011.

BLANCHÉ, Robert. **A ciência actual e o racionalismo.** Porto: RÉ S Editora, 1993.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito.** São Paulo: Perspectiva, 2000.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente.** Petrópolis: Vozes, 1993.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico.** Campinas: Papirus, 1993.

DURAND, Gilbert. **A fé do sapateiro.** Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1995.

_____. **A imaginação simbólica.** Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Beaux-arts et archétypes.** La religion de l'art. Paris: PUF, 1989.

_____. **Introduction à la mythodologie: mythes et sociétés.** Paris: Albin Michel, 1996.

_____. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem.** Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos.** Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Mito do eterno retorno.** São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. **O conhecimento sagrado de todas as eras.** São Paulo: Mercuryo, 1995.

_____. **O sagrado e o profano: a essência das religiões.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FANTINEL, Danilo. **O Ovo da serpente, o mito do golpe de Estado positivo e a queda**: do documentário histórico ao imaginário antropológico da ditadura militar brasileira. Porto Alegre, UFRGS, 2015. Dissertação de mestrado.

FEYERABEND, Paul Karl. **Adeus à razão**. Lisboa: Edições 70, 1991.

_____. **Contra o método**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1993.

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

HOWELLS, Richard.; NEGREIROS, Joaquim. **Visual culture**. Cambridge: Polity Press, 2012.

JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. Petrópolis : Vozes, 2007.

_____. **Tipos psicológicos**. Petrópolis: Vozes, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papyrus, 2012.

PLATÃO. **Mênon**. Rio de Janeiro : EDIPUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2001.

SANTOS, Francisco dos. **Sustentabilidade ambiental na propaganda**: das imagens aos mitos na comunicação persuasiva. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Porto Alegre, 2014. Dissertação (mestrado).

TORRANO, Jaa. O mundo como função de musas. IN: HESÍODO. **Teogonia**. A origem dos deuses. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 13-100.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **La vie des images**. Grenoble: PUG, 2002.

_____. **La vie des images**. Strassbourg: PUF, 1995.