

A fotografia como narrativa mítica¹

Ana Taís Martins Portanova Barros²
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

Resumo

Discute-se nesse artigo a viabilidade de uma hermenêutica simbólica como método de interpretação de fotografias. O trabalho tem como objetivos caracterizar o mito conforme os avanços das vertentes arquetípicas dos Estudos do Imaginário (Durand, 1997; Wunenburger, 2002; Torrano, 2012); discutir a inadequação ao conceito de mito da fotografia enquanto imagem visual; refletir 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.

Introdução

Ao reconhecer a fertilidade da Comunicação na movimentação dos imaginários contemporâneos, veiculando suas obsessões e, por aí mesmo, suas raízes mais secretas, não é de se descurar o duplo atributo da fotografia nesse processo de agitação mítica: 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. Nesse texto, procuraremos explorar aspectos que afastam e/ou aproximam o mito da fotografia, apontando a necessidade de se construir metodologicamente de modo específico a aproximação mítica da fotografia e indicando as próprias características do mito como guias para essa construção metodológica.

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII 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 USP, bacharel em Comunicação Social - Jornalismo pela UFRGS. Professora do Departamento de Comunicação da UFRGS e do PPGCOM/UFRGS. Líder do grupo de pesquisa Imaginalis (CNPq/UFRGS). E-mail: anataismartins@hotmail.com

Imagem e mito

É fácil que nós, seres pós-modernos, sem empecilhos para a produção farta de fotografias, as quais desempenham mesmo um papel fulcral na sociabilidade contemporânea, esqueçamos que 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, delimitação essa que deve, a nosso ver, transcender a luta de poderes indicada pelo autor alemão, já que dela se tem notícia até já em documentos de 1.500 a.C.: no livro do Êxodo, a Moisés é negado contemplar a face de Deus, que prefere lhe entregar as tábuas da lei: a palavra nos é concedida, mas não a imagem: "Com o uso da escrita, Deus, assim parecia, autenticara precisamente aquele meio que, agora, se deveria tornar o único meio da fé" (BELTING, 2011, p. 171). 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.

A consciência não se coloca, aqui, em atitude de livre reflexão diante do conteúdo, a fim de elucidá-lo em sua estrutura e conexões regulares, a fim de analisá-lo em suas diversas partes e condições, mas pelo contrário, é aprisionada pela inteireza imediata deste. Não desdobra o conteúdo particular: não avança nem retrocede a partir dele para considerá-lo sob o ângulo de suas 'causas' ou de seus 'efeitos', mas descansa na simples existência deste conteúdo" (CASSIRER, 2000, p. 74-75).

A citação de Cassirer se refere 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 reivindicação 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. 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).

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. Mais ainda: "[...] Como consequência desse processo causal [da fotografia], nós experienciamos os objetos representados [...] como imediatamente presentes e irrevogavelmente carregados com a atmosfera da visão interpretativa do fotógrafo" (WICKS, 1989, p. 8). Dessa forma, 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 fraquezas e lacunas em relação ao discurso, afastando-a, assim, do mito, que é discursivo por natureza, são, paradoxalmente, também as fortalezas 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.

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 sua 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 em Homero, guiados por Feyerabend (1993, p. 228):

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. [...] A necessidade de mostrar todas as partes essenciais de uma situação conduz com frequência a uma separação de elementos que na realidade se encontram em contacto. 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 hermenêutica 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 mostramos em outro lugar (BARROS & WUNENBURGER, 2014), 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 uma potência mítica, e que o mito assim manifesto exige uma hermenêutica adequada às características do seu veículo, impõe-se o problema do método.

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.

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.

Levando em conta nossa herança ocidental e racional, talvez seja produtivo iniciar essa caracterização comparando o mito aos nossos hábitos de pensamento: 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, capaz de descrever um mundo que marcha independentemente da opinião dos humanos, 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 conhecimentos absolutos. O que não quer dizer que o seu olhar penetre a superfície e capte uma unidade oculta nos acontecimentos [...], mas têm à sua disposição a mais completa das listas (FEYERABEND, 1991, p. 119 - 120).

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 contingências 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 nossa real intervenção, sem que o narrador dela participe. Disso resulta que o mito, ao mesmo tempo em que não é fundado na realidade histórica, também 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. Tendo a potência mítica como fundamento heurístico do método, 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. Sim, Flusser (2002) ensina que fotografamos o que é fotografável, da maneira que pode ser fotografado. Sim, fotografamos também o que conhecemos, não simplesmente o que vemos, e avançar que 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 as tenhamos visto. Isso fala diretamente 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, convencionalizada, 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!).

A busca das motivações arquetipais, possível através do estudo dos mitos, é, de modo amplo, o objetivo da arquetipologia do imaginário. No entanto, o sentido não acontece fora de um trajeto polarizado entre o emaranhado noturno desse subsolo arquetípico e as estruturas esquizóides da diuturnidade 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 também 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.⁴

Um primeiro traço: especularidade

Já se viu que já 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 sintemas do que com símbolos pregnantes. Esse aspecto deverá ser abordado em outro lugar, em uma etapa mais adiantada dessa pesquisa.

O sentido existencial do mito 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.

⁴ Em trabalhos anteriores, já empreendemos a leitura mítica de fotografias, mas sem partir diretamente do objeto fotografia, e sim de manifestações verbais que acompanhavam sua mostração. Utilizaram-se, então, três ferramentas metodológicas distintas, cada uma delas trabalhando sobre um material empírico diferente, para se chegar ao mito diretor das produções fotográficas em pauta. Para mais detalhes, ver: BARROS, A. T. M. P. O sentido posto em imagem: a comunicação de estratégias contemporâneas de enfrentamento do mundo através da fotografia. IN: **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 19, p. 213-225, jul. 2010.

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, dados não somente os limites necessários desse trabalho, mas também o fato de que este é um *work in progress*, 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.⁵ 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 embasadora 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

⁵ Não é o caso de detalhar aqui essa teoria, que já conhece algumas apropriações diretas dentro da área (BARROS, 2008, 2010; SANTOS, 2014), e cujos textos fundamentais do próprio autor da teoria, sempre os melhores quando se trata de compreender profundamente uma escola de pensamento, estão disponíveis no Brasil (DURAND, 1995; 1997; 1998; 2000). Aos que desejam conhecer um desenvolvimento filosófico instigante a partir da noção de imagem durandiana, sugerimos WUNENBURGER, 2002.

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 apelo ancestral que o realismo tem, fazendo dele uma estrutura recorrente nas narrativas míticas.⁶

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

⁶ 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.

nela, através dos eixos 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 infinitos que dela decorrem sustentam antes de tudo o grande jogo de linhas [...]"(DURAND, 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 não se isolam uns dos outros, mas antes refletem uns aos outros. Se Narciso pode ser claramente distinguido na direção das fotografias de 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 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, ou sua consideração como narrativa mítica, tem sua fertilidade atestada pela importância numérica desse tipo de imagem técnica na contemporaneidade, o que, só por si, é indicador da presença de conteúdos obsedantes que tem, por aí, sua raiz arquetípica a

descoberto. Desse modo, realizar uma mitocrítica da fotografia, em busca de seus possíveis mitos diretores, nos possibilitaria melhor compreender a contemporaneidade. A hermenêutica que tem no símbolo antropologicamente motivado sua heurística precisa de ferramentas adequadas a cada tipo de documento sobre o qual se debruce a pesquisa. No caso da fotografia, não será diferente. 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 bibliográficas

BARROS, A. T. M. P. Comunicação e imaginário: uma proposta mitológica. IN: 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, A. T. M. P.; WUNENBURGER, J.-J. A catálise simbólica da fotografia. IN: **Anais do XXIII Encontro Anual da Compós**, Belém, 2014. Disponível em http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT13_IMAGEM_E_IMAGINARIOS_MIDIATICO_S/catalisesimbolicaii_2250.pdf. Acesso em 28/jun/2015.

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

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

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

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

DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Campinas : Papyrus, 1993.

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

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

DURAND, G. **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, M. **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.

FEYERABEND, P. K. **Adeus à razão**. Lisboa : Edições 70, 1991.

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

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

JUNG, C. G. **O eu e o inconsciente**. Petrópolis : Vozes, 2007.

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

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

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

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

SANTOS, F. 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). Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/95380/000917404.pdf?sequence=1>. Consultado em 05/jul/2015.

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

WICKS, Robert. Photography as a representational art. **British Journal of Aesthetics**, 29 (1):1-9 (winter 1989).

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

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