

Do obstáculo especular à ilusão epistemológica na teoria da fotografia

From the speculum obstacle to the epistemological illusion in theory of photography

ANA TAÍS MARTINS PORTANOVA BARROS*

RESUMO

Considerando-se as contribuições da história da fotografia e da filosofia da ciência, busca-se levantar as relações entre ciência e senso comum na construção brasileira de uma teoria da fotografia, postulando-se que a convergência entre os dois modos de conhecimento (ciência e senso comum) se dê através do imaginário. Analisam-se as imagens simbólicas de alguns pressupostos heurísticos da produção intelectual brasileira sobre fotografia no período de 1999-2009, encontrando-se, subjacente à construção teórica da área, a mitologia do espelho.

Palavras-chave: Fotografia, Ciência, senso comum, imaginário, mitologia do espelho

ABSTRACT

Considering the contributions of photographic history and philosophy of science, this article seeks to raise the relations between science and common sense in the Brazilian construction of a theory of photography, claiming that the convergence between the two modes of knowledge (science and common sense) happens through the imagination. The symbolic images of some heuristic assumptions of Brazilian intellectual production about photography in the period 1999-2009 are analyzed. Underlying to the theoretical construction of the area, the mythology of the mirror is found.

Keywords: Photography, Science, common sense, imaginary, mythology of the mirror

* Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação e da Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre-RS, Brasil. E-mail: anataismartins@hotmail.com

NARCISO, AINDA

A COMPARAÇÃO DA FOTOGRAFIA a um espelho sobre o qual a sociedade se lança, “como um único Narciso”, para contemplar “sua imagem sobre o metal”, no dizer de Baudelaire (1906 apud Entler, 2007b: 12), tem marcado a teoria da fotografia em suas diversas abordagens. É uma imagem mitológica que ultrapassa o nível das metáforas e se inscreve na arquetipologia profunda dos 173 anos durante os quais a humanidade vem se relacionando com esta forma de produção de figuras. No contexto baudelairiano, esta imagem ilustrava uma crítica não à fotografia em si, mas à propaganda dela como uma técnica capaz de reproduzir o mundo com a fidelidade de um espelho, ofendendo a arte: “E então ela [a sociedade] diz a si mesma: ‘Visto que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles creem nisso, os insensatos), a arte é a fotografia’” (Ibid.).

O trunfo da fidelidade ao real logo se voltou contra a fotografia: foi acusada de não ser arte, pois não dava espaço para a imaginação criadora, já que a máquina fazia todo o trabalho. De certa forma, a fotografia concordou com isso, pois não tardaram a surgir movimentos que buscavam produzir fotos que se parecessem com pinturas. As três correntes pictorialistas da fotografia que surgiram a partir de 1850 – segundo Costa, a fotomontagem de caráter alegórico, a fotomontagem com cunho realista e a fotografia “de foco suave e temática afetada” (1991: 262-263) – logo iriam se multiplicar através de inúmeras técnicas de intervenção na fotografia, tentando se aproximar da arte e se erguer acima da massificação da prática fotográfica, que começava a se configurar com a fabricação de aparelhos de manuseio cada vez mais simples e a um preço acessível.

Neste ponto, a indecidibilidade entre arte e técnica pesou a favor de um terceiro: o senso comum. A industrialização do processo fotográfico colocou a realização de fotos ao alcance do homem sem conhecimentos específicos, o que fez Sontag afirmar que a fotografia é uma arte de massas, ou seja, “não é praticada pela maioria das pessoas como uma arte” (2004: 18), e levou Bourdieu a concluir, em pesquisa realizada nos anos 1960, sob encomenda da Kodak, que a fotografia é só prática social (2003: 54) e que a devoção fotográfica é prática cultural de segunda ordem, estetismo do pobre (2003: 93).

A constituição de um corpo teórico sobre a fotografia que se aproximasse mais da *episteme* do que da *doxa* levou bastante tempo para se iniciar, não obstante a afirmação de Fontcuberta (2007: 15) de que a produção teórica sempre existiu, mas esteve esquecida. Para sanar tal esquecimento, o autor se empenhou numa valiosa compilação de textos cujo rol é suficiente para mostrar a sua intenção de apresentar a produção teórica sobre a fotografia desde sua invenção:

começa com Talbot e *O lápis da natureza*, de 1846 e chega a Otto Steinert – a primeira organização feita por Fontcuberta é dos anos 1970 – passando por Henry Peach Robinson, Salvador Dalí, Eugene Smith e Henri Cartier-Bresson, entre outros. No entanto, a dispersão destes trabalhos no tempo e também o seu caráter extremamente situado (em relação a certa prática fotográfica, a certo momento da história da fotografia ou a certo autor) vem confirmar a incipiência da formação de um corpo teórico na área.

A necessidade de afirmar que há, sim, uma teoria da fotografia é indiciadora do problema que marca a dobra entre a ciência clássica e a contemporânea, qual seja, o da sua separação do senso comum. Isso pode ser sintoma de não constituição, ainda, de um campo de conhecimento próprio. A situação é similar à da crítica fotográfica: conforme Krauss (2002), essa crítica não existe porque não existe também um público específico para a fotografia. A reivindicação de Bachelard (2008; 2010) a respeito da ruptura epistemológica foi motivada pelos avanços da física do século XX, que apontaram para situações incomensuráveis com aquelas preconizadas pela mecânica clássica, mas foi endossada também por ciências menos duras, como a Sociologia. Ora, para que realmente ocorra a ruptura entre ciência e senso comum, será necessário que se contrariem as “ideias primeiras” (Bachelard, 2010: 39), aquelas derivadas do sensualismo empírico. No entanto, justamente por serem paridas a partir da relação corpórea do homem com a materialidade do mundo, estas ideias – que são na verdade imagens – dificilmente se enfraquecem.

A oportunidade de uma discussão sobre uma teoria da fotografia que atravessasse a filosofia da ciência e sua permeabilidade ao imaginário se apresenta, então, porque:

a) a fotografia, democraticamente, é praticada por amadores e por especialistas, por artistas e por cientistas, sendo objeto de discussão, reflexão e/ou opinião tanto por parte do “homem sem qualidades” (Müsil, 1989) como por parte do estudioso;

b) epistemologicamente, a fotografia parece situar-se ainda numa crise de crescimento, buscando aquilo que Bachelard (2008) sinalizou como a ruptura epistemológica necessária para a constituição do conhecimento científico, ou seja, a fotografia está ainda buscando uma separação entre *doxa* e *episteme*;¹

c) malgrado a busca da separação mencionada, a fotografia como objeto de reflexão é resistente à ruptura epistemológica justamente por se inserir também na experiência banal de todo pesquisador, experiência essa que, postulamos, se imiscui na discussão teórica não de modo evidente, mas de modo sub-reptício, que pode ser revelado pelo recenseamento das imagens simbólicas presentes nessa discussão teórica.

1. Talvez possamos incluir como indício deste fato a criação de cursos universitários de fotografia nos últimos anos no Brasil. Em 2011, foi possível mapear 20 cursos. A maioria deles é oferecida por instituições privadas de ensino superior. Em contrapartida, observa-se que quase a totalidade deles é de graduação tecnológica, ou seja, um curso mais curto, com apenas dois anos de duração, e cujo diploma não é aceito como requisito para se cursar a pós-graduação *stricto sensu* – mestrado e doutorado, o que parece indicar que a fotografia é abordada essencialmente por seu viés técnico, ignorando-se os desafios teóricos que ela propõe.

DEZ ANOS, 40 TEXTOS, DISPERSÃO NAS REFERÊNCIAS

O recorte de pesquisa aqui apresentado tem dois objetivos secundários: levantar alguns pressupostos heurísticos que norteiam a produção intelectual sobre fotografia no Brasil e verificar a bibliografia de referência mais intensamente utilizada. No corpo assim constituído se buscará o objetivo principal, que é o de verificar o simbolismo no alicerce da teoria da fotografia.

Foi mapeada a produção intelectual sobre fotografia no Brasil realizada num período de dez anos, de 1999 a 2009 (este último, data do início da pesquisa). A partir do diretório de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e do diretório de grupos de pesquisa do CNPq, procuraram-se trabalhos que se debruçassem sobre a fotografia como *episteme*, fornecendo pistas para o que seria uma teoria da fotografia brasileira.

No início da pesquisa, em agosto de 2009, utilizando-se a palavra fotografia como expressão de busca, junto ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), chegou-se ao número de 111 grupos de pesquisa; observando-se a produção intelectual destes 111 grupos, foi necessário descartar 101 deles por utilizarem a fotografia apenas de modo marginal, para buscar informações visuais. Passou-se, então, ao mapeamento da produção intelectual dos 10 grupos de pesquisa restantes, publicada durante os 10 anos de abrangência da pesquisa. Chegou-se a 29 trabalhos efetivamente construtores do que se poderia chamar de teoria ou mesmo filosofia da fotografia. Deste conjunto, não foi possível o acesso ao texto completo de três trabalhos e se constatou que um deles se repetia, apenas com título e veículo de publicação diferentes, de modo que a pesquisa se concentrou sobre 25 textos.

Junto à CAPES, responderam à expressão de busca “fotografia” o total geral de 65 teses e dissertações. Após análise de seus resumos, chegou-se ao número de 16 trabalhos adequados aos critérios de formação do corpo empírico da pesquisa, obtendo-se o texto completo de 15 deles.

Desse modo, foram efetivamente analisados 40 trabalhos. As áreas de origem dos trabalhos são diversas: Antropologia, Arquitetura e Urbanismo, Artes, Ciências da Informação, Sociologia e Educação. Entretanto, a grande maioria deles provém da área de História (15,65%) e, sobretudo, da área de Comunicação (51,1%).

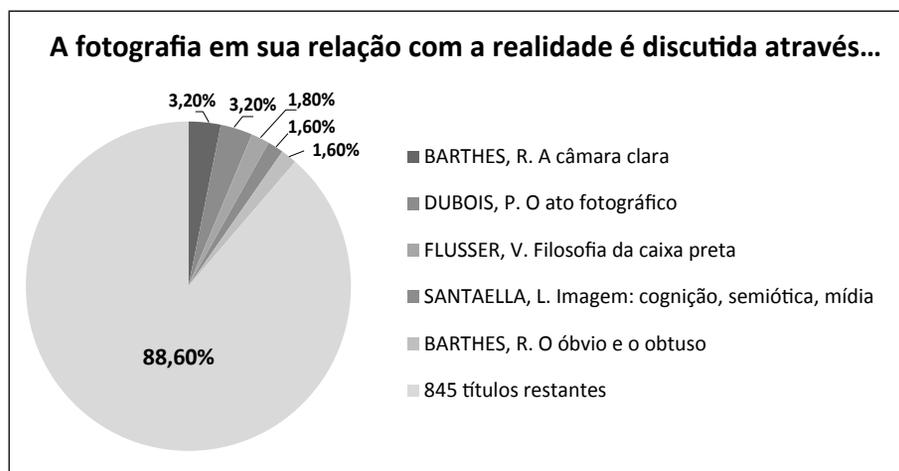
TABELA 1 – Tabela das áreas de procedência dos textos analisados

ÁREA DE PROCEDÊNCIA DO TRABALHO:	PERCENTUAL
Antropologia	2,5%
Arquitetura e Urbanismo	2,5%
Artes	12,5%
Ciências da Informação	2,5%
Comunicação (17) + Comunicação e Semiótica (3)	50%
Educação	10%
História (4) + História e Semiótica (1)	12,5%
Sociologia	7,5%
Universo	100,00%

Dentre as três áreas que destacadamente contribuem com os trabalhos, duas utilizam a fotografia predominantemente como documento (Comunicação e História), seja do real imediato (presente) ou do mais distante (passado).

A bibliometria realizada aponta uma grande dispersão entre os autores e títulos mais citados, conforme é possível observar na figura 1:

FIGURA 1: Autores e títulos mais citados



Vê-se que a reunião dos cinco títulos mais citados soma 11,4 % de todas as citações. Ao mesmo tempo em que se constata a incontornabilidade de alguns textos clássicos, chama a atenção a pulverização das referências dos textos analisados, apesar de mais da metade deles ter a mesma área de origem. No entanto, há que se levar em conta o fato de essa área de origem – a Comunicação – por sua vez, resultar da convergência de várias outras áreas, o que deve ser determinante para a dispersão das referências.

O título mais citado, *A câmara clara* (Barthes, 1984), permite a hipótese de 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*. Na obra do autor francês Roland Barthes, este é um texto conhecido por seu subjetivismo, sua recusa a definir um estatuto para a fotografia, seu ingresso nas aporias, naquilo que está além e aquém do signo. Este apelo, no entanto, vai ser enfraquecido pela necessidade de definição de contornos ontológicos do objeto fotografia, como se verá mais adiante.

O segundo título mais citado é também uma coletânea de textos. O autor belga Philippe Dubois (2004) analisa a fotografia em sua condição fundamental

de signo, relacionando-a à teoria semiótica de Peirce e também às noções trazidas por Barthes (1984) em *A câmara clara*. Para Dubois (2004), a fotografia é sempre índice, pois se trata de uma consequência da ação do referente. Ele endossa o *isso foi* de Barthes (1984), ressaltando que não é possível extrapolá-lo para um *isso quer dizer*; temos na fotografia, sempre e apenas um dedo que aponta: *lá*.

Em *Filosofia da caixa-preta*, Vilém Flusser (2002) toma a fotografia como emblemática da produção de imagens técnicas, imagens automatizadas, situação em que a participação do homem é reduzida a escolher entre opções pré-inscritas no aparelho. Embora, no fundo, não se trate de uma obra especificamente sobre fotografia, o pensamento sobre fotografia encontra nesse curto texto provocações perturbadoras sobre o grau de autonomia do fotógrafo na criação de suas obras.

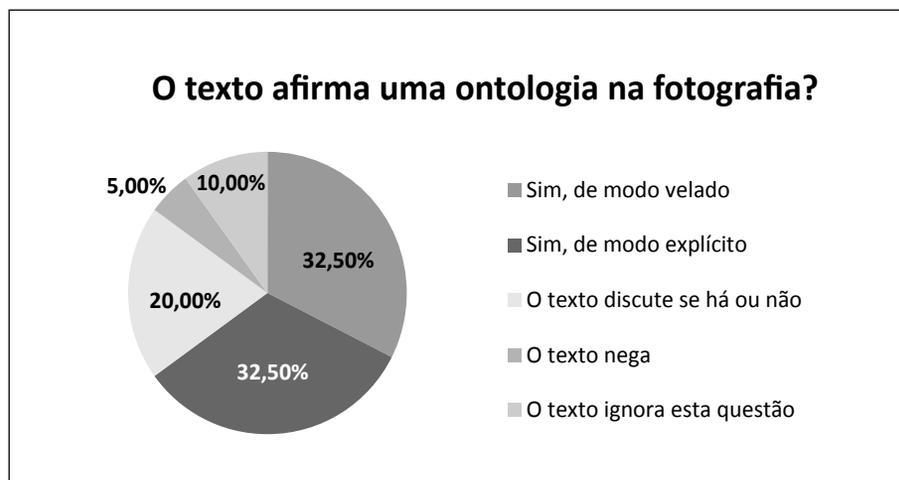
Já *Imagem, cognição, semiótica e mídia*, de Lucia Santaella (1999), toma a fotografia dedicadamente como signo visual, propondo uma reflexão ancorada na semiótica peirceana.

O livro *O óbvio e o obtuso*, de Barthes (1982), que ocupa o quinto lugar entre os mais citados, inclui dois artigos importantes sobre a fotografia: *A retórica da imagem* e *A mensagem fotográfica*. No primeiro, Barthes apresenta a relação da imagem com a língua e mostra como é possível tanto que a palavra reduza a polissemia da fotografia quanto que fotografia e palavra juntas apontem para algo mais amplo do que elas mesmas. No segundo artigo, o autor tenta mostrar a 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.

Neste rápido apanhado, vê-se que a fotografia desafia os autores a ingressarem no reino das impossibilidades objetivas, a se renderem, com Barthes (1984), à singularidade de cada fotografia, renunciando a conceituar Fotografia. No entanto, aparentemente há uma tentativa, senão um desejo, de se fincarem bases metodológicas firmes para tratar do assunto, e para isso se recorre às vertentes semiológicas, que tomam a fotografia como um signo e abrem caminho para as discussões sobre a dobra fotografia-realidade. Nessa remissão da fotografia à realidade, com Dubois (2004), a técnica desempenha um papel fulcral, pois é ela que exige, segundo o autor belga, que o mundo esteja efetivamente diante da câmera para ser retratado. Mas esse *ser retratado* não se coloca em definitivo, Flusser (2002) não deixa esquecer que a fotografia não é uma janela para o mundo e sim uma abstração imagética de conceitos sobre o mundo. Vejamos, então, se os textos analisados endossam os autores que referenciam. Para isso, indagá-los-emos diretamente.

CÓDIGO DE REALIDADE, ESPAÇO DO SUJEITO

Inicialmente, interessamo-nos por investigar se há ou não um entendimento geral sobre uma ontologia fotográfica, sobre algo que seja fundante, que caracterize a fotografia como tal de modo incontornável. Chegamos ao seguinte resultado:

FIGURA 2: Ontologia da fotografia

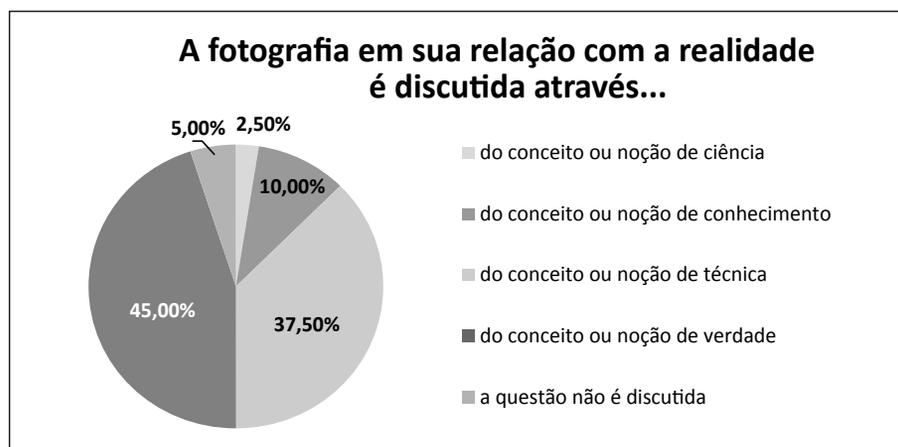
Vê-se que 65% dos textos, de uma forma ou outra, deixam supor uma ontologia fotográfica. Muitas vezes (32,5%), a crença nessa ontologia é um tanto inconsciente, mas está lá, marcando a necessidade de uma definição que separe a fotografia de outras formas de produção de imagens visuais. Como o “isso foi” de Barthes (1984) e o indicialismo de Dubois (2004), como a aura benjaminiana (1991) e a tensão mapa/realidade gombrichiana (1982), os textos creditam à fotografia um caráter distintivo, que a torna única, tão identificável que será possível falar de pós-fotografia (Santaella, 1998).

A leitura flutuante dos resumos dos textos já havia dado pistas sobre uma característica ontológica principal da fotografia: o seu caráter sígnico. Indagados os textos que afirmavam a ontologia fotográfica, um percentual bem pequeno (2,9%) indicou a historicidade da fotografia como sua característica fundadora, mas o achado da leitura flutuante foi corroborado, com 97,1% dos textos que concordam com a existência da ontologia afirmando que o caráter sígnico seria a marca distintiva da fotografia. Isso não parece contrariar o que afirma Fatorelli (2005) a respeito do assunto: que essa característica deveria ser genérica o suficiente para abarcar a heterogeneidade das imagens e das produções sociais reunidas sob o rótulo de *fotografia* ao longo de mais de um século de história e que essa generalidade se encontra na referência à natureza técnica do processo fotográfico.

Ora, o caráter sógnico da fotografia a coloca em relação direta com a técnica utilizada para produzi-la. A partir da técnica fotográfica, entra-se na discussão sobre que tipo de signo a fotografia seria – um índice, um ícone ou um símbolo? – ou, então, não se entra na discussão, apenas se supõe como autoevidente um desses três recortes – em geral, o índice. É o que indicam as respostas à pergunta seguinte do questionário: em 73,5% das vezes, esta característica é assumida como uma evidência, um pressuposto; apenas em 26,5% das vezes ela é colocada em discussão. Temos aí a produção científica dentro do que Kuhn chamou de *ciência normal*, aquela “atividade na qual a maioria dos cientistas emprega inevitavelmente quase todo o seu tempo, [...] baseada no pressuposto de que a comunidade científica sabe como é o mundo” (Kuhn, 1996: 24), ou seja, as realizações científicas passadas servem de base para as de hoje, constituindo os paradigmas.

Desse ponto de vista, a fotografia já teria, na afirmação de seu caráter de elo entre o aqui e o alhures, o presente e o passado, um paradigma sob o qual abrigar suas discussões. Isso nos leva à pergunta seguinte feita aos textos, sobre a relação entre fotografia e realidade:

FIGURA 3: Relação da fotografia com a realidade



Nesse aspecto, é possível verificar que as noções de técnica e de verdade fazem a mediação entre fotografia e realidade. O caráter técnico parece ser avasador. Seria tão difícil para o analista da fotografia esquecer a técnica quando se sabe que é isso que um fotógrafo de envergadura inquestionável como Cartier-Bresson recomenda? – desenvolveu-se todo um fetichismo a respeito da técnica fotográfica” (Cartier-Bresson, 2004: 26). “Esta última deve ser criada e adaptada unicamente para realizar uma visão; ela é importante na medida em que devemos dominá-la para transmitir o que vemos”, diz ele (Ibid.). E completa: “É preciso ultrapassar este estágio, pelo menos nas conversações” (Ibid.).

No entanto, pensar a fotografia e fazer fotografia não é a mesma coisa; e se o fotógrafo deve esquecer a técnica para poder concentrar sua energia nas forças criativas, o pesquisador retorna constantemente a ela para alinhar sua teoria da fotografia:

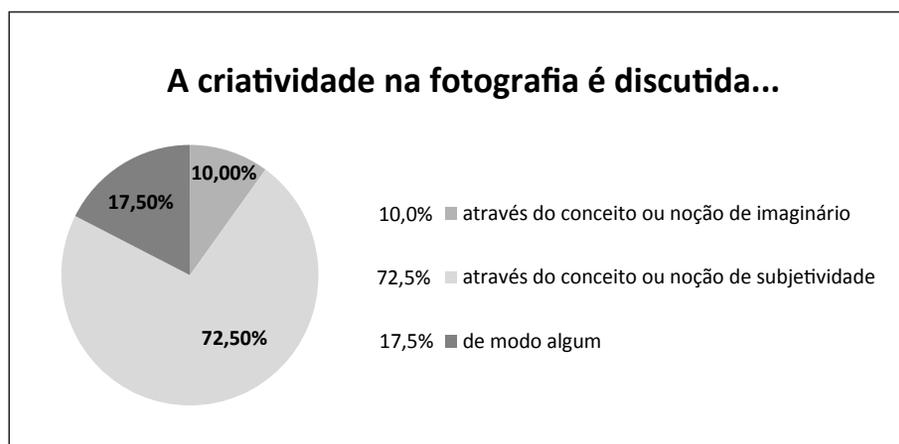
A fotografia é, portanto, um percurso que mantém uma função, ou permanência: a representação e obtenção de imagens através de processos tecnológicos; combinável, por sua vez, a uma estrutura, ou estruturas tecnológicas mais amplas com as quais dialoga constantemente (Silva Junior, 2008: 3).

E tão técnica é essa atividade que a criação através dela tende, segundo Entler, a ser caracterizada como um exercício de precisão (2007a: 39).

Este profundo enraizamento na técnica, numa técnica que se debruça sobre a realidade, talvez seja a motivação de fundo que faz com que um percentual igualmente significativo dos textos coloque a noção de verdade como intermediária entre a fotografia e a realidade. Diz Morelli: “O valor de verdade atribuído à fotografia é tão forte que parece inerente a esta linguagem, embora de caráter frágil, já que sabemos que em uma mesma imagem fotográfica há várias realidades envolvidas e imbricadas” (2000: 17). Mesmo com a relativização solicitada pela presença da multiplicidade de realidades numa imagem fotográfica, a afirmação da verdade ainda é possível: “De todos os documentos visuais – mesmo os ditos ‘virtuais’ ou ‘não reais’ – a fotografia é o que mais se aproxima da realidade” (Hollanda, 2003: 24).

Finalmente, perguntamos aos textos através de que noção se poderia discutir a questão da criatividade na fotografia. “Através do conceito de subjetividade”, foi a resposta ressonante²:

FIGURA 4: Discussão sobre a criatividade na fotografia



2. Em todas as perguntas, havia a possibilidade de se criar uma alternativa nova caso fosse necessário. Colocamos nesta questão a opção de imaginário como alternativa à de subjetividade porque a noção de imaginário é a que, a nosso ver, melhor contempla as possibilidades das criações coletivas, frutos de aprofundamento na herança partilhada antropológicamente, diferente da criação calcada no sujeito. Este tópico foi desenvolvido por nós em outro lugar: BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Sujeito e demiurgia no gesto fotográfico. *E-Compós*, Brasília, v. 14, n. 2, 2011, p. 1-13. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/626>>.

A noção de subjetividade parece adequada para uma revanche à onipresença da técnica na fotografia, que sempre deixa sugerir a falta de autonomia do fotógrafo sobre a produção fotográfica:

A dimensão de simultaneidade parece dar conta de parte das perguntas, possibilitando essas idas e vindas no tempo: todos os aparelhos são possíveis, menos em função da tecnologia utilizada e mais em relação ao tipo de reflexão e subjetividade envolvidos. Uma vez que todos os meios de produção de imagem são potencialmente contemporâneos ao momento atual e que, como bem o afirma Agamben, a resposta às nossas perguntas estão mais na produção de subjetividade do que nos dispositivos em si, tudo se torna plausível: até um retorno à câmera obscura (Costa, 2008: 31).

A afirmação da subjetividade refuta a argumentação flusseriana. Sim, embora Flusser (2002) responda por apenas 1,8% de todas as citações (ocupando, não obstante, o terceiro lugar entre os autores mais citados), parece que sua constatação sobre a impossibilidade de se criar sem se entrar na caixa preta assombra a filosofia da fotografia, que sua acusação de que somente se fotografa o que é fotografável, ou seja, aquilo que está pré-inscrito na máquina, está ecoando em algum lugar no fundo da cena.

Essa incursão em textos brasileiros sobre fotografia mostra que as velhas questões são as nossas questões. A fotografia, anunciada em 1839, permaneceu durante mais de um século com as mesmas bases técnicas. Desde 1878, quando Charles Bennett desenvolve um processo para aumentar a sensibilidade da gelatina que segura os sais de prata no filme fotográfico, os avanços na fotografia foram desenvolvimentos de técnicas que já existiam. O processo fotográfico só veio a mudar realmente em 1990, quando a Kodak disponibilizou comercialmente, embora com um preço muito elevado (cerca de US\$ 30 mil), a primeira câmera fotográfica digital. O recorte cronológico da amostragem de textos aqui analisados abrange justamente os dez primeiros anos em que a fotografia digital iniciou sua escalada rumo à popularização. Em 1999, as máquinas digitais passaram a ser construídas como tal e não como adaptações de máquinas analógicas.

Vemos que a inovação tecnológica não deteriora a importância de pontos como o da relação da fotografia com a realidade ou o da ontologia técnica/sígnica (ou seja, codificada) da fotografia. Muito embora os programas de manipulação de imagens estejam ao alcance dos consumidores comuns, e até por isso mesmo, os debates sobre e a afirmação da capacidade de a fotografia reproduzir a realidade se mostram vivos. Talvez se deva considerar que os textos estudados sejam provenientes, na maior parte, da área da Comunicação

e, em segundo lugar, da área de História. Estes dois campos se caracterizam por uma dedicação especial à realidade presente, no primeiro caso, e passada no segundo. Ambos exploram a fotografia na sua dimensão documental. Já a questão da origem técnica da fotografia serve ora como afirmação de sua capacidade de espelhar a realidade ora como afirmação das possibilidades subjetivas do processo – afinal, as técnicas são enumeráveis, mas as combinações entre suas escolhas não seriam, resolvendo, assim, rapidamente, a contradição entre técnica e sujeito.

OBSTÁCULO ESPECULAR

A ouvir o Barthes (1984) de *A câmara clara*, a fotografia se divide entre o *punctum* e o *studium*: o inefável, o imponderável por um lado e o localizável, o descritível por outro. Dualismos como esse na reflexão sobre fotografia marcam toda sua história. Seria inesperado ter acontecido de modo diferente. O hábito perceptivo existente então (e hoje) é aquele da perspectiva renascentista, de modo que a ilusão perspéctica da fotografia não aparece como ilusão, e sim como reprodução do que é natural. Aliando-se isso à aparência especular da fotografia, dificilmente seria possível propagandear o processo através de outra característica que não a da fidelidade ao real.

Essa “ilusão especular” (Machado, 1984) acaba por se tornar um obstáculo epistemológico para a fotografia na acepção de Bachelard:

E não se trata de considerar obstáculos externos, como a complexidade e a fugacidade dos fenómenos, nem tão-pouco de incriminar a fraqueza dos sentidos e do espírito humano: é no próprio acto de conhecer, intimamente, que aparecem, por uma espécie de necessidade funcional, lentidões e perturbações (Bachelard, 2010: 165).

No caso da fotografia, podemos apontar, dentre os múltiplos obstáculos epistemológicos arrolados pelo filósofo francês, o da realidade e o do senso comum. A realidade se apresenta como obstáculo quando se crê que os dados e as teorias com que se trabalha provêm diretamente dela. Está presente aí a crítica bachelardiana ao empirismo e à desconsideração de que a própria conceitualização faz parte da experiência. O obstáculo do senso comum se refere à dificuldade de o estudioso separar suas ideias preconcebidas, suas experiências iniciais do conhecimento teórico. “Quando se apresenta à cultura científica, o espírito nunca é jovem. É mesmo muito velho, pois tem a idade dos seus preconceitos”, diz Bachelard (2010: 166).

O apelo de realidade da fotografia, a fotografia como “marca do real” (Dubois, 2004) é o obstáculo que impede o pensamento de fugir de um dualismo

que ao longo destes 173 anos tem tomado várias roupagens. Fale-se de mapa/espelho (Gombrich, 1982), de segunda/terceira realidades (Kossoy, 2000) ou de documento/arte (Roullé, 2009), está sempre se falando da oposição clássica entre técnica/arte, reprodução/criação, bem como sempre cogitando se a fotografia capta imagens do mundo ou se projeta imagens sobre o mundo.

Assim, é legítimo concluir, com Bontems & Ronde (2011), que, também na fotografia, o obstáculo epistemológico bachelardiano é a própria noção de entidade, elaborada por Aristóteles para explicar as mudanças aplicando a ela os três princípios lógicos da existência, da não contradição e da identidade. A noção de entidade formata o pensamento de que o mundo é constituído por coisas, o que Bachelard denunciou como substancialismo (Bachelard, 1932 *apud* Bontems & Ronde, 2011).

Se, por um lado os textos estudados supõem a autoevidência do caráter sígnico da fotografia, o que poderia legitimar uma desistoricização da imagem, ou seja, o pensamento sobre a fotografia fora de seu contexto de produção, fora da questão do sujeito, por outro, há uma ênfase sobre a criação fotográfica através da autoria, do olhar singular do sujeito. Enquanto em um caso temos a tentativa de isolar o objeto fotografia e, quem sabe, pensá-lo conceitualmente, elaborar para ele leis universais, no outro caso há uma valorização da experiência situada. Da abstração conceitual à personificação do gesto fotográfico, persistem as entidades das quais a fotografia fala, sobre as quais se debruça, entre as quais ela é a ponte e nas quais ela se transforma quando se admite que também ela, a fotografia, cria mundos. O substancialismo se faz sentir.

Se quisermos tentar caracterizar bem a sedução da ideia de substância, não devemos reear ir procurar o seu princípio até o inconsciente, onde se formam as preferências indestrutíveis. A ideia de substância é uma ideia tão clara, tão simples, tão pouco discutida que deve repousar numa experiência mais íntima do que qualquer outra (Bachelard, 2010: 173).

E que experiência é essa? Segundo Bachelard (2010: 174), a experiência do *ter*, cujas alegrias são tanto maiores quanto mais concentrada é a riqueza na coisa possuída. Se o *coisismo* substancialista é acusado como obstáculo epistemológico na obra diurna de Bachelard, a conexão humana com os quatro elementos da matéria é apontada como a base da imaginação na sua obra noturna³.

A realidade composta de entidades é vista através da fotografia tendo de permeio a noção de técnica ou a noção de verdade, na maior parte dos casos (figura 3). Os dois se conectam, pois a técnica operacionaliza a junção da fotografia com a realidade e a verdade é um valor moral que conduz essa operacionalização.

3. Bachelard (1993) classifica sua própria obra como diurna, aquela dedicada aos conceitos, à ciência, e noturna, aquela dedicada à imaginação.

Pressionado a se elaborar sobre o modelo cientificista, o pensamento sobre a fotografia se prende aos axiomas modernos, com as limitações dadas pelo realismo substancialista, que não consegue deixar de enxergar na fotografia uma imagem (refletida, distorcida, construída, representativa) do mundo. A complexificação da linguagem acadêmica indica uma vontade de ruptura com o senso comum, mas a arqueologia das ideias sustentadas mostra o quão difícil é desligar o pensamento das intuições iniciais que a fotografia desperta.

PENSAR COM AS TRIPAS

Dubois percebeu muito bem a origem da sedução da fotografia:

Todas essas práticas compulsivas da fotografia tiram o essencial de seu poder, não, de forma alguma, da significação de sua representação ou de suas qualidades próprias (plásticas ou miméticas), mas de sua relação originária com sua situação referencial” (Dubois, 2004: 82).

Esta relação original com a própria coisa faz um apelo profundo às tripas – e não à razão. E, como se sabe, das tripas, da inserção material do homem no mundo é que nascem as convicções mais firmes. Pode-se dizer que o mito habita o pensamento racional desde seu nascimento. Ainda que, ao contrário do que diz Barthes (1984), não haja equivalência entre os raios retardados de uma estrela e a imagem que nos chega do passado com uma fotografia, ainda que essa situação referencial não seja lógica, como postula Machado:

O que a película fotográfica registra não é exatamente uma ação do objeto sobre ela (não há contato físico ou “dinâmico” do objeto com a película), mas o modo particular de absorção e reflexão da luz por um corpo disposto num espaço iluminado, tal como uma emulsão sensível o *interpreta*, com base apenas naquela parte dos raios de luz refletidos pelo objeto que puderam ser coletados pela lente e filtrados pelos dispositivos internos da câmera. Trata-se de um processo extraordinariamente complexo, que se encontra distante alguns anos-luz da simplicidade franciscana dos índices visuais clássicos, como a pegada deixada no solo por um animal, ou a impressão digital (Machado, 2001: 125).

Se a fotografia é índice por registrar os traços de luz, tudo no universo é fotografia, já que tudo sofre a ação da luz, pouco importa, porque o mito é resistente ao desmentido racional, como mostra Durand (1997).

Dubois (2004: 83) adverte que não se deve confundir a afirmação de existência do objeto que a fotografia faz com uma explicação de sentido. De novo, pouco importa; a ontologia estabelecida pela situação de referencialidade joga a fotografia para sempre no brete lógico. A sua *ecceidade* estabelece não só o

referente como entidade, mas também ela própria. A afirmação da existência é a aceitação do próprio princípio da identidade. Ao entender a fotografia como um signo, é-se infiel à imagem secreta que ela produz dentro de cada contemplador. A verdadeira imagem simbólica – motivada (Durand, 1997), que não se confunde com o símbolo arbitrário (Peirce, 1984), que reúne de uma só vez a experiência do ser imaginante com um sentido antropológico profundo, universal, é traída pela investida do contemplador que esquarteja o produto de sua imaginação em entidades definidas, com funções apartadas: a coisa representada, a coisa representante, o significado da representação, que é já uma reinterpretação da coisa e, portanto, já significa uma outra coisa que não a coisa representada!

Essa deslealdade à imagem simbólica, querendo introduzir clareza e distinção, revela seu enraizamento no imaginário, mais especificamente no chamado regime heroico do imaginário, que tem nos princípios de identidade, contradição e exclusão (Durand, 1997: 443) sua base lógica. Aqui,

A razão não mais seria então pensada como uma faculdade autônoma, que encontraria nela mesma leis próprias, mas seria um modo de representação, que traduz abstratamente o que a imaginação combina segundo representações afetivo-simbólicas (Wunenburger, 2011: 15)⁴.

A própria separação entre o objeto fotografia, o *representamen*, o representado, o significado e tantas outras entidades que se queiram figurar não é mais do que um jogo de reflexos resultante dos inúmeros redobramentos e desdobramentos da imagem mítica que parasita a percepção primeva da fotografia: a do espelho. Da tradição nipônica à *Branca de Neve*, o espelho reflete a verdade superior, “mas comporta um certo aspecto de ilusão [...], dá uma imagem invertida da realidade” (Chevalier & Gheerbrant, 2003: 394).

O homem antigo via sua própria vida retratada no céu. Contextos externos – sociais, históricos, culturais, tecnológicos etc. – o pressionaram a desviar os olhos do céu, mas a necessidade de conhecer a si mesmo é uma constante antropológica e o homem encontra sempre novos meios de ler o mapa que as estrelas fornecem. O grande mito da terra que reflete o céu se repete em mitemas contemporâneos que o atualizam tecnologicamente, e a fotografia parece ser um desses. Se o mito é incontornável, a ruptura epistemológica é uma ilusão. ■

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
 ———. Númeno e microfísica. In: *Estudos*. Rio de Janeiro: Contraponto, p. 11-22, 2008.
 ———. *A epistemologia*. Lisboa: Edições 70, 2010.

4. Texto original francês:
 “La raison ne saurait donc plus être pensée comme une faculté autonome, qui trouverait en elle-même des lois propres, mais serait un mode de représentation, qui traduit abstraitement ce que l’imagination conjugue selon des représentations affectivo-symboliques”.

- BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- . *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BONTEMS, V. & RONDE, C. de. La notion d'entité en tant qu'obstacle épistémologique. Bachelard, la mécanique quantique et la logique. *Bulletin de l'Association des Amis de Gaston Bachelard*. Dijon, n. 13, p. 12-38, 2011.
- BOURDIEU, P. et alii. *Un art moyen*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- CARTIER-BRESSON, H. O instante decisivo. In: *O imaginário segundo a natureza*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p. 15-31, 2004.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- COSTA, Ana Angélica Teixeira Ferreira da. *Imagens precárias*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2008. Dissertação de mestrado.
- COSTA, Helouise. Pictorialismo e imprensa. O caso da Revista O Cruzeiro. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991. p. 261-292
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 2004.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ENTLER, R. A fotografia e as representações do tempo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 14, p. 29-46, dez. 2007a.
- . Retratos de uma face velada: Baudelaire e a fotografia. *FACOM*, São Paulo, n. 17, p. 4-14, jan.-jun. 2007b.
- FATORELLI, A. SAMAIN, E. (Org.). Fotografia e modernidade. In: *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, p. 81-92, 2005.
- FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta*. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FONTCUBERTA, J. (org.). *Estética fotográfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.
- GOMBRICH, E. *The image and the eye: further studies in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon, 1982.
- HOLLANDA, R. S. de. *Estratégias e Percepções Informacionais na Produção de Imagens em Fotografia Documental Urbana*. 2003. Tese de doutorado, UFRJ, Rio de Janeiro.
- KOSSOY, B. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- KRAUSS, R. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- KUHN, T. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- MACHADO, A. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo, Funarte : Brasiliense, 1984.
- . A fotografia como expressão do conceito. In: *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, p. 120-143, 2001.

- BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Sujeito e demiurgia no gesto fotográfico. *E-Compós*, Brasília, v. 14, n. 2, p. 1-13, 2011. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/626>>.
- MORELLI, R. F. *Fotografia: valores revistos, horizontes ampliados*. 2000. Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília, Brasília.
- MÜSIL, R. *O homem sem qualidades*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1984.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.
- SANTAELLA, L. Três paradigmas da imagem: gradações e misturas. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia Mei Alves de; BRITO, Yvana Carla Fechine de (Org.). *Imagens Técnicas*. São Paulo: Hacker Editores, p. 167-178, 1998.
- . *Imagem, cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SILVA JUNIOR, José Afonso da. Permanência e desvio no fotojornalismo em tempo de convergência digital: elementos para uma discussão preliminar. In: XXXI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2008, Natal. *Anais...*
- SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- WUNENBURGER, J.-J. Imaginaire et rationalité chez Gilbert Durand. In: *Variations sur l'imaginaire L'épistémologie ouverte de Gilbert Durand. Orientations et innovations*. Bruxelles: E.M.E. & Intercommunications, 2011, p. 7-20.

Artigo recebido em 11 de julho de 2012 e aprovado em 12 de fevereiro de 2013.