

Ana Taís Martins Portanova Barros

**Ciência e imaginário:
a fotografia como heurística**

1. Inspiração

Os automatismos de nossa sociedade tecnológica foram denunciados por Flusser também no seu *Filosofia da caixa preta*, obra na qual a fotografia é tomada como paradigma da ausência de vontade própria. Sob esse sopro criador, propomos redimir a fotografia, atribuindo-lhe o papel oposto no domínio da ciência, qual seja, o de sinalizador de caminhos imagéticos que levam à descoberta, libertando o fazer científico do iconoclasmo automatizador.

2. Iconoclastia produz iconofilia

O iconoclasmo ocidental atingiu seu zênite ao mesmo tempo em que a produção massificada de imagens teve seu início. Esse aparente paradoxo é desfeito se considerarmos, com Flusser (2002) que a fotografia enquanto imagem técnica é abstração esboçando canhestro gesto em direção ao concreto, não constituindo, portanto, produto da imaginação criadora, como veremos adiante. O empreendimento científico da modernidade, ao enaltecer a objetividade, colocando os homens em guerra definitiva com as coisas, conforme destaca Bernardo (2008 : 113), abriu espaço no imaginário ocidental para que a fotografia fosse finalmente inventada. Com efeito, as condições para tal já existiam há muito tempo: as propriedades fotossensíveis dos sais de prata já eram conhecidas desde a Idade Média (Amar 2007: 14); a câmara obscura já teria sido usada desde os tempos de Aristóteles (Guidi 1991). No entanto, não havia, ainda, um imaginário receptivo à produção de representações da realidade permeadas por uma máquina. A fotografia “surgiu no momento em que suas características se harmonizaram com a visão de mundo que se solidificava. A técnica era vista como isenta e essa isenção como desejável para se conhecer a realidade” (Barros 2010: 214). A imagem técnica se inaugurava assim com a fotografia, iniciando o que Flusser (2008) denunciou como a escalada da abstração.

Quinze anos após o anúncio de Daguerre à Academia de Ciências e Artes da França, Disdéri inaugurava a *carte de visite*, um processo tido como o primeiro passo em direção à industrialização

e à propagação da fotografia, com a possibilidade de se obter, numa mesma matriz, várias imagens diferentes. A popularização da fotografia foi arrematada com o lançamento de máquinas de simples manuseio, ainda antes do final do século XIX. Ao mesmo tempo em que se fortalecia junto ao senso comum a crença na possibilidade de reproduções fiéis da realidade, a Física, que, antes dos avanços da Termodinâmica, fora praticamente sinônimo de ciência, chegou à irremediável conclusão de que os limites do observador não podiam ser transcendidos, de modo que a realidade não poderia ser descrita de forma absoluta. Desiludida da ambição que a motivara durante séculos, à ciência não restou senão admitir o emaranhado de incertezas que, por fim, a constitui. No entanto, aparentemente, a ciência não se livrou de sua ambição de compreender tudo, repisando a dúvida hiperbólica de Descartes, embora não lhe falem críticas. Flusser (1999) se debruça sobre esse ponto, flagrando a falsa modéstia do método da dúvida, pois ele nada mais expressa do que a ganância de se acabarem com todas as dúvidas.

Com a era das incertezas, o iconoclasmo científico perdeu uma boa chance de começar sua caminhada em direção ao nadir. Dessa necessidade falam as diversas iconologias (Maffesoli 2008), iconofilias e idolatrias dos tempos presentes. Não se trata de um retorno aos tempos pré-socráticos, quando a razão era apenas mais uma maneira de compreender o mundo, mas não necessariamente a melhor (Feyerabend 1991: 90). Tampouco é provável que se regrida à indistinção entre ciência e não-ciência, cuja superação tem sido a obsessão dos devedores de Bacon. O que a civilização da imagem solicita, se não for, como quer Santos (1989), uma transcendência de ciência e senso comum na forma de um conhecimento prático esclarecido, será ao menos uma ciência cujos métodos se abram para o que escapa à normatização dita científica. Sim, a ciência admite a imaginação, mas somente em certas instâncias, geralmente iniciais, do processo da investigação; a visão onírica que Descartes teve da ciência como uma árvore com seus galhos representando as compartimentações do conhecimento é a carta da alforria para a imaginação científica, mas, se concedermos autoridade ao racionalismo crítico de Popper (2007), a permissão vale somente para o momento da formação de hipóteses de pesquisa.

A civilização da imagem solicita à ciência uma nova heurística, capaz de utilizar a imaginação como produtora de conhecimento. Para que isso seja possível, no entanto, não é suficiente uma revolução científica do tipo avançado por Kuhn (1996). É necessária uma filosofia da ciência capaz de construir metodologias que não atrapalhem o avanço do conhecimento, como denunciou Feyerabend (1993), e que não receiem ser chamadas de metafísica. A fotografia, por ter sido a primeira forma de massificação da imagem, alicerça esta civilização da imagem e, a despeito da banalização de outras formas icônicas de comunicação, continua a ser a mais popular dentre elas. Por essa circunstância histórica e também por suas características intrínsecas, que veremos adiante, a fotografia se oferece como campo de testes para investigações que,

ambicionando ir além do ícone, do referente e mesmo do símbolo arbitrado, querem chegar à imagem. Sim, a fotografia não é imagem; pelo contrário, *produz* imagens.

3. Imagem, noção complexa

Para situar a noção de imagem e verificar a relação do iconoclasmo com a ciência, é útil recorrer ao recenseamento do assunto realizado por Durand (1998), que localiza na Bíblia a ancestralidade da rejeição ocidental à imagem como fonte de conhecimento. A iconoclastia religiosa, no entanto, não esteve muito tempo sozinha: a ela se juntou a filosófica, começando pelo método socrático, fundado sobre dois valores (*um* falso e *um* verdadeiro), que reverberou através de Platão e de Aristóteles, plasmando-se no sistema lógico que localiza a verdade como atingível através (e somente através) do raciocínio binário a partir dos dados da percepção. Neste contexto, a desvalorização da imagem (mental ou figurada) como fonte de conhecimento advém do fato de ela não permitir uma única proposição formal, falsa ou verdadeira.

Sim, a imagem é ambígua, polissêmica e, em sentido estrito, intangível. É ela que toma conta do espírito quando as coisas a serem representadas não estão disponíveis à percepção. A partir daí, Durand (2000) postula que a imagem não é signo, não é uma ponte entre o significante e o significado, não representa algo distinto de si mesma: não sendo assentada em percepções objetivas, não pode se abrir ao arbitrário teórico. É nesse sentido que foi dito, mais acima, que a fotografia não *é* imagem e sim que *produz* imagens. Note-se que já não se fala, neste momento, da coisa visual, tanto faz se apresentada em papel ou suporte digital, e sim da imagem simbólica - não confundir com o símbolo em Peirce (1984), o mais arbitrário dos signos -, nascida do casamento entre um sentido (algo vivido, pertencente à história pessoal do ser imaginante) e a representação de algo impossível de ser percebido pelo corpo.

As figurações fotográficas partilham com outros tipos de figuração componentes de forma, cor, composição, capazes de suscitar emoções e sentimentos no espectador – ou seja, experiências estéticas. No entanto a fotografia deixa supor a existência material do objeto fotografado. Flusser diz: “Não adianta perguntar se a casa fotografada está ‘realmente’ lá fora ou se é falsa. Não adianta perguntar se a batalha mostrada na TV se passou ‘realmente’ ou se foi encenada. Não adianta perguntar se o avião a ser construído é ou não realizável. Tais perguntas não são ‘boas’ porque a imagem não permite que sejam respondidas” (2008 ; 54). Sim, a imagem técnica não pode dar essas respostas, mas sobretudo não reconhece as perguntas: age como se a realidade fosse autoevidente. Isso introduz nessa experiência estética uma característica que não só a diferencia, mas que a modifica ontologicamente, que lhe confere um poderoso apelo afetivo,

falando da cumplicidade física entre o observador e a coisa figurada: a historicidade do sujeito se une com facilidade à do objeto, ajudando a colocar esta última em perspectiva e reforçando mais uma vez a verdade da sua existência. Daí provém o caráter simbólico da fotografia: ela promove com alta eficácia a junção de uma imagem -“representação mental não gratuita, determinada por elementos de *schème* e arquetipais” (Coelho 1997: 207) - a um sentido vivido.

Qual toda a figuração, a fotografia é capaz de ser recebida como a imanência de uma transcendência (Maffesoli 1996); juntando a isso sua excepcional capacidade de mobilizar a experiência pessoal, a fotografia se torna uma potente produtora de imagens simbólicas, cuja importância tem sido negligenciada, talvez, porque a elas não se podem aplicar os métodos de estudo usuais da ciência. No entanto, diversas crises – começando pela própria noção de conhecimento, passando pela de realidade e verdade, equacionando-se nos problemas da bioética, da ecologia e da volta da religião e da metafísica como modo válido de se ter acesso ao conhecimento - têm apontado para a presença da consideração do *vivido* na construção científica.

Enquanto em um signo o significado é limitado e o significante, ainda que arbitrário, é infinito, coisa diversa dá-se com a imagem simbólica: significado e significante são infinitamente abertos. Como consagrar-lhe os princípios da lógica formal se ela lhes é esquivada? Do mesmo jeito que uma imagem é A, pode ser B, o que contraria, de uma só vez, o princípio da identidade ($A \text{ é } A$), da não contradição (impossibilidade de, simultaneamente, ser A e não A) e do terceiro excluído ($A \text{ ou não-}A$). A racionalidade assimilada aos princípios clássicos da lógica não dá conta da imagem simbólica.

Teria sido a partir de Sócrates que o pensamento mítico, constituído por imagens, começou a ser vencido pelo pensamento racional. Iniciou ali o caminho cujo ápice foi o triunfo da ciência clássica, quando o homem acreditou ser possível decifrar as leis gerais da natureza e, assim, dominar o mundo. Durand (1998) assim descreve os quatro marcos do iconoclasmo ocidental: a) o método da verdade, iniciando por Sócrates e consagrado pela lógica aristotélica; b) a escolástica medieval, com a redescoberta e tradução para o árabe, por Averróis de Córdoba (1126-1198), dos escritos de Aristóteles, cujo racionalismo foi feito convergir com as verdades da fé cristã por Santo Tomás de Aquino, de modo a constituir o eixo da doutrina escolástica nas universidades controladas pela Igreja nos séculos XIII e XIV; c) o estabelecimento das bases da Física moderna por Galileu, que, embora corrigindo muitos erros de Aristóteles, corroborou a filosofia principal da razão como “único meio de legitimação e acesso à verdade” (Durand 1998: 12), o que foi definitivo no coroamento de *um* único método, elaborado mais tarde por Descartes, no século XVII, para se ter acesso à verdade; d) o empirismo factual, fundado no século XVIII, e ao qual ainda estamos ligados. Aqui, contexto em que nasceu a própria fotografia, é o fato, “derivado da

percepção, [...] fruto da observação e da experiência” (Durand 1998: 14) ou acontecimento promovido pela história que desvaloriza o imaginário.

Ao mesmo tempo em que ignorava a imagem como produtora de conhecimento, a ciência positiva viabilizava a técnica para o surgimento da civilização da imagem, primeiro, com a descoberta da fotografia, depois com o cinema e o vídeo e logo toda uma profusão de meios que contribuem para a produção, distribuição e banalização de figurações. A civilização da imagem é apontada por Durand (1998: 31) como um efeito perverso da ciência positiva, ou seja, “que contradiz ou desmente as conseqüências teóricas da causa”. É dentro desta civilização que floresce a fotografia como “arte de massa” (Sontag 2004: 18), destinada, segundo Bourdieu (2003: 45) a ser não mais do que uma “prática social”, a registrar “papéis sociais e não indivíduos” (Bourdieu 2003: 54).

As figurações interessam à ciência na medida em que seu registro, reprodução e distribuição representam desafios e triunfos tecnológicos. No entanto, mesmo invadindo todos os setores da ciência, a imagem raramente recebe dela um segundo olhar, um olhar que a considere não como efeito colateral, senão anódino, pelo menos evitável, e sim como caminho heurístico.

Isso não é certamente difícil de compreender. O célebre trecho de Pascal traduz uma idéia que continua atual em grande parte das instâncias que se atribuem a produção de conhecimento: “Imaginação. É esta parte dominadora no homem, essa senhora de erro e de falsidade, e tanto mais velhaca por não sê-lo sempre, pois seria regra infalível de verdade se o fosse infalível de mentira. [...] Quem dispensa a reputação, quem dá o respeito e a veneração às pessoas, às obras, às leis, aos poderosos, senão essa faculdade imaginativa? Todas as riquezas da terra são insuficientes sem seu consentimento. [...] O maior filósofo do mundo, andando sobre uma tábua suficientemente larga, se abaixo houver um precipício, será dominado pela imaginação, ainda que a razão o convença de sua segurança. Muitos não poderiam sequer pensar nisso sem empalidecer e suar” (Pascal apud Folscheid & Wunenburger 2006: 143).

As figurações não demonstram e por isso são anticientíficas; a dificuldade aumenta com as imagens simbólicas que, praticamente impalpáveis, imperscrutáveis pelos cinco sentidos, além de não demonstrar, não mostram. Se no caso das figurações a permissão de acesso à ciência é apenas pela via da ilustração, no caso das imagens simbólicas o acesso é simplesmente bloqueado, dada a sua absoluta inverificabilidade empírica e impropriedade lógica.

Chegamos, assim, ao problema do método científico.

4. Imagem e método científico

A ciência, vendo o mundo como um conjunto de enigmas, tem, há três séculos, tentado estabelecer regras para decifrá-los, regras cuja missão principal é conduzir o cientista na busca da verdade, que, no contexto moderno, se traduzem em leis gerais que descrevem coerentemente esse mundo. Método científico é o nome genérico que se dá a essas regras que, quase sempre, recomendam a coleta de evidências baseadas na experiência, mensuráveis, e a análise desses dados com o uso da lógica. Assim, malgrado a ciência, na maioria das vezes, requerer distinção em relação à filosofia, é a filosofia, gestora da lógica, que capacita a ciência à interpretação dos dados, sendo a lógica até mesmo considerada “a parte da ciência comum a todas as ciências” (Blanché 1993: 135). E, mesmo que a lógica aristotélica tenha sido questionada e que lógicas alternativas tenham sido construídas, parece que é ainda à primeira que as segundas se sentem obrigadas: “Num cálculo que não reconheça a lei do terceiro excluído, uma fórmula dada não é menos susceptível de receber uma avaliação bem determinada: ela tem ou não tem, por exemplo, o terceiro valor; é sim ou não, sem terceiro. Um cálculo que não reconheça a lei de contradição cuida absolutamente de não cair, ele mesmo, em contradição, o que lhe retiraria todo o interesse: vela-se para que ele nunca permita, depois de ter demonstrado uma certa fórmula como teorema, que possa também demonstrar sua negação. Noutros termos, as regras metalingüísticas que servem para elaborar as linguagens ou cálculos não clássicos permanecem as mesmas da lógica clássica” (Blanché 1993: 131).

Feyerabend (1993) acusou o chamado método científico de *atrapalhar* a ciência; para este autor, considerado um pregador do anarquismo científico, a racionalidade é um meio entre outros; o que acontece é que ela não tem consciência de seu enraizamento histórico, acreditando-se, assim, autoevidente. As regras ditadas pela razão, segundo Feyerabend, têm seus limites, mas isso não significa que sejam inúteis e devam ser postas de lado e sim que a relação entre as regras e as práticas deve mudar. Ou seja, Feyerabend não combate o conteúdo de regra alguma; ele defende, isso sim, uma “concepção interacionista da razão e da prática” onde a conjunção razão e prática constitua “um guia que é parte da atividade guiada e transformado por ela” (Feyerabend 1993: 315).

A metáfora flusseriana sobre a caixa preta (2002) ilustra habilmente o beco sem saída em que a ciência se meteu. Assim como o fotógrafo só pode querer o que o aparelho pode fazer, só pode fotografar o que é fotografável, ou seja, o que está pré-inscrito na caixa preta de sua máquina fotográfica, também a ciência só pode permitir o que já está contido no método científico. O iconoclasmo – da caixa preta e da ciência – consiste em expulsar as imagens criadoras e limitar-se às imagens reprodutoras, que figuram o que já estava lá.

Para nos salvarmos da escolha obrigatória entre “a aceitação das conclusões alienantes que parecem impostas pela ciência e a rejeição do procedimento científico” (Prigogine & Stengers 1984: 6) precisamos de uma nova concepção da racionalidade, uma racionalidade que não opere simplesmente em direção à abstração avassaladora acusada por Flusser (2008). Os físicos Prigogine e Stengers não têm dúvidas quanto à absoluta necessidade de as Ciências Humanas investirem nessa busca: “O cientista encontrou-se reduzido a uma oscilação perpétua entre o mito científico e o silêncio da "seriedade científica", entre a afirmação do caráter absoluto e global da verdade científica e a retirada para uma concepção da teoria científica como simples receita pragmática que permite uma intervenção eficaz nos processos naturais. Para o desenvolvimento cultural da nossa época, as ciências da natureza tornaram-se finalmente uma realidade que parece furtar-se à análise. Simultaneamente, as outras atividades intelectuais, artes, filosofias, ciências do homem e das sociedades, perderam não somente uma das fontes mais ricas de sua inspiração mas, se quiserem afirmar sua originalidade própria, terão de lutar para escapar ao modelo, tanto mais fascinante quanto permanece obscuro, das ciências da natureza” (Prigogine & Stengers 1984: 40).

A aplicação de métodos das Ciências da Natureza às chamadas Ciências Humanas e Sociais pode ser resultado, ao mesmo tempo, da ambição de constituição de um campo científico autorizado, que exige o estabelecimento da ruptura epistemológica, ou seja, a ruptura com o senso comum (Bachelard 2008) e de uma visão de mundo engendradora e engendrada da ciência clássica, cujo sonho secreto seria comprovar a existência do demônio de Laplace. Se, num primeiro momento, a Física de Newton permitiu alimentar a esperança de que o mundo realmente fosse estável e submetido a leis gerais as quais, uma vez descobertas, poderiam dar ao homem, ao mesmo tempo, o conhecimento das coisas e o poder de manipulá-las, num segundo momento, a Química, especificamente os desenvolvimentos da Termodinâmica, começaram a minar esse sonho, colocando em causa a possibilidade de leis gerais estáveis.

Prigogine e Stengers (1984) estabelecem o marco das Ciências do Complexo em 1811, quando, no momento em que os laplacianos triunfavam e dominavam a ciência européia, o barão Jean-Joseph Fourier obtinha o prêmio da Academia pelo seu estudo teórico da propagação do calor nos sólidos. “O sonho laplaciano, no momento da sua maior glória, sofreu um primeiro fracasso: uma teoria física passa a existir, matematicamente tão rigorosa como as leis mecânicas do movimento, e absolutamente estranha ao mundo newtoniano; a física matemática e a ciência newtoniana deixaram de ser sinônimas” (Prigogine & Stengers 1984: 84).

A irreversibilidade do tempo, visível para qualquer testemunha do carvão que se torna cinza e não pode voltar a ser carvão, tinha sido desconsiderada por Newton porque ele se ocupou dos problemas do espaço apenas (Blanché 1993: 33). No entanto, a questão do tempo se torna

incontornável com a segunda lei da Termodinâmica, a qual diz que, num sistema fechado, a quantidade de energia se conserva, mas sua qualidade se degrada, evoluindo para a entropia que é, na verdade, um estado de homogeneidade perfeita, onde não se passa mais nada.

Bem mais tarde, em 1895, Durkheim definia as regras do método sociológico: “Podemos resumir os caracteres deste método da maneira que segue. Em primeiro lugar, é independente de qualquer filosofia. [...] Tudo o que espera que se lhe conceda é que o princípio de causalidade seja aplicado aos fenômenos sociais. E ainda mais, tal princípio é encarado por ela não como uma necessidade racional, mas apenas como um postulado empírico, produto de legítima indução. Uma vez que a lei de causalidade se verifica noutros reinos da natureza e que, progressivamente, foi estendendo seu império do mundo físico-químico ao mundo biológico, e deste ao mundo psicológico, temos o direito de admitir que é igualmente válida para o mundo social; e é possível acrescentar hoje que as pesquisas empreendidas na base deste postulado tendem a confirmá-lo” (Durkheim 1995: 123).

Ao postular a existência de uma sociologia independente da Filosofia, Durkheim está fundando a Sociologia como ciência. Sendo *meta-física*, *paralela* à Física, a Filosofia não é ciência. A Filosofia e a Física são colocadas, assim, como protótipos, respectivamente, de não-ciência e de ciência. Afirmando a necessidade da consideração de fatos sociais como *coisas*, Durkheim torna coerente o empirismo também na Sociologia. A causalidade se estabelece e, a exemplo do que ocorre na Física, faz-se a demarcação entre ciência e não-ciência através do indutivismo desta última.

Para que a Sociologia não fosse vista como um acumulado de impressões infundadas, realizadas por não iniciados, era necessário demarcar seu caráter científico. Os princípios heurísticos e métodos das Ciências Naturais, ao mesmo tempo que lhes serviam de instrumento, constituíam sua cientificidade, a garantia de que seus achados eram inequívocos e isentos. Por extensão, a Sociologia, para obter legitimidade científica, tinha de adotar os mesmos métodos das Ciências Naturais.

Ao colocar o “social como realidade dada, inteiramente constituída, de ordem puramente fenomênica, que se explica por causas ‘naturais’” (Folscheid & Wunenburger 2006: 150), Durkheim, embora cometendo o equívoco de equiparar o natural ao social, aponta uma trilha que será a mesma de muitos outros campos do conhecimento que, desejosos de chegar ao estado respeitabilidade científica, vão excluir de sua alçada de problemas tudo o que não for *dado*, excluir de sua perspectiva metodológica tudo o que não for racionalização, deixando cada vez mais marginalizada no mundo da ciência a imagem como produtora de conhecimento. De modo inusitado, é através da reificação que se faz a abstração do concreto, caminho eficaz para o esquecimento da imagem visceral.

Em tal contexto, os estudos sobre a fotografia ou foram assumidos pelas instâncias produtoras de tecnologia, que aplicaram os conhecimentos de física ótica, fotoquímica e processamento digital no desenvolvimento de aparatos para obtenção e processamento de fotografias, ou se debruçaram sobre sua ontologia, insistindo no atestado de realidade que constituiria a fotografia, do que são emblemáticos os trabalhos de Bazin (1991), Barthes (1984), Schäeffler (1996) e Krauss (2002). Sob estes dois aportes, a fotografia é pensada como produto e objeto da ciência, mas não como imagem.

5. Imaginação como método

A imaginação reprodutora e, principalmente, produtora, sofreu, assim, os efeitos do iconoclasmo científico. Enquanto reprodutora, a imaginação tem uma função de memória, em que a imagem é recordação do passado. Mesmo a imaginação de figuras não apresentáveis à confirmação dos sentidos, como minotauros ou sereias, se apoia sobre a percepção passada de outras figuras, sendo então uma re-produção. A imaginação produtora seria a imaginação propriamente dita, ou seja, criadora de futuro, inovadora. Bachelard (1993: 18) sublinha a incontornabilidade desta característica para conceituar a imaginação: “[...] a imaginação é a faculdade de produzir imagens. Mas essa tautologia tem pelo menos a vantagem de sustar as assimilações entre imagem e lembrança. Com sua atividade viva, a imaginação desprende-nos ao mesmo tempo do passado e da realidade. Abre-se para o futuro. À função do real, orientada pelo passado tal como mostra a psicológica clássica, é preciso acrescentar uma função do irreal igualmente positiva [...]. Uma enfermidade por parte da função do irreal entrava o psiquismo produtor. Como prever sem imaginar?”.

Flusser (2008), por outro caminho, elogiando a superficialidade, também distingue entre uma imagem ancoradora (não ancorada) no vivido e uma imagem esvaziada. O elogio da superficialidade flusseriano se faz em contraste à crítica à imagem técnica, pois esta é uma abstração construída como ponto (grão de prata, pixel e o que mais vier), que quer ir do abstrato ao concreto, enquanto a imagem tradicional é uma superfície sobre o abismo, ela vai do concreto ao abstrato. Ao ir do abstrato ao concreto, a imagem técnica se volta para o passado, e por isso pode servir à ciência como fonte de dados que, por outro lado, é refratária à imagem tradicional de Flusser e à imagem ideal de Bachelard, construtoras de futuro. A poeticidade – ou seja, o poder criador - dessas imagens não ajuda o projeto científico de eliminação das perguntas, pois, como disse Flusser (1999 : 68 apud Bernardo, 2008 : 120), “A poesia aumenta o território do pensável, mas não diminui o território do impensável”.

A propriedade inefável da imaginação fá-la inimiga do conhecimento que se quer claro e objetivo; no entanto, uma ciência que busca “a nova aliança” (Prigogine & Stengers 1984) que rechace a “sociedade contra a natureza” (Moscovici 1975) ou que almeje a reconciliação da natureza com a cultura (Latour 2009) terá de se abrir para o imaginário, não mais apenas como tema, e sim como método ou, se quisermos abrandar, como perspectiva. Então, o imaginário não é simplesmente um tema a ser estudado, generosamente admitido entre os diversos temas das ciências humanas e sociais; ele constitui um *lugar* onde o investigador se coloca, um olhar do qual ele se imbui para examinar seus problemas de pesquisa. A perspectiva do imaginário torna possível recuperar aquilo que foi da ciência excluído como sinônimo de obscurantismo: o pensamento por imagens, que faz do homem um demiurgo, libertando-o do nada a que o condenou a ciência clássica ao concluir que “o homem é um estranho no mundo que descreve” (Prigogine & Stengers 1984: 2).

As imagens, à primeira vista, não têm sido descuradas dos estudos acadêmicos, pelo menos, desde que Freud, na dobra entre o século XIX e XX, deu papel fundamental à imaginação no desenvolvimento psíquico do ser humano, tentando estabelecer a cientificidade de suas afirmações. Ainda que as teorias de Freud sejam, para Popper (2007), anti-científicas, e ainda que o desenho freudiano da imaginação a apresente como produto de um recalque, existe aí um marco. Mas foi a partir de Jung (1991), com a noção de arquétipo, que começou a definição de noções que mais tarde constituiriam a base dos Estudos do Imaginário. Em Bachelard (1990; 1997; 1999; 2001a; 2001b), temos já uma sistematização no trabalho sobre a imagem, com a definição de imaginação material, ou seja, ligada a cada um dos quatro elementos (água, ar, terra e fogo). Mircea Eliade (1994), com seus estudos sobre a história das religiões, trazendo em destaque a noção de *illud tempus*, também apresentou fundamental contribuição para a compreensão do mito, superestrutura do imaginário.

Muito embora se acredite que a fotografia seja imagem, não é nesta condição que ela tem sido estudada. Tanto a defesa de sua indicialidade (Dubois 1993; Krauss 2002; Schaeffer 1996) quanto a discussão sobre a impossibilidade de sua indicialidade (Machado 1984; 2001) redundam na consideração apaziguada da fotografia como um signo, ou seja, como uma ponte entre um significante e um significado. Neste contexto, o estudo da imagem é uma decifração e o resultado, uma redução do “símbolo a um simbolizado sem mistério” (Durand 2000: 37).

Colocar a fotografia na categoria de signo, na verdade, resolve rapidamente o problema da cientificidade de seus estudos: sendo signo, a fotografia pode ser estudada usando-se os métodos afiliados à análise de discurso e análise de conteúdo; ambos fornecem descrições minuciosas dos seus objetos, primando, no primeiro caso, pela descoberta de um conteúdo oculto, de fundo político, cujo desmascaramento é precisamente a missão do pesquisador (Barthes 1999) e, no

segundo caso, pela análise de aspectos técnicos (como a fotografia foi feita) e/ou contingenciais (o que ela mostra) – o mesmo Barthes (1969) ainda encaminha a isso - que, malgrado sua indiscutível palpabilidade (evidência empírica?), e também por causa dela, passam ao largo da imagem, detendo-se no que um pouco impropriamente poderia ser chamado de *referente* da fotografia.

O desafio do estudo da imagem fotográfica é grande por causa de seu bifrontismo: ao mesmo tempo, pode ser vista como fruto da imaginação reprodutora e produtora. No primeiro caso, o trabalho vai se estabilizar sobre a figuração, vale dizer, sobre o passado, posto que esta figuração é alcançada por meio da percepção (visual): ao compreender a figura, o sujeito já a viu; a imagem, então, é *reproduzida*. No segundo caso, a percepção não é senão um estágio transitório e de somenos importância; a esta experiência presente (eu vejo) soma-se a *vertigem* da súbita apresentação de um significado que não se figura, *produzindo-se* uma imagem simbólica capaz de abolir passado e presente e instaurar o futuro, lançando o ser imaginante no *illud tempus*, no começo do tempo; eis a imaginação criadora, demiúrgica, capaz de produzir realidades. Aí, “é necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem”, ensina Bachelard (1993: 01).¹

Flusser (2002) postulou a necessidade de uma filosofia da fotografia, querendo se referir ao fato de que as imagens técnicas reúnem no seu processo elementos sintetizadores do modo de ser da nossa contemporaneidade. Assim, a fotografia seria proponente de uma heurística, através da meditação sobre questões como a da reprodutibilidade, a restrição das escolhas àquelas possibilitadas pelo aparelho, o achatamento e conseqüente abstração das realidades pela supressão de dimensões etc. De modo análogo, é possível reivindicar, ainda para a fotografia, o protagonismo na construção de uma heurística imagética, que vai romper com os métodos que alienam a imaginação produtora, colocando noções onde imperam conceitos, adicionando a intuição à dedução e à indução, permitindo à poética integrar-se ao discurso científico, compreendendo, enfim, a razão como manifestação da imaginação – o que faria parte da nova concepção de racionalidade reivindicada por Feysabend (1993).

¹ Parece haver, aqui, necessidade de um esclarecimento: sim, este é o Bachelard da *Psicanálise do fogo*, que, diante do Bachelard de *O novo espírito científico*, fazia um *mea culpa*: “Quando nos voltamos para nós mesmos, desviamos-nos da verdade. Quando fazemos experiências íntimas, contradizemos fatalmente a experiência objetiva. Convém repetir: neste livro [...] enumeramos erros” (Bachelard 1999: 7). Mas se a obra do Bachelard diurno (dedicada à epistemologia) parece separada da do Bachelard noturno (dedicada à imaginação), não é menos verdade que esse Gaston Bachelard também é o *homem das 24 horas*: “Esse homem “uni-dual”, que se opõe e se complementa a cada 12 horas — andrógino que sutura os delineamentos das duas franjas do pensamento de Bachelard” (Freitas 2006). A referência ao *homem das 24 horas* foi feita por Bachelard em conferência à Sociedade Francesa de Filosofia em 1950, quando contava 66 anos. Naquela ocasião, disse que era um filósofo no outono de sua vida e que tinha uma “nostalgia de uma certa antropologia”.

Sim, a fotografia foi um efeito colateral do iconoclasmo científico; no entanto, ao mesmo tempo em que tem contribuído para viabilizar a civilização das imagens, tem reforçado o iconoclasmo da ciência clássica: no plano da técnica, liga-se obrigatoriamente à perspectiva renascentista; no plano da estética, à decifração conteudística.

A perspectiva renascentista foi desenvolvida com base no espaço euclidiano, ou seja, um espaço considerado tridimensional e homaloidal (sem curvatura), “[...] que é pressuposta [a perspectiva] pela liberdade que se dá ao geômetra de negligenciar as dimensões absolutas das figuras, o que para ele implica que as questões de escala não são postas em causa e que lhe é permitido aumentar ou diminuir uma figura, sem que disso resulte para ela qualquer deformação” (Blanché 1993: 24).

O absoluto deste espaço foi negado pela mecânica relativista, que mostrou não ser possível determinar valores sem referência, ou seja, não ligados a este ou aquele observador. Há dificuldade de aceitar de corpo e alma a existência de um espaço que não seja plano e, mais ainda, de imaginar o *continuum* einsteiniano, em que, às três dimensões do espaço, se une uma quarta dimensão, dada pela variável τ - que não é o tempo, mas que é calculada a partir dele para que haja entre espaço e tempo uma equivalência tal que permita sua tradução mútua (Blanché 1993: 46).

Flusser (2002: 39-43) afirma que as fotografias são conceitos científicos transmutados em imagens. Então, se o aparelho fotográfico reflete os conceitos científicos fortes da época de sua invenção, diremos que a fotografia supõe, sim, valores absolutos, tanto mais facilmente confirmados quanto mais técnico é o processo fotográfico. Em 1823, Niepce obteve as primeiras imagens que, por algumas correntes de estudo, são consideradas fotográficas. O sucesso do momento era Newton, morto então há cem anos, símbolo da revolução científica européia. Laplace, seu seguidor, triunfava com a pregação de descrições científicas objetivas, sem observador, ou seja, com o observador postado fora do sistema descrito, num ponto onisciente. Nessa ambiência floresce a fotografia; os conceitos científicos que programaram o aparelho fotográfico foram, sim, aqueles da ciência clássica, que exclui o homem do universo descrito.

No plano estético, ou seja, no do estudo sobre a criação e efeitos da fotografia, encontramos, hoje, os pressupostos heurísticos da ciência clássica, com a dissecação de significados. E se trata bem disso, uma dissecação – para bem analisar a figura, antes, torna-a *seca*, excluindo do sistema o observador e, com isso, aniquilando qualquer possibilidade de se chegar à imagem simbólica.

A acreditar no corte epistemológico bachelardiano, é compreensível que o senso comum encontre dificuldades em entender um espaço curvo e quadridimensional, do mesmo modo que o universo heliocêntrico era inimaginável para o homem ptolomaico. Todavia, a mesma opacidade

não se deveria oferecer aos homens da ciência, a menos que se admita que a ruptura entre ciência e senso comum não seja, afinal, inequívoca.

6. Heurística da multiplicidade

A fotografia nasceu com a espantosa reputação de reproduzir o mundo, paralisando-o e capturando-o. Os ideais objetivistas da ciência tinham ambição semelhante, mas o desmentido racional promovido pela mecânica relativista que introduziu na ciência a dúvida sobre a objetividade não foi eficaz na fotografia. É bem verdade que o movimento pictorialista do final do século XIX tentava afirmar o contrário, ou seja, que a fotografia era ferramenta criativa; no entanto, fazia-o copiando a pintura, tentando mostrar que a fotografia era como uma pintura, e não assumindo as características próprias da fotografia. Isso foi feito já na entrada do século XX, quando se buscaram os limites da linguagem genuinamente fotográfica, a negação da negação de seu caráter repetitivo, de sua produção mais ou menos industrializada e sem marcas de autor.

Não obstante, o senso comum continuou a tributar à fotografia a faculdade de reproduzir – e atestar – o mundo, de apresentá-lo invariante sob a impressão de diversidade. As intenções da exposição *The family of man*, organizada em Nova Iorque em 1955 por Edward Steichen, reunindo fotografias feitas ao redor do mundo todo, é emblemática disso ao mostrar como, em toda a parte, o homem nasce, ama, se acasala, trabalha, sofre e morre do mesmo jeito. A detecção de constantes antropológicas não deveriam ser extrapoladas para uma invariância absolutista, mas o que dizer quando não se enxerga na fotografia nada além de seu suposto referente? Krauss (2002: 216) cita o programa televisivo francês que, em 1983, transmitia, durante um minuto, uma fotografia acompanhado de um comentário em *off* realizado tanto por pessoas públicas, intelectuais ou não, quanto por pessoas comuns. A diferenciação que poderia haver na bagagem cultural de uns e outros se apagou nas suas falas; segundo Krauss, a primeira e praticamente única preocupação dos comentadores era delimitar o tema da fotografia e apresentar o objeto fotográfico pela expressão “é”, como no caso de um industrial comentando uma fotografia de Marie-Paule Nègre feita nos jardins de Luxemburgo em Paris: “As observações do homem de negócios entoam o refrão um tanto monótono que já ouvimos antes: “É a chegada de um trem, é a chegada de um trem em um sonho, uma mulher está à espera de alguém e é claro que se enganou de pessoa; o homem que esperava, aparentemente, é... não é o mesmo, envelheceu, e ela esperava por alguém... bem mais moço [...]” (Krauss 2002: 219).

Espera-se da fotografia fidelidade ao mundo, e esta é prometida também pela ciência. No entanto, começam a chegar ao homem comum as técnicas de edição de imagens e com elas a

desconfiança de que todas as fotografias são embustes, sem, no entanto, abalar sua popularidade. Isso mostra que a fotografia conserva a força mesmo perdendo o que supostamente seria a essência; talvez essa essência seja outra. Postulamos que é da pregnância simbólica (ou seja, da capacidade de provocar a união de imagens inverificáveis sensorialmente com conteúdos vividos pelo sujeito imaginante, como foi dito anteriormente) da fotografia que provém sua vitalidade. Ao contrário da estabilidade referencial, temos então a instabilidade do símbolo natural, do símbolo motivado, no qual significado e significante são infinitamente abertos (Durand 2000). Essa infinita abertura exige da imagem simbólica a redundância a fim de corrigir a “inadequação da encarnação concreta do símbolo” (Durand 2000: 13), redundância esta de que a fotografia é veículo facilmente verificável.

A pletera de fotografias ao nosso redor descreve, equaciona e recria o mundo. São como as listas que eram fornecidas a Sócrates por seus interlocutores em resposta às suas perguntas e por ele repudiadas. Theatetus apresenta a Sócrates numerosos exemplos para explicar o que é o conhecimento, mas Sócrates rejeita esta resposta porque espera uma definição, uma característica geral que identifique o conhecimento (ou a virtude, o amor etc.) em qualquer circunstância. Trata-se dos universais que, se têm a virtude da mediação, têm o inconveniente de esvaziar a diversidade para alcançar a precisão do conceito, denunciada por Feyerabend (2006: 333) como tirania por suprimir abundância do detalhe.

O esforço científico ocidental na direção da redução do conhecimento a conceitos universais e precisos não enfraqueceu o pensamento por imagens plurais e abertas; é através dele que o homem comum busca a compreensão do mundo, elaborando descrições minuciosas que a um só tempo se projetam sobre esse mundo e dele recebem uma nova imagem, integrando-a. A multiplicação de páginas na internet não seria tão fabulosamente rápida e pujante se nos contentássemos com a singularidade de alguns conceitos que explicam tudo; queremos exemplos, exemplos e ainda mais exemplos. As listas de Heródoto são parcimoniosas comparadas às fornecidas pela fotografia na nossa contemporaneidade.

A ciência participa do imaginário, mas a heurística que a faz avançar sempre, num honesto trabalho de iluminação da ignorância, ao mesmo tempo joga nas trevas do esquecimento o furtador do restante desse imaginário, onde cabem todos os pormenores do cotidiano que a fotografia não se cansa de registrar. Não é por sua técnica limpa e enganosamente testemunhal que a fotografia mobiliza a proposta de um caminho, mas por sua ao mesmo tempo ingênua e complexa atividade de inventariar nosso espaço-tempo, incessantemente nos desafiando à experiência simbólica.

A ciência que recusava o devir processual para garantir o ser estável, a ciência que se agarrou à roda de Parmênides e recusou o rio de Heráclito, a ciência que construiu o aparelho fotográfico

não existe mais. Estudar a fotografia a partir da imagem simbólica talvez seja um caminho para implodir a caixa preta filosófica (Flusser: 2002) também das outras áreas do conhecimento. A imagem simbólica, produto da imaginação criadora, é a emancipação possível da imagem técnica.

Referências

- Amar, Pierre-Jean (2007), *História da fotografia*, Edições 70, Lisboa.
- Bachelard, Gaston (1990), *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da intimidade*, Martins Fontes, São Paulo.
- Bachelard, Gaston (1993), *A poética do espaço*, Martins Fontes, São Paulo.
- Bachelard, Gaston (1990), *A psicanálise do fogo*, Martins Fontes, São Paulo.
- Bachelard, Gaston (2001a), *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*, Martins Fontes, São Paulo.
- Bachelard, Gaston (1997), *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da matéria*, Martins Fontes, São Paulo.
- Bachelard, Gaston (2008), *Estudos*, Contraponto, Rio de Janeiro.
- Bachelard, Gaston, (2001b), *O ar e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação do movimento*, Martins Fontes, São Paulo.
- Barros, Ana Taís Martins Portanova (2010), *O sentido posto em imagem: a comunicação de estratégias contemporâneas de enfrentamento do mundo através da fotografia*. In: Revista Galáxia, São Paulo, n. 19: 213-225. (Consultado em 20/08/2011: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/2217/2206>)
- Barthes, Roland (1984), *A câmara clara : nota sobre a fotografia*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro.
- Barthes, Roland (1969), *Mensagem fotográfica* In Teoria da cultura de massa, Saga, Rio de Janeiro: 299-314.
- Barthes, Roland (1999), *Mitologias*, Bertrand Editores, Rio de Janeiro, 1999.
- Bazin, André (1991), *Ontologia da imagem fotográfica* In: A experiência do cinema, Edições Graal, Rio de Janeiro.
- Bernardo, Gustavo (2008), *Do pensamento como dúvida* In: Bernardo, Gustavo; Finger, Anke; Guldin, Rainer, *Vilém Flusser, uma introdução*, Annablume, São Paulo.
- Blanché, Robert (1993), *A ciência actual e o racionalismo*, RÉ S Editora, Porto.
- Bourdieu, Pierre et al, (2003), *Un art moyen*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Coelho, Teixeira (1997), *Dicionário crítico de política cultural*, Iluminuras, São Paulo.
- Dubois, Philippe (1993), *O ato fotográfico*, Papirus, Campinas.
- Durand, Gilbert (2000), *A imaginação simbólica*, Edições 70, Lisboa.
- Durand, Gilbert (1998), *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*, DIFEL, Rio de Janeiro.
- Durkheim, Émile (1995), *As regras do método sociológico*, Editora Nacional, São Paulo.
- Eliade, Mircea (1994), *Mito e realidade*, Perspectiva, São Paulo.
- Feyerabend, Paul Karl (2006), *A conquista da abundância*, Editora Unisinos, São Paulo.
- Feyerabend, Paul Karl (1991), *Adens à razão*, Edições 70, Lisboa.
- Feyerabend, Paul Karl (1993), *Contra o método*, Relógio D'Água Editores, Lisboa.
- Flusser, Vilém (1999), *A dúvida*, Relume Dumará, Rio de Janeiro.
- Flusser, Vilém (2002), *Filosofia da caixa preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*, Relume Dumará, Rio de Janeiro.
- Flusser, Vilém (2008). *O universo das imagens técnicas. Elogio da Superficialidade*, Annablume, São Paulo.
- Folscheid, Dominique; Wunenburger, Jean-Jacques (2006), *Metodologia filosófica*, Martins Fontes, São Paulo.
- Freitas, Alexander de (2006), *Apolo-Prometeu e Dioniso: dois perfis mitológicos do "homem das 24 horas" de Gaston Bachelard*. In: Educação e Pesquisa, São Paulo, v.32, n.1, jan./abr.: 103-116. (Consultado em 20/08/2011: <http://www.scielo.br/pdf/ep/v32n1/a07v32n1.pdf>)
- Galbraith, John Kenneth (1998), *A era da incerteza*, Pioneira, São Paulo.
- Guidi, Mario Arturo Alberto (1991), *De Altamira a Palo Alto: a busca do movimento*, ECA/USP, São Paulo.
- Jung, C. G. (1991), *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, Barcelona.
- Krauss, Rosalind (2002), *O fotográfico*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Kuhn, Thomas (1996), *A estrutura das revoluções científicas*, Perspectiva, São Paulo.

- Latour, Bruno (2009), *Jamais fomos modernos. Ensaio de antropologia simétrica*, Ed. 34, Rio de Janeiro.
- Machado, Arlindo (1984), *A ilusão especular : introdução à fotografia*, Funarte: Brasiliense, São Paulo.
- Machado, Arlindo (2001), *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*, Rios Ambiciosos, Rio de Janeiro.
- Maffesoli, Michel (2008), *Iconologies. Nos idol@tries postmodernes*, Albin Michel, Paris.
- Maffesoli, Michel (1996), *No fundo das aparências*, Vozes, Petrópolis.
- Moscovici, Serge (1975), *Sociedade contra natureza*, Vozes, Petrópolis.
- Peirce, Charles Sanders (1984), *Semiótica e filosofia*, Cultrix, São Paulo.
- Popper, Karl (2007), *A lógica da pesquisa científica*, Cultrix, São Paulo.
- Prigogine, Ilya; Stengers, Isabelle (1984), *A nova aliança, metamorfose da ciência*, Ed. da Universidade de Brasília, Brasília.
- Santos, Boaventura de Souza (1989), *Introdução a uma ciência pós-moderna*, Graal, Rio de Janeiro.
- Schaeffer, Jean-Marie (1996), *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*, Papirus, Campinas.
- Sontag, Susan (2004), *Sobre fotografia*, Companhia das Letras, São Paulo.