

## Revista de Comunicação e Linguagens

Vol. (2020)

ISSN 2183-7198 (electrónico/online)

Homepage: <https://revistas.fcsh.unl.pt/index.php/rcl>

---

### ***O Fantasma da Teoria: o que significa "ver-através" de fotografias?***

Benjamim Picado 

---

#### **Como Citar | How to cite:**

Picado, B. (2020). *O Fantasma da Teoria: o que significa "ver-através" de fotografias?*. *Revista De Comunicação E Linguagens*, (53), 168-187. <https://doi.org/10.34619/sjpe-gn58>

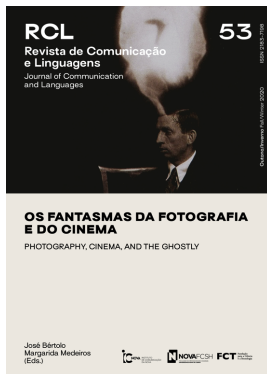
**DOI:** <https://doi.org/10.34619/sjpe-gn58>

#### **Editor | Publisher:**

ICNOVA - Instituto de Comunicação da NOVA

#### **Direitos de Autor | Copyright:**

*Esta revista oferece acesso aberto imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização mundial do conhecimento.*



## Revista de Comunicação e Linguagens

Vol. (2020)

ISSN 2183-7198 (electrónico/online)

Homepage: <https://revistas.fcsh.unl.pt/index.php/rcl>

---

### ***O Fantasma da Teoria: o que significa "ver-através" de fotografias?***

Benjamim Picado 

---

#### **Como Citar | How to cite:**

Picado, B. (2020). *O Fantasma da Teoria: o que significa "ver-através" de fotografias?*. *Revista De Comunicação E Linguagens*, (53), 168-187. Obtido de <https://revistas.fcsh.unl.pt/rcl/article/view/1405>

#### **Editor | Publisher:**

ICNOVA - Instituto de Comunicação da NOVA

#### **Direitos de Autor | Copyright:**

*Esta revista oferece acesso aberto imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização mundial do conhecimento.*

# O Fantasma da Teoria: o que significa “ver-através” de fotografias?

*The Ghost of Theory: what does it mean  
“seeing-through” photographs?*

BENJAMIM PICADO

Universidade Federal Fluminense, Departamento  
de Estudos Culturais e Mídia  
jbpicado@hotmail.com

---

## Resumo

Pretendo examinar o problema da “transparência” fotográfica, no quadro dos costumes das teorias da fotografia em estatuir para suas imagens o aspecto da “indexicalidade”: definida esta última como modalidade de significações enraizada no suposto de uma pura “causalidade do mundo natural”, caracterizo essas idéias como uma *fantasmagoria conceitual* persistente na história dessas teorias. Com este propósito, tento ilustrar estratégias para exorcizar esses espectros teóricos, através da correlação entre a significação fotográfica e certas instâncias de mediação conceitual da experiência perceptiva — com especial foco sobre a noção de *imaginação ficcional*, nas modalidades de ver que caracterizam a experiência da imagem (e a fotográfica, em especial), em autores como Kendall Walton.

---

## Palavras-chave

Fotografia | transparência | indexicalidade | ver-através | Kendall Walton

---

## Abstract

I intend to examine the problem of photographic “transparency”, in the context of customary ways in photography theories of stating the aspect of “indexicality” for its images: the latter being defined as a meaning modality

rooted in the assumption about pure “natural causality of natural worlds”, I characterize such ideas as a persisting *conceptual phantasmagoria* of these theories. For this purpose, I illustrate strategies for exorcising these theoretical spectra, through correlations between photographic significance and instances of conceptual mediation of perceptual experience — with special focus on the notion of *fictional imagination*, in the modalities of seeing characterizing the experience of the image (and the photographic one, in particular), by authors like Kendall Walton. Photography | transparency | indexicality | seeing-through | Kendall Walton

—  
**Keywords**

**Serão os índices espectros de um *a priori* das teorias da fotografia?**

Proponho abordar esta espécie de *sombra discursiva* projetando-se sobre a extensa história de reflexões acerca do fenômeno da fotografia, *fantasmando-a* desde sua origem — a ponto de tornar muitas vezes quase impossível tematizá-la através de outros quadros de pressupostos: partindo dos enquadramentos que muitas destas teorias condicionaram para pensar a particularidade das tecnologias da reprodução visual, nas artes e na cultura da modernidade, esses discursos alegam uma experiência de excepcional *transitividade perceptiva* propiciada pelas manifestações dessa infra-estrutura material da produção visual da modernidade — seja nas práticas sociais que definem a circulação da fotografia ou nos sistemas de crenças que determinam o particular efeito de realismo que obtemos das mesmas.

Essa *fantasmagoria conceitual* das teorias da fotografia — cujos efeitos se fizeram sentir, ao menos por algum tempo, também nas teorias do cinema — se consubstancia fundamentalmente na alegação de qualidades tais como a da “indexicalidade” ou da “transparência” de sua significação (Dubois 1983; Schaeffer 1986; Walton 1984), propiciadas pelo caráter do “automatismo” ou da “imediaticidade” de sua filogênese<sup>1</sup> (Bazin 1945; Barthes 1961; Arnheim 1974; Scruton 1981): tais admissões decorrem da

<sup>1</sup> No uso que faço do termo “filogênese”, refiro-o às abordagens de certos ramos da psicologia e da pedagogia do desenvolvimento (por exemplo, em Piaget e Vigotsky), designando as características da criatura definidas como herança da espécie (filogenéticas), contrapostas àquelas que implicam a participação do indivíduo nas dinâmicas de reforço e condicionamento social da conduta (ontogenéticas). Uma vez transpostas para o debate sobre a fotografia, as teses que reforçam uma significação dessas imagens como derivadas da natureza de sua feitura se associam à filogênese, como aspecto de sua natural fisicalidade originária — ao passo que aquelas que inscrevem tal valor do realismo visual às dinâmicas *gestálticas* da mediação perceptiva, orientando padrões simbólicos de sua circulação social e cultural, seriam da ordem da ontogênese.

supostamente necessária clivagem entre diferentes gêneros de produção visual, por seu turno pautados pela “intencionalidade” ou “causalidade” de sua *arché* — designando os lugares culturais e axiológicos para a fruição e avaliação da pintura e do desenho, de um lado, e da fotografia e do cinema, de outro.

Pois bem, numa linha diversa daquela que sugere a tópica desse dossiê (o tema da fantasmagoria como dado perceptivo, possivelmente em razão da alegada “causalidade” que define a gênese dessas imagens), me interessa perguntar sobre a razão pela qual cremos que fotografias nos permitem, mui simplesmente, *ver coisas diretamente*: se admitimos a existência de ordens de entidades como fantasmas, espectros, espíritos e outros, na medida mesma de sua instanciação fotográfica (sem que discutamos artifícios fotográficos e estados intencionais que viabilizam tais possibilidades), há no suposto desta crença um atributo de “realismo” embutido em nossas inclinações perceptivas, em face de imagens fotográficas, em geral.

Cabe-nos, então, questionar se um tal suposto (que não deixa de ser obra de uma longa tradição de escritos que consolidou a teoria da fotografia como campo sério de pesquisas) não constitui, em si mesmo, um tipo mais profundo de espectralidade — nos levando assim a perguntar sobre os reais fundamentos de nossa crença em uma nativa “transparência” dessas imagens e de seu modo de legitimar-se como experiência cultural da modernidade: é, em suma, sobre os significados reais e conceituais de um vindicado “ver-através” de fotografias que desejo falar neste artigo.

Na estrutura de minha argumentação, organizo esta exposição da seguinte maneira: em primeiro lugar, identifico a “tenaz persistência” do tema da indexicalidade que permeia os debates sobre uma natureza própria da imagem fotográfica (Elkins 2009), restituindo-a ao espectro filosófico de uma “significação natural” — por contraste àquela que caracteriza o sentido derivado de regras convencionais da conversação, tema característico de certas correntes da filosofia da linguagem — e que estranhamente visita as teorias da fotografia, na maior parte das vezes sem a devida mediação.

Neste primeiro momento, desejo demonstrar como boa parte dessas teorias, exercitadas a partir de um largo e heterogêneo arco de doutrinas, filosofias e fenômenos, resulta em uma tese que estrutura tal qualidade “existencial” da imagem fotográfica, estritamente em razão dos aparatos físicos, químicos e informacionais da gênese desses ícones, implicando aí inclusive as supostas analogias e sobre-determinações entre aparatos óticos e estruturas naturais da percepção (Snyder e Allen 1975) — e que alhures passei a designar em seu todo como constituindo um “argumento do dispositivo” das teorias clássicas da fotografia (Picado 2017).

Na segunda parte de meu argumento, recobro a amplitude alcançada pela noção semiótica do “índice” e de suas possíveis aplicações à teoria da fotografia, para além da sua assimilação a uma mera “ontologia da imagem fotográfica” — a partir de um caminho indicado por certas tradições menos freqüentes da discussão teórica sobre a fotografia: partindo da noção de que as imagens fotográficas instanciam um fenômeno

de significação de “transparência” (pelo qual se daria a hipótese de uma modalidade do “ver-através” de fotografias), certos autores pareceriam recobrar temas tradicionais dessas teorias, associados ao sotaque mais “metafísico” da reflexão sobre a fotografia — algo que, em meu modo de entender, constitui um equívoco de apreensão.

Desejo argumentar que a noção do “ver-através” se constitui, ao menos em autores como Kendall Walton, como a matriz conseqüente de uma consideração sobre como elaboramos — em contextos de uma *ficção perceptiva*, da ordem de um jogo de “faz-de-conta” (Walton, 1990) — a impressão de um contato instantâneo com os objetos representados fotograficamente. Uma vez mais, não é a “ontologia da imagem fotográfica” (na significação conferida por sua *arché* natural) que comanda esse processo, e sim uma pragmática das relações entre o fenômeno fotográfico, com sua naturalidade causal, e as *dinâmicas gestalticas* da percepção comum, que oferecem a este jogo as matrizes conceituais de seu funcionamento na experiência visual.

### **Podem signos “naturais” representar alguma coisa?**

Que se pense, de saída, na idéia de que imagens fotográficas possam ser ou não concebidas como “representações”: a se considerar o rigor desse conceito, especialmente naquilo que concerne o fato de falarmos freqüentemente em “representações pictóricas” (na pintura e no desenho, por exemplo), por que não concederíamos à fotografia esse mesmo *status* de sua vigência, nos modos como a circulação cultural de seus ícones opera, a variados títulos (na ilustração de atualidades jornalísticas, na atestação jurídico-policial e científica, na documentação histórica e social, dentre outras)?

Na perspectiva em que ataca este problema, Roger Scruton não hesita em dar à questão uma resposta liminarmente negativa, justamente em função do rigor conceitual do emprego do conceito de “representação” para imagens fotográficas: assim sendo, a ligação significativa que faz de pinturas e desenhos algo apropriado ao atributo das representações constitui-se na base daquilo que ele designa como “pensamento intencional”, operando na origem mesma dessas formas visuais. Falar em pinturas que *representam* alguma coisa (um indivíduo, uma paisagem, um evento) significa estipular que o universo de discurso da imagem é, nesses casos, uma decorrência daquilo que se pode supor que ela leve a *pensar*, no âmbito de sua fruição e apreciação estéticas — uma vez conferida a ela uma *intenção* originária de sua elaboração por um sujeito que conduz sua origem — a saber, o artista.

Embora não haja espaço para discutirmos o conceito de ‘compreensão’ que está aqui envolvido, é válido mencionar o seguinte ponto: compreender uma pintura envolve a compreensão de pensamentos. Tais pensamentos são, em certo sentido, comunicados pela pintura. Eles sustentam a intenção do pintor, ao mesmo tempo em que informam nosso modo de enxergar o quadro. Tais pensamentos determinam a percepção do homem que vê enquanto compreende, sendo parcialmente em termos de nossa apreensão dos pensamentos que devemos descrever o que vemos na imagem. (Scruton 1981, 581)

Na medida em que pouco me interessam as implicações conceituais mais remotas de uma tal definição de “representação”, contento-me aqui em avaliar o ponto através do qual é rejeitado esse *status* para o caso da fotografia — pois é a partir dele que extrairei as maiores implicações daquilo que designo como “fantasma da teoria”, na reflexão sobre a fotografia, não obstante as diferentes opiniões acerca da localização de seus produtos em circuitos culturais variados (arte, informação, documentação e que tais).

A argumentação de Scruton — filósofo e esteta sabidamente situado nas sendas do pensamento conservador — conflui de modo sintomático para muitos daqueles aspectos da teorização da fotografia que constituíram a moeda através da qual se fez, por outro lado, sua justa apoteose: qualidades tais como “causalidade”, “automatismo”, “involuntariedade” e símiles são tantas daquelas através das quais a teorização sobre a fotografia estipulou seu solo fenomênico mínimo, de modo a legitimar a posição dessas imagens, no contexto de uma cultura da modernidade.<sup>2</sup>

Exatamente por esta razão, o que me interessa em argumentos como o de Scruton é aquilo que é mais freqüente nos debates sobre a fotografia, quando se necessita fazer apelo a algum tipo de *excepcionalidade constitucional* em suas imagens — uma vez mais, independentemente de tratar-se de algo adventício ou deletério no surgimento da própria fotografia em nosso horizonte cultural: nessas teorias, o tipo de *conexão existencial* que preside a gênese dessas imagens é algo que se transfere imediatamente para o plano de sua *significação perceptiva* — estas formas visuais derivam necessariamente de um dispositivo automático de visualização. Uma vez mais, é a costumeira implicação que a tradição das teorias da fotografia faz entre a *existencialidade* dos signos visuais e a suposição de uma *arché* propriamente fotográfica que constitui o objeto espectral de preferência dessas mesmas teorias. No argumento de Scruton, por exemplo, trata-se de definir que a imagem fotográfica não pode ser intencional, em razão de seu processo causal de origem:

A fotografia ideal também está em certa relação com seu assunto: uma fotografia é uma fotografia de alguma coisa. Mas a relação aqui é causal e não intencional. Em outras palavras, se uma fotografia é a fotografia de um objeto, segue-se daí que o objeto existe, e se x é uma fotografia de um homem, há um homem particular de quem x é uma fotografia (...). A fotografia ideal também produz uma aparência, mas a aparência não é tão interessante como realização de uma intenção quanto um registro de como o objeto real se apresenta. (Scruton 1981, 579)

<sup>2</sup> No cânone da pedagogia das teorias da fotografia, poderíamos enumerar os vários exemplos dos autores que, a partir do início do século passado, evocaram essa mesma qualidade “mecânica” da fotografia, menos para depreciá-la no aspecto de ser mais “registro” que “representação” (como faz Scruton), e mais para acentuar sua significação adventícia de sintoma de transformações importantes no campo da arte e da cultura. Basta que pensemos em casos tais como os de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer e André Bazin, (e epígonos como Susan Sontag e John Berger) se não desejarmos exaurir a fonte dessa matriz das teorias nesse campo.

Aspecto ainda mais interessante desse suposto é o modo como as teses de Scruton assimilam as funções mais genuínas daquilo que ele designa como fotografia “ideal” às mesmas características pelas quais, por volta da mesma época, Philippe Dubois identificara o corolário semiótico do “ato fotográfico”, a saber, sua precisa “indexicalidade”<sup>3</sup>: sem formulá-la em um tal jargão semiótico, Scruton ainda assim sugere esta outra forma de proximidade com as “teses do dispositivo” dominantes das teorias da fotografia desse período, quando menciona uma qualidade “indicadora” da imagem fotográfica, como função dêitica da imagem, mais um item da rejeição de seu *status* representacional — a partir do exemplo no qual a imagem representa um sujeito que imita um outro personagem, atuando em frente à câmera:

A câmera, então, é usada não para representar alguma coisa, mas para apontar para ela. O assunto, uma vez localizado, cumpre seu papel próprio e especial em um processo independente de representação. A câmera não é essencial no processo: um gesto indicador do dedo poderia ter servido igualmente. Se o exemplo mostra que fotografias podem ser representações, então o que ela mostra é o mesmo que o gesto indicador com o dedo. (Scruton 1981, 589)

Em linguajar pré ou extra-semiótico, as teorias da fotografia ainda transpiram essa espécie de passivo, nem sempre argumentado com suficiência (e por isso mesmo vigorando como *a priori spectral*), da idéia quase idílica de uma modalidade “natural” da significação: quando se consideram argumentos sobre a fotografia que buscam menos uma desqualificação de suas pretensões estéticas, em lugar de uma aproximação mais “fenomenológica” de sua aparição no horizonte cultural da modernidade, é ainda essa idéia de *transferência* física do mundo visual para a superfície da imagem que fascina o pensamento — como se testemunhássemos o instante em que uma modalidade de extensão de nossa percepção pudesse reter fisicamente a quase integralidade das características do mundo visual. É assim, por exemplo, que André Bazin nos reporta — em seu célebre, breve e influente ensaio — aos encantos de um outro tipo de “realismo”, talvez mais situado na infra-estrutura material da arte e técnica fílmicas do que na história dos estilos narrativos — e, portanto, sobre-determinada no plano de sua materialidade fotográfica:

<sup>3</sup> “O ponto de partida é portanto a natureza técnica do processo fotográfico, o princípio elementar da *impressão luminosa* regida pelas leis da física e da química. Em primeiro lugar, o traço, a marca, o depósito (...). Em termos tipológicos, isso significa que a fotografia aparenta-se com a categorias de ‘signos’, em que encontramos igualmente a fumaça (indício de fogo), a sombra (indício de uma presença), a cicatriz (marca de um ferimento) a ruína (traço do que havia ali), o sintoma (sinal de uma doença), a marca de passos, etc. Todos esses sinais têm em comum o fato ‘de serem realmente afetados por seu objeto’ (Peirce, 2.248), de manter com ele ‘uma relação de conexão física’ (3.361). Nisso, diferenciam-se radicalmente dos *ícones* (que se definem apenas por uma relação de *semelhança*) e dos *símbolos* (que, como as palavras da língua, definem seu objeto por uma *convenção* geral).” (Dubois 1998, 50)



A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano, denomina-se precisamente ‘objetiva’. Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor. (Bazin 1983, 125).

Finalmente, nesse outro texto clássico, atribuído como originário das vertentes “semiológicas” dessas teorias, ilustra-se o esforço em traduzir a questão das modalidades da analogia visual em termos dos efeitos de significação das imagens que decorrem do modo de sua aparição para horizontes de sua compreensão segundo convenções. Uma vez mais, é o caráter *tecnologicamente derivado* da significação que motiva o argumento sobre o valor de significação próprio das imagens fotográficas — aspecto que fica particularmente acentuado, na consideração sobre a particularidade analógica da imagem fotográfica, no contexto mais vasto da produção discursiva do acontecimento jornalístico:

Ora, em princípio, para a fotografia, não há nada disto, pelo menos para fotografia de imprensa, que nunca é uma fotografia ‘artística’. A fotografia se dando como análogo mecânico da realidade, a sua primeira mensagem é, de alguma forma, plena de sua substância mesma, não deixando espaço para o desenvolvimento de uma segunda mensagem. (Barthes 1961, 129)<sup>4</sup>

E mesmo na língua filosófica mais familiar às posições de Scruton (a da filosofia analítica), já se identificara o advento da fotografia com modalidades “naturais” de significação — desafiando a inclusão das imagens fotográficas ao *status* de sucedâneos visuais desse fenômeno: nessa particular região de debates, mesmo conferindo sinais trocados com a rejeição de Scruton ao *status* de “representação” para fotografias, prevalece ainda a noção de que estas instituem uma particular qualidade da experiência

<sup>4</sup> Reporto-me aqui, evidentemente, à fase “semiológica” do pensamento de Barthes sobre a fotografia — tomada por aquilo que o próprio autor já designou como seu período de “embriaguez estruturalista”. Ainda assim, o acento mais “fenomenológico” das últimas teses de Barthes sobre a fotografia (especialmente na primeira parte de *La Chambre Claire*, de 1980), mesmo que deslocando o centro das atenções para certos efeitos de recepção na significação visual da experiência da imagem, ainda situa a possibilidade desses efeitos em características específicas do fenômeno fotográfico — preservando então, em noções como a da “emanação do referente”, a idéia de que a imagem fotográfica sempre aporta algo de sua filogênese para os processos de sua significação. Em tempo, ironia decerto involuntária, a noção do “referente” fotográfico em Barthes é ali definida exatamente como “*Spectrum*” — em seu caso, pela assonância e proximidade semântica com a do espetáculo da “volta dos mortos” (Barthes 1980, 22,23). Devo essa última observação a um dos avaliadores anônimos de meu artigo, ao qual oportunamente agradeço.

visual, genericamente classificada como sendo da ordem da “transparência” — ou seja, são formas de representação visual que propiciariam um “acesso perceptivo” a seus objetos, praticamente sem a mediação de uma “intenção” (já que instituídos pela natureza mesma do processo mecânico de sua origem).

Ademais, estas outras vertentes da tese sobre a particularidade da representação fotográfica fazem apelo a idéias como a de uma significação “natural”, de modo a situar essas imagens no âmbito daquilo que a experiência de sua visão lhes atribui como aspecto da *conexão existencial* com seus objetos — aqui cifrada como um tipo de significação estruturada pela “dependência contrafactual”, ou seja, causalmente determinada pela existência dos objetos da representação que a imagem instancia. A idéia mesma de uma modalidade “natural” da significação fotográfica é oriunda da pragmática conversacional de Herbert Paul Grice, aspecto não apenas notado por comentadores, mas expressamente assumido por muitos dos autores nesse campo que refletem sobre o fenômeno fotográfico (Abell 2005, Alward 2012, Atencia-Liñares 2013, Cohen e Meskin 2004, Sluga 2017).

Consideremos, então, aquilo que Grice teria definido, a partir dessa idéia de significados “naturais”: em face da variedade de sentidos com os quais falamos sobre eventos, indivíduos, acontecimentos ou contextos que “significam” alguma coisa, duas idéias são aí comumente associadas: em primeiro lugar, aquela que talvez empregemos com maior frequência, o atributo da significação é derivado de uma expressão lingüística intencional; muito embora se possa interpretar esse uso da intenção de “significar” como um correlato daquilo que a lingüística estrutural cunhou como significado “arbitrário”, o próprio Grice se apressa em advertir que a “não-naturalidade” cobriria mais aspectos do fenômeno do que aqueles designados por sua estrita “convencionalidade”.

Pois algumas coisas podem ‘significar’ (em um sentido não-natural), não sendo por isso mesmo signos (por exemplo, palavras não o são), e outras não são convencionais em nenhum sentido (por exemplo, certos gestos); enquanto algumas coisas que significam naturalmente não signos daquilo que elas significam. (Grice 1957, 379)

No que respeita o sentido “natural” de “significar”, portanto, Grice situa aqueles fenômenos que definem seu próprio conceito sobre a função e a natureza mesmas de um “signo” (de algum modo, sugeridas pelo fato de que, na citação logo acima, o autor parece rejeitar às palavras um tal estatuto), ou seja: quaisquer eventos que sejam tomados na sua relação de implicação “natural” com respeito a seu sentido. Ainda assim, na maior parte de sua reflexão sobre significados, o propósito de Grice é mesmo o de fixar a dimensão “não-natural” do significado de expressões — especialmente naquele aspecto em que sirvam como instâncias de uma situação intersubjetiva de comunicação.

É precisamente em tal contexto que o próprio Grice aporta um exemplo das diferenças entre significações “naturais” e “não-naturais”, a partir do caso da fotografia: ao

incluir a situação em que exibo a alguém uma fotografia de uma pessoa que se assemelha à sua esposa, a percepção dessa semelhança não decorreria, segundo Grice, de minha intenção “não-natural” em induzir tal crença em alguém, mas sim do fato de que a fotografia mesma já cumpriria esta função, por resultar do processo físico de atestação dessa relação de semelhança: usada como mero exemplo daquilo que o autor deseja estatuir sobre a relação entre “significado” e “intenção”, a imagem fotográfica reproduz exatamente o quadro conceitual através do qual a transitividade “natural” da imagem fotográfica será pensada a seguir, por um considerável punhado de autores na tradição analítica das teorias da fotografia.

Claramente que, no caso (...), o reconhecimento de fazê-lo crer que há alguma similaridade entre o Sr. X e Madame X é (mais ou menos) irrelevante, com respeito a este efeito da fotografia. O Sr. X poderia ser levado pela fotografia mesma a suspeitar que se tratava de Madame X, mesmo se, ao invés de haver mostrado a imagem a ele, eu a houvesse deixado em seu quarto por acidente; e eu (como o portador dessa fotografia) não ficaria ciente do fato. (Grice 1957, 383)

Ora, é precisamente esse passivo não-tematizado das teorias de Grice sobre o significado (a saber, a noção mesma de uma modalidade “natural” de sua ocorrência) que parece haver inspirado um sem-número de pensadores a tomar o fenômeno fotográfico como exemplo preferencial desse fenômeno: a partir do provocativo ensaio de Scruton, presenciamos a emergência de um interesse pela imagem fotográfica, invariavelmente situado na admissão de que ela nos forneceria acesso a interessantes universos da significação e da referência que teriam dispensado quase por completo o recurso a supostas instâncias intencionais de origem da significação; e não é casual, por isto mesmo, que aqui ressurgam imagens como aquelas do “traço” (Currie 1999), da “transparência” e do “ver-atravs” (Walton 1984, 2008), como maneiras privilegiadas de rejuvenescer a clivagem entre espaços axiológicos da compreensão e da experiência de grupos de representações visuais — reforçando assim o afastamento da fotografia em relação à pintura e o desenho.

Na impossibilidade de abordar essas questões em sua devida extensão (o que excederia o limite desse ensaio)<sup>5</sup>, procuro situar-me em face de um de seus casos mais notáveis, a saber, o das idéias de Gregory Currie sobre a representação fotográfica: considerando — contra a posição de Scruton — o caso da fotografia como fenômeno de representação visual, este autor mantém-se contudo no limite da admissão de uma

<sup>5</sup> Dou apenas notícia de um grupo de autores contemporâneos, todos situados no campo da filosofia analítica, congregados em torno de algo que designam como “nova teoria da fotografia” — a propósito da qual cifram problemas relativos a diferentes ramos das teorias da linguagem, do conhecimento e das teorias estéticas, à luz do exame sobre os vários regimes de funcionamento da imagem fotográfica. Exemplares dessas posições teóricas encontram-se nas obras de Dominic Lopes e Diarmuid Costello (Lopes 2016, Costello 2018). Um apanhado compreensivo dos autores e problemas dessas novas vertentes encontra-se em Atencia-Liñares, 2013.

fundamental diferença entre modos de acessarmos a informação perceptiva oriunda de diferentes modalidades de imagem. De saída, ele rejeita o suposto de que tenhamos, através de fotografias, um *acesso privilegiado* a objetos da percepção: não obstante, ainda há o que se fazer com respeito ao tipo de relação que mantemos com estas imagens, na propriedade inconfundível que manifestam com relação a outros tipos de representação visual.

Como tratarei das questões da percepção de fotografias mais adiante, permito-me ficar restrito às admissões de Currie sobre o que é “específico” de fotografias — já que é aqui que o vemos exercitar esta mesma *fantasmagoria* da radicalidade transitiva da significação fotográfica: pensada primeiramente enquanto representação (portanto, *contra* Scruton), aquilo que se requisita das imagens fotográficas é menos relativo aos “estados intencionais” que ela exprime — ou, ao menos, indica — e sim o fato de que sua transitividade é apenas uma outra modalidade concebível para as representações visuais — se, para Scruton, a causalidade do processo fotográfico interdita que se pense sobre suas imagens como representações, Currie permanece qualificando essa diferença como *a priori*, apenas sem subtrair das fotografias essa sua dimensão representacional:

Tão logo façamos a distinção dentro da classe das representações entre o natural e o intencional, podemos fazer justiça a nosso intuito de que fotografias e pinturas são diferentes tipos de coisas, sem chegarmos ao extremo de dizer que fotografias nos conferem um contato perceptivo com seus objetos. Poderemos dizer, ao invés, que fotografias são representações naturais e pinturas são intencionais. (Currie 1991: 25,26)

Mais tarde, ao considerar as qualidades aparentemente inatas de “documentação” da fotografia (em contextos diversos de sua aplicação, especialmente no caso do cinema), Currie se aproxima sintomaticamente desse costume do pensamento clássico sobre a fotografia em identificar seus produtos com algum aspecto de *significação existencial* — dadas as relações de sua filogênese visual em contigüidade com seus objetos: é precisamente aqui que emerge a noção, de resto freqüente em outros autores (a partir de outras designações) da imagem fotográfica como “traço visual”, inclusive reforçando o ditame freqüente nas teorias da fotografia em apartar seus produtos com respeito àqueles que caracterizam a mediação artística ou intencional dessa mesma gênese (casos da pintura e do desenho, nos quais a relação entre imagem e objeto seria da ordem do “testemunho”).

Para compreender o contraste entre traço e testemunho, que se compare uma pintura e uma fotografia. O pintor poderia construir uma semelhança com seu objeto tão viva e detalhadamente que alguém poderia tomá-la como uma fotografia. Mas a fotografia não é apenas um artifício para fazer pinturas de modo mais rápido e barato; a fotografia é um traço de seu objeto, enquanto a pintura é um testemunho. (Currie 1999, 286)

A meu ver, tal requisição do aspecto de “traço” visual para a imagem fotográfica

possui a vantagem de permitir a Currie garantir que sua discussão se mantenha no arco das variedades de representações visuais — tópico da reflexão de Scruton que, preservando a relação “natural” entre fotografia e mundo, subtraía de suas imagens o *status* de “representações”. Ainda assim, Currie se mantém no interior do costumeiro padrão de reflexão sobre a fotografia que persiste no suposto de que suas imagens necessitam segregar-se — do plano de sua *natureza* — de quaisquer aspectos que a vinculem, para além de sua *arché*, ao conjunto de aspectos significativos que fazem da pintura e do desenho iguais modalidades de significação.

Em suma, persistem em Currie aquelas mesmas admissões que instituíram o pensamento sobre essas modalidades visuais da fotografia, resultando na compreensão de que “índices” visuais — funcionando como signos “naturais” (ou seja, causalmente derivados de seus objetos) — somente podem ser restituídos ao pensamento sobre a fotografia, na condição mesma de exprimirem relações de significação fundamentalmente distintas daquelas que caracterizam modalidades pregressas dos regimes semióticos da imagem.

Preservando, assim, o aspecto significativo e representacional dos “traços” (algo que, face às teses de Scruton, representa decerto um ganho dessas versões mais recentes), as teorias da fotografia permaneceriam ainda assombradas pelo fantasma conceitual de que o “índice” somente pode ser um signo de tipo existencial — ou seja, “natural” de um ponto a outro, sem envolver quaisquer mediações conceituais ou intervenção de estados intencionais. Pretendo oferecer a seguir alguns sinais que talvez nos permitam — se não tanto exorcismar esses *espectros apriorísticos* da teoria — ao menos não nos permitir a ficarmos excessivamente reféns de seu encanto desorientador.

### **Seriam apenas “causas naturais” que fazem com que índices signifiquem?**

Na história das teorias da fotografia, independentemente das eventuais concorências com respeito aos modos de se endereçar seu objeto a partir de uma “natureza” ou “essência” definidoras, somos invariavelmente restituídos às mesmas imagens de sua *arché*, conferida pelas relações de “causalidade” — especialmente daquela espécie “natural”: se a significação visual da fotografia é conferida por sua “indexicalidade”, ou se o modo de “ver-através” de fotografias se define pela “transparência” dessas imagens ou por sua “dependência contrafactual”, é porque, afinal de contas, a imagem fotográfica é o resultado de um processo causal — aspecto que atravessou os discursos da história e da teoria desse meio, como um *a priori* spectral.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Sem desconhecer as devidas particularidades de muitas dessas teses sobre a significação mais existencial da imagem fotográfica, ainda insisto em meu argumento de que tais diferenças entre autores e tradições das teorias clássicas da fotografia refletem muito mais as especificidades dos léxicos de escolas de pensamento aqui exercitadas (do estruturalismo semiológico, da pragmática ou da filosofia analítica) do que um real afastamento de cada uma destas em relação a diagnósticos de saída sobre a “naturalidade” fotográfica, sempre em razão da “fiscalidade” de seu processo de origem.

Ora, esta qualidade exibida pela imagem fotográfica de ser “contígua” a seus objetos — contigüidade que, mesmo que não sendo *sinônimo* da indexicalidade, é decerto corolário lógico ou semiótico dessa “emanação do referente” — é, para falar bem francamente, uma característica das suposições que fazemos sobre estas imagens (ou dos aspectos através dos quais elas são significativas para nós), como refletindo o modo como são produzidas; ou, pelo menos, do modo como somos informados acerca desse fato — quando constituímos nossas crenças sobre a significação dessas imagens (Michaud 2002). Quando leio alguém que diz, por exemplo, que a experiência da fotografia é a “tematização de sua *arché*” (Schaeffer 1986), sou levado a perguntar sobre até que ponto o conhecimento do processo fotográfico é realmente um aspecto da imagem que percebo — ou, por outra, se esta informação acerca da contigüidade entre imagem e realidade (decerto conferida de modo quase “natural”) é a única que posso ter em vista na experiência da fotografia.

Na história de sua reflexão, o processo fotográfico — mais do que sua imagem — foi comparado a um sem-número de fenômenos nos quais supõe-se que a atribuição de significação é uma operação do mundo natural — ou, em linguagem filosoficamente mais própria, é um resultado das *relações causais entre fenômenos*: assim sendo, a fotografia já foi comparada a cata-ventos, pegadas no solo, manchas de sol na pele, sombras projetadas numa superfície, todas estas ordens assimiladas à noção de que a imagem fotográfica aí perfilada faz jus à noção do “traço” ou do “índice”, na medida em que tais modalidades da significação dependem de relações originadas pela causação, como aspecto estruturante do mundo natural.

É assim que parece fazer sentido, em certa medida, que a significação da imagem fotográfica tenha sido assimilada — ao menos nas versões mais recentes dessas teorias — à idéia da significação natural em Grice, como já vimos aqui. Mas tal assimilação a padrões “naturais” do sentido não poderia se dar, sem as devidas cláusulas restritivas de mediação: dentre tantas outras, aquela que pede que não se confunda a origem “física” dos processos fotográficos com aquilo que efetivamente atribuímos como matriz significativa das imagens, na experiência perceptiva; uma tal exigência foi francamente negligenciada por praticamente todos os discursos dessa teoria que correlacionaram a “transparência” com a “causalidade” natural da *arché* fotográfica, resultando por confundir o estatuto propriamente significativo da imagem, enquanto “índice”, com os processos materiais que caracterizam sua origem mecânica (aquilo que tenho designado como sua *filogênese*), tais como “projeção”, “impregnação”, “impressão”, “delineamento”, dentre outros.

Já argumentei em diversas oportunidades que o problema das teses sobre “transparência” ou “indexicalidade” fotográficas não se encontra tanto na admissão de que experimentemos visualmente na fotografia uma tal contigüidade entre imagem e realidade, mas a de que esta experiência seja imediatamente identificada com a *filogênese mecânica* da imagem — ou seja, com os aspectos supostamente “naturais” do dispositivo

fotográfico (Picado 2017): ao prosseguirem nessa linha de concepção, as teorias clássicas da fotografia (e mesmo algumas das suas versões mais “novas”) reduzem a significação indexical a uma pura subscrição de causalidade contrafactual entre eventos, sem o concurso de qualquer mediação conceitual ou mesmo de um estado intencional que oriente seu agenciamento.<sup>7</sup> No caso da fotografia, é como se o *status* da origem da imagem fosse determinante em nossos modos de qualificá-la significativamente, em quaisquer de seus aspectos (documentais, estéticos, intencionais, narrativos, etc.).

É precisamente num tal contexto que as idéias de Kendall Walton sobre uma modalidade própria de experimentar fotografias (designada como “ver-através”) se reveste de importância central para permitir que façamos uma cunha sobre esse mecanismo costumeiro de significar a fotografia através da causalidade que preside sua origem física: de saída, o argumento sobre a “transparência” fotográfica é apenas colateralmente derivado de uma discussão sobre a natureza intrínseca dos processos ou dispositivos fotográficos — se é que este aspecto sequer visite o pensamento de Walton, como fator preponderante; de maneira mais importante, a idéia aqui é configurar a particularidade da imagem fotográfica, com respeito ao tipo de experiência que ela propicia, sobretudo no plano da singularidade que instaura nos “modos de ver”.

Nossa teoria precisa, de qualquer maneira, de um termo que se aplique simultaneamente a meu ‘ver’ meu bisavô quando olho para sua fotografia e meu ver meu pai quando o tenho diante de mim. O que é importante é que reconheçamos uma comunidade fundamental entre os dois casos, um tipo natural simples ao qual ambos pertencem. Poderíamos dizer que eu *percebo* meu bisavô mas não o *vejo*, reconhecendo um modo de percepção (‘ver-através-de-fotografias’) distinto da visão — se a idéia de que eu percebo meu bisavô é tomada a sério. Ou poder-se-ia fazer esse mesmo ponto de uma outra maneira. Eu prefiro a formulação mais ousada: o espectador de fotografias vê, literalmente, a cena que foi fotografada. (Walton 1984, 252)

Em face ao que presenciamos até aqui sobre a *dominância espectral* de visões acerca da “contrafactualidade natural” na experiência de ver fotografias (em virtude da causalidade inerente ao processo de origem dessas imagens), a perspectiva trazida por Walton não parece centrar-se tanto na natureza dos *dispositivos fotográficos* quanto na dos *regimes perceptivos* que aí se instalam. De saída, o autor sequer se preocupa em estatuir a vocação “representacional” da fotografia, a partir da satisfação devida ao modo como Scruton a havia renegado, por exemplo: ao invés de abordar o problema pelo viés de uma *ontologia negativa* das formas representacionais em geral (abordando a pintura

<sup>7</sup> Exemplo dessa persistência de uma concepção “ontológica” da indexicalidade: por volta de 2015, na ocasião de um evento sobre as “novas teorias da fotografia”, em Londres, argumentei com Dominic Lopes, a propósito da necessidade de expandir a noção do “índice” nas teorias da fotografia, na direção dos efeitos que a correlacionariam com potencialidades narrativas do instante visual — como é o caso da pintura de gênero. Em resposta, Lopes me advertia que esta noção, no caso da fotografia, deveria se restringir precisamente ao modo como nela se inscreve essa dimensão da “agência natural” dos processos de origem da imagem fotográfica (mesmo quando considerados os aspectos de sua possível singularização estilística, próprios ao trabalho de artistas-fotógrafos).

como o “outro” da fotografia), Walton prefere acessar o caráter distintivo da última, a partir de suas modalidades de percepção, o que melhora em muito as condições do debate, pois finalmente nos deslocamos da infra-estrutura material da fotografia para uma experiência concreta da imagem.

É neste ponto que emerge a afirmação mais forte de uma diferença entre fotografia e pintura, residente no caráter peculiar dos “modos de ver” que lhes são próprios — no caso da fotografia, consistindo nas modalidades do “ver-através”: assim sendo, o realismo que as imagens fotográficas provêm (constituindo o subtítulo de seu famoso ensaio sobre as “imagens transparentes”) se constitui como um tipo de “auxílio” a cada um de nossos modos habituais de dizer que vemos alguma coisa — tal como ocorre quando examinamos alguém ou nós mesmos através do reflexo num espelho, ou então um fenômeno inacessível a olho nu, seja através de um microscópio ou telescópio; nestes termos, inclusive, Walton estabelece, no centro da questão sobre a fotografia, uma maior clareza quanto ao significado de seu modo peculiar de permitir “ver”.

Ver diretamente e ver com o auxílio da fotografia são diferentes modos de percepção. Não há razão para esperar que as experiências de ver nos dois modos sejam similares. Ver algo através de um microscópio, ou através de um espelho distorcido, ou sob a água, ou em condições peculiares de iluminação, não é bem como ver essas coisas diretamente ou em circunstâncias normais — mas não há razão para negar que ver em todas essas outras maneiras é *ver*. (Walton 1984, 255)

No fundamento da abordagem da experiência visual da fotografia, segundo Walton, o elemento essencial é que as fotografias são de uma “natural dependência contrafactual”: isto significa que, ao vermos uma fotografia, nossa disposição de impor dúvidas à veracidade da imagem será sempre dependente daquilo que os aspectos da mesma fotografia permitem visualizar — e não por qualquer dado colateral ou externo à imagem mesma (por exemplo, o discurso do fotógrafo). Este aspecto decisivo da experiência da imagem teria, decerto, relações com a *arché* fotográfica (implicando factualmente a noção de que a imagem resulta de um particular dispositivo)<sup>8</sup>, mas o ponto de Walton interessa mais por suas conseqüências do que por supostos acerca da origem causal do processo fotográfico.

A diferença essencial entre pinturas e fotografias é a diferença na maneira pelas quais elas, e não as crenças daqueles que as vêem, são baseadas nas crenças de seus autores. Fotografias são contrafactualmente dependentes da cena fotografada mesmo se as crenças (ou outras atitudes proposicionais) do fotógrafo se mantêm fixas. Pinturas que têm uma dependência contrafactual da cena pintada perdem-na quando as crenças (e outras atitudes proposicionais) do pintor se mantêm fixas. As crenças e as experiências

<sup>8</sup> Este é inclusive o aspecto que faz com que Jean-Marie Schaeffer, ao fim de seu *L'Image Précaire* (Schaeffer 1986) nos dê notícia da descoberta que fez desse artigo, quando da entrega das provas de seu livro — manifestando integral concordância com as teses de Walton, inclusive supondo-as como integralmente coligadas a seu próprio elogio do dispositivo fotográfico.



visuais que os espectadores derivam de uma imagem são dependentes das crenças de seu autor, qualquer que seja a maneira em que a imagem se manifeste. (Walton 1984, 264)

Ora, o caso das fotografias suscita toda uma outra ordem do ver, independentemente dos regimes aos quais a imagem fotográfica está submetida: para Walton, o “ver-através” se define como um tipo de experiência própria à fotografia, pela qual (mesmo em seu caráter documental ou jornalístico) ela suscita um certo tipo de *imersão existencial* face aos motivos visuais propostos. Em termos, o que caracteriza a estrutura da visão própria às fotografias se relaciona com um certo modo no qual a crença que assumimos na origem causal da imagem passa a orientar nossos modos de percebê-la e, até mesmo, valorizá-la.

Pois bem, aqui convergem devidamente os aspectos da reflexão sobre a particularidade da imagem fotográfica, na implicação que faz com respeito a uma abordagem genérica de nossa experiência das imagens, enquanto representações: enquanto os debates em torno de seu ensaio pareçam contaminados pela fantasmagoria das próprias teorias da fotografia (na maior parte das vezes, tendo que se acertar com as relações entre a “existencialidade” das imagens e a “fisicalidade” do processo fotográfico), as réplicas de Walton a muitos de seus críticos acentuam de modo cada vez mais expresso a articulação entre as noções de “transparência” e de “ver-através” e o quadro mais amplo de sua teoria sobre a experiência ficcional — particularmente centrada na noção de jogos de “faz-de-conta” (Walton 1990).

E nesse contexto, a convergência entre *modos de ver* e *imaginação ficcional* é particularmente ilustrativa dos defeitos das teorias clássicas da fotografia em não apenas implicar a “naturalidade” da imagem fotográfica e a “causalidade” de sua origem, mas também de isolar esta qualidade visual de qualquer outro contexto de sua significação na experiência propriamente perceptiva da imagem — como se a “transparência” fotográfica fosse exclusivamente resultante da fisicalidade do processo fotográfico.

Ao postular que imagens fotográficas são “representações” a justo título, Walton primeiramente implica as características que as definem em sua condição mais particular (como “imagens transparentes”), sem contudo excetuar o contexto geral no qual funcionam como instrumentos de certos tipos de experiência: no caso das representações pictóricas, Walton as define como suportes ou *adereços* (“*props*”) em dinâmicas do “faz-de-conta”, sendo que fotografias cumpririam aí o mesmo tipo de finalidade — com a ressalva de serem percebidas como “transparentes”. Em diversas oportunidades de sua argumentação sobre o significado do “ver-através”, Walton restitui a experiência visual da fotografia àquela sua mesma matriz conceitual das representações — ou seja, como partes de um *jogo ficcional* no qual “imaginamos ver” aquilo que a representação nos propõe como evento.

Uma imagem de uma tartaruga é um adereço em jogos nos quais espectadores imaginam ver uma tartaruga, e imaginam suas experiências visuais reais da imagem como sendo a de ver uma tartaruga. É uma ficção, no mundo do jogo, que a tartaruga seja um objeto de suas visões. A maior parte das abordagens da representação pictórica

reconhecem apenas o mundo da imagem, e mantêm o espectador do lado de fora desse mundo, observando-o. (Walton 2008, 74)

Ao abordar a fotografia nesse quadro conceitual, seria absurdo supor que Walton atribuísse à qualidade da “transparência” uma admissão que separasse a imagem fotográfica da estrutura na qual funcionam representações visuais, em geral — quando, de saída, ao replicar os vários questionamentos que seu ensaio clássico provocara no decorrer dos anos, ele sempre reconheceu na imagem fotográfica o caráter de funcionar para seus espectadores como sendo rigorosamente uma “representação”: ainda que fotografias sejam “transparentes”, ou que a experiência de apreciar aquilo que exibem implique num “ver-através”, nada disto significa negligenciar a mediação que caracteriza o modo de ver representações — um “imaginar-ver”, que resulta de jogos de “faz-de-conta”.

Se a fotografia faz alguma dobra, no âmbito das representações visuais (por seu significado implicar uma “dependência contrafactual” na percepção dos objetos representados), isto não a separa da estrutura na qual pinturas e desenhos instauram essa *imaginação de uma visão*, mediada pelas intenções do artista e assumida vicariamente pelos espectadores. Um dos aspectos mais debatidos pelos questionamentos das teses de Walton era o da significação do realismo fotográfico como implicando o “valor epistêmico” dessas imagens, ou seja: o fato de que, dado o modo como se originam causalmente, as imagens fotográficas seriam recursos mais eficazes para atribuir certas características a seus objetos.

Para Walton, o perfil representacional da fotografia, ainda que possa atender a tais demandas, é mais pronunciadamente afirmado naqueles aspectos em que a imagem auxilia a ativação de nossas capacidades de imaginar e — em última instância — *ficcionalizar* um contato perceptivo dos objetos representados. Mais do que isto, é o fato de que esta possibilidade induzida pela fotografia é, em verdade, uma faculdade genuína da percepção ordinária, aspecto para o qual o autor faz devido destaque:

Um dos maiores objetivos de ‘Transparent pictures’ era o de mostrar que a obtenção de informação não era a única importante função da percepção. Temos por vezes interesse em ver coisas, em estarmos em contato perceptivo com as mesmas, à parte de quaisquer expectativas de aprendermos algo sobre elas. Este interesse nos ajuda a explicar porque às vezes mostramos e cuidamos de fotografias de nossos amados (ou de uma estrela de cinema ou atleta ou herói pessoal), mesmo uma obscura e mal revelada fotografia, muito tempo depois de havermos extraído qualquer informação importante ou interessante que ela pudesse conter, e porque às vezes preferimos uma tal fotografia a uma pintura realista ou desenho que venha carregado de informação. Valorizamos a experiência de ver nossos amados (mesmo indiretamente), a experiência de estarmos em contato perceptivo com ele ou ela, por sua própria conta, e não como modo de adquirir conhecimento. (Walton 2008: 131,132)

Nesta última passagem, inclusive, pressente-se que uma comunidade entre o “ver-através” de fotografias e a “gratuidade” da experiência estética da imagem enquanto representação visual — num modo que reflete idéias arcanas da estética filosófica que herdamos do final do século XVIII, com a noção do “desinteresse” que preside certos tipos de relação sensível com a natureza e com a arte. Mais importante, contudo, adquirimos também a noção de que a alegada “naturalidade” da significação visual da fotografia não pode ser simplesmente debitada da pura fisicalidade de sua aparição — pois ela nos ocorre como fenômeno de compreensão e de sensibilidade: não há “indexicalidade” fotográfica que não dependa daquilo que pensemos perceptiva e conceitualmente sobre a “contigüidade” entre eventos; nenhuma pura ocorrência natural de causalidade produzirá essa percepção da “transparência”, se não formos capazes antes de articulá-la conceitualmente nas imagens que percebemos.

As ordens de experiência que obtemos da percepção de fotografias (informativas, afetivas, plásticas, narrativas, dentre tantas) não são conferidas pelo mero *acontecimento físico* da impressão do mundo luminoso sobre uma superfície sensível: sem a mediação das estruturas conceituais e intencionais que instanciam essas mesmas qualidades perceptivas na experiência, não haverá nenhum sentido humano, lógico ou estético a partir do qual possamos dizer que “vemos-através” de fotografias aquilo que elas contêm. Para quem ainda não entendeu até aqui, a indexicalidade fotográfica é, mui simplesmente, um *fenômeno de significação* e não um *acontecimento* “natural”.

### **Considerações Finais: de como exorcizar fantasmas teóricos**

Há variadas lições a se extrair desse percurso sobre perplexidades que assombram as teorias da fotografia, praticamente desde seu nascedouro: se ainda hoje, necessitamos nos perguntar sobre, afinal de contas, o que se quer dizer com a “indexicalidade” própria às imagens fotográficas, é porque ainda se supõe que ela seja, em última instância, assunto ligado às operações dos dispositivos de visualização da fotografia; em meu modo de entender, esta é uma relação de base das teorias da fotografia, funcionando como *a priori* apenas aparentemente lógico — quando, no mais das vezes, é apenas um “fantasma da teoria”.

Do mesmo modo que, no caso de Walton, a noção de “transparência” das imagens fotográficas — e, mais precisamente a da modalidade do “ver-através” — não pode ser rentavelmente separada das condições em que representações são assimiladas às estruturas do “faz-de-conta”, é igualmente instrutivo lembrar àqueles autores que ainda hoje hipotecam a noção da “indexicalidade” como correlato lógico da significação fotográfica, que esta mesma categoria semiótica não deve ser igualmente separada dos *paradigmas inferenciais* em que signos funcionam necessariamente — aspecto de uma heurística pictórica notado, por exemplo, por historiadores da arte (Baxandall 2006, Ginzburg 1985). Se os exemplos que nobilitam esse tipo de significação parecem pertencer quase integralmente à esfera dos fenômenos da natureza (pegadas, rastros,

movimentos, sombras e que tais), é sempre bom recordar que há aspectos dessa significação que não decorrem de uma pura “causalidade natural” — pois a *direção* do vento ou os *contornos* das sombras acusam formas de reconhecimento da causalidade que são antes *constructos conceituais* do que puros *eventos físicos*.

Nesse aspecto, inclusive, poderíamos especular sobre uma co-naturalidade entre o modo como o reconhecimento de uma significação “indexical” (resultando numa relação de contigüidade natural entre dois eventos) depende de ajustes com a *proximidade morfológica* entre signos e objetos: se examinarmos a ortodoxia semiótica da classificação dos tipos de signos, em Peirce, notaremos a implicação entre a contigüidade própria aos “índices” e as relações de semelhança, própria aos “ícones” — aspecto observado por vários comentadores que justamente perscrutam a falta de rigor de muitas das teorias clássicas da fotografia em identificar a “indexicalidade” fotográfica na contramão da “iconicidade” pictórica (Elkins 2010, Lefèbvre 2009, Picado 2020).

Seja por intermédio de um exame sobre as dinâmicas imaginárias da ficção perceptiva, com Walton, ou por este último *zurück zu Peirce* que nos força a contemplar a necessária mediação inferencial entre os diferentes estratos de uma tipologia da significação visual, o que o debate sobre as teorias clássicas da fotografia nos permite estipular é a necessidade de que afugentemos — por instrumentais críticos e racionais — os fantasmas que insistem em assombrar a reflexão sobre estas imagens, especialmente na suposição que fazem sobre modalidades de significação definidas literalmente por sua independência radical com respeito ao que pensamos, percebemos, sentimos e qualificamos sobre relações entre eventos no mundo físico. Pensemos então, como sugeri no início desse ensaio, se o sintoma mais danoso das teorias da fotografia não seria tanto o da possibilidade de “vermos fantasmas” em imagens fotográficas (algo que podemos contemplar numa fantasia perceptiva ou num jogo waltoniano de “faz-de-conta” que atribuímos como sendo *causada* pela imagem), mas sim o do tipo de fantasma que consiste em pensar que vejamos a própria natureza diretamente através de fotografias.

---

## Bibliografia

- Abell, Catherine. 2005. “Pictorial implicature”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63, no.1 (janeiro): 55-66. <https://doi.org/10.1111/j.0021-8529.2005.00181.x>.
- Alward, Peter. 2012. “Transparent Representation: photography and the art of casting”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70, no.1 (fevereiro): 9-18. <https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2011.01494.x>.
- Arnheim, Rudolf. 1974. “On the nature of photographs”. *Critical Inquiry* 1 (setembro): 149-161. <https://www.jstor.org/stable/1342924>.
- Atencia-Liñares, Paloma. 2013. “Arts and Facts: fiction, non-fiction, and the photographic medium”. PhD diss., Faculty of Arts & Humanities, University College London.
- Barthes, Roland. 1961. “La message photographique”. *Communications*, 4: 127-138. [https://www.persee.fr/docAsPDF/comm\\_0588-8018\\_1961\\_num\\_1\\_1\\_921.pdf](https://www.persee.fr/docAsPDF/comm_0588-8018_1961_num_1_1_921.pdf).

- Barthes, Roland. 1980. *La Chambre Claire*. Paris: Gallimard.
- Baxandall, Michael. 2006. *Padrões da Intenção*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bazin, André. 1945. "Ontologie de l'image photographique". In *Qu'est-ce que le Cinéma?*, 9-17, vol. 1. Paris: Éditions Du Cerf.
- Cohen, Jonathan and Aaron Meskin. 2004. "On the epistemic value of photographs". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62, no.2 (primavera): 197-210. <https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2004.00152.x>.
- Costello, Diarmuid. 2018. *On Photography: a philosophical inquiry*. London: Routledge.
- Currie, Gregory. 1991. "Photography, painting and perception". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49, no.1 (inverno): 23-29. <http://dx.doi.org/10.2307/431646>.
- Currie, Gregory. 1999. "Visible Traces: documentary and the contents of photographs". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57, no. 3 (verão): 285-297. <http://dx.doi.org/10.2307/432195>.
- Dubois, Philippe. 1998. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papirus.
- Elkins, James. 2003. "What does Peirce's sign theory has to say to Art History?". *Culture, Theory and Critique* 44, no.1 (November): 5-22. <https://doi.org/10.1080/1473578032000110440>.
- Ginzburg, Carlo. 1985. *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Grice, Herbert Paul. 1957. "Meaning". *Philosophical Review* 66, no.3 (julho): 377-388. <http://dx.doi.org/10.2307/2182440>.
- Lefèbvre, Martin. 2007. "The Art of Pointing: on Peirce, indexicality and photographic pictures". In *Photography Theory*, 220-244. London: Routledge.
- Lopes, Dominic. 2016. *Four Arts of Photography: an essay in philosophy*. Oxford: Blackwell.
- Michaud, Yves. 2002. "Critiques de la Crédulité". *Études Photographiques* no.12 (novembro): 110-125. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/321>.
- Peirce, Charles Sanders. 1939. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge: Belknap Press.
- Picado, Benjamin. 2017. "Fotografia: teoria, interrompida?". *Galáxia* no.36 (setembro-dezembro): 59-71. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-2554233808>.
- Picado, José Benjamim. 2020. "(Des) Aventuras do índice nas teorias da fotografia". *Interin* 25, no. 2 (julho-dezembro): 9-26. <http://dx.doi.org/10.35168/1980-5276.UTP.interin.2020.Vol25.N2.pp9-26>.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1986. *L'Image Précaire*. Paris: Seuil.
- Scruton, Roger. 1981. "Photography and representation". *Critical Inquiry* 3 (primavera): 577-503. <https://www.jstor.org/stable/1343119>.
- Slugan, Mario. 2017. "Taking Bazin seriously". *Projections* 11, no.1 (junho): 63-82. <http://dx.doi.org/10.3167/proj.2017.110105>.
- Snyder, Joel, Neil Walsh Allen. 1975. "Photography, vision and representation". *Critical Inquiry* 2, no. 1 (outono): 143-169. [www.jstor.org/stable/1342806](http://www.jstor.org/stable/1342806).
- Walton, Kendall. 1984. "Transparent Pictures: on the nature of the photographic realism". *Critical Inquiry* 11, no. 2 (dezembro): 246-277. <https://www.jstor.org/stable/1342806>.
- Walton, Kendall. 1990. *Mimesis and Make-Believe*. Cambridge: Harvard University Press.
- Walton, Kendall. 2008. *Marvellous Pictures*, Oxford: Oxford University Press.

---

### Nota biográfica

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. É Professor Associado do Departamento de Estudos Culturais e Mídia da Universidade Federal Fluminense, em Niterói, Rio de Janeiro, Brasil e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação na mesma instituição, liderando o Grupo de Pesquisa em Análise da Fotografia e das Narrativas Visuais e Gráficas (GRAFO/NAVI), além de uma Rede Integrada de Pesquisa em Teoria da Fotografia (RedeGrafo). É autor de *O Olho Suspenso do Novecento: plasticidade e discursividade visual do fotojornalismo moderno* (Rio de Janeiro: Azougue, 2014).

---

### ORCID iD

[0000-0002-8982-9231](https://orcid.org/0000-0002-8982-9231)

---

### Scopus ID

[57164762800](https://scopus.org/57164762800)

---

### Morada institucional

Instituto de Artes e Comunicação Visual,  
Universidade Federal Fluminense — Rua Lara  
Vilela, 126 — São Domingos, Niterói, RJ  
— CEP: 24210-590 — Brasil.

---

**Recebido** Received: 2020-05-09

**Aceite** Accepted: 2020-06-08

---

**DOI** <https://doi.org/10.34619/sjpe-gn58>