

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

GERSON MENEZES NUNES

ONTOLOGIA DA FOTOGRAFIA: realismo fotográfico e transparência

Porto Alegre

2016

GERSON MENEZES NUNES

ONTOLOGIA DA FOTOGRAFIA: realismo fotográfico e transparência

Trabalho de conclusão de curso de graduação de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Filosofia.

Orientador: Jônadas Techio

Coorientador: Nykolas Friedrich Von Peters Correia Motta

Porto Alegre

2016

ONTOLOGIA DA FOTOGRAFIA: realismo fotográfico e transparência

Trabalho de conclusão de curso de graduação de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Filosofia.

Aprovado em _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. José Pinheiro Pertille

Doutorando Guilherme Mautone

À Fernanda e João Pedro, por todas ausências.

RESUMO

O realismo fotográfico é um dos assuntos mais discutidos pelos autores que tentaram definir a ontologia da fotografia. Neste trabalho abordaremos um tópico central na discussão sobre o realismo, a saber, a transparência fotográfica, através da perspectiva de dois especialistas no assunto, Roger Scruton (capítulo 1) e Kendall Walton (capítulo 2). Além disso, no último capítulo, será também abordada uma "teoria alternativa" à da transparência fotográfica, através do ponto de vista de Philippe Dubois. Como veremos, a transparência fotográfica foi defendida por um lado por um autor bastante crítico em relação à fotografia e suas possibilidades representacionais/artísticas (Scruton), e por outro, por um autor que articula uma teoria mais flexível através de uma análise mais "relativizada" da transparência das imagens fotográficas (Walton). Já, em Dubois, o ponto mais importante para nossos estudos faz uma análise semiótica da ontologia da fotografia em que a fotografia funcionaria como um índice da realidade- "a fotografia como traço do real". Veremos que se faz necessário essa análise de cunho semiótico da fotografia, analisando seu processo como um todo, desde sua captação até seu produto final.

Palavras chave: realismo fotográfico; transparência; Kendall Walton; Roger Scruton, Phillippe Dubois, índice.

ABSTRACT

Photographic realism is one of the subjects most discussed by the authors who tried to define the ontology of photography. In this paper we will investigate a central topic in the discussion of realism, namely, photographic transparency, from the perspective of two specialists in the subject, Roger Scruton (chapter 1) and Kendall Walton (chapter 2). In addition, in the last chapter, an alternative theory to that of the photographic transparency will also be approached, from the point of view of Philippe Dubois. As we shall see, photographic transparency was defended on the one hand by a very critical author in relation to photography and its representational / artistic possibilities (Scruton), and on the other by an author who articulates a more flexible theory through a more "relativized" of the transparency (Walton). Finally, in the most important point for our studies, Dubois makes a semiotic analysis of the ontology of photography in which photography would function as an index of reality - "photography as a trait of the real." We will see that this semiotic analysis of photography is necessary, analyzing its process as a whole, from its capture to its final product.

Keywords: photographic realism; transparency; Kendall Walton; Roger Scruton, Philippe Dubois, index.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1 TRANSPARÊNCIA E DETALHAMENTO EM SCRUTON.....	9
2 TEORIA DA TRASPARENCIA EM WALTON.....	19
3 NATUREZA INDICIÁRIA DA FOTO.....	31
CONCLUSÃO.....	41
REFERÊNCIAS.....	45
BIBLIOGRAFIA.....	46

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho tem o intuito de abordar um dos problemas centrais no âmbito das investigações sobre a ontologia da fotografia, a saber, o problema do realismo fotográfico e, mais especificamente, a transparência fotográfica. Para isso, serão reconstruídas as teorias defendidas por Roger Scruton e por Kendall Walton, bem como uma "teoria alternativa"¹ acerca do realismo da imagem fotográfica defendida por Philippe Dubois, através de uma perspectiva semiótica/indicária da fotografia.

A fotografia desde seus primórdios carrega consigo a fama de ser um meio de produzir imagens realistas. A questão da verossimilhança é apresentada em praticamente todos os textos que abordam as questões ontológicas da imagem fotográfica. Vivemos em uma cultura que está imersa, cada vez mais, em imagens fotográficas de todos tipos, desde redes sociais, até o bombardeio diário de imagens publicitárias. Fontcuberta (2012, p.12) com propriedade lembra que no mundo contemporâneo vivemos de "aparências" e, mesmo assim, a fotografia continua sendo uma espécie de "consciência" do mundo. A câmera não mente, toda fotografia seria uma evidência.

O realismo fotográfico sem dúvida é o assunto mais discutido pelos autores que tentaram definir o que seria a fotografia. André Bazin considera a fotografia extraordinariamente realista, um realismo que vai muito além do que qualquer pintura ou desenho poderia chegar. Segundo ele: "*A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para sua reprodução*" (BAZIN, 2014, p.32). Outro exemplo desse realismo "histórico" da fotografia é apresentado na carta² de Elizabeth Barret a Mary Russel Mitford, escrita em 1843, poucos anos após a divulgação da invenção de Daguerre, que denota o fascínio que a fotografia causou em seu princípio. Barret enfatiza que umas das características mais marcantes da fotografia, desde o seu surgimento, é o realismo fotográfico. A semelhança do objeto fotografado à sua imagem fotográfica, bem como a sensação de proximidade com o antepassado querido também são pontos que Barret aponta em seu escrito. Segundo ela, há uma espécie de santificação da imagem fotográfica, a transformação de um

¹ Não pretende ser uma negação da transparência, apesar de Dubois falar de forma superficial (em um sentido *lato*) que a fotografia não seria transparente. (DUBOIS, 2014, p.42)

² " Desejo ter uma lembrança de todos os seres que me são caros no mundo. Não é apenas a semelhança que é preciosa, nesses casos- mas a associação e a sensação de proximidade implicada na coisa[...] o fato de a própria sombra da pessoa que está ali ter sido fixada para sempre! É a própria santificação dos retratos, eu creio- e não é de modo algum monstruoso da minha parte dizer, por mais que meus irmãos protestem de forma tão veemente, que eu preferiria ter um tal monumento de uma pessoa que amei afetuosamente a ter mais nobre obra de um artista jamais produzida." (BARET apud SONTAG, 2004, p.199)

ente em uma espécie de monumento, onde a presença é algo que possui maior valor afetivo em comparação a qualquer imagem representacional da pintura.

A divisão deste trabalho se dará da seguinte maneira: no capítulo 1 reconstruiremos a teoria de Scruton. Fervoroso crítico da fotografia, ele nega qualquer possibilidade representacional ou estética para este meio. Scruton apresenta uma teoria da transparência "radical", na qual a fotografia seria uma imagem tal e qual seu objeto, um simulacro do mesmo. Para isso, introduz a ideia de uma fotografia ideal como forma de justificar a impossibilidade representacional da fotografia. No capítulo 2 reconstruiremos a teoria da transparência de Walton. Este autor apresenta uma teoria mais relativizada (em comparação com a teoria de Scruton), de acordo com a qual a fotografia poderia ser transparente em alguns aspectos e opaca em outros, como veremos. Por fim, no capítulo 3, reconstruiremos uma teoria que seria uma espécie de negação da transparência³ a qual é defendida por Dubois. Este autor faz uma análise semiótica da fotografia, negando a analogia de que a fotografia é um espelho com a memória, classificando a fotografia como sendo uma imagem indiciária.

Scruton é um autor bastante polêmico em suas afirmações, ele faz uma avaliação bastante radical e conservadora daquilo que pode, ou não, ser arte. Para ele, uma fotografia é transparente, uma cópia da realidade, portanto não pode ser aceita como manifestação artística. Em Walton, veremos uma teoria da transparência mais comedida, sua argumentação trata das formas de percepção, ou modos de ver uma imagem fotográfica em comparação a uma pintura/desenho, ele introduz um conceito técnico o "ver-através" de imagens fotográficas como forma de justificar sua tese. Por fim, será reconstruída uma teoria defendida por Dubois que leva em conta os vários aspectos que englobam a gênese de uma imagem fotográfica, que vão desde a sua captação por um sujeito, até sua apreciação por um espectador. Teoria que parece mais apropriada para a construção de um estatuto ontológico da fotografia.

³ [...] o valor de espelho, de documento exato, de semelhança infalível reconhecida para a fotografia é recolocada em questão. A fotografia deixa de aparecer como transparente, inocente e realista por essência [...] (DUBOIS, p.42, 2014). A transparência não é algo discutido de forma analítica por Dubois, aqui, ela (transparência) tem um sentido mais "frouxo" (lato).

1 TRANSPARÊNCIA E DETALHAMENTO EM SCRUTON

Roger Scruton em seu artigo intitulado *Photography and Representation* aborda o realismo na fotografia de uma forma peculiar. Segundo o filósofo, a fotografia não pode ser entendida como uma representação. Para justificar tal afirmação, sua abordagem faz uma clivagem no que seria a fotografia real em relação à fotografia ideal. Essa separação entre as duas "fotografias" se faz necessário, pois Scruton afirma que a fotografia real é um resultado de uma tentativa de fotógrafos poluírem seu meio através de conceitos e métodos da pintura. Ele também faz uma divisão entre a pintura real em relação à pintura ideal (a pintura ideal compartilharia, segundo ele, certa relação intencional com seu objeto, como veremos a seguir).

Segundo Scruton, a significação de qualquer obra subjetiva (pintura) implicaria uma intencionalidade em sua feitura, diferentemente do processo fotográfico, o qual envolveria apenas uma relação causal entre o objeto e sua imagem. Para o autor, a fotografia "revelaria" uma realidade momentânea do objeto; quando um sujeito olha para o resultado (fotografia) ele vê um simulacro (ou substituto)⁴ de seu assunto, uma espécie de compartilhamento de aparências. Neste ponto, a introdução da ideia de uma "fotografia ideal" é importante para Scruton, pois ele precisa diferenciar o que seria uma interpretação do fotógrafo para uma cena/evento da realidade (fotografia real) e aquilo que a fotografia ideal supostamente apresentaria. A possibilidade de intervenção do fotógrafo na cena é um fator determinante para o aspecto final da fotografia, mas esta intervenção não é isenta de uma influência da pintura, como veremos. Se de um lado tenho a fotografia real influenciada pelos ideais da pintura, de outro, tenho a fotografia ideal (no sentido de um "ideal lógico"⁵, segundo o autor), que seria como olhar para a coisa ela mesma.

Segundo ele, se x é fotografia de y , há uma relação causal entre x e y . O que se segue daí é que: 1) o objeto y existe, sua relação causal serve de prova para isso. 2) o objeto deve se parecer com aquilo que aparece na fotografia; 3) esta aparência é um momento particular de sua existência. Assim, uma fotografia ideal seria incapaz de "representar"⁶ algo que não seja

⁴ *surrogate* (SCRUTON, 1981, p.585)

⁵ "By an "ideal" I mean a logical ideal" (SCRUTON, 1981, p.578)

⁶ Segundo Scruton, ela seria incapaz de representar qualquer coisa.

real, logo, não poderia ser considerada uma arte representacional. Tais premissas são introduzidas por ele para justificar que o objeto fotografado é definido pelo *ideal lógico da fotografia* (SCRUTON, 1981, p.588), defendido por ele. A consequência deste *ideal* seria a relação causal da fotografia com seu objeto, bem como a impossibilidade de existir uma fotografia de algo que não existe. A capacidade da pintura de representar algo irreal, não é compartilhada pela fotografia.

Separar a fotografia da pintura é lugar comum em qualquer texto que aborde os dois meios, para Scruton, essa separação é importante, pois, ele quer justificar uma impossibilidade estética da fotografia através de sua impossibilidade representacional. Porém, o que Scruton afirma vai um pouco além de uma mera separação, e talvez uma fenomenologia da percepção dê conta de suas afirmações. Há nitidamente formas diferentes de ver uma pintura e uma fotografia, isso parece ser consenso. Porém, uma pintura ultra-realista, se interpretada como fotografia, por um sujeito desavisado, será vista de uma forma diferente assim que ele descobrir que não se trata de uma fotografia. Isso se deve ao fato da fotografia ser um processo causal, onde há necessidade de existência do objeto fotografado, enquanto que, na pintura sempre haverá o "fantasma" da possibilidade do objeto representado não ser real. Contudo, como se define um modo de ver uma fotografia e sua intencionalidade⁷ artística em relação a uma pintura? Será que realmente são modos de ver diferentes? A apreciação de uma instalação artística ou uma *colagem* de fotografias, feitas com intenção de "ser arte" poderia ser considerado um prazer estético diferente, por se tratar de fotografias? A resposta de Scruton é: A fotografia ideal não possibilitaria um prazer estético, e a fotografia real também estaria contaminada por esta impossibilidade. Porém, Scruton ameniza isso assumindo que há uma possibilidade de que a fotografia real possa ter algum interesse estético, pois, através de manipulações a fotografia seria desnaturada⁸, "abrindo mão" de seu aspecto causal, e assumindo um status de "pintura". De acordo com ele, em uma fotomontagem o resultado poderia estar completamente indiferente ao objeto real. Uma fotografia poderia sofrer uma série de recortes e rearranjos que seu produto final poderia não corresponder em nada com a realidade da fotografia original. Assim, uma fotomontagem perderia a conexão causal com o objeto da realidade que apresenta⁹.

⁷ Daqui assumindo que há intencionalidade artística na fotografia.

⁸ *Denatured* (SCRUTON, 1981, p.596).

⁹ [...] *like the photomontage, it must be freed from the causal chain which links it to its subject.* (SCRUTON, 1981, p. 596).

A crítica feita por William King, em seu artigo, aborda em parte este aspecto da teoria acerca dos diferentes modos de ver apresentadas por Scruton. De acordo com a teoria scrutoniana, as razões para ver algo estariam depositadas no próprio objeto, porém, apesar desta visão monística¹⁰ de Scruton, em algum momento ele próprio assume que há uma possibilidade de algum interesse estético na fotografia, desde que seja meramente abstrato¹¹ (SCRUTON, 1981, p.591). Scruton argumenta que a fotografia é (mera) memória visual¹² e que estamos tentados a chamá-la de "representação por semelhança" e, se essa semelhança não for identificável (um objeto não reconhecível) não há interesse algum na fotografia e seu resultado é irrelevante. Dadas essas considerações, parece que há certa ambiguidade em relação à fotografia. Scruton precisaria dar conta da fotografia que chamaríamos de "não realista", isto é, toda fotografia que não compartilha de imediato a aparência com seu objeto e, por ser uma fotografia real, o fato de poder despertar algum interesse estético, mesmo que de forma "desnaturada".

Ainda, sobre os diferentes modos de ver (uma fotografia em relação a uma pintura), no caso de uma fotografia (real) impressa em tecido (como se fosse uma imitação de uma pintura), existiria uma forma diferente de perceber a fotografia impressa neste tecido, pelo espectador desavisado? Como ele saberia dessa impossibilidade de uma apreciação estética, já que se trata de uma pintura falsa, uma fotografia? Provavelmente nunca saberia desta impossibilidade estética-scrutoniana, se não fosse avisado de que se trata de uma imagem fotográfica. Parece não ser o modo de ver que realmente interessa, e sim, a relação causal da fotografia com seu objeto, que nos faz "ver" fotografias e pinturas de formas diferentes. Porém, não é deste ponto de vista, o do produto final que Scruton baseia suas afirmações. Para o autor, a impossibilidade estética da fotografia está localizada na fotografia ideal, a capacidade de ver uma pintura ou fotografia¹³ é um exercício (mental); porém, na fotografia, apesar de compartilhar a aparência com o objeto fotografado, este compartilhamento não é suficiente para demonstrar uma intenção, é apenas uma cópia de sua aparência atual.

Uma fotografia não poderia ser uma representação de algo, na concepção de Scruton, pois qualquer relação entre objetos precisa ser caracterizada em termos de um pensamento, algo que seja intencional. A fotografia, como ele mesmo salienta, carece desta

¹⁰ *To reveal the distortion in Scruton's monistic account of photographs [...] (King, p.259, 1992)*

¹¹ Scruton não define o que seria este interesse abstrato, (cf. King, 1992).

¹² *["...]It is only because the photograph acts as a visual reminder of its subject that we are tempted to say that it represents its subject. If it not for this resemblance, it would be impossible to see from the photograph how the subject appeared [...]* (SCRUTON, 1981, p.590).

¹³ "see as" (SCRUTON, 1981, p.579).

intencionalidade. Na apreciação de uma pintura como uma representação, exemplo dado da figura de um guerreiro (representação pictórica) que interpreto como sendo um deus (SCRUTON, 1981, p.580), ele aponta que há três objetos de interesse nesta pintura. Em um primeiro momento o objeto da visão, o deus; em um segundo momento o objeto representado, o guerreiro e, por fim; o objeto material, a pintura (tinta espalhada em uma superfície). De acordo com ele seria impossível a separação de nossa atividade humana, de entender a pintura como se fosse um deus, e as reais intenções do pintor, a figura de um guerreiro. Se, ao invés de uma pintura, tivéssemos uma fotografia de um guerreiro. Uma personagem com uma fantasia imaginada pelo fotógrafo, um guerreiro caracterizado exatamente como o processo mental o qual o fotógrafo imaginou. Ele consegue transferir para a fotografia exatamente a imagem que mentalizou e, esta imagem fotográfica é igualmente interpretada de forma errônea como um deus, por um espectador que não conhece as reais intenções por trás da fotografia. Mesmo assim, essa imagem também não poderia ser vista como uma representação na concepção scrutoniana, o ato representacional, segundo sua teoria, se dá no momento anterior a fotografia, no sujeito caracterizado (SCRUTON, 1981, p.588). Nossa habilidade de ver intenções, segundo ele, está associada a interpretar uma atividade como sendo caracteristicamente humana; no caso de uma arte representacional, como é o caso da pintura, temos apenas pistas da intenção do artista, por isso a confusão entre o guerreiro e o deus. Os pensamentos do autor da pintura são subjacentes à imagem, e para entendê-la é necessário entender pensamentos que são expressos em sua tela. Uma pintura não expressa meramente um guerreiro ou deus, e sim, um pensamento sobre ele, um pensamento que é "corporificado"¹⁴ em algo perceptível, a representação pictórica.

Uma pintura é uma totalidade de imagens (uma configuração de marcas), organizadas de uma forma intencional de detalhes que são controladas pelo pintor. O pintor manifesta aquilo que pensou através de pinceladas em uma tela (pressuposto que tem habilidade manual para tanto), o mesmo não vale para a fotografia. Assumindo a limitação da fotografia no que concerne ao seu enquadramento, tal controle possuiria um grau leve de intencionalidade, limitado aquilo que se apresenta à câmera fotográfica, segundo ele, não se pode pensar os objetos da natureza como uma organização intencional de coisas. Não há uma negação da possibilidade de uma beleza natural na teoria de Scruton, o que ele afirma é que ela seria "insatisfatória" em relação a qualquer pretensão estética, e esse fato limitaria as

¹⁴ *"embodied"* (SCRUTON, 1981, p.581).

pretensões da fotografia, por consequência. A fotografia assumiria a forma de um simulacro, uma simples cópia da natureza.

Assim, uma fotografia possuiria as mesmas qualidades do próprio objeto, evocando as mesmas sensações, caso o sujeito estivesse o vendo ao vivo. A fotografia é “transparente” em relação ao objeto fotografado; se de alguma forma ela nos afeta e nos prende ao assunto, é porque, de fato, nos interessamos pelo objeto fotografado e não pela fotografia em si. Desta forma, uma fotografia somente poderia ser bela se o seu assunto fosse belo. Uma rua fotografada somente seria bela, na fotografia, se a própria rua fosse bela, exemplo dado por Scruton. Porém, como bem aponta King (1992, p.258), seria este um julgamento correto sobre a fotografia? Este argumento de Scruton somente seria aceito para fotografias se fossem comparadas a gravações. A gravação de um discurso e sua posterior escuta, evoca o mesmo que o próprio discurso, não há uma interferência sobre a fala do orador. Mas isso não ocorre com a fotografia, ela não é a cópia exata de algo que se apresenta a nossos olhos, toda sorte de regulagens da câmera podem mudar o aspecto daquilo que se apresenta a ela em relação a seu aspecto final. Até aqui, seria uma visão bastante reducionista de Scruton achar que a visão do fotógrafo não interferiria na fotografia real (usando os termos do mesmo). Pareceria que Scruton ignora diversidade prática de fotografias em seus diversos meios de difusão (no entanto, como veremos adiante, ele não ignora completamente essa diversidade).

Scruton argumenta que, embora se possa distinguir uma pintura que representa algo verdadeiro daquelas que representam algo falso, a verdade não é uma propriedade da pintura. Todavia, uma pintura pode apresentá-la. Uma apreciação estética de uma pintura independe de sua verdade ou falsidade, ela está baseada no que ele chama de uma “arte representacional”, arte que a fotografia não é, segundo o autor. Ao nos apresentar uma pintura, um artista nos apresenta um modo de ver um objeto, o interesse estético está ligado a essa forma que o artista nos apresenta o objeto de seu pensamento através da pintura. Para Scruton, o interesse estético em algo é um interesse em seu próprio fim, o objeto de interesse não pode ser tratado como uma mera cópia de outro (caso da fotografia), é ele mesmo, o objeto (*subject*), motivo de nossa atenção (SCRUTON, 1981, p.585). Quando vejo uma pintura eu não deveria apenas descrever as propriedades visuais do objeto ali presente, e sim, fazer uma interpretação daquilo que se apresenta na imagem. Ainda, uma representação ficcional não é meramente uma forma de arte representacional, mas de fato, a forma primária disso, a forma como o entendimento estético encontra seu principal modo de expressão (SCRUTON, 1981, p.589). A estratégia clara de Scruton sempre foi de desqualificar a

fotografia (como forma de desqualificar o cinema), principalmente no que se refere à possibilidade de representação, pressupondo a intenção, como arte. O pressuposto intencional é um fator importante para Scruton, pois, é dele que advém a possibilidade de uma arte representacional.

Boa parte da discussão de Scruton gira em torno de defender a impossibilidade estética da fotografia, ou da fotografia como arte representacional. O ponto importante nesta discussão está no que o autor chama "*controle de detalhes*" (entendido como qualquer fato ou característica observável). Talvez o grande responsável por esta suposta falta de controle do fotógrafo seja "o processo causal da fotografia, processo que impossibilitaria que os detalhes de uma cena fossem gerenciados de forma satisfatória" (SCRUTON, 1981, p.593). Scruton já havia apresentado a diferença entre o interesse em um objeto em seu todo, com um fim específico- que é expressar um pensamento- e o objeto visto apenas em parte, com um interesse apenas em seus detalhes¹⁵. É impossível determinar quais são as características relevantes e quais, não, ao se olhar apenas para os detalhes de uma imagem. Para que um fotógrafo "reivindique" alguma significação estética para sua fotografia ele deve ter algum controle sobre o detalhe. De fato, se considerarmos o acaso, o fotógrafo poderia ser considerado uma vítima dele, cada detalhe de uma imagem fotográfica fugiria de seu controle. Mesmo que ele quisesse arranjar um cenário de forma meticulosa, exemplo de um estúdio dado por ele¹⁶ (um cenário em que, supostamente, haveria controle da cena fotografada), suas intenções não seriam reveladas na fotografia. Segundo ele, os detalhes, assim como a fotografia, são transparentes¹⁷. Assim, se há algum interesse na fotografia, é porque a coisa que ela retrata é interessante, e não na forma como ela é retratada.

Scruton propõe um exercício mental em que se assume a possibilidade de controle dos detalhes na fotografia, da mesma forma que é possível nas outras artes representacionais. A questão que ele propõe, através desse exercício, é de quão longe este controle nos detalhes poderia ir. Há um número muito grande de situações que podem fugir a esse controle. São bastante comuns retratos que a modelo aparece de olhos fechados, ou reflexos indesejados em um objeto de vidro ou metal. E, se após o ato fotográfico, quando finalmente está de posse do

¹⁵ "*If I ask a man why he is looking at a picture, there are several kinds of reply that he might give. In one case his reasons will be reasons for an interest only in the things depicted: they will describe properties of the subject which make it interesting. Here the interest in the picture is derivative: it lies in the fact that the picture reveals properties of its subject.*" (SCRUTON, 1981, p.585)

¹⁶ "*Even if he does, say, intentionally arrange each fold of his subject's dress and meticulously construct, as studio photographers once used to do, the appropriate scenario, that would still hardly be relevant, since there seem to be few ways in which such intentions can be revealed in the photograph.*" (Id, p.593)

¹⁷ "*Detail, like the photograph itself, is transparent to its subject.*" (Id, p.593)

negativo, o fotógrafo quisesse de alguma forma manipular a imagem para corrigir estes eventuais "erros" causados pela falta de controle, segundo Scruton, ele estaria "desnaturando" essa imagem, transformando-a em uma espécie de pintura. Assim, quando fotógrafos se esforçam em transformar a fotografia em uma arte representacional, inevitavelmente eles estão escapando do que seria uma fotografia ideal (a imagem passa a ser uma fotografia real poluída pelos ideais da pintura).

Ainda, acerca do controle de detalhes, uma fotografia sempre (ou quase sempre) envolve um cenário em que ela está imersa. Uma fotografia de casamento, usando um exemplo aleatório, envolve a fotografia dos noivos e de todo cenário do evento. A organização (composição fotográfica) embora "intencional", somente possuiria marcas grosseiras de um estilo. O controle pelo fotógrafo de limita à composição; todavia, os elementos que fazem parte desta composição não são passíveis de quase nenhum controle por ele. O "*photobombing*" na fotografia social é bastante comum, principalmente elementos que são secundários na imagem, que servem apenas de contextualização da cena. Não são raras fotografias descartadas por elementos (secundários) que "estragam" a imagem. Exemplo que parece corroborar com a teoria dele.

O estilo se manifesta na configuração dos detalhes, segundo Scruton, mas para isso os detalhes precisariam ser articulados de forma intencional pelo fotógrafo. Porém, ele argumenta que o fotógrafo é vítima deste processo causal que a fotografia está essencialmente ligada: "o processo causal do qual o fotógrafo é uma vítima coloca quase cada detalhe fora de seu controle"¹⁸. A crítica de Scruton feita à fotografia, no que se refere à questão do estilo, afirma que uma fotografia possui apenas algumas características grosseiras de estilo. Todavia, Warburton (1996, p.390) apresenta uma réplica: segundo ele, usar um filme granulado, por exemplo, não constituiria um padrão elaborado de intenções do fotógrafo. O estilo, segundo Warburton, seria alcançado (em parte) através da maneira como fotografamos, *um padrão em um conjunto de imagens* que constituem seu estilo. Ansel Adams¹⁹ serve como um bom

¹⁸ (*The causal process of which the photographer is a victim puts almost every detail outside of his control*) (SCRUTON, 1981, p.593)

¹⁹ Ansel Adams, que apresenta um repertório de imagens do meio oeste americano, imagens de grande impacto visual, onde o fotógrafo utiliza uma técnica de exposição das chapas, inventa por ele mesmo, chamada "sistema de zonas". As fotografias são feitas em preto e branco, chapas de 4x5' de grande acuidade visual. Nessas imagens, para Scruton, o interesse estaria apenas na paisagem, porém, para muitos o interesse está na capacidade e habilidade do fotógrafo em escolher bons temas (intencionalidade) e, além disso, através da técnica conseguir transpor a imagem mental que se faz da cena para o filme.

exemplo para mostrar que através de um padrão de exposição, composição (enquadramento) o fotógrafo é capaz de atingir um estilo individual.

Warburton (1996, p.392-393) afirma que o estilo de um fotógrafo pode ser visto através de uma série de imagens e que, através desta série, se percebe quais foram as escolhas feitas pelo mesmo. A intencionalidade em suas fotos se manifesta através de um controle na pré e pós-fotografia, e através da análise desta série se percebe um estilo de um fotógrafo. Peter Saudek é um destes casos, um fotógrafo que trabalha quase que exclusivamente com fotografias de estúdio e apresenta um estilo bastante marcante e singular em suas fotografias. Suas fotografias são imagens bastante impactantes e controversas, envolvendo principalmente imagens de nus, com uma carga de erotismo bastante forte. Outro fotógrafo de estúdio que podemos lembrar é Helmut Newton, que possuía um estilo bastante peculiar na fotografia de moda, apresentando seguidamente imagens de nus femininos neste meio. Segundo Scruton, este estilo somente se manifestaria na representação, isto é, para que isso ocorra, a fotografia deveria passar por algum processo (manipulação/desnaturação) que a transforme em uma representação. Parece contraditório, mas é justamente o que Scruton está negando, essa possibilidade representacional da fotografia, logo, impossibilidade de ser arte.

Ainda, como forma de negar a possibilidade da fotografia ser uma representação, Scruton comparara a fotografia a um espelho. Alguns autores (como Arlindo Machado, Joan Fontcuberta, Philippe Dubois, dentre outros) criticam essa abordagem que inicialmente foi proposta por Oliver Wendel Homes ao comparar os daguerrótipos a espelhos com memória. O que Scruton pretende é mostrar que a fotografia não pode ser uma representação, através desta comparação. Há um senso comum em não aceitarmos uma imagem especular como sendo uma representação, o que um espelho evoca é a presença do objeto (neste ponto parece que as teorias de Scruton e Walton possuem certa convergência). O que vejo refletido no espelho são objetos que estão ali, naquele instante. A fotografia, segundo Scruton, funcionaria da mesma forma, o objeto (ele mesmo) se apresenta aos nossos olhos, tal qual aquela presença apresentada pelo espelho. Quando olho no espelho retrovisor do carro, *sei* que há outro atrás, sua presença é denunciada pelo espelho. Assim, para justificar a impossibilidade representacional da fotografia ideal, Scruton compara a fotografia ao espelho, que possuiria a mesma capacidade que a fotografia, fornecer um ponto de vista particular sobre um assunto. Para contribuir na sua justificação, Scruton apresenta um exemplo²⁰ de uso de espelhos como

²⁰ [...] "One could even imagine an art of mirrors, an art which involves holding a mirror aloft in such a way that what is seen in the mirror is rendered by that process interesting or beautiful". [...]. (SCRUTON, 1981,p.595)

se fosse uma "arte de espelhos", um processo mental onde o uso destes espelhos tornaria aquilo que se vê mais belo. A argumentação dele conclui que ver um objeto qualquer através de espelhos não o torna uma representação. Assim, por analogia, o espelho e a câmera produziram o mesmo tipo de imagem.

Scruton encerra a argumentação acerca da possibilidade de representação da fotografia, assumindo que a fotografia "real" pode assumir o estatuto estético da pintura (mesmo que de forma grosseira). Para isso, assumindo que o controle dos detalhes seja impossível para o fotógrafo, parece haver um novo e promissor candidato para esta possibilidade da fotografia ser vista como representação, a saber, o enquadramento (composição). Mas tal candidato será logo em seguida negado por Scruton. O controle do ponto de vista mudaria o aspecto de como uma imagem vai se parecer, porém, a fotografia somente poderia representar algo se desnaturada, através da colocação de detalhes que não foram produzidos de forma causal (que não é o caso da mudança de composição). Assim, quando um fotógrafo se esforça para transformar uma fotografia em uma arte representacional, ele está se afastando do que seria a fotografia ideal e indo em direção à fotografia real, assumindo os ideais da pintura ideal.

A possibilidade de representação/estética na fotografia somente é possível ao se deslocar a análise sobre o dispositivo fotográfico, a câmera e sua forma de captar o mundo (tal qual um espelho) e ir em direção ao produto final, a fotografia e suas possibilidades de manipulação. A seleção de um ponto de vista em uma rua, através de uma moldura vazia (exemplo apresentado por Scruton, 1981, p.596), onde posso escolher o melhor enquadramento, tirar da composição objetos indesejáveis, são ações que todo fotógrafo faz no seu dia-a-dia, como forma de "embelezar" uma fotografia. Por que essas escolhas feitas pelo fotógrafo não são suficientes para elevar a fotografia ao status de uma arte representacional? Segundo Scruton, porque seria muito difícil de argumentar que; o que se vê através desta moldura, não é a rua ela mesma, em uma fotografia feita nesta condição, de simples reprodução ou corte da realidade, reside toda impossibilidade representacional e estética da fotografia, por ser um mero simulacro.

Scruton adverte no início de seu artigo como deveríamos pensar sobre sua definição de fotografia, quais são suas reais intenções ao definir o status da fotografia. Em resumo, o que Scruton pretende é separar a fotografia das artes pictóricas, negando qualquer possibilidade representacional/artística de imagens fotográficas. Talvez a grande dificuldade nesta empreitada de Scruton seja da conta daquelas fotos que: por um motivo ou outro,

acabam por serem aceitas como sendo obras de arte. Mesmo que "desnaturadas", ninguém tem dúvidas de que fotografias são fotografias (e não pinturas)- e, se a imagem fotográfica é produzida e acolhida como obra de arte (pelo meio artístico), não resta dúvida que a fotografia pode assumir tal status. Em Walton, veremos que sua teoria é bem mais "comedida" em relação à fotografia, tratando de uma teoria da percepção, da forma como devemos ver imagens fotográficas em comparação com imagens pictóricas.

2 TEORIA DA TRASPARENCIA EM WALTON

A ontologia da fotografia proposta por Scruton, que traz consigo uma visão "negativa"²¹ da fotografia é evitada por Walton. A distinção entre a Pintura e a Fotografia é abordada de forma diferente por este último. Sua estratégia está vinculada às atitudes que temos ao nos depararmos com imagens, ou aos diferentes modos de percepção que temos ao nos deparar com pinturas ou com fotografias. Diferentemente da estratégia Scruton, Walton apresenta um deslocamento da concepção do automatismo do dispositivo em direção à experiência através de imagens fotográficas. Dito assim, parece que Scruton deixa de fazer análises acerca de imagens fotográficas (fotografia real, segundo sua teoria), o que não é verdadeiro, como foi apresentado no capítulo anterior. Porém, sua análise está baseada principalmente naquilo que ele chama de "fotografia ideal", que é uma análise acerca da gênese da fotografia, do processo causal a que a fotografia está sujeita, e essa estratégia, como veremos, é bastante diferente da de Walton.

Os modos de percepção de uma fotografia são o objeto de sua discussão. A fotografia, segundo Walton, possuiria uma característica singular que a distingue de meios artísticos representacionais (Walton não está disposto a aceitar a fotografia como uma representação), a saber, a imagem fotográfica é um auxílio à visão e, seria possível um "ver através"²² (conceito técnico, uma espécie do "gênero ver") de imagens fotográficas, comparável ao ato de ver por uma janela. Sua tese inicia com uma análise conceitual, para logo em seguida fazer a construção da teoria da transparência.

A natureza do realismo fotográfico é o principal ponto que Kendall Walton aborda em um dos capítulos (*Transparent Picture*), uma coleção de artigos compilados em um livro²³. Walton apresenta rapidamente a teoria bazaniana de que uma imagem fotográfica é carregada de um realismo extraordinário, considerando-a "exótica" (WALTON, 2008, p.83), uma tentativa de considerar a imagem fotográfica algo idêntico ao objeto. Para Walton, é obviamente falso que a fotografia de algo é esse algo, para ele e para todos com as faculdades

²¹ "negativa", pois, se trata de uma tentativa de desqualificação da fotografia, uma espécie de desprezo pela mesma

²² " *We see the world through them*" (WALTON, 2008, p.86)

²³ *Marvelous Images: On Values and the Arts*. Oxford & New York: Oxford University Press, 2008, em específico, *Transparent Picture: On the Nature of Photographic Realism*.

mentais normais, seria muito difícil alguém confundir uma fotografia com a coisa ela mesma. Para "amenizar" a crítica a Bazin, Walton afirma: "talvez não devêssemos interpretar Bazin literalmente"²⁴, mas logo em seguida, cita a afirmação baziniana de que temos a ilusão de ver realmente o mundo, ao vermos fotografias e, segundo Walton, essa ilusão não existe. Para aumentar ainda mais a confusão em relação ao realismo, Bazin não diferenciaria a fotografia das representações subjetivas (feitas à mão), o que nos levaria a aceitar que; quando mostramos um homem em uma pintura, e afirmamos ser um homem, isso significaria que aquela figura pintada é um membro da classe dos homens²⁵. Ao invés disso, Walton concorda com a teoria apresentada por Gombrich a qual defende que pinturas capturam a aparência das coisas que retratam e, podem ser entendidas como imitações das formas externas dos objetos. "Quando um homem vê a pintura de um cavalo, ele não está vendo um cavalo, e sim, marcas em uma superfície plana, uma pintura de um cavalo" (WALTON, 2008, p.65). Ainda, Walton argumenta acerca do realismo que acompanha a fotografia, salientando que imagens fotográficas são utilizadas como "prova" de crimes em tribunais ou nos sistemas de identificação de indivíduos pelo Estado. Outro exemplo acerca do realismo fotográfico são as imagens publicadas de celebridades, estilo *paparazzo*: elas são admitidas pelo público interessado neste tipo de imagem como prova de que algo realmente ocorreu. Parecem provas muito mais contundentes que qualquer gravura ou desenho que se possa produzir sobre o mesmo assunto.

A fotografia produz imagens extremamente realistas, mas Walton nos lembra que não pode ser tomado como algo universal. O argumento de Walton está baseado nos diferentes controles acerca do produto final: a fotografia (em um suporte qualquer). As regulagens exercidas na câmera pelo fotógrafo podem mudar o aspecto da imagem de forma bastante drástica; contudo, estas inúmeras possibilidades de alterações na aparência das imagens precisam ser relativizadas, depende de que realismo se está falando²⁶. Em geral, aqueles que crêem que a fotografia é um meio extremamente realista (ponto que Walton não está disposto a aceitar de imediato), comparam o seu realismo ao "realismo" representado na pintura. Ao contrário da pintura, a fotografia (supostamente) não depende de uma "mente" para ser produzida, ela não é fruto da imaginação de alguém, e para que algo possa ser

²⁴ "*perhaps we shouldn't interpret Bazin's literally*" (WALTON, 2008, p.83).

²⁵ "A imagem pode ser nebulosa, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo." (BAZIN, 2014, p.32)

²⁶ Aqui, nitidamente, aparece a preocupação de Walton na análise do produto final, a fotografia, e não sua gênese automática.

fotografado esse algo deve necessariamente existir. Além disso, a fotografia apresenta uma quantidade enorme de detalhes que seria muito difícil uma pintura alcançar.

Porém, segundo Walton, não é esse o real motivo da fotografia ser considerada uma imagem de extremo realismo. Pinturas podem ter uma quantidade igual ou maior de realismo²⁷ que muitas imagens fotográficas: a dificuldade em reproduzir uma cena com extremo realismo através de pinturas é apenas contingente, basta treino e habilidade para se conseguir tal feito. De outro lado, imagens fotográficas podem “perder seu realismo”²⁸ através de várias técnicas: uma imagem de algo em movimento, feito com obturador/velocidade baixa, deixa o objeto em movimento como se estivesse borrado, exatamente o oposto do que se espera de uma imagem realista.

“Uma fotografia é sempre uma fotografia de algo que realmente existe” (WALTON, p.83, 2008). O que não ocorre com a pintura, uma pintura pode representar um objeto ficcional ou real, bem como qualquer relação entre objetos que vier à mente do pintor e, essa manifestação subjetiva não seria possível na fotografia. Como dito, uma pintura pode ou não representar coisas reais: ela também pode ser (representar algo) de forma muito mais “realista²⁹” que uma fotografia. Porém, a principal diferença entre a fotografia e a pintura está no que “parece” ser a credibilidade que, de acordo com o senso comum, a fotografia possui e a pintura não (embora Walton não esteja disposto a aceitar isso de imediato, como veremos). Bazin (2014, p.32) usa o termo “credibilidade” para se referir à objetividade presente na gênese automática da fotografia, credibilidade que é ausente em obras pictóricas. Através de seu processo mecânico/causal tendemos a aceitar que a fotografia nos apresenta imagens mais fiéis à realidade que o fotógrafo/câmera presenciou. Assim, uma fotografia parece ser uma prova muito mais fiel de que algo ocorreu (ou existe) que qualquer pintura jamais poderá ser, por mais realista que pareça. Para Bazin (2014, p.32), diferentemente de Walton, a fotografia é uma representação, uma que nos compele a crer na existência dos objetos “re-presentados”, e, tornados presentes novamente no tempo e espaço.

Segundo Walton (2008, p. 85), a natureza da imagem fotográfica pode ser obscura se pensada da forma até então apresentada (como dotada de um realismo extremo), a não ser que a tomemos como uma forma de contribuição para a empreitada do “ver”. O “ver através” de

²⁷ Realismo no sentido de apresentar algo real, semelhante à fotografia, ou com um maior detalhamento.

²⁸ Aqui o realismo nada tem a ver com a relação causal da fotografia, e sim, com o aspecto de sua imagem final, que pode estar desfocada, borrada, com alguma perda de realismo/definição em relação ao objeto fotografado.

²⁹ No sentido de uma melhor definição de detalhes da imagem que apresenta e/ou, de uma situação que pode ter ocorrido na realidade.

fotografias e o ver diretamente (ao vivo) são inegavelmente modos de ver³⁰. Segundo Walton, o "ver através" de fotografias é literal, vemos nas fotografias o que teríamos visto na realidade. A fotografia, segundo Walton, surge como uma nova forma de ver o mundo, isto é, possibilita um novo modo de ver as coisas. Porém, Walton não está dizendo que a fotografia nos ajuda a ver coisa em certas circunstâncias que de outra forma não seríamos capazes³¹. O poder da fotografia, segundo Walton, está além do simples poder de um telescópio ou microscópio, que nos auxiliam a ver objetos distantes ou ínfimos, a fotografia é capaz de nos mostrar o passado (*acquaintance*). A fotografia possuiria uma familiaridade remoto-espaco-temporal como se fosse uma janela para o passado e, por conta dessa familiaridade podemos ver nossos entes queridos (antepassados) através de suas imagens fotográficas. Para ele, fotografias são transparentes, podemos ver o mundo através delas, desde culturas distantes, até objetos de tempos remotos. Walton precisa dar conta do que seria esse "modo de ver" (diferente do ver presencial) da fotografia. O ver pessoalmente e o ver através de fotografias possuem algo em comum, e para Walton são ambos em sua essência "ver". A diferença importante entre os dois modos de ver, "ver-atraves de fotografias e o ver pessoalmente, reside no fato de não haver dúvidas de que se trata de uma fotografia, não estamos vendo a pessoa em "carne e osso"³². Segundo ele, poderíamos dizer que "percebemos" através de fotografias ou, que estamos tendo a "impressão" de ver a cena fotografada. Porém, o que Walton afirma é mais "forte": literalmente vemos nossos parentes mortos através de fotografias³³.

Parte da controversa argumentação "ladeira escorregadia" (*slippery slope*) de Walton, para dar conta do "ver-atraves" de fotografias (ver o passado), é apresentada com exemplos de situações onde "vemos" eventos passados através de dispositivos. Walton argumenta acerca do fato de podermos "ver-atraves" de óculos, espelhos e telescópios e, é inegável que estes acessórios nos auxiliam a visão, de fato vemos objetos através deles. Outro ponto relevante em sua argumentação é que; não há necessidade de produção de uma imagem que possa ser acessada posteriormente, tal qual uma pintura ou fotografia, para aceitarmos a premissa de que realmente vemos através desses acessórios. Porém, uma câmera fotográfica também nos auxiliaria a ver o mundo, assim como um telescópio o faz, mas somente ela (a câmera) é

³⁰ *Our theory needs, in any case, a term which applies both to my "seeing" my great-grandfather when I look at his snapshot and too see my father when he is front of me.* (WALTON, 2008, p.86).

³¹ *I am not saying that photography supplements vision by helping us to discover things that we can't discover by seeing.* (WALTON, 2008, p.86).

³² *"in the flesh"* (Idem, p.86).

³³ *I prefer the bold formulation: the viewer of a photograph sees, literally, the scene that was photographed.* (Idem, p.86).

capaz de produzir fotografias, e são estas fotografias que nos auxiliam a ver o mundo (passado)³⁴.

Outros exemplos são dados por Walton para demonstrar formas adicionais de "ver o passado": através de circuito interno de televisão de vigilância, ou de um monitor onde vemos algum evento esportivo, são exemplos que possuem um atraso (*delay*) em relação aos que ocorre em tempo real. Segundo ele, são todos modos semelhantes de "ver-através" o passado. Além disso, na internet, as redes sociais também possuem sistemas de compartilhamento de vídeo, via *broadcast*, onde há o mesmo *delay* entre o acontecimento em tempo real e aquilo que se vê no monitor, exemplo que corrobora com sua explicação. Assim, em todos os exemplos estaríamos de alguma forma vendo eventos passados. Analogamente, ao vermos fotografias veríamos o passado, e esses exemplos servem como uma forma de justificar que a fotografia não seria a única forma de vê-lo.

Walton aceita que o termo "ver-através" apresentado por ele não é obrigatório, e poderia-se pensar em um novo termo³⁵. Contudo, insiste que ao entrarmos em contato com uma fotografia, assim como quando entramos em contato com fósseis ou pegadas, entramos em contato com a coisa que a produziu. Mesmo que de forma indireta, vemos o objeto através de fotografias. Segundo ele, há uma percepção indireta de vários objetos de nosso dia-a-dia. Não temos dúvida de que o sino da igreja está causando a percepção do seu som quando está badalando, assim como não temos dúvidas que um objeto causou a fotografia: nos dois casos há uma percepção indireta do objeto. Walton sugere que, através de dados sensíveis (*sense-data*) podemos ver algo sem notá-lo, isso é, alguém poderia, em uma fotografia, olhar para um objeto específico, sem se importar com o fato de ser uma fotografia, somente olhando para tal objeto. Para ele, ao se olhar para um objeto fotografado, não há motivo algum para se esperar adquirir algum conhecimento em particular, não há nenhuma pretensão epistemológica a priori. As fotografias podem simplesmente nos trazer de volta entes queridos, e isso seria importante, segundo ele.

Para Walton (2008, p.106), perceber coisas é estar em contato com elas através de uma conexão, que pode ser indireta (como no caso da fotografia) ou uma visão presencial da coisa (visão direta). Porém, uma conexão mediada por outra pessoa, uma pintura, por exemplo, não possibilitaria um contato direto com a coisa. A situação parece ser a seguinte:

³⁴ De forma mais essencial a fotografia teria este poder, mas pode-se transpor isso para todos os meios pós-fotográficos, a saber, vídeo, cinema, etc.

³⁵ De acordo com ele, talvez não haja uma distinção natural para isso, um nome diferente para esse novo modo de "ver".

para perceber as coisas, basta que estejamos em contato direto com elas, mas o filósofo ressalta que isso é condição necessária, porém, não suficiente. Walton introduz o exemplo de uma máquina (imagino algo semelhante a uma câmera fotográfica, mas com uma saída de texto impresso) que ao invés de fornecer imagens, nos fornece descrições dos objetos que ela capta. Os textos gerados por esta máquina, por certo, não são transparentes, não se vê a cena traduzida por palavras. A impressão das palavras é feita mecanicamente, causalmente, assim como a fotografia, mas o texto gerado não é transparente. A questão que Walton levanta através deste experimento mental é: por que estas impressões, feitas mecanicamente, não seriam transparentes? Segundo ele, investigar algo através de uma fotografia ou desenho é análogo a investigar o próprio mundo, como se estivéssemos olhando para a própria coisa: mas o mesmo não ocorre através de descrições destes objetos. Ou seja, através de imagens parece ser mais imediato identificar aquilo que é, e aquilo que não é o caso.

Ainda, ver algo diretamente não isenta de eventuais armadilhas da percepção: a iluminação pode nos enganar a respeito das cores dos objetos, a distância pode nos enganar acerca de sua proporção, objetos com formas semelhantes são facilmente confundíveis, etc. Para Walton, há algo mais profundo na questão da percepção das coisas, há certas correspondências entre a maneira como percebemos o mundo (diretamente ou através de fotos) e a forma como o mundo é (ou a forma como pensamos que ele é). A percepção do mundo, segundo o filósofo, envolve importantes analogias com a estrutura da realidade e, é através destas analogias que percebemos as coisas como elas são. Os erros perceptuais de um observador, em geral, têm a ver com a similaridade dos objetos- nos confundimos porque as coisas são parecidas umas com as outras. Essa semelhança só é motivo de confusão quando estamos familiarizados com os objetos do mundo, e isso é o que explicaria o sentimento de proximidade quando vemos através de fotografias. Contudo, esse sentimento de familiaridade se quebra quando investigamos o mundo através de descrições; estas descrições "embaralham" as relações de similaridade reais, e a similaridade é um ponto importante em sua teoria, pois é dela que advém a teoria da transparência. A semelhança, para Walton, tem a ver como a maneira como pensamos as coisas, elas basicamente correspondem a uma dificuldade de discriminação perceptual. Para ele, o contato com o mundo através de descrições, pintura, ou qualquer outra forma de descrição mediada é quebrado. Tal quebra não ocorre com a fotografia, ao contrário, a fotografia é uma forma de manter/fazer contato com o mundo, por isso, podemos ver nossos antepassados mortos através dela, ou ter acesso a uma cultura ou local distante.

Como vimos, uma pintura não pode ser considerada transparente como uma fotografia, quando vemos uma pintura de algo, vemos a representação deste algo, não a coisa ela mesma. Segundo a teoria apresentada por Walton, ao vermos um retrato pintado de alguém, mesmo que seja alguém que realmente existiu, não vemos o sujeito de forma literal como vemos através de fotografias. O "ver", por si só, não prova a existência de algo. Ao vermos a pintura de um rei, ou a figura de uma sereia, dizemos que estamos vendo uma pintura de um rei, ou de uma sereia, mas nada poderia ser dito sobre a existência real destes seres. Porém, quando vemos a fotografia de algo, no mínimo estamos em posição de alegar que aquilo é algo que existiu, mesmo que seja um ator caracterizado de rei, ou uma atriz em uma fantasia de sereia. Quando olhamos para fotografias muito antigas, um sujeito com roupas que não se usam mais, achamos engraçado aquilo que vemos, mas isso não significa que não estamos vendo o retratado usando tais roupas. Walton faz uma distinção importante entre o que se vê na realidade e aquilo que ocorre de forma ficcional, onde o espectador vê algo através de fotografias e sua ficcionalidade. A experiência de olhar fotografias de nossos antepassados e de ver algo presencial são, de fato, diferentes - são formas de percepção distintas. É ficcional o fato de um espectador estar vendo a pessoa retratada estar usando tais roupas, porém, o que vejo através da fotografia é literal: as roupas estranhas estão ali, na fotografia. De acordo com Walton (2008, p.90) há uma falha ao reconhecer o tipo "especial" de ver o que realmente ocorre, e o tipo "comum" de ver o que ocorre apenas ficcionalmente, entre o ver através de fotografias e a ficcionalidade de ver algo diretamente.

Nesse contexto, surge o exemplo da pintura ultra-realista, onde temos a ilusão de estarmos vendo algo de verdade e, ao descobrirmos que se trata de uma pintura, perdemos o contato com aquilo que achávamos ser real. A descoberta de que a imagem é uma pintura muda o nosso modo de percepção; assim, o problema do realismo não está limitado ao modo como as imagens se parecem, (uma pintura pode parecer com maior "precisão/definição" que uma fotografia). Ao ver a pintura ultra-realista (como se fosse uma fotografia) o espectador acha num primeiro momento que está "vendo-atraves", como se estivesse "percebendo" a pessoa ou paisagem retratadas elas mesmas, mas num segundo momento, ao perceber que a pessoa ou paisagem retratada *podem* não ser reais, a crença se altera, e nos sentimos menos em contato com a coisa retratada. Porém, se mesmo com essa quebra de realidade o espectador insistir que está vendo os objetos eles mesmos, então teríamos uma ilusão genuína. Ele também pode ter essas ilusões genuínas ao ver através de fotografias, mas isso se deve ao fato do mesmo estar se enganando naquilo que vê na fotografia, e não no fato de o objeto

fotografado não existir (trata-se de um erro de identificação, mas não de uma falha de contato com algo existente).

Muitos autores discutem se a fotografia é realmente especial, no que concerne à sua precisão, pautados na argumentação de que a fotografia pode falsificar cores, pode ser em preto & branco, o movimento pode parecer borrado, o assunto desfocado, e assim por diante. Neste caso, o debate iria para o viés de que uma fotografia pode não retratar a realidade, e que uma fotografia perderia justamente a sua fidelidade ao falsificar a aparência dela. Walton argumenta que a câmera, de fato, pode nos induzir a crenças equivocadas, que a perda de definição de uma imagem, ou suas cores alteradas, podem não corresponder à realidade. Para justificar isso, ele afirma que nossa visão também nos engana. Ao vermos através de óculos com grau diferente daquele que foi feito para nós, ou através de uma janela que está suja, há uma perda de foco ou definição daquilo que vemos e, mesmo assim, não temos dúvidas de que estamos vendo coisas realmente existentes através deles (óculos e janela). Assim, seguindo a mesma linha de raciocínio, distorções de qualquer tipo que possam se apresentar na fotografia não são suficientes para justificar que não vemos através delas. Uma fotografia borrada (pelo movimento do objeto fotografado e uso de velocidade baixa no obturador) pode não parecer familiar para um tipo de espectador, mas isso não é suficiente para afirmar que fotografias são "enganadoras"; nossos olhos também podem nos enganar quando vemos diretamente, como nos exemplos apresentados anteriormente. Para ele, há uma independência entre fidelidade (*accuracy*) e a transparência fotográfica. A grande diferença entre a fotografia e as outras imagens pictóricas é que ela apresenta uma transparência que estas não são capazes de mostrar. Em geral, parece que fotografias são melhor aceitas como portadoras de uma "fidelidade" do que as artes representacionais, mas Walton não está disposto a aceitar essa premissa. Para isso apresenta o exemplo (WALTON, 2008, p.102) de um mundo onde o sujeito vê através de espelhos que distorcem a realidade: segundo Walton, não há motivo algum para crer que este sujeito estaria adquirindo conhecimento do mundo através desses espelhos, contudo, não podemos negar que ele vê através deles.

Outras objeções se concentram na ideia de que a fotografia deve o seu estatuto especial (extremo realismo) ao seu processo mecânico-causal, em contraposição ao processo *artesanal* da pintura. Para Walton, o que é crucial no processo é o fato de haver uma pessoa envolvida nele, e alguns autores dão a entender que a fotografia não carece desta presença humana [gênese automática]. Desta forma, o realismo fotográfico parece não derivar de como as fotografias se parecem, e sim, de como elas surgem. Walton concorda com esta teoria.

Devido ao processo causal da fotografia, há uma diferença de percepção entre o retrato pintado de Lincoln³⁶ e sua fotografia. A fotografia é causada pela presença de Lincoln, o que não ocorre na pintura, pelo menos da mesma forma que na foto. Há uma diferença de causalidade³⁷ entre as duas: a fotografia possibilita um "ver-através" de suas imagens, e essa seria a grande diferença em relação à pintura, que é mediada pela intencionalidade humana (logo, não transparente).

Ainda, para justificar a diferença entre a forma de ver fotografias e forma de ver artes representacionais, Walton (2008, p.98-99) introduz o exemplo do dinossauro na floresta. Em uma situação imaginária, um explorador apresenta fotografias de um dinossauro que se esconde na floresta (no seu exemplo, a revelação do filme se dá dentro da própria floresta). Em outra situação, o explorador emerge da floresta com um esboço [desenho] feito no ambiente onde supostamente existiria esse dinossauro. Em geral, a maneira como vemos fotografias e desenhos são bem diferentes: talvez fotografias sejam mais convincentes que desenhos, mas não precisam ser. Poderíamos ter mais razões para crer na veracidade de um desenho do que de fotografias (podemos aceitar a ideia de um desenhista veraz e um fotógrafo enganador), a diferença importante é que no caso dos esboços contamos com a "crença" daquele que os desenhou. Os desenhos nos indicam o pensamento do artista em relação ao que ele percebeu na floresta. Tomando como premissas que o desenhista não teria o intuito de nos enganar, e que ele é um observador confiável, julgamos que o que ele pensou ter visto é um dinossauro, e portanto confiamos no seu julgamento, desta forma obtemos informações de segunda mão. Porém, na fotografia não há necessidade de confiar nesse julgamento. Podemos de alguma forma "inferir" que o fotógrafo acredita em dinossauros. Podemos até supor que é porque o fotógrafo acredita em dinossauros que ele fez a foto. Mas essas inferências não são requeridas para o nosso julgamento acerca da existência ou não de dinossauros.

Para crer em fotografias, segundo Walton (2008, p.99), devo fazer certas suposições: que a câmera era de certo tipo, que não havia nenhum "truque" envolvido na sua produção, e assim por diante. Então, assim como no esboço do desenhista, devo acreditar no fotógrafo. Tanto a imagem apresentada pelo fotógrafo quanto a apresentada pelo desenhista necessitam, para serem convincentes, da crença (do espectador) de que não estamos sendo enganados. O que difere as duas imagens então, segundo o filósofo, é a dependência contrafactual que elas possuem em relação à cena retratada. Em ambos os casos, tanto no desenho quanto na

³⁶ O retrato pintado de Lincoln é causado por ele, mas não da mesma forma que a fotografia.

³⁷ A pintura de Lincoln também é causada por ele, mas não de forma direta.

fotografia, se não existisse o dinossauro elas seriam diferentes. A diferença é que a cena desenhada depende das crenças do artista (se ele estivesse alucinando a existência de um dinossauro, por exemplo, o conteúdo do desenho não corresponderia à realidade). Na fotografia não é assim, ela não depende da crença do fotógrafo (mesmo que o fotógrafo estivesse alucinando a existência de dinossauro, o mesmo não apareceria na fotografia). Há uma dependência contrafactual nas duas imagens³⁸ - desenho ou fotografia do dinossauro. Caso não houvesse dinossauro, o que se apresentaria seria algo bem diferente aos nossos olhos. Porém, fotografias, muito mais que desenhos ou pinturas, são contrafactualmente dependentes daquilo que retratam. Uma diferença qualquer na cena teria feito a diferença na imagem final apresentada pelo desenhista³⁹, pois tal mudança na cena teria feito diferença nas crenças do artista, na crença de que ele vê o que vê. Tais mudanças na cena também alterariam a imagem da fotografia, mas ela não depende da crença do fotógrafo. Se um desenhista alucinado apresenta algo, essa alucinação faria diferença na imagem final, ele crê estar vendo algo que na realidade não existe. Na fotografia, essa alucinação é indiferente para a imagem final, as crenças do fotógrafo se tornam irrelevantes.

Ainda, segundo Walton (2008, p.100), as crenças de uma pessoa podem ser influenciadas pelas crenças de outra, mesmo que não se perceba isso. Se o convencimento da existência de um dinossauro passa pela observação de uma pintura, que aceito como sendo verdadeira, não podemos supor que nossa crença seja independente, pois ela depende da crença do artista. O que ocorre, de fato, é que minha crença é mediada pela crença do artista que produziu a pintura. Eu posso acreditar na pintura, ou não; os motivos que me levam a crer nela não dependem das crenças do artista. Porém, a ausência de um dinossauro teria feito a diferença na imagem final, ou de uma diferença nas crenças do artista. A diferença essencial entre pinturas e fotografias está na maneira como elas são dependentes das crenças de seus fabricantes, nunca nas crenças de quem as vê. Fotografias são contrafactualmente dependentes da cena fotografada, mesmo que as crenças dos fotógrafos não mudem. Assim, para Walton, para que um espectador veja através de imagens fotográficas, a experiência do espectador não pode depender das crenças do fotógrafo. Esta de fato é a grande diferença entre a fotografia e a pintura.

³⁸ (*Both sets of pictures have a counterfactual dependence on the scene in the jungle* (WALTON, 2008, p.99)

³⁹ (*"The artist's sketches will show a dinosaur nonetheless, but the photographs will not"*. (WALTON, 2008, p.100).

Alguém “preparado”⁴⁰ para ver fotografias seria capaz de “ver através” de imagens fotográficas todo conteúdo a que a imagem se propõe, desde sua disposição espacial, até características mais detalhadas da cena. Esta “preparação” do sujeito não envolve grandes treinamentos, mesmo uma criança, em tenra idade, sabe diferenciar a realidade de uma fotografia. Porém, o estar “preparado” não implica que não nos enganaremos ao ver imagens fotográficas, o erro está basicamente localizado na forma como o espectador vê esse tipo de imagem, e não na relação dessa imagem com o mundo. Não haveria, para Walton, um descompasso (perda de transparência) entre aquilo que a fotografia apresenta e o mundo. Essa habilidade em ver imagens fotográficas, por si só, não implica que as fotografias sejam mais acuradas que outras imagens. Para Walton, pensar a fotografia como especialmente acurada é pensar nelas como especialmente perto dos fatos, daí, se segue, que o “ver” e o “ver-através” de fotografias estão intimamente ligados. (*There are important correspondences between the way we perceive (whether directly or with photographic assistance) and the way the world really is (or the way we think of it as being, but I will postpone this caveat temporarily)*) (WALTON, 2008, p.107).

Walton (2008, p.92) afirma que o debate acerca da fotografia, por vezes, gira justamente em torno do fato delas serem especialmente acuradas [debate que se aproxima da visão de Scruton⁴¹]. Para ele, a fotografia é transparente justamente através desta condição. Porém, ele se afasta da concepção de Scruton ao afirmar que as fotografias podem ter graus de transparência. Enquanto algumas imagens são totalmente transparentes, outras são em parte (ou apenas sob certos aspectos) transparentes. Walton, ao contrário da ideia de Scruton, acredita que mesmo aquelas imagens manipuladas no “quarto-escuro” (*darkroom*) de alguma forma são transparentes, pelo menos sob certos aspectos. Há uma série de técnicas que podem ser usadas no “quarto-escuro” que alteram o aspecto de imagens fotográficas, desde a sobreposição de negativos até técnicas de tapagens⁴². Scruton, como dito no capítulo anterior, acredita que tais manipulações aproximam a fotografia da pintura, seriam uma desnaturação da imagem fotográfica. No entanto, Walton critica essa aproximação da fotografia com a pintura. Se fosse assim, o paradigma de uma imagem transparente pareceria fazer parte apenas do universo da fotografia amadora, que não envolve grandes manipulações. Em uma

⁴⁰ No sentido de possuir certas habilidades e experiência em ver imagens fotográficas, seus eventuais “truques” e distorções. Habilidade em identificar as transformações de perspectiva que uma fotografia esta sujeita, sua passagem de uma imagem tridimensional para o plano, por exemplo.

⁴¹ Scruton afirma que fotografias são especialmente acuradas e isso nos leva a pensá-las como especialmente próxima dos fatos.

⁴² Tipo de técnica usada em laboratório, principalmente preto e branco, onde se pode escurecer ou clarear áreas específicas da fotografia.

montagem fotográfica profissional, sua totalidade seria opaca em relação à realidade, tal qual uma pintura, de acordo com teoria scrutoniana. Porém, Walton não concorda com tal ponto de vista. Segundo ele, uma montagem é uma construção de uma imagem que em sua totalidade não é transparente, mas se olhada parte a parte, nos elementos que a formam, tais partes o seriam.

Por fim, Walton (2008, p.109) afirma que no realismo fotográfico a transparência não é tudo, ela é apenas umas das faces de um todo. A capacidade da fotografia está na sua aptidão para revelar a realidade, aptidão que para ele é "especialmente importante". Porém, essa aptidão da fotografia não está ligada ao seu processo mecânico-causal, e sim, deriva de que nossos equipamentos fotográficos e procedimentos podem ser padronizados⁴³. Para Walton, ao olhar para fotografias podemos fazer aproximações grosseiras⁴⁴ acerca do mundo, a quantidade de regulagens possíveis na câmera, o ponto de vista proposto pelo fotógrafo, mudam muito seu aspecto final. Porém, mesmo com esta "suposta falha", através de fotografias estamos em contato perceptual com o mundo, mesmo que esta imagem seja uma distorção da realidade. A transparência da fotografia seria capaz de nos colocar neste estado de (*aquaintance*) e, devido a essa propriedade exclusiva da fotografia [essencialmente], se pode falar em um realismo fotográfico. A transparência fotográfica baseia-se em seu dispositivo técnico[o processo causal da fotografia], mas não é garantido por ele (pelo menos em sua totalidade). Daqui, surge a importância da teoria de Dubois que será reconstruída. Sua análise leva em consideração tanto o processo causal da fotografia, quanto àquilo que depende do operador da câmera, e das condições de recepção da imagem pelo espectador.

⁴³ "It derives rather from the fact that our photographic equipment and procedures happen to be standardized in certain respects. (They are not standardized in all respects, of course, so we have to be selective about what conclusions we draw from photographs". (WALTON, 2008, p.109)

⁴⁴ "grosseiras" no sentido de que uma fotografia pode ser desfocada, borrada, ou com suas cores alteradas, mas mesmo assim elas nos mantêm em contato com o mundo.

3 NATUREZA INDICIÁRIA DA FOTO

Dubois inicia seu livro com a afirmação: "*Toda reflexão sobre um meio de expressão deve se colocar a questão fundamental da relação específica existente entre o referente externo e a mensagem produzida por esse meio*"⁴⁵ (DUBOIS, 2014, p.25). A fotografia, segundo ele, é um modo de representação do real⁴⁶ (uma tese que, como vimos, é disputada por Walton e Scruton). Há um grande consenso de que documentos fotográficos prestam conta do mundo com certa fidelidade. Fontcuberta e Rouillé lembram da tradição documental da fotografia, onde o uso da fotografia sempre foi muito maior no sentido de apresentar o mundo, em comparação com seu uso artístico. "Ao longo do último quarto do século XX, após um século de reinado quase absoluto do aspecto documental da fotografia [...], assistimos uma virada de tendência." (ROUILLÉ, 2009, p.27). Segundo Rouillé, a fotografia deixa de ser uma forma de apresentação do mundo e passa a ser usada como uma forma de expressão (artística). A fotografia sempre carregou consigo certa credibilidade, uma habilidade natural de imprimir a realidade. Fox Talbot, na introdução de seu livro "*Pencil of the Nature*"⁴⁷ de 1844, afirma que suas chapas haviam sido obtidas pela mera ação da luz em um papel sensibilizado, sem a intervenção da *mão* de um desenhista no seu processo. A fotografia seria a impressão direta da natureza no papel, "tal e qual" a realidade. Sua capacidade mimética é enaltecida desde seus discursos iniciais. Tal credibilidade muito se deve ao seu processo de produção, ou, nos termos de Dubois, ao "*automatismo de sua gênese técnica*" (DUBOIS, 2014, p.25).

O uso da fotografia como "prova do real" ainda é bastante difundido, o "ver para crer", termo usado por Dubois e Fontcuberta, é satisfeito de imediato, dificilmente questionamos a veracidade de fotografias (salvo casos que causem extrema estranheza). Ela é vista como uma prova de que algo ocorreu ou existiu. Vide os inúmeros exemplos que temos desse uso em redes sociais, onde as pessoas compartilham imagens em locais inusitados, ou eventos "descolados" como forma de provar sua presença. Esse discurso de que a fotografia é prova da realidade, como se fosse um espelho (assumindo que é um espelho que

⁴⁵ Considerando a fotografia um meio de expressão, seja ela documental ou artística, sua análise sempre deve passar pelo referente externo a ela, o objeto que a causou.

⁴⁶ Representação não possui o mesmo sentido para a fotografia do que nas artes pictóricas. Aquilo que a fotografia "representa" (por semelhança) não é facultativamente real, como nas outras formas de representação, e sim, necessariamente real. Sébastien Darbon afirma: "Uma imagem fotográfica é algo eminentemente fabricado, e essa fabricação assenta-se sobre convenções relativas a representação: representa somente algo que se assemelha às cenas no momento em que são fotografadas." (DARBON in SAMAIN, 2005, p.97).

⁴⁷ TALBOT, William Henry Fox. *Pencil of the Nature. Project Gutenberg Ebook*, 2010.

não "distorce" a realidade), desde seus primórdios (e ainda hoje), sugerem que a fotografia é "a imitação mais perfeita da realidade" (DUBOIS, 2014, p.27) (uma visão bastante semelhante à apresentada por Scruton e Walton, de que a fotografia seria transparente). Seu processo mecânico-ótico é o grande responsável pela imagem fotográfica aparecer quase de forma natural. Fontcuberta lembra que: "*A fotografia foi entendida durante muito tempo como forma da natureza representar a si mesma*". (FONTCUBERTA, 2010, p.19). Sua descoberta despertou um fascínio quase natural, assim como seu processo de obtenção de imagens, onde a ausência de intervenção é um dos fatores primordiais, assim como a ausência de interpretação. A esse respeito, Fontcuberta cita uma passagem presente no manual de daguerrotipia de Abert Bisbee: "[...] *os próprios objetos se delineiam e o resultado é a verdade e exatidão*." (BISBEE apud FONTCUBERTA, 2010, p.19). Visão bastante consolidada em seus primórdios, desde Fox Talbot e seu "Pencil of Nature, o operador é um mero espectador, a natureza faz todo trabalho. Ou ainda em, *The art of photogenic drawing*, Talbot falando sobre as primeiras aplicações em que usou o processo fotográfico salienta que suas cópias possuem *verdade máxima* e fidelidade⁴⁸.

Nesta linha surgem os primeiros discursos acerca da fotografia como um "espelho da realidade", expressão proposta por Oliver Wendell Holmes, em 1861, como forma de qualificar o daguerrotipo, principalmente devido ao princípio de semelhança (pressuposto de similaridade)⁴⁹ da fotografia com o mundo. Em geral, a função de um espelho é devolver a imagem fiel do objeto, em geral. Esse aspecto da fotografia, sua fidelidade e suposta devolução da imagem, tal qual um "espelho da realidade", legitima o seu caráter documental, fato que colabora para a sua aversão no mundo das artes. Além dessa aversão ser apresentada por Scruton (como vimos na capítulo 1, em relação à possibilidade da fotografia ser uma arte representacional), Baudelaire também assume tal atitude em um texto feito para o Salão de Artes em 1859. Lá o autor compara a fotografia à indústria e seus processos automáticos, onde a exatidão na reprodução da natureza de alguma forma é endeusada e, contrasta esse meio com o da pintura, que proporcionaria uma criação imaginária de um artista. O papel da fotografia, para Baudelaire, seria o de auxílio à ciência e às artes, ou ainda, uma auxiliar para nossa memória (uma forma de conservar os traços do passado), devendo, portanto, ser vista como uma testemunha do que já foi: "*é, portanto necessário que ela [fotografia] volte a seu*

⁴⁸ *The first kind of objects which I attempted to copy by this process were flowers and leaves [...] These it renders with the utmost truth and fidelity [...].* (TALBOT in GOLDBERG, 1988, p.39)

⁴⁹ Princípio que vê a fotografia como sendo uma reprodução mimética do real. Uma verossimilhança com a realidade onde a noção de verdade sobre o mundo recai sobre esse princípio.

verdadeiro dever, que é servir ciências e artes, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura." (BAUDELAIRE apud DUBOIS, 2014, p.29).

Contrariando a visão de Baudelaire, posteriormente surgem discursos que enaltecem a fotografia, como uma forma de libertação das artes, uma libertação em relação ao realismo. A fotografia se mostraria como uma técnica bem mais adaptada para a reprodução da realidade, e assim; surge seu primeiro e, por muito tempo, mais difundido uso, o retrato. Bazin, em uma passagem da "Ontologia da Imagem Fotográfica", fala que a fotografia possui em sua essência uma obsessão pelo realismo, devido a isso, acaba por libertar as artes deste "*obsessão pela semelhança*" (BAZIN, 2014, p.30). A divisão acaba ficando clara: de um lado a fotografia e seu realismo; de outro, a pintura em sua libertação em relação ao realismo, sua fuga para longe da realidade. Segundo Dubois (2014, p.32), de um lado, temos a técnica e neutralidade de um aparelho; de outro, o produto da sensibilidade de um artista.

Para Dubois (2014, p.32), a fotografia sempre opera na ausência do sujeito (agente humano). Bazin é outro autor que defende este ponto de vista, de uma ausência do homem na fotografia (ausência em sua gênese) em contraposição a todas as outras artes, onde sua presença é fundamental. Uma pintura, por mais realista que seja, inevitavelmente passará pelas mãos de um indivíduo e sua subjetividade⁵⁰, o que não ocorre com a fotografia. A pintura seria capaz de representar algo que "pode não ser real"⁵¹, o que seria uma impossibilidade da fotografia. Se aceita facilmente que uma obra de arte reflete a personalidade de seu autor, porém, a chapa fotográfica não interpreta, ela é cópia fiel da realidade. "*Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente, sem a intervenção criadora do homem...*" (BAZIN, 2014, p.31).

Importante salientar que na visão de Bazin, a semelhança é apenas um resultado (efeito colateral) na fotografia. Obviamente, Bazin não afirma que não há mimese na fotografia, mas que o que importa em si não é esta capacidade de copiar o mundo (o que nem sempre é fiel), e sim o próprio fazer fotografias. O automatismo na produção de imagens nem sempre é produtor de semelhanças, como lembra Dubois (2014, p.35). A análise do realismo não está na análise de seu produto final, mas, na relação entre o objeto fotografado e sua

⁵⁰ Podemos lembrar, daqui, o problema da pintura ultra-realista apresentado por Walton. Mesmo que uma pintura apresente mais definição em sua imagem que uma fotografia, sempre haverá esse "fantasma" do subjetivismo atrás da imagem pictográfica.

⁵¹ Segundo Scruton, uma inexistência intencional como é possível na pintura (pode-se pintar algo que não existe), seria impossível para a fotografia.

imagem, na relação essencial de existência, mesmo que momentânea, entre os dois. " *Por sua gênese automática, a fotografia testemunha irredutivelmente a existência do referente, mas isso não implica a priori que ela se pareça com ele.*" (DUBOIS, 2014, p.35). Dubois afirma que o único momento em que o homem não pode intervir na fotografia é no seu ato "[...] *somente aí, entre a luz que emana do objeto e a impressão que deixa na película, que o homem não intervém [...]*"(DUBOIS, 2014, p.85). Segundo ele, tudo que ocorre antes deste ato, ou depois, é passível de alguma interferência, para ele, o realismo da fotografia estaria neste "momento" de captura da imagem.

Fontcuberta (2010, p.09), na introdução do "Beijo de Judas", afirma: " *A história da fotografia pode ser contemplada como um diálogo entre a vontade de aproximarmos do real e as dificuldades de fazê-lo*". Porém, a visão realista da fotografia perdura, ainda hoje, desde o seu surgimento. A ideia de que a fotografia nos fornece uma evidência daquilo que ocorreu não se coloca em dúvida, ela reflete algo que existe ou existiu. O espírito do ser fotografado parece estar, de alguma forma, ligado à fotografia, talvez devido a seu processo causal. Nadar lembra que: " *Balzac defendia, em seu tempo, que todos os corpos físicos estavam revestidos de número infinito de capas fantasmáticas ou auráticas, de forma que, cada vez que alguém ou algo se deixava fotografar, uma de suas camadas espectrais era transferido para a fotografia[...]*" (NADAR apud MACHADO, 2015, p.39). Esta visão, ainda hoje, é expressa em alguns contextos- por exemplo, Arlindo Machado lembra a dificuldade que temos ao nos desfazer de imagens de um parente morto, como se a alma dele morasse de alguma forma em sua imagem. Ou ainda, pensemos no uso "mágico" em que uma pessoa "traída" rasga a imagem do traidor, em um ato de "destruição" do rival.

A característica essencial da fotografia como uma emanção direta da coisa é bastante aceita e difundida em seu uso cotidiano. C.S. Peirce fala sobre a semelhança da fotografia instantânea com a realidade " *as fotografias, especialmente as do tipo instantâneo, são muito instrutivas, pois sabemos que, sob certos aspectos, são exatamente como os objetos que representam...*" (PEIRCE, 2010, p.65). Essa credibilidade está ligada principalmente ao fato de que não há uma manipulação através do "darkroom" ou mais atualmente "lightroom", ponto que Walton já havia salientado⁵². Praticamente todos os documentos de identificação se

⁵² Como foi dito no capítulo anterior, a fidelidade da fotografia está na padronização de certos procedimentos, e não em seu processo causal.

utilizam atualmente da fotografia instantânea (digital). A sua feitura e impressão direta no documento dão uma maior "credibilidade"⁵³ aos documentos de identificação.

Dubois afirma que esse discurso acerca da fotografia como uma semelhança, em geral, foi bastante difundido no século XIX. Contudo, durante o século XX esses discursos foram mudando, e a fotografia passou a ser vista como uma transformação da realidade. As teorias da percepção de Arnheim contribuíram para essa nova postura. A desconstrução do realismo fotográfico de Arnheim apresenta a fotografia como oferecendo ao mundo imagens de certo tipo: um determinado ângulo, certa distância do objeto fotografado, uma determinada iluminação, certo enquadramento (composição), a transformação de algo que é tridimensional em algo bidimensional, por fim, a transformação das cores da imagem (mesmo no filme mais fiel, há uma perda ou acréscimo de cores). Daqui, pode-se pensar numa analogia com a teoria de Walton, que desloca a análise da concepção da fotografia do seu equipamento, em direção ao seu produto, a imagem final. Porém, é importante salientar que este discurso⁵⁴ apresentado por Arnheim acabam por negar a fotografia como sendo transparente, não podendo mais revelar a verdade empírica sobre o mundo, discurso que vai de encontro à teoria de Walton (pelo menos em parte)⁵⁵.

Assim, Dubois afirma que há dois tipos de concepção para a fotografia, a saber, a fotografia como um espelho do mundo (discurso da mimese) e, a fotografia como uma operação de codificação das aparências. O que há de comum entre estes dois discursos é que a fotografia seria portadora de um valor absoluto: no caso do discurso da mimese um valor por semelhança, no caso do discurso da fotografia como uma codificação de aparências um valor por convenção. Todavia, Dubois apresenta uma terceira via, uma teoria que apresenta o realismo referencial na fotografia como se fosse uma contiguidade física do signo⁵⁶ com seu referente. De acordo com essa posição, a imagem fotográfica teria um valor particular, pois ela é determinada unicamente por seu referente. Scruton já havia escrito algo acerca desta característica da fotografia, de se referir a particulares, da relação causal que a fotografia

⁵³ Parece que a foto impressa de forma direta, e o fato de ser produzida pelos próprios órgãos de identificação dão uma maior credibilidade devido à maior dificuldade de falsificação do documento (dificuldade não corresponde à impossibilidade).

⁵⁴"[...] Nesse livro (Film as Art), Arnheim propõe uma enumeração sintética das diferenças aparentes que a imagem apresenta em relação ao real: [...] a fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto[...] tal desconstrução do realismo fotográfico baseia-se por inteiro numa observação da técnica fotográfica [...]" (DUBOIS, 2014, p.38).

⁵⁵ Walton não defende a ideia de que a fotografia possa trazer alguma verdade empírica sobre o mundo.

⁵⁶ De acordo com a concepção de C. S. Peirce há diferentes tipos de signos que podem ser classificados de três tipos: Ícones, Índices e Símbolos; a fotografia se encaixaria, segundo ele, na classificação de um índice.

possui com seu objeto⁵⁷. A fotografia de um homem, em contraposição a uma pintura de um homem, é sempre uma fotografia de um homem em particular, enquanto que na pintura esse homem pode não ser real, na fotografia ele é necessariamente real.

A estratégia apresentada por Dubois para resolver o problema do analogismo mimético (que é negado pelos discursos da transformação da fotografia) e do puro ilusionismo (onde a fotografia seria toda ela um engodo) é apresentar o realismo referencial. A teoria de Dubois possui forte influência da teoria barthesiana onde a referencialização está bastante presente. Barthes afirma que: "*Tal foto jamais se distingue de seu referente*" (BARTHES, 1984, p.14); ou "*A fotografia é literalmente uma emanção do referente*" (BARTHES, 1984, p.121); demonstrando que a conceitualização da fotografia, feita por Barthes, está indo no sentido da referência. Ele salienta que o que chama de referente fotográfico não é algo que seja facultativamente real, tal qual na pintura, mas algo que é necessariamente real, algo que obrigatoriamente foi colocado em frente à objetiva. Até aqui não há nada de novo em relação à teoria apresentada por Scruton. Entretanto, Dubois enfatiza que há perigos e armadilhas na concepção em que se generaliza o princípio da "transferência de realidade", a saber, nas fotos em que essa realidade não é perceptível de imediato (fotos de detalhes, borradas, desfocadas, dentre outras).

Assim, para Dubois, seria importante uma relativização da concepção do realismo referencial. Ele introduz a concepção da fotografia como um índice. Peirce é um dos expoentes da semiótica que conduzem sua análise para a natureza indiciária da fotografia, e é um dos primeiros autores que abordam o realismo fotográfico ultrapassando a barreira epistemológica da fotografia como simples espelho da realidade (discurso da mimese). Tal qual a concepção baziniana, Peirce fundamenta sua teoria não mais em termos do produto final, mas de seu processo de produção, da sua gênese automática. A natureza técnica do processo fotográfico, ou seja, a luz imprimindo de forma automática em uma superfície (filme ou digital), que são regidas por leis naturais. Segundo Dubois (2014, p.50): "*[...] a fotografia aparenta-se com a categoria de "signos", em que encontramos igualmente a fumaça (indício de fogo), a sombra (indício de uma presença) [...]*" e, assim por diante. O que há de comum entre todos estes traços é que foram afetados de forma direta por algum objeto- certamente há uma conexão física, causal, em todos esses casos. Dubois salienta a importância de diferenciar ícones e símbolos em relação à concepção supracitada: ícones são definidos apenas por uma

⁵⁷ [...] if a photograph is a photograph of a subject, it follows that the subject exists, and if x is a photograph of a man, there is a particular man of whom x is the photograph. (SCRUTON, 1981, p.579)

relação de semelhança, enquanto símbolos funcionam por convenção. Segundo a definição peirciana, na qual Dubois se baseia, a divisão dos signos faz-se em ícones, índices e símbolos (PEIRCE, 2010, p.64). Um ícone é um substituto daquilo a que se assemelha. A fotografia, somente após ser um índice assumiria seu caráter icônico e, por último, adquiriria um sentido simbólico.

A importância desta diferenciação implica que uma imagem fotográfica não necessariamente precisaria passar por uma câmera fotográfica. A natureza indiciária da fotografia permitiria que mesmo fotogramas⁵⁸ pudessem ser considerados como fotografias, ou talvez como parte da família de fenômenos fotográficos. O índice, segundo a concepção de Peirce, é tudo aquilo que mantém ou manteve em um determinado tempo uma relação de conexão real, uma relação de contigüidade física.

Em uma passagem relativamente longa, mas de suma importância, Dubois afirma:

De fato, a jusante e a montante desse momento de inscrição "natural" do mundo sobre a superfície sensível, existem, de ambos os lados, gestos completamente "culturais", codificados, que dependem inteiramente de escolhas e decisões humanas (Antes: escolha do sujeito, do tipo de aparelho, da película, do tempo de exposição, do ângulo de visão etc, - tudo o que prepara e culmina na decisão derradeira do disparo; depois: todas as escolhas repetem-se quando da revelação e da tiragem, em seguida a foto entra nos circuitos de difusão, sempre codificados e culturais- imprensa, arte, moda, pornografia, ciência, justiça, família...). Portanto, é somente entre essas duas séries de códigos, apenas no instante da exposição propriamente dita, que a foto pode ser considerada como um puro ato-traço (uma mensagem sem código). Aqui, "mas somente aqui", o homem não intervém e não pode intervir sob a pena de mudar o caráter fundamental da fotografia. (DUBOIS, 2014, p.51).

É neste momento exato, grifado pelo autor ("mas somente aqui"), que surge o automatismo da fotografia: uma fração de segundo onde reside sua gênese automática, conforme defendido por Bazin. O momento da captura da imagem, aquela fração de segundo, seria o único momento em que o fotógrafo sob hipótese alguma poderia interferir. Essa concepção da "imagem-ato" (termo usado por Dubois) torna a fotografia inseparável de seu referente, atestando a existência do mesmo- um indício de que algo ocorreu ou existiu, fugindo das armadilhas da concepção mimética ou do radicalismo do ilusionismo fotográfico.

Uma analogia possível para entender a natureza indiciária da fotografia consiste em compará-la com o bronzeamento de corpos: a ação da luz, em uma superfície sensível, causa uma reação química, o escurecimento da pele (MACHADO, 2015, p.46). Na década de 90, moda muito comum, se utilizava um adesivo no formato desejado (o mais comum era o uso

⁵⁸ Técnica de laboratório onde uma imagem é obtida sem o auxílio de uma câmera. Um objeto qualquer é colocado em cima de um papel sensível à luz e recebe um "banho" de luz, imprimindo sua forma no mesmo. Man Ray se utilizou bastante desta técnica.

do coelho símbolo da Playboy) colado no corpo antes dos primeiros banhos de sol. Isso gerava uma *marca* no corpo: onde ficava o adesivo a pele não se bronzeava (uma técnica bastante semelhante à do fotograma). A importância deste exemplo está na necessidade de existência do objeto, de um adesivo que "imprimirá" suas formas no corpo do bronzeado. Esta seria a natureza indiciária tanto do adesivo que deixou sua *marca* quanto da fotografia. Assim, pode-se pensar a fotografia além de seu uso ordinário, que é a produção através de uma câmera fotográfica. Ainda, pensando na desconstrução do "*modus operandi*" da fotografia, a subjetividade de um enquadramento não é essencial na fotografia (vide o exemplo da fotografia feita por radares fixos de trânsito, não se poderia chamar suas fotos de subjetivas); a escolha da película fotográfica, tampouco (vide a fotografia digital); uma objetiva não é essencial para a confecção de uma imagem fotográfica (vide exemplo da fotografia "pinhole"); no limite, pode-se dizer que não é necessário equipamento especializado para se produzir fotografia (uma fotografia pode ser produzida pela boca, como se fosse uma pinhole). A gênese de uma imagem fotográfica não está ligada a um equipamento fotográfico, tampouco ao seu pós-processamento. A imagem obtida através do processo da "pinhole", por exemplo, não é *a priori* mimética, isto é, não é necessariamente uma imagem que compartilha a semelhança com seu objeto.

Pensar a fotografia com uma natureza indiciária, como uma impressão física de um objeto que existe em um determinado local em determinado tempo, parece evidenciar o caráter de singularidade que a causou. A fotografia sempre remete a um, e somente um único referente, seu objeto (se, a uma pessoa, a essa pessoa; se, a um grupo de pessoas, a esse grupo de pessoas). A concepção da fotografia como uma impressão física (ou por conexão física) entre o objeto fotografado e o material sensível (filme ou sensor), isto é, a concepção da fotografia como o indicio (índice) de algo que existe ou existiu, nos remete ao princípio de singularidade (de objeto único). Devido à sua gênese física e ao caráter indiciário, segundo a concepção de Peirce, a fotografia se diferencia das outras formas de representação; segundo ele, a fotografia nos remeteria a indivíduos singulares ou contínuos singulares (o grupo de pessoas no exemplo anterior). Ou ainda, segundo Barthes, a fotografia teria a capacidade de reproduzir aquilo que nunca mais poderá se repetir existencialmente, um momento particular no tempo espaço. Essa singularidade da fotografia é corroborada por Dubois (2014, p.72), para quem poderíamos pensar na singularidade da fotografia devido à impossibilidade de uma repetição existencial do momento que foi fotografado. Em contraposição a essa singularidade, a fotografia também possibilitaria uma quantidade enorme de cópias. Parafraseando Walter

Benjamim "vivemos numa era da reprodutibilidade técnica". Porém, tal reprodutibilidade, segundo Dubois, opera apenas entre signos. A singularidade da fotografia não está ligada a esse fato, a saber, a possibilidade de enorme de reprodução, e sim à matriz que gera estas cópias- no caso, o filme para fotografia analógica, ou mais modernamente arquivo RAW⁵⁹, na digital.

Outro princípio importante na teoria de Dubois, além da singularidade da fotografia, é o princípio de atestação. A concepção recém apresentada da fotografia como um índice por impressão física, de um referente singular, tem por consequência que a fotografia somente pode nos remeter ao objeto único retratado. A fotografia atesta a existência daquilo que mostra. Através desta perspectiva, da fotografia como atestação de que algo existe/existiu, surge a perspectiva amplamente difundida da fotografia como prova de que algo ocorre ou ocorreu, e a fotografia como prova de identidade. O Estado é o maior utilizador deste princípio de atestação, através de inúmeros expedientes, que vão desde a identificação de criminosos, até a atestação acerca da cena de um crime (no caso de perícia) ou dos próprios documentos de identificação exigidos por ele. A fotografia, através desta perspectiva, é testemunha dos fatos.

Ainda, Dubois enfatiza um último princípio importante na teoria do índice, ou da fotografia como um índice, que é: o princípio de designação. Segundo a concepção peirciana, um índice nada descreve, apenas diz: "Olhe isto!" ou "Ali!" Trata-se de uma forma de apontar para o objeto. Nesse sentido, a fotografia apontaria como se fosse um dedo indicador; a observação feita por Barthes na Câmera Clara denota isso: "*Para mim, o órgão do fotógrafo não é o olho, é o dedo: que está ligado ao disparador[...]*"(BARTHES, 1984, p.30). Essa passagem é sintomática e mostra a conexão que há entre o índice e a conexão com o ato indicador. Segundo Peirce, um índice nada descreve, é vazio de conteúdo, somente aponta de forma ostensiva para o objeto a que se refere.

Essa noção de índice fotográfico, apresentada por Dubois, é importante para a fundamentação da ontologia da fotografia. O princípio de conexão física e, além dele, os princípios de atestação e designação (bastante conectados entre si) formam uma espécie de complexo para esta fundamentação. Assim, é possível pensar a fotografia como uma experiência que mantém certa relação do sujeito com um objeto que ele aponta, mas, além disso, a experiência de um espectador através dessa imagem indiciária. Por fim, segundo Dubois, para entender a originalidade de uma imagem fotográfica, devemos obrigatoriamente

⁵⁹ Arquivo bruto digital, não suscetível à manipulação.

entender o que se passa em seu todo, em seu processo por inteiro. Não somente uma visão de seu produto final, a fotografia impressa, mas sim de todos os tecnicismos envolvidos em seu processo. Desde a perspectiva do operador do aparelho fotográfico (assumindo as várias formas de obter uma imagem fotográfica), até a perspectiva do observador, do receptor da imagem fotográfica, decodificador de seu signo.

CONCLUSÃO

Podemos lembrar que a fotografia possui diversos usos possíveis, o uso científico é um deles e, faz uso do realismo fotográfico. O telescópio Hubble serve como exemplo para este uso, suas imagens são responsáveis pela popularização da astronomia. Lançado em 1990, é responsável por inúmeras imagens que seriam impossíveis de serem vistas da terra, devido à atmosfera e luzes das cidades, que atrapalham a visualização (as imagens bastante difundidas na internet). Outro aspecto importante em relação ao Hubble é a possibilidade de visualização da luz infravermelha e ultravioleta, que são absorvidas fortemente pela atmosfera. Lembrando Walton, os telescópios nos auxiliam a ver o mundo, veríamos aquilo que não poderíamos ver à olho-nu. A fotomicrografia (muito confundida com microfotografia) é outro uso científico bastante comum que preza o realismo fotográfico; nela a utilização de um microscópio acoplado a câmera serve como forma de obter imagens de um mundo microscópico, inacessível a visão regular. Seu uso pode ser para fins de diagnósticos biológicos, geológicos, restauração de obras, autenticação de documentos, datações de objetos arqueológicos, etc.

Além desses usos mais "científicos", a fotografia possui usos bem mais "prosaicos", sevem como narrativas de viagens que fornecem testemunho que o viajante esteve naquele local, uma prova "quase"⁶⁰ incontestável de a viagem ocorreu. Alfred Stieglitz afirmou no início do século XX: " a função da fotografia não consiste em oferecer prazer estético, mas em proporcionar verdades visuais sobre o mundo" (STIEGLITZ apud FONTCUBERTA, 2010, p.10). Sontag afirma algo na mesma linha: "*Enquanto uma pintura ou uma descrição em prosa jamais podem ser outra coisa que não uma interpretação estritamente seletiva, pode-se tratar uma foto como uma transparência estritamente seletiva.*" (SONTAG, 2004, p.16). Sontag parece usar o sentido de transparência fotográfica no mesmo sentido que Scruton e Walton a usaram, uma forma de apresentar a realidade através de fotografias. Porém, logo adiante, Sontag (2004, p.17) lembra que: apesar desta transparência, da foto capturar a realidade, em certo sentido, elas devem ser vistas como uma interpretação do mundo, tanto quanto são as pinturas e desenhos (ponto que Scruton não concordaria). Ainda em Sontag, desde a época em que escreveu "Sobre Fotografia", e ainda hoje, potencializada pela fotografia digital, a fotografia se torna um passatempo para as massas. Ela não é usada

⁶⁰ Lembro de uma história, vista na internet, de uma holandesa que simulou uma viagem para a Ásia. As imagens eram produzidas em casa através de software de manipulação de imagens.

como forma de arte, pelo menos na imensa maioria de seus usos. Em geral, seu uso é, sobretudo acerca do seu valor documental, como uma forma de rito social. "*Por meio de fotos uma família constrói uma crônica social de si mesma*[...]" (SONTAG, 2004, p.19).

Seria inútil prolongar a lista de exemplos de uso da fotografia. Todas as práticas supracitadas de alguma forma extraem da fotografia aquilo que é essencial. Certamente nada de sua possível representação, ou de ser alguma forma de conhecimento ou significação do mundo, e sim, de sua relação essencial que é ser referência de algo, de sua natureza indiciária, de apontar, tal qual um dedo, o objeto fotografado. A natureza "prática" da câmera fotográfica, seu processo de captação de imagens (causal), seu elo existencial indissociável com o objeto fotografado são os grandes fatores que levam a fotografia a ser "vista" (re-vista) e "cultuada".

Por fim, no primeiro capítulo vimos a tese da transparência defendida por Scruton que surge no contexto de uma negação da possibilidade da fotografia ser uma representação artística. Para ele, em oposição à fotografia, a pintura é uma arte representacional intencional e, dela advém uma imagem de um objeto que é representado através do pensamento de um artista. Scruton é polêmico em suas afirmações, a negação da possibilidade da fotografia ser uma manifestação artística é bastante discutível, muitos autores, cito apenas Dubois, dão esta discussão como algo antigo e genérico. Conforme Dubois (2014, p.253-254), no período do século XIX a fotografia tinha aspirações de ser aceita no meio artístico (em específico da pintura), mas que durante o século XX o caminho se inverte, as artes se impregnam de certas lógicas formais, conceituais e ideológicas da fotografia. De um lado temos fotógrafos que "fazem arte" e de outro, artistas que "trabalham fotograficamente". Como vimos, a intenção clara de Scruton é uma desqualificação da fotografia como forma de manifestação artística com o intuito de desqualificar o cinema (cinema e fotografia possuem uma relação essencial).

Em Walton, vimos uma teoria mais "comedida" em relação à fotografia. Ao invés de uma negação das possibilidades representacionais da fotografia, ele faz uma análise a partir dos modos como percebemos uma pintura em comparação a uma fotografia, na maneira como vemos uma ou outra imagem. Walton apresenta uma teoria da transparência, onde vemos através de imagens fotográficas. A fotografia, para ele, seria um instrumento que auxilia nossa visão, uma espécie de janela onde podemos ter acesso ao passado, isto é, podemos ver nossos antepassados de forma literal (em sua tese forte). Podemos apontar que uma das grandes diferenças entre os dois autores está no ponto em que Scruton afirma que a fotografia é um substituto (surrogate) para o objeto fotografado, enquanto Walton (2008, p.86) nega

categoricamente isso. Para o último, fotografias não são duplicatas, substitutos ou reproduções, vemos literalmente os objetos fotografados através delas.

A teoria de Dubois foi apresentada com a intenção de introduzir o ponto de vista deste autor através de uma teoria que parece apresentar uma análise mais abrangente do fenômeno fotográfico. Sua análise é a *montante* e a *jusante*⁶¹ do ato fotográfico (que interpreto como sendo o momento exato em que o fotógrafo aperta o disparador ou, lembrando Cartier-Bresson "o momento decisivo"). Como visto, Dubois faz uma negação da fotografia como sendo transparente (*lato sensu*). Segundo sua visão, a fotografia somente seria transparente se tomada de forma ingênua⁶², como portadora de um realismo essencial. Porém, sua análise acerca desta falta de transparência está baseada em seu uso, antropológico ou científico, e que a codificação de uma mensagem fotográfica é determinada culturalmente. Ainda, na visão indiciária de Dubois uma foto é apreciada porque nos fornece informação sobre o mundo, e a verossimilhança com ele, para este quesito, é fundamental. Elas fazem uma espécie de inventário, uma forma de mostrar as mudanças que ocorreram, tanto em sua geografia, quanto em sua arquitetura.

Podemos lembrar ainda da fotografia digital, tão presente em nossos dias, devido a sua enorme popularização/democratização, ela passa a ocupar o lugar da fotografia feita com película, relegando a fotografia "analógica" a um status de fotografia artesanal. Walton (2008, p.110) em seu "*Postscript to Transparent Picture*" afirma que: a sua teoria se refere à fotografia feita da forma tradicional, a saber, com filme. Para ele, a transparência de uma imagem digital vai depender de quanta manipulação ocorreu em seu processo, assim como no caso das fotografias feitas com filme (nada muda neste aspecto). A grande diferença está na possibilidade [facilidade] com que as imagens digitais são passíveis de manipulação através de *softwares*. É muito mais fácil uma alteração do aspecto de uma fotografia digital do que aqueles feitos em "*darkroom*", com filme. O mais provável é que tal manipulação aconteça na fotografia digital e, assim, elas deixariam de ser transparentes. A fotografia digital assumiria um status semelhante ao da pintura ultra-realista [pelo menos em parte], de serem opacas aos seus assuntos. Tais facilidades nas alterações nas imagens digitais nos torna céticos em

⁶¹ " De fato, a jusante e a montante desse momento da inscrição "natural" do mundo abre a superfície sensível, exists, de ambos os lados, gestos completamente "culturais", codificados, que dependem inteiramente de escolhas e de decisões humanas [...]". (DUBOIS, 2014, p. 51).

⁶² "A partir de então, o valor de espelho, de documento exato, de semelhança infalível reconhecida para a fotografia é recolocado em questão. A fotografia deixa de aparecer como transparente, inocente e realista por essência." (Idem, p.42)

relação a imagens deste tipo. Segundo Walton, a ilusão tende a desaparecer, não vemos mais objetos "através" de fotografias.

Em linhas gerais: Na teoria apresentada por Scruton, parece não fazer a menor diferença se a fotografia é digital ou não, ela sempre será um simulacro da natureza. Já, em Walton, o que parece é: apesar dele acreditar que a fotografia digital seria opaca em relação ao assunto, eu afirmaria que: quase nada muda em sua teoria se a fotografia for analógica ou digital. A fotografia digital pode ser tão opaca (segundo sua teoria) quanto uma fotografia de filme. A popularização da fotografia digital, e suas possibilidades de "tratamento digital" em nada diferem das possibilidades de manipulação da fotografia "analógica", as ferramentas são outras, apenas. Tanto a fotografia de filme quanto a digital são passíveis de manipulação e adulteração, parafraseando Walton, cremos em fotografias unicamente por processos de padronizações que nos impomos. Já, em Dubois sua abordagem sobre a natureza indiciária da fotografia de filme pode causar certa discordância caso transposta para a fotografia digital. Se, de um lado tenho a fotografia tradicional (feita com filme), onde o objeto deixa uma *marca* em sua superfície (o próprio filme), de outro tenho a fotografia digital, onde essa *marca* simplesmente inexistente. Há a transformação da informação luminosa numa sequência de algarismos binários. Assuntos a serem aprofundados.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **A câmera clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- DUBOIS, Phillippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 2012.
- FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora**. São Paulo: G.Gili, 2012.
- _____. **O beijo de Judas**. Barcelona: G.Gilli, 2010.
- GOLDBERG, Vicki. **Photography in Print**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1988.
- KING, William. **Scruton and the reasons for looking at photographs**. *British Journal of Aesthetics*, Oxford, v. 32, n. 3, p. 258-268, July 1992.
- MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. Barcelona: G.Gili, 2015.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- ROUILLÉ, André. **A Fotografia: entre o documento e a arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- SCRUTON, Roger. **Photography and Representation**. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 7, n. 3, p. 507-603, 1981.
- SONTAG, Suzan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- TALBOT, William Henry Fox. **Pencil of the Nature**. *Project Gutenberg Ebook*, 2010.
- WALTON, Kendall. **Marvelous Images: on values and the arts**. New York: Oxford University Press, 2008.
- WARBURTON, Nigel. Individual Style in Photographic Art. **British Journal of Aesthetics**, Oxford, v. 36, n. 4, p. 389-397, October 1996.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland. **A câmera clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

DUBOIS, Phillippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 2012.

CARTIER-BRESSON, Henri. **O imaginário segundo a natureza**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa-preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora**. São Paulo: G.Gili, 2012.

_____. **O beijo de Judas**. Barcelona: G.Gilli, 2010.

GOLDBERG, Vicki. **Photography in Print**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1988.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

KING, William. **Scruton and the reasons for looking at photographs**. British Journal of Aesthetics, Oxford, v. 32, n. 3, p. 258-268, July 1992.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**: Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

_____. **Fotografia & História**: São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. Barcelona: G.Gili, 2015.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEREGRINO, Nadja Fonseca; MAGALHÃES, Angela. **Fotoclubismo no Brasil: o legado da Sociedade Fluminense de Fotografia**. Rio de Janeiro: Senac, 2012.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia: entre o documento e a arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SCRUTON, Roger. **Photography and Representation**. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 7, n. 3, p. 507-603, 1981.

SAMAIN, Etienne (organizador). **O Fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec, 2005.

SONTAG, Suzan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

TALBOT, William Henry Fox. **Pencil of the Nature**. *Project Gutenberg Ebook*, 2010.

WALTON, Kendall. **Marvelous Images: on values and the arts**. New York: Oxford University Press, 2008.

WARBURTON, Nigel. **Individual Style in Photographic Art**. *British Journal of Aesthetics*, Oxford, v. 36, n. 4, p. 389-397, October 1996.