ANALYTICA
REVISTA DE FILOSOFIA
volume 26
número 2
2022

A fotografia como significado natural: Paul Grice e o problema da comunicação fotográfica

Guilherme Ghisoni da Silva
UFG /CNPq

Introdução

A democratização da fotografia facilitada pela proliferação de smartphones e plataformas de mídia social tem tornado a fotografia cada vez mais importante como um modo de comunicação. Quando compartilhamos nossas fotografias, seja postando online ou enviando a alguém por meios digitais, geralmente temos uma intenção comunicativa e pretendemos comunicar algo aos nossos interlocutores. No entanto, embora comum hoje em dia, dentro da tradição analítica, falta-nos as bases conceituais para compreender a estrutura e dinâmica dessa forma de comunicação fotográfica. A ausência de ferramentas conceituais para compreender a comunicação fotográfica pode ser rastreada ao ponto de vista predominante estabelecido por Paul Grice, em seu seminal artigo de 1957.

Grice adota uma abordagem intencionalista da comunicação, na qual é a intenção do falante que determina o que é significado e comunicado. O ponto de partida de sua teoria do é a distinção entre significado *natural* ("*natural meaning*") e significado *não natural* ("*non-natural meaning*"). A comunicação genuína estaria restrita ao uso de significados não naturais. A fotografia, por ser, segundo ele, uma forma de significado natural, não constituiria um meio de comunicação genuíno.

Argumentarei que o problema por ele colocado à comunicação fotográfica encontra-se baseado em uma compreensão ortodoxa da fotografia e relacionado a uma de suas teses acerca da comunicação. O alargamento da compreensão da filosofia da fotografia a partir das novas teorias e análise de possíveis críticas à referida tese nos permitirão dois caminhos para a fundamentação da teoria comunicacional da fotografia a partir do viés intencionalista de Grice.

Significado natural e não natural

Os significados naturais são aqueles nos quais um estado de coisas ou propriedade natural indica um outro estado de coisas ou propriedade através da existência de uma relação causal que une esses estados. Exemplos clássicos dos significados naturais são o modo

como a fumaça indica o fogo e a febre indica a presença de alguma infecção. A fumaça, assim, é um sinal que *significa* de modo natural fogo, do mesmo modo que a febre é um sinal que *significa* a presença de alguma infecção. Algo que significa de modo natural é um indício daquilo que lhe é a causa.

A importância dos significados naturais para os nossos propósitos decorre do fato de Grice conceber a fotografia como um modo de significação natural, visto que a determinação do que a imagem significa depende da relação causal com a cena retratada.

De acordo com o artigo de 1957, uma importante característica do significado natural é que:

- o fato de que algo significa de modo natural que X, isso implica X.

Assim, fumaça significa de modo natural fogo somente se de fato for seguida de fogo. Não é possível que Y signifique de modo natural X e X seja falso, havendo Y ou sendo Y o caso, (a implicação e a verdade do antecedente requerem que o consequente seja verdadeiro). Kendall Walton usa tal caracterização de Grice em relação à fotografia para afirmar que "isso nos dá um sentido no qual fotografias são necessariamente perfeitamente precisas" (2008, p. 40). Segundo Walton, uma fotografia não pode significar de maneira natural um dinossauro a menos que haja um dinossauro que tenha sido fotografado. Assim, se uma fotografia for de fato uma fotografia de um dinossauro deve haver um dinossauro que é significado pela fotografia – do contrário, não seria uma fotografia *do* dinossauro.

No significado não natural, por sua vez, a relação entre o sinal e o que é por ele significado não se reduz à existência de uma relação causal. Grice oferece o seguinte exemplo de significado não natural: "esses três toques na campainha (do ônibus) significam que o 'ônibus está cheio'" (1957, p. 377).[1] O foco da teoria de Grice é explicar os casos de significados não naturais. Normalmente, o significa não natural é caracterizado como *convencional*. Porém, Grice não conceberá o significado não natural como convencional e oferecerá, como veremos, uma abordagem distinta.

Em relação ao significado não natural, Grice traça a distinção entre o que podemos denominar de significado-do-falante e significado-da-sentença. O significado-do-falante é o que o falante tem por intenção significar e o significado-da-sentença é uma entidade abstrata que o falante pode utilizar em diferentes ocasiões (cf. Borg et al., 2021). O significado-do-falante e o significado-da-sentença podem divergir, pois, por exemplo, ao falante proferir a sentença "a porta está aberta" ele pode ter por intenção significar o comando "feche a porta". Segundo Récanati, o objetivo de Grice é "analisar noções semânticas como o significado da sentença (...) em termos de uma noção pragmática de intenção comunicativa" (1986, p. 213). Em outros termos, Grice tem por objetivo fundamentar o significado-da-sentença no significado-do-falante – aquilo que o falante tem por intenção significar.

Para Grice (cf. 1957), o falante, ao proferir certas palavras, significa algo de modo não natural quando ele tem as seguintes intenções:[2]

a. produzir um efeito no ouvinte;

b. que o ouvinte reconheça que a intenção do falante é produzir tal efeito;

c. e que o reconhecimento da intenção (presente em (b)) produza o efeito no ouvinte (presente em (a)).

1 Todas as traduções para o português de textos originalmente em língua estrangeira são de minha autoria.

2 Seguirei aqui a formulação de Strawson (1964, pp. 445-446) do posicionamento de Grice.

Essas três intenções são exigências a serem cumpridas para que, segundo Grice, a comunicação ocorra de forma genuína.

Em contextos nos quais o que é comunicado é uma proposição, o falante significa através do proferimento de uma sentença uma certa proposição para um certo interlocutor se e somente se:

a. o falante, ao proferir a sentença, induz a crença no interlocutor acerca da proposição;

b. o interlocutor reconhece a intenção do falante de induzir nele a crença acerca da proposição;

c. o reconhecimento do interlocutor de que o falante ao proferir a sentença tem por intenção induzir nele a crença acerca da proposição é a razão do interlocutor formar a crença na proposição.

Assim, segundo Grice, para que a comunicação ocorra, não apenas temos a intenção de informar algo a alguém, mas temos a intenção de que essa intenção seja reconhecida pelo interlocutor e esse reconhecimento deve ser a razão da produção da crença. A tese de Grice, de que o efeito seja causado pelo reconhecimento da intenção do interlocutor de que o efeito é visado, Jerry Fodor denomina de "*intenção reflexiva*" (2012, p. 63).

No artigo de 1957, Grice oferece um exemplo que tem em vista mostrar que o uso de uma fotografia em um contexto interlocutório não seria um caso de comunicação genuína, pois não cumpriria os três requisitos.[3] Imaginemos que Maria mostra a Claudia uma fotografia que retrata Ana demonstrando excessiva familiaridade com Pedro, marido de Claudia. A intenção de Maria, com isso, seria mostrar a Claudia que seu marido é infiel. Para Grice, o uso da fotografia por Maria não seria um caso genuíno de comunicação, pois, Claudia poderia ter adquirido a crença de que Pedro é infiel apenas olhando para a fotografia – caso, por exemplo, ela a encontrasse caída no chão. O argumento de Grice é o de que a intenção da Maria não desempenha um papel fundamental no modo como Claudia é levada à crença de que seu marido é infiel. A intenção da Maria é *dispensável* e a obtenção da crença poderia se fundamentar exclusivamente na maneira como a imagem fotográfica significa isso de modo *natural*.

Em relação às três exigências impostas por Grice à comunicação genuína, a ação descrita no exemplo cumpriria apenas as duas primeiras e falharia em relação à terceira.

a. Ao utilizar a fotografia, a usuária da imagem tem por intenção induzir uma crença na espectadora.

b. A espectadora reconhece a intenção da usuária da imagem de induzir tal crença nela.

d. Porém, o reconhecimento de que a usuária tem por intenção induzir nela a crença não é *razão necessária* da espectadora formar a crença. A formação da crença poderia ocorrer de modo independente da intenção da usuária, pois a fotografia permite a obtenção da crença por significá-la de modo natural.

Grice contrasta esse caso com a situação na qual Maria entregasse a Claudia um desenho por ela feito. Para Grice, nesse caso, a usuária da imagem estaria de modo genuíno comunicando algo a espectadora. A imagem feita à mão seria parte da intenção da usuária de tal modo que a formação da crença na espectadora dependeria integralmente da intenção da usuária.

3 Adaptarei o exemplo de Grice a nomes comuns da língua portuguesa.

O autor traça um paralelo entre o caso da fotografia e o episódio bíblico da decapitação de João Batista. Segundo o relato, após Herodes se divorciar de sua esposa Fasélia e se casar ilegitimamente com Herodias, concede um desejo à Salomé, filha de Herodias. Salomé pede a cabeça de João Batista, pois ele havia publicamente criticado Herodes por se divorciar da esposa e se casar ilegitimamente com Herodias. Herodes concede o desejo à Salomé e a entrega a cabeça de João Batista. O ponto explorado por Grice é que Herodes, ao lhe entregar a cabeça de João Batista, teve a intenção de fazer Salomé acreditar que João estava morto e que ela reconhecesse que ele teve a intenção de que ela nisso acreditasse. Herodes cumpre os dois primeiros requisitos da comunicação genuína. Porém, assim como no caso da fotografia, o reconhecimento da intenção de Herodes não é necessário para Salomé ter a crença de que João Batista está morto. O que dá a ela a crença é o fato de que sua cabeça decepada se encontra diante dela. A cabeça decepada significa de modo *natural* que ele está morto. Com isso, a intenção de Herodes é dispensável e não é ela que fundamenta a comunicação da crença em questão.

Se a análise de Grice estiver correta, a construção de uma teoria da comunicação via fotografias encontra sérios problemas, pois não poderíamos pensar o uso de fotografias como um modo de comunicação genuína, no qual haveria uma intenção comunicativa do usuário como parte integral do que é comunicado ao espectador. Na fotografia, por ser uma forma de significado natural, o que a imagem informa não dependeria da intenção comunicativa.

Porém, é possível delinearmos aos menos duas críticas a Grice, como modos de resposta ao problema que sua teoria põe às pretensões de uma teoria da comunicação fotográfica. A primeira crítica encontra-se relacionada à adoção por parte do autor de uma teoria ortodoxa da fotografia. A segunda crítica é endereçada à terceira exigência por ele imposta à comunicação genuína. Vejamos cada uma delas de maneira pormenorizada. Isso nos permitirá dois caminhos para a construção de uma teoria da comunicação fotográfica baseada em Grice. Mas, primeiramente, abordemos a distinção entre as teorias ortodoxas e as novas teorias da filosofia da fotografia.[4]

As teorias ortodoxas e as novas teorias da filosofia da fotografia

No domínio da filosofia da fotografia, duas questões ganham destaque. A primeira centra-se na questão ontológica referente à definição de fotografia. A segunda explora a relação entre fotografias e imagens feitas à mão, formulada como a investigação da interação entre imagens factivas e não-factivas (ou a distinção entre significado natural e não-natural).

Há duas vias interpretativas consolidadas que oferecem diferentes respostas a essas questões. Uma é a teoria ortodoxa, que surge já no séc. XIX, e uma posição antagônica recente, denominada de "nova teoria". Quanto à primeira questão, o cisma entre a ortodoxia e as novas teorias pode ser retraçado a uma divergência concernente ao objeto da investigação filosófica (cf. Costello, 2018). A ortodoxia toma as fotografias como ponto de partida, explicando sua natureza com base no tipo de relação causal que conecta a fotografia ao objeto retratado, apresentando qualidades miméticas em relação a esse objeto. Por sua vez, a nova teoria tenta compreender a fotografia como um conceito geral. Essa mudança de *fotografias* para *a fotografia* coloca em destaque a ideia de fotografia como uma tecnologia,

4 Sobre a contraposição entre teorias ortodoxas e as novas teorias da filosofia da fotografia, ver Ghisoni (2023).

e a questão ontológica se centrará em determinar os estágios necessários e suficientes das tecnologias fotográficas.

A noção central das teorias ortodoxas é que quando o obturador de uma câmera é acionado, a relação causal entre o objeto retratado e o material fotosensível que gera a imagem fotográfica ocorre independentemente das crenças e intenções do criador da imagem. Essa abordagem para a questão ontológica obriga a ortodoxia a adotar uma postura descontinuísta sobre a segunda questão. As fotografias estão causalmente ligadas aos objetos retratados de forma independente das crenças, enquanto as imagens feitas à mão possuem uma conexão causal dependente das crenças com seus objetos (cf. Walton, 2008). Isso explica a superioridade epistêmica das fotografias sobre as feitas à mão. Aliada a uma teoria causal da percepção, segundo a ortodoxia, as fotografias permitiriam então uma forma de percepção remota, onde o próprio objeto é literalmente visto através da fotografia.

As teorias ortodoxas podem ser categorizadas em pelo menos dois tipos: realismo direto e realismo indireto. Roger Scruton defende a perspectiva do realismo direto, negando às fotografias o status de representações e considerando-as como um meio de perceber diretamente o próprio objeto. Segundo ele, "[a] câmera, então, não está sendo usada para representar algo, mas para apontar para isso. (...) A câmera não é essencial nesse processo: um dedo apontando teria servido tão bem" (Scruton, 2008, p. 151). Em contraste, Kendall Walton defende uma posição de realismo indireto, atribuindo às fotografias o status de *representações transparentes*, ao contrário das imagens opacas feitas à mão. Embora as fotografias sejam representações, para Walton, nós literalmente vemos o próprio objeto, porque a experiência visual induzida pela percepção fotográfica "não depende das crenças do criador da imagem da maneira que as pinturas fazem" (Walton, 2008, p. 22).

Independentemente dessa diferença, ambos compartilham uma suposição fundamental: a essência da fotografia reside em fotografias feitas diretamente pela câmera do tipo Kodak. Quanto mais uma fotografia é manipulada, mais se afasta da pureza de uma verdadeira fotografia. Nesse sentido, Scruton apresenta uma ideia convincente que apoia sua abordagem descontinuísta:

> Quando o fotógrafo vê a placa fotográfica, ele ainda pode querer afirmar seu controle (…). Ele pode pintar e retirar ou adicionar elementos, retocar, alterar ou pastichar conforme desejar. Mas é claro que agora ele se tornou um pintor, precisamente por levar a representação a sério. (Scruton, 2008, p. 156)

Embora Walton atribua o status de representação à fotografia, ele adota uma forma semelhante de descontinuísmo ao aceitar que: "Os paradigmas de imagens transparentes pareceriam não ser o trabalho de fotógrafos profissionais, mas instantâneos casuais (...) com assistência da Kodak" (p. 42). Ao manipular o processo, o trabalho de um fotógrafo profissional tornaria a imagem resultante opaca, privando-a de sua transparência fotográfica essencial.

O surgimento da nova teoria é uma reação às posições de Scruton e Walton e pode ser rastreada à definição de Patrick Maynard de fotografia como "uma família ramificada de tecnologias (...) cujo caule comum é simplesmente a marcação física de superfícies através da agência da luz e radiações semelhantes" (1997, p. 3). Essa definição oference uma noção muito mais ampla de fotografia quando comparado ao paradigma do tipo Kodak endossado pela ortodoxia. Inclui como parte da família ramificada fotolitografias, raios X, diagnósticos de imagem médica, solarizações etc. Outro aspecto importante dessa definição é o que ela omite. Não há menção à ideia de que a superfície resultante possui qualidades

miméticas em relação aos objetos retratados ou que esses objetos estão conectados causalmente à imagem de alguma maneira. A fotografia é agora simplesmente compreendida como uma família de tecnologias para produzir superfícies marcadas, usando luz ou radiações similares para criar a diferenciação visível na superfície.

No entanto, a aparente excessiva amplitude dessa definição é limitada pelos autores que apoiam a nova teoria, que determinam cuidadosamente os estágios que são necessários e suficientes para uma tecnologia ser considerada fotográfica. Dominic Lopes (2016), baseando-se em Dawn Wilson (2009) e Maynard (1997), atribui às tecnologias fotográficas quatro estágios:

1. A cena pró-fotográfica
2. A imagem luminosa
3. A gravação da informação
4. A marcação da superfície

A cena pró-fotográfica pode ser descrita como o uso de um equipamento fotográfico em relação a uma cena particular. A imagem luminosa é a projeção de luz ou radiação em relação a esse equipamento. A gravação da informação é o estágio crucial durante o qual algumas das informações contidas na imagem dinâmica de luz são registradas usando um material fotosensível ou sensor. O estágio final, a marcação da superfície, resulta do uso daquilo que foi registrado na etapa anterior como ponto de partida de um processo que gera uma superfície diferenciada como resultado.

Para a perspectiva ortodoxa, apenas o estágio da gravação da informação era considerado verdadeiramente fotográfico, e qualquer manipulação dos estágios anteriores ou posteriores significaria o abandono da fotografia em sua forma essencial. Assim, nesta perspectiva, se a imagem resultante é uma imagem ficcional (não-factiva), ela não se qualificaria como uma verdadeira fotografia.

Ao aceitar os quatro estágios como necessários para uma tecnologia fotográfica, a nova teoria agora pode construir uma compreensão da fotografia que adota uma abordagem continuísta para a distinção entre fotografias e imagens feitas à mão. Nesta nova perspectiva, uma vez que todos os estágios são necessários para a fotografia, a manipulação desses estágios seria aceita como parte do processo fotográfico. Consequentemente, a imagem resultante, mesmo não-factiva, ainda seria considerada uma fotografia. Isso abre caminho para explicar como a fotografia pode ser arte ou competente ficcionalmente (cf. Atencia-Linares (2012), Lopes (2016) e Costello (2018)).

Mas se as fotografias podem ser não-factivas, como explicar nossa intuição de senso comum de que as fotografias são epistemicamente superiores às imagens feitas à mão? Este é o ponto onde, em minha opinião, Lopes (2016) faz sua contribuição mais importante para o debate atual sobre fotografia. Segundo ele, o elemento ramificado delineado na definição de Maynard também tem uma dimensão social. Lopes argumenta que a fotografia é constituída por várias práticas sociais, algumas das quais são epistêmicas e outras não-epistêmicas (como muitas das práticas artísticas). As fotografias podem ser factivas ou não-factivas, dependendo de como os quatro estágios constituintes são usados. Nas práticas epistêmicas, regras específicas estão em vigor para garantir que a fotografia opere como um sistema informativo confiável. Nas práticas não-epistêmicas, tais regras não estão presentes. Lopes (2016) fornece muitos exemplos de como essas práticas reforçam regras na produção, visando garantir a confiabilidade epistêmica.

De acordo com Lopes, nossa crença na superioridade epistêmica das fotografias em relação às imagens feitas à mão decorre do fato de que nossas práticas sociais de criação de imagens fotográficas são primariamente epistêmicas, enquanto nossas práticas sociais envolvendo imagens feitas à mão são primariamente não-epistêmicas. Essa categorização coloca a fotografia e as imagens feitas à mão como dois domínios sobrepostos, já que as fotografias podem fazer parte tanto de práticas epistêmicas quanto não-epistêmicas, e o mesmo pode ser dito das imagens feitas à mão. Tanto fotografias quanto imagens feitas à mão podem ser o rastreamento de informação visual base em características dependentes ou independentes de crença.

As novas teorias da fotografia como possível refutação de Grice

Nas teorias ortodoxas da filosofia da fotografia, a fotografia é paradigmaticamente contrastado com as imagens feitas à mão – como a pintura e o desenho (tanto Grice quanto Walton usam tal expediente). Em uma imagem feita à mão, as ações que o artista realiza para copiar uma determinada cena podem ser explicadas em termos causais – no modo como a luz da cena é projetada e afeta a retina, as informações da retina são transmitidas pelo nervo ótico, subsequentemente processadas no cérebro, e que tal processamento determina quais músculos devem ser acionados para que sua mão se mova sobre o papel etc. Porém, de acordo com a interpretação ortodoxa, além do elemento causal, nas imagens feitas à mão, a imagem resultante depende do que o artista *pensa* estar diante de seus olhos. É o que ele *acredita* ver que determina quais serão os elementos e propriedades presentes na imagem. Assim, o mapeamento da cena, embora envolva elementos causais, seria dependente das *crenças* do artista. É justamente isso que, segundo Walton (tomado aqui como exemplo de teoria ortodoxa), não está presente na fotografia. Na fotografia, o processo que gera a imagem é puramente causal e independente das crenças do fotógrafo. A fotografia não retrataria o que o fotógrafo pensa ver, mas aquilo que de fato estaria diante da câmera. Na terminologia de Grice, a fotografia significa de modo natural aquilo que é por ela retratado.

Pelo viés das novas teorias, o erro das teorias ortodoxas é a adoção de uma concepção excessivamente restrita das tecnologias fotográficas, que reduz o processo fotográfico ao corte temporal da gravação da imagem luminosa. Na compreensão expandida das novas teorias, o fotógrafo poderia exercer sua intencionalidade nos quatro estágios da fotografia. Ao exercer sua intencionalidade nos diferentes estágios fotográficos, a imagem resultante poderia ser dependente das crenças do fotógrafo. Assim, como argumenta Dominic Lopes (2016), o fato de uma imagem ser fotográfica não garante que o mapeamento da informação visual da cena seja realizado de modo independente das crenças do fotógrafo. Fotografias podem ou não rastrear de forma independente das crenças os objetos da cena retratada, dependendo das regras da prática fotográfica em questão. Há práticas fotográficas que são constituídas tendo em vista à obtenção de conhecimento e outras não. E todas serão igualmente fotográficas.

A primeira crítica possível a Grice é a de que, uma vez que adotemos a perspectiva das novas teorias, a distinção por ele pressuposta entre fotografia e imagens feitas à mão deixa de ter validade irrestrita. A imagem fotográfica pode ser um modo de expressão do pensamento do fotógrafo e ser dependente de suas crenças. Assim, o fotógrafo, ao utilizar a imagem por ele produzida, para comunicar algo a alguém, poderia cumprir os três requisitos de Grice para a comunicação genuína – assim como, segundo Grice, ocorre no caso das imagens feitas à mão.

Para Grice, o uso da fotografia cumpre os dois primeiros requisitos e falha em relação ao terceiro. Mas, na perspectiva das novas teorias, em relação ao terceiro requisito, é possível que o reconhecimento de que o usuário da fotografia tem por intenção induzir no espectador uma certa crença seja a razão do espectador formar a crença, porque tal intenção poderia também estar manifesta no processo de produção da imagem fotográfica utilizada. Ou seja, a formação da crença no espectador poderia ocorrer de modo dependente da intenção do usuário, uma vez que o conteúdo pictórico da fotografia poderia também manifestar tal intenção.

Isso nos permite concluir parcialmente que, de acordo com a nova teoria, há casos nos quais a fotografia seria adequada ao que Grice chama de significado natural e casos nos quais se enquadraria no que ele denomina significado não natural. A estratégia dos ortodoxos era vetar essa segunda via, atribuindo à imagem fruto de processos que expressam a intenção do fotógrafo um estatuto não fotográfico. Como diria Roger Scruton, nesse caso o fotografo se tornou um pintor. Porém, de acordo com a nova teoria, a imagem resultante nas duas vias seria igualmente fotográfica.

Um problema dessa linha de argumentação contra Grice via é que ela apenas funciona nos casos em que o usuário da imagem é o fotógrafo que fez a imagem e que a intenção comunicativa do usuário seja a mesma que o guiou as deliberações ao longo dos diferentes estágios de produção da imagem. Nesses casos, a imagem resultante seria uma forma de significado não natural e a intenção comunicativa necessária para a comunicação. Para todos os outros casos, nos quais a fotografia é produzida de forma independente das crenças e intenções do fotógrafo, funcionando como um significado natural, a conclusão de Grice de que o uso da fotografia não seria comunicação genuína ainda estaria correta. Embora isso não inviabilize a ideia de uma comunicação fotográfica, limita drasticamente as suas pretensões, ao limitar os casos de comunicação através de imagens fotográficas aos casos nos quais ela é não factiva. Só haveria comunicação através de fotografias quando a intenção comunicativa do fotógrafo guia o processo de produção da imagem e tal imagem é utilizada em um contexto interlocutório pelo próprio fotógrafo.

Uma maneira mais abrangente de evitarmos a conclusão de Grice, de que o uso de fotografias não constitui comunicação genuína, é possível através da crítica da terceira exigência à comunicação por ele proposta.

O abandono da terceira exigência da comunicação genuína de Grice

De acordo com a terceira exigência de Grice da comunicação genuína, o reconhecimento do interlocutor de que o falante tem por intenção produzir nele certo efeito deve ser razão *necessária* do efeito ser produzido. Em termos proposicionais, o reconhecimento do interlocutor de que o falante ao proferir a sentença tem por intenção induzir nele a crença acerca de uma certa proposição é que deve ser a razão do interlocutor formar a crença na proposição. Isso excluiria os usos de significados naturais como comunicação genuína, pois, o significado natural é determinado de modo causal e independente das intenções do falante e, com isso, o reconhecimento da intenção não seria razão necessária para a produção do efeito (da formação da crença no interlocutor).

Vários autores concebem tal exigência como excessivamente restritiva (Neale, 1992, pp. 547-549; Schiffer, 1972, pp. 43-48; Sperber e Wilson, 1995, pp. 29, 50-54). Segundo Récanati, Grice estaria correto ao traçar a distinção entre dois casos (cf. 1986, p. 225). Há

casos nos quais o que é comunicado depende exclusivamente da intenção do falante. Estes englobariam os significados não naturais e seriam centrais à comunicação linguística. A outra classe seria a dos casos nos quais o que é "proferido" oferece evidências adicionais ao que é intencionado pelo falante. Tais seriam os casos dos usos de significados naturais como parte da intenção comunicativa (como o exemplo dos usos de fotografias e da cabeça de São João Batista). Para Récanati, Grice não oferece razão alguma para negarmos que Herodes comunica a Salomé que São João Batista está morto ao lhe mostrar sua cabeça decepada. Assim, não haveria razão alguma para restringirmos a comunicação à primeira classe de casos. Essa estipulação seria meramente arbitrária. Segundo Récanati, a ideia de que a comunicação nunca é baseada em significado natural "parece-me ser evidentemente falsa" (1986, p. 225).

Sperber e Wilson (1995) constroem uma teoria da comunicação baseada em teses de Paul Grice e, assim como Récanati, abandonam a terceira exigência. A teoria da comunicação de Sperber e Wilson possui apenas duas camadas: "uma camada básica de informação, que pode ser sobre qualquer coisa, e uma segunda camada consistindo na informação de que a primeira camada de informação foi manifestada intencionalmente" (1995, p. 53). Assim, na comunicação há dois tipos de informação: a informação básica e a informação de que a informação básica é visada intencionalmente. Por esse viés, a fotografia poderia desempenhar a função da camada básica de informação e para o uso comunicacional bastaria a informação de que a informação básica é visada intencionalmente.

Nos termos propostos por Sperber e Wilson, a terceira exigência de Grice seria a restrição de que, para a comunicação genuína, a camada básica de informação nunca possa ser completamente acessada sem referência à segunda camada. Assim como Récanati, Sperber e Wilson reconhecem a existência de dois tipos de casos. Os autores distinguem esses casos através da ideia de que a camada básica de informação pode ser uma evidência *direta* de certa informação ou uma evidência *indireta*. Para tornar clara essa distinção, vejamos os seguintes exemplos. Antes da filha sair de casa, a mãe aponta através da janela para o céu. A filha, ao notar as pesadas nuvens negras no céu, compreende que a mãe a quer alertar sobre a chuva que é eminente e sugerir a ela que leve um guarda-chuvas. Este seria o caso no qual as nuvens no céu servem como uma evidência *direta* da informação de que vai chover. Contrastemos esse exemplo como o seguinte. Antes da filha sair de casa, a mãe diz "vai chover". A filha, ao ouvir tais palavras, compreende que a mãe a quer sugerir que ela leve um guarda-chuva. A sentença "vai chover" é uma evidência meramente *indireta* da informação de que vai chover. Grice caracteriza o caso da evidência direta como significado natural e o da evidência indireta como significado não natural. Sperber e Wilson argumentam que, entre essas duas classes de casos, há um *continuum*, de tal modo que a informação básica visada poderia ser mais ou menos direta ou mais ou menos indireta (cf. 1996, p. 53). Porém, não há diferença significativa entre essas duas classes de casos, pois, seja a evidência direta ou indireta, o que é necessário para a comunicação é que haja uma camada básica de informação e a informação adicional de que a primeira camada de informação foi manifestada intencionalmente.

Por esse viés, o uso de fotografias constituiria comunicação genuína se a informação básica presente na fotografia é intencionalmente manifestada ao interlocutor pelo falante. Teríamos também dois casos na fotografia – sendo que haveria um *continuum* entre esses extremos. Dependendo de como a imagem fotográfica é produzida, ela pode servir como evidência direta da informação que o falante intenciona comunicar ao interlocutor. Caso a imagem seja produzida por processos que permitem a inclusão da intencionalidade do fotógrafo, a imagem poderia desempenhar o papel de evidência indireta. Ambos

os casos seriam comunicação, segundo Sperber e Wilson, caso a imagem seja utilizada de forma manifestamente intencional. O reconhecimento, por parte do interlocutor, de que a informação básica (seja direta ou indireta) é visada intencionalmente seria suficiente para a comunicação.

De acordo com Richard Moore, há algo de correto no posicionamento de Grice ao sustentar que a comunicação não seria um processo causal, contudo, "a exigência de que estados naturalmente significativos não possam ser usados comunicativamente tem consequências desagradáveis" (2017, p. 4). Uma dessas consequências desagradáveis seria a exclusão da comunicação animal do que contaria como comunicação genuína. A solução de Moore é, em parte, a rejeição da terceira exigência de Grice. Moore oferece um argumento contra a análise de Grice do episódio da decapitação de São João Batista. A cabeça é oferecida a Salomé como parte da intenção de comunicar a ela que São João batista está morto. Porém, argumenta Grice, a cabeça de São João seria suficiente para que Salomé fosse levada à crença de que ele está morto, independentemente da atribuição dessa intenção comunicativa a Herodes. O ponto explorado por Moore é o de que Herodes poderia ter usado a cabeça de São João Batista com outros objetivos comunicacionais. Ele poderia ter utilizado para comunicar que:

(A) Eu matei São João Batista,

(B) Minha palavra é meu vínculo, ou

(C) É assim que um bom rei governa.

A presença da cabeça não determina de maneira unívoca o que Herodes quer comunicar. Em relação a (A), a cabeça de João Batista seria consistente com o assassinato de São João ter sido realizado por outras pessoas. Por sua vez, a cabeça do santo não seria suficiente para determinar os casos nos quais o que é comunicado é (B) ou (C). Para a compreensão dos diferentes atos comunicacionais, Salomé teria que determinar quais são os objetivos comunicacionais de Herodes. A cabeça por si só não seria suficiente. A conclusão de Moore é que "a apresentação de estados naturalmente significativos é, então, consistente com um sistema de comunicação em que os ouvintes devem atribuir intenções comunicativas" (2017, p. 4). Se os casos (A), (B) e (C) são de comunicação genuína, o uso da cabeça para comunicar que São João Batista está morto também deve igualmente ser concebido como comunicação genuína.

A rejeição da terceira exigência de Grice permite a Moore conceber os casos de indicação de significados naturais como comunicação genuína. Isso é importante para os propósitos de Moore, pois grande parte da comunicação humana e não humana seria realizada através da indicação de significados naturais.

Se aplicarmos a análise de Moore ao caso da fotografia, poderíamos dizer que uma mesma fotografia pode ser utilizada para diferentes objetivos comunicacionais. O exemplo de Grice, de que a fotografia da Ana demonstrando excessiva familiaridade com Pedro, marido de Claudia, comunicaria de forma natural que o marido de Claudia é infiel, não leva em consideração a pluralidade de possíveis usos comunicacionais dessa imagem. Em diferentes contextos, essa mesma imagem poderia ser utilizada para comunicar diferentes informações e a determinação de qual dessas informações é a informação visada pelo usuário depende da compreensão da intenção comunicativa do usuário. Além disso, contra Grice, supondo que a imagem seja uma imagem direta (sem manipulações), a imagem fotográfica que retrata Ana demonstrando excessiva familiaridade com Pedro não significaria

naturalmente que Pedro é infiel, apenas mostraria que Ana demonstra ter excessiva familiaridade com Pedro. Ana pode ter excessiva familiaridade com Pedro sem que Pedro seja infiel. O próprio uso que Grice faz da fotografia parece pressupor uma intenção comunicativa no uso da imagem que estaria além da mera informação visual presente no conteúdo pictórico.

Ao abandonarmos a terceira exigência de Grice da comunicação genuína, abrimos caminho para compreensão dos usos comunicacionais de fotografias.

Conclusão

Em Paul Grice, a ideia de que o uso de fotografia não seria uma forma de comunicação encontra-se baseada na aceitação de uma teoria ortodoxa da filosofia da fotografia e na excessiva restrição que a comunicação de utilize apenas significados não naturais. Ao longo do artigo, exploramos dois erros na posição de Grice. Se aceitarmos os desenvolvimentos recentes da filosofia da fotografia, que rompem com o caráter necessariamente factual da fotografia, poderíamos dizer, nos termos de Grice, que a fotografia também poderia ser uma forma de significado não natural. Mas essa linha de resposta ao problema posto por Grice limitaria a comunicação fotográfica aos usos nos quais a manipulação dos estágios de produção da imagem a tornariam não factiva e a intenção comunicativa seja a mesma que guiou o processo de produção da imagem.

Um caminho mais frutífero de crítica a Grice pode ser encontrado no abandono de uma das exigências por ele imposta à comunicação. Como visto, segundo Récanati, a ideia de que a comunicação nunca é baseada em significado natural seria "evidentemente falsa" (1986, p. 225). A posição de Grice exclui os usos de significados naturais como comunicação genuína, pois o significado natural é determinado de modo causal e independente das intenções do falante, e, com isso, não seria o reconhecimento da intenção uma razão necessária para a produção do efeito (da formação da crença no interlocutor). Vários autores concebem tal exigência como excessivamente restritiva (Neale, 1992, pp. 547-549; Schiffer, 1972, pp. 43-48; Sperber e Wilson, 1995, pp. 29, 50-54). Um caminho para a construção de uma teoria da comunicação baseada em Grice, mas que seja menos restritiva, pode ser encontrado em Sperber e Wilson (1995), que abandonam essa terceira exigência. Segundo eles, a comunicação requer "uma camada básica de informação, que pode ser sobre qualquer coisa, e uma segunda camada consistindo na informação de que a primeira camada de informação foi manifestada intencionalmente" (1995, p. 53).

Isso nos permite concluir que o uso de fotografias pode ser uma forma de comunicação genuína, desde que a imagem fotográfica seja utilizada como uma camada básica de informação, acrescida da informação de que essa primeira camada de informação foi manifestada intencionalmente - seja ela um significado natural ou não natural.[5]

5 Teríamos também a possibilidade do desenvolvimento de uma teoria não-intencional da comunicação fotográfica, baseada na teoria dos atos de fala (Austin e Searle), que fundamenta a comunicação nas regras constitutivas dos contextos de uso. Essas regras determinam quais atos ilocucionários um determinado ato locucionário realiza, uma vez que sejam cumpridas as demais condições.

Bibliografia

Atencia-Linares, P. (2012). Fiction, Non-Fiction, and Deceptive Photographic Representation. In D. Costello & D. M. Lopes (Eds.), *The Media of Photography*, a special issue of *Journal of Aesthetics and Art Criticism, 70*(1) (Winter 2012).

Borg, E., Scarafone, A., & Shardimgaliev, M. (2021). Meaning and communication. In *Internet Encyclopedia of Philosophy*. URL: https://iep.utm.edu/meaning-and-communication/

Costello, D. (2017). What's So New about the "New" Theory of Photography? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 75*(4), 439-452.

Costello, D. (2018). *On Photography: A Philosophical Inquiry*. Routledge, New York.

Fodor, J. (2012). Déjà vu: All Over Again: How Danto's Aesthetics Recapitulates the Philosophy of Mind. In Rollins (Ed.), *Danto and his critics* (2nd ed., pp. XX-XX). Blackwell Publishing, Oxford.

Grice, P. (1957). Meaning. *The Philosophical Review, 66*(3), 377-388.

Grice, P. (1989). *Studies in the Way of Words*. Harvard University Press, Cambridge.

Lopes, D. (2016). *Four Arts of Photography*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Maynard, P. (1997). *The Engine of Visualization: Thinking through Photography*. Cornell University Press.

Moore, R. (2017). Convergent minds: ostension, inference and Grice's third clause. *Interface Focus, 7*(3).

Neale, S. (1992). Paul Grice and the Philosophy of Language. *Linguistics and Philosophy, 15*, 509-559.

Recanati, F. (1986). On Defining Communicative Intentions. *Mind and Language, 1*(3), Autumn.

Recanati, F. (1987). *Meaning and Force: The Pragmatics of Performative Utterances*. Cambridge University Press.

Schiffer, S. (1972). *Meaning*. Oxford University Press.

Scruton, R. (2008). Photography and Representation. In S. Walden (Ed.), *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature* (pp. 138-166). Blackwell Publishing, Oxford.

Sperber, D., & Wilson, D. (1995). *Relevance Communication and Cognition*. Blackwell Publishers Ltd, Oxford.

Sperber, D., & Wilson, D. (2004). Relevance Theory. In L. R. Horn & G. Ward (Eds.), *The Handbook of Pragmatics* (pp. 607-632). Blackwell.

Strawson, P. F. (1964). Intention and Convention in Speech Acts. *The Philosophical Review, 73*(4), 439-460.

Walton, K. (2008). Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism. In S. Walden (Ed.), *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature* (pp. 14-49). Blackwell Publishing, Oxford.

Wilson, D. (2009). Photography and Causation: Responding to Scruton's Scepticism. *British Journal of Aesthetics, 49*(4), 327–340.

ANALYTICA
REVISTA DE FILOSOFIA
volume 26
número 2
2022

Resumo

Embora a comunicação via fotografias seja um fato corriqueiro, na tradição analítica, falta-nos elementos para compreender a estrutura e dinâmica dessa forma de comunicação. A ausência de ferramentas conceituais para compreender a comunicação fotográfica pode ser retraçada ao ponto de vista predominante estabelecido por Paul Grice, em seu seminal artigo de 1957. A fotografia, por ser, segundo ele, uma forma de significado natural, não constituiria um meio de comunicação genuíno. Argumentarei que há ao menos dois caminhos para a fundamentação da teoria comunicacional da fotografia a partir do viés intencionalista de Grice. Se aceitarmos os desenvolvimentos recentes da filosofia da fotografia, que rompem com o caráter necessariamente factual da fotografia, poderíamos dizer, nos termos de Grice, que a fotografia também poderia ser uma forma de significado não natural. Um caminho mais frutífero de crítica a Grice pode ser encontrado no abandono de uma das exigências por ele imposta à comunicação.

Palavras-Chave Filosofia da fotografia, comunicação, intenção comunicativa, significado não natural.

Absctract

Although communication through photographs is a common phenomenon, within the analytical tradition, we lack elements to understand the structure and dynamics of this form of communication. The absence of conceptual tools to comprehend photographic communication can be traced back to the predominant viewpoint established by Paul Grice in his seminal article of 1957. Photography, according to him, being a form of natural meaning, would not constitute a genuine means of communication. I will argue that there are at least two paths to establish the communicational theory of photography from Grice's intentionalist perspective. If we accept recent developments in the philosophy of photography, which depart from the necessarily factual nature of photography, we could say, in Grice's terms, that photography could also be a form of non-natural meaning. A more fruitful critique of Grice can be found in abandoning one of the requirements he imposed on communication.

Keywords *Philosophy of photography, communication, communicative intention, non-natural meaning.*