

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL INSTITUTO DE FILOSOFIA E
CIÊNCIAS HUMANAS PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

NYKOLAS FRIEDRICH VON PETERS CORREIA MOTTA

**FOTOGRAFIA DE REPRESENTAÇÃO DRAMÁTICA: UMA DISCUSSÃO DOS
PRESSUPOSTOS DA ONTOLOGIA DO CINEMA DE ROGER SCRUTON**

Porto Alegre, RS, Brasil

2022

NYKOLAS FRIEDRICH VON PETERS CORREIA MOTTA

**FOTOGRAFIA DE REPRESENTAÇÃO DRAMÁTICA: UMA DISCUSSÃO DOS
PRESSUPOSTOS DA ONTOLOGIA DO CINEMA DE ROGER SCRUTON**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor
em Filosofia.

Orientadora: Profa. Dra. Priscilla Tesch Spinelli

Porto Alegre, RS, Brasil

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Von Peters Correia Motta, Nykolas Friedrich
Fotografia de representação dramática: uma
discussão dos pressupostos da ontologia do cinema de
Roger Scruton / Nykolas Friedrich Von Peters Correia
Motta. -- 2022.
395 f.
Orientadora: Priscilla Tesch Spinelli.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Porto
Alegre, BR-RS, 2022.

1. Representação pictórica. 2. Ontologia do cinema.
3. Ontologia da fotografia. 4. Filosofia da
fotografia. 5. Filosofia analítica. I. Tesch Spinelli,
Priscilla, orient. II. Título.

NYKOLAS FRIEDRICH VON PETERS CORREIA MOTTA

**FOTOGRAFIA DE REPRESENTAÇÃO DRAMÁTICA: UMA DISCUSSÃO DOS
PRESSUPOSTOS DA ONTOLOGIA DO CINEMA DE ROGER SCRUTON**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor
em Filosofia.

Orientadora: Profa. Dra. Priscilla Tesch Spinelli

Defendida em 11 de novembro de 2022

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Andrea Cachel
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Eduardo Vicentini de Medeiros
Universidade Federal de Santa Maria - UFSM

Prof. Dr. Guilherme Ghisoni da Silva
Universidade Federal de Goiás - UFG

Prof. Dr. Paulo Francisco Estrella Faria
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Às minhas duas gatinhas, sem as quais não teria chegado aonde cheguei.

À memória das 689341 vítimas notificadas da COVID-19, assim como das incontáveis e incontadas outras. Sempre me dói pensar em vocês (e doerá enquanto eu viver), mas prometo fazer dessa dor combustível de indignação. Não terá sido em vão.

À memória de Tetê (1927-2019), minha terceira avó, cuja presença ensolarada nos deixou em um belo dia de sol, mas seguiu iluminando nos sombrios dias pandêmicos.

À memória de Sara Lee (2001-2022), pessoinha felina que me viu concluindo ensino médio, graduação e mestrado, e por pouco não me viu concluindo o doutorado.

AGRADECIMENTOS

Escrever esta tese foi um processo árduo. Não teria conseguido chegar até aqui sem o apoio que recebi ao longo dessa longa jornada. Sem o apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) durante a primeira “encarnação” da tese, a escrita teria sido impossível. É preciso enfatizar a importância dos órgãos públicos que fomentam a pesquisa, especialmente neste momento de ataque à universidade e educação públicas. Meu mais sincero agradecimento por ter sido privilegiado com uma bolsa! Agradeço também a meus pais, Luis Carlos e Suely, pelo apoio e incentivo constantes; à Ivonete, ao Carlinhos e ao “Bob”, o pessoal da Nova Roma, pela longa e sincera amizade; ao Jônadas, pela disposição e presença como orientador, especialmente nos momentos mais sombrios; à Giancarla, minha “chefe” no Cine Dhebate, pelo exemplo de teoria e prática indissociadas; ao Edgar, pela convivência na Sala Redenção na qual tanto aprendi; à Ana, sem cuja amizade não teria conseguido transpor meu próprio Bojador; às pessoas que participaram de minhas experiências docentes, especialmente ao Gerson, à Melissa e ao Newton, por me incentivarem com sua interlocução criativa e interessada; ao pessoal do CineMaromba (Gil, Marloren, Rafael e Thai) por mostrar que é possível filosofar a sério com leveza; à dona Lourdes, por me apresentar à sabedoria dos Kahunas e plantar a semente da ancestralidade; aos quatro “mosquiteiros” do clube de contos da quarentena (Beatriz, Iago, Igor e Lucas), por me fazerem tomar gosto renovado pela leitura e pela vida, especialmente durante a época mais dura da pandemia; a Cristiane e Maria Luiza pela apaixonante introdução a Piaget; à Rosana, pelo primeiro contato com Paulo Freire; aos integrantes do Seriema (Seminário Radical Interdisciplinar Emancipatório), *aka* seriemes, pela troca de experiências e construção de um saber coletivo; à Conceição, pela primeira incursão na sociologia e pela introdução a Marx; a José Antônio e Marcello pelas iniciações tanto ao campo da educação das relações étnico-raciais quanto ao letramento racial imbricado em tal campo; ao Gabriel, pela parceria na exploração do território da educação e pelo exemplar inconformismo; à Priscilla, não apenas por ter assumido a orientação, mas por ser uma interlocutora privilegiada em minha licenciatura, e, por fim, mas não menos importante, à Luísa, pela conversação arrebatadora e por me fazer ver como estamos mergulhados no “vasto oceano do belo”.

“Que vulgares literatos esmiúcem solenemente essas fantasmagorias irrisórias e façam valer [...] a sua metódica superioridade intelectual. Preferimos pesquisar os germens dos pensamentos geniais encobertos por esse invólucro fantástico e para os quais esses filisteus não possuem olhos”.

Friedrich Engels, *Do Socialismo Utópico ao Socialismo Científico*, I, O Utopismo na França: Saint-Simon, Fourier

“Quando tentamos realmente fazer nossas as ideias de um outro, quando verdadeiramente as vivemos, sem nos contentarmos em unicamente adotá-las tal como são, nem sempre é possível a seguir nos apagar totalmente”.

Eugène Minkowski, *A noção de perda de contato vital com a realidade e suas aplicações em psicopatologia*

“Fazer filosofia é explorar nosso próprio temperamento, e ao mesmo tempo é tentar descobrir a verdade”.

Iris Murdoch, *A Soberania do Bem*, Sobre “Deus” e o “Bem”

"Com efeito, o que faz a Filosofia? Sua pretensão parece ser clara: desde sempre pretendeu ser um pensar ao limite. Ou: um levar a sério que busca extrair de si as últimas conseqüências"

Roberto Gomes, *Crítica da Razão Tupiniquim*, capítulo X

RESUMO

No cerne da ontologia do cinema de Roger Scruton apresentada em *Photography and Representation* (1981) está a definição de filme como uma fotografia de representação dramática. Essa ontologia é arregimentada por uma crítica cultural dirigida à instituição do cinema. Apesar disso, pelo fato de o filósofo conservador fundamentar sua ontologia do cinema em uma ontologia da fotografia (e de considerar o cinema como uma forma de fotografia animada), o enfoque de intérpretes e críticos de Scruton está no que este tem a dizer sobre fotografias, especialmente na sua recusa do status representacional a elas. A proposta desta tese é, sem entrar nas considerações sobre cinema do filósofo inglês, analisar em detalhe os componentes da definição fulcral de filme com um capítulo correspondente a cada uma deles: fotografia, fotografia de representação e representação dramática. Para tanto, é necessário mais dois capítulos suplementares, um com respeito ao método adotado por Scruton, outro concernente à concepção de representação pictórica em jogo. Veremos que as duas ficções lógicas da fotografia ideal e da pintura ideal corporificam os critérios definidores de cada meio, respectivamente as propriedades genéticas causal e intencional (capítulo 1). Por um lado, a propriedade genética intencional é aquilo que possibilitaria o ver-em característico de representações pictóricas (capítulo 2). Por outro lado, a propriedade genética causal é aquilo que possibilitaria o ver a partir característico de fotografias (capítulo 3). A fotografia de representação seria uma imagem fotográfica que permitiria que se visse a partir dela objetos que contivessem a propriedade de representação, não sendo ela mesma uma representação fotográfica (capítulo 4). Por fim, a representação dramática é tomada pelo filósofo conservador como dizendo respeito simplesmente a ações e personagens ficcionais, sendo dramática no mesmo sentido da *novel* dramática de Henry James. Mas essa é uma simplificação grosseira do drama jamesiano (capítulo 5). Os pressupostos da ontologia do cinema de Scruton terão sido apresentados desta forma.

Palavras-chave: Representação pictórica; Ontologia do cinema; Ontologia da fotografia; Filosofia da fotografia; Filosofia analítica.

ABSTRACT

At the core of Roger Scruton's ontology of film presented in *Photography and Representation* (1981) is the definition of film as a photograph of a dramatic representation. This ontology is enlisted by a cultural critique aimed at the institution of cinema. Nevertheless, since the conservative philosopher's ontology of film is grounded in a ontology of photography (and film is considered as a sort of animated photography), Scruton's interpreters and critics focus on what he has to say about photographs, specially on his denial of the status of representations to them. The purpose of this thesis is, without going into the English philosopher's account on film, to analyse in detail the components of the core definition of film with a chapter corresponding to each of them: photography, photograph of representation and dramatic representation. In order to do so, it is necessary two more additional chapters, one regarding the method adopted by Scruton, the other concerning the conception of pictorial representation at stake. It will be exposed that the two logical fictions of the ideal photography and of the ideal painting embody the defining criteria of each medium, respectively the causal and the intentional genetic properties (chapter 1). On the one hand, the intentional genetic property is what make it possible the seeing-in peculiar to pictorial representation (chapter 2). On the other hand, the causal genetic property is what make it possible the seeing after peculiar to photographs (chapter 3). The photograph of representation is a photographic image that affords one to see from its objects which contain the property of representation, itself not being a photographic representation (chapter 4). Finally, the dramatic representation is taken by the conservative philosopher as simply referring to fictional actions and characters, itself being dramatic in the same sense of Henry James' dramatic novel. But this is a gross simplification of the Jamesian drama (chapter 5). The presuppositions of Scruton's ontology of film will be thus presented.

Keywords: Pictorial representation; Ontology of film; Ontology of photography; Philosophy of photography; Analytical philosophy.

ÍNDICE

PREFÁCIO	10
INTRODUÇÃO	13
1. MÉTODO	31
1.1 Método dos critérios	32
1.2 <i>Subjects</i> e a (suposta) reconceitualização de Scruton	50
1.3 Os ideais lógicos como ficções criteriosais	63
2. REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA	82
2.1 Ver-como	83
2.2 Ver superfícies marcadas como, ver-em	96
2.3 Representação pictórica	101
2.4 Pintura ideal e a fantasia da pintura mental	114
3. FOTOGRAFIA	126
3.1 A propriedade genética causal e a fotografia ideal	128
3.2 A percepção verídica como um modo de crença	153
3.3 Olhar para fotografias como um modo de percepção	182
3.4 O argumento do estilo	220
4. FOTOGRAFIA DE REPRESENTAÇÃO	249
4.1 Fotografia de representação x circuito de represent-ação	250
4.2 Dificuldades conceituais da ideia de fotografia de representação	284
5. REPRESENTAÇÃO DRAMÁTICA	304
5.1 A <i>novel</i> dramática de Henry James	306
5.2 Represent-ação dramática e <i>Photography and Representation</i>	319
5.3 Allardyce Nicoll e a importância de levarmos a sério	328
CONSIDERAÇÕES FINAIS	340
REFERÊNCIAS	350
INFORMAÇÕES REFERENTES ÀS IMAGENS	367
APÊNDICE A – UM ESBOÇO DE 3.5, OU SOBRE A SUBSEÇÃO QUE TERIA SIDO, MAS NÃO FOI	370
APÊNDICE B – CRONOLOGIA DA REDAÇÃO DA TESE	393

PREFÁCIO

Encontrei a seguinte passagem escrita por Brecht na rede social de uma colega de profissão mais erudita do que eu. Descaradamente, cito e comento-a sem sequer tê-la lido antes desse encontro fortuito:

Um professor de filosofia foi ao sr. K e lhe falou de sua sabedoria. Depois de um momento, o sr. K lhe disse: “Você está sentado de modo incômodo, fala de modo incômodo, pensa incomodamente”. O professor de filosofia se irritou e disse: “Não era sobre mim que eu queria saber, mas sobre o conteúdo do que falei”. “Não tem conteúdo”, disse o senhor K. “Vejo que anda grosseiramente, e não há objetivo que alcance ao andar. Você fala obscuramente, e nada esclarece ao falar. Vendo sua postura, não me interessa o seu objetivo”.

O professor de filosofia veio apresentar sua sabedoria de sabichão, mas levou para casa uma lição digna de Sócrates de sr. K(euner). Não parece acidente que o professor de filosofia duramente criticado esteja precisamente *sentado*. Afinal, “apenas os pensamentos *andados* têm valor” (*Crepúsculo dos Ídolos*, Máximas e Flechas, 34), expressão de atividade vital e não de cansaço de viver. Ele está sentado e só isso dispensaria a qualificação de que o está “incomodamente”: fala e pensa como um homem sentado.

O professor de filosofia se irrita ao se ver provocado (literalmente chamado à frente) de forma pessoal. Afinal, não estudamos filosofia justamente para nos mantermos nos bastidores, escondidos por nossas nobres palavras? Não as botamos para brigar entre si como em uma rinha desinteressada (quicá desinteressante)? “O que interessa é a mensagem, não o mensageiro!”, clama o professor de filosofia (e nós com ele, enquanto afligidos por esta forma de filosofar). “Não tem conteúdo” significa que não há comunicado estático, uma coisa comunicada, mas sim que há *comunicação*, as ações tomadas e as estratégias para nos fazer entendidos (ou não). O professor de filosofia se comunica com seu andar grosseiro (o pisar duro de que fala Ailton Krenak) e seu falar obscuro, em suma, sua postura. O andar grosseiro e o falar obscuro *são* a mensagem. Nossos valores mais profundos são superficiais, pois se dão a ver aos olhos de todos, na maneira como estamos no mundo (escrever uma tese de filosofia é também uma forma de estar no mundo).

A acusação do sr. K ao professor de filosofia é justamente a que eu faria a Roger Scruton, acerca das suas considerações sobre fotografia, foco desta tese: não têm conteúdo, isto é, parecem se tratar de afirmações substanciais e polêmicas sobre a natureza da fotografia, mas apenas são expressão de um tratamento grosseiro e desatento do assunto, cuja grosseria e desatenção é camuflada por obscuridade. Lançar luz sobre essa

obscuridade é ver que não há muita coisa aí, só mais do mesmo. Mas mesmo aí há valor, já que expressam uma forma culturalmente compartilhada de ver fotografias.

Até eu conseguir reconhecer isso passaram-se *literalmente* alguns anos. Posso dizer que a obscuridade dos textos de Scruton gerou a ocasião de eu mesmo conjurar a minha luz. Por isso, sou grato a *eles*, não sei se necessariamente ao seu autor. A atitude corporificada em minha tese é justamente oposta àquela de Scruton: pretendo ter confrontado cuidadosa e atentamente um estudo realizado grosseira e desatentamente sobre fotografia; tento expressar-me de forma clara e amigável ao leitor, enquanto Scruton expressa-se obscuramente e de forma quase hostil com ele.

Dois imagens, uma presente no Guarani paraguayo e outra extraída da antiga sociedade Tupi, podem servir de ilustração de minha atitude. Em Guarani paraguayo, o verbo ler é *moñe'ẽ*, literalmente fazer (prefixo *mbo*, transformada em *mo* por conta da nasalização da palavra modificada) falar (*ñe'ẽ*). Quando lemos algo, não só deixamos falar, mas nós ativamente fazemos falar¹. Nós damos voz para o texto e para a pessoa que o escreveu ao emprestarmos a nossa própria. Nossa compreensão do que lemos está condicionada por quanto nos esforçamos nessa tarefa, donde entendermos muito pouco aquilo que não tentamos ativamente *vozear*. Ler é interpretar nesse sentido, quase no mesmo em que um ator dá voz a um personagem.

Já a palavra para livro é *aranduka*, literalmente aquilo que faz (*uka*) saber (*arandu*). *Arandu*, por sua vez, é uma palavra composta de *ara* (tempo, no sentido climático e cronológico, céu, dia, espaço-tempo originário mítico) e *hendu* (ouvir, escutar), correspondendo a uma sensibilidade e uma atenção que poderia ser chamada sem exagero de *escuta ativa* do mundo. O livro seria, por conseguinte, aquilo que nos faria escutar ativamente o mundo, aquilo que nos faria sábios, não exatamente pelo seu conteúdo, mas pelo encontro com a voz de um outro. Do cruzamento do significado dessas duas palavras, podemos fazer a imagem da leitura de textos (e tudo é texto...!) como um exercício de animar, de infundir de vida à voz de um outro e fazê-la falar. Para isso, é preciso saber ouvir, estar atento aos sinais e saber interpretá-los. Fazer falar e saber ouvir seriam verso e reverso da mesma moeda.

Já da antiga sociedade Tupi me interessa a antropofagia ritual. O respeito que tive pela integridade do pensamento de Roger Scruton e meu esforço em não distorcê-lo são o exato oposto de erigir e digladiar-se com um espantalho, uma caricatura do pensamento de outra pessoa esboçada apenas para glorificar o seu próprio. A execução ritual Tupi pode ser

¹ A sabedoria das crianças (ou, pelo menos, de *uma* criança) ecoa com aquela do Guarani paraguayo. Depoimento da orientadora: "Isso me lembrou o Tito há um tempo atrás (ele recém tinha completado quatro anos de idade). Ele deitado do meu lado na cama, eu lendo um livro em silêncio. Então ele pergunta: 'mãe, as letras do livro falam pra você?' e eu respondo: 'Isso mesmo, filho, as letras do livro falam em silêncio pros meus olhos'".

usada como imagem oposta àquela do esgrimir com um boneco de palha, uma vez que é a execução respeitosa de um inimigo em sua alteridade. Meu esforço em desmontar (“analisar” significa etimológica e literalmente des-fazer) o pensamento de Scruton como o pensamento de outro ser humano de carne e osso pode ser comparado com o esfacelamento do crânio da vítima com a ybyrapema, o tacape do algoz.

Minha tese se alterna entre momentos mais interpretativos correspondentes à imagem do Guarani paraguayo e momentos mais críticos e contundentes correspondentes àquela Tupi.

INTRODUÇÃO

Roger Scruton (1944-2020) escreveu uma tríade de artigos sobre fotografia e cinema: *Photography and Representation* (1981), *Imagination and the Screen* (1983) e *The Photographic Surrogate* (1990)². Quando sua importância para o campo da filosofia da fotografia é computada, apenas o primeiro artigo é levado em conta, como o comentário de Nigel Warburton o revela: “o controverso artigo ‘*Photography and Representation*’ agitou um número de escritores de seu sono dogmático”³. A alusão à famosa declaração de Kant parece sugerir que ocorria um debate de filosofia da fotografia e que suas pressuposições tácitas passaram a ser discutidas a partir do artigo de Scruton. Tal quadro corresponderia a um sono dogmático, mas na verdade o que tínhamos está mais para um *coma* dogmático sem sonhos (porquanto sem posições), uma vez que a filosofia da fotografia não era amplamente discutida na vertente de filosofia analítica. Não havia assunções de pano de fundo (*background*) porque não havia primeiro plano (*foreground*), nem palco de debate, nem nada (“era tudo mato”, alguém poderia dizer).

Photography and Representation inaugurou o debate de filosofia da fotografia na filosofia analítica, junto com outro artigo clássico, *Transparent Pictures* (1984), de Kendall Walton:

Roger Scruton e Kendall Walton [são] autores que estabeleceram os termos do debate em filosofia da fotografia *mainstream*. [...]

Junto com “*Transparent Pictures*” de Walton, “*Photography and Representation*” de Scruton é responsável por galvanizar o interesse em fotografia como um tópico independente de investigação filosófica — a despeito de ainda abordá-lo dentro da moldura do cinema.^{4 5}

Scruton e Walton foram pioneiros do debate em filosofia da fotografia no mundo analítico. Para entendermos como tal debate começou, devemos ler esses dois artigos. Essa seria uma razão situada no campo da história recente da filosofia. Ademais, para entendermos como o debate analítico continua, *também* devemos lê-los, pois “tomados em conjunto, todavia, é o trabalho de Scruton, Walton e de seus comentadores que permanece, para o

² O conteúdo dos dois últimos artigos são retomados, para não dizer auto-plagiados, respectivamente, nos capítulos 6, “*Fantasy, Imagination and the Salesman*”, e 9, “*Surface and Surfeit*”, de *An Intelligent Person's Guide to Modern Culture* (2000).

³ WARBURTON, 1996, p. 389.

⁴ Todas as citações de referências nas quais não consta informação de tradutor(a) são traduções feitas por mim.

⁵ Como estou usando um e-book sem numeração padrão do livro, doravante citarei também o texto original para permitir sua busca. Farei o mesmo para todas as fontes sem paginação: “*authors who have set the terms of debate in mainstream philosophy of photography. [...] / Together with Walton's 'Transparent Pictures,' Scruton's 'Photography and Representation' is responsible for galvanizing interest in photography as a stand-alone topic of philosophical enquiry — despite still approaching it from within the framework of film*” (COSTELLO, 2017, cap. 2).

bem ou para o mal, responsável pela maior parte da filosofia analítica da fotografia mais influente”⁶⁷. Já são inteiramente outras questões o quão importante é o debate em vertente analítica para a filosofia da fotografia *como um todo*, e como esse debate se compara com outros debates ocorrendo independente e paralelamente (e muitas vezes há já *bastante tempo*), feitos também em língua inglesa ou em outras línguas, como na francesa.

Apesar de ser um dos eixos do debate analítico contemporâneo sobre fotografia, *Photography and Representation* de Scruton é muitíssimo mal compreendido. Seus interlocutores não tentam entender o espírito, tampouco a letra do texto do filósofo britânico. Dominic McIver Lopes, com seu *The Aesthetics of Photographic Transparency* (2003), abriu um importante precedente nesse sentido. O intérprete não apenas não procura entender a forma com que Scruton utiliza os conceitos que utiliza (como o de representação⁸), como também contribuiu indiretamente no coalescimento das ideias do filósofo britânico àquelas de Walton por usar a teoria da transparência desse segundo para responder a dificuldades conceituais postas pelo primeiro. Especialmente a partir do artigo de Lopes, o texto de Scruton passou a ser reconstruído em termos alienígenas à sua produção, ignorando tanto as referências intelectuais do filósofo quanto suas demais obras. É tamanho o descolamento com o texto original que é difícil reconhecê-lo em meio a tantas reconstruções argumentativas e siglas de argumentos diferentes propostas pelos intérpretes.

Além do mais, como bem reconhecido por Costello em sua primeira passagem citada, o filósofo britânico fala de fotografia “dentro da moldura do cinema”. O assunto principal de *Photography and Representation*, a despeito do título, não é fotografia, mas sim *cinema*. Ou, melhor dizendo, não fotografia estática, mas sim aquela *animada*. Sem entrar

⁶ “Taken together, however, it is the work of Scruton and Walton and their commentators who remain, for better or worse, responsible for most of the more influential recent analytic philosophy of photography” (COSTELLO, 2017, introdução).

⁷ Por exemplo, Scruton é um dos interlocutores privilegiados no competente artigo de Paloma Atencia-Linares. Ela apresenta “duas defesas paradigmáticas dessa visão, que eu chamarei de ‘incompetência ficcional da fotografia’ (IFF [FIP])” (ATENCIA-LINARES, 2012, p.19). Uma delas é justamente a descrição de Scruton da fotografia ideal. Ademais, a ideia de fotografia de representação é abordada por ela (Cf. ATENCIA-LINARES, 2012, p. 20). Ambas as ideias serão extensamente analisadas nesta tese.

⁸ “Representações, de acordo com Scruton, estão em uma relação intencional com aquilo que elas representam. Que um desenho, por exemplo, represente um objeto não implica que o objeto exista – desenhos são ficcionalmente competentes. A explicação disso é que representações são essencialmente *tokens* em ação comunicativa; elas portam significado griceano não-natural. Segue-se que entender uma representação bem sucedida *como uma representação* – levando em consideração que é uma representação – requer reconhecer um pensamento que está corporificado (*embodied*) na representação” (LOPES, 2003, p.434). Além de ser Kendall Walton que usa os conceitos de Grice de significado *natural* e *não-natural* (Cf. WALTON, 2008a, p. 111), e não Scruton, McIver Lopes passa ao largo do que seja essa corporificação de um pensamento na representação (ou, antes, na percepção da representação), ignorando, inclusive, qual sentido de pensamento está em jogo – exatamente aquilo que mais importa para o filósofo britânico. Falarei sobre isso no capítulo 2.

no mérito de por que Scruton entende cinema assim (explicarei mais adiante por qual razão não o farei), é preciso reconhecer que primeiro o filósofo fala de fotografia para então, embasado nisso, abordar a imagem em movimento. Mas aquilo que Scruton fala de cinema é amplamente ignorado: “as perspectivas de Scruton sobre fotografia foram assunto de uma grande quantidade de discussão crítica. Mas sua consequência evidente para o cinema, enfatizada pelo próprio Scruton, recebeu menos atenção”⁹. Por algum motivo, os intérpretes apenas abordam *Photography and Representation* sem discutir *Imagination and the Screen* ou *The Photographic Surrogate*. Ademais, por ignorarem as partes sobre cinema do primeiro artigo, não apenas temos a impressão de que ele esgotaria o que o filósofo britânico tem a dizer sobre o assunto, mas também que esse assunto seria a fotografia.

É importante termos em mente os contornos gerais da argumentação de Scruton ao longo dos artigos. *Photography and Representation* coloca os fundamentos para as alegações feitas em *Imagination and the Screen* (embora já adiante algumas delas), enquanto que *The Photographic Surrogate* é uma espécie de resumo do primeiro. *Photography and Representation* possui uma seção introdutória não numerada e onze seções. Scruton passa dez dessas seções numeradas tratando de fotografia e pintura. Com isso, constrói a moldura conceitual do que ele fala sobre cinema na seção introdutória e naquela décima primeira. O filósofo procura mostrar que a tão deletéria ilusão cinematográfica deriva-se do aspecto fotográfico do cinema enquanto uma espécie de fotografia animada. No grosso do artigo, Scruton defende que fotografias não são representações pictóricas dos objetos fotografados porque a configuração de suas marcas constitutivas simplesmente seria uma cópia mecânica da configuração da superfície visível das coisas diante da câmera. Já a configuração das marcas constitutivas de uma representação pictórica expressaria intencionalidade e não estaria limitada a simplesmente reproduzir estados de coisas.

Olhar para fotografias produziria em nós crenças e emoções reais sobre o mundo, enquanto que olhar para representações pictóricas, não. É nesse poder de mexer com nossas emoções que Scruton localiza o poder ilusório do cinema. O cinema é capaz de produzir emoções reais destituídas de um objeto real (e sem que tenhamos que fazer alguma coisa para alcançá-lo); quer dizer, ele seria capaz de alimentar a fantasia de seus espectadores. Em *Imagination and the Screen* o filósofo desenvolve esse ponto apresentando toda uma dinâmica psíquica dos desejos e como a fantasia curto-circuitaria tal dinâmica por fornecer uma satisfação de desejos sem prestar contas à realidade. Por conta disso, por estar a serviço da fantasia, o cinema não seria sequer arte (ou apenas acidentalmente, no melhor dos casos), uma vez que a arte serviria para educar nossas emoções e aprofundar nosso senso de realidade. Assim, podemos perceber que Scruton

⁹ GAUT, 2002, p. 300.

aborda a natureza das fotografias (ontologia da fotografia) para tratar daquela de filmes (ontologia do cinema) e do efeito de filmes em nós (uma psicologia moral do cinema?).

Meu plano inicial para esta versão¹⁰ da tese era analisar *minuciosamente todas* as considerações do filósofo britânico sobre cinema, tanto a ontologia do cinema quanto aquilo que tem a dizer sobre fantasia e a sétima arte, nos três artigos já mencionados. Mas, simplesmente por uma questão de espaço, havia optado por me concentrar *apenas* no primeiro assunto. No cerne da ontologia do cinema de Scruton está a definição de filme (que não será surpresa para ninguém que leu o título desta tese): “Um filme (*film*) é uma fotografia de representação dramática”¹¹. É preciso entender cada um dos elementos da definição para apanharmos a natureza do cinema para Scruton. Ora, era *exatamente* essa a proposta revisada da tese, com um capítulo dedicado a cada elemento da definição e à definição como um todo. Idealmente, seriam quatro capítulos (“fotografia”, “fotografia de representação”, “representação dramática” e “fotografia de representação dramática”). Precisei de dois capítulos adicionais para falar do método adotado por Scruton em *Photography and Representation* e de sua concepção de representação pictórica. Isso avolumou a tese sobremaneira (como o leitor pode julgar pela tese que tem em mãos ou em uma tela), mesmo sem ter escrito o capítulo sobre a definição de cinema. Por isso, decidi deixar sua concepção de cinema como um todo (ontologia + “psicologia moral”) para outra ocasião¹².

A tendência dos intérpretes é a de não abordarem o que o filósofo conservador tem a dizer sobre cinema. Nesse sentido, não vou contra ela, uma vez que não abordo o assunto extensamente, limitando-me a fazer menções aqui e ali à sua visão de cinema ao longo da tese (mais especialmente no capítulo 5). Ainda assim, optei por deixar o título original praticamente intocado para marcar que, embora quase ausente da tese, a ontologia do cinema de Scruton está em seu horizonte conceitual. Afinal, eu desenvolvo todo o instrumental necessário para abordar criticamente sua definição de filme. Em função disso, acrescentei “os pressupostos” ao título, entre “discussão” e “da ontologia do cinema de Roger Scruton”. Procuro expor esses pressupostos tentando não somente entendê-los nos termos em que o próprio filósofo coloca as coisas, mas também da melhor maneira possível. Não poupo esforços nesse propósito como o leitor pode notar pela quantidade (e, espero, também pela qualidade) destas páginas. Já nesse sentido, vou contra a tendência dos

¹⁰ Eu precisaria de uma *outra* introdução para contar a *longa* história da escrita desta tese.

¹¹ SCRUTON, 1981, p. 577 e p. 598, respectivamente, na seção não numerada e na 11.

¹² Esse foi o conselho de Eduardo Vicentini de Medeiros na banca de qualificação pela qual esta versão da tese passou. Eu entreguei os atuais capítulos 1, ainda faltando a subseção 1.4, capítulo 4 e 5. Restaria escrever para a defesa a referida subseção (que acabou virando o capítulo 2), o capítulo sobre fotografia (o atual capítulo 3) e o capítulo sobre cinema (o extirpado capítulo 6). Eduardo Vicentini recomendou-me escrever o capítulo sobre fotografia e “me livrar logo de uma vez” da tese.

intérpretes, especialmente os mais recentes. Mas chega de circunlocuções sobre o que *poderia ter sido* a tese e vejamos o que esta tese é *de fato*.

O capítulo 1 (junto com o seguinte) contribuiu para deixar a discussão da definição de filme fora da tese. Apesar de não corresponder a nenhum elemento dessa definição, ele trata do método em *Photography and Representation* que leva até ela. Procurei abordar diretamente o elefante na sala. Nesse artigo, o filósofo atrela o que tem a dizer sobre pinturas e fotografias a formas ideais de cada uma delas. Só que em nenhum momento de seu texto justifica essa escolha argumentativa. Intérpretes reagem a ela, acusando Scruton de pressupor arbitrariamente aquilo que tenta provar por meio dessas formas ideais (que fotografias não seriam representações por serem cópias das aparências dos objetos fotografados, basicamente). Tento dissolver essa impressão de arbitrariedade procurando apresentar em linhas gerais o método que justificaria a introdução da pintura e da fotografia ideais. Para tanto, em 1.1, parto de Kendall Walton que escreveu um artigo em estética (*Aesthetics — What? Why? and Wherefore?*, de 2007) que esclarece metodologicamente seu artigo *Transparent Pictures* escrito vinte e poucos anos antes. Munido da distinção metodológica de Walton entre construção de teoria e análise conceitual, sugiro que Scruton lance mão desse segundo método em sua tese de doutorado, *Art and Imagination* (1973).

O filósofo britânico faria análise conceitual de um tipo diferente daquela descrita por Walton por focar-se nas condições de verdade do uso de um termo. São condições de verdade bem específicas que interessam a Scruton, na verdade (*no pun intended*): aquelas ligadas a critérios wittgensteinianos. Por conta disso, tento esboçar a compreensão do filósofo do que sejam critérios e contrastá-la de forma rápida com aquela (inteiramente diferente) de Stanley Cavell. Para Scruton, critérios seriam estados de coisa cuja presença permitiria a aplicação de um predicado a um objeto. Eles estabeleceriam as condições de verdade de um termo sem o fazer mediante condições necessárias ou suficientes (menos rigidamente, por assim dizer). Por conta disso, o método de Scruton em sua tese seria o da *análise conceitual veritativa criterial*. Antes de sugerir como esse método seria aplicado em *Photography and Representation*, procuro mostrar em 1.2 como o filósofo pretende fazer uma reconceitualização por meio da introdução das formas ideais de fotografia e pintura. Tanto fotografias quanto pinturas possuiriam um *subject*, alguma coisa visualizada em suas marcas, o que traduzo por “assunto”. Enfatizar a posse de um assunto seria ignorar a especificidade da experiência do observador com cada um desses tipos de imagem.

Scruton considera que ignorar essa especificidade cria um espaço perigoso em que a pintura pode se desencaminhar de sua vocação figurativa em um movimento que vai ladeira abaixo. Pode, porque, para ele, efetivamente se desencaminhou com o advento da fotografia. Não é possível dissociar o diagnóstico catastrofista da história recente da pintura por parte do filósofo e o papel da fotografia nisso de seu esforço com a trilogia de artigos.

Scruton pode ser visto como procurando salvaguardar a pintura e reverter o dano supostamente trazido pela fotografia. Procuo usar fragmentos de textos do século XIX para dar plausibilidade ao diagnóstico de Scruton, ao mesmo tempo revelando seu exagero. Por fim, usando *Looking at Art through Photographs* (1993) de Barbara Savedoff, tento sugerir que a concepção de pintura do filósofo, especialmente no fato de considerar que ela teria um assunto da mesma forma que a fotografia, revela a influência da reprodução fotográfica de obras de arte. A pintura que ele quer salvaguardar da fotografia já é uma pintura entendida a partir da experiência da fotografia porquanto vista a partir de reproduções fotográficas.

Já em 1.3, apresento a hipótese de que o método da análise conceitual criterial seria aplicado em *Photography and Representation* através da fotografia e da pintura ideais. Para Scruton, é a gênese causal de fotografias e aquela intencional de pinturas que estabeleceriam suas relações com seus assuntos. Como a experiência específica dessas imagens é determinada pela sua relação com o assunto, o filósofo considera que a gênese diferenciada de cada uma é essencial para apanhar a diferença entre elas. Fotografias e pinturas enquanto estados de coisas teriam inscritas em si uma marca de sua gênese, algo que chamei de propriedade genética causal e intencional, respectivamente. Por conseguinte, Scruton erige tal propriedade genética como critério para algo contar como fotografia ou pintura. Como haveria outros critérios para isso, as formas ideais de fotografia e pintura isolariam a propriedade genética correspondente em abstração dos outros critérios, exibindo perspicuamente a suposta essência da fotografia e aquela da pintura. Todavia, isso não bastaria para dissipar inteiramente a impressão de arbitrariedade que essas formas ideais produzem no leitor justamente porque elas pretendem esgotar a natureza de cada meio de expressão por definir a essência de fotografias e pinturas como estados de coisa.

A prática bem estabelecida em nossa cultura (desde pelo menos o final do século XIX) de tratar fotografias como artefatos intencionais é reinterpretada por Scruton como intrinsecamente ilusória. Tratar fotografias mais do que meras cópias causalmente produzidas das aparências dos objetos fotografados seria ver uma propriedade genética intencional onde só haveria aquela causal. O ônus da prova está com o filósofo em provar o aspecto ilusório dessa forma de interação com fotografias, algo que ele não faz. O revisionismo de Scruton depende diretamente de sua concepção de critério. Apelando para uma outra noção de critério (como aquela de Cavell) poderíamos ver que a originação causal pode ser um critério essencial para um certo tipo de interação com fotografias, algo bem explorado pelo filósofo britânico no caso da interação com elas meramente enquanto cópias de aparências. Mas não precisa ser assim ou sê-lo da mesma forma para outros tipos de interação com fotografias, de modo que faria mais sentido falar em tantas ontologias da

fotografia quantas forem as interações possíveis com elas do que falar simplesmente em uma ontologia, fixada em um tipo de interação somente.

O capítulo 2 também abala o feng-shui da tese, já que era originalmente uma subseção do capítulo anterior que cresceu desproporcionalmente. Esse capítulo aborda o conceito de representação pictórica em jogo na argumentação de Scruton. Embora central ao raciocínio do filósofo (afinal, seu ponto é que fotografias *não* são representações pictóricas), ela não é explorada plenamente em *Photography and Representation*, mas sim em *Art and Imagination*. Por conta disso, procuro apresentar o conceito em toda sua complexidade por remeter à tese de doutorado de Scruton. Ademais, uma vez que o texto do filósofo dá sinais de uma discussão com Richard Wollheim, uso o contraste com o outro filósofo britânico como estratégia expositiva, à maneira como contraste Scruton e Walton no capítulo 1. A representação pictórica é definida como um ver-em produzido intencionalmente, envolvendo uma dualidade de marcas pintadas e o assunto visualizado. Tal intencionalidade se revelaria na corporificação na experiência do observador das marcas de um pensamento imaginativo. Essa é a explicação de Scruton para a visualização do assunto. Procuro dar sentido aos diferentes aspectos da representação pictórica por usar pelo menos um exemplo em cada subseção, dado que a discussão pode degenerar facilmente em jogos verbais e tecnicismos.

Uma vez que Scruton chega ao conceito de ver-em partindo daquele de ver-como, começo em 2.1 por explorar esse último conceito. Ver-como é simultaneamente um fenômeno perceptual e imaginativo. Nós falamos “não vê o homem ali?” quando queremos apontar uma árvore que nos impacta como um homem, as mesmas palavras que falaríamos se houvesse um homem trepado na árvore e quiséssemos apontá-lo, por exemplo. Nós usamos um vocabulário visual, mas falando coisas aparentemente falsas, já que não haveria nenhum homem na direção apontada. Por conta disso, ver-como seria um fenômeno imaginativo. Usando o método da análise conceitual veritativa criterial explorado em 1.1, o filósofo britânico chega a duas condições para alguma coisa cair sob o conceito de imaginação: (i) ir além do dado (ii) de modo adequado. Nosso uso de vocabulário visual para falar coisas que seriam falsas caso acreditássemos nelas corresponderia a essa primeira condição. Ela não diferenciaria ocorrências de imaginação autêntica daquelas de fantasia. Embora ambos indo além do dado, um fenômeno imaginativo pode ser compartilhado com outras pessoas, enquanto um fenômeno fantasioso não. A segunda condição procura responder pela normatividade e intersubjetividade da imaginação que a fantasia não teria.

A imaginação reage a certos aspectos da realidade. Uma árvore nos impactar como homem será um fenômeno imaginativo se pudermos apontar características da árvore que propiciem que isso aconteça, de modo que outras pessoas possam ser impactadas assim também. As descrições que oferecemos de como a árvore nos impacta como homem

seriam, assim, adequadas a ela. Scruton chama a árvore e tudo o que propicia ser visto-como de objeto primário e o homem e tudo aquilo que é visto-como de objeto secundário. A condição de adequação responderia pela ancoragem do objeto secundário no primário. As características do objeto primário que propiciam vê-lo como o objeto secundário seriam razões ou evidências para ver esse último. Mas seria essa uma boa descrição do impacto da árvore em nós? Haveria dois objetos componentes de nossa experiência? Precisaríamos de evidências para ver a árvore como homem, ou simplesmente a veríamos dessa forma? Por conta disso, a perspectiva da qual Scruton fala do ver-como não parece tanto a da primeira pessoa, mas sim aquela de terceira, em uma cena de instrução.

É para a pessoa que *ainda* não vê-como que propriamente haveria dois objetos, aquele que ela vê e o que ela não vê (ainda), e para quem seria necessário evidências visuais para fazê-la ver. Os apontamentos das razões de ver o objeto primário como o secundário expressam um conteúdo proposicional não-asseverado, uma vez que não estão falando do mundo como está. Quando acontece o estalo e a pessoa que não via-como passa a ver assim, é como se esse conteúdo proposicional se manifestasse no campo visual. Donde a ideia de “corporificação” de um pensamento fregeano imaginativo (porquanto não-asseverado) na experiência. O exemplo que uso para discutir isso é o de minha gata Ivy vista como Clint Eastwood (ou *Cat Nipwood*). Mas há uma complicação ulterior: Scruton considera que tal ideia valeria mesmo no caso da primeira pessoa, em que alguém desassistido vê-como. No restante da subseção procuro explicar como poderia valer, amparando-me na concepção de percepção visual de Scruton herdada de D.M. Armstrong e na forte sugestão da sensorialidade do pensamento imaginativo corporificado.

2.2 é uma subseção de transição, já que abordo como as características do ver-como valeriam para superfícies marcadas. Para tanto, lanço mão do exemplo das marcas formadas no batente de uma porta em uma sacada pouco usada e exposta às intempéries. A distinção entre objeto primário e secundário parece ainda valer, já que vemos as marcas e um rosto humano, só que com uma diferença: o rosto emerge das marcas, ocupando um espaço (proto?) pictórico, em vez de as marcas serem vistas como um rosto. Donde parecer mais correto dizer que vemos o objeto secundário no primário, e não o primário como o secundário. Essa transição hesitante de Scruton entre ver-como e ver-em parece espelhar aquela de seu compatriota Richard Wollheim. A tese de doutorado do filósofo é de 1973, exatamente no período que separa a primeira edição de 1968 de *Art and Its Objects* de Wollheim e a segunda edição de 1980, onde apresentará a revisão conceitual do ver-em. Os dois filósofos britânicos concordariam que o ver-em envolveria a dualidade das marcas e do objeto visualizado que emerge delas. Embora apresente essa dualidade, as marcas no batente não seriam ainda uma representação pictórica de um rosto humano, já

que não foram produzidas para propiciar um ver-em. Elas seriam, em contrapartida, um exemplo de imagem do acaso.

A subseção 2.3 é o núcleo do capítulo já que apresenta e discute a concepção de representação pictórica de Scruton em contraposição com a de Wollheim. O compatriota do filósofo conservador concorda com ele no quadro geral que representação pictórica envolveria ver-em intencional, mas discordaria dele no detalhe. Scruton restringe a representação pictórica à dimensão figurativa, enquanto Wollheim não, considerando que haveria um ver-em que propiciaria uma representação pictórica abstrata. Eles também discordam do papel da intenção na experiência de se ver uma representação. Para Wollheim, a intenção *bem sucedida* do pintor estabeleceria um padrão de correção que selecionaria uma percepção correta entre aquelas possíveis. Como exemplo disso (inspirado por um do próprio Wollheim, mas retirado da cultura memética), apresento duas pinturas, uma do século XVII e outra do século XIX, na qual nós (viventes dos anos 20 do século XXI, espectadores de cinema hollywoodiano) podemos ver Keanu Reeves. O padrão de correção de cada pintura excluiria a percepção da estrela de cinema. Um observador dessas pinturas não precisa apelar explicitamente ao padrão de correção para ver seus assuntos (um homem cuja identidade foi perdida e Paul Mounet, respectivamente), bastando meramente se conformar a eles.

Já Scruton considera que apreender a intenção do pintor é necessária para se entender uma pintura. Essa intenção se realizaria na ordem do estritamente visível e consistiria na configuração de marcas componentes da pintura, de modo que ela mesma seria o padrão de correção. O filósofo conservador apresenta três objetos de interesse em jogo na experiência de se olhar para uma pintura: o objeto material da vista, o objeto intencional da vista e o objeto representado. O primeiro corresponderia ao objeto primário, o segundo ao secundário e o terceiro é aquilo que deve ser visto-em. Se tudo der certo é o que veremos-em, não havendo diferença entre o objeto intencional e o representado. O que daria certo nesse caso é a comunicação do pensamento imaginativo envolvido no ver-em. Uso a cena de instrução explorada em 2.1 para entender esse ponto. Uma vez que o pintor como que misturaria o pensamento imaginativo entretido por ele à tinta, encontro a noção lockeana de trabalho em jogo na ideia da pintura como representação pictórica. Ademais, como visualizar o objeto representado redundaria em o observador entreter o mesmo conteúdo proposicional entretido pelo artista ao pintar, sugiro que central à concepção de Scruton está a ideia de *contaminação noética*. Tomo de empréstimo essa designação a Tolstói, que considera que o observador acaba por sentir a mesma emoção que o artista sentiu ao produzir a obra de arte, isto é, que o observador é *contagiado* por essa emoção

Por fim, em 2.4, exploro dificuldades reveladoras da concepção de representação pictórica de Scruton. O objeto representado determinaria o que devemos ver-em, mas ele

mesmo seria independente do que o observador pode ver-em. Isso significaria que mesmo que aquilo que o produtor de representação quer representar não pudesse ser visto de jeito algum, ainda assim as marcas seriam representação disso, um contra senso para Wollheim, já que a intenção do produtor não seria bem sucedida nesse caso. Scruton comenta rapidamente do caso dos rabiscos incompetentes de uma criança pequena representarem o pai dela mesmo com seu genitor não podendo ser visto neles. Essa dificuldade aparentemente se encaixa em uma outra. O filósofo conservador diz que o pensamento imaginativo comunicado na pintura subjaz à intenção do pintor. Caso consideremos que essa subjacência significa que o artista possui uma antevisão completa do que pintará e que pintar é simplesmente transcrever essa pintura mental nas marcas, então podemos entender porque os rabiscos da criança ainda representariam apesar de serem incompreensíveis. A criança possuiria essa antevisão em sua mente, mas não a habilidade de transcrevê-la.

Podemos encontrar uma visão parecida em uma entrada dos diários de Eugène Delacroix, o que sugere que pode ser uma ideia presente na cultura ocidental. Wollheim conta uma história volitiva e psicológica complexa do qual essa ideia participaria. O compatriota de Scruton apresenta-a como uma espécie de tentação com a qual pintores podem ter de lidar ao pintarem, uma vez que essa ideia não apenas desenfatuaria o aspecto laboroso da pintura, mas o tornaria inteiramente irrelevante. Também podemos encontrar essa ideia de antevisão completa na forma em que pinturas ordinariamente são apreciadas. O observador comum se contenta meramente com o conteúdo figurativo de uma pintura e algumas informações gerais, vendo-a como expressão de uma genialidade. Tal como o gênio transcende as condições de seu tempo, a obra de gênio transcende as condições ordinárias de produção. Por conta disso, uma vez que a ideia de antevisão completa espreita a ficção lógica da pintura ideal de Scruton, sugiro que a pintura ideal possa ser vista como corporificando uma fantasia subjacente a esse tipo de interação mais comum com pinturas. Nesse sentido, contra a objeção de um intérprete que via um modelo de observador muito simples no caso da fotografia ideal, mas um mais complexo no da pintura ideal, sugiro que ambos seriam observadores bastante simples, e que não haveria problema *conceitual* algum nisso, se não tivermos a pretensão de esgotar todos os tipos de interação possíveis com as imagens com essas ficções lógicas.

O capítulo 3 é o principal responsável pela exclusão do capítulo 6 sobre a definição fulcral de filme. Seu gigantismo possui alguma coisa de ctônico, pois as distinções conceituais aí apresentadas (especialmente as de 3.3) irromperam sem planejamento prévio. Ademais, o capítulo por seu tamanho desmedido acaba tornando a tese como um todo em uma matrisca. Afinal, é uma espécie de mini-tese dentro da tese. A tarefa do capítulo é estabelecer com clareza as teses obscuramente expostas de Scruton sobre fotografia usando os recursos arregimentados nos capítulos anteriores. O filósofo

conservador pretende que o critério da propriedade genética causal isolada na fotografia ideal dê conta da essência da fotografia. Como vimos em 1.3, a fotografia ideal é definida negativamente em relação à pintura ideal. Além dessa caracterização negativa, Scruton faz uma positiva. A obscuridade de sua ontologia da fotografia repousa justamente no entendimento dessa caracterização positiva e de sua relação com aquela negativa. Um exemplo: fotografias são, de acordo com o filósofo, cópias da aparência. É o fato de terem a propriedade genética causal que explicaria essa característica delas, ou haveria a ocorrência de mais algum fator para tanto?

A subseção 3.1 é dedicada a discutir mais a fundo a propriedade genética causal, e seu ponto de partida é a objeção de Diarmuid Costello de que essa propriedade não é um critério suficiente para definir a fotografia. O filósofo oferece dois exemplos de imagens que possuiriam a propriedade genética causal (fotagens ou impressões em relevo baixíssimo produzidas automaticamente), ao qual acrescento um terceiro do pátio ferroviário automatizado de Noël Carroll, que seriam absurdamente classificados como fotografias segundo o critério corporificado na fotografia ideal. De acordo com Costello, esse absurdo ocorreria porque Scruton não faz referência à luz em sua definição do meio da fotografia. Respondo essa objeção com duas observações. A primeira é a de que todos os exemplos oferecidos são ficcionais, não de imagens realmente existentes. Dado que critérios são características de estados de coisas *efetivos*, Scruton, metodologicamente, não está preocupado com possibilidades lógicas. Caso existissem tais imagens, sim, o filósofo conservador deveria lidar com elas. Já a segunda observação é a de que Scruton não está procurando apanhar a essência de pintura e de fotografia, mas sim as diferenças essenciais entre os dois tipos de imagem.

Ora, tanto pinturas quanto fotografias seriam o que o filósofo conservador chama de imagens articuladas. A propriedade genética causal em jogo na fotografia ideal é, por conseguinte, a de uma imagem articulada. Uma imagem que ocorresse espontaneamente na natureza que possuísse tal propriedade, como a fotografia natural de Berys Gaut, não contaria como uma fotografia para Scruton exatamente por isso. Dawn Wilson também concorda com a possibilidade da fotografia natural. Scruton e seus intérpretes (eu, inclusive, mas anteriormente) revelam uma insensibilidade ao contexto em que dizemos que algo é uma “fotografia”. Mas não podemos confundir as diferentes insensibilidades. Por um lado, a descrição da fotografia natural de Gaut incorre no que Dawn Wilson chama de consideração de estágio único com respeito ao processo fotográfico. Por outro lado, Wilson vai de encontro a essa consideração dominante, procurando abrir espaço para uma consideração de estágio múltiplo. A consideração de estágio único, embora podendo reconhecer uma multiplicidade de etapas técnico-pragmáticas na produção de uma fotografia, supõe que

uma fotografia vem a ser em apenas um estágio, aquele da exposição. Apertar o disparador já seria produzir uma fotografia.

Já a consideração de estágio múltiplo aborda o processo fotográfico como ontologicamente composto por diversos estágios. A fotografia vem a ser depois do gravamento da imagem de luz e depois do processamento da gravação resultante daí. Essa multiplicidade de estágios ontológicos garantiria o espaço conceitual para o uso intencional e potencialmente artístico da fotografia. No afã de garantir esse espaço, Wilson parece desconsiderar as interações mais ordinárias com fotografias, uma vez que não levam em conta essa multiplicidade de estágios. Apesar disso, dado que a ontologia da fotografia de Scruton seria uma forma de consideração de estágio único, a filósofa faz uma crítica fulminante à pretensão de que a fotografia ideal esgotaria a essência da fotografia (em confronto com aquela da pintura). O filósofo conservador não levaria em consideração a multiplicidade do processo fotográfico e, por conta disso, não diferenciaria o que seria característico do meio fotográfico do que seria atinente ao uso intencional desse meio. Nesse sentido, Scruton superestimaria a causalidade envolvida na produção de fotografias, dado que não vê as escolhas assumidas por quem fotografa como escolhas e as reifica como uma característica intrínseca à fotografia.

No cerne da ontologia da fotografia de Scruton está a comparação entre olhar fotografias e ver os objetos fotografados diretamente. Só que o filósofo conservador nunca explica o que é percepção visual. Ora, seguindo a deixa de referências em sua tese de doutorado, em 3.2 apresento detalhadamente a concepção de percepção de D.M. Armstrong. A hipótese de leitura é que a concepção em jogo na argumentação de Scruton é exatamente essa do filósofo australiano. Este último pretende defender uma forma de Realismo direto na percepção, em oposição a alternativas Representacionistas e Fenomenistas. Para tanto, Armstrong pretende atacar a explicação da ilusão sensorial, o ponto mais forte das alternativas ao Realismo. Por sua própria demanda, o filósofo procura explicar a semelhança e a diferença entre percepção e ilusão. A semelhança estaria no conteúdo proposicional asseverado na forma de crença envolvido em ambos. Quando percebemos ou estamos iludidos, nós acreditamos que há alguma coisa no ambiente e que estamos percebendo essa coisa. A diferença estaria no fato que na percepção essa crença seria verdadeira e na ilusão, falsa. Armstrong considera a percepção como uma afecção produzida causalmente pelo ambiente em organismos, de modo que seria passiva e automática. No caso da visão, o mundo produziria em nós uma percepção imediata de cores e formas que, mediante associação, nos sugeriria mediatamente a presença de certos objetos no ambiente. O organismo percipiente não aprenderia, em um sentido relevante, a ativamente perceber .

Em 3.3 coloco a teste no detalhe (para não dizer à *exaustão*) a hipótese de leitura adiantada na subseção anterior. Tal como nossa interação com representações pictóricas seria definida pelo ver-em, aquela com fotografias seria definida pela experiência que chamo de ver a partir. É na delimitação do que seja tal experiência que encontramos a caracterização positiva da natureza da fotografia. Olhar para fotografias produziria em nós crenças mediatas sobre o mundo a partir da informação ambiental gravada na superfície das fotos. A informação contida na foto não é idêntica àquela contida no próprio ambiente da cena fotografada (caso fosse idêntica, olhar para uma foto seria intrinsecamente ilusório), e, por conseguinte, precisaríamos compensar as informações que lhe escapam a fim de virmos a saber sobre a configuração de estados de coisas diante da câmera na hora da tomada da foto. É porque fotografias gravam informações dessa maneira que se prestam a dar a conhecer o mundo e, por assim se prestarem, possuem um lugar em nossas práticas. Essas três dimensões ontológica, epistêmica e pragmática são confundidas por Scruton em suas afirmações, junto com diferentes usos do termo “aparência”. A subseção pretende ser uma espécie de limpeza de terreno, em que até a relação das ideias do filósofo conservador com a transparência fotográfica de Kendall Walton é abordada.

Em 3.4, finalmente analiso o famigerado argumento do estilo. Como é McIver Lopes com seu artigo de 2003 que batiza o argumento, o ponto de partida da análise é uma apresentação rápida da compreensão de Lopes da argumentação de *Photography and Representation*. Ele vê um argumento principal, o argumento fulcral, e dois argumentos subsidiários, aquele do objeto e do estilo. Dividir a argumentação em um argumento fulcral e outro do objeto é artificial, pois desconsidera como o fato de fotografias serem cópias de aparência seria acessado por meio de nossa apreciação delas. Apesar dessa discordância, o nome escolhido pelo intérprete vem bem a calhar, já que o estilo é central na concepção de representação pictórica de Scruton. O estilo em questão é uma espécie de controle absoluto que passaria ao largo do aspecto laboral da obra de arte, algo que apresento em uma comparação de Scruton com André Malraux. O argumento do estilo seria estruturado por essa fantasia de controle absoluto em conjunção com a consideração de estágio único do processo fotográfico. O filósofo concede *ex hypothesi* que um fotógrafo poderia exercer esse controle irreal sobre a fotografia antes, durante ou depois da tomada dela. A fotografia viria a ser como um todo com o apertar do disparador.

Já o capítulo 4 explora detalhadamente o conceito de fotografia de representação, incluindo as dificuldades que ele acarreta para a coerência do esforço de Scruton com suas considerações sobre fotografia e cinema. Apesar de concluir que fotografias não poderiam ser representações por carecerem da propriedade genética intencional, o filósofo ainda considera que algo poderia ter a propriedade da representação extrinsecamente, por participar em um processo representacional independente. Nesse caso, tal coisa teria um

uso representacional sem ser representação. Ora, fotografias que participassem de um processo representacional independente seriam fotografias de representação. Seu uso representacional seria o de meramente replicar a aparência dos objetos que, esses sim, representariam. Fotos não teriam nenhuma contribuição positiva para a representação realizada nos objetos fotografados. Scruton desenvolve o conceito de fotografia de representação por meio de dois exemplos: 1) o exemplo de Vênus, em que um fotógrafo bate uma foto de um nu drapeado e batiza a imagem com o nome da deusa, usando a modelo em seu ato representacional e produzindo uma fotografia da representação de Vênus; e 2) o exemplo do Sileno, em que um bêbado na rua é fotografado e sua foto intitulada de Sileno, de modo que o fotógrafo usa o modelo involuntário em sua representação e produz uma fotografia da representação de Sileno.

Os exemplos são apresentados muito rapidamente pelo filósofo e o leitor fica em dúvida sobre o que exatamente eles exemplificam, já que Scruton fala em dois tipos de fotografias “ficcionalis” e em dois momentos em que o processo representacional pode acontecer (antes ou depois do processo fotográfico), sem especificar a relação dos exemplos com eles. Por isso, em 4.1, a fim de discutir o conceito de fotografia de representação mais extensamente, eu suplemento os exemplos sumários do filósofo com exemplos reais. O primeiro é o de uma fotografia anônima do século XIX de um nu drapeado, cuja simplicidade corresponde exatamente àquela da descrição do exemplo de Vênus. Inicialmente imagino dois cenários para ela: o primeiro em que o fotógrafo bateu a foto de um nu drapeado, percebeu que a modelo vista a partir da foto poderia ser vista como Vênus e batizou a foto assim, e o segundo, em que o fotógrafo já tinha a ideia de batizar a foto assim de antemão e fez o que pôde para fazer com que a modelo pudesse ser vista como a deusa. Esses dois cenários corresponderiam aos momentos diferentes em que o processo de representação poderia acontecer em relação àquele fotográfico, respectivamente, depois e antes. Para enfatizar a independência do papel de produtor da imagem fotográfica e de instituidor da representação, faço uma variação do primeiro cenário em que eu mesmo instituo a representação de Vênus por convidar o leitor a imaginar a foto anônima como uma fotografia de representação de Vênus.

Já no primeiro cenário, mas especialmente nessa variação, não parece fazer sentido que a representação aconteça no assunto da fotografia, já que os objetos fotografados não foram manipulados (e nem poderiam, no meu caso) pelo instituidor da representação para representar. O conceito de fotografia de representação, com seu compromisso de que fotografias não teriam contribuição positiva para a representação e que o único uso representacional seria apenas o da disseminação visual, não dá conta desse caso. Por isso, inspirado pela formulação de Scruton da representação como exercício representacional, desenvolvo a ideia de circuito de represent-ação que não está limitada por esses dois

compromissos. A representação não seria uma propriedade estática em alguma coisa, seja a foto ou o assunto da foto, mas seria como que uma corrente que perpassaria tudo, estabelecida por ações do instituidor da representação e re-ações do observador. No caso problemático para a fotografia de representação, o circuito representacional iniciaria na foto, já que foi em relação a ela que ações foram tomadas pelo instituidor da representação. A ideia de circuito de represent-ação assimilaria a fotografia de representação como um caso seu: um caso em que tal circuito se iniciaria nos objetos fotografados devido a ações tomadas pelo instituidor da representação e a representação instituída fosse bastante elementar.

O caso da fotografia de representação corresponderia quase perfeitamente ao caso das fotografias ficcionais de meados do século XIX que, devido ao tempo de exposição dos processos fotográficos da época, demandavam um tempo longo de exposição e faziam com que as pessoas posando montassem um verdadeiro *tableau vivant* com a cena representada. Por isso, para meu segundo exemplo, selecionei uma fotografia ficcional de Julia Margaret Cameron, usada como ilustração fotográfica do *Idílios do Rei* de Tennyson. Procuo testar simultaneamente os conceitos de fotografia de representação e de circuito de represent-ação para esse caso favorecido pelo conceito de Scruton. Mesmo aí essa ideia falharia, não só porque certas características da fotografia de Cameron não seriam apanhadas, mas especialmente porque seu uso como ilustração não é reconhecido pela ideia. A fotografia de representação não leva em conta os diferentes tipos de ligação entre imagens. Por fim e por conta disso, como terceiro exemplo, selecionei trechos de uma fotonovela dos anos 60 para avaliar como essa ideia se comportaria com ligações mais complexas entre imagens. Uma vez que, segundo a fotografia de representação, seria o assunto das fotografias que representaria, faço um exercício com o leitor de tentar interpretar os quadros da fotonovela com os textos apagados, destacando o papel do texto para a representação ficcional. A fotografia de representação falharia mais uma vez por ignorar tal contribuição textual.

Como a fotonovela é um meio ficcionalmente mais simples do que o cinema, o conceito de fotografia de representação *a fortiori* não dá conta da complexidade ficcional cinematográfica. Isso é um grande problema para a ontologia do cinema de Scruton, mas o conceito traz problemas inclusive para a ontologia da fotografia proposta pelo filósofo. Em 4.2, exploro as dificuldades que a fotografia de representação gera para as considerações de Scruton sobre fotografia. O filósofo insiste que fotografias sejam apenas cópias de aparências. Então como algo poderia ser fotografia de representação, se representações não são objetos físicos? Ademais, considerando que o processo representacional pode acontecer depois do processo fotográfico, nesse caso, como a fotografia pode ser fotografia de representação, se a representação não estaria contida nos objetos fotografados? Ou

estaria? Esses não são os principais problemas com o conceito de fotografia de representação, todavia.

A fotografia de representação permite driblar o argumento do estilo proposto pelo próprio Scruton. Segundo esse argumento, o fotógrafo dispor da cena a ser fotografada antes da tomada da foto (prevendo como ela seria “traduzida” bidimensionalmente) não seria controle suficiente sobre a produção das marcas da fotografia de modo a fazê-las representação *bona fide*. Só que a fotografia de representação introduz uma descrição alternativa da ação do fotógrafo: ele não estaria tentando fazer da foto uma representação, mas sim fazer uma foto de representação. Poderíamos até dizer que ele dispor da cena fotografada assim revela um reconhecimento do fato de que a fotografia nunca seria uma representação *per se*, mas, quando muito e somente, fotografia de representação. O argumento do estilo é assim desarmado inadvertidamente pelo próprio filósofo. Dos intérpretes consultados, apenas Peter Alward em seu *Transparent Representation: Photography and the Art of Casting* (2012) parece reconhecê-lo, com a sua proposta do elencamento como outra forma de representação. Analiso-a, comparando com a seleção de Nigel Warburton (adiantada em *Individual Style in Photographic Art*, de 1996) e tentando entender as ideias de ambos a partir do conceito de circuito de represent-ação.

O capítulo 5 aborda o conceito de representação dramática. Apesar de desenvolver um elemento da definição de Scruton de filme, é um capítulo estranho. Além de ser o menor, ele é o capítulo cujo conteúdo é o menos conceitual de todos. Então seria o capítulo com menos conteúdo da tese? Paradoxalmente (e no espírito da citação de Brecht do prefácio), talvez seja aquele com *mais*. O capítulo pode parecer um capítulo final anticlimático, a romper o *crescendo* iniciado pelo capítulo 4, mas ele aborda diretamente um conteúdo atitudinal que perpassa minha tese inteira: aquele de levar a sério por se prestar atenção. O capítulo 5 consiste basicamente em apontar duas referências equivocadas (para dizer o mínimo) de Scruton a outros autores. Em *Photography and Representation*, logo em sua introdução, a definição de filme é originalmente apresentada no contexto de uma alegação do filósofo de que o cinema seria uma forma de arte dependente do teatro. A impressão que o leitor tem é a de que um filme ser fotografia de representação dramática significaria, então, que cinema para Scruton seria uma espécie de teatro filmado. O filósofo, porém, nega explicitamente que a representação dramática em questão seria teatral, oferecendo como elucidação uma referência rápida a Henry James e sua *novel* dramática.

Em 5.1, procurando decidir se a introdução de *Photography and Representation* é desencaminhadora (por prometer algo que não cumpriria) ou se a estrutura argumentativa do artigo é entimemática, aventurei-me nos comentários do literato irmão de William James sobre a *novel*. Scruton pensa que ser dramático se resumiria a possuir personagens e ação ficcionais, em suma, a apresentar um mundo ficcional como que autônomo, à maneira do

modo ficcional corporificado na quarta parede do drama burguês. O pensamento do filósofo não raspa sequer a superfície da dramaticidade das *novels* para Henry James. Não sei se eu mesmo consigo, de fato, fazer isso, porque os comentários do literato sobre elas envolvem profundas reconceituações (cuja dimensão procuro esboçar a partir de Ralph Waldo Emerson e Jacob Von Uexküll). É verdade que, segundo James, o escritor de *novels* constrói uma realidade de faz-de-conta como que autônoma e independente desse próprio faz-de-conta, mas isso não é tudo, nem a parte mais importante. A realidade de faz de conta seria construída para permitir que o leitor livre e ativamente explore a experiência envolvida aí. Tal experiência não seria subjetiva em um sentido psicologizante (e plenamente em casa no paradigma burguês embutido na quarta parede), mas sim naquele de uma forma de habitar o mundo, de um mundo (próprio, para falar como Uexküll) ou de uma forma de vida (agora falando como Wittgenstein).

A ação em jogo na *novel* dramática não corresponderia somente à atividade dos habitantes do mundo ficcional apresentado nela, mas seria simultaneamente uma característica estruturante da *novel* e seu assunto. As ações dos personagens convergiriam na ação jamesiana, mas ela não seria esgotada pelas primeiras. Por conta disso, a elucidação de Scruton sobre a dramaticidade da representação dramática é bastante superficial e algo desatenta. Em 5.2 dedico-me a explorar as consequências dessa referência a James. Em primeiro lugar, como a dramaticidade da *novel* diria respeito a estratégias para se construir um mundo ficcional e não estaria restrita a uma forma de arte, uma representação ser dramática não determinaria por si só nenhuma referência ao teatro. Por isso, a conclusão da dependência do cinema em relação ao teatro seria um *non sequitur*. Em segundo lugar, a concepção estática de Scruton da representação como a propriedade genética intencional não apanha a relação entre autor e leitor no cerne da dramaticidade jamesiana. A ideia de circuito de represent-ação vem bem a calhar para apanhar essa dinâmica. A ação jamesiana seria iniciada pelo autor e completada pelo leitor, correspondendo a um tipo de corrente representacional que circularia no circuito da represent-ação dramática.

Em terceiro lugar, a ação jamesiana envolveria a *novel* como um todo. Sua dimensão totalizante seria incompatível com a tensão interna que Scruton vê no cinema. Para o filósofo britânico, o aspecto fotográfico e aquele dramático estariam em conflito irreconciliável exceto pela submissão do primeiro ao segundo. Termina a subseção com uma série de consequências interessantes da aproximação de Scruton e James. Enquanto 5.1 e 5.2 abordam a referência equivocada a Henry James, importante para a definição de filme e, por conseguinte, para a compreensão da argumentação de *Photography and Representation*, 5.3 lida com uma referência menos central de Scruton a um livro sobre cinema e teatro de Allardyce Nicoll. Esse poderia ser um ponto de somenos não fosse a

mais absoluta discordância entre Scruton e Nicoll, que torna questionável até mesmo o sentido da referência de Scruton ao livro. Apesar de escrever nos anos 30, várias passagens de Nicoll poderiam ter sido dirigidas *contra* o filósofo compatriota seu. A própria definição de filme de *Photography and Representation* parece abordada pelo crítico britânico quando esse diz que tratar filmes como meras cópias bidimensionais de cenas ficcionais ou da vida é não prestar atenção a muitos elementos do meio cinematográfico. Se não estivermos dispostos a ver o cinema como arte, não veremos o que faz do cinema uma arte. Essa não é uma questão estritamente conceitual, mas sim atitudinal. A definição de filme de Scruton é expressão direta dessa má vontade e indisposição. Em contraposição, Allardyce Nicoll corporifica um tipo de cuidado e atenção ausentes nas considerações do filósofo britânico (e até mesmo na recepção dos intérpretes a elas).

1. MÉTODO¹³

Ler *Photography and Representation* mesmo no contexto dos outros dois componentes da trilogia sobre fotografia e cinema de Roger Scruton não ajuda a dissipar uma impressão geral de arbitrariedade. O ponto de partida das considerações do filósofo britânico, a pintura e a fotografia ideais, parece ser assumido sem mais, como se ele tirasse essas ideias lógicas da cartola, por assim dizer, o que fragiliza e pode pôr em xeque a totalidade de sua argumentação. Nigel Warburton e William King dão voz à perplexidade do leitor diante disso. O primeiro questiona o papel da pintura ideal no raciocínio de Scruton:

a forma com que Scruton monta seu argumento deixa-o vulnerável à acusação de ter pressuposto a questão mesma (*begged the very question*) que está em discussão, a saber, se a representação fotográfica é possível ou não. Ele definiu representação em termos do que ocorre numa pintura [...] é relativamente óbvio que se você define representação puramente em termos do que ocorre na pintura, então é dificilmente surpreendente encontrar que as técnicas de representação em outras formas de artes são emprestadas da pintura¹⁴.

Ao tomar a pintura ideal como paradigma de representação pictórica, o filósofo ato contínuo já estaria determinando de antemão uma resposta para sua pergunta. Já King não aceita o papel da fotografia ideal:

assuma que a “fotografia ideal” seja uma cópia do assunto (*subject*)¹⁵ [no caso, dos objetos fotografados], assumo que seja totalmente causada pela luz refletida do assunto, assumo que o fotógrafo seja uma vítima desse processo causal, incapaz de controlar o detalhe; assumo tudo isso e, é claro, nada mais é possível.¹⁶

As principais teses de *Photography and Representation* são vistas pelo intérprete como simplesmente assumidas, todas elas remetendo à assunção principal de que a fotografia ideal se reduziria a uma mera cópia dos objetos fotografados.

Se a argumentação só se desenvolve mediante uma série de assunções que fazem Scruton cometer petição de princípio, então ela não provaria muito: ao assumir isso, concluímos aquilo. Mas *por que* assumir *exatamente* isso, e não qualquer outra coisa? Por que, aliás, assumir, e não provar? O filósofo não responde a essas perguntas nos três artigos justamente porque não faz uma reflexão metodológica em suas páginas, o que não

¹³ Agradeço a José Pinheiro Pertille pela sugestão feita na primeira banca de qualificação de contrapor Roger Scruton e Kendall Walton ao longo da tese. Como os três primeiros capítulos atuais são uma síntese (e uma expansão) dessa versão de qualificação da tese, adotei a estratégia sugerida especialmente nos capítulos 1 e 3.

¹⁴ WARBURTON, 1996, p. 390.

¹⁵ Discutirei sobre essa palavra e a tradução escolhida por mim em 1.2.

¹⁶ KING, 1992, p. 262.

ajuda nem um pouco a convencer quem lê. Será apenas no confronto com sua tese de doutorado, *Art and Imagination*, que conseguiremos formar uma ideia mais clara do seu procedimento argumentativo. Em contrapartida, Kendall Walton, o outro inaugurador da filosofia da fotografia na vertente analítica de filosofia, não apenas é mais claro do que Scruton em seu *Transparent Pictures*, mas também possui um artigo sobre método em estética (*Aesthetics — What? Why? and Wherefore?*) que retroativamente esclarece seu texto original. Munidos dos termos em que Walton coloca questões de método, poderemos entender o método do filósofo britânico em suas considerações sobre fotografia, especialmente porque Walton e Scruton contrastam naquilo que cada um pretende com seus artigos.

1.1 Método dos critérios

No pós-escrito a *Transparent Pictures*, publicado junto com o artigo em coletânea de 2008, Kendall Walton não poderia ser mais direto: “meu projeto é construção de teoria, não análise conceitual ou linguística”¹⁷. Em nota referente a essa passagem, o filósofo inclusive indica ao leitor o escrito metodológico já mencionado para mais informações a respeito de cada um desses métodos¹⁸. Já no texto original encontramos algumas pistas do projeto de Walton: “*nossa teoria precisa, de qualquer modo, de um termo que se aplica tanto a meu ‘ver’ meu tataravô quando olho para seu instantâneo fotográfico como para meu ver meu pai quando ele está em frente a mim*”¹⁹. Esse termo genérico que abrangeria duas espécies de ver seria “o coração da teoria da transparência”²⁰. Essa centralidade se explicaria pelo fato de “teorias envolverem, ou consistirem parcialmente em uma taxonomia, uma representação de similaridades e diferenças entre itens descritos pelos dados”²¹. Quais dados seriam esses trataremos na sequência. Seja como for, haveria uma diferença entre a teoria e os dados que ela explicaria. Quando o filósofo apresenta o exemplo de uma pintura fotorrealista que descobrimos não ser uma fotografia, ele diz que sua “teoria explica o abalo (*jolt*)”²² dessa descoberta, o que revela a participação dessa diferença entre dado (o abalo, no caso) e teoria (da transparência) no artigo original.

Em *Transparent Pictures* encontramos pistas de dois momentos argumentativos diferentes. Kendall Walton fala de “considerações na forma de ladeira escorregadia (*slippery*

¹⁷ WALTON, 2008b, p. 111.

¹⁸ Curiosamente, apesar dessa referência explícita, apenas Scott Walden e Diarmuid Costello dentre os intérpretes consultados levou *Aesthetics — What? Why? and Wherefore?* em conta para a compreensão de *Transparent Pictures*. Cf. WALDEN, 2014 e COSTELLO, 2017, cap. 3.

¹⁹ WALTON, 2008a, p. 86; grifos meus, NF.

²⁰ WALTON, 2008b, p. 111.

²¹ WALTON, 2007, p. 151.

²² WALTON, 2008a, p. 92.

slope considerations) [que] dão a essa alegação [que o observador de uma fotografia vê, literalmente, a cena que foi fotografada] uma *plausibilidade inicial*²³. A argumentação em ladeira escorregadia não faria mais do que preparar o terreno para a *teoria* da transparência. Quando Walton diz que “é hora de lidar diretamente com a questão de o que as fotografias têm (*what is about photographs*) que as faz transparentes”²⁴, ele está iniciando a construção de sua teoria, que é entendida em termos da proposição de condições necessárias e suficientes para que o ver uma fotografia seja um evento perceptual em relação aos objetos fotografados²⁵. A diferença entre os dados a serem explicados e a teoria como explicação desses dados fica clara no fato de que menções a características de nossa experiência com fotos ocorrem em sua maioria *antes* da passagem que marca o início da construção de teoria. Seriam dados a serem explicados pela teoria da transparência: o fato de fotografias e pinturas nos afetarem de maneira diferente²⁶, de tal forma que, ao descobrirmos que algo que julgávamos ser uma fotografia era de fato uma pintura, sentimo-nos “de algum modo ‘menos em contato com’” o objeto retratado²⁷; a alegação de que uma fotografia de alguém seria “de alguma maneira fundamental mais realista”²⁸ do que um retrato pintado dessa pessoa, e, por fim, o fato de, mesmo conhecendo a aparência de um ente querido nosso já falecido, nós continuarmos olhando para sua fotografia²⁹.

Apesar da divisão do texto em dois, seria apressado concluir a partir dela que o momento da ladeira escorregadia corresponderia sem mais à análise conceitual mencionada pelo filósofo (especialmente porque ele nega que fazê-la seja seu projeto). É preciso sobrevoarmos rapidamente seu *Aesthetics — What? Why? and Wherefore?* para decidirmos quanto a isso. A construção de teoria está no cerne da concepção de filosofia de Kendall Walton:

Eu me incluo no rol daqueles que preferem entender filosofia principalmente como uma questão de construção de teoria. O que filósofos fazem, nessa concepção, é quase a mesma coisa o que cientistas fazem depois que os

²³ WALTON, 2008a, p. 86; grifos meus, NF.

²⁴ WALTON, 2008a, p. 98.

²⁵ “Nós podemos estar nos aproximando para uma condição necessária para o ver através de imagens e para a percepção em geral, mas estamos longe de ter uma condição suficiente” (WALTON, 2008a, p. 106).

²⁶ Cf. WALTON, 2008a, p. 80.

²⁷ WALTON, 2008a, p. 91.

²⁸ WALTON, 2008a, p. 85.

²⁹ Cf. WALTON, 2008a, p. 88. Kendall Walton parece estar fazendo uma objeção indireta a Roger Scruton, que diz o seguinte “nós desejamos retratos (*portraits*) de nossos amigos para sermos lembrados de suas aparências e para renovarmos nossas afeições direcionadas a eles” (SCRUTON, 1990, p. 177; SCRUTON, 2000, p. 101). Essa é uma consequência das considerações do filósofo britânico, mas que são enunciadas explicitamente quase vinte anos depois de *Photography and Representation*. Já em *Art and Imagination* Scruton diz algo na mesma linha: “nós podemos contrastar o deleite da criança da imagem (*picture*) de uma face engraçada com seu interesse em uma imagem de sua avó (revelado em resposta à questão ‘Com o que a vovó se parecia?’ [*What did Granny look like?*])” (SCRUTON, 1973, p. 181).

dados chegam (*are in*): organizar os dados de uma maneira perspicua, inventar estruturas conceituais, construir teorias, clarificar e explicar os dados.³⁰

Os dados em questão não precisam ser fatos “brutos”, mas podem ser já fatos interpretados por teorias prévias, de escopo menor do que aquela a ser construída³¹. Ou seja: o filósofo prevê que teorias possam encadear-se ou assimilar o *output* de outras teorias como seu *input*. Talvez Walton pense que dizer que as pessoas da filosofia fazem alguma coisa muito parecida com aquilo que os cientistas fazem seja apresentar isso sob uma luz mais favorável, mas aqui o filósofo erra a ordem da comparação. Nesses momentos de construção de teoria (que não *devem* ser muitos em uma ciência normal), são os *cientistas* que agem como filósofos, e não o inverso. Cientistas produzem os dados para suas teorias (e esse é o grosso de seu trabalho), enquanto que filósofos geralmente não fazem isso. As pessoas da filosofia costumam ser como *bricoleurs*, apanhando os dados que alimentarão suas teorias aqui e ali, sem pejo de delegar a pesquisa empírica para terceiros.

Mesmo assim, “as teorias que os filósofos constroem são empíricas no sentido em que elas são baseadas sobre e visam a explicar dados empíricos, mas construí-las uma vez que os dados chegam não requer investigação empírica adicional”³². Parece estranho dizer que teorias construídas em filosofia da matemática ou da lógica sejam *empíricas*, mas pode ser que Walton esteja falando apenas de estética. De qualquer forma, o objeto da teoria ser empírico não implica que o método de sua construção o seria. Embora ciência e filosofia construam teorias, uma diferença entre elas estaria no modo como cientistas e filósofos decidiriam se uma teoria explica bem um certo conjunto de dados. É aí que emergiria um caráter *a priori* ou quase *a priori* da filosofia: “em vez de realizarem experimentos ou fazerem pesquisas ou registrarem observações, filósofos tipicamente refletem sobre o que todos ou quase todos nós já sabemos. [...] [decidindo] com base na simplicidade, elegância, perspicuidade ou poder explanatório [de uma teoria]”³³. A filosofia não se diferenciaria da ciência apenas no fato de ser feita na poltrona em vez de em um laboratório, mas nessa relação com aquilo que “já sabemos”.

Além das teorias científicas e filosóficas, haveria também teorias populares (*folk theories*):

as teorias populares embutidas em nossa linguagem são também tentativas de entender fatos, organizar dados, que são conhecimento comum. Uma vez que nós, filósofos, também estamos nesse ramo, nós devemos prestar atenção. Teorias populares muito provavelmente evoluíram porque têm algum mérito, e a maioria serviu bem para muitos propósitos. Essa é uma razão porque filósofos deveriam respeitar “intuições” (“senso comum”, “o

³⁰ WALTON, 2007, p. 151.

³¹ Cf. WALTON, 2007, p. 151.

³² WALTON, 2007, p. 152.

³³ WALTON, 2007, p. 152.

que ordinariamente dizemos”), porque essas são, sem dúvida, reflexões de teorias populares.³⁴

As teorias populares não são construídas, mas “evoluíram”. Talvez pudéssemos considerar a seleção natural como o mecanismo seletivo dentre candidatos à teoria popular³⁵. Não coisa feita de caso pensado como na ciência ou filosofia (donde não mereceria o nome de *construção*), mas seria alguma coisa que aconteceria mais ou menos espontaneamente. As teorias populares “evoluíram ao longo de séculos ou milênios e continuam a mudar, passando por revisões na medida em que humanos lutam para entender seu mundo, na medida em que seu mundo muda”³⁶. Nesse sentido, não apenas corresponderiam a intenções pré-teóricas, mas seriam verdadeiramente *proto* teorias científicas ou filosóficas enquanto explicações (espontâneas) do mundo. A ciência ou a filosofia apenas levariam a outro patamar esse impulso de explicação. Tal como espécies mais evoluídas convivem sincronicamente com aquelas menos, as teorias científicas e aquelas filosóficas não substituiriam aquelas populares, embora possam vir a ser assimiladas por essas³⁷. Curiosamente, Kendall Walton diz apenas que a filosofia deveria prestar atenção às teorias populares, excluindo a ciência dessa tarefa.

O filósofo possui uma explicação no caso da estética que pode nos ajudar quanto a isso:

Teorias populares e conceitos populares são algumas vezes objetos das investigações dos filósofos, parte dos dados sob os quais as teorias dos filósofos se baseiam. Isso se dá quando filósofos examinam práticas e instituições culturais, os pensamentos e as atividades do povo (*folk*) que participa nelas, porque, em participando delas, o povo emprega suas teorias e conceitos. A estética investiga as experiências, as atitudes e atividades dos seres humanos e de suas instituições culturais, não apenas quadros pintados, sons emanados de dispositivos produtores de som, e inscrições de palavras nas páginas de livros. Então parte do trabalho dos estetas é alcançar uma imagem clara das teorias e conceitos populares efetivas

³⁴ WALTON, 2007, p. 152.

³⁵ “Evolução biológica opera gradualmente (*bit by bit*), repetidamente fazendo modificações locais em estruturas existentes para acomodar novas condições, necessidades ou circunstâncias. (Isso não significa que o ritmo da evolução seja sempre devagar.) [...] / O desenvolvimento de teorias populares procede também por modificações graduais, para acomodar dados novos ou recém percebidos (*newly noticed*), adições ao nosso estoque de conhecimento comum, relações recém percebidas entre os dados, e novos propósitos” (WALTON, 2007, pp. 153-154).

³⁶ WALTON, 2007, p. 151.

³⁷ O ditado popular “manda quem pode, obedece quem tem juízo” expressa uma certa teoria popular conformista sobre a natureza do poder político. Ela serve à manutenção da estrutura de poder desigual e racista no Brasil desde a colonização. Podemos imaginar como essa teoria popular pode ser (ou ter sido) incrementada a partir da vulgarização de Darwin com a ideia de “sobrevivência dos mais fortes”. A teoria expressa no ditado por si só já reificaria uma situação de opressão por considerá-la *dada*. Quando incrementada, literalmente naturalizaria tal situação: quem tem poder político não apenas calharia de contingentemente tê-lo (por conta de uma história pregressa de injustiça e violência, por exemplo), mas tê-lo seria expressão de uma suposta superioridade biológica, algo necessário, por conseguinte. O incremento tornaria a teoria uma variante do “*might is right*”, ou apenas tornaria mais explícita essa concepção já presente subrepticamente no ditado.

(*actual*) que nossas experiências e atitudes envolvem. Isso é análise conceitual mais ou menos por ela mesma (*for its own sake*), não apenas para revelar teorias candidatas para consideração e avaliação em competição com outras teorias.³⁸

A investigação da estética examinaria “as experiências, as atitudes e atividades dos seres humanos e de suas instituições culturais”, possuindo uma dimensão fenomenológica incontornável. Donde viria a importância das teorias populares para a estética, porque subjazem a essas práticas examinadas e as instituem. O filósofo opõe essa maneira de considerar os objetos da estética a considerá-los “apenas quadros pintados, sons emanados de dispositivos produtores de som, e inscrições de palavras nas páginas de livros”, isto é, meramente enquanto objetos físicos. Estaria Kendall Walton fazendo um contraste entre um modo filosófico de consideração e um modo científico? Se sim, então o contraste deixaria de lado as ciências humanas. Elas não seriam ciências por serem humanas, isto é, por estarem interessadas em nosso estar humano no mundo, que passaria pela maneira como nós o experimentamos? Seja como for, o contraste parece mais acertado se o pensarmos como sendo entre a filosofia e as ciências humanas de um lado e as ciências duras de outro. Mais importante, a passagem conecta a análise conceitual com as teorias e conceitos populares: “alcançar uma imagem clara” deles seria fazer análise conceitual por ela mesma.

Mas o que seria alcançar tal imagem? Não seria questão de um simples apreender passivamente algo que estaria presente em nossas vidas, mas de *construir* tal imagem. Por conseguinte, a análise conceitual também seria construir teorias, mas teorias sobre teorias populares, não importando se para entender nossas práticas ou se para avaliar uma teoria popular como uma teoria entre teorias possíveis³⁹. E como é que a análise conceitual falaria sobre nossas práticas? Segundo Walton,

não se supõe que teorias e conceitos populares, as próprias teorias e conceitos, sejam diretamente abertas à introspecção. O procedimento usual é nos perguntarmos “o que nós diríamos” em várias circunstâncias efetivas ou hipotéticas, e montar (*piece together*) definições a partir das respostas, que supostamente correspondem a nossos conceitos populares. Mesmo se acertarmos (*get it right*) — sobre o que nós diríamos quando — extrair as definições apropriadas é tudo menos mecânico ou simples. É construção pesada (*heavy-duty*) de teoria envolvendo inferências à melhor explicação a partir de grande variedade de dados. Nós construímos uma teoria sobre o que nossos conceitos populares e teorias populares são. Devemos decidir quando considerar uma palavra como tendo diferentes sentidos em suas várias aplicações, donde presumivelmente correspondendo a mais de um conceito, por exemplo.⁴⁰

³⁸ WALTON, 2007, pp. 154-155.

³⁹ Cf. WALTON, 2007, p. 155.

⁴⁰ WALTON, 2007, p. 155.

O método da análise conceitual não consiste simplesmente em arrolar os diferentes usos das palavras. Ao contrário, seria uma forma de construção de teoria porque pretende explicar tais usos em remissão a uma estrutura conceitual subjacente a eles. Tal estrutura conceitual corresponderia a uma teoria popular, uma rede conceitual de conceitos populares. Como geralmente não estamos conscientes das teorias populares (o que explicaria não estarem acessíveis via introspecção), podemos considerar a construção da análise conceitual como uma tentativa de tomada de consciência dessas teorias. A validade da análise conceitual (da teoria sobre uma teoria popular) estará em outros aderentes dessa teoria (outros membros da mesma comunidade linguística) conseguirem ver sua experiência abrangida pela explicação.

Apesar de falar em análise pela análise conceitual, Kendall Walton também vê um uso instrumental para ela: “ao filósofo que visa a construir a melhor teoria possível ou as melhores teorias possíveis para entender e explicar um corpo de dados é aconselhável (*well-advised*) começar com análise conceitual, olhar cuidadosamente para teorias candidatas que a sabedoria popular fornece”⁴¹. Com isso, estamos em condição de avaliar se o momento da lomba escorregadia de *Transparent Pictures* corresponderia sem mais à análise conceitual. Com efeito, o filósofo em 1984 não seguiu seu conselho posterior de 2007⁴². A lomba escorregadia testaria se a ideia de ver através se coadunaria com o que falamos sobre sobre visão e objetos que auxiliam a ver. Walton não arrola detalhadamente esses usos ordinários das palavras, nem compara a proposta da teoria da transparência com outras propostas advindas da linguagem ordinária. Por conta disso, a análise conceitual, nos termos em que o próprio filósofo a coloca, é antes insinuada ou esboçada nessa primeira parte, o que reforça justamente que fazê-la não era o seu projeto. Em compensação, a análise conceitual parece definir quase perfeitamente o projeto de Roger Scruton em *Photography and Representation*, como uma espécie de extensão de *Art and Imagination*.

O filósofo britânico fala no primeiro artigo da trilogia que começará “por considerar nossa experiência da pintura e o efeito nessa experiência da intencionalidade da relação

⁴¹ WALTON, 2007, p. 153.

⁴² Diarmuid Costello possui um juízo semelhante ao meu, embora um tanto mais duro e com o qual não sei se estou inteiramente de acordo: “O problema, visto na luz dessas reflexões posteriores, é que Walton tenta usar o argumento de lomba escorregadia para motivar a conclusão que nós vemos através de fotografias *diretamente* [ambíguo no original; afeta “motivar”. “Ver através diretamente” seria um oxímoro]. Isto é, ele tenta usar a ladeira escorregadia como uma rota direta para a tese da transparência. Mas isso não é algo que — de acordo com suas próprias alegações metodológicas — um tal argumento poderia alcançar” (“*The problem, seen in the light of these later methodological reflections, is that Walton attempts to use the slippery slope argument to motivate the conclusion that we see through photographs directly. That is, he tries to use the slippery slope as a direct route to the transparency thesis. But this is not something that — according to his own methodological claims—such an argument could achieve*”, COSTELLO, 2017, cap. 3).

entre pintura e seu assunto”⁴³. Embora reserve o termo “experiência” apenas para a pintura⁴⁴, Scruton está interessado nas experiências de se olhar para pinturas e para fotografias (a pintura e a fotografia ideais têm tudo a ver com essas experiências, como veremos em 1.3). Só isso bastaria para aproximá-lo do que Kendall Walton fala de estética e da análise conceitual por ela mesma, já que Scruton não está interessado em pinturas enquanto superfícies marcadas, mas sim nelas enquanto superfícies marcadas *com intencionalidade* na qual podemos ver alguma coisa⁴⁵. A aproximação do empreendimento do filósofo britânico com aquele da análise conceitual descrita por Walton não para por aí. Na introdução de *Art and Imagination*, Scruton expõe “certas pressuposições filosóficas dos argumentos posteriores”⁴⁶. Entre elas, que “qualquer filosofia da mente séria deve permitir-nos responder a questões da forma ‘o que é pensamento?’, ‘o que é crença?’, ‘o que é sensação?’, ‘o que são emoções morais?’, ‘o que é experiência estética?’”, e assim por diante⁴⁷. Não acho que seria exagerado expandir a afirmação de Scruton e entendê-la como dizendo que *qualquer filosofia séria* responde⁴⁸ certas questões fundamentais. E como uma filosofia séria nos permitiria respondê-las? O filósofo britânico assume que “respostas a questões como essas envolvem a análise do sentido de ‘pensamento’, ‘crença’, ‘sensação’, e de outros termos similares”⁴⁹.

Seria a análise do sentido de termos como esses equiparável à análise conceitual de Walton? Afinal, ela passaria por perguntar o que se diria nas mais diversas circunstâncias? Como diz Scruton:

Nós estamos interessados nos significados dos termos apenas porque estamos interessados nas condições de verdade de frases (*sentences*). Porque apenas se soubermos as condições sob as quais é verdadeiro dizer de alguém que está pensando (por exemplo) que saberemos o que é importante sobre o sentido de ‘pensamento’. Se soubermos essas condições, então nós estaremos em uma posição de dizer porque temos um termo com esse significado: nós teremos aprendido alguma coisa sobre o conceito de pensamento. Nós podemos apontar (*point*) para relações e

⁴³ SCRUTON, 1981, p. 580.

⁴⁴ Uma explicação possível para isso, como falarei no capítulo 3, é que, no tipo de interação com fotografias descrita por Scruton, olhar para uma fotografia e fazer sentido dela envolveria o mesmo tipo de estratégia de interpretação visual que olhar o ambiente e fazer sentido dele, de tal modo que não possuiria uma especificidade própria.

⁴⁵ Essa formulação apanha parcialmente a dualidade central à experiência da representação pictórica, como veremos no capítulo 2. Sobre a importância da qualificação em itálico, Cf. 1.3.

⁴⁶ SCRUTON, 1973, p. 4.

⁴⁷ SCRUTON, 1973, p. 4.

⁴⁸ Talvez seja essa concepção *séria* de filosofia que faça algumas pessoas torcerem o nariz para a possibilidade de a filosofia poder se manifestar sob muitas formas para além daquela do artigo de filosofia profissional, inclusive *sem responder* nenhuma pergunta fundamental de forma explícita ou por escrito, como é o caso da filosofia cinematográfica, presente em filmes. Pode ser que uma concepção de filosofia que inclua filmes como objetos de atenção não seja mais uma concepção séria, mas isso não significaria que ela deixaria de *levar a sério* as perguntas filosóficas fundamentais. Para a distinção entre ser sério e levar a sério, Cf. 5.3.

⁴⁹ SCRUTON, 1973, pp. 4-5.

coerência entre as condições de verdade que fazem o conceito de pensamento inteligível. É parcialmente porque argumentos filosóficos são sobre condições de verdade que elas não são apenas picuinhas verbais (*verbal quibbles*)⁵⁰.

Enquanto Kendall Walton fala de uma pluralidade de teorias e conceitos populares, o filósofo britânico fala em um singular conceito de pensamento. Scruton parece menos disposto a reconhecer uma pluralidade de teorias e conceitos populares em nossa linguagem ordinária, talvez pressupondo apenas um esquema conceitual e suas ramificações. Por um lado, qualquer usuário *competente* da palavra “pensamento” sabe tacitamente “as condições sob as quais é verdadeiro” usá-la. Por outro, ser um usuário competente não torna alguém *eo ipso* capaz de expor as condições de verdade de seu uso. Expô-las explicitamente seria passar a saber que sabe essas condições de verdade, isto é, seria tomar consciência da maneira como usa a palavra, o que aproxima Scruton e Walton. Essa tomada de consciência não seria questão de construção como nesse último, mas sim “apontar para relações e coerência entre as condições de verdade que fazem o conceito de pensamento inteligível”. O verbo é bastante significativo aí: o ato de apontar não cria o apontado, mas supõe sua existência anterior. Por isso, a tomada de consciência seria uma descoberta de algo que já estaria lá independente de seu descobrir, algo inteiramente oposto ao espírito construtivista de Walton.

Apesar dessas diferenças, podemos considerar a análise do sentido dos termos do filósofo britânico como uma variante da análise conceitual. Dois detalhes ulteriores reforçam essa proximidade. Para Scruton, “uma ‘condição-de-verdade’ de ‘f’ (‘s’, de *sentence*) é portanto conectada ao uso estabelecido de ‘f’, e, por isso, ao significado de ‘f’⁵¹. O “uso estabelecido” de uma frase interessará na medida em que sua análise revelar as condições de verdade dos termos empregados nela. Por conta disso, talvez pudéssemos chamar a variante de Scruton de uma análise conceitual *veritativa*.⁵² Ademais, Scruton assume (o que ele considera como) a conclusão do argumento da linguagem privada de Wittgenstein como um pressuposto: “uma vez que é impossível se referir a ‘objetos privados’, segue-se que as condições de verdade de todas as frases – mesmo aquelas sobre experiências e outros estados mentais – devem ser dadas (*given*) em termos de estados de coisas

⁵⁰ SCRUTON, 1973, p. 5; sublinhados presentes no original.

⁵¹ SCRUTON, 1973, p. 8.

⁵² Um exemplo cristalino de aplicação do método de Scruton está na seguinte passagem de sua tese: “podemos investigar como os usos separados de ‘imaginar’ e seus cognatos se conectam de variadas maneiras, mas evidentemente não podemos simplesmente querer um mapa da utilização (*usage*). Devemos tratar de explicar (*see how to account for*) certos fenômenos no contexto de uma filosofia da mente coerente. Devemos descobrir as condições de verdade de certas coisas que nós dizemos sobre pessoas, e mostrar como elas se relacionam com as condições de verdade de proposições mais fundamentais na descrição da mente, tais como proposições empregando os conceitos de crença, sensação e desejo” (SCRUTON, 1973, p. 114).

publicamente observáveis”⁵³. Não é a introspecção que nos dará as condições de verdade das frases que o filósofo britânico enuncia sobre as experiências de se olhar pinturas e fotografias, mas sim o acesso a “estados de coisas publicamente observáveis”. Scruton explicita quais sejam: “assumirei que nenhum significado possa ser ligado a um termo de uma linguagem pública – tal como ‘experiência’ – exceto por referi-lo a *critérios* publicamente observáveis para sua aplicação”⁵⁴.

O que o filósofo britânico toma por critérios?⁵⁵ Como ele diz na já mencionada introdução:

[...] Wittgenstein pensou que a presença de critérios em qualquer coisa deve ser detectável: eles, portanto, servem para fechar a lacuna entre epistemologia e lógica. Donde descobrir os critérios para a aplicação de um predicado é descobrir o que é filosoficamente interessante sobre ele.

Os problemas de estética serão respondidos de uma maneira satisfatória para o empirismo se as noções que nos afligem – tais como ‘experiência estética’ e ‘a atitude estética’ – forem elucidadas em termos de seus critérios, os estados de coisa observáveis que justificam (*warrant*) sua aplicação.⁵⁶

Mais adiante falarei do empirismo de Scruton. Critérios não seriam construídos, desenvolvidos ou inventados, mas descobertos, detectados ou observados (todos verbos indicadores de uma percepção entendida como passiva)⁵⁷. Eles estão presentes nas coisas das quais podemos falar; sua presença justificaria a aplicação de certos termos a elas: “um critério de inteligência, digamos, é um fato ou característica que, se presente em alguém, necessariamente dá uma razão para descrevê-lo como inteligente”⁵⁸.

Mas qual tipo de razão? Logo após dar o exemplo da inteligência, Scruton comenta o seguinte:

Essa definição (*sic*) não é, na sua presente formulação (*is as it stands*), muito satisfatória, porque a noção de uma razão é contextual – o que é uma razão em um contexto pode não ser uma razão em outro. Por exemplo, pode ser que ter chifres seja um critério para alguma coisa ser uma vaca: mas em outras circunstâncias pode ser parte da razão para dizer de alguma coisa que é um bode e, por conseguinte, não uma vaca. Então devemos adicionar que um critério é uma razão lógica: é uma verdade necessária

⁵³ SCRUTON, 1973, pp. 11-12.

⁵⁴ SCRUTON, 1973, p. 11; grifo meu, NF.

⁵⁵ A pergunta pela natureza dos critérios é espinhosa porque critério é um conceito técnico herdado de Wittgenstein. Abordar o conceito wittgensteiniano seria como pular em um alçapão cujo fundo não se vê enquanto se usa um vespeiro como tambor: eu não pararia tão cedo de falar de critérios e tanto mais me exporia a potenciais (e quase certas) ferroadas quanto mais deles falasse. Ou seja, uma coisa pouco recomendável. Por isso, contentar-me-ei em expor a visão de Scruton sobre critérios e contrapô-la *muito* rapidamente com aquela de Stanley Cavell.

⁵⁶ SCRUTON, 1973, p. 10.

⁵⁷ Para alguém que, assim como eu, teve o primeiro contato com o conceito a partir de uma leitura cavelliana, isso chega às raias do absurdo.

⁵⁸ SCRUTON, 1973, p. 9.

que, na ausência de qualquer razão em contrário, a presença de um critério é uma razão para a verdade do juízo correspondente.

Agora, segue disso que um critério de F é também uma condição governando a verdade de $F(a)$. Os critérios que definem o sentido dos termos empregados em frases declarativas no tempo presente (*present-tense declarative sentences*) também dão as condições sob as quais essas frases serão verdadeiras. (Esses critérios geralmente não são condições necessárias nem suficientes, embora tanto condições necessárias quanto suficientes estejam relacionadas com eles assintoticamente).⁵⁹

A passagem é complicada especialmente porque Scruton expõe as coisas de maneira invertida. Não seria por ser uma razão lógica que um critério governaria a verdade dos enunciados em que comparece o termo do qual é critério. É, sim, por participar da definição do sentido desse termo que um critério estabeleceria as condições de verdade dos enunciados que porventura contenham-no. É por estabelecer as condições de verdade desses enunciados que a presença de um critério pode contar como uma razão *lógica* para a verdade de uma proposição que afirme, por exemplo, que “Fulano é inteligente”. Seria uma razão lógica porquanto definicional: critérios participariam da definição dos termos, não de uma definição rígida por condições necessárias e suficientes, ainda que “assintoticamente” relacionada com ela⁶⁰. A presença do critério por si mesma não seria condição necessária nem suficiente para se atribuir um termo a alguma coisa, mas acompanhada da exclusão de razões em contrário, tornar-se-ia uma razão suficiente. Assim, supondo que dizer coisas espirituosas seja um critério de inteligência (para mim é, pelo menos), Fulano dizer uma coisa espirituosa não seria por si mesmo nem condição necessária nem suficiente para Fulano ser inteligente. Afinal, existem pessoas inteligentes que não são espirituosas (donas de uma inteligência chata, portanto), e Fulano simplesmente pode estar repetindo um gracejo que ouviu de terceiros, calhando do gracejo se encaixar com a situação. Mas se o dito espirituoso de Fulano revela uma fina observação do contexto que só poderia ter sido pensado na hora, então esse dito espirituoso passa a ser razão suficiente para sua inteligência. Depois de rirmos do que disse, poderíamos dizer: “Fulano, como você é inteligente!”.

Scruton considera que “mesmo na visão de Wittgenstein, isso [conhecer os critérios da aplicação de um termo] não pode ser *tudo* que há para a especificação do sentido de um predicado individual; mas é o primeiro passo na especificação do sentido”⁶¹. O filósofo não especifica quais seriam os próximos passos, mas suspeito que tenham a ver com explicitar as condições de verdade do predicado (ser inteligente, digamos), estabelecer as relações entre elas e delas com as condições de verdade de outros predicados, inserindo assim o

⁵⁹ SCRUTON, 1973, pp. 9-10; sublinhados presentes no original.

⁶⁰ Eu abordarei esse ponto rapidamente no final desta subseção.

⁶¹ SCRUTON, 1976, p.206.

predicado numa espécie de rede conceitual⁶². De qualquer modo, Scruton considera que critérios estejam conectados com regras de linguagem. Elas ofereceriam um procedimento⁶³ publicamente observável para se aplicar um termo. O filósofo britânico oferece três formulações para esse tipo de regra criterial: "(A) se uma coisa é observada sendo F, então (é correto [*right*]) chamá-la 'G'"⁶⁴; "(B) se você observa que alguma coisa é F, então você tem uma razão (há uma razão) para chamá-la 'G'"⁶⁵ e, por fim, "(D) se as condições ϕ são o caso (*obtain*), então se uma coisa é F, então é G"⁶⁶. A formulação (B) é curiosamente introduzida como uma alternativa mais "frouxa" (*loose*) em relação à (A), mas é a única formulação expressa com um verbo ativo com um agente. Já a formulação (D) parece corresponder ao que foi dito na citação da página anterior, com ϕ correspondendo à ausência de qualquer razão em contrário de G. Chama a atenção a preferência de Scruton por formulações impessoais.

Apesar dessa preferência, é a formulação (B) que recebe maior atenção da parte do filósofo. Para introduzi-la, ele discute dois exemplos que vale a pena discutirmos na íntegra, primeiro um exemplo "artificial" seguido de um "natural" (a designação é do próprio Scruton).

Suponhamos que nenhuma definição legal precisa da nacionalidade ruritaniana tenha surgido ainda. O governo ruritaniano ainda não encontrou razão para se preocupar quanto imigração, emigração ou pureza da raça [!]. Considere, então, o seguinte predicado: 'ter nascido na Ruritânia de pais que nasceram na Ruritânia e que viveram aí mais ou menos continuamente; ou: ser nascido de pais ruritanianos' (ψ em resumo). Ser ψ é um critério de nacionalidade ruritaniana no sentido que é correto chamar alguém 'ruritaniano' se as condições são, na medida em que se sabe (*to the best of one's knowledge*), normais, e ele possui a propriedade ψ . Há muitas exceções, exemplos que podemos imaginar sendo explicados (*spelled out*) em algum manual de funcionário público (*civil servant*). Assim, alguém nascido na Ruritânia de pais atlânticos pode ter permanecido falando atlante, e casado com alguém em uma posição similar. Acaso diríamos que seus filhos bilíngues são ruritanianos? Não sei; porque as condições são agora tão anormais que nossa regra de linguagem não nos dá uma orientação acurada. Mas que não possamos decidir essa questão não mostra que nosso entendimento da palavra 'ruritaniano' seja deficiente.⁶⁷

A ausência de uma "definição legal precisa" do que significa ser ruritaniano fica clara no critério ψ , que é basicamente étnico, e não jurídico. Esse critério pode ser perfeitamente

⁶² Encontramos algo assim sugerido na passagem que ilustra o método de Scruton na nota 52, p. 27.

⁶³ No texto do qual as próximas ideias foram retiradas ("*Truth Conditions and Criteria*"), Scruton está discutindo algumas teses da primeira edição do livro de Dummett sobre Frege. Quando fala de procedimento, o filósofo britânico está conectando critérios, ou pelo menos regras criteriosais, com o sentido fregeano entendido de forma verificacionista: "Para Dummett, a 'rota' da referência é o procedimento pelo qual nós podemos *descobrir* a referência de um termo; é uma parte necessária da *verificação* de qualquer frase em que esse termo ocorre com uso referencial" (SCRUTON, 1976, p. 194).

⁶⁴ SCRUTON, 1976, p. 206.

⁶⁵ SCRUTON, 1976, p. 207.

⁶⁶ SCRUTON, 1976, p. 208.

⁶⁷ SCRUTON, 1976, p. 209.

funcional em um mundo em que as pessoas não mudam de país (como um mundo feudal), pois a situação normal é nascer, crescer e morrer sobre o mesmo solo. A ligação com a terra natal é muito mais forte nessa forma de vida do que naquela globalizada. O “ou” da formulação do critério ψ deve ser lido como um “ou seja”, não como apresentando um segundo disjuncto que abrangesse, digamos, a possibilidade de uma dupla cidadania por alguém nascido fora do território ruritaniano, mas ainda de pais que responderiam ao suposto primeiro disjuncto. Só assim para fazer sentido do problema que Scruton apresenta na aplicação do critério, como veremos.

O caráter étnico do critério ψ parece conflitar com uma situação jurídico-política que houvesse um Estado consolidado e funcionários públicos. Por isso, não deixa de ser curioso que Scruton fale de exceções ao critério explicadas em “algum manual de funcionário público”. Talvez possamos imaginar a Ruritânia como uma sociedade em rápida ou brusca transição, como a russa no século XIX ou a japonesa após a revolução Meiji. Em tal cenário, é mais provável que esse manual estivesse em vias de ser escrito do que já estivesse concluído. Para justificar o descompasso entre o critério ψ e uma situação nova de imigração, também podemos imaginar que a Ruritânia era um país isolado cujas fronteiras se abriram (ou foram abertas) ou que ela se tornou subitamente mais atraente para estrangeiros (jazidas de petróleo foram descobertas, digamos). Uma geração de imigrantes atlânticos, ainda que estabelecidos na Ruritânia por muitos anos, não seriam ruritanianos de acordo com ψ , já que simplesmente não nasceram de pais “que nasceram na Ruritânia e que viveram aí mais ou menos continuamente”⁶⁸. A mesma coisa valeria para geração de filhos que esses imigrantes tivessem entre si: ela não seria ruritaniana porque seus pais não eram ruritanianos, ainda que nascida de pais que viveram mais ou menos continuamente na Ruritânia.

A pergunta que Scruton faz diz respeito à geração dos netos dos primeiros imigrantes atlânticos. Supondo que os filhos dos imigrantes entre si tivessem filhos também entre si, seriam eles ruritanianos? Os netos dos primeiros imigrantes atlânticos teriam nascido na Ruritânia (\checkmark), de pais que nasceram na Ruritânia (\checkmark) e que viveram aí mais ou menos continuamente (\checkmark), só que seus pais *não* são ruritanianos (\times). Caso o “ou” do critério ψ fosse disjunctivo, não haveria aí problema algum, já que a segunda geração de atlânticos nascidos na Ruritânia responderia o primeiro disjuncto, mas não o segundo. Não sendo disjunctivo, mas um “ou” de equivalência, o problema emerge. Antes de haver imigração, quem respondesse a todas essas condições necessariamente teria pais ruritanianos. Mas

⁶⁸ Em comparação, entre os critérios do governo brasileiro para alguém se naturalizar brasileiro é preciso que a pessoa more permanentemente no país há pelo menos quatro anos e fale português. Assumindo que tais imigrantes atlânticos falassem a língua local (português, em vez de ruritaniano, no caso), eles poderiam se naturalizar brasileiros. Cf. NATURALIZAR-SE Brasileiro - Naturalização Ordinária, s.d. .

com o advento da imigração e da fixação de novas populações no território ruritaniano “as condições são agora tão anormais que nossa regra de linguagem não nos dá uma orientação acurada”. Na verdade, ela dá simultaneamente a orientação tanto de aplicar o predicado ruritaniano quanto de não aplicá-lo. Apelar para o critério ψ não resolve a questão, justamente porque a existência originalmente não prevista dessas pessoas bota o próprio critério em questão.

Estando o critério *sub judice*, a resolução do impasse para Scruton muito provavelmente se daria de fato em um tribunal:

Em qualquer situação efetiva, definições legais logo surgirão na busca de um procedimento que decidirá cada caso disponível. Note, por exemplo, como a noção de nacionalidade britânica evoluiu através do Estatuto (*Act*) da Nacionalidade Britânica de 1948 e do Estatuto da Imigração de 1971. Mesmo aí, todavia, haverá casos duvidosos que deverão ir perante os juízes. A decisão do juiz irá, se é do seu agrado (*if you like*), constituir uma nova extensão do conceito, formulando (*laying down*) um precedente que deve ser seguido ou anulado (*overruled*).⁶⁹

Scruton conta uma história simplificada. Não é uma decisão judicial que modificaria um critério, mas apenas o uso diferenciado do termo do qual é critério que arraigaria a mudança. A decisão judicial, quando muito, coroaria tal mudança, ou ofereceria uma punição como incentivo para que o uso fosse modificado. A aplicação do predicado “ruritaniano” aos netos dos imigrantes atlânticos não seria uma questão teórica de se um certo objeto cai ou não sob um conceito, mas sim uma questão prática de reconhecimento (de boa vontade até). A mudança do critério ψ muito provavelmente seria o resultado da luta dessas pessoas para serem reconhecidas como compatriotas pelos demais ruritanianos. Por um lado, os netos dos atlânticos poderiam ser reconhecidos como ruritanianos por simplesmente se ignorar a equivalência problemática. Cumprir todas aquelas condições não seria sinônimo de se ter pais ruritanianos, mas seria sinônimo de ser ruritaniano. O resultado prático disso seria que bastaria duas gerações de gente estabelecida na Ruritânia para fazer de alguém ruritaniano, um resultado a meio caminho entre a definição étnica original e uma futura definição jurídica da nacionalidade. Por outro lado, o reconhecimento poderia ser negado a essas pessoas pelo aditamento da condição de que os avós de um ruritaniano precisariam ter nascido na Ruritânia. Isso seria empurrar o problema com a barriga para a geração seguinte: afinal, os bisnetos dos imigrantes atlânticos seriam ou não ruritanianos? Uma tal decisão não se resumiria ao bater do martelo no tribunal, dependendo do clima de opinião vigente na Ruritânia (poderíamos ter desde protestos contra a decisão reacionária a atos de violência contra os atlânticos não reconhecidos).

⁶⁹ SCRUTON, 1976, pp. 209-210.

Apesar da complexidade inexplorada por Scruton do exemplo, o filósofo pensa que o uso mais interessante da ideia de critério não seja para esse tipo de caso “artificial”. A passagem é extensa, mas ela já sugere coisas que apontarei mais para o fim desta subseção:

O exemplo [da nacionalidade ruritaniana] é um artificial, em que a classificação serve a um propósito legal em vez de um científico. Acaso há algum exemplo óbvio de termos cujo significado deriva-se dos critérios de sua aplicação e que não sejam simplesmente exemplos triviais de classificações feitas pelo homem (*man-made*)? Alguns filósofos duvidaram que haja, sentindo que, no caso científico padrão, o sentido de nossos termos gerais não é fornecido pelas suas regras de uso, mas antes pelo mundo, pelas entidades às quais os termos referem [...] É precisamente para esses exemplos ‘naturais’, em que nós estamos tentando resumir em um predicado um fenômeno natural possivelmente complexo e preexistente, que a regra (B) é, penso, mais útil. Porque no tipo de caso que estou considerando, as assunções de pano de fundo permanecem tão vastas e indefinidas que o melhor que se pode dizer, em resumindo como um predicado é entendido, que *há uma razão* para aplicá-lo em algumas circunstâncias, não em outras; e que, se *suficientemente muitas* razões estão presentes, então o predicado deve ser aplicado. Mas pode-se estar bastante relutante em especificar o quanto seja (*what amounts to*) ‘suficientemente muitas’⁷⁰.

A passagem coloca inúmeras perguntas. Scruton contrapõe uma classificação que serve a um propósito jurídico, ilustrada pelo exemplo ruritaniano, a uma que serviria a um propósito científico. Quando pergunta na sequência se haveria “algum exemplo óbvio de termos cujo significado deriva-se dos critérios de sua aplicação e que não sejam simplesmente exemplos triviais de classificações feitas pelo homem?”, quais exemplos triviais seriam esses? Seriam as classificações jurídicas triviais meramente por serem feitas pelo homem? Ou estaria ele falando de classificações científicas triviais por serem assim? Quais seriam elas? E qual classificação *não* seria feita pelo homem? Uma feita por Deus? Scruton parece estar pressupondo que o mundo possui determinações independentemente de nosso estar no mundo. Essa pressuposição está de acordo, por exemplo, com a imagem platônica de “dividir as ideias (εἶδη) pelas articulações naturais, sem decepar nenhum dos seus elementos, como quem procedesse à maneira de açougueiro desajeitado”⁷¹. Mas mesmo aí, embora a realidade possuísse suas articulações naturais, seria tarefa humana cortar nelas; seria questão de descobrir onde estão essas articulações para bem cortá-las, mas elas não viriam cortadas de antemão. O que Scruton parece estar pressupondo seria justamente isso, como se a realidade fosse *ready-made* para consumo cognitivo (ou *prête à connaître*), digamos⁷².

⁷⁰ SCRUTON, 1976, p. 210.

⁷¹ PLATÃO, 1975, p. 81, Fedro 265e.

⁷² “Há um preconceito (*prejudice*) metafísico que [julga que] o mundo consista de tantos objetos definidos possuindo tantas qualidades definidas, e que, se nós percebemos e lidamos com (*attend to*)

O filósofo britânico não entra no mérito de qual seria o teor das “assunções de pano de fundo [que] permanecem tão vastas e indefinidas” quando usamos um predicado que designa uma espécie natural (*natural kind*), mas muito provavelmente dizem respeito à estrutura do “fenômeno natural possivelmente complexo e preexistente” a qual nos referimos. A complexidade do conhecimento científico é subsidiária da complexidade e independência do mundo. Seria impossível falarmos das coisas se, para tanto, precisássemos conhecê-las em sua totalidade ou dominar a totalidade do conhecimento científico presente sobre elas. Por isso, seria preciso apenas uma quantidade suficiente de razões para aplicar um predicado, não o domínio de condições necessárias e suficientes para sua aplicação. Scruton ilustra isso com um exemplo:

suponha que alguém pedisse uma definição do termo ‘caverna’. Nós devemos responder ao listar critérios, da seguinte maneira: uma caverna é um buraco em rocha sólida, largo o suficiente para um homem entrar, coberto (*roofed over*), e profundo o suficiente para ficar escuro dentro. Uma tal definição não enuncia uma condição suficiente. Nem compromete inequivocamente a se dizer quando é *correto* dizer que alguma coisa é uma caverna (*Nor does it unambiguously commit one to saying that this is when it is right to say that something is a cave*). Isso não é apenas porque casos anormais são fáceis de imaginar: é também porque há casos perfeitamente normais, que são objetos familiares de estudo científico, em que os ‘critérios’ são satisfeitos e, ainda assim, relutaríamos em falar de cavernas. Por exemplo, uma massa de rocha pode estar mudando com uma tal rapidez que quaisquer buracos de um tamanho apropriado são fechados assim que formados. Algumas rochas contêm cavidades que são perfuradas por todo o lugar por buracos menores, levando a luz ao outro lado. E assim por diante. Nosso uso do critério enunciado é garantido por certas leis naturais que asseguram que um tal critério captura uma parte de um fenômeno significativo e geral. Quando características suficientes do tipo criterial estão presentes, a possibilidade de que as características não estejam unidas da maneira ditada pelas leis naturais relevantes diminui; o que era uma razão torna-se um direito (*right*).⁷³

No final das contas, o que Scruton está dizendo é que conseguimos aplicar predicados a estados de coisas por “gentileza do mundo” (para usar uma expressão de McDowell). Não é porque somos organismos que ativamente exploram e modificam o ambiente que *nós mesmos* asseguramos que nossos critérios estejam afinados ao ambiente (isto é, que sejam *bons* critérios), mas sim o mundo assegura-o impessoalmente por e para nós. Como diz Scruton, “nosso uso [de um critério] é garantido por certas leis naturais que asseguram que um tal critério captura uma parte de um fenômeno significativo e geral”. Só que essa asseguuração é uma espécie de fé de que a realidade esteja cortada de antemão nas juntas.

objetos, nós necessariamente percebemos suas qualidades; como se as coisas e suas qualidades estivessem de algum modo já isoladas e rotuladas para nós, prontas para a câmera-cérebro (*camera-brain*) registrar” (HAMPSHIRE, 1979, p. 655). Tal texto é referido pelo próprio Scruton. Também tenho a suspeita que o filósofo britânico incorre no mito do dado de Sellars, mas, sem domínio do assunto, não tenho condições de discorrer com propriedade sobre isso.

⁷³ SCRUTON, 1976, pp. 210-211.

A suposta estrutura do mundo garantiria que “quando características suficientes do tipo criterial estão presentes, a possibilidade de que as características não estejam unidas da maneira ditada pelas leis naturais relevantes diminui”. Não seríamos nós que garantiríamos a diminuição dessa possibilidade, mas sim as tais “leis naturais relevantes”.

Os critérios jogam um papel metodológico central no projeto de Scruton em *Art and Imagination* de “esboçar uma teoria do juízo e apreciação estéticas em termos de uma filosofia da mente empirista”⁷⁴. Como uma pressuposição de sua tese de doutorado, o filósofo considera que frases declarativas no presente do indicativo e no singular ocupam um lugar central em nossa linguagem “e de fato [em] qualquer linguagem em que informação deve ser transmitida”⁷⁵. Esse lugar se deve à relação que essas frases teriam com suas condições de verdade:

Essas frases (*sentences*) são importantes parcialmente porque elas são as frases ‘primitivas’ da linguagem, contendo apenas predicados e expressões referentes. Elas adquirem essa importância em termos de uma ideia meramente formal de ‘condição de verdade’, e assim receberão tratamento especial mesmo em uma teoria semântica. Elas são frases cujas condições de verdade devem ser explicadas um bocado de cada vez (*piece meal*); os pontos finais de uma investigação semântica. Mas tais frases também são importantes porque a elas podem ser dadas condições de verdade no sentido mais forte: podem ser conectadas com estados de coisa observáveis que as fazem verdadeiras. É por referência a esses estados de coisa que seu significado é ensinado, e sem uma tal relação a situações ostensivas (*ostensive situations*) os mais importantes signos primitivos da linguagem (predicados e expressões referentes) nunca poderiam ser aprendidos ou usados consistentemente.⁷⁶

As frases declarativas seriam primitivas porque elas seriam os tijolos com os quais o edifício de uma linguagem seria construído. Embora uma linguagem possa ser construída recursivamente, usando apenas quantificações e conectivos lógicos, ela não seria informativa, não passando de um jogo vazio de variáveis de termos singulares e predicados e variáveis proposicionais, se não pudéssemos dar um sentido para “predicados e expressões referentes”. Para Scruton, dar sentido para essas expressões seria conectá-las diretamente com estados de coisa em “situações ostensivas” (ainda que ele não elucide quais ou como seriam tais situações).

Essa conexão direta com estados de coisa forneceria uma noção mais robusta de condição de verdade, central à compreensão de Scruton de empirismo:

Nós precisamos, portanto, de uma noção de condição de verdade mais forte, menos formal, se nosso entendimento da linguagem deve ser explicado; uma noção que permita-nos dar um passo para fora (*step*

⁷⁴ SCRUTON, 1973, p. 1.

⁷⁵ SCRUTON, 1973, p. 6.

⁷⁶ SCRUTON, 1973, p. 8.

outside) do círculo da linguagem e ligar uma frase diretamente ao estado de coisas que garante sua verdade [...] Em outras palavras, a ideia de condição de verdade é preenchida (*filled out*), ou ganha conteúdo, em termos de estados de coisa observáveis que tornam as frases verdadeiras. É um princípio (*tenet*) essencial do empirismo que a noção formal de condição de verdade possa apenas ser preenchida dessa maneira, por referir a estados de coisa que podem ser localizados por ostensão.⁷⁷

Aparentemente, em vez de a linguagem nos possibilitar acesso ao mundo, ela estaria interposta entre nós e o mundo. Seria preciso sair da linguagem e acessar as coisas diretamente (de algum modo!) por ostensão para que a linguagem se tornasse informativa sobre a realidade. As situações de aprendizagem da linguagem seriam situações de ostensão por excelência. É aí que critérios têm seu papel. Os critérios seriam exatamente esses estados de coisa aos quais termos se ligariam diretamente. Quando aprendemos os termos, nós aprendemos seus critérios. São eles que “dão carne” às condições de verdade justamente porque apanhá-los é apanhar parte da estrutura da realidade, mesmo que para aprendê-los não precisemos definir os termos em condições necessárias e suficientes: “a impossibilidade de enunciar condições necessárias e suficientes não implica que tais condições não existam: pelo contrário, o argumento parece sugerir que existam, e que são elas que determinam o sentido da frase”⁷⁸.

Para Scruton, critérios marcariam nossa submissão à realidade, e teriam a inscrição de um conceito “realista” de verdade⁷⁹ (no vocabulário do filósofo, empirismo e realismo são termos intercambiáveis em sua oposição a idealismo). Não parece errado considerar que seu método seria, nos termos em que eu vinha falando, de *análise conceitual veritativa criterial*. À guisa de conclusão, uma vez que o filósofo toma o conceito de critério de empréstimo a Wittgenstein, é interessante vermos *bastante* rapidamente uma interpretação muitíssimo diferente do conceito: aquela de Stanley Cavell. Segundo ele, critérios “controlam gramaticalmente a aplicação de palavras ordinárias”⁸⁰. Nesse tocante, sua compreensão não parece se diferenciar daquela de Scruton. Afinal, critérios seriam estados de coisa que controlariam a aplicação de palavras ordinárias por tornar *correta* (*right*) sua aplicação. Mas Cavell usa um advérbio importante: “gramaticalmente”. Enquanto o filósofo britânico consideraria que esses estados de coisa estariam para além do “círculo da linguagem”, esse advérbio mostraria que para o filósofo estadunidense, em contrapartida, critérios estariam

⁷⁷ SCRUTON, 1973, p. 7.

⁷⁸ SCRUTON, 1973, p. 9. Sublinhado no original.

⁷⁹ “O conceito de verdade requerido para uma teoria do significado é um conceito ‘transcendente’, um conceito que permite uma frase ser tornada verdadeira ou falsa por uma condição que jaz além do alcance de qualquer verificação efetiva ou possível. O realista argumentará que qualquer *outro* conceito de verdade não será realmente um conceito de *verdade* em absoluto; não será uma noção ‘mundo-orientada’ (*world-oriented*) (uma noção que permita uma frase ser verdade apenas se corresponde aos fatos) [...]” (SCRUTON, 1976, pp. 194-195).

⁸⁰ CAVELL, 1990, p. 90.

incluídos nesse círculo. Por conta disso, critérios não teriam o papel de garantir que um predicado seria aplicável *com verdade*, mas tão simplesmente de garantir que seja *aplicável*, algo anterior (e muito mais fundamental):

critérios são “critérios para alguma coisa ser assim (*being so*)”, não no sentido que eles nos dizem da existência de uma coisa, mas de algo como sua identidade, não de seu *ser* assim, mas de seu ser *assim*. Critérios não determinam a certeza de enunciados, mas a aplicação dos conceitos empregados em enunciados⁸¹.

Aqui Cavell se opõe diametralmente a Scruton. Para este último, critérios dariam razões para aplicarmos certos predicados. Para o primeiro, critérios articulariam o espaço de razões para aplicarmos ou não certos predicados.

Para Cavell, critérios não pressuporiam um mundo estruturado de antemão, mas, em certo sentido, estruturariam um domínio de entidades:

se você não conhece os critérios gramaticais dos objetos wittgensteinianos, então você carece, por assim dizer, não apenas de um pedaço de informação ou conhecimento, mas da possibilidade de adquirir qualquer informação sobre tais objetos *überhaupt* [absolutamente]; a você não pode ser dito o nome desse objeto (*you cannot be told the name of that object*), porque não há ainda *objeto* algum desse tipo para você atribuir um nome vindouro: a possibilidade de descobrir como é oficialmente chamado (*what is officially called*) não está ainda aberta para você⁸².

Para Scruton, não ter acesso a algum critério em determinada situação significaria apenas que não teríamos razão para aplicar certo predicado, sem isso afetar a inteligibilidade de se aplicar ou não esse predicado a alguma coisa nessa situação. Para Cavell, não ter acesso a um critério seria não conhecê-lo. Não conhecer um critério é não ter uma região do ser cartografada, por assim dizer. Tal região ontológica, para todos os propósitos, não existiria para quem não domina o critério. Esse papel estrutural dos critérios fica claro na imagem usada por Cavell para ilustrar sua função: critérios “são o meio pelo qual alguma coisa é marcada (digamos, inscrita [*inscribed*]) e repartida [*portioned out*] – sua ideia é aquela de diferenciar, selecionar, compartilhar, dividir, como se por um arado”⁸³. Não é que critérios garantiriam impessoalmente alguma coisa para nós, mas nós que *pessoalmente* usaríamos critérios.

Ao contrário da imagem platônica, o mundo não possuiria articulações onde deveríamos cortar, mas, munidos de critérios, ao mundo cortaríamos sem trajetória prévia, tal como usamos o arado para sulcar a terra. Não haveria um pontilhado que indicasse onde

⁸¹ CAVELL, 1979a, p. 45.

⁸² CAVELL, 1979a, p. 77.

⁸³ CAVELL, 1990, p. 90.

se deve cortar o mundo tal como não há marcação na terra onde passar o arado. Tal como é impossível fazer todo o resto (colocar fertilizantes, plantar as sementes, etc.) sem sulcar a terra, não podemos fazer nada (afirmar, negar, etc.) sem conhecer e usar critérios. Pelo peso estar em *nosso* uso deles, pode parecer que (e o travessão marca uma voz que não aquela principal de Cavell) “— Então critérios são desapontadores. Eles não garantem que minhas palavras percorrem todo o caminho até a dor. Eles não fazem a coisa precisamente que eram para fazer (*were meant to do*)”⁸⁴. Em vez de assegurarem impessoalmente que estamos falando do mundo, eles assegurariam que nós pessoalmente tenhamos de nos assegurar disso. Critérios, para Cavell, marcariam nossa liberdade, criatividade e responsabilidade em relação à realidade.

1.2 *Subjects* e a (suposta) reconceitualização de Scruton

Antes de entender como as ficções lógicas da fotografia ideal e da pintura ideal são introduzidas, é preciso entendermos com *qual propósito* o seriam. Scruton fala das formas ideais porque quer manter claras “as diferenças essenciais”⁸⁵ entre a fotografia e a pintura. Essas diferenças poderiam ser borradas caso as pensássemos simplesmente como superfícies marcadas nas quais poderíamos visualizar alguma coisa⁸⁶. A coisa visualizada, não importando se figura ou estado de coisas real, é chamada de “*subject*”⁸⁷ pelo filósofo britânico, aquilo *de que* uma pintura ou fotografia seria. Por exemplo, de uma pintura em que vemos uma figura feminina em destaque nós diríamos que é um “retrato *de uma mulher*”: a mulher seria o *subject* desta pintura, algo do qual falamos quando levamos em conta o que vemos na pintura. Já de uma fotografia em que vemos um gato bocejando nós diríamos que é uma “foto *de um gato*”: o gato sonolento seria o *subject* desta fotografia, algo do qual falamos quando levamos em conta o que vemos na foto.

Por conta disso, escolhi traduzir “*subject*” por “assunto”, apesar de certa artificialidade. Por um lado, quando penso no assunto de uma pintura, digamos, de *Napoleão abdicando em Fontainebleau* (1845, Paul Delaroche), parece-me mais natural dizer que o assunto dela é a derrota de Napoleão ou mesmo a quebra de seu espírito, embora neste sentido técnico seria o próprio Napoleão cabisbaixo. O mesmo valeria para fotografias, embora me pareça ainda menos natural dizer que os objetos fotografados sejam o assunto de uma foto. Por outro lado, esse uso de “assunto” estaria de acordo com um uso bem ordinário da palavra: “o assunto da fofoca” não é o tema da fofoca, mas a pessoa *de*

⁸⁴ CAVELL, 1979a, p. 79.

⁸⁵ SCRUTON, 1981, p. 578.

⁸⁶ No capítulo 2, falarei em detalhes sobre a relação entre ver-em e pictorialidade para Scruton.

⁸⁷ “Por ‘*subject*’ quero dizer aquilo que nós vemos, no sentido problemático (*troublesome*) de ‘ver’” (BEDFORD, 1966, p. 49).

quem se foca. Apenas considerando o texto de Scruton, a melhor tradução de “*subject*” provavelmente seria “objeto”, mas há intérpretes (como Peter Alward⁸⁸) que introduzem a noção de *object* de uma imagem e falam das relações possíveis entre seu *subject* e seu *object*. Assim sendo, de acordo com Scruton, a ênfase no fato de que pinturas e fotografias teriam assuntos pode nos fazer perder de vista suas “diferenças essenciais”:

Uma vez que o ponto final dos dois processos [da produção da imagem] é, ou pode ser, tão similar, é tentador pensar que a intencionalidade de uma relação [da imagem com seu assunto] e a causalidade da outra [relação] são bastante irrelevantes para o *status (standing)* do produto final. Em ambos os casos, parece, a parte importante da representação jaz no fato de que o observador (*spectator*) pode ver o assunto na imagem (*subject in the picture*). A apreciação de fotografias e a apreciação de pinturas envolvem ambas o exercício da capacidade de “ver como”, em um sentido bastante especial em que se pode ver x como y sem acreditar ou estar tentado a acreditar que x seja y.⁸⁹

Uma imagem ter um assunto e nossa capacidade de visualizar⁹⁰ alguma coisa nela seriam verso e reverso da mesma moeda. Focar exclusivamente nisso seria supor que a experiência de se olhar uma pintura e aquela de se olhar uma fotografia seriam a mesma, digamos, simplesmente a experiência de se olhar uma imagem. A intencionalidade e a causalidade apenas determinariam o tipo de imagem sem alterar profundamente nossa experiência com elas.

É contra esse tipo de perspectiva que o filósofo britânico direciona os ideais lógicos da fotografia e da pintura ideais. Esse ponto marca simultaneamente um contato entre Scruton e Walton e seu afastamento. Kendall Walton pretende fazer uma espécie de reconceitualização com a construção da teoria da transparência: “pintura e desenho (*drawing*) são técnicas para produzir imagens. Assim como a fotografia. Mas a natureza especial da fotografia permanecerá obscura a menos que também a pensemos de outra maneira — como uma contribuição à empreitada da visão”⁹¹. O filósofo estadunidense pretende que sua teoria seja realmente uma “outra maneira” de pensar a fotografia, e não

⁸⁸ Para uma exploração da distinção entre objeto fotográfico e assunto fotográfico feita por Alward, Cf. 4.2.

⁸⁹ SCRUTON, 1981, p. 579.

⁹⁰ Na passagem citada, Scruton fala em “a capacidade de “ver como”, em um sentido bastante especial” (SCRUTON, 1981, p. 579). Esse sentido bastante especial seria uma espécie de *como que* ver como, uma vez que “há, de fato, complicações que surgem de se tratar fotografias como instâncias inequívocas (*straightforward*) de ‘ver-como (*seeing-as*)” (SCRUTON, 1973, p. 136, nota 3). Adiantando o que falarei no capítulo 2 sobre representação pictórica e no capítulo 3 sobre fotografia, o problema estaria que visualizar alguma coisa em uma foto não envolveria a apreensão de pensamentos imaginativos, mas sim a produção de crenças factuais quase perceptuais ou *bona fide* perceptuais. Seria como ver como, no sentido de haver visualização de algo, mas não em termos de pensamentos imaginativos. O ver como “em um sentido bastante especial” é uma tentativa hesitante de Scruton de encontrar um termo genérico que abrangesse tanto a visualização de pinturas quanto aquela de fotografias.

⁹¹ WALTON, 2008a, p. 85.

simplesmente uma sistematização de uma das formas ordinárias de pensá-la⁹². Scruton também quer desenfaturar que pinturas e fotografias sejam imagens, mas em favor da pintura. Scruton pensa que é a natureza especial da pintura que fica obscurecida caso a pensemos simplesmente como imagem junto com a fotografia. O esforço de reconceitualização do filósofo não pode ser dissociado da compreensão que ele tem da história da pintura e do suposto dano provocado a ela pelo advento da fotografia. O começo de *The Photographic Surrogate* resume essa história:

A pintura foi levada violentamente à autoconsciência pela invenção da câmera (*painting was shocked into self-consciousness by the invention of the camera*), embora não, talvez, ao verdadeiro autoconhecimento. Se o propósito da pintura é copiar aparências e colocar uma moldura ao redor do mundo, então a fotografia pode fazer isso tão bem ou melhor. Então por que se dar o trabalho (*why trouble*) de pintar, e onde a *arte* da pintura reside?

Ao longo do século e meio de sua persistência irritante, essas questões atraíram dois tipos de respostas amplas. Uma diz que o propósito da pintura *não* é copiar o mundo, mas fazer alguma outra coisa: é nessa outra coisa que a arte reside. A outra diz que fotografia é tão arte, e pelas mesmas razões, quanto a pintura o é. A primeira leva inexoravelmente ao expressionismo abstrato e à morte da pintura; a segunda leva ao 'foto-realismo' e às montagens de Gilbert e George. Tal é o terrível preço que pagamos por levar a câmera a sério.⁹³

O advento da fotografia levou a pintura a uma crise cujas respostas são extremamente insatisfatórias para Scruton.

O ponto do filósofo é que a fotografia desencaminhou a pintura por fazê-la pensar que essa deveria almejar o que essa última fazia, isto é, "copiar aparências e colocar uma moldura ao redor do mundo". Mas há uma espécie de movimento de lomba escorregadia implícito aí. A pintura só pode ser assim desencaminhada se primeiro faz sentido comparar pintura e fotografia de alguma maneira. Ora, esse espaço de comparação é aberto pela ênfase no suposto fato de ambos terem assuntos. Scruton pretende barrar (ou, antes, reverter) a descida pela lomba que caracterizaria a história da pintura por não fazer essa ênfase. As afirmações do filósofo podem fazer mais sentido caso lancemos mão de fontes históricas. O relato da inspiração de David Fox Talbot para criar os desenhos fotogênicos (*photogenic drawings*) e depois os calótipos vai na linha apenas esboçada pelo filósofo. A passagem é grande, mas vale a pena reproduzi-la:

⁹² "Considerados em conjunto, todavia, é o trabalho de Scruton, Walton e de seus comentadores que permanecem, para o bem ou para o mal, responsáveis pela maior parte da filosofia analítica da fotografia recente mais influente, escrita que, acredito, se resume a uma formalização da sabedoria popular que pode ser rastreada até lá atrás com os pioneiros da fotografia" ("*Taken together, however, it is the work of Scruton and Walton and their commentators who remain, for better or worse, responsible for most of the more influential recent analytic philosophy of photography, writing that I believe often boils down to a formalization of folk wisdom that can be traced all the way back to photography's pioneers*", COSTELLO, 2017, Introdução).

⁹³ SCRUTON, 1990, p.173; SCRUTON, 2000, pp. 96-97.

Em um dos primeiros dias do mês de outubro de 1833, estava me distraíndo nas amáveis margens do lago de Como, na Itália, fazendo esboços (*taking sketches*) com a Camera Lucida de Wollaston, ou antes, devo dizer, tentando fazê-los: mas com a menor quantidade possível de sucesso. Porque quando o olho foi removido do prisma — no qual tudo parecia belo — descobri que o lápis infiel apenas deixou traços no papel [que eram] melancolia de se contemplar.

Depois de várias tentativas infrutíferas, deixei o instrumento de lado e cheguei à conclusão que seu uso requeria um conhecimento prévio de desenho (*drawing*), o qual infelizmente não possuía.

Então pensei em tentar novamente um método que tinha tentado muitos anos antes. Este método era tomar uma Camera Obscura e lançar a imagem dos objetos sobre um papel vegetal transparente (*transparent tracing paper*) posto sobre um painel de vidro no foco do instrumento. Neste papel os objetos são distintamente vistos e podem nele ser traçados com um lápis com algum grau de precisão, embora não sem muito tempo e trabalho (*trouble*).

[...] [tal método] desconcerta a habilidade e a paciência do amador de traçar todos os mínimos detalhes visíveis no papel; de modo que, de fato, carrega com ele pouco mais do que uma mera lembrança (*souvenir*) da cena — que, todavia, certamente tem seu valor quando revista (*looked back to*), depois de muitos anos.

Tal era, então, o método que me propus tentar de novo e esforçar-me, como antes, em traçar com meu lápis os contornos da paisagem figurada⁹⁴ (*scenery depicted*) no papel. E isso levou-me a refletir na beleza inimitável das imagens da pintura da natureza que as lentes de vidro da Camera lançam no papel em seu foco — imagens feéricas (*fairy pictures*), criações de um momento, e destinadas a rapidamente desaparecer.

Foi durante esses pensamentos que a ideia me ocorreu ... quão charmoso seria se fosse possível fazer com que (*cause*) essas imagens naturais imprimissem a si mesmas duravelmente, e permanecessem fixadas sobre o papel!

E por que isso não seria possível? Perguntei-me.⁹⁵

Mesmo assistido de instrumentos ópticos (Camera Lucida, Camera Obscura) Fox Talbot confessa sua falta de habilidade de desenhar. Sua afirmação de que a cena real pode ser representada com o seu auxílio “embora não sem muito tempo e trabalho” encontra eco na pergunta de Scruton de “por que se dar o trabalho de pintar [...]?”⁹⁶. Foi observando as imagens reais produzidas por esses aparelhos que Talbot ideou fixar tais imagens e teve alegadamente o *insight* que levou-o a desenvolver um processo fotográfico. É interessante observar que seu interesse era exclusivamente reproduzir a paisagem ao seu redor. Ele

⁹⁴ “Figuração (*Depiction*) e retratamento (*portrayal*) são, todavia, tipos inteiramente diferentes de relação. O conceito de retratado (*portraiture*) envolve o conceito de semelhança, o qual, argumentei, pressupõe a figuração. A face de alguém não pode ser retratada sem se figurar *uma face*” (BEDFORD, 1966, p. 54). Para falar de *depiction*, usarei figuração e seus cognatos, enquanto que para falar de *portrayal*, retratamento, retratado e seus cognatos. Meu uso de “retratamento” é um neologismo de minha parte, pois significa originalmente um novo tratamento, mas “retratação” está muito arraigado como a ação de retratar-se para ser usado impunemente, por assim dizer.

⁹⁵ TALBOT, 1959, pp. 80-81.

⁹⁶ “O fotógrafo pode fazer uma imagem perspectiva exata (*exact perspective picture*) automaticamente então por que se preocupar em dominar toda essa geometria? Deixe-o ter sua perspectiva!” (GIBSON, 1978, p. 232).

literalmente estava tirando esboços (“*taking sketches*”) da paisagem, tal como alguém mais tarde poderia tirar fotos (“*to take photos*”) das “amáveis margens do lago de Como” com sua invenção. Nesse sentido, para contornar o trabalho de adquirir “um conhecimento prévio de desenho” para poder reproduzir o que via, o pioneiro da fotografia idealizou uma espécie de atalho. O desenho e a fotografia são indiretamente comparados por Talbot enquanto meios para o fim da visualização da realidade em imagem (retratamento): tirar uma fotografia alcançaria o mesmo fim que “tirar” um esboço de certa paisagem. Apesar de ser água para o moinho de Scruton, essa passagem traz algumas dificuldades para sua compreensão de fotografia⁹⁷.

De forma independente, a mesma ideia reaparece no discurso proferido na câmara dos deputados francesa por Gay-Lussac em favor da compra dos direitos do processo fotográfico rival do calótipo (ou talbótipo), o daguerreótipo: “ele [o relator, sr. Gay-Lussac] pode afirmar que o procedimento não é, pois, dispendioso, e que poderá ser facilmente executado pelas pessoas menos versadas no desenho (*dessin*)”⁹⁸. Para legitimar o advento da nova mídia, a fotografia foi apresentada como um meio de produção de imagens mais fácil e menos trabalhoso do que as mídias pictóricas já consagradas. Há exagero na ladeira escorregadia de Scruton, mas ele pode ser visto como refletindo uma reação exacerbada que alguns pintores tiveram diante do advento da fotografia:

As pessoas se precipitam por toda a parte entre eles [os participantes da reunião na academia de ciências], disputam estes aparelhos [a câmera fotográfica e componentes necessários para se produzir um daguerreótipo], e toda Paris está tomada da febre do daguerreótipo. Os artistas são tomados de surpresa e admiração: Paul Delaroche viu Daguerre, arrebatou-lhe das mãos uma placa impressa pela luz. Ele a mostra por toda a parte exclamando: “a pintura está morta a partir deste dia!”

A arte dos Rafael e dos Michelangelo (*L'art des Raphaël et des Michel-Ange*) não foi assassinada; ela acabou de encontrar, ao contrário, novos recursos nas inspirações de um grande inventor, e a Ciência acabou de esticar a mão à Arte.⁹⁹

A profecia de Paul Delaroche da morte da pintura pode ser vista como algo dito no calor do momento, um dos efeitos da irrupção da “febre do daguerreótipo”. Mas tal juízo repete-se

⁹⁷ A passagem torna complicada a divisão que Scruton faz entre o ideal da fotografia de reproduzir as aparências dos objetos fotografados e o ideal da pintura, uma vez que reproduzir as aparências de objetos reais *era* uma atribuição da pintura e de outras técnicas pictóricas. A divisão que Scruton faz tem a estranha consequência de que os esboços de Talbot seriam fotografias *avant la lettre*, só que feitas a mão. Ademais, a ideia de que “o verdadeiro talento da câmera é nos fornecer substitutos (*surrogates*) e lembretes (*reminders*)” (SCRUTON, 1990, p. 177; SCRUTON, 2000, p.100) encontra contraponto na alegação de Talbot de que um desenho feito por amador não passaria de “uma mera lembrança (*souvenir*) da cena”. Se a fotografia é uma cópia da aparência dos objetos fotografados, então eles seriam mais do que “lembretes” da perspectiva de Talbot. Por fim, “as imagens da pintura da natureza”, “as imagens naturais”, podem ser aproximadas da “imagem de luz” da objeção de Dawn Wilson. Mas falarei em detalhes sobre a imagem de luz daqui dois capítulos, em 3.1.

⁹⁸ DAGUERRE, 1839, p. 34.

⁹⁹ TISSANDIER, 1874, p. 64.

também em contextos mais sóbrios. O crítico Philip Gilbert Hamerton escreveu um artigo “em resposta à declaração feita por um de meus amigos no sentido de que ‘a descoberta da fotografia tornou a pintura de nenhuma serventia mais (*no longer any use*), uma vez que tudo o que a pintura fez poderia ser feito muito mais verdadeiramente pela fotografia”¹⁰⁰.

Apesar do óbvio exagero de afirmações como essas¹⁰¹, houve tipos de pintura que se tornaram praticamente irrelevantes após o advento da fotografia, como, por exemplo, a dos retratos pintados em miniatura. Como diz Antoine Claudet:

Não se pode deixar de reconhecer que há *artes que se vão* e que é a fotografia que as deu o golpe fatal (*les a frappés de mort*). Por que não há mais miniaturistas? Pela razão bem simples que aqueles que têm necessidade de miniaturas acham que a fotografia faz melhor e que no lugar de retratos mais ou menos incorretos no que diz respeito ao (*sous le rapport*) desenho e ao caráter (*caractère*), ela produz semelhanças (*ressemblances*) perfeitamente exatas, que pelo menos agradam ao coração e satisfazem a lembrança (*souvenir*).

Por que não há mais gravuras ou litografias? Pela razão ainda que a fotografia nos dá as reproduções mais perfeitas de todas as criações do gênio, e isso em menos tempo e com menos gastos que os antigos procedimentos.¹⁰²

A passagem é bastante nuançada. Não é que “o ponto final” (para falar como Scruton) da fotografia seja simples ou necessariamente melhor do que uma miniatura, mas “aqueles que têm necessidade miniaturas *acham*” isso. Claudet está falando das crenças dos consumidores de imagens e das imagens enquanto vistas por eles, não das imagens *simpliciter*. Claro, no parágrafo seguinte ele fala que a reprodução fotográfica *objetivamente* é melhor do que os meios de reprodução anteriores, mas mesmo esse reconhecimento teria um aspecto coletivamente apreendido. Não é apenas porque a reprodução fotográfica seja de fato melhor que ela suplantou as outras, mas porque, sendo assim, foi reconhecida como melhor do que as outras. A obsolescência da miniatura é considerada como sendo da mesma ordem daquela dos meios mais antigos de reprodução. Tal como o processador de texto de computadores portáteis suplantou a máquina de escrever, a fotografia suplantou a miniatura, a gravura e a litografia. Tal como há ainda quem use máquina de escrever hoje em dia, a miniatura ressurgiu mesmo quando declarada morta, tendo uma sobrevida na virada do século XIX, como uma coisa de nicho¹⁰³.

Mesmo usando fontes históricas em apoio a Scruton, seu veredicto de que “A pintura foi levada violentamente à autoconsciência pela invenção da câmera, embora não,

¹⁰⁰ HAMERTON, 1873, p. 64.

¹⁰¹ Exagero ironizado por Flaubert em seu *Dicionário das Ideias Recebidas*: “Daguerreótipo – substituirá a pintura” (FLAUBERT, FERRÈRE, 1913, p.58).

¹⁰² CLAUDET, 1865, p. 133.

¹⁰³ Cf. SCHARF, 1974, p. 47. Sobre miniaturas e como a fotografia suplantou-as, Cf. SCHARF, 1974, pp. 42-47.

talvez, a verdadeiro autoconhecimento” é bastante desmesurado. Por que não ver o choque do advento da fotografia como lapidando a pintura, como que eliminando suas impurezas e fazendo destacar o essencial do meio? Afinal, como comenta Aaron Scharf:

algumas vezes a fotografia fora vista como tendo um efeito benéfico, purgativo, sobre a pintura. Foi reconhecido que a relativa escassez de pintura de miniaturas fora devido à fotografia, que ‘varreu’ pintores de terceira e quarta classe e tornou-os em coloristas fotográficos¹⁰⁴.

Talvez o verdadeiro impacto da fotografia foi o de ter feito os maus pintores e os medíocres abandonarem a arte¹⁰⁵. Em contrapartida, Scruton vê na história da pintura desde o século XIX um desastre completo. Confrontada pela suposta crise provocada pela fotografia, duas respostas foram articuladas de acordo com ele: “a primeira leva inexoravelmente ao expressionismo abstrato e à morte da pintura; a segunda leva ao ‘foto-realismo’ e às montagens de Gilbert e George. Tal é o terrível preço que pagamos por levar a câmera a sério”. Estaria ele falando do movimento artístico do expressionismo abstrato (Pollock, etc.) ou de uma tendência geral que vê na pintura contemporânea? Por que isso significaria a morte da pintura?¹⁰⁶

Scruton nos dá elementos para traçamos claramente a ladeira escorregadia no próprio *Photography and Representation*:

Pode-se pensar a fotografia até mesmo como tendo *substituído* a pintura como um modo de representação visual. Os pintores sentiram que se a meta da pintura é realmente reproduzir a aparência das coisas, então a pintura deve dar lugar (*give way*) para quaisquer meios que estão disponíveis para reproduzir uma aparência acuradamente. Foi dito, portanto, que a pintura tem como meta registrar as aparências das coisas apenas de modo (*only so*) a capturar a experiência de observá-las (*a impressão*), e que o copiar acurado das aparências estará normalmente em divergência com esta meta. Aqui temos as sementes do expressionismo e a origem da visão (uma visão que não apenas está errada, mas que também se provou desastrosa para a história da arte moderna) que a pintura é de algum modo

¹⁰⁴ SCHARF, 1974, pp. 45-46.

¹⁰⁵ “No final das contas, o daguerreótipo, armado de todas suas perfeições materiais, não poderá jamais triunfar senão sobre os pintores medíocres, desprovidos do fogo sagrado. O artista criador terá sempre diante de si um mundo fechado à óptica, e aí se refugiará como em um santuário inviolável (*un asile inviolable*). A fotografia dissipará essa nuvem de de pequenos talentos abortados [...] Para evitar a ruína, esses pseudo-artistas se exercitarão em fotografar retratos e paisagens, em lugar de desenhá-los. As gentes estranhas à arte, as famílias pouco abastadas, terão ganho o benefício de obter a preço de barganha (*à bon marché*) retratos feitos na hora, e de uma semelhança satisfatória, se o instrumento não estiver defeituoso” (BONNARDOT, 1855, p. 46).

¹⁰⁶ Será que estaria tão longe da verdade ver, ainda que maldosamente, o protesto de Scruton contra a fotografia (contra levarmos a “câmera a sério”) como uma vociferação desses maus e medíocres pintores tornados irrelevantes pela fotografia, ou como expressão de uma concepção medíocre de pintura (porquanto identificando o domínio representacional com aquele figurativo)? Mesmo sintomática, a concepção de Scruton ainda precisaria ser escrutinada. Estaremos às voltas com no capítulo 2.

mais pura quando é abstrata e mais próxima de sua essência como uma arte.¹⁰⁷

Botar a pintura e fotografia no mesmo plano é o empurrãozinho necessário para irmos ladeira abaixo. Quando pensamos ambas como superfícies marcadas nas quais podemos visualizar alguma coisa (primeira etapa), podemos nos concentrar em coisas reais retratadas em uma e outra. Quando nos concentramos nesse domínio compartilhado de assuntos (segunda etapa), podemos comparar a quantidade de detalhes das aparências das coisas reais retratadas por fotografia e pintura versus o esforço envolvido em seu retratamento. Quando reconhecemos que a fotografia pode retratar mais ou, pelo menos, a mesma quantidade de detalhes das aparências das coisas existentes que a pintura, mas com muito menos esforço (terceira etapa), inclusive no tocante ao domínio da técnica, a fotografia pode parecer muito mais vantajosa do que a pintura.

Quando pensamos que a fotografia pode ser mais vantajosa do que a pintura (quarta etapa), então podemos pensar que essa última tem que fazer outra coisa além de retratar coisas reais e suas aparências. E aqui já estaríamos impelidos rumo ao desastre, segundo Scruton. Quando dispensamos a pintura da tarefa de ter como assunto objetos existentes como são realmente (quinta etapa), podemos nos concentrar em como esses objetos existentes aparecem para alguém. É curioso que Scruton chame a “experiência de observa[r as coisas]” de “*impressão*” e que veja aí “as sementes do expressionismo”. Estaria o filósofo aglutinando impressionismo e expressionismo? Não sei dizer¹⁰⁸. Para apanhar a tal impressão, não seria necessário “o copiar acurado das aparências” dos objetos experimentados, já que não se estaria representando o objeto em si mesmo. O pulo do gato (ou o deslizar do gato pelo chão, a aliviar-se de alguma coceira) da ladeira escorregadia de Scruton estaria aí. Não é preciso dominar a técnica *figurativa* necessária para reproduzir as aparências dos objetos reais para capturar sua impressão. Tal técnica se torna dispensável e até mesmo conflitante com esse propósito, uma vez que não experimentamos o mundo em todos os seus detalhes em certos estados anímicos (*moods*). Quem consegue observar até a última dobra do paletó de um gerente de banco quando está enfurecido com essa pessoa? Ou quem vê as assimetrias de um rosto em meio a um beijo apaixonado?

Quando nos concentramos nas impressões (sexta etapa), podemos deslocar nosso interesse no *objeto* como visto por alguém para a visão de alguém *independentemente do*

¹⁰⁷ SCRUTON, 1981, pp. 577-578.

¹⁰⁸ Na versão “revisada” do texto de *The Photographic Surrogate*, Scruton parece diferenciar as duas coisas, ainda que não explique exatamente o que entende pelos termos: “Se o propósito da pintura é copiar aparências e colocar uma moldura ao redor do mundo, então, argumentou-se, a fotografia pode fazer isso tão bem ou melhor. Então o verdadeiro propósito da pintura deve ser outra coisa – o registro de uma impressão sensorial (impressionismo) ou a ‘expressão’ de emoção (‘expressionismo abstrato’). Em ambos os casos, mera ‘representação’ – que é a prerrogativa da fotografia – não é o fim último (*ultimate goal*)” (SCRUTON, 2000, pp. 96-97).

ou de um objeto. Poderíamos pintar fantasmas da psique ou impressões meramente subjetivas. Quando o enfoque se torna subjetivo (sétima etapa), quando o mundo com seus objetos recuou para segundo ou terceiro plano, por que precisamos usar de figuras? Talvez possamos reproduzir as modulações anímicas mais fielmente sem representar figura alguma, apenas pela disposição espacial de tinta. Em vez de representar o gerente de banco visto pela lente da raiva ou a face beijadora vista pela lente do amor, poder-se-ia representar meramente raiva ou amor através da disposição de tinta na tela. O fundo do poço para Scruton seria justamente quando abandonássemos de vez a figuração (oitava etapa) e considerássemos “meras” formas e cores na superfície bidimensional como a essência da pintura. Se minha reconstrução da ladeira escorregadia estiver correta, poderíamos considerar a expressão “expressionismo abstrato” como se referindo a uma aglutinação da quinta e da sétima etapas de minha reconstrução do escorregamento.

Em resumo, o perigo da ladeira escorregadia (que é como o filósofo representa a história recente da pintura¹⁰⁹) é o bebê figurativo ser jogado fora com a água do banho suja do retratamento (a figuração de coisas realmente existentes). Em vez de ver o sujar da água como uma espécie de remoção das impurezas do meio da pintura (o limpar do bebê-pintura), ele vê como uma contaminação trazida pelo advento da fotografia, como se tivessem derramado os produtos químicos da revelação na água de banho do bebê. A “morte da pintura” sob a forma da abstração ou sua submissão à fotografia pela imitação que seria o “foto-realismo” é “o terrível preço que pagamos por levar a câmera a sério”. A reconceitualização de Scruton é não mais levá-la a sério, colocar a câmera em seu devido lugar, digamos, e tentar com isso reverter o suposto estrago da fotografia na pintura. Como a primeira etapa da ladeira escorregadia é considerar tanto pintura quanto fotografia como superfícies marcadas nas quais podemos visualizar alguma coisa, Scruton barra o deslizamento pela ladeira escorregadia por não colocar sua discussão em tais termos:

Primeiro dispensemos a palavra “representação”. É claro que esta palavra pode ser aplicada à fotografia. Desejamos saber se há alguma característica (*feature*), apropriadamente chamada de representação, comum à pintura e à fotografia. E desejamos saber se essa característica tem em cada caso um valor estético comparável, de modo que possamos falar não apenas de representação, mas também de arte representacional. (Há uma característica importante — som — em comum à música e a fontes, mas apenas a primeira dessas é descrita apropriadamente como uma arte do som)¹¹⁰.

O sentido dispensado de “representação” corresponderia a ser uma superfície marcada que demandasse “o exercício da capacidade de ‘ver como’, em um sentido bastante especial”.

¹⁰⁹ Perspectiva sobre a história da pintura que se encaixaria em um “nostálgico lamento por uma cultura em declínio” (HAMILTON, 2009, p.393) mais geral da parte de Scruton.

¹¹⁰ SCRUTON, 1981, p. 578.

Em vez de usar “representação” como sinônimo de “imagem bidimensional figurativa” Scruton usará o termo para indicar uma certa característica que buscará encontrar também na fotografia. Só que a declaração de propósitos do filósofo é bastante confusa. Instrumentos sendo manipulados emitem som. Fontes gotejando emitem som. Embora haja alguma coisa em comum entre os dois (sons emitidos), apenas a técnica de manipular tais instrumentos contaria como “uma arte do som” ... versus o quê? A técnica de construir fontes? Parece haver um erro categorial caso comparemos a arte do som simplesmente com *fontes*. É estranho que Scruton, que enfatiza como não haveria um fator comum entre fotografias e pinturas devido à contribuição à experiência de observá-las do reconhecimento da causalidade e da intencionalidade, usa o som como uma espécie de fator comum em seu exemplo. Haveria uma diferença similar entre melodia e ruído. Embora de uma perspectiva física ambos pudessem ser descritos como vibrações do ar, e pudéssemos falar de vibrações do ar concatenadas e não concatenadas, isso seria perder de vista uma diferença fenomenológica essencial entre os dois.

O exemplo também não é bom porque a fotografia estaria sendo comparada a fontes que produzissem acidentalmente sons bonitos, mas, como veremos no capítulo 2, não haveria uma tal coisa como um estado de coisas ser acidentalmente representacional. Podemos até dizer que o estado de coisas é visto como representação quando nossa pareidolia dispara, por exemplo, quando vemos formas nas nuvens passageiras, mas isso não faria delas uma representação *bona fide*¹¹¹ (inclusive no sentido de “representação” dispensado). A representação envolveria o sinete da intencionalidade e, por extensão, da autoria. Uma representação sem autor seria um contrassenso (*especialmente* para Scruton, como veremos). De qualquer modo, podemos revisar e complexificar a afirmação do filósofo para estar mais de acordo com suas considerações. Em vez de simplesmente pensarmos em fontes e em ruídos bonitos, podemos pensar em alguém que constrói uma fonte ou um complexo de fontes cujos jorros d’água produzem melodia. O fato de a água quando jorrada produzir som é inteiramente acidental ao propósito ornamental da fonte. Por conta disso, pelo fato de a fonte estar sendo usada para um propósito diferente do que o original, ela não passa a contar como um instrumento musical (talvez um instrumento musical *improvisado*, quando muito), e a técnica de construir fontes não se torna uma técnica de produção de um instrumento musical.

Poderíamos dizer que a fonte está sendo usada musicalmente sem isso tornar fontes ou a técnica de construí-las em *intrinsecamente musicais*. A comparação com a fotografia estaria aí. Como veremos no capítulo 4, de acordo com Scruton, fotografias poderiam ser usadas representacionalmente quando usadas para disseminar visualmente uma

¹¹¹ Talvez quando muito pudéssemos dizer que quando vemos formas nas nuvens nós estamos vendo o céu *como se fosse* uma superfície marcada e as nuvens como suas marcas.

representação realizada diante da câmera, como a foto de um *tableau vivant* do século XIX ou aquela de alguém fazendo *cosplay* de algum personagem no século XXI. Segundo o filósofo, isso não seria suficiente para tornar a fotografia uma arte representacional, tal como a técnica de construir fontes não seria uma arte do som. Porém o paralelo pararia por aí. Embora a melodia possa não ter sido inventada para a fonte tocá-la (digamos, *Auld Lang Syne*), ela está nos sons dos jorros d'água (ela é sua organização), enquanto que a representação não estaria nas marcas componentes da fotografia, mas sim nos objetos fotografados diante da câmera. A fotografia que permite ver a esses objetos estaria sendo usada apenas como um veículo para acessar a representação contida neles, não contribuindo em nada para a produção da representação, ao contrário dos sons da fonte que propriamente comporiam a melodia.

Mas será que essa reconceitualização como divisada por Scruton é efetivamente exequível? Será que podemos subir a ladeira pela qual escorregamos e simplesmente fingir que não descemos por ela? Será que a experiência de descer por ela não nos modificou culturalmente de forma irreversível? Scruton quer voltar para a pintura antes de sua suposta queda, mas parece esquecer que não se volta assim para o Éden (ou para parafrasear o título da obra póstuma de Thomas Wolfe, que não se pode voltar para casa). Embora considere que é a ênfase no *suposto* fato de tanto pinturas quanto fotografias terem assuntos que leva ladeira abaixo (suposto, porquanto há quem questione que fotografias necessariamente tenham assuntos, como Dawn Wilson), o filósofo britânico não reflete sobre isso. Scruton concede sem mais que seja um fato, e que o uso de “representação” para aludir a ele seja legítimo e um tanto óbvio (“é claro que esta palavra pode ser aplicada à fotografia”). Mais do que isso: ele pretende que seja uma espécie de ponto de partida neutro para sua argumentação. E se não for? Scruton não pensa um momento sequer que sua caracterização da pintura possa *não* ser neutra, especialmente porque não leva em consideração a dimensão histórica da experiência de se olhar para pinturas, assim como do desenvolvimento do conceito de pintura ou do discurso sobre ela.

Barbara Savedoff em *Looking at Art through Photographs* reflete justamente sobre isso ao considerar o impacto das reproduções fotográficas de obras de arte na nossa experiência com elas. Seu diagnóstico é que “ver a reprodução se tornou a experiência paradigmática com arte (*the paradigmatic art experience*)”¹¹², e que “enquanto a fotografia tornou possível o estudo de arte como o conhecemos hoje, também moldou esse estudo — viemos a identificar a arte com sua imagem fotograficamente reprodutível”¹¹³. Segundo ela,

¹¹² SAVEDOFF, 1993, p. 456.

¹¹³ SAVEDOFF, 1993, p. 456.

nossa dependência de reproduções pode explicar pelo menos parcialmente a prevalência corrente [nos anos 90] de várias abordagens (*approaches*) sócio-políticas, psicanalíticas e semióticas em história e crítica da arte. Essas abordagens permitem acadêmicos (*scholars*) e críticos a concentrarem-se naquelas propriedades de obras de arte (*artworks*) (tais como conteúdo representacional e relações composicionais) que podem ser transmitidas por fotografias e negligenciar aquelas que não podem. Essas abordagens não são apenas fomentadas por práticas de pesquisa que vieram a depender mais e mais de fotografias, mas também são bem adaptadas a um leitorado (*readership*) que é muitas vezes completamente dependente de fotografias para seu conhecimento das obras discutidas¹¹⁴.

O discurso sobre pintura passou a ser condicionado pela recepção das pinturas da parte do observador via reprodução fotográfica. Essa última permitiu a difusão de pinturas de outro modo inacessíveis ou de acesso muito difícil, mas com o preço de indiretamente invisibilizar as propriedades irreprodutíveis em fotografias. Embora Scruton pretenda ir contra justamente a abordagens como as mencionadas por Savedoff, sua abordagem de pinturas, especialmente seu entendimento de figuração, revela uma concentração nas propriedades reprodutíveis fotograficamente “como conteúdo representacional e relações composicionais”, o que trai a “contaminação” do seu ver pinturas pela mediação da reprodução fotográfica.

Essa “contaminação” salta aos olhos no emparelhamento de pinturas e fotografias no sentido de “representação” ignorado por ele. Ao considerar que pinturas e fotografias seriam ambas superfícies marcadas, *igualmente* marcadas, ou que ambas seriam igualmente imagens *bidimensionais*, o filósofo britânico não se dá conta da seguinte divergência entre se olhar uma reprodução fotográfica de uma pintura e olhá-la diretamente¹¹⁵:

A superfície da reprodução fotográfica é marcadamente diferente da superfície da obra de arte original. Na reprodução, a textura e a grossura (*bulk*) da tinta é trocada por papel achatado brilhante (*flat glossy paper*) ou uma tela iridescente. Isso não apenas leva à perda cor e efeitos especiais, também nos impede de ver a maneira como a pintura é construída¹¹⁶.

Savedoff está aludindo à maneira em que tinta está espalhada (e é espalhada pelo artista) sobre a superfície pintada. Pintar é espalhar tinta, tinta é matéria e toda matéria ocupa espaço. Olhar uma pintura diretamente envolveria ter acesso a essa configuração tridimensional de tinta. Há uma perda na reprodução fotográfica da pintura justamente porque é uma “tradução” de uma configuração tridimensional para uma bidimensional. Uma coisa é ver as pinceladas grossas de Van Gogh num livro com reproduções de suas pinturas, outra é vê-las ao vivo, perceber como elas se destacam da superfície da tela por se caminhar ao redor da pintura e variar de perspectiva (por vê-la *não apenas* frontalmente, em

¹¹⁴ SAVEDOFF, 1993, pp. 460-461.

¹¹⁵ Eu falarei um pouco mais sobre essa exploração de Barbara Savedoff no capítulo 4, em 4.2

¹¹⁶ SAVEDOFF, 1993, p. 458.

suma). Ora, Scruton ignora justamente essa propriedade da pintura ao conceder o sentido supostamente neutro de “representação”.

Esse sentido de “representação” é condicionado historicamente pela difusão de reproduções fotográficas de pintura. Pretender que ele seria válido antes dessa difusão ou antes mesmo do advento da fotografia é anacronismo. Por conta disso, tal sentido de “representação” não seria um ponto de partida neutro, já que revelaria a posição histórica (e cultural) de uma investigação como aquela de Scruton¹¹⁷. O filósofo britânico pretende falar das diferenças essenciais entre fotografia e pintura, mas seu discurso sobre suas essências é condicionado pelo advento mesmo do meio que pretende não levar mais a sério. Por conseguinte, Scruton não se dá conta que ele mesmo está na condição “decaída” que pretende criticar. Querer voltar para o Éden ato contínuo revela que não estamos nele (e que talvez não possamos estar nele enquanto nos pensarmos fora dele). Reconhecer a situacionalidade da investigação de Scruton talvez possa ser arrasador para alguém (como ele próprio) que pretende fazer uma investigação da perspectiva de lugar nenhum¹¹⁸. Mas esse não precisa ser um fato arrasador. Alguém (como eu mesmo) que não ignora a situacionalidade de toda e qualquer investigação pode valorar esse reconhecimento de forma positiva.

A hipótese que adiantarei no próximo subcapítulo é que, mesmo sem dar o nome aos bois, Scruton pretende fazer uma investigação dos critérios dos termos “pintura” e “fotografia”. Como vimos em 1.1, o filósofo pretende que critérios sejam características de estados de coisa com os quais entraríamos em contato direto e não-mediado. A situacionalidade da investigação de Scruton implicaria que os critérios aos quais pretende apelar seriam critérios historicamente situados. Isso significaria que Scruton não estaria falando da essência da fotografia e da pintura *simpliciter*, mas sim que estaria falando de suas essências a partir de uma certa perspectiva historicamente condicionada e de uma certa forma de interação com pinturas e fotografias. Nesse sentido é que podemos ver algum valor na investigação de Scruton. Por um lado, por mais que haja críticas a se fazer (e críticas bastante contundentes, como veremos), o filósofo britânico apanharia certa dimensão da nossa complexa relação com fotografias e, por isso, devemos levar a sério sua investigação. Por outro lado, a suposta reconceitualização de Scruton de não mais levar a sério fotografias não deve ser levada a sério. Abordarmos criticamente o que ele tem a dizer

¹¹⁷ Como veremos em 3.4, a própria ideia de que o estilo é a marca da intencionalidade na representação pictórica, central ao argumento do estilo, pode ser conectada à reprodução fotográfica de obras de arte. Discutirei sobre isso em detalhe quando discutir o mencionado argumento.

¹¹⁸ Se considerarmos que ideologia é “um sistema de ideias condenadas a desconhecer sua relação real com o real” (CHAUI, 1982, p. 25), então a ignorância de Scruton da situacionalidade de sua perspectiva sobre fotografias e pinturas já é um forte indício do aspecto *ideológico* de suas afirmações. Sobre isso, Cf. as notas 183 e 184 ao final de 1.3, assim como o Apêndice A, em que discutirei a *ideologia Kodak*.

sobre fotografia é levar a fotografia a sério e assumirmos uma outra atitude do que aquela propugnada pelo filósofo. Inclusive com sua investigação. Em vez de responder ao seu não levar sério a fotografia na mesma moeda, isto é, por não levar a sério o texto de Scruton (como sempre sou *tentado* a não levar, aliás), responderei com a leitura mais atenta e cuidadosa que puder fazer dele.

1.3 Os ideais lógicos como ficções criteriais

Apesar da aura de arbitrariedade que cerca os ideais lógicos da pintura e fotografia ideais (algo que mencionei no começo do capítulo), pouco é dito sobre eles. Scruton não explica qual método justificaria sua introdução em *Photography and Representation*. Nem mesmo os intérpretes fazem isso; seu enfoque, aliás, costuma ser apenas na fotografia ideal. Nigel Warburton¹¹⁹ e Peter Alward¹²⁰ concordam entre si que o alvo da argumentação de Scruton seria a fotografia ideal, não a fotografia *simpliciter*. Embora o filósofo avise que “será claro a partir dessa discussão que não há necessidade de haver tal coisa como uma fotografia ideal no meu sentido, e o leitor não deve se desencorajar se eu começar por descrever fotografia em termos que lhe pareçam exagerados ou falsos”¹²¹, há quem tente encontrar correspondentes reais da fotografia ideal¹²². Berys Gaut considera que uma foto ser não-manipulada seria sinônimo de ser ideal¹²³. Diarmuid Costello vai na mesma linha e considera que “fotografia ideal” é “o termo dele para o que escritores anteriores chamariam fotografia pura ou fotografia direta”¹²⁴. David Davies oferece como exemplo de fotografias sem participação de atividade intencional “as imagens geradas por pardais (*speed cameras*) nas autoestradas. Quando Scruton fala sobre a fotografia ‘ideal’, todavia, ele presumivelmente não tem isso em mente. Seria muito estranho tomar as últimas como um ideal da qual a fotografia regular marca uma ruptura”¹²⁵. Pela própria declaração de Scruton, ser estranho não seria nenhum impedimento. Robert Wicks caracteriza a fotografia ideal de

¹¹⁹ Cf. WARBURTON, 1996, p. 389.

¹²⁰ Cf. ALWARD, 2012, p. 9.

¹²¹ SCRUTON, 1981, p. 578.

¹²² O próprio Scruton, quase trinta anos após *Photography and Representation*, é um desses: “em meu artigo original descrevi fotografia ‘ideal’ – significando fotografia consagrada à relação fotográfica (como a entendi), que é apreciada em grande medida como um meio de registrar ‘como era’, ‘como as coisas pareciam’ (*how things looked*), ‘o que aconteceu’, e assim por diante” (SCRUTON, 2009b, p. 452). Embora não ofereça exemplos de instâncias de “fotografia consagrada à relação fotográfica”, notemos o deslocamento entre a fotografia ideal ser uma ficção lógica (que apanharia a diferença essencial da fotografia em relação à pintura, como veremos) para ser um tipo de fotografia (potencialmente real) que instanciaría mais evidentemente a essência da fotografia.

¹²³ “Fotografias ideais (isto é, não manipuladas)” (GAUT, 2002, p. 311, nota 6). Cf. GAUT, 2002, p. 303.

¹²⁴ “*His term for what earlier writers would have called pure photography or the straight print*” (COSTELLO, 2017, cap. 2).

¹²⁵ DAVIES, 2009, p. 346, nota 8.

maneira mais substantiva, dizendo que ela “perfeitamente reproduz a aparência visual de um objeto e meramente duplica o que vemos o que vemos com o olho nu”¹²⁶. Tal caracterização entraria na conta dos termos que parecem exagerados ou falsos, embora o intérprete não pareça pensar assim¹²⁷.

Dos intérpretes consultados é Dawn Wilson que leva a fotografia ideal mais a sério, chegando a afirmar que “em minha consideração (*account*) [sobre como devemos entender a proveniência causal de fotografias], a fotografia ideal de Scruton não conta (*count*) como uma fotografia em absoluto”¹²⁸. Mais a sério até que o próprio filósofo, aparentemente. Na síntese de sua argumentação em *The Photographic Surrogate*, tudo o que era originalmente dito da fotografia ou da pintura ideais é dito da fotografia ou da pintura *simpliciter*. Nenhuma menção aos ideais lógicos é feita. Mas o pior não é nem isso: é que essa ausência não altera em *nada* o teor da argumentação sintetizada¹²⁹. Seriam as formas ideais, então, mero ouropel de *Photography and Representation*, sem função argumentativa real alguma? Dominic McIver Lopes, em seu artigo divisor de águas, sequer menciona a fotografia ideal em sua reconstrução. É digno de nota a estratégia expositiva adotada por Gaut e Costello: ora falam em fotografia e pintura ideais, ora em fotografia e pintura apenas, mas também usam “fotografia (ideal)” e “pintura (ideal)”¹³⁰¹³¹. Estariam eles reconhecendo a dispensabilidade da noção das formas ideais ou, digamos, uma “transicionalidade” intrínseca entre as formas ideais e efetivas?

Scruton considera que a fotografia e a pintura ideal representam “as diferenças essenciais entre elas”¹³². Costello entende isso como cada uma delas revelando a “natureza

¹²⁶ WICKS, 1989, p. 2.

¹²⁷ Alguma coisa que reproduz *perfeitamente* a aparência visual de outra seria visualmente confundível com esta. Só que no caso de fotografias, “não há uma tal ilusão. Apenas nas circunstâncias mais exóticas confundiria uma fotografia com os objetos fotografados. O achatamento de fotografias, suas molduras, as paredes sobre as quais estão penduradas são virtualmente sempre óbvias e inconfundíveis. [...] Fotografias parecem com o que elas são: *fotografias*” (WALTON, 2008a, p. 83). Apesar disso, Scruton parece considerar que fotografias são intrinsecamente ilusórias, como veremos no capítulo 3.

¹²⁸ PHILLIPS, 2009, p. 328. Irei discutir essa alegação de Wilson no capítulo 3 tendo em mente o método de Scruton em *Photography and Representation*.

¹²⁹ Originalmente, eu havia construído uma interpretação robusta das formas ideais, procurando mostrar sua diferença das formas efetivas de fotografia e pintura. Até mesmo tentava rastrear os supostos momentos textuais de transição entre as duas formas em *Photography and Representation*. A leitura de *The Photographic Surrogate* moldou minha presente interpretação pelo meu abandono dessa leitura robusta e pelo reconhecimento que eu não estava mais simplesmente fazendo exegese de Scruton, mas sim *criando* a partir dele.

¹³⁰ Cf. GAUT, 2002, p. 301.

¹³¹ “Como tudo o mais na resposta de Scruton à fotografia, isso se segue de sua distinção fundacional entre a natureza intencional das pinturas (ideais) e a natureza causal das fotografias (ideais)” (“*Like everything else in Scruton’s response to photography, this follows from his foundational distinction between the intentional nature of (ideal) paintings and the causal nature of (ideal) photographs*”, COSTELLO, 2017, cap. 2).

¹³² SCRUTON, 1981, p. 578.

essencial” de fotografia e pintura¹³³. Por que Scruton em vez de falar imediatamente da essência da fotografia ou daquela da pintura, ou mesmo das “diferenças essenciais entre elas”, opta por falar de fotografia ideal e pintura ideal? Qual o ganho argumentativo de fazê-lo, uma vez que esses ideais introduzem uma complicação à primeira vista desnecessária? As considerações de Scruton estão circunscritas às formas ideais de fotografia e pintura, e não às suas formas efetivas? Qual é a validade dessas considerações para as formas efetivas de fotografia e pintura? Aliás, qual é a validade *simpliciter* dessas considerações, dado que o filósofo diz sem pejo algum que “a fotografia efetiva é o resultado da tentativa dos fotógrafos de poluírem o ideal de seu ofício (*craft*) com as metas e métodos da pintura”¹³⁴, ideal esse que aparentemente seria a fotografia ideal? Dizer tal coisa não seria determinar arbitrariamente e de antemão algo que deveria ser provado? As coisas ficam ainda mais confusas quando Scruton diz na sequência que “o ideal da fotografia não é um ideal que a fotografia vise ou deva visar”¹³⁵. Se não é um ideal que a fotografia deva visar, então por qual motivo a fotografia efetiva seria uma tentativa de poluir um ideal que não necessariamente teria vigência sobre si?

A fim de que não deslizemos pela lomba escorregadia descrita na subseção anterior, Scruton propõe discutir uma forma ideal de pintura e fotografia, que corresponderia cada uma a “um ideal lógico. O ideal da fotografia [...] é uma ficção lógica, projetada (*designed*) meramente para capturar aquilo que é distintivo na relação fotográfica e em nosso interesse nela”¹³⁶. É curioso que, em seu esclarecimento do que sejam tais ideais lógicos, o filósofo apenas mencione a fotografia ideal, que é definida derivativamente da pintura ideal como veremos logo abaixo. Ainda que não o diga de forma explícita, a tal “relação fotográfica” diria respeito à relação entre a imagem fotográfica e o assunto, que se contraporia àquela (que deveria ser chamada *pictórica*) da pintura com aquele seu. Scruton projeta ficções para apanhar “as diferenças essenciais” entre pintura e fotografia. Mas por que o filósofo qualifica essas ficções justamente de *lógicas*, chamando-as de *ideais* e até mesmo *ideais lógicos*? Seu esclarecimento sequer toca *en passant* nesse ponto, o que lhe dá um ar de mistério e até mesmo de dogma.

¹³³ “A ‘fotografia ideal’, que Scruton considera revelar a natureza essencial da fotografia, tem uma relação estritamente causal com aquilo do qual é [fotografia] de; a ‘pintura ideal’, que Scruton considera capturar a natureza essencial da pintura, tem uma relação estritamente intencional com aquilo do qual é [pintura] de” (“the “ideal photograph,” which Scruton takes to reveal the essential nature of photography, has a strictly causal relation to what it is of; the “ideal painting,” which Scruton takes to capture the essential nature of painting, has a strictly intentional relation to what it is of”, COSTELLO, 2017, cap. 2).

¹³⁴ SCRUTON, 1981, p. 578.

¹³⁵ SCRUTON, 1981, p. 578.

¹³⁶ SCRUTON, 1981, p. 578.

A caracterização de Scruton das formas ideais da pintura e da fotografia é sumária¹³⁷ e pode ser reunida em uma tabela:

Pintura Ideal	Fotografia Ideal
O objeto visualizado na pintura <i>pode não</i> existir	O objeto visualizado na fotografia <i>não pode</i> não existir
Caso o objeto visualizado exista, ele <i>pode não</i> ser na realidade como visualizado	O objeto visualizado existe e ele <i>não pode</i> não ser na realidade como visualizado
O objeto visualizado pode não existir <i>in toto</i> na realidade, mas sim em partes (Zêuxis usando cinco modelos diferentes para figurar a mulher mais bela). Uma pintura pode ser de uma mulher, mas não existir uma mulher correspondente na realidade.	O objeto visualizado <i>não</i> pode não existir <i>in toto</i> na realidade. Uma fotografia <i>não</i> pode ser de um homem, e não existir um homem correspondente na realidade.

Aqui percebemos o maior contraste de Walton com Scruton: “E quanto pinturas? Elas não são transparentes. Nós não vemos Henrique VIII quando olhamos para seu retrato; vemos apenas uma representação dele. Há uma separação acentuada (*sharp break*), uma diferença de gênero, entre pintura e fotografia”¹³⁸. Para Walton, a pintura é definida negativamente em relação à fotografia. Uma fotografia nunca seria “um mero simulacro”¹³⁹ como diz o filósofo britânico, já que ela nos colocaria em contato perceptual com os objetos fotografados. Já para Scruton, é a fotografia que seria definida negativamente em relação à pintura. Uma pintura nunca seria “apenas uma representação” como diz o filósofo estadunidense já que ela convergiria “um pensamento corporificado em forma perceptual”¹⁴⁰ e interpretá-lo não seria coisa de pouca monta.

Uma observação de Berys Gaut sobre a caracterização de fotografias ideais nos colocará no caminho da proposição de minha hipótese interpretativa:

Algumas das observações de Scruton sobre fotografias ideais são claramente corretas. Ele identifica o que poderíamos chamar de uma verdade de *ontologia lógica*: se F (P , de *photograph*) é uma fotografia de O , então O existia no tempo em que F foi tirada, e F é uma fotografia da aparência de O naquele tempo particular.¹⁴¹

¹³⁷ Essas características são apresentadas originalmente em SCRUTON, 1981, p. 579. Aquelas da pintura ideal são repetidas na p.580 e as da fotografia ideal, na p.588.

¹³⁸ WALTON, 2008a, p. 88.

¹³⁹ SCRUTON, 1981, p. 594.

¹⁴⁰ SCRUTON, 1981, p. 581. Sobre tal corporificação de um pensamento em forma perceptual, Cf. o capítulo 2, especialmente 2.1.

¹⁴¹ GAUT, 2002, p. 302.

O intérprete agrega em uma só afirmação a primeira característica da fotografia ideal enunciada acima e parte da definição que veremos no capítulo 3 da fotografia como cópia da aparência dos objetos fotografados¹⁴². Também podemos ver aí uma referência oblíqua à segunda característica: se algo é fotografia da aparência de um objeto, então o objeto não poderia ter outra aparência que não aquela registrada na fotografia. De qualquer modo, o que nos interessa é que Gaut considera essa afirmação agregadora “uma verdade de *ontologia lógica*”, uma alusão ao fato de Scruton tratar “ser fotografia de x” *quase* como uma expressão *factiva*: se F é uma fotografia de O e podemos nela visualizar O como P (um predicado qualquer), então O existia e O era P no momento da produção de F. Seria uma verdade de *ontologia* porque além de ser sobre um certo tipo de objetos (fotografias), também fala dos objetos fotografados; e *lógica*, porque é uma consequência ontológica a partir do que nós falamos¹⁴³.

Ainda que Scruton introduza as caracterizações resumidas acima na tabela como uma explicação das relações pictórica¹⁴⁴ e fotográfica¹⁴⁵ da pintura e da fotografia com seus assuntos, elas também diriam respeito ao que nós falamos delas e como interagimos com (ou reagimos a¹⁴⁶) elas, mais especificamente como as apreciamos:

Quando eu aprecio uma pintura como uma representação, vejo-a como aquilo que ela representa, mas não a tomo por aquilo que ela representa. Nem necessariamente acredito que aquilo que é representado na pintura exista nem, se existe, que tenha a aparência do objeto que eu vejo na pintura.¹⁴⁷

Quando vemos uma pintura como representação (pictórica), as três características listadas acima participam de nossa experiência. Essa participação das características fica mais clara no que Scruton tem a dizer sobre fotografia ideal:

Nós *devemos* estar cientes (*aware*) dessas três características mencionadas acima se devemos apreciar os efeitos característicos da fotografia (*if we are to appreciate the characteristic effects of photography*). Ao olhar para uma fotografia ideal, nós sabemos que nós estamos vendo alguma coisa que efetivamente aconteceu e vendo-a como ela parecia (*as it appeared*). Tipicamente, portanto, nossa atitude em relação à fotografia será

¹⁴² Cf. SCRUTON, 1981, p. 587.

¹⁴³ Qualificarei essa afirmação na sequência, quando explicar porque Scruton fala em ficções *lógicas*.

¹⁴⁴ “A pintura ideal está (*stands*) em uma certa relação intencional com um assunto. Em outras palavras, [uma lista das três características da pintura] [...]” (SCRUTON, 1981, pp. 578-579).

¹⁴⁵ “A fotografia ideal também está em uma relação com um assunto: uma fotografia é uma fotografia *de* alguma coisa. Mas a relação aqui é causal, não intencional. Em outras palavras, [uma lista das três características da fotografia] [...]” (SCRUTON, 1981, p. 579).

¹⁴⁶ “Ao olhar para uma fotografia, portanto, nós sabemos que estamos vendo alguma coisa que efetivamente ocorreu, *como* ela ocorreu. Esse fato domina nossa resposta à imagem, que se torna em consequência transparente a seu assunto” (SCRUTON, 1990, p. 175; SCRUTON, 2000, p. 98). Mencionarei tal transparência imediatamente abaixo.

¹⁴⁷ SCRUTON, 1981, p. 580.

uma de curiosidade, não curiosidade sobre a fotografia, mas sobre seu assunto. A fotografia se dirige ela mesma a nosso desejo por conhecimento do mundo, conhecimento de como era a aparência das coisas ou como elas pareciam (*knowledge of how things look or seem*). A fotografia é um meio para o fim de ver seu assunto; na pintura, por outro lado, o assunto é meio para o fim de sua própria representação. A fotografia é transparente para seu assunto, e se mantém nosso interesse faz isso porque atua como um substituto (*surrogate*) para a coisa representada¹⁴⁸.

É digno de nota que não experimentemos a fotografia propriamente, mas seus “efeitos característicos”. Esse fato se conecta com o ponto da fotografia ser “transparente para seu assunto”¹⁴⁹: nosso interesse como que atravessa a foto até a “coisa representada” (um uso da palavra que Scruton disse que iria abandonar), usando a foto como mero meio (e nada mais) para visualizar os objetos fotografados. A fim de que possamos experimentar tais efeitos (a produção da crença *bona fide* perceptual, ou quase, sobre o mundo, como veremos em dois capítulos) é preciso que estejamos cientes das três características. Parece ser condição necessária da experiência da fotografia enquanto o que ela é (cópia da aparência, como também veremos no capítulo 3) que essas características estejam presentes para nós. Sem isso, não experimentamos a relação fotográfica.

A apreciação da pintura como representação e a apreciação dos efeitos característicos da fotografia são modos de interagir com pinturas e fotografias que se conectam diretamente com nossos interesses nelas:

uma diferença entre um interesse estético em uma imagem e um interesse na imagem como um substituto para seu assunto repousa no tipo de razão que pode ser dada para o interesse (e dar as razões para um interesse é oferecer uma consideração [*account*] de seu objeto intencional e, portanto, do interesse ele próprio)¹⁵⁰.

Nós apreciamos pinturas como representações porque temos interesse estético pelas próprias pinturas, enquanto que apreciamos os efeitos das fotografias porque temos um interesse epistêmico pelo mundo (ou curiosidade, como Scruton o chama). Dar razões para um interesse seria caracterizar “seu objeto intencional”, aquilo que é experimentado em primeira mão durante essas apreciações, em termos de estados de coisas publicamente observáveis. Quando falamos de porque olhamos uma imagem, nós falamos sobre o seu assunto, expressando conteúdos proposicionais asseverados sobre o mundo (no caso de fotografias, como veremos no capítulo 3) e não-asseverados sobre como ver as marcas da representação pictórica (no caso de pinturas, como veremos no próximo capítulo). Nós podemos falar dos assuntos por conta da configuração das marcas nas quais os

¹⁴⁸ SCRUTON, 1981, p. 590.

¹⁴⁹ No capítulo 3, em 3.3, discutirei a relação, se há alguma, entre essa transparência da fotografia ao nosso interesse para Scruton e a transparência fotográfica de Kendall Walton.

¹⁵⁰ SCRUTON, 1981, p. 585.

visualizamos. É a gênese diferenciada de cada imagem, a maneira como cada conjunto estruturado de marcas foi produzido, que estabelece a relação fotográfica e pictórica, respectivamente, como “um registro de como era a aparência de um objeto efetivo (*how an actual object looked*)¹⁵¹” e como “a realização bem sucedida da [intenção do artista]”¹⁵². Para Scruton, quando falamos dos assuntos em nossas apreciações, nós nos tornamos *simultaneamente* conscientes da relação de imagem e assunto assim como dessa marca causal ou intencional que a estabelece. Tal marca seria uma legítima propriedade de fotografias e pinturas enquanto estados de coisa, uma propriedade genética, digamos.

Eis minha hipótese interpretativa: a presença dessa propriedade genética em algo é entendida por Scruton como *critério* para esse algo contar como fotografia ou pintura para nós. Usando as formulações de regras criteriosais citadas em 1.1, podemos formular as seguintes regras para fotografias e pinturas: para fotografias, (A) se x é observado possuindo a propriedade genética causal (isto é, se durante a apreciação de x é dito ou pode-se dizer que o objeto visualizado existe necessariamente, existe necessariamente tal como visualizado e necessariamente *in toto* como visualizado), então é correto chamar x de “fotografia”, e (B) se você observa que alguma coisa possui a propriedade genética causal, então você tem uma razão para chamar x de “fotografia”¹⁵³; para pinturas, (A) se x é observado possuindo a propriedade genética intencional (isto é, se durante a apreciação de x é dito ou pode-se dizer que o objeto visualizado pode não existir, que, existindo, pode não existir tal como visualizado e que pode não existir *in toto* como visualizado), então é correto chamar x de “pintura”, e (B) se você observa que alguma coisa possui a propriedade genética intencional, então você tem uma razão para chamar x de “pintura”

A formulação D (“(D) se as condições ϕ são o caso, então se uma coisa é F, então é G”¹⁵⁴) é de aplicação mais complicada a pinturas e fotografias. Seguindo a compreensão que adotei em 1.1 de tais condições serem a exclusão de razões em contrário, deveríamos encontrar no texto de Scruton menção a exclusão de razões de algo *não* contar como fotografia ou pintura. Só que não temos nada disso, ou, pelo menos, nada enunciado explicitamente. O mais perto que encontramos de algo assim é quando Scruton comenta sobre fotomontagens:

¹⁵¹ SCRUTON, 1981, p. 579.

¹⁵² SCRUTON, 1981, p. 579.

¹⁵³ Essas regras criteriosais seriam a formulação de Scruton do que Dawn Wilson chama de visão *fundamental*: “Na visão fundamental, em que a registoção (*recording*) é a essência da fotografia, cada fotografia deve ser um registo (*record*) exatamente na medida em que é uma fotografia” (WILSON, 2022, p. 142). Wilson contrapõe essa visão com aquela em que fotografias seriam apenas *funcionalmente* registros, “se condições específicas, contingentes, são atendidas” (WILSON, 2022, p. 142). Falarei mais dessas coisas, inclusive sobre minhas opções de tradução, no capítulo 3. Agradeço *muíto* à própria Dawn Wilson, que gentilmente disponibilizou seu mais novo artigo “recém saído do forno”.

¹⁵⁴ SCRUTON, 1976, p. 208.

é precisamente porque as figuras fotográficas foram assim cortadas e rearranjadas no produto final que ele não poderia ser dito em nenhum sentido normal ser uma *fotografia* de seu assunto [...] é, para todos intentos e propósitos, uma pintura, exceto que calha de ter empregado técnicas fotográficas na derivação de suas figuras.¹⁵⁵

As figuras em uma fotografia são “derivadas” mediante um processo causal de tal sorte que *grosso modo* tudo o que estava diante da foto virará figura bidimensional na foto. Enquanto vínhamos falando da propriedade genética causal como atinente à fotografia como um todo, talvez possamos considerar que seja uma propriedade distribuída às figuras registradas que componham uma foto. Fazer uma fotomontagem é recortar figuras de fotos e rearranjá-las em uma nova totalidade. Ainda que essa nova totalidade não tenha a propriedade genética causal, mas sim uma intencional (donde Scruton falar que “é, para todos intentos e propósitos, uma pintura”), a propriedade genética desse novo todo não afeta a propriedade genética causal dessas figuras que são suas partes (donde ainda as continuarmos chamando de figuras *fotográficas*).

Mesmo que uma imagem seja, por hipótese, exclusivamente composta de figuras com propriedade genética causal, isso não significa que ela como um todo tenha essa propriedade. A fotomontagem de uma ciranda com mulheres de diversas épocas (intitulada “A roda da sororidade”, vá lá) responde ao critério de ser uma fotografia se considerarmos os objetos *individuais* visualizados nela (as mulheres figuradas necessariamente existiram, existiram necessariamente como visualizadas e necessariamente *in toto* como visualizadas), mas não se considerarmos a ciranda visualizada. Talvez possamos formular a ausência de razões em contrário como *não ser fotomontagem*, ou mais genericamente como a imagem possuir a propriedade genética causal como um todo. A formulação D para fotografias ficaria mais ou menos assim: se não temos razões para considerar x uma fotomontagem; ou se x possui a propriedade genética causal como um todo, então se x é observada possuindo a propriedade genética causal, então x é uma fotografia. É possível fazer um exercício parecido com a pintura, embora Scruton não nos dê pistas nesse sentido.

Talvez o análogo da fotomontagem para o caso da pintura seria uma pintura realizada com a intenção de *apenas* copiar a aparência dos objetos diante do pintor (uma pintura reprodutiva¹⁵⁶), ainda que haja uma importante desanalogia. A composição na fotomontagem de um novo todo pelas figuras fotográficas faz esse todo contínuo *não* ter a propriedade genética causal, mas isso não aconteceria com a pintura que fosse “cópia da aparência” dos objetos reais figurados (*depicted*). Uma pintura reprodutiva não teria uma propriedade genética causal meramente por ser assim. Todas as figuras “derivadas” pela

¹⁵⁵ SCRUTON, 1981, p. 594

¹⁵⁶ Como os esboços de Fox Talbot mencionados na nota 97, p. 54 .

reprodução da aparência dos objetos figurados mediante pinceladas *ainda assim* poderiam não existir e, existindo, não existir simplesmente e *in toto* como figurados, já que o pintor *poderia* ter feito diferente. Cada pincelada sua era uma escolha com a potência dos contrários, embora *seu compromisso* com reproduzir a realidade tenha-o feito escolher uniformemente pela reprodução da configuração da superfície visível dos objetos naquela da tela. É *como se* o pintor não tivesse escolha de pintar diferente, ou *como se* livremente tivesse optado por não ser livre em suas pinceladas.

Apesar disso, como que não ter escolha *não é* não ter escolha de fato. Enquanto uma fotomontagem não seria uma foto por não ser um todo com uma propriedade genética causal, mas sim intencional (*como se* fosse uma pintura), uma pintura reprodutiva ainda assim seria uma pintura por mais que seja *como se* fosse uma fotografia. Ela não perderia a propriedade genética intencional por mais que seja feita em imitação daquela causal. Ainda assim, parece ser uma consequência das ideias de Scruton que, sendo a pintura reprodutiva regulada pela fotografia ideal por ser cópia de aparência, ela seria como que uma fotografia feita a mão. Ou, pelo menos, não seria uma pintura no mesmo sentido em que o filósofo britânico fala de pinturas¹⁵⁷. Seja como for, talvez possamos considerar a ausência de razões em contrário no caso da pintura como *não ser uma pintura reprodutiva*, ou mais genericamente como a imagem não possuir a propriedade genética intencional *como que* causal. Assim, a formulação D para a pintura ficaria mais ou menos assim: se não temos razões para considerar x uma pintura reprodutiva; ou se x não possui a propriedade genética intencional *como que* causal, então se x é observada possuindo a propriedade genética intencional, então x é uma pintura

¹⁵⁷ Fotomontagens não serem fotos se acorda com nossa forma ordinária de se referir a elas, mas não pinturas reprodutivas *não* serem pinturas. Esse é um problema com que Scruton tem que lidar. Ele poderia alegar que essas pinturas reprodutivas não seriam pinturas *ideais*, mas isso não seria dizer muita coisa, já que a ficção lógica da pintura ideal capturaria a suposta essência (única) da pintura. Mas se relativizarmos essa essência apanhada pela pintura ideal a *uma* forma de interação de pinturas histórica e culturalmente condicionada (como falei em 1.2 a partir de Barbara Savedoff), isto é, se relativizarmos o critério de pintura ao qual Scruton apela, então podemos fazer uma leitura mais nuançada de suas afirmações. No tipo de interação descrita por Scruton por meio da pintura ideal, uma pintura reprodutiva não contaria como uma. Isso não implica que ela deixaria de ser pintura *simpliciter*, porque haveria *outras* interações possíveis (e, por conseguinte, *outros* critérios do que conta como pintura). Um retrato de rua, desenhado ou pintado, “deve consistir em cópia — se não incontestável, ao menos convincente — do modelo a ser reconhecido com facilidade pelo contratante” (DABUL, BARRETO, 2014, p. 41). Por conta disso, um retrato de rua pintado corresponde à pintura reprodutiva que vinha falando, mas parcialmente, uma vez que imperfeições apreendidas são eliminadas na reprodução da aparência do modelo. O estudo consultado sobre pintores retratistas das ruas do Rio de Janeiro alerta sobre “situações em que artistas das classes populares, como de resto todos os artistas, estão convivendo seguidamente com o risco de sua arte não ser vista como arte” (DABUL, BARRETO, 2014, p. 55). Um retrato de rua dificilmente seria encarado como arte nos círculos mais elitistas do mundo da arte. Para todos os propósitos das interações com obras de arte englobadas sob a rubrica “mundo da arte”, o retrato de rua não existe, isto é, ele não está no rol de objetos passíveis de interação enquanto obra de arte (apreciação, comercialização, etc.). Nesse sentido de contar como um objeto passível de interação, o retrato pintado de rua não seria uma pintura. Deste modo, *até* podemos fazer sentido da consequência das ideias de Scruton de que uma pintura reprodutiva não seria uma pintura.

A presença da propriedade genética causal ou intencional não seria o único critério para algo contar como fotografia ou pintura. Na época do advento da fotografia (digamos, 1839), por um lado, ser uma superfície marcada por tinta bastaria para diferenciar uma pintura das fotografias disponíveis à época e serviria de critério para algo ser uma pintura, mas não bastaria para diferenciar uma tela ou mesmo um afresco de uma parede pintada por um pintor de paredes, por exemplo. Por outro lado, ser uma superfície marcada por sais de prata seria um critério suficiente para diferenciar uma fotografia de uma pintura, mas não para diferenciar entre um daguerreótipo e um talbótipo. Precisaríamos usar como critério o *material* que compõe a superfície para tanto: respectivamente, uma placa de cobre e um papel sensibilizado. Já nos tempos que ora vão (2022), com o advento das imagens digitais, ser composto por sais de prata e tinta não é mais suficiente para discriminar fotografias e pinturas de outros objetos, já que há variantes digitais que não possuem essas características. Apesar disso, nós ainda olhamos para fotografias digitais procurando ver como o mundo era em algum dado momento e para pinturas digitais procurando reconhecer um estilo e algum comentário visual.

A criação da imagem digital não mudou tanto assim nossa forma tradicional de interagir com imagens. Embora não o diga, penso que é por razões como essa que Scruton escolheu justamente os critérios da propriedade genética causal e intencional para diferenciar essencialmente entre fotografia e pintura. Por mais que fotografias e pinturas tenham mudado ao longo do tempo, haveria um núcleo de continuidade entre as suas mais diferentes formas¹⁵⁸ sob a forma dessas supostas propriedades genéticas. Por isso é que o filósofo britânico teria escolhido esse critério *em abstração dos demais* para caracterizar suas formas ficcionais de fotografia e pintura. Elas seriam ficções *lógicas* por dizerem respeito aos critérios que estabelecem as condições de verdade dos enunciados que contenham as palavras “fotografia” e “pintura”. Elas seriam formas *ideais* de fotografia e pintura justamente por exibirem perspicuamente (pela abstração de outros critérios) o que faria uma fotografia ser uma fotografia e uma pintura ser uma pintura. Esse sentido de “ideal” corresponde castiçamente ao *eîdos* (εἶδος) grego, que manifesta a raiz perceptual *-id* (do Proto-Indo Europeu, *weyd-, ver)¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Embora a propriedade genética seja uma característica do estado de coisas que é uma imagem (fotografia ou pintura), Scruton precisaria fazer um esforço conceitual para aplicar o mesmo modelo em relação a objetos digitais. Uma imagem digital não é uma coisa no mesmo sentido em que uma fotografia ou pintura “analógicas” são coisas. Uma configuração de informação seria um estado de coisas? Da mesma maneira que um objeto físico? Assumindo a compreensão cavelliana de critério, podemos driblar essas questões *por ora* ao pensarmos que fotografias e pinturas digitais seriam fotografias e pinturas no mesmo sentido que as tradicionais exatamente porque *nós* mantemos o mesmo tipo de expectativa em relação a elas e interagimos com elas da mesma forma que aquelas analógicas. Não seria necessário abrir a caixa preta de uma ontologia digital, por exemplo, embora uma abordagem mais aprofundada do assunto *tenha* que fazê-lo.

¹⁵⁹ “Obtém-se um tipo ideal acentuando unilateralmente um ou vários pontos de vista e encadeando uma multidão de fenômenos isolados, difusos e discretos, que se encontram ora em grande número,

Assim, minha hipótese é de que Scruton usa o método da análise conceitual veritativa criterial de sua tese também em *Photography and Representation*. O apelo do filósofo para os ideais lógicos é a forma convoluta com que esse método seria levado a cabo no artigo. As considerações de Scruton sobre fotografias e pinturas, por conta disso, não ficariam circunscritas às formas ideais de cada uma, já que falar delas seria uma forma de falar de fotografias e pinturas em geral, mas desconsiderando características acidentais ou, pelo menos, *menos* essenciais ao seu ser-fotografia ou ser-pintura. Como os ideais lógicos são indeterminados quanto a essas características, poderíamos considerar que *toda* fotografia e pintura particulares (isto é, qualquer coisa que possua a propriedade genética do tipo apropriado) pode contar como uma fotografia ideal ou pintura ideal caso *desconsideremos* como essas características particulares se realizam nelas. Por isso, a formulação intercambiante de Gaut e Costello entre as três leituras possíveis de “fotografia (ideal)” e “pintura (ideal)” (ignorando o que está entre parênteses, ignorando os parênteses ou levando-os em conta) parece apropriada por apanhar como o ideal estaria contido no efetivo e como transitaríamos entre a idealidade e a efetividade. A frase parece muito metafísica, mas significaria apenas como consideraríamos o critério da propriedade genética apropriada isoladamente (formas ideais)¹⁶⁰ ou contextualizadamente (formas efetivas).

Também poderíamos considerar, todavia, que *nenhuma* fotografia e pintura particulares pode contar como ideal, uma vez que ter essas características realizadas já as

ora em pequeno número, até o mínimo possível, que se ordenam segundo os anteriores pontos de vista escolhidos unilateralmente para formarem um quadro de pensamento homogêneo” (WEBER, Apud FREUND, 2003, p.48). Caso pensemos que um critério inaugura um ponto de vista, os ideais lógicos de Scruton podem ser aproximados aos tipos ideais de Weber. Pensando o ser causado como critério, podemos reunir diversos tipos de fotografias (ou de fenômenos fotográficos) para pensá-los sob “um quadro de pensamento homogêneo”. O tipo ideal de Weber assume “uma estilização, que põe em evidência os elementos característicos, distintivos ou ‘típicos’” (FREUND, 2003, p. 49). A exibição isolada do critério nos ideais lógicos pode ser aproximada dessa estilização. Ademais, a observação de Scruton de que o ideal lógico não é um ideal que a fotografia ou a pintura têm de seguir encontra eco na ideia de Weber de que “o tipo ideal nada tem de exemplar e não se deixa confundir com um modelo no sentido axiológico, nem com uma norma prática para a ação” (FREUND, 2003, p. 51). A função desses ideais em *Photography and Representation* corresponde àquela que o sociólogo via nos tipos ideais: “Não passam de instrumentos, de meios eurísticos destinados a dar uma univocidade significativa ao objeto da pesquisa” (FREUND, 2003, p. 52). A grande diferença de Scruton e Weber está na pretensão do primeiro de apanhar a essência de fotografias e pinturas por meio de um critério, que daria a ver parte da estrutura mesma da realidade. Já Weber “opõe [o tipo ideal] ao conceito de substância que pretende captar a realidade das coisas, no seio de uma hierarquia das espécies e dos gêneros, quer em um sistema de leis naturais, quer em um conjunto de elementos componentes e gerais que seriam seu fiel reflexo” (FREUND, 2003, pp. 50-51). Pensando critérios diferentemente (à maneira de um Cavell, por exemplo), penso que poderíamos falar de tipos ideais de fotografias (a fotografia de álbum de família ideal, a fotografia científica ideal, etc.) em um sentido castiçamente weberiano. Agradeço ao Rafael Bittencourt por ter me apontado essa aproximação entre os dois autores.

¹⁶⁰ Noël Carroll chama a fotografia pensada a partir da propriedade genética causal de *fotografia minimamente concebida*: “No mínimo, uma fotografia pode ser o resultado de um processo inteiramente físico (*utterly physical*) de causação. Scruton chama uma tal fotografia uma fotografia ideal – uma fotografia reduzida à sua essência de tal modo que nos dá um vislumbre do que uma fotografia minimamente é” (CARROLL, 2005, p. 9).

tornaria determinadas quanto a elas e, portanto, não-indeterminadas e não-ideais. Em vista dessas duas possibilidades, a afirmação de Scruton de que “não há necessidade de haver tal coisa como uma fotografia ideal em meu sentido”¹⁶¹ parece estranha. Especialmente no segundo caso, em que haveria, sim, necessidade de *não* haver tal coisa como uma fotografia ideal. Só isso já mostra que falar em ideais lógicos traz complicações desnecessárias ao texto de Scruton. Por que não falar simplesmente no critério da propriedade genética causal ou daquela intencional em abstração de outros possíveis critérios? Talvez o filósofo tenha querido evitar introduzir mais uma noção técnica em *Photography and Representation*. Afinal, fazê-lo demandaria mais páginas e mais trabalho conceitual (como estas páginas da tese, em maior quantidade que as do próprio artigo, o mostram, aliás). De qualquer forma, o esforço de fazê-lo compensaria por explicar a *fonte* de suas alegações sobre fotografias e pinturas: a linguagem ordinária, a maneira como ordinariamente falamos de fotografias e pinturas.

Scruton pretende que a maneira como falamos de fotografias e pinturas espelhariam a propriedade genética causal ou intencional. Em certo sentido, então, a fonte de suas alegações seria a própria realidade, o que não diminuiria em nada a impressão de arbitrariedade por mais que o filósofo diga explicitamente que não esteja arbitrariamente definindo as coisas¹⁶². Afinal, quem disse que a realidade está configurada dessa forma que Scruton alega? Quem é ele para dizer o que é ou o que não é? Só que é *por meio* do que falamos em nossas apreciações que, segundo Scruton, teríamos acesso a tal suposta propriedade. Poderíamos ainda disputar se isso aconteceria ou não (uma disputa pelo conceito de critério, no final das contas), mas ainda assim o peso estaria naquilo que nós falamos sobre fotografias e pinturas. Não seria coincidência alguma, portanto, encontrar menções espalhadas a como falamos sobre elas por todo *Photography and Representation*. Scruton lista razões possíveis para nos interessarmos em uma imagem¹⁶³, que vão desde um interesse em saber qual era a aparência de coisas, no caso em que a imagem seria usada como substituta das coisas reais retratadas nela (o caso de fotografias e pinturas reprodutivas) até um interesse na relação entre as marcas de tinta e como se poderia ver o

¹⁶¹ SCRUTON, 1981, p. 578.

¹⁶² “Ora, seria uma questão simples definir ‘representação’ de modo que ‘x representa y’ é verdadeiro apenas se x expressa um pensamento sobre y, ou se x é projetado (*designed*) para lembrar alguém de y, ou qualquer coisa que seja, no caso em que uma relação que fosse *meramente* causal (uma relação que não fosse caracterizada em termos de nenhum pensamento, intenção ou outro ato mental) não seria nunca suficiente para a representação. Precisamos ser claros, todavia, por que nós devemos desejar definir representação de um modo em vez de outro. O que pesa na decisão (*what hangs on the decision*)? Em particular, por que deveria importar que a relação entre uma pintura e seu assunto seja intencional, enquanto que a relação fotográfica é *meramente* causal?” (SCRUTON, 1981, pp. 579-580).

¹⁶³ Cf. SCRUTON, 1981, pp. 585-586.

assunto nelas, “um interesse que está no cerne da experiência estética da arte pictórica”¹⁶⁴, um interesse na própria imagem.

Apesar de pretender defender a pintura, é a fotografia que domina as menções à linguagem ordinária presentes no artigo. O filósofo britânico menciona muito pouco o que ordinariamente falamos da pintura, comentando apenas que as propriedades do meio “apresentam-nos uma visão que nós atribuímos, não a nós mesmos, mas a outro homem; nós pensamos a nós mesmos como compartilhando da visão do artista, e a onipresença de intenção muda nossa experiência de alguma coisa privada em alguma coisa compartilhada”¹⁶⁵. Os termos que o filósofo emprega são grandiloquos, mas ele parece estar tão simplesmente reproduzindo uma maneira de se falar do *estilo* de um artista e como ele se manifesta nas marcas pintadas (algo que aludi ao final de 1.2). Embora consideremos o olhar de alguém alguma coisa privada (o que supostamente se passaria no teatro da consciência, “dentro” da cabeça), o olhar do artista seria tornado público pela maneira como que configura tinta e como essa configuração possibilita que coisas sejam vistas nela. A ideia é que nós vemos aquilo que o artista quer que vejamos e que ele supostamente teria visto de antemão¹⁶⁶. Essa maneira de falar, diga-se de passagem, está associada a livros de arte que usam de reproduções fotográficas para exibir o estilo de um artista: por exemplo, um livro de introdução à obra de Van Gogh é chamado justamente de *Van Gogh: The Passionate Eye*.

Já sobre fotografia encontramos afirmações mais detalhadas extraídas da linguagem ordinária. Vale a pena reproduzi-las a mais importante delas em sua inteireza¹⁶⁷:

Em algum sentido, olhar para uma fotografia é um substituto para olhar para a coisa ela mesma; considere, por exemplo, a mais “realista” das mídias fotográficas, a televisão. Parece pouco mais (*scarcely more*) contencioso dizer que eu vi alguém na televisão — isto é, que ao assistir à televisão, eu o vi — do que dizer que o vi em um espelho. A televisão é como um espelho: não tanto destrói quanto embeleza (*not so much destroy as embellish*) aquela elaborada cadeia causal que é o processo natural da percepção visual.

É claro que não é necessário definir o assunto de uma fotografia em termos deste processo causal, porque o assunto poderia ser identificado de algum outro modo. Mas o fato permanece que, quando nós dizemos que x é uma fotografia de y, nós estamos nos referindo a essa relação causal, e é em termos da relação causal que o assunto de uma fotografia é normalmente entendido. Digamos que o assunto é assim definido para meu

¹⁶⁴ SCRUTON, 1981, p. 586.

¹⁶⁵ SCRUTON, 1981, p. 581.

¹⁶⁶ Para a discussão da fantasia de uma antevisão completa que espreita a concepção de representação pictórica de Scruton, Cf. 2.4.

¹⁶⁷ A outra passagem mais expressiva é a seguinte: “Considere também fotografias da antiga Londres. Como é possível desligar o interesse de alguém pela beleza delas de um interesse na beleza de Londres como ela era? Pesar (*regret*) é aqui a reação apropriada à fotografia (como não é — ou pelo menos não normalmente — uma reação apropriada a um Canaletto). ‘É assim como parecia!’ (“*That’s how it looked!*”) é o índice central da emoção de alguém” (SCRUTON, 1981, p. 592).

ideal lógico de fotografia: essa premissa é tudo o que meu argumento requer¹⁶⁸;

A passagem resume basicamente tudo o que veremos em detalhe no capítulo 3. Olhamos para fotografias porque não podemos (por alguma razão qualquer) olhar as coisas diretamente. Nós fazemos isso porque a “elaborada cadeia causal que é o processo natural da percepção visual” alegadamente *não* seria rompida pela intermediação da fotografia. Ainda que Scruton não explique como, olhar para uma fotografia produziria crenças idênticas ou muito similares àquelas que teríamos caso olhássemos a cena fotografada diretamente. Por conta disso é que usaríamos o vocabulário da visão para descrever nossa experiência com as “mídias fotográficas”¹⁶⁹: tal como dizemos que vemos alguém no espelho, dizemos que vemos alguém em uma fotografia.

O parágrafo seguinte é o que mais nos interessa, já que é a expressão mais clara da estrutura argumentativa de *Photography and Representation*. Além de termos a afirmação de que o assunto da fotografia ideal ser causalmente determinado enquanto premissa “é tudo o que meu argumento requer”, temos explicitamente enunciada de onde viria essa afirmação: “quando nós dizemos que x é uma fotografia de y [...] é em termos da relação causal que o assunto de uma fotografia é normalmente entendido”. Deste modo, se posso me expressar assim, o que nós falamos ordinariamente é primeiro *na ordem das razões* da argumentação do artigo, embora na ordem do texto isso fique absolutamente obscuro. Essa não-correspondência da ordem textual e daquela das razões somada às complicações trazidas pelo uso dos ideais lógicos para se fazer uma investigação dos critérios de fotografia e pintura explicam a impressão de arbitrariedade do artigo. Scruton é inteiramente responsável por isso, uma vez que ele poderia ter estruturado seu texto de maneira mais clara: poderia, por exemplo, ter partido das diversas razões que ordinariamente damos para se olhar uma imagem, extraído daí os critérios da propriedade genética causal e intencional de fotografias e pinturas para então falar desses critérios em isolamento dos demais critérios do que conta como fotografia e pintura.

O segundo parágrafo da passagem também toca a questão da validade das alegações de Scruton, ainda que isso possa passar despercebido. O assunto de uma fotografia “é normalmente entendido” em referência à relação causal entre imagem e assunto. Ser normalmente entendido de uma certa forma não exclui outras potenciais formas de entendimento, ainda mais considerando que o próprio Scruton considera “que não é necessário definir o assunto de uma fotografia em termos deste processo causal, porque o assunto poderia ser identificado de algum outro modo”. Se não há necessidade de definir o

¹⁶⁸ SCRUTON, 1981, p. 588.

¹⁶⁹ Salta aos olhos como Scruton, em pleno anos 80 (no auge do fenômeno videográfico!), aglutina a televisão com a fotografia, ignorando completamente a especificidade do vídeo. São coisas como essa que tornam *muito* tentador *para mim* não levá-lo a sério, como mencionei ao final de 1.2.

assunto assim e se há possibilidade de defini-lo de outro modo, então por que Scruton pretende que haveria necessidade de que toda fotografia seja entendida a partir da fotografia ideal, que corporificaria essa maneira específica de definir o assunto fotográfico? Aí está simultaneamente a principal força e também a principal fraqueza das afirmações de Scruton. Enquanto restritas ao caso comum da fotografia usada *exclusivamente* como registro de informação visual, elas são verdadeiras; mas quando extrapoladas para *toda* fotografia, passam a ser falsificadas. Nem toda fotografia é usada como registro de informação visual, como o caso comum de fotografias usadas afetivamente (aquela foto de algum ente querido nosso como papel de parede no celular), em que a causalidade importa, mas não por registrar informação; e o caso *um pouco menos* comum de fotografias produzidas com pretensão artística (aquela foto em preto e branco no Instagram), em que a causalidade é desenfaturada em favor da autoria da imagem, para mencionar apenas dois contraexemplos ordinários.

Para que suas afirmações valessem para todas as fotografias, usando suas próprias palavras, Scruton deveria provar que haveria necessidade de definir o assunto de uma fotografia causalmente da maneira apresentada na fotografia ideal. Só que ele *não* faz isso, para além de pretender que haveria uma propriedade genética causal como que inscrita em fotografias¹⁷⁰. William King, já em 1992, fez um diagnóstico certo falando a respeito da "consideração (*account*) monística de Scruton sobre fotografias"¹⁷¹:

É esta uma consideração acurada sobre fotografias? Argumentei que, quando muito (*at best*), a consideração de Scruton é aplicável a fotografias feitas como registros, e a uma maneira de ver fotografias. Fora isso (*otherwise*), é uma distorção originada de sua alegação inicial de que todas as fotografias, uma vez que são causadas por seus assuntos, são cópias de seus assuntos, e de sua inclinação de ignorar a diversidade da prática fotográfica¹⁷².

Tal inclinação de ignorar a "diversidade da prática fotográfica" e da complexidade de nossa relação com fotografias advém diretamente de sua decisão de não levar mais a câmera a sério: sua "consideração monística" é expressão direta de sua desatenção com fotografias e outros fenômenos fotográficos¹⁷³. Robert Wicks, alguns anos antes, faz um diagnóstico parecido, mas da perspectiva da noção de representação em jogo com a pintura ideal:

¹⁷⁰ "É essencial para entendermos fotografias que nós 'quantifiquemos' em relação (*'quantify in'*) ao contexto que elas apresentam, dizendo para nós mesmos que *'há/havia* uma tal cena ou uma tal pessoa'. Isso, em todo caso, é verdade do caso central e normalmente entendido, e eu tentei mostrar que esse caso central é também definidor do que o fotógrafo está fazendo" (SCRUTON, 2009a, p. 325). Scruton definitivamente lembra mal (*misremembers*) o que fez.

¹⁷¹ KING, 1992, p. 259.

¹⁷² KING, 1992, p. 258.

¹⁷³ Comentarei mais sobre a relação entre a desatenção de Scruton e o tipo de ontologia do cinema envolvida em sua definição de filme no capítulo 5.

A posição fundamental de Scruton de que fotografia não é uma arte de representação é baseada em considerar um modo *singular* que uma arte pode ser representacional — por ter a capacidade para representação fictícia (*fictive*) — como o modo essencial. Por fazê-lo, ele é levado a acreditar que a dimensão causal da fotografia — uma dimensão primariamente responsável pelo aspecto referencial, embora não representacional, de uma fotografia — impede a fotografia de ser uma arte representacional.¹⁷⁴

Um modo singular de haver representação é erigido por Scruton no modo essencial e único de tal sorte que aquele modo com que fotografias poderiam ser representacionais (de acordo com Wicks)¹⁷⁵ seria ignorado por Scruton. Mais uma vez, temos uma unicidade ou “monismo”, para falar como King, como expressão de desatenção e insensibilidade para nuances.

Mesmo conseguindo (ou pelo menos *tentando*) dissolver um pouco da impressão inicial de arbitrariedade, ainda assim é extremamente ruim para a economia de *Photography and Representation* a afirmação de Scruton de que “a fotografia efetiva é o resultado da tentativa dos fotógrafos de poluírem o ideal de seu ofício (*craft*) com as metas e métodos da pintura”¹⁷⁶. O que afinal o filósofo entende por “fotografia efetiva” (*actual photography*)? A pessoa (fotógrafa profissional ou não) batendo instantâneos fotográficos de uma festa ou o fotógrafo de estúdio que produz fotografias 3x4 para documentos de identidade seriam exemplos de gente que estaria fazendo fotografia efetiva. A acusação de Scruton valeria para essas pessoas? Mas qual seria o sentido dela, então, se aquilo que elas estão fazendo parecem exemplos *bona fide* de fotografias como cópias de aparências? Talvez Scruton esteja pensando em fotógrafos que tentem fazer fotografia artística. Mas por que justamente esse tipo de fotografia contaria como efetivo, e não os anteriores? Esses não seriam tão mais efetivos quanto mais eficazes na realização da essência da fotografia como cópia causalmente produzida da aparência dos objetos fotografados?

Ignorando essa dificuldade de entender contra o que Scruton dirige sua acusação, ainda há o espectro da circularidade pairando sobre ela: de acordo com a fotografia ideal, o que a fotografia efetiva faz seria poluir o ideal da fotografia ideal e portanto devemos falar de fotografia ideal em vez de fotografia efetiva. Ao espectro de circularidade soma-se o espectro da confusão com a alegação de que a fotografia ideal “não é um ideal que a

¹⁷⁴ WICKS, 1989, p. 8.

¹⁷⁵ A passagem de Wicks continua assim: “Mas uma arte pode ser representacional também por ter a capacidade de se afastar da representação naturalista (*to depart from naturalistic representation*). A fotografia tem essa capacidade, e é, assim, uma arte representacional. E a pintura tem tanto a capacidade de representação fictícia quanto a capacidade de se afastar da representação naturalista” (WICKS, 1989, p. 8).

¹⁷⁶ SCRUTON, 1981, p. 578.

fotografia vise ou deva visar”¹⁷⁷. Então qual ideal é esse que seria poluído “com as metas e métodos da pintura”? Parar de falar em fotografia ideal ajuda a dissipar um pouco a confusão. A fotografia ideal corporifica o critério da propriedade genética causal. Sugerir que devemos entender que não apenas a fotografia como um todo a teria, mas também as figuras fotográficas que são suas partes. Como veremos no capítulo 3, no argumento do estilo, Scruton considera que um fotógrafo modificar as marcas componentes de uma fotografia, por exemplo, por adicionar novas, alterar as existentes ou removê-las, seria uma forma de tentar “quebrar a cadeia causal pela qual o fotógrafo está aprisionado”¹⁷⁸. Ora, fazê-lo seria *desnaturar*¹⁷⁹ a fotografia: o fotógrafo estaria destruindo a propriedade genética causal presente nas figuras fotográficas assim alteradas por ele¹⁸⁰.

A expressão “poluírem” (*pollute*) usada por Scruton encontra eco aí. Poluir vem do latim *polluo*, relacionada com *lutum* (lama), que significa originalmente manchar de lama. O paradigma da desnaturação fotográfica seria a adição de marcas sem correspondência com a realidade, uma forma de manchar ou sujar a pureza causal de uma foto. Assim, podemos entender a poluição “do ideal de seu ofício” como a destruição da propriedade genética causal¹⁸¹, parcial ou total, que distinguiria essencialmente a fotografia de uma pintura. Essa destruição seria questão de fato, uma vez que o critério que seria essa propriedade é um estado de coisas, e não teria a ver com como o fotógrafo interpreta o que está fazendo. A representação dessa propriedade genética causal sob a forma da fotografia ideal “não é um ideal que a fotografia vise ou deva visar” exatamente por conta de sua indeterminação quanto aos demais critérios de fotografia. Nesse sentido, ela não operaria como um paradigma (que tem a ver com mostrar alguma coisa ao lado da outra) contra a qual o valor de uma fotografia enquanto fotografia *pudesse* ser mensurado¹⁸².

¹⁷⁷ SCRUTON, 1981, p. 578.

¹⁷⁸ SCRUTON, 1981, p. 594.

¹⁷⁹ “Se o espelho é para ser a expressão de um pensamento representacional, ele também deve ser desnaturado; como a fotomontagem, deve ser libertado da cadeia causal que vincula-o a seu assunto” (SCRUTON, 1981, p. 596).

¹⁸⁰ Acaso a fotografia como um todo perderia a propriedade genética causal caso uma de suas figuras componentes a perdesse por ter suas marcas componentes modificadas? É difícil de responder isso *a priori* sem discutir casos concretos a serem analisados.

¹⁸¹ “As intenções dos fotógrafos podem cortar (*sever*) a dependência contrafactual das características da fotografia em relação às características do objeto externo apenas por se anular (*overriding*) o efeito do mecanismo fotográfico, e se produzindo uma imagem que não é puramente fotográfica” (ABELL, 2010, p. 84). Catharine Abell também fala em “preserva[r] a dependência contrafactual” (ABELL, 2010, p. 100). Para comentários rápidos sobre a dependência contrafactual, Cf. 3.1 e 4.2. Para a ideia de objeto externo, Cf. 3.3.

¹⁸² “Ao chamar [a fotografia ideal] *ideal*, Scruton parece estar explorando a ambiguidade entre alguma coisa que é paradigmática versus alguma coisa que não existe. Mas os ideais de Scruton dificilmente são paradigmáticos de fotografias enquanto de fato existem, uma vez que, por sua própria admissão, suas fotos ideais são escassas (*few and far between*) – quer dizer, se existem absolutamente” (CARROLL, 2005, p. 12). De acordo com Carroll, poderíamos considerar que Scruton, apesar de dizer negar um papel paradigmático à fotografia ideal, ainda assim atribuiria subrepticamente tal papel a ela.

O espectro de circularidade pode ser enfraquecido com a lembrança de que Scruton está falando de como *normalmente* fotografias são entendidas. Supondo que o entendimento normal de fotografias seja como cópias da aparência, fotografias que não são (ou não pretendem ser) cópias da aparência dos objetos fotografados não podem ser usadas para a compreensão de como elas são normalmente entendidas. Essa parece ser uma afirmação quase tautológica. Mesmo assim, a circularidade permaneceria por conta da suposição de que o entendimento normal seja justamente esse. Scruton ainda teria que prová-la: ele não o faz, mas fazê-lo não seria tão difícil assim. Porém o filósofo pretende mais do que meramente isso: ele pretende que o entendimento normal seja o único, e que o entendimento “poluído” da fotografia efetiva seja desviante e, no limite, falso ou sem sentido. Aqui Scruton coloca o ônus da prova para o que ele chama de “fotografia efetiva”, só que não percebe que o ônus está *consigo*. Afinal, desde pelo menos o final do século XIX há a interação com fotografias (perfeitamente *arraigada* em nossa cultura) que as encara não meramente como cópias de aparências, mas sim como artefatos intencionais. O deixar de levar a câmara a sério de Scruton é uma espécie de revisionismo conceitual que atenta contra essas práticas bem estabelecidas.

O filósofo britânico se permite tal revisionismo exatamente por conta de sua concepção de critério. A forma mais normal de interação com fotografias seria, de acordo com ele, uma prática intrinsecamente melhor do que aquela que as trataria como artefatos intencionais exatamente porque ela estaria de acordo com a característica distintiva de fotografias como estados de coisas, enquanto essa última não. Tratar uma fotografia, uma coisa com a propriedade genética causal, como um artefato intencional seria ver nela uma propriedade genética intencional que não estaria aí. Caso a propriedade genética intencional estivesse com efeito na foto seria porque a propriedade genética causal foi destruída pela intervenção ativa do fotógrafo, o que ato contínuo implicaria em não mais estarmos tratando com uma fotografia propriamente dita. Ver uma propriedade genética intencional onde não tem seria projetar uma espécie de roupagem intencional sobre a fotografia, tão real quanto a nova roupa do imperador projetada sobre seu corpo nu. A prática bem estabelecida seria reinterpretada por Scruton, então, meramente como o reforçamento mútuo dessa projeção pelos envolvidos, tal como a bajuladora corte reforçava a projeção do imperador, e vice-versa.

O filósofo britânico revelaria, assim, uma pretensão arrogante (para não dizer *ideológica*¹⁸³) ao dizer que todo um modo de interação com fotografias é *ilusória*. Só que

¹⁸³ Como veremos ao longo dos capítulos 2 e 3, ambas as ficções lógicas de Scruton corporificariam modelos muito simples de observador, tão simples que podemos qualificá-los de *iletrados*. Assim, para não botar o carro na frente dos bois, aqui no capítulo 1 apresentei de forma neutra o tipo de interação que o observador iletrado teria com fotografias, mas tal interação seria decorrência e corporificação de seu próprio iletramento. Como veremos em 3.1, a partir de Dawn Wilson, a fotografia ideal faria uma imagem muito simples do complexo processo fotográfico causal. Essa

essa pretensão pode ser desarmada com outra leitura da concepção de critério, como aquela de Cavell, por exemplo. Ainda apelando para critérios, poderíamos simplesmente constatar que os critérios da forma mais “normal” de interação com fotografias não são os mesmos da interação com aquelas como artefatos intencionais. Talvez a característica causal de fotografias possa ser um critério relevante ou central na primeira forma, mas não o seja tão relevante ou mesmo central na segunda. O que isso significa? Que não é preciso selecionar entre as duas qual é a forma correta e, por conseguinte, desqualificar a restante como incorreta, pois as duas formas de interação são simplesmente *diferentes*; que não podemos falar de *uma* ontologia da fotografia, fixada em apenas um tipo de interação (como pretende Scruton), mas que devemos falar de *ontologias* das fotografias. Ainda que as interações e as ontologias comportadas por elas sejam mutuamente incompatíveis (no sentido de insustentáveis ao mesmo tempo), isso não significa que não possam ser co-ocorrentes. E concorrentes também, por que não?¹⁸⁴

simplificação se deveria ao próprio iletramento de Scruton e de sua má vontade em letrar-se em fotografia (sobre sua má vontade geral quanto à fotografia e ao cinema, Cf. 5.3). Assim, a fotografia ideal, por fazer uma imagem *falsa* do processo causal e, por conseguinte, dessensibilizadora de quem adere a ela das complexidades da fotografia, seria *ideológica*. Falarei mais sobre isso quando desenvolver o conceito de *ideologia Kodak* no Apêndice A.

¹⁸⁴ Com efeito, tal perspectiva neutra sobre as diferentes interações é bastante cavelliana em espírito (Cf. Considerações finais), mas passei a recusá-la ao escrever os capítulos 2 e 3. Apesar disso, decidi não reescrever o final do capítulo 1, justamente para propiciar ao leitor o encadeamento de ideias que me levou a recusar essa neutralidade. O que vinha chamando de interação mais “normal” não é simplesmente diferente e de igual valor àquela que vê fotografias como artefatos intencionais, exatamente porque essa interação *impede* que se veja fotografias assim. Sua incompatibilidade e concorrência se deve ao fato da primeira não permitir espaço para a segunda. Pretendo sugerir uma explicação para isso no Apêndice A.

2. REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA¹⁸⁵

Uma objeção bastante simples, inspirada por outra de Diarmuid Costello em relação à fotografia ideal (que veremos no próximo capítulo), pode ser feita contra a formulação da ficção lógica da pintura. O critério da propriedade genética intencional isolado na pintura ideal supostamente daria conta da essência da pintura. Mas como, se o ideal lógico *sequer* faz referência à tinta (sendo isso ainda mais problemático em inglês, em que pintura, pintor e tinta são “*painting*”, “*painter*” e “*paint*”)? Embora quando falamos das formas ideais esteja em jogo o tipo de relação entre uma imagem e seu assunto, isto é, entre algo composto por marcas e aquilo visualizável nelas, em nenhum momento Scruton parece levar em conta que sejam marcas *pintadas* que estão em discussão. As três características da relação da pintura ideal com seu assunto parecem valer para *qualquer* representação pictórica, não importando se composta por marcas desenhadas, pintadas, gravadas, etc. Em *Photography and Representation* a pintura ideal serve de representação pictórica paradigmática contra a qual a fotografia ideal é testada para ver se encontramos nela a característica da representação. Aparentemente a pintura ideal se dissolve nesse papel, de tal modo a perder a especificidade do meio artístico da pintura.

Dawn Wilson (nascida Dawn Phillips) parece chegar muito perto de formular essa objeção. A intérprete comenta que “em contraste, o meio da fotografia não pode alcançar esse passo extra: não pode haver interesse na representação para além de (*over and above*) um interesse no assunto representado. Para Scruton, isso implica que apenas a pintura é uma *arte representacional*”¹⁸⁶. Wilson acrescenta em nota que “a categoria de Scruton de arte representacional se estenderia a qualquer forma de figuração (*depiction*) em que a imagem está em um relação intencional com seu assunto (*subject-matter*) — incluindo desenho, água-forte (*etching*) e gravura (*print-making*)”¹⁸⁷. Ora, se *apenas* a pintura é arte representacional, e desenho, água-forte e gravura seriam artes representacionais, então deveríamos concluir que elas também seriam formas de pintura. Mas concluir isso seria ler mal Wilson, já que ela está falando que, *no escopo pressuposto de fotografia e pintura*, apenas a pintura *dentre elas* seria representacional. É esse o caminho de resposta a essa objeção: as ficções lógicas visam apanhar as “diferenças essenciais” entre fotografia e pintura, ou seja, o que elas têm de diferente em suas naturezas na confrontação de uma

¹⁸⁵ Agradeço a Virginia Helena Aragones Aita pela sugestão feita na primeira banca de qualificação de assimilar extensas notas de rodapé sobre Richard Wollheim ao corpo do texto. Acabei por adotar a estratégia ao longo deste capítulo de apresentar a concepção de representação de Scruton em contraste com a de seu compatriota britânico.

¹⁸⁶ PHILLIPS, 2009, p. 329.

¹⁸⁷ PHILLIPS, 2009, p. 329, nota 4.

com a outra. Fosse entrar em jogo *outros* tipos de representação pictórica, seria preciso levar mais critérios em conta¹⁸⁸.

Ao falar de pintura ideal, Scruton ignora as marcas pintadas, quase como se a pintura *não* fosse composta por marcas pintadas e consistisse exclusivamente no assunto representado. Por mais equivocada argumentativamente que seja, a objeção reage de forma pontual a essa característica da ficção lógica. Entenderemos esse ignorar das marcas componentes pintadas ao final deste capítulo. Seja como for, o filósofo britânico não se aprofunda no artigo em como a intenção do pintor seria expressa nas marcas pintadas, remetendo o leitor à sua tese de doutorado para mais informações¹⁸⁹. A expressão da intenção se daria estaticamente na configuração das marcas componentes da pintura que dá a ver uma figura representada, e dinamicamente na ação de configurá-las por meio da manipulação da tinta da parte do pintor de modo a permitir a visualização. No núcleo da concepção de representação pictórica apanhada pela pintura ideal está essa visualização, que Scruton predominantemente chama de *ver-em* (*seeing-in*) em *Photography and Representation*¹⁹⁰, mas que é explicada como *ver-como* (*seeing as*) em *Art and Imagination*, onde acaba por sugerir a designação posterior.

2.1 Ver-como

Ver-como é um fenômeno perceptual: “é parte do conceito de ‘ver como’ que o processo deve ser referido e expresso na linguagem do ver (da experiência visual)”¹⁹¹. Ver-como é como ver, mas ver não é como ver-como: ver raízes, tronco e copa como uma totalidade não é um exercício de ver algo como árvore, mas simplesmente *ver uma árvore*. Como diz Scruton, “experiência perceptual envolve interpretação genuína, ou julgamento, e é a isso o que a locução ‘ver como’ pode ser usada para se referir nesse contexto. Mas nesse caso ‘ver como’ significa, em geral, não mais do que ‘tomar por’ (*taking for*)”¹⁹². Quando algo em meu campo visual me impacta como uma totalidade de raízes, tronco e copa, eu tomo essa configuração por uma árvore e *creio* que há uma árvore em minha vizinhança¹⁹³. Em compensação, quando eu vejo uma totalidade de raízes, tronco e copa

¹⁸⁸ Minha resposta inicial à objeção de Diarmuid Costello no capítulo 3 irá nessa linha, mas tratando de outros tipos (possíveis?) de imagens produzidas causalmente. A ausência de menções à tinta e à luz na pintura ideal e na fotografia ideal marcariam a corporificação de uma fantasia em tais ideais lógicos e o distanciamento de uma dimensão laboral. Sobre tais fantasias, Cf. 2.4, 3.4 e o Apêndice A.

¹⁸⁹ Cf. SCRUTON, 1981, p.581, nota 8.

¹⁹⁰ Cf. SCRUTON, 1981, pp. 580, 581, 584 e 586.

¹⁹¹ SCRUTON, 1973, p. 134.

¹⁹² SCRUTON, 1973, p. 140.

¹⁹³ Discutirei em detalhe sobre o conceito de percepção visual em jogo na argumentação de Scruton no próximo capítulo.

como um homem de joelhos (raízes e tronco) clamando aos céus (copa), isto é, como *outra* totalidade que não aquela efetiva, eu estou vendo a árvore como um homem¹⁹⁴. Embora a árvore em meu campo visual possa me impactar assim, fazê-lo *não* é suficiente para eu crer que haja um homem na vizinhança. Uma diferença entre ver e ver-como estaria aí: “um critério para ver X como Y deve ser encontrado nas descrições falsas que o sujeito está disposto a aplicar (não-asseveradas) a X”¹⁹⁵.

Scruton não é inteiramente rigoroso nesse comentário. Essas descrições *seriam* falsas caso aplicadas com asserção, mas serem aplicadas de forma não asseverada ato contínuo as fazem sem valor de verdade. Alguém em condições não ideais de percepção visual (como estar desprovido de óculos mesmo sofrendo de miopia extrema, como o Sr. Magoo) *até* poderia ver a árvore como um homem clamando aos céus no sentido de tomá-la por um homem assim, mas não é esse o sentido de ver-como que está em jogo: ver-como não é uma forma de ilusão perceptual. Essa disposição de aplicar descrições que seriam falsas se explicaria de algum modo pela própria coisa vista-como: “aquilo que se pode ver em X (ou ‘ver X como’) é estritamente limitado pela natureza observável do próprio X”¹⁹⁶. Essa limitação se daria por meio de um senso de *adequação* (*appropriateness*): parece adequado dizer essas descrições a respeito de alguma coisa, por mais que não o seja da perspectiva de conhecê-la. É essa característica que faria do ver-como um fenômeno imaginativo além de perceptual..

Scruton aplica seu método de análise conceitual veritativa criterial para apresentar o (suposto) conceito único de imaginação¹⁹⁷. O filósofo encontra duas condições para um fenômeno contar como imaginativo. A primeira é a de que “imaginação envolve pensamento [em um sentido fregeano] que é não-asseverado, e, por isso, vai além do que é acreditado (*believed*)”¹⁹⁸ ou “além do que é estritamente dado”¹⁹⁹. Deixemos de lado o pensamento imaginativo por ora. Por um lado, a configuração de raízes, tronco e copa é um dado do meu campo visual; sua presença diante de meus olhos se impõe a mim. Por outro, que essa configuração evoque aquela de um ser humano em certa postura corporal é algo que pode me escapar completamente ao reconhecer a árvore *enquanto árvore*. Tal evocação vai além do dado nesse sentido, mas não em outro. Essa primeira condição não diferencia fenômenos imaginativos de fenômenos de “mera fantasia ou capricho (*whim*)”²⁰⁰. A fantasia também iria além do dado, mas sem *nenhuma* ancoragem nele. Quando perguntado *porque* vê a árvore do exemplo como uma stripper suspensa em um poste de pole dance, o

¹⁹⁴ Meu exemplo é uma simplificação de um apresentado por Scruton. Cf. SCRUTON, 1973, p. 139.

¹⁹⁵ SCRUTON, 1973, p. 133.

¹⁹⁶ SCRUTON, 1973, pp. 133-134.

¹⁹⁷ Cf. SCRUTON, 1973, pp. 112-136.

¹⁹⁸ SCRUTON, 1973, p. 120.

¹⁹⁹ SCRUTON, 1973, p. 121.

²⁰⁰ SCRUTON, 1973, p. 123.

fantasista não teria o que dizer, pois não são características da árvore que o fazem vê-la como uma stripper, mas sim alguma coisa idiossincrática e privada. Donde a segunda condição de adequação.

Tal condição responde pela ancoragem do fenômeno imaginativo na realidade e, por conta disso, por sua dimensão pública e compartilhada (ou, pelo menos, compartilhável). A explicação de Scruton da segunda condição é longa, mas vale a pena reproduzi-la na íntegra:

Não é qualquer modo de ir além do 'dado' que contará como imaginar X, ou como seria caso p. Imaginar é um caso especial de pensar em x como y. Ele tem dois objetos: o objeto primário (o X ou p que deve ser imaginado), e o objeto secundário, que é como X ou p é descrito. Imaginação não é simplesmente produzir descrições de um objeto que não se está preparado para asseverar. Envolve pensar nessas descrições como adequadas de algum modo ao objeto primário. Imaginação é uma atividade racional. O homem que imagina está tentando produzir uma consideração (*account*) de algo, e está, por conseguinte, tentando relacionar seus pensamentos ao assunto deles: ele está construindo uma narrativa, e, para fazer isso, não é suficiente meramente ir além do que está 'dado' para ele. É necessário que ele deva tentar botar (*bring*) o que ele fala ou pensa em relação ao assunto: seus pensamentos devem ser entretidos por causa de sua 'adequação' (*'appropriateness'*)²⁰¹.

A passagem é importante porque ela prefigura a dualidade característica da representação pictórica sob a forma dos objetos primário e secundário do fenômeno imaginativo. Em outra passagem, Scruton qualifica-os como um "objeto presente" e "alguma coisa ausente", respectivamente²⁰². No exemplo da árvore, a árvore seria o objeto primário, fisicamente presente, e o homem que está clamando aos céus é aquele secundário, ausente. A imaginação é uma atividade racional porque é instituída por razões: "ao se imaginar, proposições são entretidas por uma razão, e a razão deve ser encontrada no assunto, e em nenhum outro lugar. Isso é tudo que precisamos dizer aqui sobre o conceito do 'adequado'"²⁰³. É curioso que Scruton chame de construir uma narrativa o dar razões em relação a como o objeto primário pode ser pensado mediante aquele secundário. Essa escolha talvez se justifique pelo fato de que o objeto secundário corresponderia a um conteúdo proposicional completo da forma "S é P", sendo P uma ação ou um estado. Seria esse conteúdo proposicional uma proto-narrativa ficcional por não ser asseverada? Talvez.

²⁰¹ SCRUTON, 1973, p. 121; sublinhados presentes no original.

²⁰² "Imaginação é simplesmente uma maneira de pensar, e de estar diante de (*attending to*), um objeto presente (por pensar nele, ou percebê-lo, em termos de alguma coisa ausente)" (SCRUTON, 1973, p. 187).

²⁰³ SCRUTON, 1973, p. 122.

No exemplo, a árvore não seria pensada simplesmente como um homem, mas como um homem (S) que clama aos céus (P)²⁰⁴.

A passagem é complexa, tão problemática quanto importante para entendermos o ponto de Scruton. É estranho que o filósofo entenda que ser impactado pela árvore como homem clamante seja *tentar* alguma coisa, especialmente que aquilo tentado seja “relacionar seus pensamentos ao assunto deles”. Como assim? Ver a árvore dessa forma pode *até* ser uma forma de pensar na árvore. Mas por que vê-la como um homem clamando seria *tentar* relacionar esse pensamento sobre a árvore com ela própria? Essa parece uma descrição boa para alguém que está tentando conscientemente encontrar formas nas nuvens e testando quais delas se encaixam nelas, mas não para alguém que, por assim dizer, simplesmente encontra com uma forma em seu campo visual. A pessoa não está sendo impactada pela árvore como um homem? Se sim, então ela não precisa *tentar* nada: a relação já está estabelecida, *como que* dada. Nesse sentido, não haveria dois objetos a serem conectados, mas apenas um. Como comenta Fabien Dorsch, discutindo a noção de imaginação de Scruton: “ver um leão-de-chácara em termos de um gorila não leva a uma experiência com dois objetos de atenção (*awareness*). Antes, continuamos sendo conscientes de um objeto singular (i.e., o homem), mesmo que a forma com que ele é dado para nós tenha mudado”²⁰⁵

Kathleen Stock, outra intérprete, e o mesmo Dorsch questionam o sentido de adequação apresentado pelo filósofo. Para Stock, “o que é geralmente para um sujeito avaliar um modo de pensar em uma entidade como adequado não é deixado inteiramente claro”²⁰⁶. Já para Dorsch, tal fato permaneceria inexplicado:

precisamos de uma explicação de porque algumas concepções conseguem influenciar nossas experiências perceptuais, enquanto outras falham em fazê-lo. Se olharmos para o formato triangular enquanto pensamos nele como metade de um círculo, é provável que como a figura visualmente aparece para nós permaneça inalterado. De modo similar, conceber o leão-de-chácara em termos de um coelho não tem provavelmente nenhum efeito em nossa experiência perceptual dele. Consequentemente, deve haver certas restrições (*constraints*) sobre a penetração da percepção pela concepção. O que parece importar no caso da figura triangular é que é tomada por nós — em grande medida em razões baseadas (*on the grounds*) em evidência perceptual — como constituindo a metade de um paralelograma, em vez da metade de um círculo. Pensar no leão-de-chácara como um gorila e pensar nele como um coelho, por outro lado, parecem diferir em seu impacto em nossa experiência perceptual porque reconhecemos — de novo primariamente baseados em razões

²⁰⁴ A dimensão narrativa do pensamento narrativo meramente insinuada na passagem é comentada e expandida por Scruton em observações mais recentes (de 2009) sobre a pintura. Explorar essa dimensão é uma via possível para uma futura incursão na ontologia do cinema de Scruton.

²⁰⁵ DORSCH, 2016, p. 24.

²⁰⁶ STOCK, 2008, p. 366.

perceptuais — alguma semelhança entre o leão-de-chácara e um gorila, mas não entre ele e um coelho.²⁰⁷

Ambos os intérpretes veem a questão da adequação da perspectiva individual (“o que é geralmente para *um sujeito* [...]”), em termos do impacto da concepção que um indivíduo faz de alguma coisa (o pensamento fregeano) sobre a experiência perceptual dessa coisa para o mesmo indivíduo. O modelo da busca de formas nas nuvens reaparece claramente na passagem de Dorsch: é como se pensássemos no leão de chácara, ora como um gorila, ora com um coelho, a fim de testarmos como pensá-lo de uma ou de outra maneira nos impactaria, em vez de simplesmente sermos impactados pela “semelhança entre o leão-de-chácara e um gorila”. Falar em evidência ou razão perceptual nessa perspectiva individual parece curiosamente fora de lugar. Afinal, qual evidência perceptual para a árvore *me* impactar como um homem clamando aos céus haveria para além do mero fato de ela me impactar assim?

Apesar de fora de lugar nessa perspectiva, ela parece apontar na direção certa. Uma “evidência perceptual” nesse contexto seria simplesmente uma característica da coisa que a permite ser vista como outra. Quem precisa de evidências perceptuais não é quem *já* vê-come, mas justamente quem *ainda* não vê-come. É como se elas fossem pistas perceptuais que levassem quem não vê-come ao encontro da coisa visualizada. E aqui matamos dois coelhos com uma cajadada só. Para a pessoa que vê-come, não haveria dois objetos de atenção, mas para quem não vê-come, *sim*: há a árvore, que ela consegue ver diante de si, e há o tal homem clamando aos céus aludido por *outra* pessoa, que ela não consegue ver. O sentido da ausência do objeto ausente se torna mais definido, já que não é simplesmente uma ausência física, mas uma ausência *fenomenológica*, por assim dizer. Conseguimos fazer sentido também da tentativa de relacionar pensamento e objeto de pensamento da parte de quem vê-come. Ao botar em palavras o que ela própria vê-come, ela expressa conteúdo proposicional para tentar fazer quem não vê-come passar a ver-come. Onde não ser asseverado, já que não está sendo usado para descrever como o mundo está. A condição de adequação revela-se aí: se são características da coisa que permitem que ela seja vista como, a outra pessoa também *pode* vê-la-come dessa forma assim que atentar para essas características da forma indicada. Por ser assim, a condição de adequação não pode ser universalmente caracterizada, mas é contextualmente dependente, sendo explicada em cada caso por remissão a características particulares.

No exemplo da árvore, as razões para vê-la como um homem clamando ao céu podem ser a disposição das raízes, que se dividem em dois e parecem dois joelhos em contato com o solo; a largura do tronco da árvore, que corresponde à grossura de um tronco

²⁰⁷ DORSCH, 2016, p. 23.

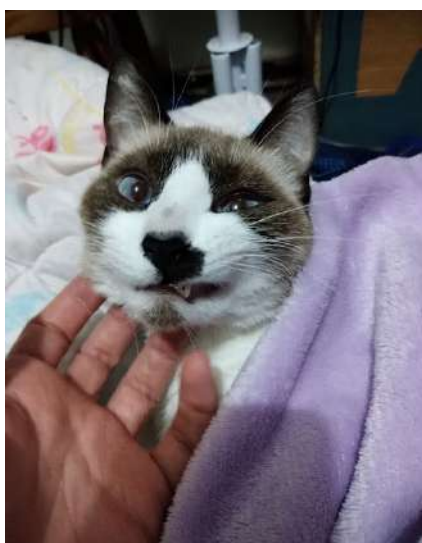
humano, e, por fim, a disposição da copa, que possui dois grandes agrupamentos de galhos que parecem com dois braços esticados para o alto. Descrever não basta, é preciso visualizarmos. Tomemos um exemplo real registrado em foto:



Fotografia tomada pelo autor.

A boca de minha gata fica assim quando os bigodes dela se dobram ou ficam enroscados em algo. Seria essa uma reação reflexa ou a expressão de um possível incômodo? Não sei, então prefiro supor que seja incômodo e não ficar possivelmente incomodando a Ivy à toa. Na circunstância da foto, fui fazer carinho no queixinho dela e calhou dos bigodes se dobrarem. Desde a primeira vez que vi esse trejeito, eu fui impactado pela semelhança com o ricto característico de Clint Eastwood.

Você também consegue vê-la como Clint Eastwood (ou *Cat Nipwood*), ó leitor(a)? Se não, um auxílio visual para você:





Acima, na outra página, *Cat Nipwood* e caricatura de Clint Eastwood. Nesta página, fotograma com o ricto característico do ator.

Se você viu essa gata como Clint Eastwood, então as razões para ver-como que mencionarei são redundantes. O principal fator que me fez vê-la como o ator foi o jeito como sua boca estava entreaberta, com um dente à mostra. Esse jeito de entreabrir a boca corresponde ao ricto de Eastwood, um trejeito característico apanhado na caricatura e presente no fotograma. O olho meio fechado do mesmo lado em que a boca se entreabre também evoca os olhos estreitados tão típicos dos *close-ups* extremos de Sergio Leone. Esse detalhe pode ser visto nas duas outras imagens. Por fim, dois fatores menos decisivos já que particularmente dependentes das imagens acompanhantes. O primeiro é a manchinha de cor cobre no queixo do gato, que lembra um pouco o formato do cavanhaque de Eastwood no fotograma. Já o segundo é o cantinho fechado da boca de Ivy, que muito bem poderia estar segurando um cigarro que nem na caricatura.

Alguém que não tivesse sido impactado imediatamente pela semelhança poderia passar a ver a gata como Clint Eastwood a partir de meus apontamentos. Passar a ver-como assim seria como passar a ver uma figura ambígua de uma forma em que não se via antes: “quando eu vejo a figura como um pato então o aspecto está, por assim dizer, espalhado sobre (*spread out over*) um campo visual”²⁰⁸. A experiência de ver subitamente o aspecto seria algo como um derramamento inesperado sobre o campo visual. Scruton fala que “a estranha mistura do sensorial e do intelectual está presente também no ‘ver como’ [...] é como se (*it is as though*) eu imaginasse um objeto e simultaneamente o visse em alguma outra coisa”²⁰⁹. No presente caso, é como se a imagem de Clint Eastwood fazendo seu ricto característico passasse a ser projetada em cima da gata e ocorresse uma espécie de sobreposição, encaixe ou fusão. Ou mesmo desenhada, como se meus apontamentos

²⁰⁸ SCRUTON, 1973, p. 135.

²⁰⁹ SCRUTON, 1973, pp. 136-137; sublinhado presente no original.

traçassem a figura do ator em cima de um papel vegetal sobre a fotografia da Ivy: “o objeto apresenta uma moldura visível, por assim dizer, à qual a imagem de alguém está confinada”²¹⁰. O filósofo fala na “estranha transferência da imaginação à experiência”²¹¹. É como se meus apontamentos, que podem ser resumidos no conteúdo proposicional não asseverado “Clint Eastwood faz seu ricto característico”, passassem a ser visualizados pela pessoa que passa a ver-como.

Uma elucidação de Scruton sobre imaginação dá um nome para esse fenômeno:

Imaginação é uma espécie de pensamento, envolvendo características distintivas que repetem-se (*recur*) mesmo quando o pensamento está, por assim dizer (*as it were*), ‘corporificado’ (*embodied*) em uma experiência, como em imagens (*imagery*) e ‘ver como’. Poderíamos dizer que é uma característica da imaginação que é suscetível a esse tipo de corporificação (*embodiment*) em experiência²¹².

Seguindo a mesma linha de descrições tentativas e qualificadas, o fenômeno é designado *como se* fosse uma corporificação do pensamento na experiência. Parece uma boa designação para o fazer alguém ver-como a partir de apontamentos. A perspectiva que Scruton assume para investigar o ver-como parece ser aquela da terceira pessoa (algo de acordo com sua opção por estados de coisas publicamente acessíveis, que vimos em 1.1), em uma cena de instrução de como ver-como alguma coisa. Porém o filósofo parece extrapolar desse caso para aquele em que na primeira pessoa simplesmente vemos algo como outra coisa. Esse extrapolar se acorda perfeitamente com o fato que, em sua tese de doutorado, depois dessa primeira ocorrência da designação entre aspas simples, Scruton passa a usá-la na maioria das vezes sem elas. Pode ser que as palavras de uma outra pessoa sejam *como que* corporificadas em meu campo visual quando passo a ver-como. Mas em qual sentido um conteúdo proposicional não-asseverado como que se corporificaria na minha experiência quando eu *sozinho* vejo-como?

Esse é um ponto que toca na concepção de visão pressuposta por Scruton, influenciada pela filosofia da percepção de David Malet Armstrong (algo que abordarei no próximo capítulo). Sem avançar muito nele, a longa passagem seguinte nos esclarece algumas coisas:

A busca por uma especificação total e independente do pensamento envolvido em ‘ver como’ é tão fora de lugar quanto o pedido por uma especificação total e independente da crença envolvida na experiência visual. Mas é claro que isso não é mais um argumento para dizer que ‘ver como’ não é um modo de pensamento do que para dizer que a experiência visual não é (em algum sentido) um modo de crença. Devemos dizer que o

²¹⁰ SCRUTON, 1973, p 134.

²¹¹ SCRUTON, 1973, p. 138.

²¹² SCRUTON, 1973, pp. 137-138.

pensamento envolvido em 'ver como' é, em alguma medida, *sui generis*: ele tem um caráter irredutivelmente sensual. Todavia, sua relação com outros modos de pensamento (em particular ao modo: 'pensar em X como Y') pode ser delineado, e isso pode, como vimos, lançar luz em seu caráter essencialmente 'não asseverado'. Em conclusão, podemos dizer que a relação entre 'ver como' e percepção espelha a relação entre imaginação e crença. 'Ver como' é como (*like*) uma experiência visual 'não-asseverada': é a corporificação de um pensamento que, se 'asseverado', redundaria em uma percepção genuína, exatamente como imaginação, se 'asseverada', redundaria em crença genuína²¹³.

Scruton parece ter um bom insight, mas o jeito que o exprime é *esquisito*, para dizer o mínimo. O filósofo pretende que conceitos ordinários estejam envolvidos nas experiências imaginativas. Não parece descabido. Afinal, uma criança precisa primeiro saber o que é comida para poder fingir que a massinha de modelar é comidinha. Supondo que olhar para uma representação pictórica seja um fenômeno imaginativo (como pretende Scruton), nós precisamos dominar o conceito de ser humano para reconhecer representações pictóricas de figuras humanas. É a mesma habilidade de reconhecimento de objetos que estaria em jogo tanto ao reconhecermos um ser humano de carne e osso quanto ao vermos um ser humano de tinta em uma pintura em nosso campo visual. Entender representações pictóricas seria "uma função natural do olho normal"²¹⁴, como diz Scruton em *Photography and Representation*,. Talvez seja isso que o filósofo britânico procura apontar quando diz que a diferença entre ver-como e ver seria meramente a de asserção: o conteúdo conceitual envolvido em ambos seria o mesmo.

Mas será mesmo que seria somente essa diferença? Caso o conteúdo proposicional supostamente envolvido no ver-como fosse asseverado não estaríamos às voltas com uma percepção genuína, mas sim com uma genuína *ilusão perceptual*. Asseverar esse conteúdo redundaria em uma crença *falsa* que seria *ex hypothesi* acreditada e, como diz Armstrong, "estar sujeito à ilusão sensível é apenas sustentar uma crença falsa"²¹⁵. Estaria Scruton apontando então para um potencial ilusório do ver-como? Mas como conciliar isso com sua afirmação explícita de que

'Ver como' não exhibe uma tendência à ilusão. Poderíamos colocar esse ponto por dizer que enquanto a expressão central de uma experiência sensorial é também a expressão de uma crença perceptual, a expressão central de 'ver como' é a expressão de um pensamento que é 'não-asseverado'²¹⁶.

O não-asseveramento do pensamento supostamente envolvido no ver-como seria outra forma de dizer que ver-como não é um modo de ilusão. Parece haver algo de contraditório

²¹³ SCRUTON, 1973, pp. 145-146.

²¹⁴ SCRUTON, 1981, p. 584.

²¹⁵ ARMSTRONG, 1955, p. 91. Veremos mais sobre a posição do filósofo australiano em 3.2.

²¹⁶ SCRUTON, 1973, p. 228.

em conceber, mesmo que contrafactualmente, aquilo que não é ilusório (por não ser asseverado) *sendo* ilusório (por ser asseverado). Não consigo determinar exatamente *como* seria contraditório, mas pensar na cena de instrução do ver-como nos ajuda aqui. Os apontamentos são feitos para que a outra pessoa passe a ver-como justamente porque *não* correspondem ao “estritamente dado”. São tentativas de botar em palavras como algo me impacta visualmente no pressuposto simultâneo de que *não* correspondem ao que pode ser percebido ordinariamente, mas que *ainda assim* qualquer um poderia ver. Conceber que o conteúdo proposicional expresso nesses apontamentos seja asseverado conflita com esse pressuposto, já que asseverá-lo pressuporia ato contínuo que 1) corresponderia ao que é percebido ordinariamente, que, por conta disso, 2) seria acessível a qualquer um e, portanto, que 3) fazer esses apontamentos não seria diferente de apontar alguma coisa dada no campo visual.

Assim sendo, o conteúdo proposicional supostamente envolvido no ver-como não apenas *não* é asseverado, mas sobretudo é *não-asseverado* e, por conseguinte, não asseverável. Então por que o filósofo britânico fala na situação hipotética caso esse conteúdo *fosse* asseverado? Porque Scruton está seguindo Armstrong. Nas duas passagens citadas, a concepção do filósofo australiano é aludida, respectivamente, quando o primeiro fala que “a experiência visual [é] (em algum sentido) um modo de crença” e que “a expressão central de uma experiência sensorial é também a expressão de uma crença perceptual”. A primeira alusão é mais fiel à Armstrong do que a segunda, porquanto mais resoluta: como veremos, para o filósofo australiano, a presença de algo em nosso campo perceptual não é base para uma crença perceptual ou alguma outra coisa que se relacione com ela, mas é a própria crença perceptual. Em certo sentido, tal crença estaria corporificada no campo perceptual de quem a sustenta. Uma vez que aquilo que é visto-como aparece para quem vê-como em seu campo perceptual, a crença perceptual e o pensamento imaginativo do ver-como se aproximariam nesse tocante. Tal aproximação, todavia, faz questionar quão intelectual é esse pensamento imaginativo, uma vez que as crenças perceptuais “devem ser concebidas como crenças sub-verbais. Algumas vezes, acreditamos, animais podem perceber melhor do que nós podemos, mas eles carecem inteiramente de palavras”²¹⁷.

Fabian Dorsch enfatiza uma suposta dualidade do ver-como em Scruton: “a experiência pictórica não envolve nada mais do que um reconhecimento perceptual

²¹⁷ ARMSTRONG, 1968, p. 209. A preocupação de abarcar conceitualmente a percepção animal já se deixa antever no segundo livro de Armstrong. Comentando sobre sua ideia de que perceber é uma forma de julgamento, o filósofo australiano diz em nota: “A palavra ‘julgar’ pode ser desencaminhadora aqui, porque pode sugerir que a aquisição de crenças na percepção é invariavelmente uma questão altamente auto-consciente e intelectual. O inverso é, claro, verdadeiro. Animais percebem, e assim, em minha perspectiva, adquirem crenças” (ARMSTRONG, 1961, p. 122, nota).

(*perceptual awareness*) da imagem e um pensamento imaginativo, ou concepção, sobre o figurado. [...] [enquanto ver-como,] envolve tanto um elemento perceptual e um intelectual (ou como pensamento [*thought-like*])²¹⁸. Essa dualidade da percepção e da imaginação ocorreria com a “penetração imaginativa, isto é, a penetração de uma experiência perceptual por um pensamento imaginativo (incompleto)”²¹⁹. Dorsch vê um problema para a compreensão de como essa experiência se daria:.

[Uma característica da experiência pictórica] que a torna muito difícil de entender em termos de penetração imaginativa é que nosso reconhecimento básico (*basic awareness*) do que é figurado é visual, não intelectual. A visualidade da experiência pictórica e, especialmente, do reconhecimento básico do figurado é compatível com a experiência pictórica também envolver um reconhecimento intelectual do que é figurado. Mas isso mina uma das motivações mais plausíveis para se endossar a ideia de que a experiência pictórica é parcialmente constituída por um tal pensamento imaginativo²²⁰.

A visualidade “do reconhecimento básico do figurado” conflitaria com a pretensão de um reconhecimento intelectual ou um constituição parcial da experiência pictórica pelo pensamento imaginativo. Ao afirmar isso, Dorsch parece ignorar diversas afirmações de Scruton. Segundo o filósofo, o ver-como

foi assimilado a pensamento porque compartilhava as características formais e exteriores que são definitivos do pensamento. Mas isso não significa que devemos ser capazes de dividir o processo mental de ver uma imagem como um homem em dois componentes – um pensamento e uma experiência [...] ²²¹.

Ser assimilado a pensamento parece implicar que não é *exatamente* um pensamento, mas algo como pensamento por conta de sua dimensão pública e racional. Ser como pensamento parece sugerir uma característica distintiva desse conteúdo proposicional..

A sensorialidade do pensamento imaginativo é fortemente sugerida por sua equiparação às crenças perceptuais sub-verbais, corporificadas no campo visual, mas também por outras observações de Scruton. O filósofo britânico diz que “é porque somos capazes de ver padrões e figuras que podemos ver representação em pintura”²²²²²³. Uma tal capacidade parece ser “função natural do olho normal”, como já mencionado, algo

²¹⁸ DORSCH, 2016, p. 17.

²¹⁹ DORSCH, 2016, p. 17.

²²⁰ DORSCH, 2016, p. 25.

²²¹ SCRUTON, 1973, p. 144.

²²² SCRUTON, 1973, p. 204.

²²³ “A dupla intencionalidade, sugiro, é explicada por nossa habilidade de organizar uma *Gestalt* singular de dois modos simultaneamente — de uma forma como alguma coisa literalmente presente [o objeto primário]; de outra forma, como alguma coisa imaginada [objeto secundário]. A percepção literal e a percepção imaginativa pode coabitar a mesma experiência, uma vez que elas não competem” (SCRUTON, 2009c, p. 43; comentários entre colchetes são meus, NF).

compartilhado com animais, inclusive. Comentando sobre o ver-como, Scruton diz que “minha percepção pode mudar à luz da razão [...] [por] raciocinar em termos de adequação”²²⁴, o que indicaria não apenas a primariedade da percepção, mas que o próprio pensamento imaginativo é uma espécie de percepção permeável à racionalidade. Dorsch oferece um exemplo dessa mudança “à luz da razão”:

Não apenas pode ser sua evidência testemunhal que me faça ver o leão-de-chácara sob o conceito de um gorila; mas, com uma observação mais atenta (*on closer inspection*) eu posso chegar à conclusão de que ele se parece mais com um urso do que um gorila e, como resultado, passa a vê-lo sob o conceito de um urso²²⁵.

O exemplo é sumário, mas podemos imaginar que o leão-de-chácara de uma boate possa ser visto como um gorila por ser musculoso e pela maneira como mantém os braços cruzados sobre o peito (como um gorila batendo em seu peito) encarando os frequentadores. Ouvindo essas razões para ver o segurança como gorila, ele, que só me impactava como um ser humano em meu campo visual, passa a ser visto como o possante animal. O pensamento imaginativo de quem quer que me faça vê-lo como dessa forma *como que* se corporifica em minha experiência, envolvendo o corpo do segurança com uma nova luz, de modo que o que foi visto não pode ser desvisto.

Enquanto o homem está parado, vejo-o como gorila, mas quando se movimenta em meio aos bêbados, observo suas passadas duras e consigo ver sua boca entreabrir emitindo grunhidos mal humorados. Evoca-me um urso empurrando arbustos e derrubando árvores pelo seu caminho. Tal como as razões em jogo no ver-como são contextuais e perceptuais, o raciocínio envolvido na “conclusão de que ele se parece mais com um urso” *também* é contextual e perceptual, não sendo diferente da “observação mais atenta” mencionada por Dorsch. Não foi por eu buscar conscientemente alguma outra forma de vê-lo como, à maneira de alguém que busca formas para as nuvens, que eu passei a ver o leão-de-chácara como urso, mas simplesmente passei a vê-lo assim em um contexto em que eu já estava sensível a razões para ver-como. Assim, em um certo sentido, meu ver o segurança como urso é tão perceptual quanto minha visão dele enquanto um ser humano em meu campo visual. Em outro, é intelectual porque eu estou ciente das razões para vê-lo como gorila ou como urso e consigo arregimentá-las, inclusive por ser capaz de literalmente *apontá-las*. Isso significaria que o pensamento imaginativo *não* seria intelectual, mas simplesmente perceptual?

Adiantando um pouco o que falarei de representações pictóricas, a resposta a essa pergunta só poderá ser respondida em contexto: *depende*. Por um lado, a pintura de Zêuxis

²²⁴ SCRUTON, 1973, p. 137.

²²⁵ DORSCH, 2016, p. 23.

era tão realista que supostamente passarinhos tentavam se alimentar das uvas pintadas por ele. Uma pintura realista nesse sentido seria um *trompe l'œil*, mas “o caso normal de ‘ver como’ não envolve identidade da aparência nesse sentido – se envolvesse, então a maior parte da pintura seria trompe l'œil”²²⁶. Embora não envolva normalmente, *pode* envolver. Considerando que o pensamento imaginativo pode ser mais ou menos perceptual, a pintura *trompe l'œil* estaria no extremo perceptual da gradação. Seu pensamento imaginativo estaria no limite de uma crença perceptual falsa asseverada, quase sendo ver-come no sentido interpretativo: “um cão pode tomar uma imagem por um homem, mas ele não pode em outro sentido que não esse, de ilusão (*delusion*) ou crença equivocada, ver a imagem como um homem”²²⁷. Por outro lado, é difícil imaginar que um animal seja capaz de tomar uma pintura cubista por aquilo que ela representa. Apesar de agregar múltiplas perspectivas, o reconhecimento do que é representado envolve uma dimensão intelectual que não parece acessível a um bichinho. O pensamento imaginativo envolvido em sua apreensão estaria no outro extremo intelectual da gradação. Não seria meramente a capacidade de reconhecer padrões e figuras que estaria em jogo, mas aquela superior de inserir padrões em um sistema de perspectivas possíveis e de variar mentalmente entre elas²²⁸.

Estamos em condições de responder à pergunta que nos colocou nessa vereda. Podemos considerar que um conteúdo proposicional não-asseverado corporificado em minha experiência quando eu vejo-come de forma independente de duas formas: 1) aderindo sem mais à teoria da percepção de Armstrong, por considerar que esse conteúdo proposicional está corporificado exatamente porque vejo-o em meu campo visual, e 2) não aderindo sem mais²²⁹ ou simplesmente não aderindo a tal teoria, por considerar que aquilo que, *de forma peculiar*, me impacta em meu campo visual pode ser descrito usando descrições não-asseveradas, que não esgotam o que eu vejo tanto quanto o que eu posso falar do que vejo ordinariamente não esgota o que eu vejo em meu campo visual. O conteúdo proposicional não-asseverado estaria corporificado em meu campo visual em uma forma sub-verbal, a qual sempre *poderia* ser formulada verbalmente para outras pessoas. Pode ser que só me dê conta das razões para ver-come algo justamente por ser instado a

²²⁶ SCRUTON, 1973, p. 228; sublinhado no original.

²²⁷ SCRUTON, 1973, p. 133; sublinhados no original.

²²⁸ Agradeço a Suely de Souza Correia por me propiciar esse *insight* em discussão sobre o exemplo de Zêuxis.

²²⁹ Uma tal adesão não seria sem dificuldade para Scruton. A mera presença no campo visual daquilo visto-come seria intrinsecamente ilusório para Armstrong, dado que envolveria uma inclinação para se acreditar falsamente. Falarei sobre essa inclinação para acreditar no capítulo seguinte. Essa não parece uma boa maneira de entender representações pictóricas, tampouco corresponde àquela de Scruton. Embora tenha falado muito de imagens mentais, o filósofo australiano aparentemente não falou sobre imagens *físicas*. Em uma busca rápida, não consegui encontrar afirmações suas sobre o assunto. Assinalo essa dificuldade para não deixar passá-la em branco (e por desencargo de consciência). Pode ser por razões como essas que Scruton demonstra hesitação em aderir à teoria da percepção de Armstrong e muda, entre as duas passagens já mencionadas (nas páginas 78 e 79), de uma formulação resoluta para uma menos.

oferecê-las, de modo que é *como se* meus apontamentos formulados verbalmente estivessem sempre presentes em meu campo visual.

2.2 Ver superfícies marcadas como, ver-em

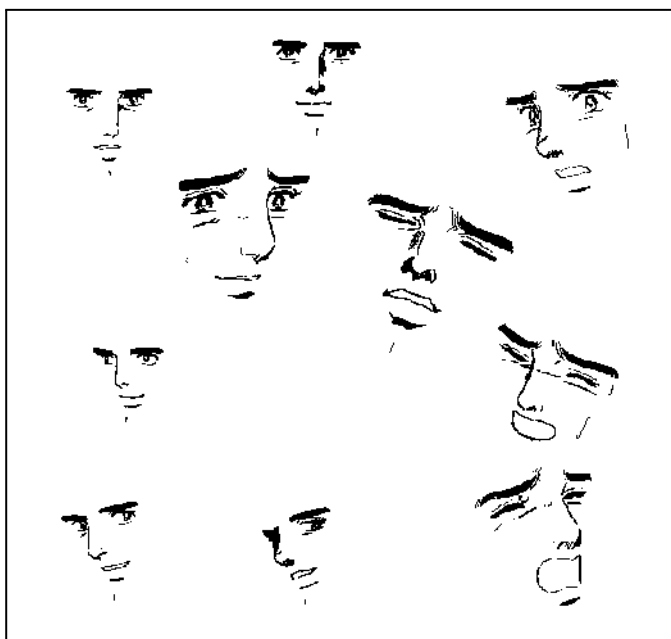
Para compreendermos a representação pictórica, é importante manter em mente o seguinte de tudo o que vimos: a distinção entre o objeto primário e o objeto secundário do ver-como; a confluência de percepção e imaginação nesse tipo de experiência, que poderíamos muito rapidamente (e de forma equivocada) associar com os dois objetos mencionados (percepção → objeto primário, imaginação → objeto secundário), e, por fim, a perspectiva de terceira pessoa assumida por Scruton para falar do ver-como, privilegiando uma cena de instrução de como se ver-como alguma coisa. Vim falando de objetos *tridimensionais* presentes (uma árvore, a gata Ivy) que eram vistos-como objetos ausentes (um homem clamando aos céus, Clint Eastwood fazendo seu ricto característico). Embora haja imagens tridimensionais como as esculturas, representações pictóricas são imagens *bidimensionais*. Por isso, tomemos outro exemplo real, agora o de uma superfície marcada que permite visualizar alguma coisa:



Detalhe de fotografia batida pelo autor.

Em uma porta em uma sacada pouco usada e exposta às intempéries, formou-se em seu batente uma configuração de manchas. Essas manchas me impactaram como um rosto humano, o que me levou a bater uma fotografia delas (antes de proceder a destruí-las por limpá-las). Você também vê um rosto humano, ó leitor(a)?

Em 2017, eu via um rosto humano sorrindo de maneira debochada e presunçosa (uma face *smirking*, em suma). Agora em 2022 não consigo mais ver isso. As manchas me impactam apenas como uma face de expressão neutra, talvez um pouco safada, mas traçada no estilo de um meme antigo de internet:



Faces do meme *Yaranaika*?

Supondo que uma face humana com alguma expressão seja visível, podemos considerar que as marcas (ou a superfície do batente em que estão) correspondam ao objeto primário e tal face ao objeto secundário. São características da configuração das manchas que sustentam a visualização da face, o que corresponde à condição de adequação do objeto secundário àquele primário. Eu posso apontar características dessa configuração como razões para ver uma face humana (uma parte que lembra olhos e sobrancelhas, outra um nariz, mais outra uma boca). Também posso apontar um detalhe que vota contra isso (as manchas que perfazem o contorno do rosto lembram mais o formato da máscara de teatro do que de um rosto), ainda que ele seja ignorado. Afinal, nenhum ser humano tem o rosto circular de um smiley, mas isso não impede de reconhecermos o smiley como a representação de um rosto (humano?) sorridente.

Nós poderíamos debater qual é o objeto secundário mais apropriado a se ver, propondo “evidências perceptuais” uns para os outros e podendo convencer uns aos outros. A como que corporificação do pensamento imaginativo dos apontamentos parece acontecer aqui também, mas com uma diferença. Em vez de as manchas como que serem envolvidas sob uma nova luz ou como que terem traçadas sobre si o rosto humano, a face emerge delas, como que se sobressaindo. Como diz Richard Wollheim: “eu discerno alguma coisa se destacando (*standing out*) na frente de, ou (em alguns casos) retrocedendo (*receding*)

para trás de, alguma outra coisa”²³⁰. Poderíamos ver aí uma espécie de espaço proto ou mesmo *bona fide* pictórico. Embora o objeto secundário se adeque ao primário, a relação entre eles é diferente por conta disso. *Cat Nipwood* ou o homem clamando aos céus ocupam o mesmo lugar da gata e da árvore, mas não a face. Embora a vejamos em uma superfície bidimensional, *ela mesma* não é bidimensional. Penso que é por razões como essa que Scruton opte por falar em *ver em* ao lidar com representações pictóricas no lugar de ver-como.

O filósofo britânico dá a seguinte justificação para tanto:

quando olhamos para o ‘ver como’ de fora, do ponto de vista de sua expressão, encontramos que é impossível identificar qualquer objeto que é pensado como outra coisa. Porque se há pensamentos caracteristicamente expressos no ‘ver como’, então eles não são pensamentos sobre o objeto (material) – a imagem (*picture*) que é vista. Seria natural expressar-se a percepção de um aspecto em termos ‘Isto é um homem!’ (*‘it is a man!’*), mas não em termos de ‘A imagem é um homem!’. A questão ‘O que é um homem?’ então não faz sentido. Porque não se pretendia referir com o ‘isto’ em ‘Isto é um homem’ – ao contrário, ele está por (*it stands proxy for*) um objeto intencional da visão, e, por isso, marca uma posição que é referencialmente opaca. Segue-se que a tentativa de descrever o componente de pensamento no ‘ver como’ em termos de ‘pensar em X como Y’ é ilegítimo. É por essa razão que podemos preferir falar não de ver X como Y, mas em vez de ver Y em X²³¹.

A explicação de Scruton depende de uma característica do inglês. Na tradução, tive que lançar uma paráfrase de “*it is a man!*”, uma vez que se fosse traduzir como falamos em português, o “*it*” seria inteiramente perdido: “É um homem!”. O “*it*” serviria para marcar a figura emergente, aquilo que é visto-em. Scruton faz referência (em nota, sem dar paginação) ao filósofo Errol Bedford, de quem basicamente se apropria do raciocínio²³². Bedford afirma que “quando falamos sobre a figura em uma imagem (*picture*) não estamos mais falando sobre a superfície de tinta a que nos referimos a fim de sermos capazes de falar sobre essa figura”²³³. Poderíamos analisar “é um homem”, considerar que haveria um sujeito oculto dado pelo contexto (como “isto”) e fazer valer sem mais as observações do filósofo britânico sobre o assunto também para o português. Também poderíamos pensar em uso especificamente pictórico, em que não haveria sujeito, mas simplesmente a marcação daquilo visto-em. O verbo ser estaria sendo usado de forma impessoal, à maneira do verbo haver, para marcar a *como que* presença pictórica de um objeto no campo visual. Essa segunda análise seria água para o moinho do filósofo britânico. Inclino-me a ela, porque a primeira me parece artificial, ainda que eu não consiga dizer exatamente o porquê.

²³⁰ WOLLHEIM, 1987, p. 46.

²³¹ SCRUTON, 1973, pp. 143-144.

²³² Cf. BEDFORD, 1966, pp. 53-54.

²³³ BEDFORD, 1966, p. 53.

A conclusão de Scruton sobre a substituição do ver-come pelo ver-em deve ser circunscrita ao caso de imagens bidimensionais. Ao leitor familiarizado com Richard Wollheim, ela parece ecoar o movimento conceitual similar, quicá idêntico, ocorrido com esse outro filósofo britânico. Não adentrarei nas razões que motivaram Wollheim a substituir o ver-come pelo ver-em na compreensão do que ele chamou do “ver apropriado a representações [...] ‘ver representacional’”²³⁴, uma vez que nos desviaria bastante da caracterização da representação pictórica para o filósofo britânico conservador²³⁵. Basta observar as seguintes datas: a primeira edição de *Art and Its Objects* de Wollheim é de 1968, enquanto a tese de Scruton de 1973. A segunda edição do livro de Wollheim, em que a revisão conceitual do ver-em é introduzida, é de 1980. Não sei determinar precisamente a relação dos dois filósofos²³⁶, mas a rápida menção ao ver-em e o uso maciço de ver-come (ainda que revisado) por Scruton apesar dessa menção, parece refletir o estado de transição conceitual de Wollheim entre as duas edições de seu livro. Seja como for, além de empregar o conceito de ver-em, o filósofo britânico parece concordar com a “tese da dualidade” (*twofold thesis*) do seu compatriota: “a tese diz que [no ver-em] minha atenção visual deve ser distribuída entre duas coisas, embora, é claro, não precise ser igualmente distribuída entre elas”²³⁷²³⁸.

As tais “duas coisas”, identificadas posteriormente com “dois aspectos, que [Wollheim chama] de configuracional e reconhecimental (*recognitional*)”²³⁹, parecem corresponder respectivamente ao objeto primário e ao secundário que Scruton menciona.

²³⁴ WOLLHEIM, 1996, p. 205.

²³⁵ Para elas, Cf. WOLLHEIM, 1996, pp. 205-214.

²³⁶ Wollheim, além de ser o primeiro mencionado no agradecimento pelas discussões (Cf. SCRUTON, 1981, p. 577), é citado no corpo do texto como autor de um dos exemplos de fotografia de representação, o exemplo do Sileno (“esse exemplo, que devo a Richard Wollheim, é um interessante, mas, penso, não estabelece o que ele alega”, SCRUTON, 1981, p. 589). Como veremos em 4.2, na nota 802, p. 293, o compatriota britânico publica um ano antes de *Photography and Representation* uma distinção que parece antecipar consequências (não extraída por Scruton) do conceito de fotografia de representação. Tenho o palpite (que não passa disso) de que esse conceito de Scruton se originou em suas discussões com Wollheim. O fato de não se encaixar direito nas considerações do artigo talvez seja sinal de seu caráter por assim dizer “alienígena”. Ademais, é preciso observar que Scruton usa Freud rápida e atabalhoadamente em *Photography and Representation* (Cf. SCRUTON, 1981, p. 602, nota 26), e de forma mais detida, mas igualmente descuidada em *Fantasy, Imagination and the Screen* (Cf. SCRUTON, 1983, p. 35), para apresentar o efeito psicológico-existencial do cinema no observador (como alimento de sua fantasia). Ora, Wollheim é reconhecido por abordar filosoficamente a psicanálise freudiana, o que parece um indício circunstancial de sua influência em Scruton.

²³⁷ WOLLHEIM, 1996, p. 213. O nome da tese citado anteriormente é da mesma página.

²³⁸ “O livro [*Art and Imagination*] lança as bases para uma teoria da ‘dupla intencionalidade’, de acordo com a qual uma e a mesma emoção ou resposta pode estar focada simultaneamente em dois objetos — o objeto que se acredita existir, e sobre o qual a atenção está focada; e o objeto imaginário que é invocado, visto ou ouvido em o objeto presente” (SCRUTON, 2009a, p.319). No caso da pintura, como veremos em 2.3, a resposta seria a experiência da representação pictórica, no qual se estaria focado na superfície marcada de tinta, o que ele chamará de “objeto material da vista”, (SCRUTON, 1981, p. 580), correspondente ao primário, e o objeto imaginário visto em seria o “objeto intencional da vista” (SCRUTON, 1981, p. 580), correspondente ao objeto secundário.

²³⁹ WOLLHEIM, 1998, p. 221.

Ademais, a descrição da “dualidade” (*twofoldedness*) que Wollheim faz em outro texto ecoa com a indissociabilidade de percepção e pensamento imaginativo para Scruton:

As duas coisas que acontecem quando eu olho para, por exemplo, a parede manchada (*stained wall*) são, deve ser enfatizado, dois aspectos de uma experiência singular, e os dois aspectos são distinguíveis, mas também inseparáveis. Não são nem duas experiências separadas simultâneas, que eu de algum modo mantenho na mente de uma só vez, nem duas experiências separadas alternantes, entre as quais oscilo – embora seja verdade que cada aspecto da experiência é capaz de ser descrito como análogo a uma experiência separada. Pode ser descrito como se fosse o caso de simplesmente se olhar para uma parede ou um caso de se ver um garoto face à face. Mas é erro pensar que isso é o que é de fato (*that this is what it is*)²⁴⁰.

Aí está uma grande semelhança entre os dois filósofos britânicos, mas também uma grande diferença. Não parece exagero considerar que ambos proponham teorias experienciais da figuração (*depiction*), já que consideram que olhar para representações pictóricas seja uma experiência complexa: Scruton fala em dois objetos, já Wollheim de dois aspectos. A diferença entre eles repousaria no fato que o primeiro pretende que seja uma experiência eminentemente imaginativa, enquanto que o segundo deixa claro que seria uma experiência perceptual. Claro, essa diferença pode ser mais ou menos diminuída conforme o entendimento da dimensão sensorial do pensamento imaginativo envolvido segundo Scruton no ver-em e no ver-como. Penso que minha reconstrução aproxima sobremaneira os dois conterrâneos já que enfatizo a sensorialidade desse pensamento. Como veremos imediatamente em 2.3, as principais diferenças entre ambos repousam na relação entre figuração e representação pictórica e no papel da intenção do pintor na experiência do ver-em. Prossigamos.

As manchas da porta me fazem ver-em elas uma face humana. Isso as faria uma representação pictórica de uma face? Se sim, então ela seria potencialmente uma representação de *tudo* o que pudéssemos ver nelas. Soa absurdo, mas algo parecido é sustentado, por exemplo, quando tratam marcas em alimentos que permitem à mente cristã “devota” ver Jesus ou a Virgem Maria como um *ícone religioso* (uma imagem em que o retratado numinoso se manifestaria). Algo *parecido*, mas não idêntico, porque a face nas manchas do batente da porta seriam autênticas imagens produzidas pelo acaso²⁴¹, enquanto que o rosto de Jesus em uma torrada teria sido desenhado pelo próprio (o análogo de uma

²⁴⁰ WOLLHEIM, 1987, p. 46. A menção à dualidade referenciada antes se encontra na mesma página.

²⁴¹ “[Teóricos da representação tanto na antiguidade quanto na renascença] sustentaram que, toda vez que vemos, digamos, um cavalo em uma nuvem, em uma parede manchada ou em uma sombra, isso se daria porque uma representação de um cavalo já estava lá – uma representação feita, é claro, por nenhuma mão humana. Essas representações, que seriam a obra (*work*) dos deuses ou o resultado do acaso, esperam por pessoas de sensibilidade excepcional para discerní-las, e então entregarem a si mesmas” (WOLLHEIM, 1987, p. 54).

pichação, mas sob uma forma figurativa, que expressasse “Jesus esteve aqui”). No segundo caso a fortuidade é anulada pela pressuposição de uma agência não-humana, enquanto que no primeiro não. Como diz Horst Woldemar Janson:

Estritamente falando, uma imagem feita pelo acaso é uma absurdidade. Imagens explícitas, completamente articuladas²⁴², nossa experiência conta-nos, devem ser o resultado de atividade proposital, que é o exato oposto do acaso no sentido de mera aleatoriedade. O dilema pode ser resolvido seja por (1) atribuir um propósito oculto ao acaso, que deste modo se torna uma agência divina personificada sob nomes como Destino, Fortuna ou Natureza; ou por (2) reconhecer que imagens do acaso são, de fato, rudimentares e ambíguas, e são tornadas explícitas apenas na imaginação do observador²⁴³.

O fato de imagens do acaso nos impactarem como absurdas revela que representações pictóricas são “o resultado de uma atividade proposital”. Assim, não basta que marcas propiciem que vejamos nelas algo para contarem como uma representação pictórica, mas elas precisam ter sido feitas com o propósito de que algo fosse visto nelas.

2.3 Representação pictórica

Antes de avançarmos para como Scruton e Wollheim contrastam em sua compreensão da intencionalidade (*purposefulness*) da representação pictórica, é preciso assinalar a grande diferença entre eles quanto ao domínio do que é possível representar. Como vimos em 1.2, o filósofo britânico conservador *abomina* pintura não-figurativa, considerando-a um desvio da natureza da pintura provocada pelo advento da fotografia. Como vimos rapidamente em 1.3 e como veremos em detalhe no capítulo 3, uma fotografia que tivesse suas marcas alteradas seria uma fotografia *desnaturada* em sua natureza causal. A partir disso, não seria exagero considerar que uma pintura abstrata seria, comparativamente, uma pintura desnaturada em sua natureza representacional. Ora, Wollheim consideraria essa posição uma má compreensão de tal natureza:

A primeira interpretação errônea [da Tese do ser-sobre, *of-ness*, das representações] que chamarei [...] a Tese figurativa, insiste que, para cada representação, a coisa ou outra da qual é de (*that it is of*), ou seu objeto, pode sempre ser trazido sob algum conceito não-abstrato. A Tese figurativa

²⁴² “Similarmente, a pintura, sendo completamente articulada, pode atrair a atenção como a principal expressão de um processo de pensamento” (SCRUTON, 1981, p. 597).

²⁴³ “Strictly speaking, an image made by chance is an absurdity. Explicit, fully articulated images, our experience tells us, must be the result of purposeful activity, which is the very opposite of chance in the sense of mere randomness. The dilemma can be resolved either by (1) attributing a hidden purpose to chance, which thus becomes an agency of the divine will personified under such names as Fate, Fortune, or Nature; or by (2) acknowledging that chance images are in fact rudimentary and ambiguous, and are made explicit only in the beholder's imagination” (JANSON, s.d.)

nega a possibilidade de haver representações cujos objetos não possam ser trazidos sob quaisquer conceitos, e também nega a possibilidade de haver representações cujos objetos possam ser trazidos sob conceitos abstratos. O que quer que possa ser representado também pode ser descrito (de acordo com essa tese) e, mais ainda, pode ser descrito em termos concretos.

A Tese figurativa coloca como os casos centrais de representações aqueles em que aquilo que é representado é, por exemplo, um guerreiro, uma tigela de maçãs, um jardim, ou algum complexo de tais coisas. Afasta ilustrações geométricas da classe de representações, tais como o desenho de um cubo, assim como todo o escopo de *designs* e “abstrações” para os quais nenhuma classificação verbal existe ou que provavelmente vá existir²⁴⁴.

Scruton erige a tese figurativa em descrição da essência da pintura. Os assuntos (tratados por Wollheim na passagem como “objetos”) de pintura mencionados por ele são sempre de coisas trazíveis “sob algum conceito não-abstrato”. Curiosamente, o primeiro exemplo de assunto apresentado por Scruton em *Photography and Representation* é o de um guerreiro²⁴⁵, uma das coisas mencionadas por seu compatriota britânico. Em compensação, Wollheim considera que haveria um tipo de ver-em atinente a esse tipo de conceito ignorado pelo filósofo conservador e que ele propiciaria a representação abstrata²⁴⁶.

Independentemente de qual tipo de ver-em levado em conta, os dois filósofos britânicos concordam que a representação pictórica envolve *fazer* ver-em de propósito. Wollheim, porém, discorda radicalmente do papel da intenção do produtor da representação pictórica na experiência de sua observação:

A representação acontece (*arrives*), então, quando é imposta sobre a capacidade natural do ver-em, alguma coisa que até que ela estava sem um padrão de correção e incorreção. O padrão é posto – posto para cada pintura – pelas intenções do artista na medida em que elas são realizadas (*fulfilled*)²⁴⁷.

A intencionalidade da representação pictórica se revela na presença de um “padrão de correção”. Quando vemos coisas em nuvens, árvores ou pedras, não existe ver-em correto

²⁴⁴ WOLLHEIM, 1977, p. 710.

²⁴⁵ Cf. SCRUTON, 1981, p. 580.

²⁴⁶ “Contínuo com esse tipo de caso [em que se vê-em coisas figuradas em marcas acidentalmente produzidas] há casos em que nós vemos um sólido irregular em uma lâmina de metal oxidado, ou uma esfera nos galhos nus de uma árvore, ou apenas espaço em alguma parede grosseiramente preparada. Os dois tipos de caso diferem primariamente no tipo de conceito sob o qual nós trazemos o que vemos na superfície diferenciada. No tipo de caso que eu venho até agora considerando, usamos ‘garoto’, ‘dançarino’, ‘torso’: usamos conceitos figurativos. No novo tipo de caso, usamos ‘sólido irregular’, ‘esfera’, ‘espaço’: nós conceitos não-figurativos ou abstratos. Sendo assim, uma coisa natural a pensar é que, embora ambos os tipos de caso sejam casos genuínos de ver-em, e enquanto tais preparem o caminho (*pave the way*) para uma arte da representação, eles diferem no tocante de prepararem o caminho para diferentes tipos de arte representacional. Um prepara o caminho para uma arte representacional que é figurativa, o outro para uma arte representacional que é abstrata” (WOLLHEIM, 1987, p.62).

²⁴⁷ WOLLHEIM, 1987, p. 48.

ou incorreto. Ainda que as “evidências perceptuais” constituam uma espécie de proto padrão de correção²⁴⁸, enquanto se responder a elas, vale tudo (até onde a imaginação permitir e não extrapolar em fantasia, nos termos de Scruton): eu ver um leão com uma possante juba em algumas nuvens não é mais ou menos correto do que outra pessoa ver o Júpiter de Ingres nessas mesmas nuvens. Não faz sentido dizer que um ou o outro estejam incorretos, mas faria sentido dizer isso no caso da representação.

Haveria essa possibilidade na representação pictórica porque “o padrão de correção estipula especificamente o que deve ser visto (*what is to be seen*) na imagem (*picture*)”²⁴⁹. Tal padrão responderia por certa normatividade envolvida na experiência de se olhar para representações pictóricas: “o que o padrão faz é selecionar a percepção correta de uma representação a partir de percepções possíveis dela, em que percepções possíveis são aquelas abertas a espectadores em posse de todas as habilidades e crenças relevantes”²⁵⁰. No exemplo acima das nuvens, um leão jubado ou o Júpiter de Ingres seriam “percepções possíveis”, mas não haveria nenhum padrão de correção para selecioná-los, tampouco uma seleção prévia feita por “habilidades e crenças relevantes”. Mas qual seriam elas? Wollheim não responde diretamente a isso, mas oferece dois úteis exemplos²⁵¹. Quando olhamos para as pinturas situadas daqui a duas páginas, podemos ver Keanu Reeves. O filósofo considera que ver o ator hollywoodiano seria uma percepção possível, mas ela seria excluída pelos padrões de correção de cada pintura, que demandariam que víssemos, respectivamente, um homem do século XVI (cuja identidade se perdeu, aparentemente) e Paul Mounet, um ator francês do século XIX. Por considerar isso, Wollheim parece ter uma concepção flexível do que conta como “habilidades e crenças relevantes”.

O controle do que é feito ver-em de propósito na representação pictórica se daria através do padrão de correção. Por conseguinte, “este padrão deriva-se da intenção do criador da representação”²⁵². Mas não basta querer fazer ver-em:

se, através de incompetência, ignorância ou má sorte do artista, as percepções possíveis de uma dada representação não incluírem uma que corresponda com a intenção do artista, não há, para aquela representação,

²⁴⁸ Em um sentido bastante mínimo de correção, já que ele marcaria ver-em ou ver-como de simplesmente *projetar* alguma coisa sobre outra.

²⁴⁹ WOLLHEIM, 1987, p. 50.

²⁵⁰ WOLLHEIM, 1996, p. 206.

²⁵¹ “Em uma certa gravura (*engraving*) do século XVI, atribuída a um seguidor de Marcantonio, alguns historiadores da arte viram um cachorro enrodilhado dormindo aos pés de uma santa. Mais atenção ao assunto, e à gravura (*print*) ela própria, mostrarão ao espectador que o animal é um cordeiro” (WOLLHEIM, 1996, p. 206). Ofereço na sequência uma variação do segundo exemplo, que é ver o ator britânico Charles Laughton no retrato de Henrique VIII feito por Holbein. Penso que minha variação é melhor simplesmente porque o ator interpretou Henrique VIII em *The Private Life of Henry VIII* (dir. Alexander Korda, 1933) e sua caracterização remete diretamente a essa pintura. Já Keanu Reeves não tem nada a ver (suponho) com as duas pinturas em que podemos vê-lo.

²⁵² WOLLHEIM, 1996, p. 205.

percepção correta – e conseqüentemente [...] nada ou ninguém é representado²⁵³.

Em suma, o padrão de correção é posto na “medida em que [as intenções do artista] são realizadas” (como o filósofo diz no texto posterior de 1987). As condições de realização dessas intenções envolveriam desde condições de produção da representação, como a habilidade de quem a produz, até de sua recepção (a “má sorte” do artista). Wollheim não especifica exatamente quais sejam essas condições, mas ele deixa claro que o observador da representação não precisa remeter consciente ou explicitamente ao padrão de correção:

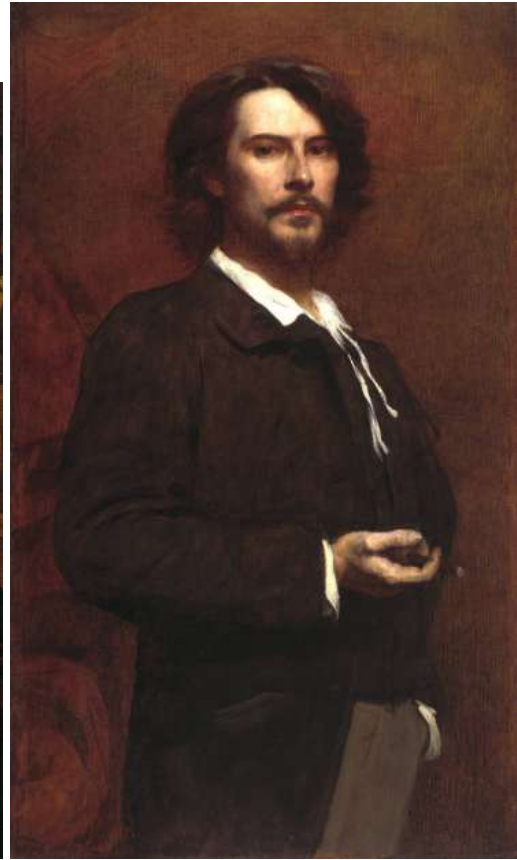
É importante apreciar que, enquanto um padrão se aplica ao ver apropriado a representações, não é necessário que um espectador dado deva, a fim de ver uma certa representação apropriadamente, efetivamente valer-se de (*actually draw upon*), em vez de meramente se conformar a, esse padrão de correção. Em outras palavras, ao ver aquilo que a imagem (*picture*) representa, não precisa fazê-lo por primeiro reconhecer que essa é ou era a intenção do artista. Ao contrário, ele pode – e historiadores da arte frequentemente o fazem – inferir a maneira correta de ver a representação da maneira que ele efetivamente a vê, ou pode reconstruir a intenção a partir do que é visível para ele na imagem, e, para um espectador razoavelmente confiante que possui a informação e as habilidades relevantes, isso é perfeitamente legítimo²⁵⁴.

Parafraseando Kant, a experiência de se ver-em um assunto representado seria constituída meramente *conforme* o padrão de correção, não *por* (em remissão a) ele. Apesar de não elucidar o que seja tal padrão, fica claro pelas passagens que ele não se dá na ordem do *estritamente* visível²⁵⁵.

²⁵³ WOLLHEIM, 1996, p. 206.

²⁵⁴ WOLLHEIM, 1996, p. 207.

²⁵⁵ Em discussão recente, Enrico Terrone caracteriza o padrão de correção de forma neutra como “a norma que o ver-em deve acatar (*abide by*) a fim de contar como uma apreciação apropriada do que é figurado (*depicted*)” (TERRONE, 2020, p. 2). Descrevendo sua posição quanto a isso, Terrone afirma que tal padrão é “um constituinte *normativo* da imagem (*picture*), a saber, sua regra *constitutiva*” (TERRONE, 2020, p. 13), a regra que institui o jogo da figuração (*depiction*) da imagem particular em questão. Apesar de extensa, vale a pena citar a passagem em que oferece uma elucidação mais substancial sobre o padrão de correção: “que alguma coisa não possa ser vista não significa que não exista. Se concebemos imagens (*pictures*) como artefatos cujas funções consistam em suscitar (*elicit*) uma experiência *apropriada* de um espectador adequado (*suitable viewer*), devemos reconhecer que uma imagem é constituída não apenas por um componente visível, a saber, sua aparência, mas também por um componente oculto, a saber, seu padrão de correção. Ao contrário da aparência das imagens, que têm seu lugar na frente do espectador, o padrão carece de uma localização precisa no espaço, embora tenha um começo no tempo. O padrão não é uma coisa visível, mas sim uma norma que permanece implícita na prática, e pode ser tornada explícita por meio de textos tais como títulos, rótulos, catálogos, entradas de enciclopédia ou ensaios em história da arte. A princípio, essa norma é determinada pelas intenções do criador da imagem ou pelo mecanismo causal que a produziu, dependendo de se a imagem é feita a mão (*handmade*) ou não” (TERRONE, 2020, pp. 18-19). A ideia de um jogo da figuração pode ser facilmente aproximada àquela que apresento no capítulo 4 de um circuito de represent-ação, com o padrão de correção instituindo o espaço em que se dariam as ações do produtor e as re-ações do observador da representação.



Acima, à esquerda, Parmigiano, *Retrato de um homem*, c. 1530. À direita, Louis-Maurice Boutet de Monvel, *Retrato de Paul Mounet*, c. 1875. Abaixo, Anônimo, *Fotografia de Keanu Reeves*, 2013.

Com isso, estamos em condição para entender a profunda discordância entre Wollheim e Scruton. Sua diferença salta aos olhos:

uma pintura é uma pintura de X apenas se se é intencionado (*intended*) que seja vista como X. Seguiria dessa definição que são os produtos de atividade humana que têm propriedades representacionais; mais ainda, que aquilo que eles representam é independentemente de como nós podemos de fato vê-los [...]

[...] a fim de saber o que uma pintura representa é necessário entender a intenção do artista, e é claro que convenção e tradição podem muito bem ter um papel importante a cumprir em revelar intenção. Intenção requer um pano de fundo de expectativas pré-estabelecidas, junto com um meio de ação em que a realização da intenção seja possível. O artista, por conseguinte, apoiar-se-á nessas características de tradição e convenção que permitirá sua intenção se tornar clara, porque nosso entendimento de sua intenção influenciará como nós vemos sua imagem (*picture*)²⁵⁶.

Considerando que a intenção é tornada clara pela tradição e convenção, e que elas “são os modos de comunicar (*convey*) instruções ao observador sem remover seu pensamento do aspecto visual”²⁵⁷, a intenção parece ocorrer na ordem do estritamente visível. Mais do que isso: como o meio da pintura seria um meio “em que um artista pode efetivamente (*effectively*) dirigir nossos pensamentos para objetos pré-estabelecidos”²⁵⁸, o papel do padrão de correção seria diretamente cumprido pela intenção (identificando-se a comunicação de “instruções ao observador” com “dirigir nossos pensamentos”). Uma vez que ela se revelaria visualmente, não parece exagero considerar que a configuração de marcas componentes de uma pintura seria para Scruton a realização da intenção do artista e, enquanto tal, o padrão de correção para o ver-em do observador. Assim, o contraste de Scruton com Wollheim se daria no fato de que o primeiro consideraria que apreender a intenção do artista seria essencial ao ver-em pictórico (em vez de algo suplementar), que a intenção seria diretamente o padrão de correção (em vez de botar ou derivá-lo a partir de si) e, por fim, que a intenção seria da ordem do estritamente visível (em vez de não sê-lo).

O objeto pré-estabelecido pela intenção é propriamente o objeto representado, o X do qual uma pintura seria de. Tomemos o exemplo do retrato de Paul Mounet no qual vemos Keanu Reeves. Segundo Scruton, haveria três “‘objetos’ de interesse”²⁵⁹ em jogo aí: o objeto material da vista (*sight*), a pintura enquanto superfície marcada por tinta; o objeto intencional da vista, o que efetivamente vemos-em, Keanu Reeves, e, por fim, o objeto representado, o que *devemos* ver-em, Paul Mounet. Os objetos material e intencional da vista corresponderiam, respectivamente, aos objetos primário e secundário. E onde o objeto

²⁵⁶ SCRUTON, 1973, p. 224; sublinhados presentes no original.

²⁵⁷ SCRUTON, 1973, p. 225.

²⁵⁸ SCRUTON, 1973, p. 332.

²⁵⁹ SCRUTON, 1981, p.580. O exemplo original é de uma pintura de um guerreiro em que veríamos em vez disso um deus.

representado se encaixaria nessa divisão precedente? Não havendo “incompetência, ignorância ou má sorte do artista” (para falar como Wollheim), o objeto representado é *exatamente* o que nós veremos nas marcas componentes da pintura. Nosso ver-em efetivo não se dá independentemente do objeto representado, mas é determinado por ele:

A distinção entre [o objeto intencional da vista] e [o objeto representado] não é tão nítida (*clear-cut*) quanto poderia parecer; se tornaria assim apenas se pudéssemos separar a “aparência pura” da pintura do senso de intenção com que está dotada (*endowed*). Não podemos fazer isso, não apenas porque não podemos nunca separar nossa experiência de atividade humana de nosso entendimento de intenção, mas também porque no caso de uma imagem (*picture*) estamos lidando com um objeto que é manifestamente a expressão de pensamento. Consequentemente procuraremos por pistas (*clues*) de como se é intencionado que a pintura seja vista (*how the painting is intended to be seen*), e – assim sendo a natureza do “ver como” – nosso senso do que é intencionado determinará nossa experiência do que está lá²⁶⁰.

As pistas que procuramos na pintura correspondem às razões de ver o objeto secundário (objeto representado) presentes no objeto primário (objeto material da vista), só que são “evidências perceptuais” postas na coisa justamente para serem encontradas.

Assim sendo, não é apenas a distinção entre o que devemos ver-em e o que vemos-em que não é tão nítida assim, mas aquela entre o que vemos-em e o que vemos, a pintura enquanto superfície marcada por tinta. Afinal, a própria tinta é, por assim dizer, “carregada” de intencionalidade. Ela não é matéria configurada desta ou daquela forma que está simplesmente ali e podemos ver alguma coisa aleatória nela, mas é algo que foi intencionalmente configurado *para ser visto em*. Enquanto pistas para nosso ver-em, a própria existência daquela configuração de tinta é entendida a partir do que vemos nela. Só poderíamos isolar inteiramente o objeto material da vista do objeto representado se pudéssemos falar em uma experiência da tinta meramente enquanto objeto material (o análogo da “aparência pura” da tinta). Supondo que não dominemos uma certa tradição, digamos, a das iluminuras medievais, e certas convenções associadas a ela, e não consigamos ver-em alguma coisa na tinta, ainda assim, por reconhecermos que a tinta foi configurada para suscitar um ver-em, mesmo nesse caso não experimentaríamos *mera tinta*²⁶¹.

Essas indistinções ou distinções não tão nítidas assim se coadunam com a observação de Scruton de que não podemos dividir o processo de ver uma imagem em dois componentes. Ademais, elas parecem justificar porque, para o filósofo britânico, “ao dizer

²⁶⁰ SCRUTON, 1981, p. 580.

²⁶¹ Experiência análoga é ver alguma coisa escrita em símbolos gráficos (como a escrita Ge'ez ou os caracteres Han), ou ouvir alguma coisa dita em um idioma (como o cantonês) que não dominemos. Apesar de não conseguirmos ver ou ouvir com sentido, nós reconheceríamos que haveria sentido ali, ainda que inacessível para nós. Não experimentamos, por isso, meras marcas ou meros ruídos.

que uma pintura representa *Y*, estou me referindo a uma propriedade genuína dela: estou dizendo que se é intencionado que seja vista como *Y* (*is intended to be seen as Y*)²⁶², e “representação é uma propriedade, enraizada na intenção, e realizada em formas que têm uma regularidade inter-subjetiva – um aspecto visual reconhecível [...]”²⁶³. As pistas que procuramos para ver o objeto representado estão na configuração de marcas componentes. Embora a pintura nunca seja meramente um objeto material por ser um artefato, é sua materialidade (o seu ser composto por tinta, digamos) que propicia nosso ver-em. Parece fazer sentido pensar, então que a propriedade da representação (a propriedade genética intencional, como falei anteriormente) está na pintura enquanto estado de coisas. A posição de Scruton não se esgota aí, todavia. Na continuação da passagem sobre não podermos dividir o processo mental de ver uma imagem (*picture*), Scruton comenta que isso aconteceria “muito embora haja pensamentos que claramente influenciam a maneira em que a imagem é vista, e muito embora possamos bem ter um senso que é precisamente esses pensamentos que vemos, por assim dizer (*as it were*), corporificados na imagem”²⁶⁴.

Notemos o deslizamento sutil entre um pensamento imaginativo (como que) estar corporificado na *experiência* da imagem e assim o estar na *própria* imagem. O filósofo britânico cambia entre dizer que uma pintura comunica²⁶⁵ ou expressa²⁶⁶ pensamento, e que “uma pintura, como uma frase, é uma expressão *completa* do pensamento que ela contém”²⁶⁷ e que “um pintor pode preencher seu quadro com significado na exata maneira em que um escrito possa preencher sua prosa [com significado]”²⁶⁸. É como se o pintor não espalhasse tinta ao pintar, mas sim pensamento. Parece abstrato demais, mas a cena de instrução do ver-come nos ajuda a dissipar (um pouco, pelo menos) essa impressão. O pintor não apenas distribui tinta sobre a tela, mas distribui tinta para que seja vista de certa maneira (a propiciar um ver-em). O pintor está produzindo razões para se ver-em alguma coisa em vez de *somente* apontá-las. É como se o pintor, além de produzir as marcas, *apontasse* para elas com cada pincelada sua, como se fizesse um apontamento silencioso de como devemos olhar as marcas para que a figura representada emergisse delas. Experimentar uma pintura como representação pictórica seria experimentar uma cena de instrução internalizada à imagem, como se outra pessoa estivesse se comunicando conosco por meio das marcas físicas.

Ora, como considere que os apontamentos envolvidos na cena de instrução no ver-come e no ver-em expressariam um pensamento imaginativo, é como se a configuração

²⁶² SCRUTON, 1973, p. 230.

²⁶³ SCRUTON, 1973, p. 231.

²⁶⁴ SCRUTON, 1973, p. 144.

²⁶⁵ Cf. SCRUTON, 1981, p. 581.

²⁶⁶ Cf. SCRUTON, 1981, p. 587.

²⁶⁷ SCRUTON, 1981, p. 589.

²⁶⁸ SCRUTON, 1981, p. 597.

de marcas fizesse isso também. Por isso, Scruton diz que “é precisamente quando nós temos a comunicação de pensamentos sobre um assunto que o conceito de representação se torna aplicável”²⁶⁹. A configuração de marcas pintadas comunica um pensamento imaginativo entretido pelo pintor e, nesse sentido, a pintura enquanto objeto material conteria pensamento. Noel Carroll expressa esse ponto de forma a indiretamente assinalar um aspecto central da concepção do filósofo britânico: “para Scruton, uma pintura é intencional tanto no sentido em que é dirigida (*directed*) quanto [naquele] em que é um veículo para um pensamento autoral (*authorial thought*) (tal como uma interpretação sobre aquilo do qual é, *of what it is about*)”²⁷⁰. A cena de instrução internalizada faz com que a representação pictórica seja indissociável de quem a tenha produzido. O pensamento imaginativo expresso na configuração de marcas é recebido pelo observador inescapavelmente como sendo de *outra* pessoa. Ao chamar o pensamento imaginativo comunicado de um “pensamento autoral”, Carroll está aludindo a esse fato, mas traz à tona também a concepção lockeana de trabalho implícita naquela de representação pictórica de Scruton.

Autor se origina em *auctor*, aquele que realiza (sufixo *-tor*) o *augēre*, que significa aumentar, crescer, engrandecer, produzir, originalmente em um contexto agrícola. O pintor é autor da pintura porque ele a produz ao marcar uma superfície dispondo tinta sobre ela em certa configuração, mas também porque, em certo sentido, aumenta ou mesmo engrandece a tinta por acrescer algo de si a ela ao reconfigurá-la. A conexão entre a manipulação da tinta e o ser-representação da pintura é mediada por uma citação de James Joyce da parte do filósofo britânico:

[a relação causal, envolvida na fotografia] não pode contribuir com nada para a realização [da representação]. Isso é talvez o que James Joyce quis dizer (*mean*) quando escreveu o seguinte em seus cadernos de Paris de 1904:

Questão: pode uma fotografia ser uma obra de arte (*work of art*)?
Resposta: Uma fotografia é uma disposição de matéria sensível e pode ser assim disposta para um fim estético, mas não é uma disposição humana de matéria sensível. Portanto, não é uma obra de arte.

Se Joyce quis dizer com “obra de arte” o que eu quero dizer com “representação”, então claramente ele estava chegando ao mesmo ponto [do que eu]. A propriedade da representação, como caracterizei-a, é o resultado (*upshot*) de um complexo padrão de atividade intencional e o objeto de respostas altamente especializadas²⁷¹.

²⁶⁹ SCRUTON, 1981, p. 581.

²⁷⁰ CARROLL, 2005, p. 9.

²⁷¹ SCRUTON, 1981, pp. 597-598.

Para Joyce, uma fotografia não seria uma obra de arte porque não seria uma “disposição humana de matéria sensível”. As marcas componentes de uma fotografia não seriam feitas por mão humana, mas sim por uma máquina. É preciso que o artista ele mesmo disponha com suas mãos a matéria de modo a fazê-la uma obra de arte. Scruton concorda com isso, vendo aí uma expressão de sua concepção de representação pictórica.

Ora, John Locke (também falando em um contexto originalmente agrícola, de terras e seu cercamento) fala o seguinte sobre a propriedade:

1) O *Labor* de seu Corpo, e a *Obra (Work)* de suas Mãos, podemos dizer, são propriamente dele. Tudo aquilo (*whatsoever*) que, então, ele remove do Estado em que a Natureza forneceu e o deixou, com [essa coisa] ele misturou seu *Labor*, e uniu a isso alguma coisa que é sua, e desta forma torna-o sua *Propriedade*²⁷²;

2) aquele que empregava suas Penas²⁷³ (*Pains*) quanto a algum dos Produtos espontâneos da Natureza, de modo a alterá-los de alguma forma, a partir do estado em que a Natureza botou-os, *por* colocar algum do seu Labor neles, com isso, de fato, adquiria *uma Propriedade neles*²⁷⁴.

Alguma coisa se torna propriedade de alguém quando essa pessoa mistura seu labor a essa coisa, modificando-a de seu estado natural original e removendo-a assim de tal estado. Para Locke, a obra é resultado das mãos. Ora, o fato de a obra de arte ter de ser uma “disposição humana de matéria sensível” parece fazê-la uma espécie de obra no sentido lockeano. Outras afirmações de Scruton ressoam com aquelas do seu predecessor inglês. Embora a tela e a tinta estejam longe de serem objetos naturais por serem artefatos (podendo, por conta disso, serem remetidos a alguém que as tenha produzido), elas são o análogo disso ao serem a matéria-prima na produção de uma representação pictórica. Dessa perspectiva, elas seriam meramente objetos físicos *ainda* sem significação antes de serem manipuladas por um artista.

Ora, podemos encarar a produção da pintura como uma remoção parcial da tela e tinta do mundo dos objetos físicos e sua colocação em outro domínio ontológico, aquele dos objetos estéticos. Simultaneamente, esses objetos materiais, que muito provavelmente já eram propriedade do pintor, assim reconfigurados (tinta sobre tela, espalhada de certa forma) tornam-se propriedade do pintor em outro sentido: a pintura enquanto objeto estético, que veio a ser por causa do pintor, é *do* pintor de uma forma que não pode ser mais desfeita. Aqui parece valer mais ainda algo que Locke fala da propriedade em geral:

A Fruta, ou Carne de Caça (*Venison*), que nutre o Índio selvagem (*sic*), que não conhece cercamento (*inclosure*), e ainda é Arrendatário (*Tenant*) em

²⁷² LOCKE, 2016, p. 15. Cap. V, 27.

²⁷³ No sentido de esforço, como nas expressões “a duras penas” e “valer a pena”.

²⁷⁴ LOCKE, 2016, p. 21. Cap. V, 37.

comum, deve ser dele, e ser dele, *isto é*, uma parte dele, de tal modo que outro não possa ter direito algum sobre ela, antes que ela possa fazer algum Bem para o Sustento de sua Vida²⁷⁵.

A pintura é do pintor à maneira de uma parte dele²⁷⁶. A internalização da cena de instrução explicaria isso pela experiência do observador: é como se a presença do pintor estivesse na tinta por mais que ele já não exista mais (há décadas ou centenas de anos), não podendo ser ignorada²⁷⁷.

A remoção parcial de tela e tinta do domínio dos objetos físicos por sua assimilação ao pintor ocorreria pelo artista misturar seu pensamento a eles. O pintor botaria algo de seu (o pensamento imaginativo entretido por ele) na tela, acrescentando a propriedade genética intencional àquele estado de coisas e, ato contínuo, fazendo-o propriedade artística sua. É como se o pintor sinetasse a matéria-prima da pintura com a forma de seu pensamento. O significado pictórico com que o pintor preenche a tela daria “liga” entre tela e tinta e faria delas, não meramente um agregado, mas uma nova totalidade (uma obra de arte). Caso consideremos o pensamento imaginativo não como alguma coisa de estática (como sugerido pelo uso de um substantivo precedido por um artigo indefinido), mas como algo dinâmico, uma *atividade* da parte do pintor (um entreter conteúdo proposicional sem asseverá-lo), podemos até comparar o pensamento imaginativo presente na configuração das marcas pintadas com uma *forma* aristotélica (um ato) e a tinta com *matéria*. A pintura

²⁷⁵ LOCKE, 2016, p. 15; Cap. V, 26.

²⁷⁶ “Os lápis, os buris ou pincéis são ferramentas tão rudimentares, e tão tributárias da mão, que não passam de simples prolongamentos dela. O artista adere às suas ferramentas e às suas imagens, e é precisamente essa unidade entre o corpo-ferramenta e a imagem manual que a fotografia vem quebrar, para selar um novo elo: entre as coisas do mundo e as imagens” (ROUILLÉ, 2009, p. 34).

²⁷⁷ “Filóstrato, em suas descrições maravilhadas das pinturas desaparecidas do mundo antigo, lembra-nos que semelhanças eram outrora encaradas como milagres, produtos de raro gênio, que magicamente subjogavam o mundo a nosso domínio. As pinturas das cavernas de Lascaux devem ter sido vistas sob uma luz similar. Elas eram um apelo por poder (*bid for power*), o resultado de pensamento intenso e concentrado, que se esforça em conjurar em uma parede, e reduzir à submissão, os animais que governam a selva circundante. Imagens, em eras passadas, eram proezas e veículos preciosos através dos quais o artista poderia apresentar, não apenas o objeto retratado (*portrayed*), mas o sujeito (*seeing*) vendo esse objeto, absorvendo esse objeto e dissolvendo-o em encantamentos (*spells*). Isso é certamente o que Walter Benjamin tinha em mente ao se referir à ‘aura’ que imagens outrora possuíam para aqueles que se defrontavam com elas. E naturalmente minha preocupação foi enfatizar a diferença enorme entre a feitura de imagens (*image making*), assim concebida, e os resultados de apontar uma máquina para uma coisa, apertar um botão, e imprimir o resultado” (SCRUTON, 2009b, p. 451). A passagem é tão interessante (e críptica) que reduzi-la poderia ser um desserviço ao leitor. Scruton conecta seu esforço de descrever a pintura ideal com “a feitura de imagens, assim concebida”, isto é, como um artefato com uma aura quase mágica de subjetividade (não entrarei no mérito da interpretação de Scruton de Walter Benjamin). A pintura parece tão subjetiva que o objeto representado parece recuar para o pano de fundo e “o sujeito vendo esse objeto” assume o primeiro plano na experiência do observador. A pintura seria tão parte do pintor que ele absorveria os objetos em si (?). A feitura de imagens dessa perspectiva teria muito mais a ver com a experiência do pintor do que com o objeto material produzido por ele, o que reforça minha suspeita de que Scruton é tentado pela fantasia de uma pintura mental, especialmente por mencionar um “raro gênio”, como abordarei na próxima subseção. Ademais, a descrição do processo fotográfico ao final da passagem corresponde perfeitamente a uma consideração de estágio único (*single-stage account*) conforme descrito por Dawn Wilson, algo que será assunto de 3.1.

seria como que uma totalidade hilemórfica, em que o pensamento imaginativo faria a pintura ser o que ela é, enquanto que a tinta se deixaria informar por ele e o individualizaria²⁷⁸. É como se o pensamento imaginativo fosse a alma da pintura, cabendo à tinta deixar-se animar por ele, sendo meramente um mero suporte material (seu corpo, em suma). Nesse sentido, é como se o pintor deixasse um pouco de sua alma na tela, quase como a carregar a tinta com significação pictórica, à maneira de uma corrente elétrica²⁷⁹. A eletricidade que estava nele, o pensamento imaginativo entretido, passa a estar na tela

A possível disparidade entre o objeto intencional da vista e o objeto representado pode ser formulada a partir dessa comparação. Por alguma razão (como aquelas especificadas por Wollheim), pode haver resistência à passagem da corrente elétrica contida na tela para o observador, de modo que ele acabe com menos eletricidade do que aquela originalmente presente no pintor. Claro, a diferença entre esses dois objetos não seria meramente questão de haver perda de alguma coisa (carga representacional, digamos) no processo de entendimento de uma pintura, mas esse é um limite da comparação. Ela nos permite rotularmos as ideias de Scruton quanto à relação entre o pensamento imaginativo e a experiência de se ver-em o objeto representado. Em uma situação ideal, em que o objeto intencional é idêntico ao representado, o observador de uma pintura entreterá o *mesmo* pensamento imaginativo entretido pelo pintor ao produzir as razões de se ver-em. Na comparação, o pintor transmite a carga elétrica que estava nele por meio da pintura, deixando o observador carregado com a *mesma* carga. Estamos tratando do pensamento imaginativo (como que) corporificado na experiência de se olhar uma pintura, mas se substituíssemos por um sentimento, estaríamos às voltas com a teoria sobre a natureza da arte de Liév Tolstói em sua terceira idade.

Tolstói em seu *O que é a arte?* (1898) diz o seguinte:

Evocar em si mesmo um sentimento (feeling) que se experimentou alguma vez, e tendo evocado em si mesmo, então, por meio de movimentos, linhas, cores, sons, ou formas expressas em palavras, de modo a transmitir esse sentimento a fim de que outros possam experimentar o mesmo sentimento – esta é a atividade da arte.

Arte é uma atividade humana, consistindo nisto, que um homem conscientemente, por meio de certos signos externos, passa para (hands

²⁷⁸ Até poderíamos considerar que a pintura seria uma totalidade hilemórfica no sentido em que não poderia haver tinta que propiciaria ver-em alguma coisa e pensamento imaginativo um sem o outro, da mesma maneira em que não poderia haver matéria e forma independentemente um do outro (pelo menos no mundo sublunar). Mas, como veremos na sequência em 2.4, Scruton parece tentado a considerar o pensamento imaginativo como independente da matéria com o qual é expresso, como se uma representação pictórica já existisse de antemão na cabeça do produtor dela, cabendo-lhe apenas transcrevê-la para o meio material.

²⁷⁹ Voltarei a usar a comparação com a eletricidade no capítulo 4, com o conceito de circuito de represent-ação.

*on) outros os sentimentos que vivenciou, e que outras pessoas são infectadas por esses sentimentos, e também os experienciam*²⁸⁰

A carga em questão na teoria de Tolstói seria uma carga sentimental. O artista imbuiria “signos externos” com ela, a fim de que outras pessoas fossem carregadas com essa carga sentimental. O autor russo (ao menos na tradução) usa a ideia de que seríamos infectados pelos sentimentos que o artista sentiu ao entrarmos em contato com uma obra de arte. É essa ideia que inspira Wollheim a batizar esse tipo de teoria:

uma visão geral de como a experiência do espectador deve se relacionar com o que passou (*went on*) dentro da cabeça do artista. Pode ser chamada a Teoria do contágio, e sustenta que, em todo e cada caso, para o espectador apanhar o que o artista quis dizer (*meant*), deve ser recriada em sua mente quando olha para a pintura precisamente a condição mental a partir da qual o artista pintou-a. Essa perspectiva foi abraçada por Tolstói na velhice²⁸¹.

Como para Scruton o padrão de correção é a intenção do pintor, que é apanhada quando o observador recria em sua mente o pensamento imaginativo presente na tela, não parece equivocado dizer que sua teoria é uma variante da teoria do contágio: o filósofo britânico entende a representação pictórica a partir de uma *contaminação noética*²⁸² das e através das marcas.

A experiência da representação pictórica envolveria não apenas a dualidade de marcas (objeto primário, objeto material da vista) e do objeto representado (objeto secundário, objeto intencional da vista), mas a *emergência* do segundo a partir do primeiro. Assim sendo, a apreciação de uma pintura enquanto pintura diria respeito à relação das marcas pintadas com a aquilo visto-em: “a pintura representacional interessa-nos primariamente por causa da conexão visual com seu assunto”²⁸³. Esse seria “um interesse no uso do meio — na maneira como a pintura apresenta seu assunto e, por conseguinte, na maneira em que o assunto é visto pelo pintor [...] que forma o cerne da experiência estética da arte pictórica”²⁸⁴. Apreciar uma pintura significaria acessar a propriedade genética intencional (corporificada na pintura ideal) por se contaminar noeticamente ou se entreter o pensamento imaginativo contido na pintura incorporado na experiência de se olhar para ela. Por conta disso,

a pintura, sendo completamente articulada, pode atrair atenção como a principal expressão de um processo de pensamento. Ela pode ser entendida em isolamento das circunstâncias especiais de sua criação porque cada

²⁸⁰ TOLSTOY, 1904, p.50. Em itálico no original.

²⁸¹ WOLLHEIM, 1990, p. 44.

²⁸² Agradeço ao Jônadas Techio por ter cunhado essa expressão.

²⁸³ SCRUTON, 1981, p. 582.

²⁸⁴ SCRUTON, 1981, p. 586.

característica de uma pintura pode ser o resultado (*upshot*) de um ato intencional e, ao mesmo tempo, a criação de um objeto intencional. O interesse objeto intencional torna-se um interesse no pensamento que ele transmite²⁸⁵.

A contaminação noética acontecendo por meio das marcas permitiria entendermos uma pintura nela mesma, isoladamente do contexto de sua produção. Não precisaríamos buscar orientação nesse contexto já que toda instrução que precisamos estaria contida nas marcas componentes da pintura²⁸⁶.

2.4 Pintura ideal e a fantasia da pintura mental

Para concluir a apresentação da concepção de representação pictórica de Scruton, é preciso lidar com uma dimensão problemática das afirmações do filósofo para a qual intencionalmente ainda não chamei atenção (mas que o leitor atento deve ter percebido). Em uma citação feita anteriormente em 2.3, Scruton diz o seguinte: “seguiria dessa definição que são os produtos de atividade humana que têm propriedades representacionais; mais ainda, que aquilo que eles representam é *independentemente de como nós podemos de fato vê-los* [...]”²⁸⁷. A pergunta que devemos fazer é: *quão* independentemente? Wollheim, por exemplo, considera que a representação de algo dependeria da possibilidade de vermos nas marcas produzidas o que deveríamos ver (nos termos do filósofo conservador, de que o objeto intencional da vista pudesse ser idêntico ao objeto representado). Caso *não* conseguíssemos ver de jeito algum, isso significaria para o compatriota de Scruton que as marcas não representariam e que, no final das contas, as intenções do artista não seriam realizadas. Scruton parece considerar algo parecido quando diz que não podemos distinguir nitidamente o objeto intencional da vista do objeto representado, já que um senso de intenção determinaria nossa experiência.

Notemos a diferença de sentido entre o que determina e o que determinado para cada um dos filósofos britânicos. Para Wollheim, é porque o observador pode ver-em aquilo que é intentado que seja visto-em que podemos avaliar se as intenções do produtor de representação são realizadas e alguma coisa representa ou não. Já para Scruton, é o senso de que alguma coisa é representada que determina o ver-em do observador, como se o fato de alguma coisa representar fosse anterior e independente, em vez de co-simultâneo, às possibilidades de experiência do observador. Um comentário casual do filósofo escancara

²⁸⁵ SCRUTON, 1981, p. 597.

²⁸⁶ “Argumentei que representação é uma relação intencional, e que uma obra de arte representa um objeto por expressar pensamentos sobre ele. Você entende o conteúdo representacional por recuperar esses pensamentos” (SCRUTON, 2009b, p. 451). A teoria de Scruton, por conta disso, também poderia ser chamada de uma *teoria da recuperação*.

²⁸⁷ SCRUTON, 1973, p. 224; grifo meu, NF.

isso: “ademais, não é sempre possível ver imagens como aquilo que elas representam (por exemplo, o desenho incompetente de uma criança do pai dela)”²⁸⁸. A incompetência da criança de propiciar a visualização do pai dela não seria impedimento para seus rabiscos o representarem. Mas o que sobra para a representação se eliminarmos o ver-em? Scruton havia definido que “uma pintura é uma pintura de X apenas se se é intencionado (*intended*) que seja vista como X”²⁸⁹. Ora, a criança tinha de fato a intenção de que seu pai fosse visto em seu desenho (rudimentar), mas não tinha a capacidade de realizar tal intenção. Seria a representação, nesse caso, meramente o *desejo* de representar? Querer seria poder (representar), nesse caso?

Haveria aí um esvaziamento da ideia central da contaminação noética. Afinal, *ex hypothesi* a criança não conseguiria contaminar observador algum com um pensamento imaginativo, não ocorrendo sua corporificação na experiência do observador. Estaria o pensamento imaginativo misturado às marcas feitas por giz de cera, mesmo que inacessível, como se as marcas estivessem carregadas com a carga representacional (para retomar a comparação elétrica), ainda que incapazes de passá-la adiante? Realmente não sei. Se a intenção é o padrão de correção e a intenção está inacessível (não se expressa através das marcas), então parece não haver objeto intencional correto a ser visto, não que o objeto intencional correto *não* pode ser visto. Aliás, qual o sentido de dizer isso, se o objeto intencional em questão é *da vista*? “Ser é ser percebido” parece valer aqui (ou, pelo menos, *poder* ser percebido). Considerando a comparação hilemórfica aristotélica-tomásica que eu fiz anteriormente, a criança produzir marcas incompreensíveis e elas mesmo assim *serem* representação parece comparável a uma sorte de *transsubstanciação* das marcas: as marcas físicas, que continuam marcas físicas em todos os aspectos, apesar disso são tornadas representação, tanto quanto o pão, que continua pão em todos os aspectos, mas que é tornado em corpo de Cristo.

Essa dificuldade das afirmações de Scruton (para a qual não tenho solução) parece ser explicada por outra. Comentando sobre a comunicação de pensamentos imaginativos, o filósofo diz o seguinte:

Esses pensamentos são, em algum sentido, comunicados pela pintura. Eles subjazem (*underlie*) à intenção do pintor, e ao mesmo tempo informam nossa maneira de ver a tela. Esses pensamentos determinam o pensamento do homem que vê com entendimento, e é ao menos parcialmente em termos de nossa apreensão de pensamentos que devemos descrever o que vemos na imagem²⁹⁰.

²⁸⁸ SCRUTON, 1973, p.223; sublinhado no original.

²⁸⁹ SCRUTON, 1973, p. 224.

²⁹⁰ SCRUTON, 1981, p. 581.

A novidade que essa passagem traz é a de que os pensamentos imaginativos “subjazem à intenção do pintor”. A pergunta que devemos fazer é: subjazem *como*? As estruturas do metrô subjazem à cidade por estarem no subterrâneo. O que acontece na superfície não necessariamente afeta quem esteja por lá (donde poder servir de abrigo antiaéreo improvisado), havendo uma certa independência entre subterrâneo e superfície. Seria esse o caso do pensamento imaginativo em jogo na representação pictórica? Seria ele independente da produção e das marcas produzidas? *Quão* independente? Notemos como essa pergunta parece espelhar aquela da independência da representação do objeto representado quanto ao que podemos ver-em as marcas. Dependendo de como entendemos a subjacência do pensamento imaginativo, podemos encontrar um modelo que explique o caso da criança que representaria mesmo sem conseguir que outros vejam o que ela quer.

Poderíamos considerar que o pensamento imaginativo subjaz à intenção do pintor no sentido em que o pintor estaria de posse de uma antevisão *completa* do que o espectador deve ver-em e que essa antevisão guiaria suas pinceladas. Pintar seria meramente transcrever essa espécie de pintura mental em marcas físicas, produzindo-se assim a pintura física tal e qual imaginada. A antevisão–pensamento imaginativo subjazeria à intenção do pintor *realizada* na tela. Isso se acordaria com a comparação elétrica, em que a carga representacional independe de onde ela esteja no momento (no pintor, na pintura ou no observador), assim como com a comparação hilemórfica. De fato, caso tomemos o pensamento imaginativo como a forma que é imposta à tinta-matéria, tal modo de compreender ecoa a compreensão platônica da artesanato²⁹¹ (ignorando-se, é claro, a perda de ser que haveria entre a Forma e sua realização no mundo do devir). Essa ideia de uma antevisão completa não estaria fora de lugar combinada com a ideia de contaminação noética.

Uma entrada do diário de Eugène Delacroix parece sugerir exatamente uma tal combinação:

Quinta-feira, 18 de julho — “Na pintura e sobretudo no retrato (*portraiture*), diz Madame Cavé em seu tratado, é o espírito que fala ao espírito, e não a ciência que fala a ciência”. Essa observação, mais profunda do que ela mesma talvez acreditou, é o processo/julgamento (*procès*) feito contra o pedantismo da execução. Eu me disse cem vezes que a pintura, isto é, a pintura material (*la peinture matérielle*), não era senão o pretexto, a ponte entre o espírito do pintor e aquele do espectador. A exatidão fria não é arte; o artifício engenhoso, quando *agrada* ou quando *exprime*, é a arte em sua

²⁹¹ “Ora não costumamos também dizer que o artífice que executa cada um destes objetos olhando [βλέπων, *blépon*] para a ideia, é assim que faz, um as camas, outro as mesas, de que nos servimos, e da mesma maneira para os restantes artefatos? Porque, quanto à ideia propriamente, não há artífice que possa executá-la. Pois como havia de fazê-lo?”. PLATÃO, s.d., p. 451; acréscimo meu do termo grego, NF. *Rep.* 596b.

totalidade (*l'art tout entier*). A pretensa consciência da maior parte dos pintores não é senão a perfeição fornecida à arte de *entediar*. Essa gente, se pudesse, trabalharia com o mesmo escrúpulo o avesso de seus quadros... Seria curioso fazer um tratado de todas as falsidades que podem compor o verdadeiro²⁹².

A expressão de Delacroix não é exatamente clara, mas arrisco uma interpretação dessa entrada do diário. A pintura seria uma fala de espírito a espírito mediada pelas marcas pintadas, que serviriam de conexão entre eles. Por que elas seriam mero meio e não fim nelas mesmas ou, pelo menos, não meio e fim? Porque quando as designa por "pintura material", o pintor francês parece estar sugerindo que haveria uma pintura *não* material, aquilo exatamente que seria passado por meio da tinta. Essa expressão é razão de desconcerto para os tradutores. Em duas traduções para o inglês consultadas, podemos encontrar duas paráfrases em vez da tradução direta: "a pintura, quer dizer, a coisa material chamada pintura"²⁹³, "a pintura, isto é, o processo material que chamamos pintura"²⁹⁴. Os tradutores rejeitam a implicatura de se falar em uma "pintura material" e, por isso, procuram contorná-la. Mas essa implicatura de uma pintura imaterial ou mental parece ser a espinha dorsal da passagem, uma vez que ela explicaria porque a "exatidão fria" seria "o pedantismo da execução": o pintor que se focasse nas marcas exclusivamente estaria se concentrando no meio em detrimento do fim da pintura de comunicar essa imagem mental.

Essa leitura da entrada do diário de Delacroix (que não arrisco a chamar, à maneira de Wollheim, de *teoria* de Delacroix) se conforma perfeitamente com o que vimos de representação pictórica em Scruton. A comunicação de um pensamento imaginativo por meio das marcas pintadas ecoa com a ideia da pintura material como ponte. A subjacência desse pensamento entendida como uma antevisão completa parece corresponder à pintura imaterial ou mental sugerida por Delacroix. A negação do status de representação à fotografia por ser mera cópia da aparência dos objetos fotografados, que veremos no capítulo 3, se conforma à rejeição geral de uma "exatidão fria". A existência de uma pintura imaterial comunicada por meio da pintura material implicaria que a primeira propriamente seria a pintura, uma vez que a segunda seria mero meio de comunicá-la. Isso se encaixa com a comparação hilemórfica, uma vez que é a forma de algo que dá conta da essência desse algo, cabendo à matéria corporificar e instanciar individualmente essa essência. A pintura imaterial não se encaixaria com essa comparação no tocante a ser uma forma que poderia existir sem matéria, algo que seria mais platônico do que aristotélico.

Com isso, poderíamos entender como os rabiscos de uma criança poderiam ser uma representação do pai dela mesmo sendo incapazes de proporcionar que seu genitor seja

²⁹² DELACROIX, 1893, p. 12.

²⁹³ DELACROIX, 1980, p. 234.

²⁹⁴ DELACROIX, 1995, p. 134.

visto-em. Se a pintura (ou desenho) mental existe anteriormente às marcas que a comunicarão, então pode continuar existindo (muito bem, obrigado) independentemente de ser comunicada por meio dessas marcas. Se é essa pintura imaterial que é propriamente a pintura ou representação pictórica, então, mesmo não conseguindo passá-la adiante, a criança ainda assim representaria seu pai. Mas será interessante essa ideia de uma antevisão completa *meramente* manifestada na representação pictórica concreta? Wollheim, por exemplo, a rejeita sem mais:

Uma causa adicional de erro tem sido pensar que esses fenômenos mentais, a fim de exercer poder causal, têm de ser reunidos em alguma imagem interna (*inner picture*) que é um fac símile completo da imagem que virá a ser (*the picture to be*). Nenhuma preconceção total da imagem que é independente de todo engajamento com o meio é uma possibilidade séria²⁹⁵.

O compatriota de Scruton também fala que “em caso algum é razoável pensar que intenção demanda (*calls for*) por uma preconceção total na cabeça do artista da pintura que ele intenciona fazer – um tipo de imagem interna de uma imagem exterior que não existe ainda”²⁹⁶. Apesar de não ser para ele uma “possibilidade séria” ou “razoável”, algo do gênero parece se insinuar nas afirmações de Scruton²⁹⁷, ainda que não seja central em sua concepção de representação pictórica.

A razão de não ser uma imagem séria ou razoável da atividade do pintor está justamente no tocante ao “engajamento com o meio”. Tornar possível que os rabiscos incompetentes de uma criança representem o pai dela tanto quanto qualquer obra de arte figurativa é fazer pouco caso não apenas da *habilidade* de produzir as marcas, mas sobretudo da própria independência da tinta enquanto objeto material, como se ela não tivesse voz no processo criativo. Faz parte da arte do artista, por assim dizer, *saber conversar* com as possibilidades efetivas de representação à sua disposição, corporificadas, por exemplo, nas tintas que ele tem à disposição no momento: “mesmo a imaginação da pessoa artista terá de conviver (*to live with*) com os recursos – tais como as variedades de tinta – e suas qualidades acompanhantes (*attendants*) disponíveis para ela”²⁹⁸. Essa

²⁹⁵ WOLLHEIM, 1987, p. 19.

²⁹⁶ WOLLHEIM, 1987, p. 44.

²⁹⁷ Uma explicação possível para isso é a influência de Collingwood em Scruton, já que é um dos interlocutores privilegiados de *Art and Imagination*: “Autoridade filosófica é emprestada, de fato, infla, a ideia de uma imagem interna como o precursor necessário de uma imagem exterior em uma das obras mais influentes de estética do século vinte, *The Principles of Art* (Londres, 1938), de R.G. Collingwood. Porque é central para teoria da arte de Collingwood a tese de que a obra de arte não meramente reflete, mas é idêntica com alguma coisa completamente formada na cabeça ou mente do artista. Porque isso deve significar que, no caso das artes visuais, a obra de arte é uma imagem interna. Uma complicação, talvez uma inconsistência, na posição geral de Collingwood é que ele também pensa que uma obra de arte é inseparável da atividade que a traz à existência (*brings it about*), e, no caso das artes visuais, ele concede que essa atividade é uma atividade externa e envolve engajamento com o meio” (WOLLHEIM, 1987, p. 358, nota 8 ao capítulo 1).

²⁹⁸ CARROLL, 2005, p. 13.

conversa de mão dupla é simplificada na imagem da pintura mental a uma mera submissão da tinta à vontade do pintor. Haveria duas alternativas: ou a matéria resiste (como no caso da criança), ou a matéria cede, no caso em que o artista representaria “materialmente” (porque ele *já* representou na sua mente, afinal) o que quer. As potenciais gradações infinitas de negociação entre artista e meio são ignoradas: o que quer que esteja na tela e propicie um ver-em está na tela porque o pintor assim o quis²⁹⁹.

Noël Carroll considera o argumento do estilo (que veremos no capítulo 3) “utópico [...] [por pressupor] controle *total* do meio”³⁰⁰. “Utópico”, não no sentido de algo ideal pelo qual almejamos ou deveríamos almejar, mas no sentido etimológico de ser algo *fora de lugar* por ser um não lugar, algo irreal. Esse “controle absoluto”³⁰¹ é qualificado por ele, inclusive, como uma “fantasia do controle total”³⁰². Embora o filósofo estadunidense não use o termo, não seria exagerado falar de uma certa *onipotência* do pintor em relação à tinta: ele *tudo poderia* fazer com ela na medida de seu querer. Ora, de acordo com Wollheim, uma certa fantasia de onipotência participaria de um drama volitivo com que o pintor poderia se envolver. O compatriota de Scruton discute o significado que fazer uma pintura pode ter para o artista, chamando-o de significado secundário (em oposição ao primário, publicamente disponível, que abrangeria “o caso do significado representacional, significado expressivo, significado textual e significado histórico”³⁰³). É nesse contexto que ele comenta o seguinte:

A pintura, repetitivamente realizada (*repetitiously undertaken*), sugiro, é concebida pelo artista – não conscientemente, é claro – como um modo de trazer alguma coisa à existência no mundo: de fazer alguma coisa, ou desfazer (*getting something done, or undone*), ou alterar; de rearranjar o ambiente um tanto (*somewhat*). A pintura é investida com instrumentalidade, e é isso o que a repetição evidencia³⁰⁴.

A repetição inconsciente do artista é uma alusão quase explícita de Wollheim ao conceito freudiano de repetição, mas não a explorarei aqui. O que nos interessa é o conceito de

²⁹⁹ “Mas o que faz um quadro não é tinta: são as ideias que moram na cabeça do pintor. São as ideias dançantes na cabeça que fazem as tintas dançarem sobre a tela” (ALVES, 2002, p. 77). A imagem da dança que passa das ideias para as tintas carrega consigo a ideia de contaminação noética (uma contaminação dançante, digamos). A partir daí, podemos fazer duas leituras correspondentes à submissão ou à conversa do pintor com o meio. Por um lado, caso as tintas dançam conforme a dança das ideias sem possibilidade de desvio, e sua dança não afete a dança que se passa na cabeça do pintor, então temos o cenário da sua submissão aos desígnios do pintor. Por outro lado, caso a dança da tinta possa ser diferente e essa diferença afetar a dança das ideias, talvez formando um circuito dançante em que diferenças são equilibradas, então temos o cenário da negociação entre pintor e meio.

³⁰⁰ CARROLL, 2005, p. 12.

³⁰¹ CARROLL, 2005, p. 13.

³⁰² CARROLL, 2005, p. 13.

³⁰³ WOLLHEIM, 1987, p. 249.

³⁰⁴ WOLLHEIM, 1987, p. 271.

instrumentalidade, como a produção da pintura é usada pelo pintor como meio para a realização de algum desejo inconsciente seu.

A próxima citação de Wollheim é longa na mesma medida em que é complicada e interessante. É nela que temos exposto o drama mencionado:

E aqui implicitamente nós temos o potencial (*the makings of*) de um grande drama interior, e é um drama que é desenvolvido (*is played out*) na obra (*lifework*) de Ingres em uma forma notavelmente floreada. As sementes do drama são estas: A eficácia da pintura como um instrumento para reajustar o mundo é inicialmente aprimorada para o artista quanto mais idealizada, mais onipotentemente concebida, for a figura com a qual ele se identifica. Mas a idealização é, em si mesma, um fenômeno maligno com o resultado de que a identificação com uma figura idealizada pode apenas inibir a criatividade mesma que inicialmente promete. Idealização, sendo uma defesa contra a ansiedade que a inveja gera, é prima da inveja mesma. Ela compartilha com a inveja a mesma insensibilidade à individualidade, à natureza efetiva (*actual*), de coisas e pessoas: de modo que arte, levada a cabo (*carried out*) sob a égide de uma figura idealizada, torna-se uma arte da preconceção, pelo que quero dizer que a obra de arte vem a ser pensada pelo artista como já completa na mente, antes de tinta ser posta na tela, ou o pincel na tinta, ou a mão no pincel. De fato, quando um tal pensamento é dominante, o termo “obra de arte” se torna algo como um nome equivocado (*misnomer*). Arte, nessa visão das coisas, não resulta do obrar (*work*). É sustentado que preexista à obra, e a obra ela mesma é pensada como uma tarefa rotineira (*chore*), que, no melhor dos casos, pode resultar em uma boa aproximação daquilo que havia na cabeça do artista antes de ela começar. A contribuição da mão, do pincel, da tinta – com efeito, do meio – nunca pode, nesse esquema de coisas, ser mais do que uma irrelevância. O efeito nefasto de uma tal visão é bastante fácil de se adivinhar.

Eis aqui o drama. Haverá dentro da arte concebida instrumentalmente uma oscilação contínua entre a identificação com figuras mais, e identificação com figuras menos, extravagantemente experimentadas. O artista irá se identificar algumas vezes com uma figura idealizada, e algumas vezes com uma figura aproximada da realidade. A figura idealizada promete liberar o artista das dores e incertezas da labuta (*toil*) – assim como de outras ansiedades acompanhantes. Mas o aspecto redentor da arte é que, de fato (*in point of fact*), ela compensa o movimento rumo a identificações mais realistas: e o faz precisamente por liberar a si mesma da ausência de esforço (*effortlessness*) da preconceção, e retornar à tentativa e erro, à criatividade, do obrar. Mesmo quando o artista pinta, o espectador nele próprio, que nos casos mais felizes é a parte nele próprio que luta por uma resolução, é tornado ciente, ora do modo mais benigno, ora do mais maligno, em que ele está trabalhando. Ele toma partido/ se alinha (*sides*), invariavelmente, de/com um modo contra o outro³⁰⁵.

A história contada pelo compatriota de Scruton é bastante complexa e não cabe aqui explorá-la. Basta-nos observar as conexões instrumentalidade → figura onipotente realizada → pintura mental (a “preconcepção”). Na realização de desejos inconscientes por meio da produção da pintura, o pintor pode identificar-se com uma figura “onipotentemente concebida”. A idealização dessa figura envolve uma “insensibilidade à individualidade, à

³⁰⁵ WOLLHEIM, 1987, p. 276.

natureza efetiva de coisas e pessoas”. A fantasia da “preconcepção” é uma expressão dessa insensibilidade, não apenas porque ignora justamente as condições efetivas do obrar da pintura, mas sobretudo porque blinda o pintor a reconhecê-las. Nesse sentido, tolhe sua criatividade, porque impede o desenvolvimento de sua habilidade de efetivamente criar.

A ideia da pintura mental pode, assim, ser vista como uma fantasia com uma contribuição deletéria para o processo de criação, ainda que *talvez* inescapável, ao menos na dinâmica que Wollheim chamou de instrumentalidade. Não precisamos nos restringir a essa dinâmica psíquica descrita por ele. Podemos ver também a presença dessa ideia na interação mais ordinária com pinturas. O fato de a pintura para Scruton poder “ser entendida em isolamento das circunstâncias especiais de sua criação”³⁰⁶ é apresentado independentemente da antevisão completa (que somente se insinua nos escritos do filósofo conservador, não custa lembrar). Ainda assim, essa forma de entender a pintura seria uma consequência da pintura mental. Afinal, se o pintor só transcreve o que estava já pronto de antemão na cabeça dele ao pintar, então uma pintura pode ser entendida isoladamente de seu contexto de produção. Ora, a interação mais ordinária com pinturas se dá assim mesmo. O observador comum não busca o contexto de produção para entender uma pintura, mas contenta-se com o conteúdo figurativo e algumas informações gerais sobre a imagem, como o nome do artista que a pintou, a data dela e, quando muito, a fase do artista em que ela se encaixa (como as fases de Picasso, por exemplo).

Esse tipo de confrontação com pinturas costuma ser mediada pela ideia subjacente de que se trata da obra de um gênio, uma individualidade que se expressaria por meio dessas imagens. A ignorância do contexto de produção não é mera desatenção, mas uma desatenção condicionada pela idealização do ofício artístico envolvida no mito da genialidade. Tal como o gênio é um indivíduo extraordinário, que emerge das condições do seu tempo intocado por elas, supostamente auto suficiente, a própria obra de arte se destaca das condições ordinárias de produção como expressão da extraordinariedade do seu produtor. Aqui encontramos um espelhamento da figura idealizada internalizada pelo pintor de Wollheim e da idealização do pintor como um gênio. Talvez possamos considerar, inclusive, que a ideia de gênio reforça o efeito dessa figura maligna, mas estabelecer essa relação nos desviaria demasiadamente do assunto. Seja como for, como a ideia de gênio é uma formulação romântica do individualismo burguês³⁰⁷, podemos ver como esse tipo de relação com pinturas é historicamente condicionada (algo que já sugeri em 1.2). Uma descrição dessa forma de interação com pinturas não pode dar conta de exaurir todas as interações possíveis com elas em todos os tempos, por conseguinte.

³⁰⁶ SCRUTON, 1981, p. 597.

³⁰⁷ Para uma síntese bastante didática dessa história, Cf. SOUZA, 2018, pp. 24-56.

Assim sendo, a pintura ideal, além de corporificar o critério da propriedade genética intencional, pode ser encarada como expressando uma certa fantasia a respeito da produção de pinturas presente em nossa cultura. Considerando, como sugeri no capítulo 1, que critérios sejam historicamente condicionados e relativos a certas formas de interação com o ambiente, podemos considerar que as características de pinturas erigidas em critério sob a forma da propriedade genética intencional o sejam justamente sob a perspectiva inaugurada por essa idealização da relação do pintor com sua obra. É porque consideramos que o pintor seja um gênio e que, como o rei Midas, tudo o que toca é transmutado por sua genialidade, que consideraríamos que pinturas podem ser entendidas apenas por serem vistas e que faria sentido erigir a contaminação noética como definidora da representação pictórica³⁰⁸. Scruton equivoca-se ao reificar um tipo de interação com fotografias e pinturas como a essência dos respectivos meios. Mas, equivocando-se nesse tocante, apresenta, por meio da fotografia e da pintura ideais, imagens que governam nossas interações mais comuns com esses tipos de imagens. Como será sugerido no capítulo 3, a fotografia ideal também pode ser encarada como corporificando uma imagem, aquela de uma reprodução visual perfeita da realidade³⁰⁹.

Por conta disso, a crítica de William King de que Scruton não permite um tipo complexo de observador para as fotografias, mas o permitiria em contrapartida para pinturas³¹⁰, precisaria ser revista: *ambos* os observadores implicados pelas ficções lógicas

³⁰⁸ Pierre Bourdieu considera que “a representação da ‘criação’ enquanto expressão do artista em sua singularidade” (BOURDIEU, 1992, p. 184) é expressão da “ideologia carismática da ‘criação’ e da ‘leitura criadora’” (BOURDIEU, 1992, p. 185). Há um paralelo muito grande da descrição do sociólogo dessa ideologia com a teoria de Scruton da representação (os termos entre aspas se referem a conceitos adotados por essa ideologia, e não por Bourdieu. “Pessoa”, por exemplo, parece corresponder à visão do indivíduo segundo o individualismo burguês): “os escritores estimulam uma leitura biográfica de sua obra e sugerem [que] se conceba a relação entre a obra e o público como uma comunhão pessoal entre a ‘pessoa’ do ‘criador’ e a ‘pessoa’ do leitor. Todavia, o culto romântico da biografia é parte integrante de um sistema ideológico onde se inserem, por exemplo, a concepção da ‘criação’ como expressão irreduzível da ‘pessoa’ do artista ou a utopia, tão estimada por Flaubert, por Renan ou Baudelaire, de um ‘mandarinato intelectual’ fundados nos princípios de um aristocratismo da inteligência e de uma representação carismática da produção e da recepção das obras simbólicas” (BOURDIEU 1992, p. 185). A comunhão pessoal que fala Bourdieu corresponderia diretamente à contaminação noética (talvez uma leitura “criadora” corresponderia ao observador/leitor entreter o mesmo pensamento imaginativo do artista). Já o “aristocratismo da inteligência” é fortemente sugerido pela concepção de cultura de Scruton (falarei rapidamente sobre ela em 5.3). Por conta disso, não parece exagerado ver a pintura ideal como expressando a ideologia carismática da “criação”, um paralelo interessante com minha proposta de que a fotografia ideal expressaria a ideologia Kodak. Como meu enfoque não é a concepção de representação pictórica de Scruton e como não tenho conhecimento suficiente no assunto para desenvolver essa aproximação com Bourdieu, mantenho-a mais como uma sugestão do que alguma coisa da qual esteja inteiramente seguro.

³⁰⁹ Em seu aspecto neutro, a fotografia ideal nos revelaria a fantasia de uma reprodução visual perfeita. Em seu aspecto ideológico, ela nos revelaria como essa fantasia foi cooptada pela sociedade de consumo e posta para operar em favor do consumo de imagens, alienando-nos do nosso potencial criador com elas. Mais sobre isso, Cf. o Apêndice A.

³¹⁰ “O que está acontecendo aqui, sugiro, é que ele está empregando modelos específicos díspares do espectador (*viewer*) para pinturas e fotografias. O modelo da pintura constitui um ver (*seeing*) relativamente complexo, o ver de espectadores maduros, incluindo o ver de pintores

do filósofo britânico parecem muito simples, quase ingênuos³¹¹. Isso não precisa ser necessariamente uma coisa ruim, caso calibremos as pretensões dessas descrições. A descrição de Scruton da pintura ideal daria conta, sim, da essência da pintura no tipo de relação mais comum. O encontro paradigmático com pinturas nessa relação parece ser a de olhar uma pintura em um livro que apresenta obras exemplares de um pintor genial. O livro pode até conter informações biográficas em sua introdução, mas não discute a produção de cada obra individualmente. Mesmo assim, o texto é raramente lido pelo leitor. Ademais, podemos incluir também nesse paradigma as exposições de grandes artistas ocidentais. Embora possa haver um guia do museu para fornecer as informações do contexto de produção das obras exibidas, o público tende a olhar as obras sem essa orientação. As pinturas não costumam ser encaradas como artefatos enquanto coisas feitas a partir de uma prática intrinsecamente repetitiva, envolvendo tentativa e erro e, muitas vezes frustração, em suma, enquanto coisas produzidas com e por labor artístico.

Em vez disso, por esse aspecto laborioso do artefato ser ignorado, a pintura é encarada como um artefato expressivo de um talento extraordinário e de uma personalidade ímpar. A confrontação com obras de arte envolvidas nesse tipo de relação é uma forma de culto à personalidade. Como a presença digital das pessoas em redes sociais deixa clara, nada mais difundido e comum do que tal culto. O que não deixa de ser irônico, considerando que Scruton considera que “a habilidade de criar, apreciar, ressoar – a habilidade de afastar-se do mundo e registrar seu significado em um juízo estético – é propriedade de poucos. Um tal pensamento sempre será recebido como a mais profunda heresia [...]”³¹². Profunda heresia, ou o credo mais profundo de uma sociedade de massas? O que são as celebridades (por mais que cada vez mais efêmeras) senão indivíduos (considerados como) excepcionais, destacados da massa? Claro, Scruton poderia considerar que haveria uma distorção da ideia aludida por ele na existência de celebridades, mas querendo ou não, de algum modo, ele próprio compartilharia desse culto à personalidade. Uma vez que a pintura ideal se conforma a uma tendência do observador comum, não parece exagero dizer que ela expressa, simultaneamente, a perspectiva do observador médio de pinturas e a mediania do próprio Scruton enquanto observador de pinturas.

representacionais em seus momentos não técnicos. O modelo da fotografia constitui um ver relativamente simples, um ver dirigido por preocupações históricas ou científicas, certamente não o ver de fotógrafos sérios, exceto em seus momentos históricos ou científicos” (KING, 1992, pp. 258-259).

³¹¹ Esse ponto, já mencionado ao final do capítulo 1, reaparecerá no capítulos 3 e nas Considerações finais quanto ao conhecimento sobre os meios da fotografia e do cinema do observador implicado na fotografia ideal e na definição fulcral de filme. Esse observador, embora capaz de entendimento figurativo (no caso de fotos) ou narrativo (no caso de filmes), não possuiria conhecimento suficiente dos meios para ser plenamente letrado neles, donde seria um *observador iletrado*. A rejeição de Scruton de pinturas não-figurativas está de acordo com a reação que observadores iletrados em pintura costumam ter em relação a elas.

³¹² SCRUTON, 1990, p. 178; SCRUTON, 2000, pp. 101-102.

Nesse sentido descritivo, poderíamos dizer que a concepção do filósofo britânico é medíocre. Só que não foi nesse sentido neutro, por assim dizer, em que eu usei a palavra em nota de rodapé do primeiro capítulo. A associação etimológica do mediano e do medíocre como trivial ou ruim é inescapavelmente classista, e o próprio filósofo conservador muito provavelmente estaria de acordo com ela. Usando a palavra assim, algo ironicamente³¹³, pretendi fazer Scruton provar do seu próprio veneno. Mediano e se pretendendo acima da média, como integrando uma aristocracia espiritual, o filósofo conservador revela toda sua mediocridade. Minha tarefa algo socrática nesta tese é escancará-la e mostrá-la como seus pensamentos estão não apenas errados, mas errados na exata proporção dessa pretensão desmedida. Scruton poderia ter feito uma descrição bastante interessante de nossas práticas ordinárias com pinturas e fotografias se não pretendesse exaurir com isso a *totalidade* delas por dar conta de uma suposta essência desses meios. Tal pretensão, ato contínuo, obnubila (um jeito erudito de dizer que a coisa fica *embaçada*) seu esforço com mediocridade. Scruton quer botar a fotografia em seu devido lugar. Retruco por colocar as afirmações do filósofo conservador no lugar delas.

Assim colocadas, por estarem limitadas a *certos* tipos de interações bastantes comuns com essas imagens, as afirmações de Scruton podem ser apreciadas. Elas fornecem uma moldura conceitual interessante (nem que seja para ser recusada), como ficará claro em minhas explorações a partir dela nos capítulos 3, 4 e 5. Apesar de eu ter usado a antevisão completa insinuada na concepção de representação pictórica de Scruton para sugerir como a pintura ideal corresponderia a uma certa imagem da produção da pintura, a moldura conceitual do filósofo não está necessariamente comprometida com ela. A subjacência do pensamento imaginativo à intenção do pintor pode ser entendida, não na vertical, digamos, por ser independente e anterior, mas na horizontal, por estar no núcleo da intenção e, assim, ser simultâneo a ela. O pensamento imaginativo expressaria a totalidade de razões de se ver-em que podem ser apontadas na cena de instrução internalizada à pintura *exibida* (para não dizer *finalizada*). Embora tal pensamento possa ter evoluído a partir de alguma antevisão, não parece realista considerar que ela já conteria (ou corresponderia a) o pensamento imaginativo tal e qual se corporificaria na experiência do observador. Podemos dizer em vez disso, se nos interessa preservar uma vinculação da obra acessível ao observador com uma antevisão do pintor, que um pensamento imaginativo seria originalmente entretido ou imaginado para então ser gradualmente incrementado ou modificado (e por que não dizer enriquecido?) pelo confronto do artista com o meio. Assim, ainda que o pensamento imaginativo correspondente à antevisão original tenha o *potencial*

³¹³ “E sempre rio do mestre/ Que nunca riu de si também” (NIETZSCHE, 2009, p.5). Não fosse tão sério, Scruton não seria medíocre (talvez nem mesmo mediano). Sobre a contribuição de um aspecto atitudinal em suas considerações, especialmente em sua definição de cinema, Cf. o capítulo 5, especialmente 5.3.

de ser desenvolvido em um pensamento imaginativo corporificado em marcas, isso não faria deles uma pintura em potência ou mesmo uma pintura na cabeça do pintor, mas tão somente uma ideia para uma pintura.

À guisa de conclusão, como contraponto à fantasia da pintura mental, a descrição de um pintor da última pintura que havia pintado antes de perder a visão em uma tentativa de assalto:

MEU ÚLTIMO quadro parece uma premonição. Não chegou a ser concluído. Eu trabalhava nele quando fui atacado.

É uma tela grande de um homem negro visto da cintura para cima puxando um cavalo, do qual se veem apenas a cabeça e o peito. A outra mão repousa nos cabelos de uma menina. Eu havia imaginado um tema diferente para o quadro. Algo como uma mulher rica, vestida em um casaco de pele, segurando com uma das mãos seu cavalo de corrida e com a outra a filha pequena. Uma síntese de egoísmo, poder e dinheiro. Para meu espanto, um homem negro com o torso nu musculoso surgiu no lugar da mulher. Em pouco tempo a obra estava concluída, exceto por um detalhe: eu não conseguia pintar os olhos do homem e do cavalo. Para ser mais preciso, assim que os pintei a tela perdeu imediatamente seu significado.

Quanto mais eu olhava para o quadro, mais eu percebia ter criado de alguma maneira um autorretrato. Dentro de você há um cavalo selvagem, uma menina (*Alice no País das Maravilhas*) e um personagem muito masculino – e você é a combinação dos três.

Deixei os olhos do cavalo em branco e esfreguei levemente os olhos do homem com um pano, o que acabou cobrindo suas órbitas com a cor da pele, como se as pálpebras estivessem coladas, assim as como as minhas após a cegueira³¹⁴.

³¹⁴ MONTALBERT, 2011, pp. 75-76.

3. FOTOGRAFIA

Precisamos percorrer dois capítulos para entendermos os termos com que Scruton discute fotografia e conclui a seu respeito. Tanta preparação se deve à importância que as afirmações do filósofo britânico sobre o assunto têm para a economia de *Photography and Representation* e para a trilogia de artigos como um todo. Ele não fala de fotografia simplesmente, mas sim de fotografia ideal. Para entendermos que a fotografia ideal é uma forma de falar da fotografia segundo o critério da propriedade genética causal, ignorando-se demais critérios, e que Scruton aplicaria no artigo por meio dos ideais lógicos um método desenvolvido em sua tese de doutorado (o método da análise conceitual veritativa criterial) precisamos do capítulo 1. O filósofo pretende estabelecer que fotografias não são representações pictóricas. Para entendermos que uma representação pictórica é uma superfície intencionalmente marcada de tal forma a propiciar o ver-em de alguma coisa, que apreciar uma representação desse tipo envolveria a dualidade de marcas e do assunto visualizado, e que essa visualização envolveria um tipo de contaminação noética, isto é, o acesso a um pensamento imaginativo contido nas marcas pintadas posto pelo pintor, precisamos do capítulo 2.

A presença da propriedade genética causal impediria a contaminação noética, ou, dito de outro modo, a mistura do pensamento do pintor às marcas componentes da fotografia e, assim, a colocação da propriedade genética intencional nesse estado de coisas. É a caracterização positiva oferecida por Scruton do que são fotografias que explicaria tal impedimento. E o que temos? Que uma fotografia é “uma apresentação (*presentation*) de como alguma coisa parecia (*something looked*). Em algum sentido, olhar para uma fotografia é um substituto para olhar a coisa ela própria”³¹⁵; que ela é

uma cópia de uma aparência. Por uma “cópia” de uma aparência quero dizer um objeto tal que aquilo que é visto nele por um homem com olhos e entendimento normais (o objeto intencional da vista) assemelha-se o mais próximo possível com aquilo que é visto quando tal homem observa o assunto ele próprio de um certo ângulo em um certo ponto de sua história³¹⁶;

que, enquanto “a pintura ideal não tem nenhuma necessidade particular de uma identidade da aparência com seu assunto”³¹⁷, “o assunto de uma fotografia ideal deve aparecer aproximadamente (*roughly*) como aparece na fotografia. Por sua própria natureza, a

³¹⁵ SCRUTON, 1981, p. 588.

³¹⁶ SCRUTON, 1981, p. 587.

³¹⁷ SCRUTON, 1981, p. 582.

fotografia só pode ‘representar’ apenas através de semelhança³¹⁸, e, por fim, que uma fotografia é “meramente um simulacro do seu assunto”³¹⁹.

O que temos gera mais dúvidas do que respostas como podemos perceber. Uma fotografia é uma apresentação de como os objetos fotografados pareciam e olhar para uma é um substituto de se olhar para elas diretamente. Muito bem. Mas o que é tal apresentação? Como olhar para uma fotografia pode substituir a visão direta? Uma fotografia é uma cópia de aparência e o objeto intencional da vista se assemelha ao máximo com aquilo que alguém vê ao olhar diretamente para o objeto. Mas o que é uma aparência? Como podemos comparar objetos intencionais da vista nesses dois casos? O que é olhar diretamente, uma pergunta que também espreita a primeira caracterização positiva da natureza das fotografias? Uma vez que a pintura ideal não representaria por identidade da aparência, então a fotografia ideal representaria dessa forma? Se sim, então como é que o assunto da fotografia ideal só apareceria *aproximadamente* como aparece na foto, e não tal e qual? Que identidade da aparência é essa que não é tão idêntica assim? Como uma fotografia bidimensional pode ser semelhante a objetos tridimensionais? A fotografia é um mero simulacro. Mas por que? Em qual sentido da palavra, já que fotografias não costumam ser enganadoras?

Essas perguntas assomam-se ao leitor de *Photography and Representation*, mas, infelizmente, permanecem sem resposta direta. Claro, a apresentação descontextualizada que faço aqui das afirmações de Scruton não permite que busquemos no contexto esboços ou insinuações de resposta, mas, dado o papel que essa caracterização positiva da fotografia tem na argumentação, mesmo isso não é suficiente. A chave de resposta a essas perguntas está na concepção de percepção visual subjacente ao raciocínio de Scruton. Encontramos uma importante pista de qual seja ela em sua tese de doutorado: “envolvida na experiência sensorial ordinária há uma crença (ou tendência a acreditar) na existência de um objeto. De fato, foi argumentado que, do ponto de vista mental, não há nada mais à experiência sensorial do que isso”³²⁰. Uma nota acompanhante identifica que é o filósofo australiano D.M. Armstrong quem argumentou isso³²¹. Ademais, o filósofo conservador comenta mais adiante que “há argumentos poderosos – como já mencionei – para dizer que a experiência e a crença estão internamente relacionadas”³²². Como veremos, a concepção de Armstrong de percepção nos permitirá responder às perguntas postas acima. Antes de nos aventurarmos por tais paragens da filosofia da percepção, é preciso passar em revista algumas objeções quanto ao critério escolhido por Scruton para definir a fotografia ideal.

³¹⁸ SCRUTON, 1981, p. 590.

³¹⁹ SCRUTON, 1981, p. 592. Também “um mero simulacro” (SCRUTON, 1981, p. 594).

³²⁰ SCRUTON, 1973, p. 139.

³²¹ Cf. SCRUTON, 1973, p. 139, nota.

³²² SCRUTON, 1973, p. 144.

3.1 A propriedade genética causal e a fotografia ideal

Embora os intérpretes de Scruton não procuram entender suas afirmações contra o método da análise conceitual veritativa criterial (esboçado em 1.1), ainda assim reagem à eleição do filósofo da suposta propriedade genética causal como critério definidor. Um desses intérpretes é Diarmuid Costello. Na introdução do capítulo anterior, já havia montado uma objeção nos moldes daquela do intérprete dirigida à fotografia ideal, mas dirigida à pintura ideal. Agora chegou a hora de vermos a objeção original:

A despeito de insistir na causalidade como a base da fotografia, Scruton deixa de mencionar o que certamente é a característica causal definidora da fotografia, se alguma coisa é: a ação da luz na formação da imagem ela própria. Um mecanismo para fazer frotagens ou impressões em relevo baixíssimo [*schacciato*] contariam como fotográficas pela definição de Scruton, a despeito de não terem nada a ver com fotografia como costumeiramente entendida, porque a luz não teria papel algum na formação das imagens resultantes. Que tipo de fotografia não envolve registro de uma disposição de raios de luz? Ausente alguma referência ao papel da luz na imagem, não estamos nem mesmo na área de jogo de uma definição viável³²³.

Tal como parecia errado definir pintura sem fazer referência a tinta, parece errado definir fotografia sem referência à luz. Afinal, “fotografia”³²⁴ provém dos termos gregos φῶς (*phós*), luz, e γράφειν (*gráphein*), arranhar ou raspar (como um golpe de lança de raspão), marcar, representar pictoricamente, escrever, donde poder significar algo como marcar (em um

³²³ “Despite insisting on causality as the basis of photography, Scruton neglects to mention what is surely the defining causal characteristic of photography if anything is: the action of light in the formation of the image itself. A mechanism for making rubbings or taking impressions in shallow relief would count as photographic by Scruton’s definition, despite having nothing to do with photography, as standardly understood, because light would play no role in the formation of the resultant images. What kind of photograph involves no registration of a light array? Absent some reference to the role of light in the formation of the image, we are not even in the ballpark of a viable definition” (COSTELLO, 2017, cap. 2).

³²⁴ A invenção da palavra “fotografia” é tradicionalmente reputada a John Herschel, em artigo apresentado à *Royal Society* em 14 de março de 1839 (Cf. SCHAAF, 1979, p. 47) intitulado justamente “Nota sobre a Arte da Fotografia ou Aplicação dos Raios Químicos de Luz para os Propósitos da Representação Pictórica”. Na abertura do artigo, Herschel comenta o seguinte: “Muita atenção [tem sido] direcionada recentemente às aplicações bastante notáveis dos raios Químicos da luz Solar para a representação de objetos naturais ou obras de arte por uma espécie de pintura ou desenho ([aplicações] às quais me parece que o termo adotado no título desta nota possa, de modo geral [*on the whole*], ser aplicada mais apropriadamente) [...]” (SCHAAF, 1979 p.57). O consenso de que Herschel é o inventor do nome vem sendo desafiado, todavia. Hercule Florence, pioneiro francês da fotografia radicado no Brasil e não reconhecido por conta disso, diz o seguinte em seu diário: “Em 1832, assaltou-me a idéia de imprimir pela ação da luz sobre o nitrato de prata. O Sr. Correia de Mello (muito notável botânico brasileiro) e eu demos ao processo o nome fotografia” (FLORENCE, s.d.; Apud OLIVEIRA, 2007, pp. 7-8; grifos no original). Florence muito provavelmente desenvolveu um processo fotográfico antes dos “pais” oficiais da fotografia, Daguerre e Fox Talbot: “A intenção de Hércules Florence era encontrar uma forma alternativa de fazer impressões por meio de a luz solar; já a dos pesquisadores europeus, era a gravação de imagens da natureza por meio da câmera obscura” (OLIVEIRA, 2007, p.11).

sentido meramente físico), representar pictoricamente ou escrever com luz. Frotagens e relevos *schacciato* seriam casos de *gráphein*, mas não produzidos por luz.

O intérprete não explora como seriam esses mecanismos “para fazer frotagens ou impressões em relevo baixíssimo”. Por um lado, uma frotagem pode ser encarada como a cópia da aparência do objeto “frotageado”, uma vez que parte da configuração da superfície visível desse objeto é reproduzida, mas não exatamente no sentido técnico de “cópia de aparência” adiantado por Scruton. Poderíamos imaginar o mecanismo de frotagem como uma espécie de fotocopiadora em que se colocaria o objeto a ser “frotageado” e as marcas reprodutoras da configuração do objeto seriam produzidas automaticamente em folhas de papel. Por outro lado, um relevo *schacciato* não está restrito a retratar coisas reais. Por isso, um mecanismo que meramente os produzisse não bastaria para ser candidato a fotografia. Poderíamos imaginar uma máquina que, posicionada diante de uma cena, reproduzisse em relevo o que quer que estivesse diante dela. Talvez o relevo *schacciato* resultante pudesse ser encaixado no sentido técnico de “cópia de aparência”, já que ele poderia reproduzir como os objetos parecem de certo ângulo. Ambos os mecanismos, até onde eu sei, não possuiriam correspondentes reais.

Assim sendo, também poderíamos acrescentar um exemplo ficcional de Noël Carroll ao rol de candidatos à fotografia que parecem absurdos:

Considere um caso como este. Imagine um pátio ferroviário completamente automatizado, fechado, um que gerencia a si mesmo (*runs itself*) e que foi insulado da intrusão de criaturas vivas. Agora suponha que construamos um modelo do pátio ferroviário que leve cada detalhe em consideração (*point-by-point*), que linka cada polegada quadrada dele para um super computador, de modo que cada mudança na superfície do pátio ferroviário registra uma mudança no modelo. Se uma locomotiva muda de trilhos no pátio ferroviário, então uma locomotiva fac símile muda de trilhos exatamente da mesma maneira no modelo. À medida que uma locomotiva original enferruja, o mesmo acontece com sua contraparte no modelo. E assim por diante. O modelo, todavia, está na Argentina, enquanto sua fonte está na Samoa, embora olhar para o modelo não forneça pista para a localização do original.

Seguindo a consideração precedente da transparência, somos forçados à conclusão bizarra que o modelo nos dá acesso transparente ao pátio ferroviário — que podemos literalmente ver através do modelo na Argentina até sua fonte em Samoa [...] ³²⁵

Carroll constrói um contraexemplo à teoria da transparência (rapidamente mencionada no capítulo 1, mas que pontuará este capítulo, especialmente 3.3). Olhar para o modelo do pátio ferroviário responderia às duas condições conjuntamente suficientes para algo contar como um evento perceptual. Isso não bastaria para o filósofo estadunidense, já que o modelo não forneceria pistas para a localização do original e, por conseguinte, da relação do

³²⁵ CARROLL, 2008, pp. 97-98.

original com nossos corpos³²⁶. O modelo do pátio ferroviário também poderia contar como uma fotografia no sentido de Scruton. Afinal, uma certa configuração desse modelo é produzida causalmente pela configuração do pátio ferroviário, e essa configuração copia a aparência do pátio ferroviário. O modelo poderia ser uma cópia da aparência no sentido técnico ainda por cima caso pensemos em perspectivas não usuais do pátio ferroviário (visto de longe de um helicóptero, por exemplo). Seja como for, o exemplo do Carroll complementa os exemplos de Costello porque agora possuímos três imagens de tipos diferentes que seriam chamadas de forma absurda de fotografias segundo o critério de Scruton: uma bidimensional (as frotagens produzidas pelo mecanismo “frotageador”), uma tridimensional (o modelo do pátio automatizado) e uma intermediária entre bi e tridimensional (o relevo *schacciato* produzido pela máquina).

Apesar de boa, a objeção do intérprete mesmo enriquecida não se imporia por duas razões circunscritas ao que vimos até aqui³²⁷. A primeira é que todos os contraexemplos são de imagens efetivamente inexistentes. Caso houvesse alguma coisa parecida com as mencionadas por Costello e Carroll, Scruton provavelmente deveria levá-las em conta na formulação da fotografia ideal. Considerando que o método da análise conceitual veritativa criterial pretende se basear em propriedades de estados de coisa *efetivos*, estados de coisas *logicamente* possíveis parecem fora de escopo. Claro, poder-se-ia alegar que o método de Scruton não é o melhor método para se falar de fotografias³²⁸. Ou mesmo que

³²⁶ Carroll considera absurda a conclusão de que vemos o original através do modelo (um termo *técnico* de Walton para dizer que olhar para o modelo é um evento de percepção do original). Mas será que essa absurdidade não poderia ser dissolvida caso ele não tivesse se esforçado mais um pouquinho em dar mais detalhes para seu exemplo? Imaginar uma *função* para esse modelo nesse cenário hipotético extremamente empobrecido talvez faça a conclusão não soar tão absurda assim. Por que o pátio ferroviário foi isolado dessa maneira? Talvez possamos imaginar que os trens automáticos transportem material extremamente letal para seres vivos, digamos, resíduo de uma fusão de uma tecnologia ainda não inventada. Talvez o resíduo destrua câmeras de segurança ou impeça a transmissão de imagens produzidas por tais câmeras. Por isso que o modelo teria sido adotado, para permitir que técnicos de manutenção acompanhassem se tudo está correndo nos conformes. Nesse caso, qual a diferença de dizer que alguém está vendo alguma coisa através de um circuito interno de televisão e que os técnicos veriam o pátio ferroviário automatizado através desse modelo? Apenas o fato de ser uma imagem tridimensional em vez de uma bidimensional exibida em um display? Claro, sempre podemos recusar que estamos *vendo* alguma coisa quando olhamos para um display, mas isso parece atentar contra usos bem assentados na linguagem ordinária.

³²⁷ Essa qualificação é importante, porque as subseções 3.1 e 3.3 poderiam parecer contraditórias ao leitor. Como veremos na última subseção mencionada, a objeção de Costello de que a ausência de referência à luz nas considerações as inviabilizaram é acertada. Não simplesmente porque a fotografia é um estado de coisas produzido pela ação de luz (como de fato é), mas por uma necessidade conceitual interna às ideias de Scruton, digamos. Apelar para o papel da luz na produção da fotografia resolve dificuldades conceituais de outro modo insolúveis. O que pretendo mostrar aqui é que, no propósito de comparação com a pintura, Scruton não precisaria apelar para a luz. O filósofo conservador poderia rechaçar a objeção de Costello usando os recursos de sua teoria explorados até aqui.

³²⁸ Ou que sua compreensão de critério não é a melhor, o que no final das contas é a minha posição quanto a seu método. Para uma rápida sugestão dos limites de um método baseado em critérios, Cf. Apêndice A.

filosofia também (ou *sobretudo*) está às voltas com possibilidades lógicas, então o filósofo britânico *deveria* ter levado em conta a possibilidade lógica de imagens causalmente produzidas efetivamente inexistentes. Penso, em vez disso, que Scruton só teria a ganhar se tivesse considerado mais possibilidades *efetivas* de interações com pinturas ou fotos. Ademais, a filosofia profissional como um todo teria muito a ganhar se fôssemos mais imaginativos em conceber possibilidades reais (ou pelo menos *realistas*), em vez de extrapolarmos em mirabolantes experimentos mentais que são *má ficção* acima de tudo³²⁹.

Já a segunda razão é específica ao procedimento de Scruton. O filósofo britânico não estava buscando simplesmente caracterizar a essência seja de fotografias seja de pinturas com as ficções lógicas, mas corporificar as “diferenças essenciais” entre os dois meios. Por conta disso, o critério da propriedade genética causal serviria apenas para distinguir entre fotografias e pinturas, não para distinguir fotografias de outras imagens (efetivas ou não) produzidas causalmente. Caso fosse esse propósito, sim, a especificação de que é uma imagem produzida causalmente *pela luz* seria um critério relevante. Deste modo, a fotografia poderia ser encarada como uma espécie de imagem causada, do gênero das fisautografias, fisautótipos, fisaletótipos, etc. (para usar algumas combinações de termos gregos cunhadas por Niépce para batizar a fotografia³³⁰), cuja diferença específica seria a ação da luz. As imagens de Costello seriam desse potencial gênero de imagens. Mesmo não entrando no cômputo da argumentação de Scruton, essas imagens ainda contariam como *deliberadas*. Tanto fotografias quanto pinturas seriam deliberadas no sentido de serem produzidas em um contexto proposital (e cultural): “eu desejo argumentar que uma imagem pode ser deliberada sem ser propriamente articulada”³³¹. Mesmo abordando a fotografia como estado de coisas, a propriedade genética causal é critério no contexto desse confronto de dois tipos de imagens deliberadas.

Por conta disso, não penso que Scruton aceitaria a suposta consequência da fotografia ideal extraída por Berys Gaut:

Mas a diferença de ontológica lógica entre fotografias e pinturas não prova o que Scruton pensa que prova. O que mostra é que enquanto não pode haver pinturas naturais (isto é, pinturas formadas sem agência intencional), poderia haver fotografias naturais: por exemplo, poderia haver uma poça rasa de sais fotográficos naturalmente formados em cavidades profundas, abaixo de um teto de cristal que funcionasse como uma lente, e que fosse brevemente exposto à luz do sol por meio de um deslizamento de terra; uma tal formação natural pode fixar a imagem de um elefante que passe no fundo da poça. Não teríamos razão conceitual para negar que isto seja uma fotografia do elefante, não mais do que teríamos razão para negar

³²⁹ Como o leitor deve ter percebido, um esforço constante meu nesta tese é de criar exemplos por assim dizer *polpudos* (com sustância) e também de enriquecer exemplos anêmicos por lhes dar um caldinho de detalhes e circunstâncias.

³³⁰ Cf. NIÉPCE, s.d. .

³³¹ SCRUTON, 1981, p. 597.

que uma massa de barro pisada por um elefante seria um molde da pata do elefante. Em contraste, uma tempestade que soprasse pigmentos conjuntamente de modo que parecessem como uma pintura de um elefante não seria uma. Enquanto uma fotografia é uma imagem gerada causalmente, uma pintura é de fato uma gerada intencionalmente³³².

Gaut não pretende que a imagem fixada³³³ no fundo da poça de sais fotossensíveis seja *como se fosse* uma fotografia. Ao contrário, o intérprete pretende que seja uma fotografia *bona fide*, tal como o barro moldado pela pata do elefante seria um molde dela³³⁴. Scruton não aceitaria essa imagem natural como uma fotografia justamente porque ela não seria deliberada. Embora não seria o fotógrafo estritamente quem produz a imagem fotográfica, seria ele que engatilharia a cadeia causal que a produz. Antes de eu atentar para esse aspecto das considerações do filósofo, pensava usar a possibilidade da fotografia natural como uma espécie de redução ao absurdo da argumentação de Scruton: se a fotografia ideal implica a possibilidade da fotografia natural, como essa possibilidade seria *obviamente* absurda, então a fotografia ideal não poderia ser uma boa descrição da fotografia.

Pensava que seria algo tão absurdo quanto as imagens do acaso que vimos em 2.2. Mas não é bem assim³³⁵. Como diz Dawn Wilson, uma das mais competentes intérpretes de Scruton:

Meu leitor deve rapidamente apontar que os estágios que eu descrevi podem acontecer inteiramente por processos naturais: luz do sol intensa, com o tempo, pode decorar um painel de maneira, deixando um padrão de tecido sobreposto (*overlaid fabric*) marcado em relevo escuro (*dark relief*). É isso uma fotografia? Sim, certamente; e um exemplo deste tipo é relevantemente similar à linha da maré (*tide-line*) de detritos deixada em uma praia. Importante, se perguntarmos o que é uma “fotografia de”, devemos propriamente dizer que é tanto uma fotografia da luz do sol quanto uma fotografia do padrão do tecido. “Fotografia de” seleciona uma relação causal aos objetos e fontes que foram causalmente responsáveis pela imagem de luz (*light image*)³³⁶.

³³² GAUT, 2002, pp. 302-303.

³³³ Como veremos na sequência com a objeção de Dawn Wilson, Gaut faz uma imagem muito simples do processo fotográfico. Sua descrição da fotografia natural corresponde perfeitamente ao que a filósofa chama de uma consideração de estágio único (*single-stage account*) da fotografia: “Uma consideração de estágio único pressupõe que durante a exposição uma fotografia vem à existência” (WILSON, 2021, p.162). O único estágio que ocorreria para a fotografia natural vir a ser é o da exposição da poça do material fotossensível por causa do deslizamento de terra.

³³⁴ “A visão de estágio único comete o erro de usar a impressão como um modelo de registo causal para explicar a produção de uma imagem fotográfica” (WILSON, 2022, p. 149).

³³⁵ Em sala de aula, quando expus minha supostamente *poderosíssima* redução ao absurdo, um aluno se mostrou imperturbado pela consequência de fotografias naturais. Eu me perturbei com sua ausência de perturbação e, para usar uma imagem wittgensteiniana, considerei que a pá havia entortado quanto a esse tocante, especialmente porque não tinha tempo para cavar mais fundo. Aceitei que havia uma discordância (contingentemente?) irreconciliável, e segui adiante.

³³⁶ PHILLIPS, 2009, p. 339.

Embora a passagem contenha elementos que irei explorar na sequência (o exemplo da linha da maré de detritos, o conceito de imagem de luz) ela é suficientemente clara. Para Wilson, “sim, certamente” que a marca deixada por um tecido em um painel de madeira mediante luz do sol (digamos, o padrão de um bordado de mesa em cima do tampo desse móvel) é uma fotografia. Certamente! Quer dizer, tanto como *para mim* seria obviamente errado dizer que essas marcas seriam uma fotografia do padrão do tecido, *para ela* seria obviamente verdadeiro. Etimologicamente, a palavra “fotografia” até comportaria isso, já que um dos sentidos de *gráphein* é o de um marcar físico.

Em um contexto ordinário, se uma pessoa disser para a outra que vai lhe mostrar uma fotografia de um padrão de tecido, o que essa última esperará ver? Provavelmente uma fotografia digital exibida na tela de um celular, ou mesmo uma fotografia impressa em revista ou livro sobre tecidos, *não* o tampo de uma mesa exposta ao sol. Claro, essas marcas na superfície da mesa são *como* uma fotografia do padrão de tecido, mas *ser como* é um uso analógico, expandido ou como se queira, de um termo e não um uso literal. Gaut e Wilson pretendem que “fotografia natural” seria um uso literal de “fotografia”, como se o critério da propriedade genética causal bastasse para um estado de coisas contar como fotografia³³⁷. Tanto a imagem nos sais de prata quanto as marcas na madeira são imagens bidimensionais causadas pela ação solar, mas não seriam deliberadas no sentido de Scruton. Apesar disso, os dois intérpretes fazem coro com o filósofo britânico no tocante a não pensarem nos contextos em que esses estados de coisas podem contar como fotografia. Minha rejeição anterior quase imediata à possibilidade da fotografia natural também revela esse mesmo erro.

A ausência de contextualização do exemplo de Gaut não permite que decidamos nem que “fotografia natural” seja uma extensão legítima do conceito de fotografia, nem “ilegítima”; a mesma coisa para o molde de barro da pata de elefantes. Faltam informações. Uma mera marca de pegada dificilmente contaria como um molde. Afinal, moldes são feitos por seres humanos, com algum propósito e provavelmente no contexto de alguma instituição. Suponhamos que uma forma para acompanhar o desenvolvimento de um elefante seja, justamente, por sua pata. Como elefantes selvagens não deixariam humanos se aproximarem e seria inviável dopá-los para tirar as medidas ou mesmo o molde de suas patas, um grupo de pesquisadores que acompanha a manada de elefantes usa as marcas de suas pegadas. A marca da pegada é usada por essas pessoas como um molde e, para

³³⁷ Como veremos, Wilson recusa justamente a visão de causalidade corporificada na fotografia ideal e na propriedade genética causal, oferecendo uma descrição mais complexa do processo fotográfico: “por ‘fotografia’ quero dizer uma imagem visual cuja história causal relevante necessariamente inclui um evento fotográfico” (PHILLIPS, 2009, p. 336). Estritamente, não seria a suposta propriedade considerada por Scruton que contaria como critério de fotografia para a intérprete, mas sim o fato de a imagem ter sido produzida pelo processo em múltiplos estágios descrito por ela, com ênfase na ocorrência do tal “evento fotográfico”.

todos os propósitos, dentro do contexto dessa situação ficcional, é um molde. Podemos fazer um exercício semelhante com a imagem no fundo da poça de sais fotossensíveis. Ela é usada de alguma forma? Talvez algum povo isolado que viva na região dessas cavidades tenha não apenas descoberto essas imagens, mas também como ocasioná-las ao manipularem os deslizamentos de terra. Como não seria algo comum como a fotografia é entre nós especialmente após a difusão da fotografia instantânea, talvez apenas os maiores desse povo sejam registrados dessa forma, muito provavelmente no contexto de alguma cerimônia religiosa (o oferecimento da semelhança ao submundo, digamos³³⁸). Ora, esses acréscimos à descrição de Gaut não distorcem seu teor. Afinal, o complexo de cavidades e as poças não teriam sido manufaturados por esse povo distante. Nesse caso, por que não ver todo esse complexo como uma câmera fotográfica natural e as imagens resultantes como fotografias naturais? Penso que um exercício semelhante poderia ser feito inclusive com o tampo de madeira marcado de Wilson.

A ausência de contextualização na consideração de Dawn Wilson é mais complexa e diametralmente oposta àquela de Gaut na descrição da fotografia natural. Tal como Diarmuid Costello, a intérprete reage à eleição da propriedade genética causal como critério privilegiado:

Ao longo de sua discussão, Scruton escolhe trabalhar com uma caracterização extremamente mínima do meio da fotografia. De fato, se sua definição da fotografia ideal pode ser considerada toda a história, então sua noção de meio é definida inteiramente em termos de duas considerações: uma fotografia ideal tem uma relação causal com seu assunto e identidade da aparência com seu assunto. Para seus propósitos, Scruton não tem necessidade de discriminar entre diferentes estágios do processo fotográfico. Em sua consideração não faz diferença se o meio registrador (*recording medium*) é colódio sobre vidro, película de celulose ou um sensor eletrônico. Nem nada depende, para ele, de se o objeto visual é um papel fotográfico (*paper print*), slide transparente ou imagem digital³³⁹.

Wilson assinala em tom crítico justamente o isolamento do critério da propriedade genética causal em relação aos demais critérios (alguns mencionados por ela, inclusive). O outro lado da moeda dessa “caracterização extremamente mínima do meio da fotografia”, seria a “história simplista (*oversimplified*)” do processo fotográfico ou “concepção simplista” da fotografia feita por Scruton, apenas mais uma das “caracterizações simplistas da fotografia” que dominariam o debate *mainstream* em filosofia da arte³⁴⁰. Em artigo recente, a intérprete

³³⁸ Acrescentei esse detalhe porque, ao contrário das fotografias em um álbum de família, as “fotografias” naturais muito provavelmente se desvaneceriam com o contato posterior com a luz. Por conseguinte o povo isolado que produz essas imagens não teria como acessá-las continuamente. Para dar conta disso, imaginei que tais imagens, uma vez produzidas, seriam mantidas isoladas no subterrâneo, talvez como uma espécie de oferenda ao submundo. Expô-las à luz do sol (ou de tocha) e, ato contínuo, arruiná-las, poderia ser alvo de punição.

³³⁹ PHILLIPS, 2009, p. 335.

³⁴⁰ Todas as citações desse período são da mesma página, de PHILLIPS, 2009, p. 336.

batizou esse tipo de caracterização simplista de consideração de estágio único da fotografia, em oposição a uma de estágio múltiplo. Segundo ela, as teorias ortodoxas (como aquelas de Scruton e Walton) que dominam o debate *mainstream* “devem ser classificadas como considerações de estágio único da fotografia”³⁴¹.

Para entendermos a classificação da posição de Scruton, precisamos explorar o diagnóstico que Wilson faz dela:

subestimando a proveniência causal de fotografias, Scruton gerou uma consideração imprecisa tanto do “assunto” de uma fotografia quanto do “meio” da fotografia, e isso permite-o especificar uma concepção demasiadamente restrita de como podemos nos interessar por uma fotografia ideal³⁴².

O filósofo britânico falharia em “levar a proveniência causal da fotografia a sério o suficiente”³⁴³ (apesar de sustentar uma posição bastante séria³⁴⁴ sobre fotografias). Wilson considera que falar do assunto de uma fotografia ideal seria “terminologia espúria”³⁴⁵, uma vez que uma fotografia ideal por definição seria meramente causal. Dizer que uma fotografia ideal tem um assunto seria “o mesmo erro que pensar que uma linha de maré de detritos está em uma relação com um assunto: a saber, a maré”³⁴⁶. A intérprete fortalece seu ponto mais ainda por conceder em seu exemplo que “o formato da linha de maré assemelha-se ao formato das ondas que chegam”³⁴⁷. De uma perspectiva causal, a configuração de detritos na linha da maré equivale àquela de marcas componentes da fotografia. Afinal, pela própria confissão de Scruton, “a relação entre uma fotografia e seu assunto é uma relação causal”³⁴⁸ e “uma relação causal é uma relação entre eventos”³⁴⁹. Ignorando a dificuldade de considerar uma fotografia ou um objeto material fotografado como *eventos*, e lendo aí em vez disso *estados de coisas*, apenas teríamos que “se *a* é a causa de *b*, então a existência de *b* é suficiente para a existência de *a*”³⁵⁰, e nada mais. Embora ser efeito de *x* e ser pintura de *x* sejam expressões superficialmente parecidas (substituindo “efeito” e “pintura” por uma variável de predicados, alcançaríamos uma forma compartilhada “ser *P* de *x*”), um efeito não é *de* sua causa em um sentido comparável a como uma pintura é *de* seu assunto³⁵¹.

³⁴¹ WILSON, 2021, p. 172.

³⁴² PHILLIPS, 2009, p. 328.

³⁴³ PHILLIPS, 2009, p. 328.

³⁴⁴ Sobre a oposição entre *ser sério* e *levar a sério*, Cf. a subseção 5.3 do capítulo 5.

³⁴⁵ PHILLIPS, 2009, p. 329.

³⁴⁶ PHILLIPS, 2009, p. 330.

³⁴⁷ PHILLIPS, 2009, p. 330, nota 8.

³⁴⁸ SCRUTON, 1981, p. 588.

³⁴⁹ SCRUTON, 1981, p. 587.

³⁵⁰ SCRUTON, 1981, p. 588.

³⁵¹ Talvez por ter ruminado um tanto na graduação sobre o *Tractatus Logico-Philosophicus*, eu estaria tentado a dizer que um estado de coisas não tem de-idade/sobre-idade (*aboutness*) alguma por ser uma existência auto-contida, mas essa seria uma afirmação muito metafísica. Só de pensá-la me bate uma preguiça, o que dizer de pensar em justificá-la!

É preciso de algo mais além da causalidade para fazer alguma coisa o assunto: “se uma fotografia ideal tem um assunto, então, em algum aspecto, a relação não é meramente causal”³⁵². Esse algo mais seria a intencionalidade, embora Wilson não entre nesse tocante: “acredito que estabelecer o papel da intencionalidade irá mostrar como é possível para fotografias terem assuntos além dos objetos fotografados”³⁵³. Os objetos fotografados por serem fotografados não se tornariam por isso o assunto da fotografia, havendo a possibilidade, inclusive, de a fotografia não possuir assunto algum³⁵⁴. Identificar as coisas das quais uma fotografia seria uma *fotografia de* não seria a mesma coisa que identificar o assunto da foto³⁵⁵, já que seria simplesmente identificar um constituinte causal do processo fotográfico. Segundo a intérprete, “ao considerar os objetos fotografados como assunto (*subject-matter*), foi possível para Scruton negligenciar seu papel apropriado como elementos constituintes no processo fotográfico”³⁵⁶. O cerne da resposta de Wilson será oferecer uma compreensão alternativa do processo fotográfico àquela pressuposta na argumentação do filósofo conservador.

Mas primeiro devemos entender essa compreensão pressuposta. Qual seria ela? Segundo a intérprete, a seguinte:

1. um evento de algum tipo tem lugar em frente da câmera (algumas vezes chamado de o ‘evento pro-fílmico’), por exemplo, um pássaro voa diante de uma queda d’água;
2. a câmera tira uma fotografia do evento pro-fílmico;
3. cópias da fotografia são impressas;
4. a aparência da fotografia leva o observador (*viewer*) a aprender sobre a aparência do evento pro-fílmico³⁵⁷.

A bem da verdade, essa é uma reconstrução muito caridosa do que Scruton parece considerar ser o caso³⁵⁸, já que ele ignora inteiramente o que acontece entre um fotógrafo

³⁵² PHILLIPS, 2009, p. 331.

³⁵³ PHILLIPS, 2009, p. 333.

³⁵⁴ Cf. PHILLIPS, 2009, p. 331.

³⁵⁵ Cf. PHILLIPS, 2009, p. 335.

³⁵⁶ PHILLIPS, 2009, p. 333.

³⁵⁷ PHILLIPS, 2009, p. 336.

³⁵⁸ Dawn Wilson parece ter ficado mais caridosa com o passar do tempo, uma vez que diz o seguinte sobre considerações de estágio único (o tipo ao qual a caracterização de Scruton pertenceria): “considerações de estágio único e múltiplo da fotografia compartilham um ponto de partida comum antes de divergirem. Um passo preliminar para qualquer processo fotográfico é organizar um arranjo de luz (*to arrange an array of light*)” (WILSON, 2022, p. 144) e “considerações de estágio único e múltiplo da fotografia divergem em como elas caracterizam os estágios do processo que jazem entre uma imagem de luz e uma imagem fotográfica” (WILSON, 2022, p. 145). A caridade de Wilson está em atribuir às considerações de estágio único uma apreensão da imagem de luz. Como a objeção de Diarmuid Costello deixa claro, esse não parece ser o caso de Scruton. Como diz a filósofa, “a questão chave para a maioria das pessoas é se [a imagem fotográfica] é um registro da cena fotografada, mas isso só pode ser propriamente entendido se a intercessão da imagem de luz é reconhecida” (WILSON, 2022, p. 155, nota 28). O filósofo conservador não parece reconhecer tal intercessão, de modo a não entender propriamente como a cena fotografada seria registrada. Isso ficará claro quando

apertar o disparador e um observador olhar para uma fotografia. O filósofo britânico até fala de adicionar marcas à “placa fotográfica”³⁵⁹ (como veremos na subseção 3.4), só que ele parece ignorar que películas fotográficas substituíram placas fotográficas há *algum* tempo. Claro, Scruton pode estar falando no contexto de uma prática antiga de “fotógrafos de estúdio”³⁶⁰ rapidamente mencionados por ele, mas o filósofo não poderia sem mais extrapolar o que fala *sobre esse contexto* para as práticas fotográficas dos anos 80 do século XX. Ignorando tal detalhe, Scruton parece coalescer o negativo e a fotografia já impressa³⁶¹. Seja como for, isso tudo é água para o moinho de Wilson. Essa compreensão do processo fotográfico seria uma consideração de estágio único exatamente por conta da etapa 2: “A fotografia existe tão logo tenha sido tirada e é tipicamente armazenada como uma imagem latente em filme não-revelado, ou como um arquivo digital”³⁶²³⁶³.

Dawn Wilson propõe uma outra história mais complexa do processo fotográfico. Prefigurando sua classificação de 2021, ela define “processo fotográfico” como “um processo distintivo de estágio múltiplo que inclui a ocorrência de um evento fotográfico e a produção material de imagens fotográficas”³⁶⁴. E o que seria tal evento?

O evento fotográfico é a *registro (recording) da imagem de luz*. É importante reconhecer que nessa descrição ‘uma registro’ não é o mesmo que ‘um registro’ (*record*). O registro (um objeto) é o resultado do processo de registro. Enfatizo esse ponto a fim de enfatizar que o evento fotográfico não é ele próprio uma fotografia. De fato, mesmo quando o evento fotográfico está completo, o resultado não é necessariamente imediatamente uma fotografia. O registro deixado pela registro da imagem de luz não é necessariamente uma imagem visual³⁶⁵.

Wilson é mais enfática em seu artigo recente quanto a não visualidade do registro produzido pela registro:

discutirmos as três caracterizações positivas, oferecidas por Scruton da natureza, causal de fotografias em 3.3.

³⁵⁹ SCRUTON, 1981, p. 593.

³⁶⁰ SCRUTON, 1981, p. 593.

³⁶¹ “Algumas vezes, ‘a fotografia’ é usada intercambiavelmente para significar a substância material que sofreu mudança com a exposição à luz, e também para o objeto visual que é oferecido à vista” (PHILLIPS, 2009, p. 336).

³⁶² WILSON, 2021, p. 162. O grande desenvolvimento conceitual de Dawn Wilson nesse artigo recente se dá justamente quanto ao papel da imagem latente na consideração de estágio único. Não entrarei nesse tocante justamente porque iria muito além do que Scruton vai efetivamente.

³⁶³ Em texto posterior, publicado na mesma coletânea que o da intérprete, Scruton falou nos “resultados de apontar uma máquina para uma coisa, apertar um botão, e imprimir o resultado” (SCRUTON, 2009b, p. 451). A adição de uma menção a “imprimir” muito provavelmente se deve à leitura do texto de Wilson, ao qual procura responder. Seja como for, o trecho dá a entender que a fotografia é produzida ao apertar de um botão, correspondendo ao “resultado” de se apontar a câmera fotográfica e de se apertar o disparador, o que é quase uma expressão paradigmática da consideração de estágio único do processo fotográfico.

³⁶⁴ PHILLIPS, 2009, p. 336.

³⁶⁵ PHILLIPS, 2009, p. 337.

Durante o evento fotográfico, uma superfície fotossensível computa (*tallies*) a quantidade e posição de luz durante um intervalo de tempo e codifica esse cômputo (*tally*) química ou eletricamente. Chamo essa informação codificada a 'gravação' (*register*). A informação tem potencial para ser usada para produzir imagens fotográficas, mas a própria gravação não é ela própria uma imagem e não codifica informação imageticamente³⁶⁶.

É fácil negligenciar a mudança de terminologia de Wilson (como eu mesmo fiz originalmente) de 2009 para 2021 e 2022, especialmente porque os termos são muito parecidos. De uma gravação (*recording*) da imagem de luz e o resultante registro (*record*) passamos a ter um gravamento (*registration*) dela e uma gravação (*register*) resultante: “durante o evento fotográfico há um gravamento causal da luz que forma a imagem óptica de luz, mas o resultado desse primeiro estágio é apenas uma gravação fotográfica, não uma imagem fotográfica”³⁶⁷. As razões para essa mudança de vocabulário e quais nuances ela apanha, assim como as razões para eu traduzir dessa maneira (por que não traduzir “*registration*” por “registro”, por exemplo?), serão expostas em 3.3³⁶⁸. Seguirei o vocabulário atualizado daqui por diante. Seja como for, a gravação (anteriormente, o registro) é informação gravada química (na fotografia analógica) ou eletricamente (na variante digital), mas não *visualmente*. O fato é que, para Wilson, “a consideração de estágio único supõe erradamente que essa gravação é já uma imagem fotográfica”³⁶⁹.

O evento fotográfico é o gravamento da imagem de luz que resulta na gravação de informação. Mas o que é a imagem de luz? Wilson oferece duas úteis elucidacões:

1) A luz é usualmente direcionada através de uma abertura e por uma série de lentes e espelhos. A luz alcançando a tela [*screen*, a superfície do material fotossensível da câmera] forma uma ‘imagem de luz’ — um arranjo visível mutável (*changeable visible array*) de luz de diferentes comprimentos de onda. Uma imagem de luz desse tipo é o que nós somos capazes de ver estando dentro de uma câmera escura³⁷⁰;

e 2) O fenômeno de uma imagem óptica de luz é uma curiosidade fascinante que inspirou e obcecou os pioneiros da fotografia. É tanto uma reflexão quanto uma imagem visual, com tamanho, formato e localização em uma superfície. Ela consiste em áreas diferenciadas de cor e tons contrastantes ricamente detalhadas. Reage a mudanças em tempo real na cena e na câmera, de modo que pode ser dinâmica ou estática, mas acima

³⁶⁶ WILSON, 2021, p. 163.

³⁶⁷ WILSON, 2022, p. 147.

³⁶⁸ “Eu considerei importante refinar minha escolha de palavras [...] [os teóricos aderentes da consideração de estágio múltiplo] caracterizaram o evento fotográfico de diversos modos, nem todos usando os mesmos termos. Decidir sobre (*settling on*) terminologia exata — gravamento ou gravação (*registering or recording*) — não é o ponto principal; o que importa é como melhor elucidar que um evento fotográfico — o gravamento da luz — não constitui por si mesmo a produção de uma imagem” (WILSON, 2022, p. 155, nota 28).

³⁶⁹ WILSON, 2021, p. 166. O registro entendido já como uma imagem fotográfica corresponderia à imagem latente. Para o tratamento e rejeição absolutamente brilhantes de Wilson dessa ideia, Cf. WILSON, 2021, pp. 166-169.

³⁷⁰ PHILLIPS, 2009, p. 337.

de tudo é efêmera. A vista dentro de uma câmera escura é ao mesmo tempo uma vista do mundo exterior — selecionada, refletida, invertida, dimensionada e achatada. Pessoas se movem, sombras se aprofundam e, em algum momento, a imagem refletiva de luz deve desaparecer³⁷¹.

A segunda elucidação detalha e dá mais vida à primeira. Wilson considera a câmera fotográfica como uma espécie de câmera escura em miniatura. A imagem de luz é a imagem que se forma na superfície oposta àquela em que se encontra a abertura da câmera. É a imagem que veríamos caso miniaturizados (à maneira do Homem-Formiga) entrássemos na câmera fotográfica na ocasião da exposição do material fotossensível da câmera. A imagem de luz, justamente por ser causada pela luz refletida ou emitida pelo estado de coisas diante da câmera escura, é um “arranjo visível mutável de luz”: se o estado de coisas se modificar, ela se modifica conformemente. Gregory Currie chama essa relação causalmente produzida de “dependência natural”³⁷². Ora, Wilson considera que “a fotografia ideal de Scruton não é nada mais do que uma imagem desse tipo”³⁷³.

A natureza causal da fotografia ideal, que se originaria de um processo fotográfico de estágio único, corresponderia àquela da imagem de luz. Essa imagem estaria na mesma categoria de imagens especulares e das experiências visuais que temos ao olhar através de uma moldura vazia³⁷⁴. Scruton compara *fotografias* com espelhos em diversas ocasiões³⁷⁵, inclusive se referindo à célebre descrição de Oliver Wendell Holmes do daguerreótipo como “espelho com memória”³⁷⁶. A comparação mais importante para Wilson é uma que ocorre no raciocínio que acompanha o exemplo do Sileno³⁷⁷. Scruton equipara tirar a foto de um bêbado e chamá-la de *Sileno* com apontar para o bêbado *in loco* e dizer “Sileno”:

O ato de ostensão pode em alguma outra ocasião ser completado por uma câmera (ou uma moldura, um espelho, ou qualquer outro dispositivo que isola aquilo que mostra).

A câmera, então, está sendo usada, não para representar alguma coisa, mas para apontá-la. O assunto, uma vez localizado, desempenha seu próprio papel especial (*plays its own special part*) em um processo independente de representação. A câmera não é essencial para esse

³⁷¹ WILSON, 2022, pp. 144-145.

³⁷² CURRIE, 1995, p. 55. No caso da fotografia, essa dependência natural para Currie seria *contrafactual*: se a cena fotografada fosse diferente, então a fotografia *também* seria diferente.

³⁷³ PHILLIPS, 2009, p. 137.

³⁷⁴ Cf. PHILLIPS, 2009, p. 137. Wilson fala nessa mesma página de “imagens” (as aspas são dela) produzidas por se enquadrar com uma moldura vazia. Optei, em vez disso, de falar de experiências visuais, já que esse é o vocabulário usado por Currie e com ele poderíamos dispensar analogias. O que vemos através da moldura vazia tem dependência natural em relação ao que está diante da moldura vazia porque nossa visão de modo geral teria essa dependência.

³⁷⁵ Cf. SCRUTON 1981, pp. 588, 589, 595, 596 e 597.

³⁷⁶ Cf. SCRUTON, 1981, p. 596.

³⁷⁷ Para uma discussão mais aprofundada do exemplo do Sileno e do conceito de fotografia de representação que ele representa, Cf. o próximo capítulo.

processo: um dedo sinalizando (*gesturing finger*) teria servido tão bem quanto³⁷⁸.

Nós apontamos a câmera para aquilo que desejamos registrar em fotografia. Para Scruton, é como se apontássemos com a câmera e a fotografia resultante de tal apontar fosse uma espécie de materialização dessa ostensão. Essa compreensão é possibilitada pela estranha comparação que inicia a citação. A *câmera* é considerada como “um dispositivo que isola aquilo que mostra” e comparada *enquanto tal* com molduras³⁷⁹ e espelhos.



Benjamin Balázs, *Imagem de estoque sem título*, s.d.

Como assim a câmera isola o que mostra? A câmera produz fotografias. Ela mostraria por meio das fotos produzidas por ela, digamos, secundariamente, uma vez que primariamente seriam as fotografias que isolariam e mostrariam alguma coisa? A comparação é esclarecida caso pensarmos em uma câmera que possua um visor (*viewfinder*) como a câmera acima. Como diz Dawn Wilson (a quem imito descaradamente ao usar a foto³⁸⁰), “algumas câmeras modernas possuem visores que exibem a imagem de

³⁷⁸ SCRUTON, 1981 p. 589.

³⁷⁹ A menção à moldura encontra eco na “comparação final” (SCRUTON, 1981, p. 596) de se olhar para uma fotografia e visualizar os objetos fotografados com se ver uma rua de uma certa perspectiva selecionada por uma moldura vazia.

³⁸⁰ Cf. WILSON, 2021, p. 163 para outra foto retratando uma imagem de luz exibida no visor. Naquela usada por Wilson, vemos uma mão segurando a câmera. Optei por uma justamente sem presença

luz”³⁸¹. Ora, a imagem de luz que vemos no visor de uma câmera isolaria o que mostra e poderia ser comparada com uma moldura vazia exatamente porque possui dependência natural em relação ao que está diante da câmera fotográfica. Para Scruton, tanto faria falar de câmeras ou fotografias justamente porque uma fotografia corresponderia simplesmente à “captura” ou “congelamento” de uma configuração momentânea da imagem de luz exibida no visor. O filósofo, ao falar de “aparências fugazes” envolvidas na produção de fotografias, pode ser visto como aludindo à covariação da imagem de luz com as características do estado de coisas diante da câmera³⁸².

A caracterização alternativa do processo fotográfico de Wilson, uma consideração de estágio múltiplo, é a seguinte:

1. uma imagem de luz é formada, usando objetos e fontes de luz em um estado de coisas ordinário;
2. um evento fotográfico ocorre [o gravamento da imagem de luz] — nenhuma fotografia existe ainda;
3. a informação [gravada] e armazenada [a gravação fotográfica] passa por um processo [o que ela chamará em 2022 de processamento da imagem, *image rendering*] para criar uma imagem visual (a fotografia) ou várias de tais imagens;
4. a aparência da fotografia leva o espectador a aprender sobre o evento fotográfico³⁸³.

Em seu artigo de 2022, Dawn Wilson complexifica o estágio 3. Além de batizar o processo de produção de uma imagem visual de *processamento (rendering)*, ela se dá conta de que o resultado não necessariamente é uma fotografia, ainda que seja uma imagem fotográfica:

Quando o evento fotográfico terminou, uma gravação consistindo das mudanças materiais foi removida da câmera. A gravação não era um registro ou uma representação. A gravação foi imersa em líquido revelador (*developing fluid*) que fez com que catalisadores microscópicos crescessem em largos grãos de sais de prata e produzissem um padrão visível. A imagem fotográfica foi quimicamente estabilizada para parar o processamento (*rendering process*). O ‘negativo’ resultante é um registro fotográfico (*photographic record*) [...] Embora um negativo já seja uma imagem fotográfica, não é usualmente considerada um resultado final. Métodos fotoquímicos com um processo de negativo-positivo demandam dois eventos fotográficos e estágios de processamento de imagem. A primeira gravação, produzida na câmera, é processada em uma imagem fotográfica negativa [...] O negativo é então usado na sala escura para encenar um segundo evento fotográfico³⁸⁴.

humana visível justamente por conta da dissolução da escolha humana no automatismo. Para uma exploração de porque essa dissolução seria ideológica, Cf. Apêndice A.

³⁸¹ WILSON, 2021, p. 162.

³⁸² SCRUTON, 1981, p. 587. Comentarei mais sobre tais aparências em 3,3

³⁸³ PHILLIPS, 2009, p. 338.

³⁸⁴ WILSON, 2022, pp. 156-157.

O negativo é uma imagem fotográfica, mas não uma fotografia *bona fide*, embora, como eu já tenha mencionado, Scruton parece não diferenciar entre esses dois tipos de imagem fotográfica. A sequência evento fotográfico-processamento produz imagens fotográficas, que poderão ser fotografias ou não dependendo do contexto. No caso de um processo fotográfico de negativo-positivo, será preciso uma nova sequência dessas para se chegar a uma fotografia de fato. Além de possibilitar novas formas de intervenção artística, essa segunda sequência evento fotográfico-processamento mostraria que a situação causal envolvida na gravação da imagem de luz *não* precisa ser aquela de uma cena fotografada, de modo que a cena fotografada seria *apenas* um tipo de situação causal.

Tal como podemos em geral extrair informações da cena fotografada a partir da fotografia³⁸⁵, alguém de posse de conhecimento técnico³⁸⁶ poderia extrair informações da situação causal da sala escura a partir do positivo “revelado” (as aspas serão explicadas na sequência). Tomando de empréstimo um termo de Conant³⁸⁷, podemos chamar essa situação causal de *cena de produção fotográfica*. Em ambos os casos, o observador estaria “indo” da superfície da fotografia para a cena de produção fotográfica (a cena fotografada, a sala escura ou qualquer que seja ela) exatamente porque a imagem de luz gravada computa informação dessa cena. Seja como for, seria exagero considerar que a revisão de Wilson em 2022 introduziria necessariamente uma segunda sequência de gravação-processamento. Ela introduz, isso sim, um refinamento de sua descrição anterior da consideração de estágio múltiplo de modo a tornar possível essa nova sequência. Esse refinamento reflete-se na clareza que Wilson possui sobre a proposta desse tipo de consideração: “A consideração de estágio múltiplo, com efeito, não começa simplesmente com a visão de estágio único. Em

³⁸⁵ O ver a partir seria justamente a interação com fotos em que haveria extração de informação, como veremos em 3.3.

³⁸⁶ “Ora, essas técnicas fotográficas mencionadas acima [dentre as quais algumas têm lugar na sala escura]. que requerem um alto grau de habilidade e conhecimento sobre o processo fotográfico, podem ser usadas seja para fazer correções para propósitos de correção, seja para outros propósitos criativos (ou enganadores) tais como representar *ficta*” (ATENCIA LINARES, 2012, p. 22). O alto grau de habilidade e conhecimento demandado do produtor da imagem fotográfica encontra contrapartida no maior grau de habilidade de *leitura*, digamos, e conhecimento da parte do observador para reconhecer tais manipulações do meio. Diga-se de passagem que o observador médio não está de posse desse maior grau dos dois. Comentarei mais sobre isso nas Considerações finais e no Apêndice A.

³⁸⁷ “Pelo registro da cena de produção, refiro-me ao tipo de atividade que ocorre em uma determinada localidade e em um determinado momento no espaço tri-dimensional e no tempo histórico em *nosso* mundo — atividade que envolve coisas como um *set* de filmagem, câmeras, atores, um diretor, e provavelmente coisas como objetos cênicos, fios, equipamento de som e iluminação, e possivelmente pessoas como operadores de câmera, eletricitistas-chefe, maquinistas e assistentes de produção” (CONANT, s.d., pp. 6-7). Conant distingue três modos de interação com a tela cinematográfica. No registro da cena de produção, nós encaramos a tela como nos oferecendo informações sobre o mundo. Por exemplo, quando vemos um erro de produção (a mão de um assistente de iluminação aparecendo no plano) ou notamos como algum ator está envelhecido ou gordinho, nós paramos de interagir com ficcionalidade com a tela e passamos a ver as imagens como um registro da realidade.

vez disso, ela re-concebe a relação entre dois estágios do processo (gravação e processamento) e oferece um novo modo de entender imagens fotográficas³⁸⁸.

Tal re-concepção faz as diferenças entre as considerações de estágio múltiplo e único serem maiores do que à primeira vista podem parecer. Embora Scruton não faça menção à imagem de luz e o simples fato de Wilson fazê-lo já diferenciaria radicalmente a sua consideração da dele, uma consideração de estágio único não precisa ignorá-la. A formação da imagem de luz dentro da câmera sobre o material fotossensível seria o momento em que uma fotografia viria à luz e corresponderia à exposição. Apesar de já estar pronta, ela estaria como que escondida (*latente*). A ideia de retirar a fotografia desse estado é escancarada em português com o termo “*revelação*”. A revelação seria simplesmente uma etapa técnico-pragmática para desocultar uma fotografia que para todos os efeitos já existiria. Wilson é explícita: “a noção de estágio múltiplo de evento fotográfico não é a mesma de estágio único de exposição”³⁸⁹, “a noção de estágio múltiplo de processamento não é a mesma de estágio único de revelação (*development*)”³⁹⁰. A moral dessa história mais complexa contada por Wilson é que “o evento fotográfico é central ao meio da fotografia, e devemos investigar de mente aberta a ideia que esse fenômeno causal distintivo — exatamente como a pincelada — pode ser dominada e criativamente explorada por artistas habilidosos”³⁹¹. Quer dizer, a intérprete abre um espaço conceitual para o uso intencional e potencialmente artístico da fotografia. A adoção de uma consideração de estágio único por Scruton ato contínuo o tornaria insensível a tal espaço³⁹².

Dawn Wilson extrapola a partir dessa moral. Ela pretende que a consideração de estágio múltiplo *substitua* aquela de estágio único. Por que? Porque

apreciar uma fotografia *enquanto* fotografia requer entender que ela tem uma proveniência causal distintiva: apreciar que suas propriedades visuais são causalmente dependente das propriedades de objetos e fontes de luz que participaram da criação (*went into creating*) da imagem de luz, fatores envolvidos no evento fotográfico, e de características materiais ganhas durante seu processamento em uma imagem visual³⁹³.

Claro, Wilson pode estar simplesmente usando o vocabulário que Scruton emprega para a pintura em relação à fotografia. Para apreciar uma fotografia enquanto fotografia em uma

³⁸⁸ WILSON, 2022, pp. 146-147.

³⁸⁹ WILSON, 2022, p. 147, nota 12.

³⁹⁰ WILSON, 2022, p. 147, nota 14.

³⁹¹ PHILLIPS, 2009, p. 340. A referência a investigar de “mente aberta” chama a atenção para o componente atitudinal envolvido nesse tipo de investigação ontológica. Estaria ela implicando implicitamente que Scruton *não* estaria investigando a fotografia assim? Sugiro explicitamente isso em 5.3.

³⁹² Exploro essa dimensão dessensibilizadora da consideração de estágio único no Apêndice A, com a ideia de *ideologia Kodak*.

³⁹³ PHILLIPS, 2009, p. 339.

experiência estética análoga à apreciação de pinturas, e não simplesmente apreciar seus “efeitos característicos”³⁹⁴ (que seria o máximo que o filósofo permitiria para fotos), nós precisamos entender como o processo fotográfico funciona. Mas, lida literalmente, a intérprete está falando que o aderente de uma consideração de estágio único, por ver a fotografia sob a lente dessa concepção, *não* apreciaria a fotografia enquanto fotografia. Se “o interesse que temos em fotografias *deve* envolver uma apreciação de sua proveniência causal”³⁹⁵ e se a consideração de estágio único não entende adequadamente tal proveniência, então o interesse de alguém em fotografias que se esgota na consideração de estágio único *não* seria um interesse naquele estado de coisas enquanto fotografia. Wilson é mais explícita em seu artigo de 2021: “assumindo que meu argumento é bem sucedido, uma consideração de estágio múltiplo da fotografia é *a única opção* coerente”³⁹⁶.

Coerente com o quê? Coerente com uma descrição científica (ou, pelo menos, *mais* científica) da fotografia enquanto estado de coisas. Mesmo estando errada dessa perspectiva científica, a consideração de estágio único não deixa de ser coerente internamente, digamos. Talvez esse seja justamente um dos seus apelos: ela é simples e parece fazer sentido. Exceto quando confrontada com a realidade acessível da perspectiva de um cientista ou mesmo de um fotógrafo ou outro profissional que lide pessoalmente com o processo fotográfico. Mas quando em nossas interações ordinárias com fotografias somos confrontados com essa realidade? Em seu afã de garantir um espaço conceitual para um uso intencional de fotografias, Wilson parece incorrer no mesmo tipo de erro (que abordei em 1.3) de Scruton de desqualificar como uma ilusória³⁹⁷ toda uma forma de interação com fotografias, com o agravante de a forma de interação ou, melhor dizendo, matriz de interações ordinárias desconsiderada pela intérprete ser majoritária. Pode ser que aquilo que conta como fotografia nessa interação contaria como imagem de luz em interações regidas pela consideração de estágio múltiplo. Não obstante, a expressão ordinária “tirar/tomar/bater uma fotografia” é plenamente inteligível nos contextos ordinários em que ocorre.

Eis porque a ausência de contextualização na consideração de Dawn Wilson seria mais complexa e diametralmente oposta àquela de Berys Gaut. Gaut adota sem mais a consideração de estágio único. É a difusão dessa consideração no debate de filosofia da fotografia que o faz não se preocupar com o contexto de uso de fotografias ou do enunciado do termo “fotografia” quando discute a possibilidade da fotografia natural. Já Wilson procura arraigar um outro tipo de consideração mais complexo do processo fotográfico do que

³⁹⁴ SCRUTON, 1981, p. 580.

³⁹⁵ PHILLIPS, 2009, p. 340.

³⁹⁶ WILSON, 2021, p. 172; grifos meus, NF.

³⁹⁷ A filósofa apenas parece incorrer no mesmo erro, porque efetivamente as formas ordinárias envolveriam um certo grau de ilusão sobre a natureza do meio fotográfico. Falo mais sobre isso no Apêndice A.

aquele tradicional. Seu exagero tem algo de corretivo quanto à visão dominante do debate de filosofia da fotografia, e pode ser encarado como uma tentativa de endireitar o debate por puxá-lo na direção oposta àquela para o qual tradicionalmente tende³⁹⁸. Uma posição mais nuançada, talvez o meio termo entre dois extremos descontextualizados, seria considerar que o sentido de “fotografia” varia segundo o contexto de ocorrência do termo. Apesar disso, isso não diminui o poder de sua objeção fulminante a Scruton. Ainda que fale que “é em termos da relação causal que o assunto de uma fotografia é normalmente entendido”³⁹⁹, o filósofo conservador pretende que a maneira como usualmente falamos de fotografias (corporificada na fotografia ideal) nos daria insight da natureza de fotografias enquanto estados de coisas.

Ora, a objeção de Wilson mostra que essa maneira usual está equivocada e que é uma maneira menos usual, mais científica, digamos, que proporcionaria esse acesso à natureza de fotografias enquanto estado de coisas. Esse aspecto da objeção é fulminante à pretensão essencialista de Scruton corporificada em sua proposta de que a maneira como falamos de fotografias espelharia sua natureza enquanto estado de coisas (como vimos com seu método dos critérios exposto no capítulo 1). Por um lado, essa objeção deixaria Kendall Walton imperturbado. Segundo ele, “o que precisa ser explicado não é fotografias como elas são ‘nelas mesmas’, mas as maneiras em que elas são experimentadas e têm lugar em nossa cultura”⁴⁰⁰. Por outro lado, o filósofo conservador considera que a maneira usual em que fotografias são experimentadas dariam acesso a como elas são “nelas mesmas”. Wilson mostraria que não, mas, no processo de mostrá-lo, ignora a dimensão experiencial presente nas considerações de Scruton (como enfatizado por mim em 1.1)⁴⁰¹. A crítica dela que o filósofo conservador subestimaria a causalidade envolvida no processo fotográfico pode ser desarmada ao levarmos em conta essa dimensão ignorada⁴⁰².

³⁹⁸ “É preciso forçar-nos ir na direção do extremo contrário, porque chegaremos ao estado intermediário afastando-nos o mais que pudermos do erro, como procedem aqueles que procuram endireitar varas tortas” (ARISTÓTELES, 1973, p. 277, *Et. Nic.* 1109b5-8).

³⁹⁹ SCRUTON, 1981, p. 588.

⁴⁰⁰ WALTON, 1986, p. 808, nota 5.

⁴⁰¹ “A diferença aqui [entre a relação da pintura com um mundo imaginário e da fotografia com o mundo] não é apenas uma picuinha (*quibble*). Concerne a diferença entre o modo como entendemos pinturas, e o modo como entendemos fotografias” (SCRUTON, 2009b, p. 453). O modo como as entendemos é moldado pelos supostos fatos de que a pintura possui a propriedade genética intencional e a fotografia, aquela causal: “E eu sugiro que esses fatos influenciam profundamente, e devem profundamente influenciar, o modo como fotografias são vistas” (SCRUTON, 2009b, p. 452).

⁴⁰² O artigo mais recente de Dawn Wilson abre com a seguinte passagem: “A fotografia é valorizada como um meio para registrar e visualmente reproduzir aspectos do mundo” (WILSON, 2022, p. 141). Quer dizer, ela reconhece imediatamente a dimensão experiencial que nos outros artigos aqui explorados não era enfatizada. Na página seguinte, Wilson fala como “[a noção que a fotografia é um meio independente da mente (*mind-independent*)] também molda as expectativas sobre as aplicações da fotografia em uma era de tecnologia digital, *machine learning* e inteligência artificial” (WILSON, 2022, p. 142). A filósofa parece sugerir, inclusive, uma espécie de papel terapêutico para suas ideias, a contrabalançar a influência arraigada do “mito” (Cf. WILSON, 2022, p. 144) da consideração de estágio único ou o mito da “concepção da registoção fotográfica como ‘impressão’ (*imprinting*)”

Que Wilson ignora a dimensão experiencial envolvida na caracterização tanto de pinturas quanto de fotografias fica clara na seguinte passagem:

De fato, sugiro, a caracterização supostamente neutra de imagens (*pictures*), que leva à ideia de que uma fotografia teria um assunto, é uma moldura (*framework*) que apenas faz sentido para objetos intencionais. Com pintura, há uma rota razoável da ideia que a imagem representa um assunto para se dizer que ela está em uma relação intencional com seu assunto. Se também começamos com a ideia de que a fotografia (*photograph*) também ‘representa’ um assunto, então aparentemente faz sentido explicar que a fotografia é relacionada com seu assunto por uma relação causal. Se, em vez disso, o ponto de partida fosse genuinamente a ideia de que a relação fotográfica é meramente causal, então não nos encontraríamos nos perguntando como explicar qualquer relação entre a fotografia e seu ‘assunto’⁴⁰³.

A intérprete comete um erro revelador nessa passagem. Por “objeto intencional” ela quer dizer um objeto intencional *intencional*, uma vez que, para o filósofo conservador, fotografias também teriam objetos intencionais (como mencionado na definição da fotografia como cópia da aparência), só que *causais*. Algo é visualizado em fotografias, exercitando “a capacidade de ‘ver como’ em um sentido bastante especial”⁴⁰⁴ (em comum com a visualização de coisas em pinturas). Para Scruton, o objeto intencional concerne a ou mesmo é a dimensão experiencial da parte do observador de uma imagem. Wilson quer dizer que só há assunto se há intencionalidade envolvida nessa visualização, mas acaba por dizer que só faz sentido falar em assunto de uma fotografia se *visualizamos alguma coisa nelas*. Seria essa a ideia mesmo de acordo com Scruton. Sua abordagem é justamente tratar a fotografia enquanto um estado de coisas experimentado por um observador. Em contrapartida, diz ela, se a tratamos simplesmente como um estado de coisas causado por outro, não há sentido em falarmos de assuntos.

O filósofo parte da abordagem do estado de coisas experimentado exatamente por conta de sua compreensão da história recente da pintura (conforme vimos em 1.2), uma vez que teria sido a equiparação *efetivamente* feita entre pintura e fotografia que *supostamente* teria desencaminhado a primeira de sua vocação figurativa. A experiência ofereceria a chave para superar essa equiparação (a saber, o critério da propriedade genética). Por um lado, concordo inteiramente com Wilson que a caracterização que Scruton está longe de ser

conception)” (WILSON, 2022, 153): “a alegação de Kulvicki que uma registoção é uma relação entre dois padrões pode sublinhar um ponto que empenhei-me (*I have been at pains*) em enfatizar: não deve ser negligenciado que uma imagem óptica de luz intercede no processo de registoção. A imagem de luz entrega o padrão de claro e escuro que determina o conteúdo registoável (*recordable content*). Isso pode ajudar a moderar a noção tradicional que o mundo imprime-se a si mesmo e que uma fotografia é a impressão de objetos em frente da câmara” (WILSON, 2022, p. 152).

⁴⁰³ PHILLIPS, 2009, p. 330.

⁴⁰⁴ SCRUTON, 1981, p. 579. Cf. a nota 90 na página 51 em 1.2 na qual comento sobre esse sentido “bastante especial”.

neutra, mas por outras razões: porquanto condicionada pelo próprio advento da fotografia e pelo impacto das reproduções fotográficas de obras de arte em nossa experiência com elas. Por outro lado, concordo apenas parcialmente que “assunto” é terminologia espúria para tratar de fotografias. Parcialmente, porque “assunto” é um termo que serviria para designar o objeto visualizado tanto em fotografias quanto em pinturas, e seria o outro lado da moeda do uso ignorado de “representação”. Ignorar esse uso deveria implicar em se deixar de usar “assunto”, mas Scruton não deixa de usá-lo. Essa insistência do filósofo conservador talvez revele uma falta de clareza sobre o que significa visualizar os objetos fotografados ao se olhar uma fotografia (algo que explorarei em detalhe em 3.3).

Em vez de falar do assunto da fotografia, talvez Scruton devesse ter falado de *aquilo do qual a fotografia é de*. Em nossa experiência de fotografias, uma fotografia enquanto superfície marcada não basta por ela mesma (ao contrário de uma pintura, segundo o filósofo). As marcas remetem para além delas, para a configuração da superfície visível de objetos no mundo. E é aí que está o cerne de discordância entre Wilson e Scruton. Uma passagem do filósofo conservador expõe tal cerne (e o de sua caracterização positiva de fotografias):

Considere também a segunda característica mencionada acima [Cf. a tabela de 1.3]: o assunto de uma fotografia ideal deve aparecer aproximadamente (*roughly*) como aparece na fotografia. Por sua própria natureza, fotografia só pode “representar” apenas através de semelhança. É apenas porque a fotografia atua como um lembrete visual (*acts as a visual reminder*) de seu assunto que somos tentados a dizer que representa seu assunto. Se não fosse por essa semelhança, seria impossível ver a partir da fotografia (*see from the photograph*) como o assunto parecia, exceto por meio de conhecimento científico que seria irrelevante para qualquer interesse no aspecto visual da fotografia. Contraste aqui o caso de um microscópio de elétricos que perfura em fita telegráfica uma indicação codificada da estrutura atômica de um cristal. É isso uma representação da estrutura atômica? Se é, então por que não dizer que qualquer relação causal que permite-nos inferir a natureza da causa a partir das propriedades de seu efeito fornece-nos com uma representação da causa no efeito? Um tal conceito de representação seria de fato desinteressante⁴⁰⁵.

Na passagem, “representar” não é um uso irônico de Scruton, mas sim referência direta ao sentido dispensado de representação. De acordo com o filósofo, nós só poderíamos visualizar coisas em fotos porque a configuração das marcas componentes de uma fotografia replica a configuração da superfície visível dos objetos fotografados. É por conta dessa replicação que estaríamos tentados a extrapolar da “representação” para a representação pictórica.

Não poderia haver interesse por uma representação pictórica sem possibilidade de “interesse no aspecto visual”, já que (como vimos no capítulo 2) esse tipo de representação

⁴⁰⁵ SCRUTON, 1981, p. 590.

envolveria um ver-em propositalmente produzido no observador, havendo uma “conexão visual”⁴⁰⁶ entre aquilo que é visto-em e a marcas que proporcionam esse ver-em. Assim, para que seja possível a fotografia contar como uma representação (ou ser confundida com uma, diria Scruton), é preciso que ela tenha marcas que proporcionam visualização. O exemplo da estrutura atômica codificada impressa na tira telegráfica não poderia contar como representação justamente por isso. Ao olhar para essa tira, alguém munido do conhecimento científico para decifrá-la, inferiria “a natureza da causa” a partir das perfurações, em vez de vê-la exercitando uma “função natural do olho normal”⁴⁰⁷. Mas isso significaria que a visualização da fotografia não envolveria nenhum grau de inferência, ou que tal função natural olho normal não envolveria inferência? Penso que não. Essa passagem sugere exatamente a presença de inferência.

Scruton fala que vemos “a *partir* da fotografia como o assunto apareceu”, não que vemos-em a foto como o assunto apareceu. Essa é uma diferença crucial que o filósofo não explicita nem explica, mas que será assunto da subseção 3.3. A relação causal produtora da fotografia seria um tipo específico de “relação causal que permite-nos inferir a natureza da causa a partir das propriedades de seu efeito”. É porque essa relação causal efetivamente produz uma imagem cuja configuração de marcas reproduz a configuração da superfície visível dos objetos fotografados que podemos saber coisas sobre a natureza dos objetos fotografados. Mas há aí duas coisas em jogo: a relação causal entre os objetos fotografados e a fotografia, e a informação visual transmitida por essa última. O filósofo britânico parece reconhecer a distinção entre elas quando comenta que “também se segue [da fotografia ser de um assunto], embora por razões diferentes, que o assunto é aproximadamente como aparece na fotografia”⁴⁰⁸. Ele não esclarece quais “razões diferentes” seriam essas. Como o fato de o assunto de uma fotografia ideal necessariamente existir “é uma consequência imediata do fato que a relação entre uma fotografia e seu assunto é uma relação causal”⁴⁰⁹, poderia o assunto parecer como aparece na fotografia ser uma consequência mediata desse fato?

O filósofo britânico não responde à pergunta e não se aprofunda mais nesse tocante. Dawn Wilson reage à passagem citada na página anterior, dizendo que “com esse argumento, Scruton impõe (*pushes through*) um requerimento adicional significativo que não é diretamente implicada pela relação fotográfica: a fotografia ideal deve compartilhar uma aparência visual com seu assunto”⁴¹⁰. Objeta ela que “isso repousa na assunção que eu já contestei: a saber, que a relação causal determina o assunto de uma fotografia”⁴¹¹. A

⁴⁰⁶ SCRUTON, 1981, p. 582.

⁴⁰⁷ SCRUTON, 1981, p. 584.

⁴⁰⁸ SCRUTON, 1981, p. 579.

⁴⁰⁹ SCRUTON, 1981, p. 588.

⁴¹⁰ PHILLIPS, 2009, p. 334.

⁴¹¹ PHILLIPS, 2009, p. 335.

intérprete faz bem em separar a relação causal do compartilhamento da aparência visual. Não apenas porque “devemos incluir fotografias que não compartilhem sua aparência visual com os objetos fotografados”⁴¹² ao reabrir o debate de se a fotografia é uma arte representacional, mas porque o processo fotoquímico (para ficar apenas no caso da fotografia analógica) não determinaria por si mesmo que será formada uma imagem a partir da qual se pode reconhecer a configuração da superfície visível dos objetos fotografados. O processo causal produtor de fotografias pode ocorrer e ainda assim não conseguirmos visualizar na fotografia resultante algum detalhe ou mesmo algum objeto fotografado, por exemplo, quando há sub ou super exposição à luz.

Uma fotografia em que isso aconteceria, por isso mesmo, não seria reconhecida em geral como boa⁴¹³. Essa avaliação revela que o ser-causado e o ser imagem-que-propicie conhecer-a-configuração-da-superfície-visível-dos-objetos-fotografados (para não dizer “imagem-semelhante”), embora sendo aspectos diferentes e independentes de uma fotografia, estão conectados *em nossas práticas*. É da perspectiva dessas práticas que fotografias são abordadas por Scruton, e abordadas assim que elas teriam um assunto. O que Charles Sanders Peirce tem a dizer sobre fotografia pode nos ser bastante útil aqui. Em jogo com seu conceito de signo está mais “quadros inferenciais da compreensão [...] [do que] aspectos materiais de cada tipo de signo – como, por exemplo, os modos de produção na pintura e na fotografia”⁴¹⁴. Ou seja: para o filósofo estadunidense, um signo não é tanto um estado de coisas, mas sim um estado de coisas *para alguém* que lhe aparece *sob certa forma*. Isso fica claro em uma elucidação de Peirce sobre um tipo de signo, o índice: “um Índice não é nada senão uma existência individual em uma Secundidade com alguma coisa; e apenas se torna um Índice por ser capaz de ser representado por algum Representamen como estando nessa relação”⁴¹⁵. Ignorando os termos técnicos (secundidade e relação são a mesma coisa, ou quase), o índice para Peirce é um estado de coisas (quase tractariano: “uma existência individual”) que está em uma relação com outro.

Mas não só: é o fato de ser reconhecido (“ser representado por algum Representamen”) como estando nessa relação, no caso “uma conexão física direta”⁴¹⁶, que faz desse estado de coisas *para a pessoa que assim reconhece* um índice de outro estado de coisas. Deste modo, embora a fumaça seja produzida pelo fogo, a fumaça *per se* não é índice do fogo, mas somente quando a relação causal entre os dois é reconhecida, e tal reconhecimento faça quem reconhece, por assim dizer, ir da fumaça ao fogo. Como diz

⁴¹² PHILLIPS, 2009, p. 340.

⁴¹³ Como aparece em texto introdutório à reportagem sobre o assunto, “Certamente você já tirou uma foto que ficou clara demais ou escura demais e por isso não ficou boa” (COUTINHO, 2012).

⁴¹⁴ PICADO, 2020, p. 18.

⁴¹⁵ CP 2.311.

⁴¹⁶ CP 1.372.

Peirce, “um signo que denota uma coisa por forçá-la sobre a atenção é chamado um *índice*”⁴¹⁷. Em contrapartida,

um ícone é um representamen daquilo que representa e para a mente que o interpreta enquanto tal, em virtude do seu ser uma imagem imediata, quer dizer, em virtude dos caracteres que pertencem a ele nele mesmo enquanto um objeto sensível, e que possuiria da mesma forma não houvesse objeto na natureza com que se parecesse (*that it resembled*), e ainda que nunca fosse interpretado como um signo. É da natureza de uma aparência, e enquanto tal, estritamente falando, existe apenas na consciência, embora por conveniência no linguajar ordinário (*ordinary parlance*) e quando extrema precisão não é requisitada, nós estendemos o termo *ícone* para os objetos exteriores (*outward objects*) que excitam na consciência a imagem ela mesma⁴¹⁸.

A concepção de ícone de Peirce ecoa aquela de representação pictórica de Scruton que vimos no capítulo 2. A possibilidade de não haver “objeto na natureza com que se parecesse” evoca diretamente a possibilidade do objeto visto-em uma pintura poder não ter correspondente na realidade (“a qualidade de ‘inexistência intencional’ que é característica da pintura”⁴¹⁹). Os “caracteres que pertencem [ao ícone] nele mesmo enquanto objeto sensível” ressoa diretamente com as razões para ver presentes no objeto primário de Scruton, enquanto que o fato de o ícone existir “apenas na consciência” evoca o pensamento imaginativo e sua estranha transferência para a percepção. O ícone ser “da natureza de uma aparência” (da ordem do visualizado por alguém) faz lembrar a formulação de Scruton do processo da pintura culminado na “criação de um aparência”⁴²⁰ e aquele fotográfico “também produz (*yields*) uma aparência”⁴²¹ (de coisas que se dão à visualização, por conseguinte). Por fim, o fato de que o ícone existiria “apenas na consciência” e o objeto “exterior” ser o ícone apenas em um sentido conveniente ou impreciso sugere que Peirce pode também dar voz à fantasia da pintura mental presente em minha reconstrução da entrada do diário de Delacroix e insinuada na concepção de Scruton de pintura ideal.

Com isso, podemos entender o que Peirce tem a dizer sobre fotografia: “uma fotografia [...] não apenas excita uma imagem, tem uma aparência, mas, devido à sua conexão óptica com o objeto, é evidência de que essa aparência corresponde à realidade. [...] uma fotografia é um índice tendo um ícone incorporado nele [...]”⁴²². Aqui vemos as duas dimensões que Dawn Wilson procurou separar apresentadas separadas, embora inter relacionadas. A dimensão causal da “conexão óptica”, seu aspecto indicial, é diferente do fato da fotografia ter uma “aparência”, seu aspecto icônico. O aspecto indicial (que sem

⁴¹⁷ CP 4.434; negrito e itálico no original.

⁴¹⁸ CP 4.447; negrito e itálico no original.

⁴¹⁹ SCRUTON, 1981, p. 588.

⁴²⁰ SCRUTON, 1981, p. 579.

⁴²¹ SCRUTON, 1981, p. 579.

⁴²² CP 4.447.

prejuízo poderíamos aproximar da propriedade genética causal) atestaria que o aspecto icônico, aquilo que é visualizado ao se olhar uma fotografia, “corresponde à realidade”. Nada novo até aí. A novidade está no fato de que o aspecto indicial é considerado anterior àquele icônico porque o ícone seria “incorporado” ao índice. Quer dizer, a dimensão icônica não seria imediatamente implicada pela natureza da conexão óptica. Então o seria mediatamente?

Sim, segundo *as condições efetivas* de ocorrência dessa conexão óptica:

Fotografias, especialmente fotografias instantâneas, são muito instrutivas, porque sabemos que elas são em certos tocantes exatamente como os objetos que representam. Mas essa semelhança é devida a fotografias terem sido produzidas sob tais circunstâncias que elas são fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza. Nesse aspecto, então, elas pertencem à segunda classe de signos, aqueles por conexão física⁴²³.

A conexão óptica não garante por si só a semelhança, mas é *manipulada de modo a garantir* essa semelhança. Peirce exagera um pouco em dizer que as fotografias “são fisicamente forçadas”⁴²⁴ a replicarem a configuração da superfície visível dos objetos fotografados, mas tal exagero chama a atenção de que é algo *imposto* à conexão óptica. Em outro contexto, o filósofo estadunidense afirma que “o fotógrafo preparou o filme (*set up the film*) de tal modo que, de acordo com as leis da óptica, o filme foi forçado a receber uma imagem desta casa”⁴²⁵. O modo como é imposto à conexão óptica que replique a configuração em questão seria parcialmente respondido pela maneira com que “o fotógrafo preparou o filme”, mas Peirce (até onde eu sei) não vai além dessa constatação. A conexão óptica é “obrigada” a produzir imagens através das ações tomadas pelos envolvidos na produção da fotografia, desde o fabricante da objetiva, ao escolher produzir uma lente assim ou assado, ao fabricante da câmera escura em que a imagem de luz será projetada, passando pelo produtor do suporte fotográfico, até chegar no fotógrafo. O fotógrafo toma decisões na hora do evento fotográfico (para falar como Wilson), incluindo decisões mais complexas desde o ângulo do qual baterá a fotografia à quantidade de luz que quer que alcance o material fotossensível, até decisões mais simples, do tipo escolher manter as mãos firmes na hora de apertar o disparador e não gerar uma imagem de outro modo *borrada*. O processo posterior de produção fotográfica, incluindo a revelação e a impressão da imagem fotográfica, também envolveriam um sem número de escolhas.

⁴²³ CP 2.281.

⁴²⁴ Enquanto para Scruton, “o processo causal do qual o fotógrafo é uma vítima bota quase todo detalhe fora de seu controle” (SCRUTON, 1981, p. 593), para Peirce o processo causal que é vítima dos envolvidos na produção da fotografia, de modo a todo detalhe da foto corresponder a algum detalhe da cena fotografada.

⁴²⁵ CP 5.554.

É a concatenação dessas escolhas que subjazem à replicação da configuração da superfície visível dos objetos fotografados, e é ela que incorporaria o ícone ao índice fotográfico. Há um padrão de escolhas encadeadas que garantiria essa replicação, e é contra esse padrão que Scruton entende a fotografia ideal. Não se trata simplesmente do processo fotoquímico (ou elétrico) produtor de fotografias que estaria em jogo, mas desse processo enquadrado por esse padrão de escolhas de modo a assegurar que alguma coisa seja visualizável na foto. O filósofo conservador está falando da maneira como ordinariamente experimentamos fotografias, ainda que se equivoque quanto a essa maneira ordinária de interação dar insight quanto à sua natureza e ser a única forma legítima de interação. Assim, o desarmamento da crítica de Dawn Wilson de que Scruton subestima a causalidade envolvida no processo fotográfico na verdade é o armamento de uma nova e mais poderosa crítica em conjunto com a intérprete: a da *superestimação* da causalidade. Scruton pressupõe esse padrão de escolhas modeladoras do resultado final do processo fotográfico justamente porque não as reconhece enquanto escolhas, colocando-as na conta da câmera fotográfica, como características intrínsecas do meio, como se a causalidade fizesse tudo sozinha⁴²⁶ e, de fato, o fotógrafo fosse inteiramente passivo em relação a ele.

Wilson acerta em cheio quando faz da consideração de estágio múltiplo seu cavalo de batalha, uma vez que aquela que tradicionalmente domina o debate teria uma dimensão

⁴²⁶ “A confiabilidade dos processos fotográficos resulta da padronização (*standardization*), não dos próprios processos, mas das funções eles que performam. Essa padronização é possibilitada (*enabled*) pelo fato que processos fotográficos são amplamente mecânicos. Embora haja uma variedade de mecanismos fotográficos, ambos analógicos e digitais, os mecanismos envolvidos na produção da maior parte das fotografias são semelhantes com respeito aos outputs que eles produzem, dados certos inputs. Em particular, dada uma certa cena, a maioria de tais mecanismos produzirá uma representação figurativa precisa (*will yield an accurate depictive representation*) dessa cena. Isso é um fato puramente contingente sobre mecanismos fotográficos. *Contra* Hopkins, projetistas de câmeras poderiam ter intencionado que as fotografias produzidas pelos mecanismos que projetaram representassem mal seus objetos externos, e deste modo poderiam ter projetado mecanismos que funcionassem para produzir imagens imprecisas. A razão que não fazem isso — a maior parte, pelo menos — pode ser a de que eles projetaram [tais mecanismos] para consumidores que, assumiram, geralmente valorizam precisão figurativa (*depictive accuracy*) sobre imprecisão” (ABELL, 2010, pp. 98-99). Ou seja: uma característica que Scruton supostamente encontra em a essência imutável da fotografia dependeria das condições efetivas (e, portanto, contingentes) em que fotografias são produzidas, como, por exemplo, a de serem mercadorias (elas próprias, as câmeras fotográficas, etc.) inseridas em um modo capitalista de produção. Falarei mais sobre isso no Apêndice A. De qualquer modo, Abell faz uma espécie de volta ao chão áspero com esse tipo de observação, que raramente encontramos em filosofia e, especialmente, em filosofia da fotografia analítica. Outra observação do mesmo gênero: “As intenções dos fazedores de imagens (*picture makers*) afetam a confiabilidade de alguns processos não-fotográficos mais do que de outros. Os processos envolvidos no desenho de tribunal (*court drawing*) são mais confiáveis do que muitos outros processos não-fotográficos, por exemplo. Uma variedade de fatores — normas profissionais, a ameaça do desemprego — faz a probabilidade (*likelihood*) de que tais processos sejam explorados para o propósito de representar mal (*misrepresenting*) objetos muito menor do que a probabilidade de que muitos outros processos não-fotográficos sejam usados para um tal propósito” (ABELL, 2010, p. 96). Quantas vezes lemos que a possibilidade de desemprego do produtor de imagens é um fator que contribui para a natureza de um certo tipo de processo de produção de imagens?

enganadora intrínseca⁴²⁷. A superestimação da causalidade faz parte dessa enganação. Não explorarei aqui essa dimensão enganadora e a conexão direta entre uma consideração de estágio único do processo fotográfico e essa superestimação. A objeção de Dawn Wilson reforça a crítica de William King (vista em 2.4) de que o ver envolvido na fotografia ideal é um “ver relativamente simples”⁴²⁸, assim como minha sugestão que envereda pelo caminho aberto por King de que o observador implicado nessa ficção lógica, tal como aquele envolvido na pintura ideal, é bastante simples e quase ingênuo. O que Dawn Wilson faz é propor um modo mais complexo de encarar o processo fotográfico e, imbricado nele, a possibilidade de um observador que corporifica um ver mais próximo, quicá idêntico, àquele dos “fotógrafos sérios”⁴²⁹. Como esses assuntos tangenciam a concepção de Scruton de fotografia e de percepção visual, abordá-los-ei no Apêndice A. São assuntos tangenciais para o filósofo britânico na mesma proporção de sua ignorância⁴³⁰ da complexidade do processo fotográfico e de sua reprodução inconsciente do que chamarei de *ideologia Kodak*. O que não significa que sejam assuntos tangenciais neles mesmos. Ao contrário, ter clareza conceitual em ontologia da fotografia depende de abordá-los.

3.2 A percepção verídica como um modo de crença

Minha hipótese de leitura é a de que a concepção de percepção visual pressuposta especialmente na argumentação de *Photography and Representation*, mas que ronda a trilogia de artigos como um todo, é aquela apresentada por D. M. Armstrong. Penso que sua filosofia da percepção é uma chave de leitura ignorada por todos os intérpretes consultados por mim. A hipótese terá seu potencial explicativo posto à prova na subseção 3.3. Antes de nos aventurarmos a explorar a filosofia da percepção do filósofo australiano nesta subseção, cabe perguntarmos: por que logo ela é importante para Scruton? O que a filosofia da percepção de Armstrong tem para tanto? Não posso responder por encontros fortuitos (e

⁴²⁷ “Pode ser tentador classificar fotografia fotoquímica como de estágio único e fotografia fotoelétrica de estágio múltiplo, mas isso não seria acurado. A consideração de estágio múltiplo é correta para ambos. A visão de estágio único é uma profunda concepção errônea (*misconception*) de fotografia, não um tipo alternativo de fotografia” (WILSON, 2022, p. 148). Uma perspectiva (como aquela abandonada por mim) que considerasse de forma neutra o iletramento de uma interação iletrada e o letramento de uma letrada poderia afirmar algo parecido com isso, ao sustentar que haveria dois tipos *bona fide* de interações e que elas simplesmente corresponderiam a dois tipos diferentes de fotografia ou a dois mundos, aquele do consumidor de fotografias e o do produtor delas. Em vez disso, pretendo sugerir no Apêndice A que a “profunda concepção errônea” sobre fotografia envolvida na interação iletrada justamente coloca o consumidor de fotografias em uma posição de ignorar seu potencial criador com o meio fotográfico, limitando suas possibilidades de ação com esse tipo de imagem.

⁴²⁸ KING, 1992, p. 259.

⁴²⁹ KING, 1992, p. 259.

⁴³⁰ “A privação em matéria de cultura não é necessariamente percebida como tal, sendo o aumento da privação acompanhado, ao contrário, de um enfraquecimento da consciência da privação” (BOURDIEU, 2016, p 67).

nossas trajetórias intelectuais estão repletas deles, até mesmo com nossos autores do peito), mas é possível observar uma certa afinidade de estilo de pensar entre os dois. Ambos os filósofos são herdeiros de Wittgenstein e inclinados à filosofia da linguagem ordinária, como a descrição do método no capítulo 1 deixa claro no caso de Scruton. No caso de Armstrong, ele fala, por exemplo, na imagem de mundo dada pelo Representacionalismo ou pelo Realismo Direto⁴³¹, nos sentidos ordinários de expressões⁴³², nos usos legítimos que certas expressões enganadoras em contexto filosófico poderiam ter em contexto ordinário⁴³³, e até mesmo na verdade limitada que mesmo uma posição que pretende refutar (o Fenomenalismo) teria⁴³⁴.

A afinidade entre Scruton e Armstrong fica mais evidente no tocante às perguntas fundamentais com que a filosofia deve estar às voltas (um tópico de 1.1). O filósofo australiano literalmente inaugura seu livro apresentando as posições que irá discutir como respostas a certas perguntas definidoras do campo da filosofia da percepção:

Há uma tríade de “teorias da percepção” que competem pela pertença (*allegiance*) dos filósofos: Realismo Direto, Representacionalismo e Fenomenalismo. Cada uma pode ser concebida como uma resposta à questão “Qual é o objeto de atenção (*object of awareness*) *direto* ou *imediatamente* quando percebemos?”. O Realismo Direto responde que o objeto imediato de atenção não é nada senão um existente físico, o qual existe independentemente de nossa atenção a ele. [...] [já as outras posições sustentam que o objeto imediato de atenção não é um existente físico, mas sim uma impressão dos sentidos ou *datum* dos sentidos.] Mas os próprios Representacionalismo e Fenomenalismo se dividem quanto à questão “O que é um objeto físico?” [...]

Essas teorias podem ser sustentadas de muitas diferentes formas, e em alguns casos as linhas de distinção podem ser borradas. Mas, para bem ou para mal, essa questão “Qual é o objeto de atenção *direto* ou *imediatamente* quando percebemos?” tem sido a principal questão perguntada sobre percepção na filosofia ocidental moderna, e as respostas à questão tomaram essas três formas gerais⁴³⁵.

Ademais, o filósofo australiano considera que perguntas ulteriores podem contribuir na resposta às perguntas fundamentais: “O que é percepção? Um jorro de luz é lançado a essa

⁴³¹ “A Teoria representativa nos dá a imagem do mundo escondido por trás de nossas impressões dos sentidos dele (*sense-impressions of it*). O Realismo Direto nos dá a imagem do mundo à disposição de nosso olhar (*lying open to our gaze*)” (ARMSTRONG, 1961, p. 55).

⁴³² “Tentei não pressupor nenhuma consideração especial (*special account*) de crença falsa ou de perceber. Esses são termos não-definidos em minha análise, e eu tentei usá-los em seu sentido ordinário. O sentido de perceber que empreguei é o sentido em que, se percebemos, devemos perceber objetos físicos, o mundo real, e não o sentido estendido (*stretched*) que os fenomenalistas preferem” (ARMSTRONG, 1955, p. 99). Cf. ARMSTRONG, 1961, p. 105.

⁴³³ “Podemos, se desejarmos, falar sobre haver um ‘objeto em nosso campo visual’ ou sobre nosso ‘ter uma impressão dos sentidos’. Essas expressões têm seus usos. Mas devemos lembrar que elas são sistematicamente enganadoras em contexto filosófico” (ARMSTRONG, 1961, pp. 83-84).

⁴³⁴ “Agora quero sugerir que esse argumento é de certo modo correto. O que mostra é que, a despeito de todas as críticas que fizemos ao Fenomenalismo, ele de fato tem uma verdade *limitada*, embora essa verdade em nada contradiga a verdade do Realismo Direto” (ARMSTRONG, 1961, p. 169).

⁴³⁵ ARMSTRONG, 1961, p. xi.

questão por se perguntar ‘O que alguém que percebe consegue fazer, que alguém que não percebe não consegue fazer? Que *poderes* a percepção adiciona?’⁴³⁶. Como procura responder à pergunta fundamental da filosofia da percepção (mesmo apelando para perguntas conectadas), a proposta filosófica de Armstrong receberia a certificação de seriedade pela concepção metodológica de Scruton.

Mas qual é sua proposta? No artigo *Illusions of Sense* (1955), Armstrong pretende apenas “defender a teoria da percepção Realista Direta ou Ingênua contra certas objeções”⁴³⁷. As dificuldades envolvidas nas alternativas do Representacionalismo ou do Fenomenalismo não são abordadas no artigo: “embora [Armstrong] esteja convencido que sejam sobrepujantes; [...] O Realismo pode, então, ser deixado com segurança a cuidar de si próprio (*to stand on its own feet*), e seus rivais a debaterem-se com as muitas dificuldades que encaram”⁴³⁸. Tal observação já prefigura o programa que será levado a cabo no segundo livro do filósofo australiano, *Perception and the Physical World* (1961), que consiste em uma expansão do artigo de 1955:

Sustento que a resposta Realista Direta à questão “Qual é o objeto de atenção (*object of awareness*) direto ou imediato quando percebemos?” é a correta, e este livro é uma defesa do Realismo Direto. Discutirei por sua vez o que considero serem as principais linhas de objeção ao Realismo Direto, tentarei respondê-las. e ao mesmo tempo apresentar o que considero serem as objeções decisivas ao Representacionalismo e ao Fenomenalismo. Mas no transcorrer do livro eu espero também perguntar e responder às questões “O que é percepção”, “O que é uma impressão dos sentidos?”, e mesmo lançar alguma luz indireta sobre a questão “O que é um objeto físico?”⁴³⁹.

A defesa original do Realismo Direto na forma de resposta a algumas objeções é acrescentada de uma defesa indireta na forma do tratamento das dificuldades “sobrepujantes” do Representacionalismo e do Fenomenalismo. Ao mostrar como essas posições estariam condenadas a problemas insuperáveis, Armstrong fortaleceria seu ponto.

A defesa indireta da posição de Armstrong se daria na negação de que os objetos imediatos de atenção na percepção seriam as impressões dos sentidos. Essa negação se daria por meio de pelo menos dois argumentos *modus tollens*:

1) Vimos que, se o objeto imediato de apreensão na percepção é uma impressão dos sentidos, então devemos prosseguir e aceitar (*go on to accept*) alguma versão da consideração Representativa ou Fenomenalista de percepção. Mas uma examinação dessas duas teorias revelou dificuldades fatais⁴⁴⁰;

⁴³⁶ ARMSTRONG, 1961, p. 105.

⁴³⁷ ARMSTRONG, 1955, p. 88.

⁴³⁸ ARMSTRONG, 1955, p. 89.

⁴³⁹ ARMSTRONG, 1961, p. xii.

⁴⁴⁰ ARMSTRONG, 1961, p. 80.

2) Então que parece se distinguirmos entre impressões dos sentidos, por um lado, e nossas crenças ou inclinações a acreditar que estamos percebendo algum estado de coisas, por outro lado, e ainda assim fizermos impressões dos sentidos o fundamento ou base das últimas, somos levados a posições insustentáveis, a saber, Representacionalismo ou Fenomenalismo⁴⁴¹.

É possível esquematizar esses argumentos que formatam a economia argumentativa de seu livro da seguinte forma:

Se o objeto imediato de atenção na percepção é a impressão dos sentidos, então temos que aceitar o Representacionalismo ou o Fenomenalismo.

O Representacionalismo e o Fenomenalismo são posições inaceitáveis.

∴ O objeto imediato de atenção na percepção não é a impressão dos sentidos.

Ao negar que o objeto imediato seja a impressão dos sentidos por acarretar duas “posições insustentáveis”, Armstrong abriria caminho para oferecer sua consideração alternativa.

Não entrarei no mérito da reconstrução do filósofo australiano das posições negadas por ele nem dos argumentos direcionados contra elas, já que isso nos desviaria demasiadamente de meu propósito com esta subseção. Basta-nos observar que Armstrong considera que o ônus da prova está consigo. “A grande pedra de tropeço para o Realismo”⁴⁴² é a possibilidade da ilusão sensorial, especialmente quando concebida na forma que o filósofo chama de argumento da ilusão:

toda vez que tenho uma percepção verdadeira, é possível que pudesse ter tido exatamente a mesma experiência, mas a percepção ter sido ilusória. Meu objeto imediato de percepção no caso ilusório teria sido uma impressão dos sentidos, então meu objeto imediato de percepção é sempre uma impressão dos sentidos⁴⁴³.

A generalização a partir do caso da ilusão para o caso da percepção verdadeira é o escândalo do Realismo Direto, mas não para Representacionalismo e Fenomenalismo, teorias projetadas para dar conta desse suposto fator comum⁴⁴⁴. A demanda de explicar tanto a semelhança quanto a diferença entre ilusão e percepção verdadeira⁴⁴⁵ que Armstrong faz a

⁴⁴¹ ARMSTRONG, 1961, p. 90.

⁴⁴² ARMSTRONG, 1955, p. 90.

⁴⁴³ ARMSTRONG, 1961, p. 27.

⁴⁴⁴ A pedra de tropeço de Representacionalismo e Fenomenalismo é justamente o que não escandaliza o Realismo Direto, a percepção verdadeira: “*O Fenomenalismo é parasitário do ceticismo. O Fenomenalista primeiro provoca dificuldades céticas, e então aparece como o libertador delas, enviado pelos céus*” (ARMSTRONG, 1961, p. 101, nota, grifos no original). Incidentalmente, “em meu sentido da palavra, todo filósofo exceto o cético é um Realista” (ARMSTRONG, 1955, p. 88).

⁴⁴⁵ Cf. ARMSTRONG, 1961, p. 81.

qualquer consideração a respeito da ilusão sensorial é motivada pelas duas teorias rivais do Realismo Direto, justamente porque esse é seu ponto mais forte. Para desalojá-las desse bastião, segundo ele, é preciso construir uma consideração Realista Direta da ilusão sensorial que cumpra com esses requisitos.

Com tal fim, Armstrong oferece distinções conceituais bastante berkeleyanas em seu artigo de 55 e em seu livro de 61, o que não é de se estranhar, já que seu primeiro livro de 1960 é sobre o bispo Berkeley. A distinção apresentada no artigo é aquela entre dois tipos de ilusão sensível:

Começemos por dividir o que até aqui chamei ilusões sensíveis em duas classes: em primeiro lugar, ilusões sensíveis estritamente assim chamadas, isto é, em que somos efetivamente *enganados* por variações nas aparências, como quando uma criança ou um cão pensa que há realmente alguma coisa por trás da superfície do espelho, e, em segundo lugar, meras variações nas aparências sensíveis, em que não há questão de engano. É claro que haverá casos intermediários, mas os coloquemos na segunda classe. Reservarei o termo “ilusão sensível” para ilusões sensíveis estritamente assim chamadas, chamando os outros casos de variações na aparência sensível⁴⁴⁶.

Armstrong divide as variações nas aparências sensíveis naquelas que produzem engano e naquelas que não, reservando às primeiras o rótulo de “ilusão sensível”. Não são elas, todavia, que constituem a verdadeira pedra de tropeço para a posição que quer defender: “mas, é claro, ilusão sensível nesse sentido estrito não é a principal dificuldade para o Realismo. Até penso que é possível que, se todas as variações nas aparências sensíveis fossem desse tipo estrito, o Realismo nunca teria sido seriamente contestado”⁴⁴⁷. Além de não aludir explicitamente à distinção entre ilusões sensíveis em sentido estrito e aquelas, por assim dizer, em sentido amplo⁴⁴⁸, Armstrong para de falar em ilusão sensível (*sensible illusion*) e passa tratá-las como ilusões sensoriais (*sensory illusion*) em seu livro⁴⁴⁹. Apesar disso, a distinção está em operação no livro porque in-forma a argumentação do filósofo australiano. Como veremos, os dois momentos da argumentação sobre a natureza da ilusão sensorial correspondem aos dois sentidos de ilusão sensível, com especial enfoque na ilusão sensível mais problemática para o Realismo.

⁴⁴⁶ ARMSTRONG, 1955, pp. 92-93.

⁴⁴⁷ ARMSTRONG, 1955, p. 94.

⁴⁴⁸ Além de não aludir à distinção, o filósofo australiano parece abandoná-la completamente quando diz coisas como a seguinte: “[...] no capítulo 7, em que será mostrado que, a despeito da ausência de engano, é bastante apropriado se referir a tais ‘objetos’ como imagens especulares (*mirror-images*) como ilusões” (ARMSTRONG, 1961, p. 26).

⁴⁴⁹ O livro seguinte de Armstrong após *Perception and the Physical World* é *Bodily Sensations*, de 1962. Talvez a mudança entre o artigo e seu segundo livro se explique em parte por uma busca por maior precisão terminológica. O domínio do sensível é mais amplo do que o do sensorial, abrangendo, por exemplo, a sensação, o assunto do livro de 62.

A importância da distinção apresentada no livro, por sua vez, não poderia ser menos enfatizada pelo próprio Armstrong: “essa distinção entre percepção imediata e percepção mediata é central ao argumento do livro”⁴⁵⁰. A distinção entre os dois tipos de percepção é introduzida a partir de uma citação de Berkeley. Vale a pena reproduzi-la (com o detalhe que meu recorte dela é diferente daquele que faz o filósofo australiano):

Philonous: Consequentemente, não se pode concluir [...], que haja alguma coisa percebida pelos sentidos que não seja imediatamente percebida. Admito, entretanto que podemos dizer, num certo sentido, que percebemos coisas sensíveis mediatamente pelos sentidos: ou seja, quando, a partir de uma conexão frequentemente percebida, a percepção imediata de ideias por um dos sentidos sugere à mente outras ideias, talvez pertencentes a outro sentido que estão habituadas a estar associadas [*connected*] entre si. Por exemplo, quando ouço uma carruagem passar na rua, imediatamente percebo apenas o som, mas, a partir da experiência que tenho de que tal som está associado a uma carruagem, sou levado a supor que ouço uma carruagem. É evidente, todavia, que, em verdade e estritamente, nada pode ser *ouvido* a não ser um *som*, e a carruagem não é então propriamente percebida pelos sentidos, mas sugerida a partir da experiência⁴⁵¹.

O recorte de Armstrong começa a partir de “quando ouço uma carruagem passar na rua”, excluindo justamente o começo da fala de Philonous sobre a sugestão ou associação de ideias. Por conta disso, em vez de simplesmente usar a sugestão de ideias como o diferencial entre os dois tipos de percepção, o filósofo australiano faz um circunlóquio desnecessário sobre como “sugestão” é melhor do que “inferência” para falar dessa especificidade⁴⁵². Seja como for, “a percepção imediata, então, é a percepção que não envolve elemento algum de sugestão. Podemos dizer, se quisermos, que não envolve elemento algum de inferência, mas devemos lembrar o sentido latitudinário da palavra ‘inferência’ que está sendo empregado”⁴⁵³. Já a percepção mediata seria aquela que, sim, possuiria elemento de sugestão ou inferência.

Assim, perceberíamos imediatamente um certo som, que nos sugeriria, por conta de um histórico de ocorrências desse som e da aproximação de uma carruagem, a presença de tal veículo nas nossas imediações. Donde percebermos mediatamente a carruagem. Ou perceberíamos imediatamente uma certa mancha marrom clara no campo visual, que nos sugeriria, por conta de um histórico de ocorrências dessa mancha e da presença de um gato, que um tal animal está próximo de nós. Donde percebermos mediatamente o gato. Há

⁴⁵⁰ ARMSTRONG, 1961, p. 23.

⁴⁵¹ BERKELEY, 2010, p. 224, *Três Diálogos*, I, 204.

⁴⁵² Primeiro Armstrong caracteriza a percepção imediata como não envolvendo inferência a partir de um trecho anterior do diálogo de Berkeley (“Hylas: [...] os sentidos percebem somente o que percebem imediatamente, pois eles não fazem nenhuma inferência”, BERKELEY, 2010, p. 180, *Três Diálogos*, I 174-175), somente para dizer depois que sugestão é uma caracterização melhor, caracterização essa que ele próprio (deliberadamente?) excluiu de sua citação!

⁴⁵³ ARMSTRONG, 1961, p. 21.

nesse tocante uma importante tese sobre a percepção que pode passar despercebida⁴⁵⁴. O Realismo Direto de Armstrong é uma variante de teoria causal da percepção: “A percebe um x implica que x é a causa da percepção de A”⁴⁵⁵. Ter a percepção causada em si significaria que o organismo seria passivo ao perceber⁴⁵⁶, mais um elemento berkeleyano nas considerações do filósofo:

Philonous: Diga-me agora se *ver* consiste em perceber luzes e cores ou em abrir e fechar os olhos?

Hylas: Sem dúvida, em perceber luzes e cores.

Philonous: Uma vez, portanto, que na percepção de luzes e cores você é completamente passivo [...] E não se segue de suas concessões que a percepção de luzes e cores, não incluindo em si nenhuma ação, [...]”⁴⁵⁷

A percepção de luzes e cores seria uma percepção imediata, a qual parece ser o tipo paradigmático de percepção passiva, já que pode ser entendida como uma simples afecção do organismo pelo mundo. Em contrapartida, a percepção mediata poderia ser o momento em que o organismo seria ativo na percepção, ao processar a informação sensorial, digamos. Ao optar por falar em sugestão, em vez de inferência, Armstrong considera que até aí o organismo não seria ativo, uma vez que seria simplesmente um histórico de afecções (a ação do mundo sobre o organismo, quase como a moldá-lo) que produziria uma conexão, não a atividade do organismo percipiente.

Soa-me bastante estranha a dissociação de Berkeley da percepção de luzes e cores dos movimentos oculares, mas entrar nesse mérito talvez seja puxar o fio de um emaranhado cujo tratamento me desviaria bastante do enfoque desta subseção. Talvez seja possível falar de passividade na percepção imediata mesmo nesses termos e atividade na percepção mediata, mas tenho quase certeza que a atividade à qual aludirei na sequência concernente ao último tipo de percepção envolveria pressupor uma atividade inclusive na percepção imediata (sob a forma de uma *interação* com o ambiente⁴⁵⁸). Seja como for, Armstrong sugere fortemente que ambos os tipos de percepção seriam passivos, e não

⁴⁵⁴ Falar sobre essa tese pode parecer uma digressão em relação à caracterização da teoria de Armstrong, mas a razão de ser desse excursão ficará clara em 3.3.

⁴⁵⁵ ARMSTRONG, 1968, p. 230.

⁴⁵⁶ “Suponha que uma bola azul em uma distância longínqua atue nos olhos de A e, como resultado, A adquira a crença de que há uma bola azul à distância” (ARMSTRONG, 1968, p. 239).

⁴⁵⁷ BERKELEY, 2010, p. 213, *Três Diálogos*, I, 197.

⁴⁵⁸ Em vez de pensarmos o organismo percipiente como um olho estático flutuando no espaço (o clássico diagrama da visão da luz entrando no olho pela íris), devemos pensar o organismo como um corpo *em movimento* em interação dinâmica com o ambiente. Movendo-se aí de corpo inteiro, inclusive movendo os órgãos dos sentidos (os olhos, ou mesmo as orelhas, no caso de um gato), de modo a acessar de forma ótima a maior quantidade de informação ambiental. Claro, o ambiente afeta causalmente os órgãos dos sentidos desse organismo, mas ele *de forma ativa* se coloca nas melhores situações ou posições de modo a fazer mais dessa afecção. Por isso que *interação* é uma palavra-chave, já que significaria atividade-com-passividade, ou passividade-com-atividade (como se queira).

envolveriam aprendizado de conhecimento sensório-motor. Por exemplo, a percepção imediata de um recém-nascido seria pior do que aquela de um adulto por mera questão de maturação fisiológica (provavelmente induzida pela exposição ao ambiente), e não por falta de conhecimento de como usar seus órgãos dos sentidos ou explorar o ambiente:

Temos boas razões para acreditar que um bebê que primeiro abre seus olhos, ou quando um homem cego ganha sua visão, não apenas a percepção visual mediata deles é inexistente [afinal, não houve histórico de afecções], mas a percepção visual imediata deles é vastamente inferior àquela de um adulto normal. Até onde sabemos, nossos poderes de percepção imediata podem falhar (redução da visão, aumento da surdez), ou podem melhorar (alguns defeitos da visão corrigem a si mesmos quando envelhecemos)⁴⁵⁹.

O filósofo australiano sequer cogita que a percepção imediata pode ser resultado de uma atividade e que seria o exercício e consolidação de habilidades sensório-motoras que faria a diferença entre uma criança e um adulto.

Isso fica claro também no caso da percepção mediata:

nós estamos preparados a dizer simplesmente que ouvimos um trem, e não nos dar ao trabalho de dizer que ouvimos *que* há um trem em algum lugar não muito longe de nós, porque qualquer um que saiba alguma coisa (*anybody who knows anything*) sobre o modo como os ouvidos operam sabe que um trem escutado não deve estar muito longe do ouvido que o escuta⁴⁶⁰.

Não nos damos o trabalho de dizer todas essas coisas porque tanto nós quanto nossos interlocutores sabemos “como os ouvidos operam”. Sabemos disso, não porque enquanto adultos passamos por um longo (e esquecido) processo de aprendizado sensório-motor de modo a dominar nossos ouvidos, digamos, mas porque convivemos o suficiente com eles para sabermos como operam por si próprios. O pouco caso que Armstrong faz desse conhecimento fica claro em seu comentário às afirmações de Ryle de que verbos perceptuais são palavras de conquista (*achievements-words*) e de que conhecer perceptualmente seria um sucesso no jogo de explorar o mundo: “é verdade que falar de conquistas ou vitórias pode parecer uma terminologia um tanto inflada para uma coisa tão simples como percepção”⁴⁶¹. É como se perceber fosse mera questão do funcionamento dos órgãos sensoriais, de sua maturação e eventual declínio. O único conhecimento em jogo, quando muito, seria aquele de saber como tais órgãos operam, em vez de ser algo que se aprende a duras custas a fazer *com eles*. Perceber pode parecer “uma coisa tão simples”

⁴⁵⁹ ARMSTRONG, 1961, p. 22.

⁴⁶⁰ ARMSTRONG, 1961, p. 118.

⁴⁶¹ ARMSTRONG, 1961, p. 110, nota 2.

para um adulto plenamente desenvolvido *porquanto* plenamente desenvolvido, mas isso não significa que seja uma coisa simples nela mesma⁴⁶².

Assim, talvez não seja absurdo falar em inferência *bona fide* no caso da percepção mediata. Talvez o que agora nos impacta como uma simples transição entre objetos de atenção (som → objeto sonoro, cor → objeto colorido, etc.) envolvesse inicialmente um processamento de informação análogo ou idêntico ao de uma inferência refletida ou conscientemente entretida. Pode ser que a prática desse processamento tenha trazido a perfeição sob a forma da rapidez e da ausência de esforço, de modo a ser feita irrefletida e automaticamente, quase como segunda natureza. Em suma, é possível que o processamento de informação que era feito de caso pensado tenha se tornado *habitual*. A habitualidade desse processamento somada ao esquecimento da aquisição desse hábito explicaria porque uma inferência nos apareceria como mera sugestão. Talvez Armstrong não queira usar a palavra “inferência” justamente porque ela poderia dar a entender que perceber mediatamente é “uma questão altamente auto-consciente e intelectual”⁴⁶³, de modo, por exemplo, a excluir crianças pequenas e animais da percepção mediata. O fato de a primeira etapa desse processo ser feita de caso pensado pode ser interpretada como supostamente demandando a autoconsciência de um ser humano adulto. Mas, como qualquer tutor de gato sabe, gatos são perfeitamente capazes de perceber mediatamente a ração úmida por ouvirem o som do sachê ou da lata que a contém⁴⁶⁴.

Uma concepção que não fosse capaz de abarcar fatos do dia a dia como esse seria uma concepção ruim de percepção. A concepção inferencial da percepção mediata seria ruim assim caso demandasse uma inferência disponível somente a seres humanos adultos (uma inferência feita de caso pensadíssimo, digamos). Só que não precisa ser entendida dessa forma. Talvez possamos considerar que haja uma inferência no nível sensório-motor, como a própria etimologia da palavra “inferir” o permite⁴⁶⁵. Aparentemente Piaget é um que

⁴⁶² Eu ousaria dizer que é de uma simplicidade enganadora, como qualquer pessoa que teve que passar por reabilitação fisioterápica poderia atestar. Apenas porque uma atividade se torna automática e inteiramente ou quase inconsciente para nós não significa que ela deixa de ser menos complexa por isso.

⁴⁶³ ARMSTRONG, 1961, p. 122, nota.

⁴⁶⁴ Como por exemplo neste curta: <https://www.youtube.com/shorts/V0WAX1txPes>.

⁴⁶⁵ “Inferir” se deriva de *infero*, que significa originalmente carregar, trazer, botar ou jogar (*fero*) algo *em (in)* algum lugar ou outra coisa. Será exagerado ver algumas ações físicas como formas de inferência sensório-motora? É uma verdadeira conquista cognitiva para crianças pequenas aprenderem que objetos ocultos por outros, digamos, seu brinquedo debaixo de um edredom, permanecem existindo apesar de temporariamente “invisíveis”. Será exagerado ver as ações repetidas de uma criança de cobrir e descobrir seu brinquedo com o edredom como exercícios inferenciais no nível da inteligência sensório-motora? Curiosamente, ao botar (*fero*) o edredom em cima (*in*) do brinquedo, a criança estaria castiçamente *inferindo* no sentido original da palavra. Nós, adultos, não precisamos fisicamente descobrir um objeto oculto para saber que segue existindo justamente porque tal tipo de raciocínio em algum momento de nossas vidas tornou-se habitual para nós. Tão habitual que passamos a fazer isso *mentalmente*, sem necessidade de modificarmos o ambiente para alcançarmos informações sobre ele.

considera isso. Segundo Zélia Ramozzi-Chiarottino, descrevendo as ideias do epistemólogo genético, “em todos os níveis, a *inferência* se encontra no centro dos processos cognitivos bem antes da elaboração de estruturas operatórias gerais e estáveis”⁴⁶⁶. Estrutura é um conceito técnico piagetiano, mas basta-nos dizer que *grosso modo* os padrões de inferência de um adulto contariam como estruturas do tipo mencionado. Ramozzi-Chiarottino comenta diretamente sobre a associação:

[...] a associação que, longe de constituir um registro das regularidades exteriores cuja fidelidade será função do número de repetições, consiste, como a percepção, em uma incorporação do dado a esquemas cuja organização supõe uma parte de atividade inferencial ou pré-inferencial. O bebê não leva o seu dedo ou qualquer outro objeto à boca em virtude de associações que seriam somente função do número de repetições desse ato, mas porque a existência de esquemas anteriores, como os da sucção, permitiu as novas coordenações entre sucção e os movimentos dos braços. Isso quer dizer que o dedo ou os objetos sugados são transformados em suas propriedades (tornam-se “objetos a sugar”) pelo fato de receberem uma nova significação do esquema anterior a que são assimilados⁴⁶⁷.

Os esquemas mencionados na passagem são outro conceito técnico de Piaget. Pode-se dizer *grosso modo* que seriam estruturas sensório-motoras concernentes a modos de interação com o ambiente resultantes da atividade do organismo.

Ora, a associação da forma paradigmática estímulo e resposta ($S \rightarrow R$), que é a forma pela qual a percepção mediata seria entendida, na verdade teria a mediação da interpretação do ambiente por parte do organismo mediante um esquema. O estímulo da visão do dedo não provoca na criança a resposta de levar o dedo à boca, mas o dedo é interpretado como um objeto a sugar, e é justamente essa interpretação que *a criança ativamente realiza do ambiente* que a faz levar o dedo à boca. Esse exercício de interpretação (ou de assimilação ao esquema, no vocabulário técnico de Piaget) é aperfeiçoado com a prática. Foi uma verdadeira descoberta para a criança que seu dedo poderia ser sugado como o mamilo do seio de sua mãe. A prática de ver o dedo como um objeto a sugar torna a ação de levar o dedo à boca quase automática com o tempo. A criança não precisa mais se dar conta conscientemente (ou o análogo disso) que o dedo pode ser sugado para sugá-lo. Ora, penso que lógica semelhante valha para o caso da percepção mediata. Pode ser uma atividade muito elementar para um adulto interpretar a forma marrom-clara no campo visual como um gato a ser acarinhado, alimentado ou desviado caso no meio do caminho, mas só porque o adulto a faz automaticamente isso não significa que seja menos atividade por isso.

⁴⁶⁶ RAMOZZI-CHIAROTTINO, 1988, p. 28.

⁴⁶⁷ RAMOZZI-CHIAROTTINO, 1972, p. 62.

Seja como for, caracterizadas a diferença entre ilusão sensível no sentido estrito e no sentido amplo, que articula argumentação de Armstrong, e a diferença entre percepção imediata e mediata, que o próprio filósofo diz ser fundamental para seu argumento, podemos avançar para a discussão sobre a ilusão sensorial. No contexto de tal discussão, o filósofo pressupõe o conceito ordinário de percepção (que perceber é perceber coisas fisicamente existentes)⁴⁶⁸, estabelecendo a partir daí um conceito técnico de percepção. O ponto de partida do raciocínio de Armstrong é bem simples: “podemos começar por lembrar que há uma conexão entre ilusão sensível e *crença falsa*, como de fato a palavra ‘ilusão’ deixa claro”⁴⁶⁹. Quando uma ilusão sensorial ocorre, quem passa por ela sustenta uma crença falsa sobre o mundo. O Representacionalismo e o Fenomenalismo, assumindo que a ilusão sensorial e a crença falsa seriam duas coisas diferentes, constroem a conexão entre elas como o fato de que uma impressão dos sentidos sem correspondente real *fundamentaria de algum modo* (por exemplo, por servir de evidência a) uma crença equivocada sobre o mundo. O filósofo australiano faz o exercício de questionar justamente essa assunção: “tentemos dizer que passar por uma ilusão sensorial é simplesmente sustentar uma crença falsa sobre nosso ambiente: pensar que alguma coisa existe nele, ou que alguma coisa tem uma certa propriedade, quando não é assim”⁴⁷⁰. Armstrong nos convida a supor justamente a conexão *mais íntima*, por assim dizer, de alguma coisa consigo mesma que vigeria entre ilusão e crença falsa.

Armstrong resume em um mote seu esforço (para não dizer *ousadia*) conceitual: “que não há absolutamente tais coisas como ‘aparências’, e que estar sujeito à ilusão sensível é apenas sustentar uma crença falsa”⁴⁷¹. Assim, a pessoa que alucina uma forma marrom clara em seu campo visual não estaria experimentando uma “aparência” (uma impressão dos sentidos) que a levaria a sustentar uma crença falsa de que haveria um gato dar cor do cappuccino no ambiente, mas a mera alucinação *seria* tal crença falsa. Mas isso não seria fazer pouco caso da experiência de “ver” a forma no campo visual? Afinal, crença falsa por crença falsa, qual seria a diferença entre alguém acreditar falsamente que haveria um gato no ambiente *porque alguém lhe disse isso* e alguém acreditar falsamente nisso *porque está alucinando* tal gato no ambiente?⁴⁷² Como diz o filósofo australiano: “crença falsa parece um modo muito anêmico de descrever [a experiência de uma ilusão sensível] [...] não estou apenas tendo uma crença falsa, em algum sentido da palavra estou percebendo”⁴⁷³. Parece

⁴⁶⁸ Cf. ARMSTRONG, 1955, p. 99; ARMSTRONG, 1961, p. 98.

⁴⁶⁹ ARMSTRONG, 1961, p. 81.

⁴⁷⁰ ARMSTRONG, 1961, p. 82. Para a distinção dos dois tipos de ilusão sensorial aludidos, respectivamente, alucinação (a crença falsa que algo existe em nosso ambiente) e a mera ilusão sensorial (a crença falsa que algo que existe em nosso ambiente possui uma certa propriedade), Cf. ARMSTRONG, 1961, p. 126.

⁴⁷¹ ARMSTRONG, 1955, p. 91.

⁴⁷² Cf. ARMSTRONG, 1961, p. 82.

⁴⁷³ ARMSTRONG, 1955, p. 92.

estar faltando suplementar a consideração de Armstrong para robustecê-la, e o filósofo sabe disso. A impressão dos sentidos poderia ser justamente essa suplementação, mas ele não dá o braço a torcer.

Se quando uma pessoa alucina ela parece estar percebendo alguma coisa, então por que não considerar que a diferença mencionada acima repousaria *justamente* aí, nesse parecer estar percebendo? “Mas seria a diferença alguma coisa a mais do que uma crença falsa *adicional*?”⁴⁷⁴. Armstrong dissolve a aparência substantivamente considerada que seria supostamente percebida quando a pessoa alucina no aparecer para a pessoa que alucina que ela está percebendo alguma coisa. Ou seja: alucinar que há um gato no ambiente não seria apenas entreter a crença falsa que haveria um gato aí, mas entreter a crença falsa adicional de que se estaria vendo esse gato. A formulação de Armstrong quanto a isso não me parece inteiramente satisfatória: “nós não apenas adquirimos uma crença falsa sobre o mundo físico [...] mas também adquirimos a crença *que nós estamos vendo agora* [...]”⁴⁷⁵, “isso é mais do que uma mera crença falsa [...] sobre o mundo físico. Mas o que há a mais é uma crença [...] que essa crença [...] foi adquirida de uma certo modo”⁴⁷⁶, a saber, pelo uso dos órgãos dos sentidos. Por que essa crença a mais seria algo mais do que uma “mera crença sobre o mundo físico”, se o organismo percipiente faz *também* parte desse mundo? Não sei dizer⁴⁷⁷.

A engenhosidade de Armstrong em sua descrição alternativa da ilusão sensorial chega ao ponto de reservar um espaço conceitual para a impressão dos sentidos. É aqui que a distinção entre percepção imediata e mediata entra em jogo. O filósofo australiano redescreve a impressão dos sentidos sem correspondente real, que para o

⁴⁷⁴ ARMSTRONG, 1961, p. 82

⁴⁷⁵ ARMSTRONG, 1961, pp. 82-83.

⁴⁷⁶ ARMSTRONG, 1961, p. 114.

⁴⁷⁷ Penso que o filósofo australiano se embaralha um pouco quanto a esse tocante. Por um lado, podemos falar sobre essa crença falsa adicional como uma espécie de *crença de segunda ordem*, uma crença sobre como uma crença de primeira ordem sobre o ambiente foi adquirida. É o modo de expressão de Armstrong. Por outro lado, podemos falar sobre ela como uma crença perfeitamente de primeira ordem. De acordo com o próprio filósofo, perceber seria estar em uma certa relação causal (passiva) com o ambiente, e a crença em questão seria simplesmente a de que uma tal relação causal se daria entre um certo organismo (o próprio percipiente) e o ambiente. Aqui talvez haja um ponto mais complicado e profundo do que posso (ou consigo) abordar no momento sem descarrilar esta subseção inteira. Armstrong no intuito de tomar o bastião da ilusão sensorial a Representacionalismo e Fenomenalismo talvez aceite mais do que deveria dessas posições para formular seu Realismo Direto. Afinal, a forma com que fala da crença adicional é bastante internalista, uma vez que trata do percipiente como que destacado do mundo (a crença a respeito dele seria mais do que uma crença sobre o mundo físico). Ou talvez me pareça assim (mais internalista do que deveria ou poderia) simplesmente porque tenho uma intuição, inclinação ou gosto mais externalista (e disjuntivista) do que o filósofo australiano, de modo que os aspectos externalistas de sua teoria se destacam para mim em vez daqueles internalistas, aspectos esses que *me* impactam como uma traição ao seu suposto externalismo. Minha crítica, então, seria tão somente o assinalamento de um conflito com Armstrong no tocante a intuições, inclinações, gostos ou como queira se chamar isso, inclusive sobre como entender a própria teoria dele. De qualquer modo, esse é um ponto lateral para meus propósitos aqui, embora tenha a sensação de que seja um ponto filosófico importante (e por isso o trouxe à baila).

Representacionalismo e o Fenomenalismo fundamentaria a crença falsa envolvida na ilusão sensorial, como ela mesma sendo uma crença falsa que se estaria percebendo imediatamente alguma coisa⁴⁷⁸. A relação de fundamentação seria redescrita como a relação entre a crença falsa que se está percebendo imediatamente e outra crença falsa que se está percebendo mediatamente. Assim, caso eu esteja internado em um hospital e em virtude dos medicamentos passe a alucinar que meu gato esteja no quarto comigo, Armstrong descreveria minha alucinação como eu sustentando a dupla crença falsa que haveria uma forma marrom clara no ambiente⁴⁷⁹ e que eu a estaria percebendo *imediatamente*, crença dupla essa que me sugeriria, por sua vez, a outra crença falsa dupla que haveria um gato no quarto do hospital e que eu o estaria percebendo mediatamente.

A acomodação da impressão dos sentidos na descrição alternativa da ilusão sensorial é ontologicamente econômica, já que abriria mão de um “quase objeto”⁴⁸⁰: “parece mais simples e mais direto não fazer distinção entre ter uma impressão dos sentidos e o acreditar [...] que estamos (imediatamente) percebendo alguma coisa”⁴⁸¹. Tomar impressões dos sentidos “como a *evidência* para nossas crenças imediatas [...] em alguma coisa sobre o mundo é sofrer uma ‘visão dupla metafísica’, é considerar a mesma coisa duas vezes”⁴⁸². Armstrong arrisca uma explicação de porque “incorreríamos nessa visão dupla metafísica”:

O objeto não-físico de apreensão imediata é simplesmente um fantasma gerado por minha crença de que estou vendo alguma coisa. Reconhecemos que em casos em que alucinamos nossa crença é falsa, de modo que não dizemos que há um objeto ou estado de coisas *físico* correspondente à crença. Mas, talvez porque confiamos profundamente nos sentidos, não conseguimos nos forçar a admitir que a crença é inteiramente falsa. Assim, postulamos um objeto de compromisso (*compromise object*), a impressão dos sentidos, e dizemos que *de fato* o ‘vemos’⁴⁸³.

É curioso pensar que uma forma de compreensão que seria água de moinho para o cético adiviria de uma confiança profunda nos sentidos, como se por confiarmos demais neles passamos a desconfiar deles *igualmente demais*, quase como o cético sobre relações amorosas chega nesse estado de desilusão por uma confiança profunda (para não dizer *irrazoável*) no amor⁴⁸⁴.

⁴⁷⁸ Cf. ARMSTRONG, 1961, p. 88.

⁴⁷⁹ Originalmente havia escrito “nos meus arredores”. Essa mudança será importante quando discutir o caso da ilusão especular.

⁴⁸⁰ “Na ilusão sensorial, não há ‘percepção’ de um quase-objeto, mas simplesmente uma crença falsa que há percepção verdadeira ordinária de um objeto ou estado de coisas físico ordinário” (ARMSTRONG, 1961, p. 83).

⁴⁸¹ ARMSTRONG, 1961, p. 93.

⁴⁸² ARMSTRONG, 1961, p. 128.

⁴⁸³ ARMSTRONG, 1961, p. 84.

⁴⁸⁴ Talvez seja possível traçar um paralelo entre o cético sobre outras mentes e aquele sobre o mundo exterior quanto ao rompimento do romance com o outro (outro ser humano e o mundo em sua alteridade, respectivamente), mas isso seria assunto para uma outra tese de doutorado.

É esse o tratamento de Armstrong da ilusão sensível em sentido estrito, mas, como avisado por ele próprio, o tipo de ilusão mais complicado de se lidar do ponto de vista Realista Direto seria aquela em sentido amplo, uma variação das aparências *sem* produção de engano. Assim, suponhamos que eu esteja alucinando meu gato em um quarto de hospital, mas que esteja lúcido o suficiente para reconhecer que meu bichinho não poderia estar ali (é um hospital, afinal) ou que estou sob efeito de medicamentos. Nesse cenário, apesar de parecer haver uma forma marrom clara em meu campo visual, eu não sustentaria crença falsa alguma. Como é que fica a redescritção de Armstrong, se sofrer uma ilusão sensorial seria sustentar uma crença falsa? A ilusão sensível em sentido amplo "ameaça destruir nossa análise inteira da ilusão sensorial"⁴⁸⁵ justamente porque é o caso em que parece haver uma impressão dos sentidos descolada da crença e ser, ela sim, o objeto imediato de atenção na percepção. O exemplo favorecido de Armstrong para a resolução dessa dificuldade é o caso das imagens especulares (que acompanha-o ao longo de sua carreira filosófica, pelo menos em seu artigo de 55 e em seus livros de 61 e 68).

O filósofo australiano aproxima o que vemos em um espelho mais de uma alucinação do que de uma mera ilusão sensorial⁴⁸⁶: “quando olhamos para um espelho, a aparência visual com que somos apresentados é aquela de um *doppelganger*-especular atrás do espelho”⁴⁸⁷. Armstrong em certa medida soa como substancializando tal duplo que parece existir a uma certa distância atrás da superfície reflexiva:

considere o caso em que estou a dois pés [mais ou menos 60cm] em frente ao espelho, e olhando na direção dele, enquanto você olha para o local que está dois pés atrás da superfície do espelho. O que eu pareço perceber imediatamente é um objeto tendo as mesmas qualidades visuais que eu mesmo (exceto pela inversão esquerda-direita) *mas dois pés atrás da superfície do espelho*. O que você parece perceber imediatamente é alguma coisa que muito bem ser incompatível com o que eu pareço estar percebendo. Somos forçados a concluir que quando eu olho para um espelho estou sujeito à ilusão sensorial imediata (uma ilusão que usualmente falha em enganar-me). Eu vejo o mundo como contendo uma coisa que de fato não pode conter⁴⁸⁸.

O exemplo apareceu originalmente no artigo de 55, com a especificação adicional de que haveria uma pilha de livros atrás do espelho, onde deveria estar o duplo especular⁴⁸⁹. Além do uso frouxo de “perceber imediatamente” (incompatível com o sentido assentado pelo próprio filósofo), não é claro porque ao se olhar um espelho se veria “o mundo como contendo uma coisa que de fato não pode conter”, especialmente no cenário descrito. Não

⁴⁸⁵ ARMSTRONG, 1961, p. 84.

⁴⁸⁶ Apesar de dizer depois que não importa tanto como seja classificado o caso das imagens especulares. Cf. ARMSTRONG, 1961, p. 127.

⁴⁸⁷ ARMSTRONG, 1968, p. 216.

⁴⁸⁸ ARMSTRONG, 1961, p. 26.

⁴⁸⁹ Cf. ARMSTRONG, 1955, p. 91.

estamos falando de um espelho de parede além do qual haveria as “entranhas” da edificação ou espaço vazio, onde ninguém a princípio poderia estar, mas sim de um espaço perfeitamente ocupável⁴⁹⁰.

Será por que quando me olho no espelho, eu me visualizo ocupando uma outra posição no espaço do que aquela que efetivamente estou ocupando, e seria como se *eu* estivesse simultaneamente *aqui* e *lá*, mais além do espelho, algo impossível? Não sei, porque o filósofo não explica efetivamente a impossibilidade do *doppelganger*⁴⁹¹. Quanto a esse ponto penso que Armstrong incorre em outra formulação não muito satisfatória. Em primeiro lugar, porque me parece extremamente contra-intuitivo colocar ver algo na superfície de um espelho, ocorrência ordinária e indigna de nota, na mesma categoria (de ilusão sensorial) que alucinar alguma coisa, ocorrência rara e digna de nota (para a maioria das pessoas, pelo menos!). Em segundo lugar, porque meu esforço de reconstrução da absurdidade da imagem especular não parece uma boa descrição da experiência de nos olharmos no espelho. Penso que há uma razão ontológica de porque usamos o pronome pessoal oblíquo *me* quando falamos “eu vou me olhar no espelho” em vez do pronome pessoal reto *eu* (“eu vou olhar eu no espelho”). Quando me olho no espelho, eu tenho acesso a informações visuais que de outro modo *eu* não teria acesso (feijão no dente, por exemplo). É o tipo de informação, em compensação, que o outro ordinariamente tem, já que é assim que o outro *me* vê.

E como o outro *me* vê? Como um corpo *animado* no espaço⁴⁹². Quando eu me olho no espelho, eu vejo literalmente o reflexo de meu corpo e mais ou menos como eu apareço corporalmente para outras pessoas. É esse tipo de experiência que Henri Wallon, Jacques Lacan e Jean-Paul Sartre abordaram com suas teorias que minha reconstrução da absurdidade alegada por Armstrong não apanha. Como Wallon e Lacan especialmente enfatizam, é uma descoberta empírica para a criança que ela é aquele corpo animado que aparece para ela no espelho. A frase de Rimbaud poderia ser usada descontextualizada

⁴⁹⁰ “Como nós já observamos um número de vezes, a imagem parece estar atrás da superfície física do espelho, e pode ser muito bem que seja bastante impossível para qualquer coisa tendo as qualidades da imagem existir naquele lugar. (Suponha, por exemplo, que o espelho esteja sobre uma parede grossa)” (ARMSTRONG, 1961, p. 94). Armstrong parece ter enfraquecido a impossibilidade envolvida na imagem especular ao longo de seu livro, a ponto de quase contradizer o exemplo que ele próprio ofereceu.

⁴⁹¹ “Mas pode-se manter que o lugar de uma coisa em um tempo particular seria uma parte tão essencial do conceito da coisa [seria isso alguma forma de leibnizianismo?] que imagens especulares deveriam ser classificadas como um tipo de alucinação, como a crença falsa [...] que há uma coisa como eu, mas outra do que eu, atrás da superfície do espelho” (ARMSTRONG, 1961, p. 127). Essa observação é o que mais próximo encontramos no texto de Armstrong de uma explicação de um suposto caráter alucinatório da imagem especular.

⁴⁹² É curioso que tanto possamos dizer que um outro pode me servir de espelho ao alertar da casca do grão da leguminosa insidiosamente espremida entre meus dentes, quanto o espelho pode servir de outro e “me informar” esse tipo de fato sem me julgar (mas também sem a possibilidade de me estimar, amar, cuidar, etc.).

aqui para expressar o teor da descoberta infantil: eu é um outro (*Je est un autre*). Uma formulação do filósofo australiano aborda *en passant* a possibilidade de se confundir a visão de si mesmo que o espelho oferece com a visão de um outro⁴⁹³. Por conta disso tudo, parece-me plenamente possível que outro corpo animado (o corpo animado de um outro) com a aparência idêntica à minha esteja no espaço (desocupado, como no exemplo de Armstrong) onde meu duplo especular parece estar. Ainda que seja impossível que eu esteja em dois lugares diferentes ao mesmo tempo, não é impossível que um *outro* corpo animado com características visuais iguais às do meu próprio esteja no mesmo ambiente que eu

Meu raciocínio basta para mostrar que o duplo especular não seria um objeto impossível, digamos, mas não que ele não seria uma alucinação (ou quase), e sim uma mera ilusão sensorial. Penso que a explicação que o próprio filósofo australiano oferece de porque a imagem especular seria ilusória mostra esse caráter de mera ilusão sensorial. Para não perdermos o fio do argumento, falarei sobre isso na sequência (a pessoa que me lê entenderá essa decisão no momento apropriado). Ao olharmos para um espelho, nós veríamos um duplo especular, mas ainda assim não acreditaríamos falsamente que há tal duplo no ambiente. Por que isso? “Apenas por causa de uma longa familiaridade com espelhos e suas maneiras capciosas (*tricky ways*). Se fôssemos ignorantes de espelhos, ou se não soubéssemos que é um *espelho* que está na frente de nós, seríamos enganados pelas aparências”⁴⁹⁴. Cabe a Armstrong explicar como essa “longa familiaridade” afetaria a suposta crença que *visualizar* o duplo especular seria. Sua explicação possui primeiro uma formulação mais psicologizante no artigo de 55, para depois assumir contornos (aparentemente, como veremos) mais logicizantes no livro de 61. De qualquer modo, o ponto de partida do filósofo australiano em ambas explicações é o de que “nós temos informação independente que vão de encontro com a ‘evidência dos sentidos’”⁴⁹⁵.

Na primeira formulação de 55, Armstrong audaciosamente morde a bala. Quando olhamos para um espelho e vemos um duplo especular, em sua redescrição da ilusão sensorial, tal visualização seria interpretada como sustentar uma crença falsa. Muito bem. Como o filósofo sairia desse aperto conceitual? Por aceitar a consequência desconcertante com panache: “nós estamos enganados, embora não estejamos enganados (*we are deceived, although we are not deceived*)”⁴⁹⁶. Como assim? Armstrong está plenamente ciente de como o leitor ficaria confuso com sua opção teórica:

⁴⁹³ “Agora quando primeiro olhei para um espelho como uma criança ele pode muito ter me enganado. Posso ter pensado que estava olhando para outra criança. Mesmo agora, se não sei que é um espelho para o qual estou olhando, posso ser momentaneamente enganado a pensar que estou olhando para outra pessoa. Mas normalmente a aparência visual irregular não envolve uma tal crença falsa” (ARMSTRONG, 1961, p. 85).

⁴⁹⁴ ARMSTRONG, 1961, p. 85.

⁴⁹⁵ ARMSTRONG, 1961, p. 85.

⁴⁹⁶ ARMSTRONG, 1955, p. 99.

lembramos algumas características contingentes bem conhecidas de nossas crenças, características às quais particular atenção foi prestada desde o trabalho dos psicanalistas. É um fato bem conhecido que nós podemos sustentar crenças contraditórias simultaneamente⁴⁹⁷.

Segundo o filósofo, a sustentação de crenças contraditórias ocorreria sobretudo na neurose e na psicose, “mas é também uma característica importante da psicopatologia da vida cotidiana”⁴⁹⁸. O exemplo oferecido por ele elucida o sentido de “contradição” em jogo:

posso me sentir seguro que um homem é perfeitamente honesto, e posso lhe confiar meus negócios. Ao mesmo tempo, porque ele tem um olhar de soslaio (*a cast in his eye*), posso vagamente desconfiar dele, e ter suspeitas apreensivas que eu sei serem irracionais. Nesse caso, minha crença em sua honestidade é dominante sobre minha crença em sua duplicidade. De fato, um homem são não é um que não tenha crenças irracionais, mas um cujas crenças racionais são dominantes sobre as irracionais⁴⁹⁹.

O sentido em jogo é aquele de um *conflito*, em um sentido próximo àquele em que na dinâmica newtoniana um objeto pode estar sujeito a forças *contrárias*, com a mesma direção e sentidos opostos.

A crença “mais forte” *dominaria* a “mais fraca”, enquanto que essa última se *submeteria* à primeira. A aproximação com a física de Newton não é total exatamente porque Armstrong não parece reconhecer uma situação de equilíbrio dinâmico em que nenhuma crença seria sustentada por conta da força igual exercida por duas crenças contraditórias: haveria sempre uma crença vencedora e outra perdedora. Por isso, o conflito de crenças parece ser comparável com uma disputa de queda de braço entre elas. Até onde eu sei, não há possibilidade de empate aí, a ausência de um vencedor significando apenas que a disputa ainda não acabou. Sustentar crenças contraditórias seria entendido pelo filósofo australiano como essa queda de braço doxástica que ocorreria “dentro” do acreditador⁵⁰⁰ e que, ao contrário de sua contraparte humana, em certa medida não teria fim. Afinal, a submissão ou dominação são mantidas continuamente, podendo ser eventualmente revertidas⁵⁰¹. Mantendo-nos na analogia, podemos dizer que Armstrong nunca entra no

⁴⁹⁷ ARMSTRONG, 1955, p. 98.

⁴⁹⁸ ARMSTRONG, 1955, pp. 98-99.

⁴⁹⁹ ARMSTRONG, 1955, p. 99.

⁵⁰⁰ Dados alguns aspectos internalistas do pensamento de Armstrong, talvez não fosse inteiramente injusto dizer que o teatro interior do sujeito é convertido em *arena* para a queda de braço entre as crenças.

⁵⁰¹ Como se a crença dominante tivesse que se manter vigilante para não ser derrubada por aquela submetida em um descuido. Por exemplo, por não se saber que há um espelho no ambiente. O sobressalto da pessoa que vê um movimento súbito ao olhar para algum lugar, sem saber que é para um espelho que olha, pode ser entendido como um momento em que a crença submetida se “desprende” das garras da crença dominante e temporariamente se liberta, contra-desarmando a crença desarmadora.

tocante da força muscular dessas crenças na queda de braço. De onde viria tal força? No exemplo acima, nós temos uma sensação de que podemos confiar em alguém versus uma apreensão quanto a isso por conta de uma birra (ou transferência negativa, vá saber!). Mas o que teria a primeira sensação de diferente para valer a alcunha de *racional* em comparação com a segunda? O filósofo não descreve a origem da sensação de confiabilidade.

Adviria tal sensação que a pessoa é confiável do fato de *sabermos* isso pelo testemunho de outros ou por nós mesmos estarmos familiarizados de longa data com ela? Ou seria, em vez disso, apenas um sentimento visceral infundado, que acabaria conflitando com uma suspeita superficial igualmente infundada? Parece haver toda a diferença do mundo entre uma *certeza* bem fundamentada, publicamente disponível, e uma sensação idiossincrática por mais forte que ela seja. Ambas podem ser comunicadas, mas a comunicação da primeira se dá por convencimento racional, com razões oferecidas no espaço social do dar e pedir razões, enquanto que a segunda, quando muito, seria comunicada por mero contágio emocional. Essa diferença é relevante para entendermos o caso do duplo especular justamente porque apresenta dois modos de compreender como nossa familiaridade com espelhos participaria da produção da crença relevante. O encontro com espelhos *produziu mecanicamente* a crença de que não haveria um duplo especular por meio de uma associação (imagem especular → ausência do duplo)? Ou, em vez disso, o encontro com espelhos foi *ocasião* para, em interação com eles, *nós mesmos* produzirmos nosso conhecimento de como “funcionam”?

A força muscular da crença, no primeiro caso, viria da força da associação produzida em nós pelos encontros com espelhos, enquanto que no último caso se derivaria de ou mesmo *seria* a nossa atividade produtora de nosso conhecimento sobre eles. O modelo da queda de braço parece a princípio compatível com ambos os cenários, ainda que falar de crenças que meçam forças independentemente daquele que crê (“dentro” dele) pareça, no limite, incompatível com uma visão que endosse que crenças resultam ou sejam expressão da atividade de um organismo. Seria necessário conhecer mais das opções epistemológicas de Armstrong para saber qual seria a alternativa adotada por ele, mas meu palpite é que o primeiro cenário é o candidato mais provável. Um certo jeito empirista de pensar que transparece em sua consideração das percepções mediatas, assim como a ilustre presença de Berkeley (e de Hume⁵⁰²) no horizonte de sua discussão explicam essa probabilidade⁵⁰³.

⁵⁰² Em seu livro, o filósofo australiano discute explicitamente o que chama de “*princípio de Hume*” sobre não podermos estar enganados sobre nossas impressões dos sentidos. Cf. ARMSTRONG, 1961, pp 37-46.

⁵⁰³ No final das contas, a diferença que *para mim* faria toda a diferença do mundo seria ignorada por Armstrong. Penso que o filósofo australiano teria uma grande dificuldade de fundo em caracterizar a racionalidade de crenças e a racionalidade como um todo, mas abordar tal assunto envolveria nos

Seja como for, estamos em condição de descrever o caso da ilusão especular segundo a formulação psicologizante⁵⁰⁴. Quando olhamos no espelho sem sermos enganados acreditaríamos falsamente que haveria uma forma humanoide à nossa frente e que a estaríamos percebendo imediatamente naquele momento, o que nos faria via associação acreditar igualmente falsamente que haveria um ser humano assim-e-assim à nossa frente e que o estaríamos percebendo mediatamente. Esses dois pares de crenças falsas conflitariam com outros dois pares de crenças verdadeiras produzidos ou ocasionados pelo histórico de encontro com espelhos. O nosso conhecimento independente sobre espelhos nos levaria a acreditar que *não* haveria uma forma humanoide à nossa frente e que *não* a estaríamos percebendo imediatamente, o que sugeriria a crença de que *não* haveria um ser humano assim-e-assim à nossa frente e que *não* o estaríamos percebendo mediatamente.

O conflito entre esses dois pares de crenças resultaria nas crenças produzidas pelo histórico de encontros com espelhos dominarem aquelas produzidas por certo encontro particular com certo espelho. A submissão dessas últimas não significaria que esses pares de crenças deixariam de ser sustentados, mas meramente que são sustentados de forma enfraquecida e desarmada em relação aos pares de crença dominantes. Uma crença dominada não seria por conta de sua submissão uma crença extinguida⁵⁰⁵. Por isso, a formulação psicologizante descreveria nosso olhar o espelho sem sermos enganados como a *sustentação simultânea* dos quatro pares de crença contraditórias em questão⁵⁰⁶. Armstrong curiosamente oferece essa descrição como uma alternativa a uma prefiguração da formulação logicizante, apresentada como

uma análise da situação em que eu vejo a mim mesmo em um espelho como simplesmente uma situação em que eu faço o seguinte juízo: 'se não soubesse, a partir de bases (*grounds*) independentes, que não há pessoa como eu mesmo um pé atrás da superfície do espelho, eu iria acreditar (*should believe*) que estou vendo agora uma tal pessoa'. Mas ainda que essa análise quase dê conta do recado, não dá conta inteiramente (*does the trick, it does not quite*). Por mais verdadeiro que seja que se abstrairmos de nosso conhecimento na maneira precedente,

desviarmos bastante do tópico desta subseção. Contento-me simplesmente em assinalar essa pulga atrás da minha orelha (que pode pular para a sua, ó leitor).

⁵⁰⁴ Minha descrição é mais complexa do que aquela que Armstrong oferece no artigo (Cf. ARMSTRONG, 1955, p. 99) exatamente porque uso a distinção entre percepções imediata e mediata que o filósofo australiano introduzirá apenas seis anos depois. Não penso que essa complexificação distorça seu raciocínio.

⁵⁰⁵ Um velho hábito explicaria porque nós, apesar do conhecimento de que não haveria *doppelganger* especular, *ainda assim* sustentaríamos tal par de crenças. Falarei disso logo na sequência da discussão da formulação logicizante.

⁵⁰⁶ Retomando (algo tediosamente): os dois pares de crenças produzidos por certo encontro particular com um espelho particular ((Há uma forma humanoide à minha frente, percebo imediatamente essa forma humanoide) → (há um ser humano à minha frente, percebo mediatamente esse ser humano)) X os dois pares produzidos pelo histórico de encontros com espelhos ((*Não* há uma forma humanoide à minha frente, *não* percebo imediatamente essa forma humanoide) → (*não* há um ser humano à minha frente, *não* percebo mediatamente esse ser humano)).

seríamos enganados pelas aparências sensíveis, mesmo assim de fato não abstraímos dessa maneira, de fato podemos saber muito bem como é realmente o objeto, e mesmo assim haver *ainda* uma variação na aparência. Um tal juízo é muito minguado (*thin*) para resultar em uma variação das aparições sensíveis⁵⁰⁷.

O juízo contrafactual que *nós* faríamos talvez seja minguado exatamente por ser uma operação intelectual avançada e por aparentemente não ter nada avançado na visualização da imagem especular. Apesar de podermos saber que seríamos enganados caso não conhecêssemos espelhos, não é porque essa possibilidade é reconhecida que seguimos visualizando alguma coisa em suas superfícies já que na consideração de Armstrong o fazemos *a despeito* desse conhecimento. A queda de braços entre as crenças⁵⁰⁸ teria sustança suficiente para explicar a ilusão sensível em sentido amplo dando conta de sua visceralidade, digamos.

Seis anos depois do artigo, Armstrong abandona a formulação psicologizante. A razão para esse abandono nunca é esclarecida, mas imagino que a combinação de uma posição ao modo do empirismo clássico com psicanálise tenha sido recebida com repercussão no circuito analítico em que o filósofo australiano circulava. Meu palpite é que a mudança na formulação se explica por uma tentativa de Armstrong tornar sua consideração mais palatável para seus interlocutores da época. O filósofo parece passar a aceitar como explicação da ilusão sensorial sem engano justamente o tal juízo minguado feito por nós ou, melhor dizendo, simplesmente o conteúdo desse juízo: “formalmente, temos um enunciado condicional contrafactual (*contrary-to-fact*) ‘se eu não soubesse ou acreditasse em X, então acreditaria que estaria vendo um Y’. Quando quer que ‘percepção sem crença’ ocorra, um tal enunciado é verdadeiro”⁵⁰⁹. Notemos que aquilo que outrora era um juízo realizado (de algum modo indeterminado) por quem percebia passa a ser um enunciado simplesmente verdadeiro. Mas quem enuncia um tal enunciado? Haveria condições concretas de sua enunciação? Ou seria um enunciado “realizado” a partir de lugar nenhum? Armstrong não responde a tais perguntas.

As coisas conseguem ficar ainda mais estranhas quando o filósofo diz o seguinte na sequência:

A questão que surge é que tipo de enunciado contrafactual nós estamos lidando aqui. São eles do tipo ‘se você tivesse sido mordido por essa aranha, então estaria bastante doente?’. Esse enunciado é *empiricamente* verdadeiro. É empiricamente verdadeiro que a mordida de aranhas desse tipo é perigosa, e assim o enunciado contrafactual é também

⁵⁰⁷ ARMSTRONG, 1955, p. 98.

⁵⁰⁸ Como são quatro pares de crenças em conflito (se fossem três, seria possível parodiar a tradução brasileira do título do filme de Sergio Leone), talvez pudéssemos pensar neles como dois deuses hindus disputando queda de braço (ou seria queda *de braços?*).

⁵⁰⁹ ARMSTRONG, 1961, p. 86.

empiricamente verdadeiro. Ou são eles do tipo 'se ele tivesse sido pai, ele teria sido um progenitor masculino (*male parent*)? Esse segundo enunciado é logicamente necessário. Agora me parece que os enunciados condicionais com que estamos lidando aqui são enunciados logicamente necessários. Se eu tenho uma alucinação de um gato, e se eu não tenho informação independente de nenhum tipo que sugira que não estou olhando para um gato, então é logicamente necessário que acreditarei que estou olhando para um gato. Se eu percebo um gato real (percebendo-o *como* um gato), e se não há nada para sugerir que estou alucinando, então é logicamente necessário que acreditarei que estou olhando para um gato. 'Percepção sem crença', então, é *essencialmente indutora de crença (belief-inducing)*; na ausência de outras crenças contraditórias, ela deve redundar na crença de que estamos percebendo alguma coisa em nosso ambiente⁵¹⁰.

Essa passagem me deixa confuso, quase perplexo, porque não consigo entender exatamente o ponto dela. O exemplo de enunciado logicamente necessário oferecido por Armstrong parece ser simplesmente definicional, ou quase. Assumindo um binarismo de gênero para fins de argumentação apenas (mas que aparentemente é assumido sem mais por Armstrong), quem é pai é um progenitor masculino, não porque ser progenitor masculino é uma coisa diferente implicada por ser pai, mas porque ser pai é justamente ser o progenitor masculino. A necessidade lógica disso poderia ser explicada em apelo ao princípio de não-contradição, se assim quiséssemos. Dado que alguém fosse pai, alguém não pode simultaneamente *não* ser um progenitor masculino sem, com isso, ser e não ser pai ao mesmo tempo. Eu não consigo ver como esse exemplo de necessidade lógica iluminaria o enunciado contrafactual verdadeiro de que alguém sofreria uma ilusão sensorial acreditando falsamente em algo se não possuísse uma informação de origem independente.

A identificação de Armstrong de ilusão sensorial com crença falsa, que poderia ser formulada condicionalmente como "se alguém sofresse uma ilusão sensorial, então entreteria uma crença falsa", poderia até ser uma necessidade lógica do tipo exemplificado caso definíssemos "ilusão sensorial" dessa forma junto com ele. Mas o filósofo australiano não está autorizado a fazer isso exatamente por causa da ilusão sensorial sem engano. E qual é a reação dele diante dessa impossibilidade? Dizer que "se alguém não possuísse uma informação independente, então acreditaria falsamente" é uma necessidade lógica! Mas por que? Se não estou enganado em meu kantismo de botequim (e aqui começo a usar termos técnicos porque estou quase sem palavras), a conexão entre ser pai e ser progenitor masculino é uma conexão analítica, está dada pelo sentido dos termos, enquanto que a conexão entre não possuir informação independente e acreditar falsamente, não. Ela parece ser o tipo de conexão sintética, que demandaria um terceiro termo para ser estabelecida⁵¹¹. Ora, na formulação psicologizante, a dinâmica do conflito entre crenças poderia ser

⁵¹⁰ ARMSTRONG, 1961, p. 86.

⁵¹¹ Brincando, mas não tanto: seria o enunciado contrafactual sobre ilusão sensorial um juízo sintético *a priori*?

encarado como esse terceiro termo. Dado como crenças se comportariam (por queda de braço), uma crença seria dominante se não houvesse uma crença mais forte para lhe submeter.

Talvez aí pudéssemos falar em uma necessidade lógica em um sentido expandido, mais próximo do gramatical de Wittgenstein, do que aquele do exemplo apresentado pelo próprio Armstrong⁵¹². Na formulação psicologizante, a necessidade lógica nesse sentido seria condicionada pela dinâmica conflituosa das crenças, e não o inverso. O que eu chamei de força muscular da crença na queda de braço não seria determinada por essa necessidade lógica. A formulação logicizante pretende substituir a sustentação de crenças contraditórias usando justamente o expediente do enunciado logicamente necessário. Em vez de crenças disputando qual vai ser a crença dominante ou a submetida, nós teríamos conteúdos proposicionais que não poderiam ser crenças simultaneamente, de modo que o conflito entre crenças é substituído pela sua *alternância*. Um conteúdo proposicional falso *seria* uma crença caso o conteúdo proposicional verdadeiro que lhe é contraditório não fosse acreditado. Se isso é uma necessidade lógica, então me parece ser igualmente necessário logicamente que se um conteúdo proposicional verdadeiro é uma crença, então o conteúdo proposicional falso que lhe é contraditório não é acreditado. Parece-me uma espécie de contrapositiva factual do enunciado contrafactual ou mesmo o pressuposto factual desse enunciado, mas não boto minha mão no fogo.

Seja como for, Armstrong pretende que a necessidade lógica explicaria a força, não mais da crença, mas sim do conteúdo proposicional. Tal força seria justamente o fato do conteúdo proposicional ser acreditado. Se não estou enganado nessa reconstrução, é como se o enunciado contrafactual e o enunciado factual acompanhante *estabelecessem* a alternância de crenças. Assim, a força muscular seria substituída por uma força *estatutária*, digamos. De algum modo (que não consigo compreender, de fato), seria *por necessidade lógica* que acreditaríamos que *não* há um gato quando acreditásmos que estamos alucinando, assim como seria *por necessidade lógica* que acreditaríamos que há um gato quando *não* acreditássemos que estamos alucinando. A formulação logicizante inverteria a ordem da formulação psicologizante: a dinâmica das crenças seria condicionada pela

⁵¹² Mais adiante, o filósofo australiano parece falar de necessidade lógica quase nesses termos: “vimos que, em casos ordinários de percepção imediata, nos casos paradigmáticos em que os objetos que percebemos não estão à grande distância espacial, os eventos percebidos ocorrem ao mesmo tempo que nossa percepção deles. [...] Sugiro que esse fato tende a ser escrito no conceito de percepção imediata. Tendemos a fazer uma necessidade lógica que aquilo que estou percebendo imediatamente deve existir agora. Há um fato contingente sobre a velocidade de reação de nosso aparato sensorial a eventos físicos em nosso ambiente [...]” (ARMSTRONG, 1961, p. 151). A formulação de Armstrong parece insistir em uma necessidade lógica analítica, de algo que está contido em um conceito, mas assinala que um fato contingente é inscrito no conceito de percepção imediata, tornando algo contingente em necessário. Seja como for, a expressão do filósofo parece bastante confusa.

necessidade lógica. Um conteúdo proposicional que fosse “alternado” poderia até deixar de ser uma crença (por não ser mais acreditado), mas não deixaria de existir enquanto conteúdo proposicional de algum modo entretido. Com isso, a persistência da imagem especular seria explicada. Pensando com comparações, em vez de termos ainda uma queda de braço entre crenças, nós teríamos uma espécie de cessão cavalheiresca do lugar à mesa doxástica entre conteúdos proposicionais.

O conteúdo proposicional que se sentasse no lugar de destaque à mesa (à ponta, quem sabe) poderia fazer as honras como crença. O conteúdo proposicional que ocupa esse lugar contaria como crença dominante na formulação psicologizante. Já o conteúdo que seria a crença dominada na primeira formulação seria aquele que se sentasse nos outros lugares, não podendo fazer as honras doxásticas. Na formulação logicizante, o conteúdo fora do lugar de destaque não estaria tentando constantemente desalojar o conteúdo proposicional na posição de crença (ou mesmo não o tentaria em absoluto), contentando-se aparentemente com o lugar em que está em vez disso. Tal como a submissão da crença não a extinguiria, o conteúdo proposicional abrir mão do lugar de destaque não o faria menos sentado à mesa. Talvez pudéssemos inserir o enunciado contrafactual na comparação como uma observação do conteúdo “cavalheiresco” de que é um imperativo de polidez estar sentado em outro lugar. Não seria estranho se esse conteúdo proposicional então emendasse em sua observação que o lugar de destaque seria dele, que se sentaria lá, se o outro *não* estivesse ali? E essa emenda que piora o soneto não seria no final das contas uma alusão passivo-agressiva, dado que o conteúdo proposicional que não está presentemente em posição de crença foi desalojado daí pelo conteúdo proposicional que agora a ocupa?

Quer dizer, não estaria tanto em jogo o fato de que seria impolido desalojar o outro conteúdo proposicional ou sentar em seu colo, uma necessidade protocolar (uma necessidade da lógica) do se sentar à mesa, digamos, mas sim o fato do próprio lugar ter sido roubado e não poder ser reavisto. E por que não poderia? A razão dessa *impotência* fica clara na sequência da explicação de Armstrong:

Como devemos caracterizar a ‘percepção sem crença’, então? Se estou correto em dizer que é *essencialmente* indutora de crença, então parece se seguir que deve envolver o *pensamento* que estamos percebendo alguma coisa no mundo, um pensamento impedido de ser uma crença por outras crenças, contraditórias. Podemos expressar isso dizendo que (*As we may put it*) é um pensamento que *pressiona na direção de ser uma crença* (*presses towards being a belief*). Devo descrever um tal pensamento como uma ‘inclinação a acreditar’ (*inclination to believe*). Não estou muito feliz quanto a essa expressão ‘inclinação a acreditar’, porque pode ter implicações desencaminhadoras. Mas não consigo encontrar uma

expressão melhor, então peço permissão (*beg leave*) de usá-la como um termo técnico no restante deste livro⁵¹³.

Nós vemos aqui o retorno sub-reptício da queda de braços entre crenças pelo uso de expressões indicadoras de força e resistência físicas da parte de Armstrong. Em vez de a crença dominante submeter outra crença, fazendo uma crença dominada, o conteúdo proposicional se faria crença exatamente por impedir o conteúdo que lhe é contraditório de se fazer crença também. Embora impedido de ser uma crença, esse conteúdo proposicional seguiria pressionando na direção de ser uma. Seguindo na imagem acima, a alternância cavalheiresca dos conteúdos proposicionais só pareceria assim por conta de um pano longo que tampa as pernas dos conteúdos sentados. Levantado o pano, veríamos que o conteúdo proposicional na posição de destaque pisaria continuamente no pé do outro conteúdo, impedindo-o de se levantar e ato contínuo disputar o espaço para desalojá-lo. O protocolo de se sentar à mesa não seria decisivo para a configuração dos conteúdos proposicionais à mesa. Quando muito, seria uma formalização *ad hoc* dessa configuração.

Penso que a formulação logicizante não faria muito sentido exatamente porque sua função seria tão somente ocultar a permanência da formulação psicologizante. Fixado em palavras como “formalmente”, “enunciado” e “lógica”, palavras recorrentes em textos de filosofia analítica, o interlocutor de Armstrong se daria por satisfeito com uma explicação que não explicaria nada. Essa formulação ocultaria o conflito de crenças tanto quanto no exemplo o pano na mesa ocultaria as pisadas. O apelo à necessidade lógica tanto não explicaria a tal inclinação a acreditar⁵¹⁴ que Armstrong um pouco mais adiante no mesmo capítulo escreve uma seção intitulada “Uma explanação psicológica da ocorrência de algumas ilusões sensoriais”⁵¹⁵. A explicação seria *psicológica*, não lógica. Penso que podemos reabilitar a necessidade lógica da maneira aludida, caso ignoremos o exemplo inepto de Armstrong e a pensemos como uma necessidade gramatical. Seja como for, a ilusão sensível em sentido amplo seria explicada seja como uma crença submetida por uma crença dominante que a desarma, seja como uma inclinação a acreditar, isto é, um conteúdo

⁵¹³ ARMSTRONG, 1961, pp. 86-87.

⁵¹⁴ “O conteúdo proposicional que seria a inclinação a acreditar seria “um *pensamento presuntivo* (*presumptive thought*), [...] um pensamento que necessariamente tomaríamos como verdadeiro senão pelo fato que efetivamente sustentamos outras crença sobre o mundo, crenças que impliquem a falsidade desse pensamento presuntivo. É um pensamento sobre o mundo que pressiona na direção de ser uma crença, mas é impedida (*held back*) por outras crenças contraditórias” (ARMSTRONG, 1961, p. 106). O acréscimo desse termo técnico da parte do filósofo australiano não enriquece em nada a caracterização já oferecida por ele, sendo feita “de bonito” (mais uma isca para o leitor analítico morder, digamos).

⁵¹⁵ ARMSTRONG, 1961, p. 93.

proposicional que pressiona na direção de ser crença⁵¹⁶. Restaria então entender como essa inclinação ou pressão se daria.

O filósofo australiano apresenta uma fórmula geral para explicá-la:

quando nós percebemos, nós estamos regularmente cientes (*aware*) não apenas do objeto percebido, mas também das condições sob as quais nós estamos percebendo; nós estamos cientes da relação de nosso próprio corpo e sentidos com o objeto percebido. A percepção do objeto, e a percepção das condições normais sob as quais é percebido, tornam-se associadas uma com a outra. Então percebemos o objeto em circunstâncias em que a relação com nosso corpo e sentidos *não é* normal. Mas não conseguimos parar de pensar ou de estar inclinados a pensar que as condições de percepção *são* normais, de modo que interpretamos (*construe*) *aquilo que é percebido* de forma a encaixar com essa visão errada de que as condições de percepção estão normais⁵¹⁷.

Quando fala “da relação de nosso próprio corpo e sentidos com o objeto percebido”, Armstrong parece antecipar a crítica da informação egocêntrica de Gregory Currie e Noël Carroll a Kendall Walton. Walton pretende que olhar para fotografias seria ver os objetos fotografados (ainda que indiretamente) porque cumpriria duas condições que seriam conjuntamente suficientes para algo contar como um ver. Currie e Carroll replicam que haveria uma terceira condição ignorada pelo teórico da transparência, a qual excluiria olhar fotografias do rol dos eventos de percepção visual: “com o ver ordinário, nós conseguimos informação sobre as relações espaciais e temporais entre o objeto visto e nós mesmos. [...] Chame esse tipo de informação de ‘informação egocêntrica’⁵¹⁸., “nós não vemos literalmente x, a menos que possamos nos orientar espacialmente rumo a x de forma confiável ao, por exemplo, movermos nossos corpos, na direção de x, caso solicitados⁵¹⁹. Armstrong parece antecipar justamente essa suposta condição da percepção.

Só que há uma diferença importante. Enquanto Carroll e Currie parecem considerá-la uma condição fixa, a ênfase de Armstrong está na *regularidade* das condições nas quais percebemos. Tal regularidade gera uma associação entre perceber objetos e essas condições recorrentes, de modo que não apenas passamos a antecipar essas condições mesmo quando elas não ocorrem, mas interpretamos a informação ambiental percebida segundo essas condições antecipadas. Não há nada sagrado nessa associação, que seria simplesmente função da ocorrência das condições (e não, por exemplo, de um aprendizado ativo do organismo), e seria apenas *uma* associação entre outras possíveis. Outras

⁵¹⁶ Aqui segui a formulação simplificada de Armstrong (Cf. ARMSTRONG, 1961, p. 87) porque não seria exatamente uma crença, mas uma matriz de quatro crenças, um par concernente à existência daquilo que é percebido imediatamente e ao fato que se estaria percebendo imediatamente isso, outro par à existência daquilo que é mediamente percebido e ao fato que se estaria percebendo mediamente isso.

⁵¹⁷ ARMSTRONG, 1961, p. 95.

⁵¹⁸ CURRIE, 1995, p. 66.

⁵¹⁹ CARROLL, 2008, p. 100.

condições ocorrendo, a depender de sua recorrência, outros tipos de associação se formariam. A fórmula geral usada por Armstrong para compreender as ilusões sensoriais transcende esse uso específico e acaba servindo para explicar outros casos particulares que serão úteis para nós, especialmente em 3.3. É com essa fórmula que o filósofo australiano explicaria a inclinação a acreditar falsamente que haveria um duplo atrás da superfície do espelho.

Quando olhamos para alguma coisa, ela costuma estar diante de nós. A regularidade do olhar para objetos e sua posição frontal gera uma associação entre as duas coisas e uma antecipação de que tudo que olharemos estará à nossa frente. Quando escovamos os dentes diante de um espelho, nós olhamos para nós mesmos através do espelho. Apesar da cotidianidade da coisa, “nós estamos vendo a nós mesmos sob condições altamente incomuns, porque o objeto para o qual estamos olhando (nós mesmos) não está, como objetos vistos usualmente estão, na frente de nossas faces”⁵²⁰. A associação faz com que antecipemos que o objeto que estamos vendo esteja diante de nós, por mais que esse objeto seja nós mesmos. Essa antecipação faz com que a informação ambiental que o espelho nos dá seja interpretada de forma distorcida:

o que estamos vendo é, primeiro, o espaço entre nós mesmos e o espelho, e, segundo, o espaço do espelho até nós mesmos. Estamos simultaneamente recebendo duas vistas da mesma área, cada uma de um ponto de vista diferente. Mas não podemos aceitar a segunda vista tal como está (*as it stands*), porque aqui as relações do objeto visto com os órgãos de visão não são normais. Então tendemos a pensar que aquilo que a segunda vista nos dá é simplesmente uma *extensão* da primeira vista: que estamos vendo alguma que está em frente a nossos olhos, e *além* do objeto dado para nós na primeira vista. Mas, uma vez que de fato nós estamos realmente vendo a mesma área mais uma vez (*all over again*) de uma perspectiva diferente, nossa face aparece estar tão longe atrás da superfície do espelho quanto está de fato na frente dele⁵²¹.

O conflito entre as duas vistas simultâneas que recebemos é resolvido exatamente na impressão de que aquilo que vemos refletido no espelho estaria para além dele. Por mais que conheçamos como os espelhos funcionam, a associação de olhar e frontalidade é tão profunda que ainda assim seguimos com uma inclinação a acreditar que haveria um duplo para além do espelho.

Caso pensemos que a percepção nos dá informações de nossos arredores, de fato, o espelho estaria indicando falsamente que haveria um outro corpo humano animado na frente de nós. Como não haveria um outro ser humano assim em nossos arredores, parece até justificável colocar a visualização no espelho na mesma categoria das alucinações, como uma ilusão sensorial que seria uma crença falsa em alguma coisa inexistente. Mas,

⁵²⁰ ARMSTRONG, 1961, p. 96.

⁵²¹ ARMSTRONG, 1961, p. 97.

caso pensemos que a percepção nos dá informações *do ambiente* em que estamos, sem uma referência egocêntrica como no primeiro caso, o espelho realmente nos oferece informações visuais sobre um objeto que está no ambiente em que estamos, a saber, nós mesmos. É sua confiabilidade⁵²² em nos oferecer essas informações que justificaria seu uso sistemático no dia a dia. A única coisa que o espelho faria seria bagunçar parcialmente nossa leitura da informação ambiental, uma vez que nós teríamos a ilusão de que esse objeto estaria em outra posição do espaço (na nossa frente) em vez de estar onde de fato está (onde estamos). Por isso, parece razoável considerar a visualização em espelhos como uma espécie de mera ilusão sensorial na classificação de Armstrong. Há algumas dificuldades com o tratamento da imagem especular do filósofo que não abordarei⁵²³.

⁵²² Espelhos são fabricados de forma a serem confiáveis, não sendo uma característica intrínseca de superfícies reflexivas. Espelhos poderiam ser fabricados de outra maneira, de modo a bagunçarem ainda mais nossa leitura de informação ambiental, como, por exemplo, os espelhos utilizados em parques de diversão.

⁵²³ “Para uma investigação superficial [as imagens especulares] podem não parecer fenômenos ilusórios de modo algum. Porque elas são em algum sentido objetos ‘públicos’. [...] Dada uma descrição do espelho, a posição e a descrição dos objetos postos em imagem (*imaged*), e a posição do observador, a natureza da imagem pode ser elaborada (*worked out*) matematicamente. Tudo isso pode nos tentar a tratar imagens especulares como objetos físicos, ou de qualquer maneira habilitada a contar entre os existentes físicos, mesmo se *ultimus inter pares*. Imagens especulares podem até mesmo ser fotografadas. Isso parece mostrar que elas existem independentemente de serem percebidas; e que mesmo se quando estou fora da sala o espelho na parede segue refletindo a mobília, e isso não em um sentido meramente hipotético, mas no mesmo sentido em que a parede retém sua cor, tamanho e formato quando não percebida” (ARMSTRONG, 1961, p. 94). Armstrong pensa que sua consideração daria conta da publicidade das imagens especulares sem perder seu caráter ilusório: “O caráter ‘público’ das imagens especulares é assim explicado, enquanto ainda mantendo que são ilusões ou distorções da visão. Todo mundo está acostumado (*used to*) a objetos da visão estarem em frente de suas faces; conseqüentemente, todo mundo tem uma disposição (*have a set*) na direção de pensar que tais condições mantêm-se e que pode ver que elas se mantêm, mesmo quando elas não o fazem. Conseqüentemente, todo mundo concordará sobre o que parece ver em um espelho”. (ARMSTRONG, 1961, p. 97). O filósofo claramente quer fazer da imagem especular alguma coisa cujo ser é ser percebido, mas quer tanto isso que negligencia uma dimensão óptica da imagem especular. A impressão com que o leitor fica é a de que o espelho pararia de refletir tão logo não houvesse um observador para observá-lo (Berkeley concluiria daí que Deus está constantemente olhando o espelho de modo a garantir que esse refletiria mesmo sem observador animal, humano ou não, por perto). Claro, a imagem especular enquanto imagem *de alguma coisa* precisa de um observador que olhe para ela e a interprete, mas, enquanto resultado da incidência de luz, não. Talvez pudéssemos chamar cada uma das duas dimensões, respectivamente, de imagem especular-índice e imagem especular-estado de coisas. Armstrong parece dissolver a segunda dimensão na primeira por reduzir a publicidade da imagem especular ao fato de que quem quer que lhe olhe possui as mesmas disposições que o levariam à mera ilusão sensorial. Mas por que todos os observadores teriam essas disposições ao olharem para espelhos? Não seria exatamente por conta do comportamento da luz? A luz incide nos objetos e reflete deles de tal modo que ela é o veículo de informação ambiental visual. Podemos dizer, em certa medida, que ver é extrair informação ambiental dos raios de luz. Espelhos, por bagunçarem os raios de luz em um ambiente, bagunçariam nossa extração de informação ambiental a partir deles. São as características estruturais da imagem especular enquanto de coisas (da distribuição de luz sobre a superfície reflexiva, em suma) que condicionariam as características da imagem especular enquanto índice. Por conter informações ambientais bagunçadas, podemos até considerar que a luz refletida no espelho seria intrinsecamente enganadora, já que um observador desavisado iria extrair dela tais informações ambientais bagunçadas.

Mencionarei apenas uma dificuldade aqui, todavia. Armstrong pretende falar da nossa experiência de olharmos para espelhos *em geral*, que ela envolveria a possibilidade permanente de ilusão, mas seu exemplo é apenas de um espelho de um tipo particular: “todo dia eu olho para um espelho para pentear meu cabelo e me barbear”⁵²⁴, “mesmo quando estou fora da sala o espelho na parede segue refletindo a mobília [...]”⁵²⁵. O filósofo australiano tem em mente *espelhos de parede*, que costumam ser de tamanho médio ou grande, que nos permitem certa visualização “inteiriça” de trechos extensos de nossos corpos. De fato, a descrição que haveria um duplo especular do outro do espelho faz perfeito sentido no caso desses espelhos (como se estivéssemos olhando através de um guichê ou de uma janela), mas não para espelhos menores. Quando nos olhamos no pequeno espelho em um porta-batom, não parece fenomenologicamente fiel dizer que experimentamos um duplo atrás do espelho, porque nada tão “inteiriço” é visualizado. Temos apenas uma visualização bastante parcial de nosso próprio corpo. Não parece fiel descrever que visualizaríamos uma espécie de pedaço destacado de corpo flutuando no espaço do outro lado do espelho. Ademais, nossa mão estaria nesse outro lado, e não teríamos nenhuma experiência inquietante como a visualização de um olho ou boca nela. A explicação de porque teríamos uma crença falsa (que *seria* a visualização especular) parece não dar conta⁵²⁶ desse caso tão ordinário⁵²⁷.

De qualquer modo, superada a pedra do tropeço do Realismo Direto na forma da tentativa de acomodação da ilusão sensorial em sua moldura conceitual, Armstrong utiliza sua caracterização da ilusão como ponto de partida para abordar a percepção verídica. Segundo sua própria demanda, ele precisaria explicar tanto a semelhança quanto a diferença entre ilusão e percepção verídica. A semelhança estaria no fato de a percepção repetir a mesma estrutura e conteúdo duais da ilusão sensorial de dois pares de crenças sobre coisas imediata e mediatamente percebidas. Já a diferença estaria no fato de essas crenças serem *verdadeiras*. Tal como haveria ilusão sensível em sentido estrito e amplo,

⁵²⁴ ARMSTRONG, 1961, p. 84.

⁵²⁵ ARMSTRONG, 1961, P. 94.

⁵²⁶ Essa observação pode parecer uma simples picuinha minha, mas a questão do tamanho do espelho terá repercussões inesperadas em 3.3

⁵²⁷ Meu palpite inicial era que espelhos de mão ou embutidos em acessórios poderiam não ser tão difundidos assim nos anos 50 e 60. Perguntei sobre isso para minha mãe, mulher nascida no final dos anos 50. Ela me disse que quando pequena tinha um pequeno espelho circular e que espelhos assim eram comuns. Se era comum no Brasil, *a fortiori* deveria ser comum na Austrália ou na Inglaterra no mesmo período de tempo. Então por que Armstrong não levou em conta tais espelhos? Uma observação de minha mãe me levou a um outro palpite: “Eles eram para maquiagem, né”. E se o filósofo australiano não cogitou em espelhos de mão e assemelhados *exatamente* por que eles eram objetos “femininos”? Talvez aqui tenhamos o caso de uma insensibilidade a objetos do dia a dia condicionada por uma identidade de gênero em uma sociedade patriarcal. Quer dizer, Armstrong não pensou em outro tipo de espelho além do tipo que ele próprio usava (para se barbear, por exemplo), revelando possivelmente um umbiguismo de homem dos anos 50. Agradeço a Suely de Souza Correia pelo insight.

ainda que Armstrong não o diga, penso que poderíamos falar o mesmo para o caso da percepção verídica. A percepção em sentido estrito é aquela em que os dois pares de crença são verdadeiros e não há conflito com outras crenças, enquanto que a percepção em sentido lato seria aquela em que o conteúdo proposicional de uma percepção verídica não é acreditado por participação de outras crenças (dominantes), mantendo-se apenas como uma inclinação a acreditar⁵²⁸. Armstrong não para nesse paralelismo entre ilusão e percepção, pois revisa a concepção ordinária de percepção verídica.

Embora a concepção ordinária seja uma variante de Realismo Direto por sustentar que a percepção diria respeito a objetos físicos, a revisão de Armstrong passa por contextualizar esses objetos em um ambiente que circunda o organismo, de modo que perceber não seria tanto perceber objetos físicos isoladamente, mas sim uma configuração deles: “a função biológica da percepção é dar ao organismo informação sobre o estado presente de seu próprio corpo e de seu ambiente físico, informação que auxiliará o organismo na conduta da vida”⁵²⁹. Nessa revisão, Armstrong ecoa Berkeley quando esse diz que “os sentidos foram concedido a todos os animais para sua preservação e bem-estar na vida”⁵³⁰. Como os sentidos auxiliariam na “conduta da vida”, em sua “preservação e bem-estar”? Por possibilitarem uma “vasta inundação de informação (e desinformação) sobre nosso ambiente”⁵³¹. A percepção justamente seria “um fluxo de informação, um fluxo que prossegue o tempo inteiro em que não estamos completamente inconscientes”⁵³². Esse fluxo de informação se daria como a aquisição contínua de crenças da “forma $(\exists x)\Phi x.\Psi x$ ”⁵³³. Como “sempre é possível para os objetos em meu ambiente sofrerem mudança ou destruição”⁵³⁴, essas crenças podem simplesmente atestar a existência continuada de coisas vistas. Quando, por exemplo, olhamos continuamente um pintarroxo “em t_1 adquirimos a

⁵²⁸ A mesma dinâmica do conflito de crenças se manifestaria aí. Imaginemos que estejamos em um ambiente repleto de espelhos em uma atração de parque de diversões. Sabendo disso (o que corresponderia à informação de origem independente), tenderemos a botar tudo o que porventura aí vejamos na conta de reflexos de espelhos, de modo a mantermos esses conteúdos proposicionais apenas como inclinações a acreditar. Mesmo uma pessoa efetivamente vista será reputada por nós como mero reflexo. Ora, se fôssemos vítimas de uma pegadinha elaborada e introduzissem subrepticiamente uma *outra* pessoa igual a nós (ou quase) no ambiente dos espelhos, poderíamos até olhar para essa pessoa, mas desacreditaríamos naquilo que estivessémos vendo. Tal como a crença falsa é desarmada quando olhamos para um espelho, a crença verdadeira de que haveria outra pessoa ali seria desarmada pela informação independente de que há espelhos no ambiente. Assim, teríamos a inclinação a acreditar que haveria outra pessoa por lá, mas essa inclinação seria reputada (falsamente) como sendo da mesma ordem que aquela outra produzida por olharmos espelhos.

⁵²⁹ ARMSTRONG, 1968, p. 209.

⁵³⁰ BERKELEY, 2010, p. 200, *Três Diálogos*, I, 188.

⁵³¹ ARMSTRONG, 1968, p. 228.

⁵³² ARMSTRONG, 1968, p. 226.

⁵³³ ARMSTRONG, 1961, p. 127.

⁵³⁴ ARMSTRONG, 1961, p. 109.

informação que o pintarroxo está lá. Em t_2 adquirimos a informação que o pintarroxo ainda está lá em t_2 . Isso é informação nova, ainda que monótona”⁵³⁵.

Com isso, dispomos de ferramentas conceituais suficientes a partir do texto de Armstrong para elaborar o conceito de visão que amarra as pontas soltas da argumentação de *Photography and Representation*.

3.3 Olhar para fotografias como um modo de percepção

Quando Scruton diz em sua tese de doutorado que “aquilo que é essencial para o ver (*seeing*) é o pensamento que há um objeto (respondendo a alguma descrição)”⁵³⁶ fica claro que está parafraseando Armstrong, não apenas porque na página anterior havia citado o filósofo australiano⁵³⁷, mas porque resume sua teoria de que “toda percepção, seja verdadeira ou seja não verdadeira, envolve a aquisição de uma crença, ou inclinação a acreditar, em uma proposição *existencial* no sentido de que um certo objeto particular tem uma certa propriedade ou propriedades”⁵³⁸. A hipótese de que a concepção de percepção visual de Armstrong estaria em jogo em *Photography and Representation* parece uma boa pista de porque

a uma pessoa estudando uma fotografia é dada uma ideia bastante boa de como *alguma coisa parecia* (*how something looked*). O resultado é que, de estudar uma fotografia, ela pode vir a saber como alguma coisa parecia da mesma forma que poderia saber se a tivesse efetivamente visto⁵³⁹.

Se percepção é a aquisição de crenças sobre o mundo e olhar para uma fotografia envolveria a aquisição de crenças sobre o mundo, então olhar para uma fotografia poderia ser um evento perceptual. Scruton não esclarece qual seja “a mesma forma” pela qual viríamos a receber informação ambiental por olhar fotografias e por ver, mas Armstrong nos permite estabelecê-la com clareza. O propósito desta subseção é exatamente esse.

Não devemos nos intimidar com a observação do filósofo australiano de que “*ver* é diferente de tirar fotografias. Nós não ‘revelamos’ (*develop*) nossa retina, e então a escrutinizamos para ver como é (*is like*) o mundo externo”⁵⁴⁰⁵⁴¹. Armstrong não está dizendo

⁵³⁵ ARMSTRONG, 1968, p. 214.

⁵³⁶ SCRUTON, 1973, p. 140.

⁵³⁷ Cf. SCRUTON, 1973, p. 139, nota 1.

⁵³⁸ ARMSTRONG, 1961, pp. 126-127.

⁵³⁹ SCRUTON, 1981, pp. 587-588.

⁵⁴⁰ ARMSTRONG, 1971, p. 97, nota. Essa nota é uma repetição (piorada, na verdade, como veremos mais ao final da subseção) de uma nota do artigo. Cf. ARMSTRONG, 1955, p. 102, nota 6.

⁵⁴¹ A ideia de escrutinizar uma fotografia “para ver como é o mundo externo” é uma descrição bastante adequada da interação com fotografias presente no argumento do estilo (que veremos em 3.4). O modelo de observador em jogo no argumento seria o do compensador obsessivo-compulsivo. Poderia também tê-lo chamado de *escrutinizador*, a partir de Armstrong.

que olhar para fotografias não possa ter relação com ver, mas sim que ver não é como olhar para fotografias internas, como se o olho batesse fotos a serem reveladas em uma sala escura dentro de nossas cabeças. O filósofo australiano parece esboçar *avant la lettre* uma crítica (desenvolvida em detalhe por Alva Noë⁵⁴²) à concepção da visão como um instantâneo fotográfico. Uma forma bastante direta de se relacionar olhar para fotografias com ver seria assumir uma variante da concepção do instantâneo fotográfico. Olhar para uma foto seria ver porque todo ver é como olhar para uma fotografia mental. Pode ser o caso de Kendall Walton com sua teoria da transparência, uma vez que o espectro do representacionalismo parece rondá-la⁵⁴³. A relação em jogo na ontologia da fotografia do filósofo conservador não pode ser tão direta, todavia. A compreensão de Armstrong de que a percepção (como uma aquisição de informação ambiental) envolveria hábitos torna seu pensamento filosófico sobre o assunto bastante apropriado para fazer ou explicitar a relação (potencialmente presente nos textos de Scruton) entre olhar fotografias e ver.

O tratamento de Armstrong à objeção de que “*alguma aquisição (acquiring) de conhecimento de fatos particulares sobre o mundo por meio dos sentidos não é percepção*”⁵⁴⁴ oferece um modelo útil para entendermos essa relação. O filósofo australiano desenvolve um exemplo que responderia a essa descrição, mas que ainda assim não reconheceríamos como percepção *bona fide*: “suponha que entreguem cartões que me contem o que está acontecendo atrás de minhas costas. Aqui eu adiro conhecimento de um fato sobre meu ambiente e, mais ainda, adiro esse conhecimento por meio dos sentidos (olhando para as palavras nos cartões)”⁵⁴⁵. Quem ou o que entrega os cartões ou mesmo como são produzidos não é determinado por Armstrong. Caso pensemos que é uma máquina que imprime esses cartões, então podemos aproximar o exemplo do filósofo australiano com aquele de Kendall Walton de “uma máquina que é sensível à luz que emana de uma cena e que produz, não imagens, mas descrições verbais acuradas da cena”⁵⁴⁶. Ora, Walton lança mão desse exemplo para adiantar uma das condições definidoras da teoria da transparência, negando justamente que olhar para essas impressões (*printouts*) contariam como eventos perceptuais. Afinal, reconhecer palavras escritas não mobiliza as habilidades de reconhecimento de objetos que são ordinariamente mobilizadas na visão face à face.

⁵⁴² “Quando tentamos entender a natureza da percepção sensorial, tendemos a pensar em termos de visão, e quando pensamos em visão, tendemos a supor que o olho é como uma câmera e que a visão é um processo quase fotográfico. Ver, supomos, é passar por experiências como instantâneos fotográficos (*snasphot-like*) da cena diante de nós. Você abre seus olhos e é dado a você experiências que representam a cena – como imagens (*picture-like*) – em foco cravado (*sharp focus*) e detalhe uniforme do centro até a periferia” (NOË, 2006, p. 35).

⁵⁴³ “Kendall Walton apela à teoria visual representacionista em apoio a seu argumento que os observadores de fotografias literalmente veem através delas os objetos que elas figuram (*depict*)” (FRIDAY, 2001, nota 32, p. 361).

⁵⁴⁴ ARMSTRONG, 1961, p. 117. Grifado no original.

⁵⁴⁵ ARMSTRONG, 1961, p. 117.

⁵⁴⁶ WALTON, 2008a, p. 106.

Esse não é um problema para Armstrong:

de fato, não é totalmente claro porque não devemos estar preparados a tratar essa aquisição de conhecimento do que está acontecendo atrás de minhas costas como um caso de percepção. Certamente não é um caso de percepção *imediate*, mas por que não podemos dizer que é um caso de percepção *mediata*, como ouvir uma carruagem enquanto sentado dentro de algum lugar (*indoors*)? Afinal, diríamos que *vimos* que um certo acontecimento tomou lugar atrás de nossas costas. E se não entregassem cartões, mas fôssemos ditos que isso estava acontecendo, diríamos que *ouvimos* que certas coisas estavam acontecendo atrás de nossas costas⁵⁴⁷.

O fato de Armstrong não considerar a percepção como uma forma de atividade faz com que coloque na mesma categoria duas formas inteiramente diferentes de aquisição de informação. Claro, nós usamos os olhos para acessar a informação escrita no cartão assim como para acessar a informação ambiental de que há um cartão e que há coisas escritas nele. Só que a interpretação da informação contida em signos escritos é muito diferente da interpretação da informação contida no ambiente também sob a forma de signos: uns são signos convencionais, outros não, etc.. Apesar disso, o ponto importante da passagem é a possibilidade de que o conteúdo proposicional da descrição escrita seja percebido *mediatamente*.

Uma vez que passaríamos da leitura das letras para o entreter do conteúdo proposicional, o filósofo australiano parece bem disposto a aceitar essa possibilidade: “se eu uso meus olhos para adquirir certo conhecimento de fatos sobre o mundo físico, e se estamos preparados para usar a palavra ‘ver’ em tal caso, não pode haver razão real alguma para negar que esse é um caso de percepção (mediata)”⁵⁴⁸. A questão estaria no modo em que usamos os olhos para aquisição de informação. Não é isso que faz Armstrong recusar o estatuto de percepção ao caso dos cartões, todavia. Ele o compara com a percepção mediata de se ouvir um trem:

nós estamos preparados a dizer simplesmente que ouvimos um trem, e não nos dar ao trabalho de dizer que ouvimos *que* há um trem em algum lugar não muito longe de nós, porque qualquer um que saiba alguma coisa sobre o modo como os ouvidos operam sabe que um trem escutado não deve estar muito longe do ouvido que o escuta [...] sabemos como os órgãos dos sentidos operam, então podemos *facilmente* expandir tais enunciados de percepção imediata em enunciados que tal-e-tal é o caso em nosso ambiente. No caso de se ouvir um trem, isso é apenas percepção mediata, mas a passagem da percepção imediata do som à percepção mediata do trem é tão fácil e familiar, e o som e o trem estão tão intimamente conectados, que nós podemos nos permitir de falar simplesmente em se ouvir um trem. Mas no caso dos cartões que nos dizem o que está acontecendo atrás de nossas costas, não há a mesma intimidade de conexão entre a percepção imediata das características visuais do cartão, e

⁵⁴⁷ ARMSTRONG, 1961, p. 117.

⁵⁴⁸ ARMSTRONG, 1961, p. 117.

a percepção mediata da situação atrás das minhas costas. Donde apenas dizermos que vemos *que* certas coisas são o caso.⁵⁴⁹

A menção de Armstrong às “características visuais” coalesce características gráficas de letras, características pictóricas de imagens e características da superfície visível de objetos físicos, coisas apreendidas diferentemente. Seja como for, segundo ele, não falaríamos que ouvimos que há um trem nos arredores, algo que indicaria o caráter de inferência ou sugestão da percepção mediata, mas somente que ouvimos um trem por conta exatamente da facilidade e familiaridade dessa inferência ou sugestão.

Essa habitualidade não aconteceria no caso dos cartões, o que faria com que olhar para eles *não* fosse um caso de percepção. Armstrong havia feito o exercício de conceber a aquisição de informação via cartões como uma percepção mediata. A comparação com o trem serviria para testar se esse exercício se sustentaria ou não. Como não haveria a familiaridade nem facilidade na passagem da leitura das letras para a aquisição da crença que haveria no caso da passagem do som do trem para a aquisição da crença que haveria um trem perto, então Armstrong deveria concluir que essa aquisição de informação via cartões *não* seria uma percepção mediata, uma vez que é a habitualidade da conexão que é seu traço distintivo. Em vez disso, ele parece considerar que seu exercício estabeleceria, sim, que a aquisição de informação via cartões é uma percepção mediata. O resultado da comparação com a percepção mediata do trem seria tão somente que não poderíamos falar que *vemos* aquilo relatado nos cartões, mas teríamos que falar que *vemos que* tal seria o caso por causa da falta da habitualidade da conexão entre a “percepção imediata das características visuais do cartão, e a percepção mediata da situação atrás das minhas costas”.

Armstrong parece se contradizer com essa forma de expressão. Uma percepção mediata é definida como a aquisição de informação sugerida por uma percepção imediata. A sugestão não é simplesmente uma conexão eventual, mas uma associação frequente. Quando diz que uma percepção mediata não possui uma conexão fácil ou familiar com uma percepção imediata, o filósofo parece estar dizendo que uma aquisição de informação que se define por sua associação frequente com uma percepção imediata *não* se associa frequentemente com uma percepção imediata. Claro, Armstrong poderia estar falando simplesmente na *hipotética* percepção mediata, mas nada na passagem sugere esse cuidado. O filósofo parece considerá-la uma percepção mediata tão somente porque seria uma informação inferida adquirida com envolvimento da visão. Se esse é o caso, então haveria um esvaziamento da própria ideia de percepção mediata, já que qualquer informação adquirida com envolvimento dos sentidos seriam percepção (e haveria alguma

⁵⁴⁹ ARMSTRONG, 1961, p. 118.

que *não* seria?). Teríamos percepção mediata do *Big Bang* tão somente por termos lido sobre o evento em um livro de física, um evento que por definição não teria testemunhas? Ou da tortura de guerrilheiros do Araguaia, por termos ouvido testemunhas da época em um documentário?

Se víssemos um professor de matemática resolvendo uma equação em um quadro, teríamos percepção mediata do resultado da equação, já que foram as “características visuais” dos símbolos matemáticos que nos fizeram entreter uma certa proposição matemática? Não, simplesmente porque percepção diria respeito a “proposições particulares sobre o mundo físico”⁵⁵⁰. Notemos como essa definição de percepção não está circunscrita ao ambiente imediato de um organismo, enquanto que a especificação da descrição do caso dos cartões de que eles relatam o que está acontecendo atrás de nossas costas delimita a crença adquirida a esse ambiente. Caso Armstrong pensasse a percepção como atividade, ele poderia especificar o envolvimento dos sentidos na aquisição de informação como o *exercício de conhecimentos e habilidades sensório-motores*. Embora ler um texto escrito tenha uma dimensão sensório-motora (envolva a visão, por exemplo), essa dimensão é *condição necessária* da identificação de signos gráficos como unidades semânticas, mas não *suficiente*. Uma pessoa cega é incapaz de identificar palavras impressas na escrita visual costumeira, mas uma pessoa analfabeta mesmo vendo os signos gráficos é, por definição, incapaz de decifrá-los.

Talvez pudéssemos dizer que a percepção mediata seria a aquisição de crença sobre o ambiente produzida pelo exercício habitual de conhecimentos e habilidades sensório-motores, quase tornados segunda natureza, a partir de uma percepção imediata. Mas isso seria colocar o carro adiante dos bois, já que a suposta passividade da percepção (imediata ou mediata) é uma peculiaridade da filosofia da percepção de Armstrong que encontra eco importante nas considerações de Scruton. Nessa perspectiva revisada, o exemplo dos cartões de partida não seria um caso de percepção mediata porque não seria produzida pelo exercício desse tipo de conhecimentos e habilidades. Seja como for, mesmo sem fazer revisão alguma, o filósofo australiano *deveria* (obrigado por suas próprias definições, digamos) considerar que essa aquisição de informação não é sugerida por uma percepção imediata exatamente porque não seria arraigada o suficiente para ser habitual. Abstraindo dos detalhes particulares do exemplo (inclusive dos deslizes de Armstrong), nós temos um objeto físico que contém informações cuja decifração pode resultar em uma percepção mediata se for habitual o suficiente. Esse modelo pode ser aplicado para fotografias, objetos físicos que contêm informações, especialmente considerando que um

⁵⁵⁰ ARMSTRONG, 1961, p. 106.

tipo de fotografia bastante popular a década de 60 do século XIX era chamado justamente de *cartão de visita* (*carte de visite*⁵⁵¹).

Fosse o cartão do exemplo de Armstrong uma fotografia cartão de visita, imediatamente não teríamos o problema da interpretação da informação contida em signos escritos, uma vez que estaríamos lidando com signos icônicos (a levar a sério o que Peirce tem a dizer sobre fotografia, como vimos em 3.1). Sem apelar para o vocabulário técnico de um filósofo que não foi tão explorado assim na tese, poderíamos aludir ao "exercício da capacidade de "ver como", em um sentido bastante especial"⁵⁵² envolvido na visualização de fotografias segundo Scruton, algo que não aconteceria com a leitura de descrições escritas. Apesar desse problema ter sido evitado, teríamos que lidar com dois novos outros. O primeiro é o fato de as coisas figuradas na fotografia muito provavelmente não estarem no ambiente imediato do observador. As coisas fotografadas não apenas podem não estar perto do observador, mas podem sequer existir simultaneamente com o observador. O segundo problema concerne ao fato do estado de coisas figurado na foto ser um estado de coisas *passado*, que pode ter deixado de existir na ocasião da visualização do observador. Considerando a função biológica da percepção de preservar o organismo *aqui e agora*, os dois problemas dizem respeito ao desencaixe ou remoção (*displacement*) do que é figurado na fotografia em relação ao espaço e ao tempo do observador.

Quer dizer, estaria em questão se a espacialidade e a temporalidade fotográficas permitem que a aquisição de informação por meio de sua visualização conte como percepção mediata. Penso que encontramos recursos no próprio Armstrong para responder a essas dificuldades. Uma maneira preguiçosa de responder à primeira delas seria fazer referência ao fato que o filósofo australiano definiu a percepção como a aquisição de crenças quanto ao mundo físico, e não quanto ao ambiente imediato do organismo percipiente. Como olhar para uma fotografia nos faria adquirir crenças sobre o mundo físico, essa aquisição poderia a princípio contar como percepção. Essa resposta não basta, pois é simplesmente um jogo de palavras e deixa de lado uma importante questão sobre a natureza da percepção. Como vimos em 3.2, na explicação da inclinação a acreditar na existência de um duplo especular, Armstrong enfatizou que na percepção "nós estamos cientes da relação de nosso próprio corpo e sentidos com o objeto percebido"⁵⁵³. Essa ênfase aparece na objeção da informação egocêntrica de Currie e Carroll como uma

⁵⁵¹ "A troca de *cartes de visite* – cartões de visita fotográficos – foi um dos grandes modismos da segunda metade do século XIX e deu origem a outro modismo: os álbuns de fotografia. E foi a *febre* do retrato fotográfico, por sua vez, que solidificou a fotografia no Brasil e no mundo. Os *cartes de visite* eram trocados entre amigos, familiares e colecionadores, que com eles se confraternizavam. Conferiam ao fotografado um certo *status* social e, muitas vezes, continham dedicatórias e eram datados. A fotografia tornava-se, assim, parte da vida do homem moderno" (WANDERLEY, 2016).

⁵⁵² SCRUTON, 1981, p. 579.

⁵⁵³ ARMSTRONG, 1961, p. 95.

condição essencial (ou quase) da percepção. Essa ciência (*awareness*) da relação de nossos corpos com a coisa vista participa do exemplo dos cartões pelo detalhe de que os cartões relatariam coisas acontecendo *às nossas costas*. não simplesmente em alguma parte do ambiente inacessível visualmente para nós.

A aquisição de conhecimento da relação das coisas percebidas com nossos corpos é a forma habitual com que seríamos cientes das “condições sob as quais nós estamos percebendo”⁵⁵⁴, o que *não* implicaria que não haveria outras formas de sermos cientes dessas condições ou mesmo que não haveria outras condições possíveis. Com essa observação, quero antes esboçar uma forma de responder à primeira dificuldade do que efetivamente respondê-la dada a complexidade inescapável da resposta. Escolhendo a data canônica de 1839 como o ano do advento da fotografia, ele ocorreu quase simultaneamente com o advento do telégrafo (a primeira demonstração do primeiro sistema comercial de telégrafo elétrico ocorreu em 1837⁵⁵⁵) e um pouco depois do primórdio da ferrovia (a primeira ferrovia pública ligando Liverpool e Manchester usada apenas por locomotivas a vapor é de 1830⁵⁵⁶). Essas invenções acompanham e contribuem com a segunda revolução industrial, que representou uma verdadeira reconfiguração do espaço e do tempo. Cabe mencionar rapidamente o encolhimento das distâncias por meio do trem, a padronização dos tempos das diferentes localidades pelos horários de sua partida e chegada, assim como uma aceleração generalizada da vida.

Percepção tem a ver com o ambiente do organismo. E se encararmos a reconfiguração do espaço e do tempo mencionada acima como uma espécie de expansão do ambiente dos seres humanos da época? Alguém poderia agir à distância por meio do telégrafo; por exemplo, um industrial com muitas fábricas espalhadas por aí teria um campo de ação tão grande quanto a cobertura dos cabos telegráficos permitisse. O processo de globalização (que se iniciou com as investidas coloniais europeias ao redor do mundo a partir do século XV) tomou tração e partes do mundo que viviam isoladas, que eram como mundos autônomos, conectaram-se em um mundo maior. Será exagero considerar essa nova configuração do espaço e do tempo como uma espécie de matriz das condições de percepção aludidas por Armstrong⁵⁵⁷? Não é muita coincidência que as fotografias, que não informariam segundo Currie e Carroll da relação dos objetos fotografados com nossos corpos, tenham prosperado justamente nesse mundo tão desenraizado quanto conectado, retratando muitas vezes suas fronteiras mais longínquas e exóticas? A diminuição da importância da informação egocêntrica pode ser justamente a marca de uma percepção de um mundo sem mais centro e cada vez mais dominado (para não dizer *nivelado*) pelo

⁵⁵⁴ ARMSTRONG, 1961, p. 95.

⁵⁵⁵ Cf. THE Telegraphic Age dawn, s.d.

⁵⁵⁶ Cf. FIRST in the world: The making of the Liverpool and Manchester Railway", 2018.

⁵⁵⁷ Aqui podemos pensar na dimensão sócio-cultural e histórica da forma de vida ocidental.

capital. Nesse sentido, olhar para fotografias não seria a forma de percepção por excelência dessa nova época?

Paul Virilio parece sintetizar bem esse ponto: “o desenvolvimento das altas velocidades técnicas levaria ao desaparecimento da consciência como percepção direta dos fenômenos que dão informações sobre nossa própria existência”⁵⁵⁸. Alguém que caminhasse, andasse num carro de boi ou a cavalo poderia muito bem adquirir a informação da relação precisa entre o ambiente pelo qual passa e seu próprio corpo, já que sua velocidade de deslocamento o permitiria. Em compensação, alguém que olhasse pela janela de um trem não conseguiria adquirir essa informação ou, pelo menos, adquiri-la tão detalhada quanto nos outros casos. Esse é um ponto muito complexo para ser tratado assim à ligeira, mas talvez essa incapacidade de adquirir informação egocêntrica (precisa ou de todo) explique porque enquanto caminhamos nos sentimos envolvidos pelo ambiente e enquanto andamos em veículos automotivos, não. Estamos primariamente dentro do veículo. O ambiente é recebido como paisagem, para além da janela, alheio a nós. Embora o ambiente encarado como paisagem seja visto de uma perspectiva, seu caráter perspectival nos impacta como dado em vez de reconhecido por nós como constituído na relação do ambiente conosco⁵⁵⁹.

Minha sugestão é que se concedemos que se olhar para paisagens através da janela de um trem em movimento é um evento perceptual, muito embora em condições bastante diferentes daquelas anteriores ao advento da locomotiva, então por que não conceder que olhar para uma fotografia possa ser um evento perceptual? Assim formulada, minha sugestão se aproxima do argumento de lomba escorregadia de Kendall Walton em *Transparent Pictures*⁵⁶⁰, mas tenho consciência de que minha sugestão precisaria estar amparada em uma complexa pesquisa empírica sobre o impacto das novas tecnologias (inclusive a fotografia) para poder ser mais do que isso. Seja como for, a filosofia da percepção de Armstrong parece flexível o suficiente para permitir uma expansão da aplicação do conceito de percepção a instâncias que houvessem menos ou nenhuma informação egocêntrica, como poderia ser o caso do olhar fotografias. Mas ainda precisamos lidar com a temporalidade fotográfica para abrimos terreno para lidar com as considerações de Scruton sobre fotografias a partir daí.

Essa segunda dificuldade pode ser resolvida a partir do próprio filósofo:

parece, portanto, que não há necessidade para o tempo dos eventos percebidos ser o mesmo que o tempo de sua percepção. É simplesmente

⁵⁵⁸ VIRILIO, 2015, pp. 107-108.

⁵⁵⁹ Talvez isso tenha a ver com o fato de ficarmos parados dentro de veículos em movimento, em termos nossos corpos movidos em alta velocidade em vez de nós mesmos propriamente movermos nossos corpos.

⁵⁶⁰ Cf. WALTON, 2008a, pp.86-88.

um fato muito familiar que descobrimos por experiência ser normalmente o caso. (Se não fosse normalmente o caso, a percepção seria muito menos útil na conduta da vida)⁵⁶¹.

Não é que não haveria necessidade *alguma* para a simultaneidade da percepção e da ocorrência percebida, mas essa seria uma necessidade *pragmática* em vez de uma conceitual. Uma percepção atrasada em relação à coisa percebida não apenas não contribuiria para a preservação do organismo, mas contribuiria positivamente para seu prejuízo ou eliminação. Uma percepção de coisas passadas não cumpriria a função biológica da percepção. Mas por que só haveria *essa*⁵⁶² função e não outras a cumprir, ainda mais com o desenvolvimento da cultura humana? A fixação na função biológica da percepção é consequência direta de Armstrong considerar a percepção como uma simples afecção causal passiva do corpo de um organismo. Caso fosse uma forma de atividade, por que ela não poderia receber inflexões sócio-culturais dependendo do contexto de seu desenvolvimento, uma adaptação *ativa* em relação a esse contexto, digamos?

Seja como for, o descompasso entre o tempo da percepção e o tempo do evento percebido aconteceria no caso da luz das estrelas, por conta de sua distância: “uma vez que a distância é tão grande, não é surpreendente que o conhecimento adquirido seja tão escasso (*meagre*), e que um largo elemento de crença falsa ou de inclinação á crença falsa esteja envolvido”⁵⁶³. Nosso organismo não estaria (ativa ou passivamente) preparado para adquirir informações de tão longe, especialmente porque essas informações não teriam impacto na manutenção de sua vida. Por conta disso, não conseguiríamos reconhecer que a luz das estrelas *não* foi emitida no momento em que ela chega até nós. Sem o conhecimento científico da distância das estrelas e do tempo que a luz demoraria a percorrê-la, acreditaríamos falsamente que a luz ocorre simultaneamente à nossa percepção dela. Mesmo de posse desse conhecimento, ainda assim persistiria a inclinação a acreditar nisso. Armstrong sintetiza assim sua posição quanto a esse tópico:

vimos que, em casos ordinários de percepção imediata, nos casos paradigmáticos em que os objetos que percebemos não estão à grande distância espacial, os eventos percebidos ocorrem ao mesmo tempo que nossa percepção deles. Um evento que ocorreu no passado teria sido percebido no passado, e assim só poderia ser lembrado. Sugiro que esse fato tende a ser escrito no conceito de percepção imediata. Tendemos a fazer uma necessidade lógica que aquilo que estou percebendo imediatamente deve existir agora. Há um fato contingente sobre a

⁵⁶¹ ARMSTRONG, 1961, p. 147.

⁵⁶² “Não pode haver dúvida que uma importante função da visão em seres humanos é fornecer informação sobre como as coisas que vemos estão relacionadas temporal e espacialmente conosco. A habilidade de ver evoluiu em humanos e outros animais primariamente, sem dúvida, porque essa informação é tão importante para a sobrevivência. Mas por que supor que ver ocorre somente quando essa função efetivamente é servida?” (WALTON, 2008c, p. 129).

⁵⁶³ ARMSTRONG, 1961, p. 146.

velocidade de reação de nosso aparato sensorial a eventos físicos em nosso ambiente; mas uma necessidade conceitual sobre a percepção imediata é erigida na base deste fato contingente. A descoberta que nós vemos as estrelas como elas eram há muitos anos atrás nos impacta (*come as*) até certo ponto como um choque para nosso sistema conceitual. Mas isso não nos obriga a nenhuma revisão conceitual *extensa*, porque, quando olhamos para as estrelas com esse novo conhecimento, ainda *parece* como se estivéssemos percebendo eventos presentes. Precisamos apenas dizer que aquilo que eu imediatamente percebo agora deve pelo menos *parecer* existir agora⁵⁶⁴.

O choque conceitual não é tão extenso exatamente por conta da falta de impacto das estrelas em nossas vidas ordinárias. O fato da luz das estrelas ser emitida agora ou há milhões de anos não muda nada para nós: elas continuam a cintilar para nós como sempre irão (até pelo menos a morte térmica do universo).

O fenômeno da visão da luz das estrelas (ou da visão das estrelas por meio de sua luz) é acomodada por Armstrong em sua teoria como a percepção de coisas passadas, *mas não enquanto passadas*. Segundo ele, não saberíamos como encaixar uma percepção assim em nosso esquema conceitual:

Assim, falar sobre olhar para o céu e adquirir, pelo uso dos sentidos, informação imediata que alguma coisa aconteceu no passado, seria um caso para o qual não teríamos nenhuma regra linguística preparada (*ready*). Não poderíamos chamá-lo de memória, porque memória implica percepção prévia. Não poderíamos chamá-lo de percepção mediata, porque isso seria contrário à descrição do caso como a aquisição *imediata* de informação. Não poderíamos chamá-lo de percepção imediata, porque queremos dizer que aquilo que é imediatamente percebido pelo menos parece existir no presente. Nós certamente podemos imaginar que, pelo uso dos nossos sentidos, devemos adquirir imediatamente conhecimento sobre o passado, conhecido como sendo passado. Podemos imaginar esse conhecimento sendo do mesmo tipo que nosso conhecimento perceptual, e tão detalhado quanto. Mas devemos estar relutantes em chamá-lo de *percepção*, embora não tenhamos outro termo único com que rotulá-lo. Há, é claro, uma excelente razão para isso: esse tipo de fenômeno de fato não ocorre. É uma mera possibilidade lógica, para a qual nossa linguagem não nos muniu⁵⁶⁵.

O apuro que essa “mera possibilidade lógica” nos colocaria é comparável à inquietação ontológica que, segundo Cavell, tentar explicar a natureza de fotografias produziria em nós:

O que isso quer dizer — não é pintura? Uma fotografia não nos apresenta com “semelhanças” de coisas; apresenta-nos, queremos dizer, com as coisas elas mesmas. Mas querer dizer isso pode muito bem nos deixar ontologicamente inquietos. “Fotografias nos apresentam com as coisas elas mesmas” soa, e deve soar, falso ou paradoxal. Obviamente uma fotografia de um terremoto, ou de Garbo, não é um terremoto acontecendo (felizmente) ou Garbo em carne e osso (infelizmente). Mas isso não é muito informativo. E, mais ainda, não é menos paradoxal ou falso segurar uma

⁵⁶⁴ ARMSTRONG, 1961, p. 151-152.

⁵⁶⁵ ARMSTRONG, 1961, p. 152.

fotografia de Garbo e dizer “Isso não é Garbo”, se tudo o que você quer dizer (*mean*) é que o objeto que você está segurando não é uma criatura humana. Tais dificuldades em botar em notação (*notating*) um fato tão óbvio sugere que não sabemos o que uma fotografia é; não sabemos como localizá-lo (*place it*) ontologicamente. Podemos dizer que não sabemos como pensar na *conexão* entre uma fotografia e aquilo do qual é uma fotografia. A imagem não é uma semelhança; não é exatamente uma réplica, uma relíquia, uma sombra, ou uma aparição tampouco, embora todos esses candidatos naturais compartilhem uma característica impactante com fotografias — uma aura ou história de mágica cercandos-os

⁵⁶⁶.

E se olhar fotografias correspondesse à “mera possibilidade lógica” que Armstrong que alegadamente não possuiria assento em nossa linguagem⁵⁶⁷?

Tanto Armstrong quanto Cavell concordam que não poderíamos forçar o fenômeno da percepção imediata de coisas passadas enquanto passadas e o da fotografia respectivamente em classificações ontológicas preexistentes. Aquilo que Scruton tem a dizer sobre fotografias parece corresponder justamente a essa “força de barra” ontológica. Se fotografias possuem “uma identidade de aparência com seu assunto”⁵⁶⁸ e se “ao estudar uma fotografia, [alguém] pode vir a saber como alguma coisa parecia da mesma forma que poderia saber se a tivesse efetivamente visto”⁵⁶⁹, então parece que “esse conhecimento [é] do mesmo tipo que nosso conhecimento perceptual, e tão detalhado quanto”. Se fotografias “[revelam] alguma coisa momentânea sobre o assunto – como o assunto parecia (*looked*) em um momento particular”⁵⁷⁰ e essa coisa momentânea corresponde àquilo que percebemos imediatamente, então olhar para fotografias contaria em parte como percepção imediata, muito embora “aquilo que é imediatamente percebido pelo menos parece existir no presente” e isso não pareceria existir no presente. Se uma é fotografia é “uma apresentação de como alguma coisa parecia”⁵⁷¹, então ela “nos [apresentaria] com ‘semelhanças’ de coisas”. Como Scruton diz que “a fotografia ideal [...] está em uma relação causal com o assunto dela e ‘representa’ seu assunto por reproduzir sua aparência”⁵⁷², então ele saberia muito bem “como pensar na *conexão* entre uma fotografia e aquilo do qual é uma fotografia”⁵⁷³.

⁵⁶⁶ CAVELL, 1979b, pp. 17-18.

⁵⁶⁷ Roland Barthes é um que enfatiza a suposta passividade (*pastness*) da fotografia, por exemplo.

⁵⁶⁸ SCRUTON, 1981, p. 582.

⁵⁶⁹ SCRUTON, 1981, pp. 587-588.

⁵⁷⁰ SCRUTON, 1981, pp. 586-587.

⁵⁷¹ SCRUTON, 1981, p. 588.

⁵⁷² SCRUTON, 1981, p. 587.

⁵⁷³ Uma possível correspondência das considerações de Scruton com a “força de barra” ontológica que deixei de fora foi a da memória. A correspondência não me pareceu tão sólida quanto as outras, parecendo-me que estaria a forçar a barra ao tentar fazer dela uma força de barra. Apesar de Scruton citar a comparação de Oliver Wendell Holmes da fotografia com um espelho com memória (Cf. SCRUTON, 1981, p. 596), ele enfatiza a dimensão especular da comparação, não aquela mnemônica. George Santayana, cujas ideias sobre fotografia possuem muitos pontos de contato com aquelas de Scruton, conecta explicitamente fotografia e memória: “a fotografia imita a memória, de

Antecipando um pouco as coisas (para não perder a deixa), olhar para fotografias para Scruton corresponderia à possibilidade eliminada por Armstrong de uma percepção imediata de coisas passadas enquanto passadas (ou, pelo menos, enquanto *ausentes*) que paradoxalmente (“porque isso seria contrário à descrição do caso como a aquisição *imediate* de informação”) seria uma percepção mediata. O próprio filósofo conservador não se dá conta da paradoxalidade do que fala, como veremos. Descontadas a espacialidade e a temporalidade fotográficas das maneiras sugeridas acima, a filosofia da percepção de Armstrong parece dar conta de explicar as afirmações de Scruton sobre olhar fotografias. Começamos com a seguinte passagem, que reúne um conjunto significativo de teses:

[Uma fotografia ideal] é reconhecida imediatamente (*at once*) por aquilo que é – não como uma interpretação da realidade, mas como uma apresentação de como alguma coisa parecia. Em algum sentido, olhar para uma fotografia é um substituto para olhar para a coisa ela mesma; considere, por exemplo, a mais “realista” das mídias fotográficas, a televisão. Parece pouco mais contencioso dizer que eu vi alguém na televisão — isto é, que ao assistir à televisão, eu o vi — do que dizer que o vi em um espelho. A televisão é como um espelho: não tanto destrói quanto embeleza aquela elaborada cadeia causal que é o processo natural da percepção visual⁵⁷⁴

A passagem apresenta as ideias de que uma fotografia ideal seria uma apresentação de como alguma coisa parecia, de que olhar para uma fotografia seria um substituto de olhar para a própria coisa e da percepção como processo causal. A observação sobre como falamos de ver alguém na televisão ecoa diretamente uma de Armstrong sobre como falamos que vemos a nós mesmos em espelhos⁵⁷⁵.

Ora, a ideia de que a percepção visual é uma “cadeia causal elaborada”, tão somente um “processo natural”, evoca diretamente a passividade da percepção para o filósofo australiano. A percepção seria um processo causal exatamente porque seria a aquisição causalmente produzida pelo ambiente de uma crença por um organismo. A fotografia ideal não seria uma interpretação da realidade, não apenas porque não

modo que seu produto, a foto (*photograph*), leva a cabo a função imperfeitamente realizada pela imagem mental. A virtude da fotografia é preservar a semelhança visível de coisas interessantes de modo que a memória delas possa ser fixada ou restaurada acuradamente” (SANTAYANA, 1994, p. 260). Claro, ainda não teríamos o caso aludido por Armstrong de uma memória de coisas não experimentadas, e não seria Scruton quem faria essa conexão. Apesar disso, o filósofo conservador, comentando do pesar de olharmos para fotografias antigas de Londres, fala que “‘é assim como parecia!’ é o índice central da emoção de alguém” (SCRUTON, 1981, p. 592). Seria exagero comparar esse “índice central” do pesar com uma espécie de um lembrar súbito, como, por exemplo, quando vem a nós de repente como era o rosto de alguém ao nos depararmos com seu rosto atual, reconhecendo a inclemência da passagem do tempo? No caso da foto da capital inglesa, seria como se nos lembrássemos subitamente de sua velha face e sentíssemos pesar com o estrago (Scruton chama-o de *defacement*) que a modernidade teria produzido. É como se fôssemos tomados por uma memória que não é nossa, tão paradoxal quanto (e combustível de) uma saudade por tempos que não foram vividos por nós.

⁵⁷⁴ SCRUTON, 1981, p. 588.

⁵⁷⁵ “Quando olhamos para um espelho, há um sentido em que nós vemos a *nós mesmos*. (De fato falamos de vermos a nós mesmos no espelho).” (ARMSTRONG, 1961, p. 96).

expressaria um conteúdo proposicional entretido por um ser humano sobre a realidade, mas também porque não exigiria interpretação ativa do observador. A realidade se apresentaria na foto tal como se apresentaria diretamente aos nossos sentidos sem nossa participação. Armstrong fala nas entregas (*deliverances*) da percepção⁵⁷⁶, como se o ambiente nos entregasse pacotes de informação por meio dos órgãos dos sentidos. Tal como supostamente não precisaríamos fazer nada para receber um pacote (ignorando-se todas as ações que nos levam até a porta da frente para receber a pessoa que realiza a entrega), receberíamos passivamente o pacote de informações ambientais. A foto ideal é uma apresentação de como alguma coisa parecia na exata medida em que participa de uma entrega de informação ambiental.

Ao olharmos uma foto, teríamos causalmente produzida em nós uma crença sobre o mundo, isto é, receberíamos passivamente um pacote de informação ambiental. Mas não seria exatamente a fotografia que causaria em nós a aquisição dessa crença. Como a fotografia é gerada causalmente, ela própria serviria simplesmente como uma espécie de ponte causal entre o ambiente (os objetos fotografados) e o observador da foto. A foto não seria o remetente do pacote de informação, mas simplesmente o entregador da informação ambiental gravada em si. A fotografia como entregador de pacotes de informação ambiental é uma versão mais explicitamente metafórica da ideia da fotografia como carregadora de informação (*information carrier*) mencionada *en passant* por Nigel Warburton⁵⁷⁷. Tal como supostamente o entregador não influenciaria em nada na entrega a não ser no fato de fazê-la ou não (ignorando-se como ele pode danificar o conteúdo do pacote, assim como pode preservá-lo em um dia de chuva, por exemplo), a fotografia só faria essa intermediação, não passando de um elo adicional da causalidade do ambiente sobre o observador. Donde a ideia de embelezamento da cadeia causal. Da perspectiva da aquisição de crenças, o processo fotográfico só acrescentaria como que ornamentos ontológicos à causalidade produtora da aquisição de crenças.

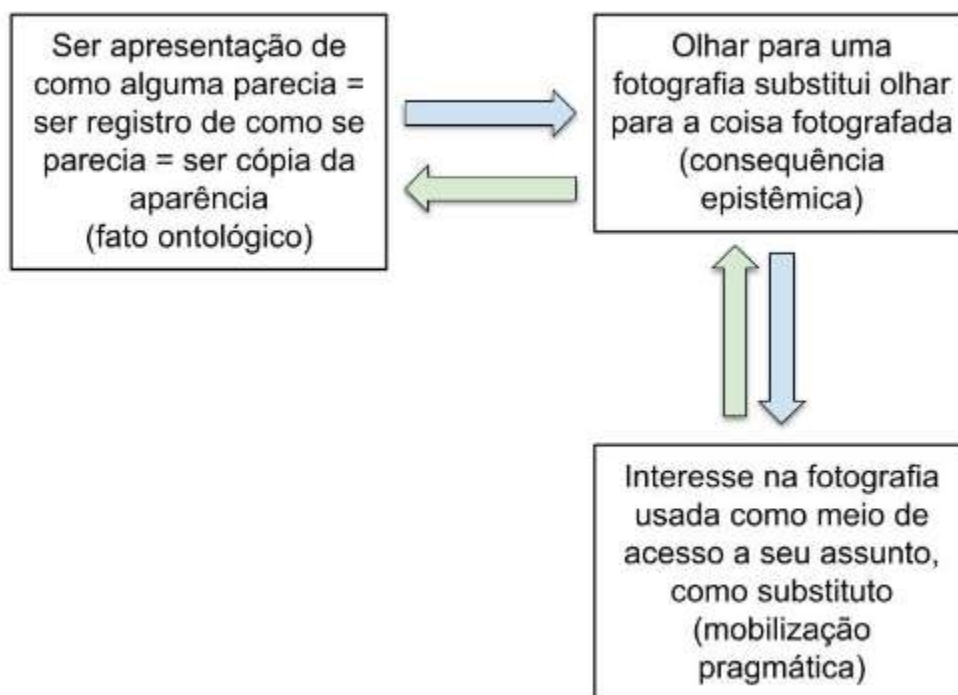
Olhar para uma fotografia seria um substituto para se olhar a própria coisa porque a fotografia é uma apresentação de como ela se parecia (*looked*). Essa é uma espécie de consequência epistêmica da natureza da fotografia. Mas o que significaria apresentar como alguma coisa se parecia? É ter informação sobre o visual (*look*) da coisa fotografada gravada em si. Esse é o conteúdo do pacote de informação ambiental portado pela fotografia. Ora, o uso que damos a fotografias em nossa cultura seria explicado justamente pela consequência epistêmica:

⁵⁷⁶ Cf. ARMSTRONG, 1961, pp. 163 e 165.

⁵⁷⁷ Cf. WARBURTON, 1996, p. 393. Warburton diz que na interação com fotografias enquanto artefatos artísticos, tratamo-las como mais do que carregadoras de informação.

ao olhar para uma fotografia, portanto, nós sabemos que estamos vendo alguma coisa que efetivamente ocorreu, *como* ela ocorreu. Esse fato domina nossa resposta à imagem, que se torna em consequência transparente a seu assunto. Se a imagem prende nosso interesse, é porque estamos interessados na coisa ‘mostrada dentro [dela]’⁵⁷⁸.

A formulação da “coisa ‘mostrada dentro dela’” terá um papel importante a cumprir na sequência de minha exposição. Mantenhamo-la em mente. É no contexto dessa mobilização pragmática da consequência epistêmica que Scruton fala na transparência da fotografia: “a fotografia é um meio para o fim de ver seu assunto. A fotografia é transparente para seu assunto, e se prende nosso interesse, fá-lo porque atua (*acts*) como um substituto (*surrogate*) para a coisa representada (*sic*)”⁵⁷⁹. Para preservar a passividade do observador herdada de Armstrong, o filósofo conservador chega a falar que a fotografia atuaria como um substituto, “como um lembrete visual de seu assunto”⁵⁸⁰, em vez de dizer que nós que nos servimos dela assim⁵⁸¹. Seja como for, a transparência da fotografia é uma característica de seu uso, que espelharia diretamente a natureza fotográfica.



⁵⁷⁸ SCRUTON, 1990, p. 175; SCRUTON, 2000, p. 98.

⁵⁷⁹ SCRUTON, 1981, p. 590.

⁵⁸⁰ SCRUTON, 1981, p. 590.

⁵⁸¹ Isso se encaixa perfeitamente no quadro traçado por Marilena Chauí de ideologia, em que atividades econômicas (atividades humanas, por conseguinte) "começam a funcionar e operar sozinhas, por si mesmas, com uma lógica que emana delas próprias, independentemente dos homens que as realizam. Os homens se tornam os suportes dessas operações, instrumentos delas" (CHAUÍ, 1982, p. 58). A figuração de fotografias como se destacaria do uso que os seres humanos dão a elas e passaria a estar como que inscrita em uma suposta essência da fotografia. Nós como que nos tornamos "os suportes dessas operações" de lembrete visual e substituição, já que para supostamente atuarem assim fotografias precisariam de nós. Para o esboço de uma análise do caráter ideológico das considerações de Scruton sobre fotografia, Cf. o Apêndice A desta tese.

O diagrama acima esquematiza o que eu disse no parágrafo anterior. As setas azuis indicariam, por assim dizer, *a ordem do ser*. É porque fotografias têm uma determinada natureza que olhar para elas pode substituir olhar para as coisas fotografadas, o que, por sua vez, lhes permite serem usadas como substitutos. Já as setas verdes indicariam a *ordem do conhecer*, o modo como viemos a conhecer a natureza da fotografia (modo esse que é explorado, ainda que não com clareza, pela aplicação do método veritativo criterial de Scruton, como sugeri em 1.3). É porque usamos fotografias como substitutos que podemos nos dar conta de que olhar fotografias pode substituir olhar para as coisas fotografadas, o que, por sua vez, nos levaria à natureza da fotografia (e a sua distintiva propriedade genética causal). Quase botei uma seta dupla ligando os quadrados da mobilização pragmática e do fato ontológico para representar como a primeira refletiria o segundo, mas julguei que ficaria obscuro.

Explicado o diagrama, podemos lidar com a relação entre a transparência da fotografia para nossos interesses para Scruton e a transparência fotográfica para Kendall Walton. Em primeiro lugar, enquanto a transparência do filósofo britânico seria uma característica do uso de fotografias explicada por uma característica ontológica delas, a transparência do filósofo estadunidense seria uma característica ontológica que explicaria características do uso delas, como o fato de que “nós valorizamos a experiência de ver o ente querido (mesmo que indiretamente), a experiência de estar em contato perceptual com ele ou ela, por si mesma, não como um meio de agregar ao nosso conhecimento”⁵⁸². Em segundo lugar, enquanto para Walton “a transparência de fotografias não está conectada essencialmente a qualquer tese sobre seu valor epistemológico”⁵⁸³, para Scruton a transparência seria *justamente* o reconhecimento desse valor epistêmico embutido em nosso uso das fotografias. Então, apesar do nome compartilhado (que se presta à confusão), não haveria *nenhuma* relação entre os conceitos dos dois filósofos?

Haveria, sim, mas indiretamente. Para Scruton, o que está em jogo é o acesso à informação ambiental. A fotografia, por ser produzida causalmente, faria a intermediação causal entre o ambiente e o observador temporal e/ou espacialmente deslocado, permitindo-o adquirir uma crença sobre o mundo físico potencialmente inadquirível de outro modo. Já para Walton, o que estaria em jogo é a *acquaintance* que o observador teria com os objetos fotografados: “o contato perceptual pode ele próprio ser mediado — por espelhos, circuitos de televisão ou fotografias. Mas essa mediação é um meio de *preservar* (*maintaining*) o contato. Observadores de fotografias estão em contato perceptual com o mundo”⁵⁸⁴. Em vez de um pacote de informação ambiental que seria transmitido do ambiente

⁵⁸² WALTON, 2008c, p. 132.

⁵⁸³ WALTON, 2008b, p. 113.

⁵⁸⁴ WALTON, 2008a, p.109.

para a fotografia e dessa para o observador, nós teríamos o pacote da *acquaintance*. A intermediação causal da fotografia seria um meio, não de aquisição de conhecimento, mas de preservação dessa *acquaintance*. Olhar para uma fotografia seria um evento perceptual porque “parte do que é ver alguma coisa é ter experiências visuais que são causadas por ela em uma maneira puramente mecânica. Objetos causam suas fotografias e as experiências visuais dos observadores mecanicamente; então vemos os objetos através de fotografias”⁵⁸⁵. Assim, a transparência “pragmática” de Scruton e a transparência “ontológica” de Walton se relacionariam pelo fato de ambas serem propiciadas pela gênese causal da fotografia⁵⁸⁶ e por sua conseqüente intermediação causal na causação perceptual.

Scruton possui pelo menos três formulações sobre a natureza causal da fotografia que ele toma por equivalentes (equivalência essa representada no diagrama por meio do sinal =). Além de a fotografia ser uma apresentação de como alguma coisa parecia, é também “um registro (*record*) de como um objeto efetivo parecia”⁵⁸⁷ e é uma cópia da aparência dos objetos fotografados. Vale a pena citar por extenso o trecho (apresentado fracionadamente por mim ao longo da tese) em que o filósofo define o que é cópia da aparência:

a fotografia ideal, como mencionei antes, está em uma relação causal com o assunto dela e ‘representa’ seu assunto por reproduzir sua aparência. Ao entender alguma coisa como uma fotografia ideal, entendemo-la como exemplificando esse processo causal, um processo que se origina no assunto “representado” e que tem como seu ponto terminal a produção de uma cópia de uma aparência. Por uma “cópia” de uma aparência quero dizer um objeto tal que aquilo que é visto nele por um homem com olhos e entendimento normais (o objeto intencional da vista) assemelha-se o mais próximo possível com aquilo que é visto quando tal homem observa o assunto ele próprio de um certo ângulo em um certo ponto de sua história a uma pessoa estudando uma fotografia é dada uma ideia bastante boa de como *alguma coisa parecia*. O resultado é que, de estudar uma fotografia, ela pode vir a saber como alguma coisa parecia da mesma forma que poderia saber se a tivesse efetivamente visto⁵⁸⁸.

Mais uma vez estamos às voltas com esse “representar” entre aspas (que já vimos em 3.1 não ser um uso irônico). Nós só conseguiríamos visualizar coisas na fotografia porque ela *reproduz* a aparência do assunto. Não parece exagero substantivar esse verbo é dizer que fotografias seriam reproduções da aparência de seus assuntos. Essa substantivação parece estar na mesma ordem da formulação da fotografia como um registro (*record*) de como algo

⁵⁸⁵ WALTON, 2008a, p. 97.

⁵⁸⁶ “Eu assinaria embaixo (*subscribe*) de alguma variedade de teoria causal: ver alguma coisa é ter experiências visuais causadas, de uma certa maneira, por aquilo que é visto” (WALTON, 2008a, p. 97).

⁵⁸⁷ SCRUTON, 1981, p. 579.

⁵⁸⁸ SCRUTON, 1981, pp. 587-588.

parecia: por ser um registro de como algo parecia, a foto também seria uma reprodução da aparência da coisa fotografada.

Quando fala na sequência de cópia de uma aparência, Scruton parece pretender fazer substantivação semelhante, tentando apanhar a forma de “atuação” (*acting*) da fotografia com um substantivo. Quando diz que o processo causal originador da fotografia tem como ponto terminal “a produção da cópia de uma aparência”, Scruton pretende estar repetindo com outras palavras o que ele já havia dito: “a fotografia ideal também produz (*yields*) uma aparência, mas a aparência não é interessante como a realização de uma intenção, mas antes como um registro de como um objeto efetivo parecia”⁵⁸⁹. Falar em registro de como uma coisa parecia e em cópia de uma aparência pode parecer como dois modos de Scruton se referir a mesma coisa. Só que há uma diferença aí que tanto pode como efetivamente é negligenciada pelo próprio Scruton. Na passagem do registro de como algo se parecia, a fotografia é identificada com uma aparência, tal como a própria pintura anteriormente, que seria “uma aparência que de algum modo leva o observador a reconhecer seu assunto”⁵⁹⁰. Ambos os tipos de imagem seriam aparências resultantes de processos, mas o processo fotográfico produziria (*yields*) uma aparência, enquanto que o processo pictórico terminaria na criação (*creation*) de uma. Chamemos esse uso de um *uso substantivo* de “aparência”.

Quando fala da fotografia como cópia da aparência, Scruton não faz esse uso substantivo do termo. Não é que a fotografia seria uma aparência, mas ela seria *de uma aparência*. Por conta disso, não parece exagero chamar esse outro uso de um *uso genitivo* de “aparência”. O filósofo não desenvolve qual seria a relação entre o uso substantivo e o uso genitivo do termo. Apesar de Scruton substantivar a suposta atuação da fotografia, tal substantivação paradoxalmente ocorreria em detrimento do uso substantivo de “aparência”. De fato, na elucidação oferecida sobre o que seria cópia de aparência, o filósofo conservador parece seguir a esteira de Armstrong no tratamento “dessubstancializador” da aparência. O filósofo australiano converte a impressão dos sentidos em crença considerada isoladamente de seu valor de verdade, de modo que “a intencionalidade da percepção reduz-se à intencionalidade das crenças adquiridas”⁵⁹¹. A menção de Scruton ao objeto intencional da vista de quem olha para uma fotografia ecoa essa afirmação. Se a intencionalidade da percepção reduz-se à intencionalidade das crenças adquiridas, então o assemelhamento em jogo dos objetos intencionais se resolveria no conteúdo das crenças adquiridas.

⁵⁸⁹ SCRUTON, 1981, p. 579.

⁵⁹⁰ SCRUTON, 1981, p. 579.

⁵⁹¹ ARMSTRONG, 1968, p. 211.

Se ao olhar uma fotografia adquirimos uma crença maximamente similar à crença que teríamos ao olhar os objetos fotografados diretamente, como de acordo com Armstrong olhar continuamente para um objeto produziria em nós um fluxo de crenças, então a crença produzida pela fotografia deve ter relação com esse fluxo de crenças perceptuais. Com isso, podemos atar algumas pontas soltas das considerações de Scruton. Primeiro, o fato de ele dizer que a fotografia visa a “capturar aparências fugazes”⁵⁹². Essas aparências não precisam ser entendidas de forma substancial, como uma espécie de emanção epicurista dos objetos fotografados (algo especialmente sugerido pelo uso de “simulacro” da parte do filósofo conservador⁵⁹³), mas corresponderiam às crenças da forma $(\exists x)\Phi x.\Psi x$ componentes do fluxo perceptual. Por isso que “é característico da fotografia que, sendo entendida em termos de uma relação causal com seu assunto, seja pensada como revelando alguma coisa momentânea sobre seu assunto – como o assunto parecia em um momento particular⁵⁹⁴. Em segundo lugar, podemos entender porque Scruton trata o cinema como uma espécie de fotografia animada. Enquanto uma fotografia produziria no observador apenas uma das crenças do fluxo perceptual, uma filmagem produziria uma sequência delas tão grande quanto fosse a sua duração.

A cópia de uma aparência seria um objeto físico tal que a crença adquirida por alguém ao olhar para ele se assemelharia “o mais próximo possível” à crença adquirida ao olhar para o outro objeto físico de cuja aparência é cópia. Como a fotografia revelaria “como o assunto parecia em um momento particular”, então parece que ser cópia de aparência seria outro modo de dizer que uma fotografia é a apresentação de como algo parecia. Mas nem tudo que é uma apresentação de como algo parecia precisaria suscitar uma crença tão próxima quanto possível àquela que teríamos. Há quatro anos atrás, um retrato falado viralizou na internet por ser “o pior retrato falado do mundo”⁵⁹⁵. Era um desenho tosco, quase cartunesco, mas que apesar disso evocava trejeitos do suspeito de roubo. Um retrato falado é o tipo de imagem que seria uma apresentação de como algo (um ser humano) parece. Esse retrato falado em particular é um exemplo claro de como a apresentação de como algo parece não precisa ser perfeita, já que a crença que adquirimos com respeito à aparência do suspeito ao olhar para esse retrato falado *certamente* não corresponde ao máximo possível à crença que teríamos se olhássemos diretamente para a pessoa (eu ousaria dizer até que talvez corresponderia *ao mínimo*).

Ser cópia da aparência corresponderia, por conseguinte, somente a um *tipo* de apresentação de como algo se parecia, a uma apresentação *perfeita*, talvez. Sendo assim, a

⁵⁹² SCRUTON, 1981, p. 587. Duas ocorrências na mesma página.

⁵⁹³ Sobre uma possível relação entre a teoria epicurista da visão e a consideração de estágio único explorada em 3.1, Cf. o Apêndice A.

⁵⁹⁴ SCRUTON, 1981, pp 586-587.

⁵⁹⁵ Cf. PETKAR, 2018.

sugestão de que a fotografia ideal teria “uma identidade da aparência com seu assunto”⁵⁹⁶ talvez possa ser lida como indicando que a crença adquirida ao se olhar uma fotografia de alguma coisa é *idêntica* àquela adquirida ao se olhar essa coisa diretamente. Essa leitura enfrentaria a dificuldade imediata do simples fato linguístico, digamos, que uma coisa se assemelhar o máximo possível à outra não significa o mesmo que ser idêntica a essa coisa (a menos que a identidade seja bizarramente o grau máximo de semelhança⁵⁹⁷). Dificuldade por dificuldade, elas parecem inescapáveis. Afinal, como a crença adquirida ao se olhar uma fotografia poderia ser a mais próxima possível daquela adquirida ao se olhar a coisa fotografada diretamente, e ainda assim só termos “uma ideia bastante boa de como *alguma coisa parecia*”? Ignorando *por ora* tais dificuldades (porque penso conseguir respondê-las), Scruton parece comprometer-se com uma identidade forte entre olhar para uma fotografia de alguma coisa e olhar diretamente para essa coisa. Até em um sentido fenomenológico: “a fotografia sempre mostrará o assunto, dentro de limites, como realmente aparecia (*as it really appeared*) de um certo ângulo”⁵⁹⁸. Seria a cópia da aparência, então, uma cópia da *aparência* de algo (de uma *Erscheinung*), digamos?

Sendo esse o caso, a formulação da cópia da aparência parece se encaixar no que Snyder e Allan chamam de modelo “visual” de compreensão: “o modelo ‘visual’ enfatiza a suposta similaridade entre a câmera e o olho como sistemas ópticos, e postula que uma fotografia nos mostra (ou deve nos mostrar) ‘o que nós teríamos visto se estivéssemos lá nós mesmos’”⁵⁹⁹. Levando a sério a identidade da aparência, a fotografia seria uma cópia da aparência porque nós visualizaríamos nela *exatamente* o que veríamos caso presentes à cena fotografada. Mas será mesmo esse o caso? Os dois teóricos supramencionados possuem uma instigante objeção quanto a essa identificação fenomenológica:

A noção de que uma fotografia nos mostra ‘o que nós teríamos visto se estivéssemos lá nós mesmos’ tem de ser qualificada a ponto do absurdo. Uma fotografia nos mostra “o que nós teríamos visto” em um certo momento do tempo, de um certo ponto de vista (*vantage point*), se mantivéssemos nossa cabeça imóvel, fechássemos um olho e víssemos com o equivalente de uma lente de 150mm ou 24mm, e se víssemos coisas em Agfacolor [filme fotográfico colorido], ou em Tri-X [filme fotográfico preto e branco] revelado em D-76 [um revelador] e impresso em papel Kodabromido #3. Na hora em que todas as condições estiverem somadas, a posição original terá sido revertida: em vez de dizermos que a câmera nos mostra aquilo que nossos olhos veriam, nós estamos postulando a proposição um tanto desiluminadora (*unilluminating*) que, se nossa visão funcionasse como fotografia, então veríamos as coisas do modo como a câmera o faz.⁶⁰⁰

⁵⁹⁶ SCRUTON, 1981, p. 582.

⁵⁹⁷ É o que Scruton parece considerar, como veremos em extensa citação de sua tese na sequência.

⁵⁹⁸ SCRUTON, 1990, p. 174; SCRUTON, 2000, p. 98.

⁵⁹⁹ SNYDER, ALLEN, 1975, p. 149.

⁶⁰⁰ SNYDER, ALLEN, 1975, pp. 151-152.

No final das contas, a objeção de Snyder e Allen diz basicamente que uma fotografia nos mostraria aquilo que veríamos caso fôssemos o olho singular e estático dos diagramas de visão que povoavam os manuais de ensino médio. Considerando que a filosofia da percepção de Armstrong assume que os organismos são passivos durante a percepção por serem causalmente afetados pelo ambiente, talvez esse diagrama possa ser a imagem de percepção visual subjacente às considerações de Scruton sobre olhar fotografias.

As dificuldades quanto à suposta identidade de aparência da fotografia ideal não param por aí. Para piorar as coisas, o próprio Scruton gera dificuldades para si. A seguinte passagem retirada de sua tese é bastante grande, mas vale a pena citá-la na íntegra:

Um animal pode perceber uma identidade de aparência, mas não pode, logicamente, perceber um aspecto. É claro, algumas imagens também se parecem com aquilo que podem ser vistas como (*what they can be seen as*), e até que ponto fazem isso é uma questão de grau. Um pato efetivamente parece com outro, um chamariz de pato (*decoy duck*) parece muito similar, uma fotografia colorida naturalista de um pato em tamanho natural (*a naturalistic life-size colour photograph of a duck*) (de certos ângulos) é uma semelhança plausível e assim por diante em uma escala descendente até que alcancemos os patos que podem ser discernidos nas peças desconexas de uma imagem de quebra-cabeça, ou nas dobras de um traje pintado. A diferença mais importante entre casos de qualquer uma das extremidades desse espectro é que, enquanto em um caso você tem que estar pensando para poder ver (*if you are to see*) o aspecto na imagem, no outro caso (o caso da mesma aparência) você não precisa pensar a fim de ser impactado pela similaridade – sua inclinação natural é tomar o objeto diante de você por um pato, e isso não necessariamente envolve a percepção de um aspecto em absoluto.

Isso imediatamente nos dá um critério para distinguir o caso em que A vê X como Y do caso em que X parece para A como Y parece. No último caso, podemos dizer que X parece para A exatamente como Y parece (X parece o mesmo que Y para A) se, em condições normais, prosseguindo apenas com base no modo como X parece, A consideraria que X é Y (*take X to be Y*) (acreditaria que X é Y). Em outras palavras, identidade da aparência envolve a possibilidade permanente de ilusão. Isso não é dizer que A irá efetivamente ser enganado: em muitos casos, ele possuirá informação ulterior – tal como aquela que está olhando para uma imagem – que o impede (*prevents*) de tomar X por Y. Mas isso não é objeção alguma para nossa consideração da mesmidade da aparência. A fim de tornar a definição clara, todavia, precisamos especificar o que se quer dizer (*meant*) com a expressão ‘prosseguindo apenas com base no modo como X parece’. Isso envolveria referência a tais fatos como os olhos de A estarem abertos e direcionados para X, A estar consciente, X causar em A, pela mediação de seus olhos, a crença na existência de alguma coisa que A naturalmente consideraria ser Y, e assim por diante. Mas, não importando como a noção de ‘olhar’ (*‘looking’*) seja analisada, a solução para o problema da identidade da aparência permanece.⁶⁰¹

Se 1) a identidade da aparência não exige pensamento, mas envolve tão somente uma “inclinação natural” a ser impactado pela semelhança; 2) a fotografia ideal possui uma identidade da aparência com seu assunto (sugestão de Scruton na seção 3 de *Photography*

⁶⁰¹ SCRUTON, 1973, pp. 226-228. Sublinhados presentes no original.

and Representation), e 3) a fotografia ideal expressa a essência da fotografia em geral por ser o isolamento do critério da propriedade genética (meu ponto no capítulo 1), então podemos afirmar explicitamente que a visualização do assunto de fotografias não demandaria pensamento, mas sim uma espécie de “inclinação natural”. Scruton parece confirmá-lo quando diz que “por sua própria natureza, a fotografia só pode ‘figurar’ coisas apenas por se assemelhar a elas [...] fotografias parecem com seus assuntos (*look like their subjects*) [...]”⁶⁰², já que estaria falando sem dar nome aos bois da identidade da aparência da fotografia em geral.

A passividade da visualização de fotografias é uma herança da filosofia da percepção de Armstrong, assim como o vocabulário da “inclinação natural”. O próximo ponto, a dificuldade gerada por Scruton para si mesmo, deixa ainda mais clara tal herança. É o “problema da identidade da aparência” mencionado ao final da passagem, referenciado também em *Photography and Representation*: “Há um problema aqui sobre ‘identidade da aparência’ com o qual lidarei novamente na seção 6”⁶⁰³. Na seção mencionada, só temos uma rápida discussão do fato de que “o assunto de uma fotografia ideal deve aparecer aproximadamente como aparece na fotografia”⁶⁰⁴, uma formulação que não apenas ignora a identidade da aparência (se as aparências são idênticas, então não pode parecer apenas “aproximadamente como aparece na fotografia”), mas como traz a ideia do assunto que aparece na foto, que está “dentro” dela. Se o assunto como aparece na foto deve ser “aproximadamente” como aparece na realidade, então isso significa que não visualizamos o assunto como aparece na realidade quando olhamos para uma foto? Mantenhamos isso em mente, já que a saída das dificuldades está em dar conta desse tipo de afirmação.

Por conta da identidade da aparência, fotografias pareceriam com seus assuntos. Tal como gêmeos idênticos que podem a princípio ser sempre confundidos um com o outro, fotografias poderiam ser confundidas com seus assuntos. Afinal, “identidade da aparência envolve a possibilidade permanente de ilusão”. Essa possibilidade permanente não necessariamente se atualiza, porque pode haver informação independente disponível “que o impede de tomar X por Y” (uma formulação mais armstronguiana impossível). Por um lado, se fotografias supostamente envolveriam a possibilidade permanente de ilusão, então poderíamos poder entender porque elas seriam simulacros de acordo com Scruton: o filósofo conservador estaria aludindo a esse potencial ilusório. Por outro lado, faz sentido dizer que fotografias são ilusórias? Não conseguiria responder melhor do que Kendall Walton:

⁶⁰² SCRUTON, 1990, p. 175; SCRUTON, 2000, p. 98.

⁶⁰³ SCRUTON, 1981, p. 582, nota 10.

⁶⁰⁴ SCRUTON, 1981, p. 590.

Não há uma tal ilusão. Apenas nas circunstâncias mais exóticas confundiria uma fotografia com os objetos fotografados. O achatamento de fotografias, suas molduras, as paredes sobre as quais estão penduradas são virtualmente sempre óbvias e inconfundíveis. Fotografias estáticas (*still photographs*) de objetos moventes são sem movimento (*motionless*). Mesmo imagens moventes fotográficas em “cor natural” (*“living color”*) são manifestamente meras projeções em uma superfície achatada e facilmente distinguíveis da “realidade”. Fotografias parecem com o que elas são: *fotografias*⁶⁰⁵.

As possíveis “disparidades” listadas pelo filósofo estadunidense entre fotografias e objetos fotografados serão importantes para nós na sequência. Elas não se pareceriam com seus assuntos exatamente porque fotografias parecem com fotografias. Somente “nas circunstâncias mais exóticas” que fotografias poderiam ser confundidas com seus assuntos.

A menção de Scruton a “uma fotografia colorida naturalista de um pato em tamanho natural (de certos ângulos) é uma semelhança plausível” parece ser bem o tipo de circunstância exótica aludida por Kendall Walton. Afinal, em qual contexto alguém imprimiria uma fotografia em tamanho real de um pato? Para qual propósito? Há circunstâncias menos exóticas em que fotografias podem nos enganar. Fotografias em tamanho real montadas em totens de papelão em frente de estabelecimentos comerciais podem nos enganar se o olharmos de soslaio, de longe ou se estamos distraídos. Claro, essas circunstâncias não são exatamente exóticas, mas também não são as usuais. Nossos encontros com fotografias não costumam se dar nessas condições, assim como fotografias não costumam ser em tamanho real. Será que isso seria suficiente para dizer que *todas* fotografias seriam potencialmente ilusórias, por que *poderiam* ser ampliadas e posicionadas de tal modo que para um observador em condições não ideais de percepção *poderia* tomá-las pelo assunto delas? Ou seria o caso que todas as fotografias seriam ilusórias por que algumas delas podem ser? Nesse último caso, por generalizar a partir do que vale para alguns casos particulares, Scruton estaria seguindo Armstrong com os espelhos.

Segundo o raciocínio do filósofo australiano, pelo fato de espelhos de parede médios e grandes serem ilusórios, *todos* os espelhos o seriam ilusórios, inclusive espelhos de mão que não parecem produzir ilusão alguma. Essa generalização (inconsciente) de Armstrong parece ser menos problemática do que aquela potencialmente feita por Scruton com fotografias. Os espelhos médios e grandes, apesar de não perfazerem a totalidade dos espelhos, ainda assim são bastante comuns, enquanto que fotografias em tamanho real estão longe de sê-lo. Há uma analogia entre o tamanho dos formatos usuais de fotografia (limitados pelo tamanho de uma tela de celular, por exemplo) e o tamanho de espelhos de mão. Como o filósofo conservador aceita a comparação da fotografia com um espelho com memória de Oliver Wendell Holmes, então as fotografias ordinárias seriam como *espelhos*

⁶⁰⁵ WALTON, 2008a, p. 83.

de mão com memória. Tal como espelhos de mão não parecem produzir uma crença falsa ou uma inclinação a acreditar falsamente, por exemplo, sobre a presença de partes do corpo destacadas no ambiente, os espelhos de mão com memória também não nos fariam isso. Não tomaríamos ou estaríamos inclinados a tomar fotografias pelos objetos visualizados ao olharmos para elas.

O que fazer da suposta identidade da aparência da fotografia ideal com seu assunto? Desconsiderando o sentido técnico explorado em 1.3 e considerando o desenvolvimento histórico das mídias fotográficas (sempre buscando mais e mais detalhamento, por exemplo), *de fato* a fotografia ideal parece ser aquela que reproduzisse a aparência dos objetos fotografados de tal modo que seria confundível com eles. A fotografia ideal *seria* uma reprodução visual perfeita, em suma⁶⁰⁶. O conceito de cópia da aparência de Scruton parece uma boa descrição dessa reprodução visual perfeita, uma vez que tal reprodução envolveria a *maior* semelhança *possível* entre o conteúdo da crença adquirida ao se olhar para ela e ao se olhar os objetos “fotografados” diretamente. Só que a cópia da aparência não parece dar conta de como fotografias *efetivas* podem *efetivamente* reproduzir a aparência dos objetos fotografados, já que ignora justamente as *limitações constitutivas* do meio fotográfico, como, por exemplo, o fato de fotografias serem imagens bidimensionais. Excluída a hipótese de enxergarmos como olhos incorpóreos estáticos, poderia uma imagem bidimensional vir a ser confundível *em condições normais* com aquilo do qual é imagem?

A fotografia ideal, nesse sentido de reprodução visual perfeita, aparentemente não poderia *sequer* ser bidimensional se é para ter identidade da aparência com o seu assunto. Nem poderia ser estática, já que os objetos fotografados podem ser móveis. Mas uma reprodução visual que não fosse *nem* bidimensional *nem* estática *ainda* assim poderia contar como uma fotografia? A elucidação da formulação da cópia da aparência expressaria a dificuldade de Scruton em dar conta das limitações constitutivas da fotografia, um forte indício do *iletramento visual* do filósofo⁶⁰⁷. Ademais, a identidade da aparência parece o caminho conceitual mais curto (para não dizer *preguiçoso*) para explicarmos como seria possível adquirir alguma crença sobre o mundo ao olhar para fotografias. Fotos simplesmente seriam *parecidas* com os objetos fotografados e por causa dessa parecença nós descobriríamos coisas sobre o mundo. Mas *o que* faria fotografias serem parecidas com os objetos fotografados? E em qual sentido de “parecidos”? Ao não responder tais perguntas, Scruton revela que seu apelo à identidade da aparência é a *desistência* de qualquer explicação, um simulacro explicativo⁶⁰⁸ tão explanatório quanto a *virtus dormitiva*:

⁶⁰⁶ A ideia de reprodução visual perfeita é o que eu chamo de *mito da fotografia total* no Apêndice A.

⁶⁰⁷ Sobre esse assunto, Cf. Considerações Finais e Apêndice A.

⁶⁰⁸ Uma explicação *séria* para um assunto que Scruton *não leva a sério*. Para a distinção entre seriedade e levar a sério, Cf. 5.3.

“nós adquirimos crenças parecidas ao olhar fotografias e os objetos fotografados porque fotografias e objetos fotografados são parecidos um com o outro!”. Teria a fotografia, então, uma *virtus similarativa* (em um similar latim macarrônico) ?

Uma vez que a identidade da aparência entre X (a fotografia) e Y (os objetos fotografados) estaria associada a “uma inclinação natural” de tomar X por Y ou, no caso, de adquirir crenças sobre Y, o apelo dessa identidade estaria justamente aí. Ela envolveria um reconhecimento passivo dessa máxima similaridade, que se coadunaria perfeitamente com a passividade da percepção segundo Armstrong. Dado que essa identidade da aparência seria produzida causalmente, então olhar para fotografias poderia contar como um evento perceptual. Assim, ao olharmos para fotografias, uma crença sobre o mundo seria produzida em nós “porque” fotografias teriam uma identidade da aparência com os objetos fotografados, os quais, ao produzirem causalmente as fotografias deles próprios, gerariam tal identidade. Esse tipo de pseudo explicação dispensaria Scruton da tarefa de conhecer mais a fundo o meio fotográfico e usar elementos efetivos de seu funcionamento em sua investigação em ontologia da fotografia, como, por exemplo, a intercessão da luz no processo fotográfico. Considerando que “os casos normais de ‘ver como’ não envolvem identidade da aparência nesse sentido – se envolvesse, então a maior parte das pinturas seriam *trompe-l’oeil*”⁶⁰⁹, Scruton abordaria a fotografia enquanto uma espécie de *trompe l’oeil* causalmente produzido, e não propriamente enquanto fotografia.

Em 1.2, vimos que o assunto de uma imagem seria a coisa visualizada ao se olhar para ela, e que o assunto da fotografia seria alguma coisa real. Se a fotografia fosse esse *trompe l’oeil* causalmente produzido sugerido na abordagem de Scruton, fica a pergunta: visualizar a coisa que engana o olho seria visualizar *diretamente* a realidade, mesmo que a experiência de visualizá-la em termos fenomenológicos e doxásticos (de conteúdo de crença) fosse idêntica àquela de se olhar a realidade? Várias afirmações de Scruton parecem sugerir isso (a elucidação da cópia da aparência, a ideia de que, ao olharmos uma fotografia, viemos a saber sobre o objeto fotografado da mesma forma que saberíamos se o olhássemos diretamente, etc.), mas o que mais o sugere é a “comparação final” que o filósofo faz entre olhar uma fotografia e olhar através de uma moldura vazia que isola uma certa perspectiva da rua⁶¹⁰. A fotografia parece ser tão *da aparência dos objetos fotografados* (uso genitivo de “aparência”) que ela não parece ter existência própria, isto é, ser uma aparência (uso substantivo). Mesmo no caso do *trompe l’oeil* perfeíssimo, a experiência enganadora que teríamos de olhar para ele seria propiciado pelas marcas constitutivas da fotografia. A fotografia não apenas intermediaria causalmente, mas em certa

⁶⁰⁹ SCRUTON, 1973, p. 228. Sublinhado no original.

⁶¹⁰ Cf. SCRUTON, 1981, p. 596. Para um tratamento da fantasia expressa nessa comparação, Cf. Apêndice A.

medida faria uma intermediação na visualização também. Entender essa intermediação visual será a tarefa do restante da subseção.

Fotografias não são *trompe l'oeils* e muito menos esses hipotéticos *trompe l'oeils* perfeitíssimos simplesmente porque haveria diferença na fenomenologia e no conteúdo de se olhar para uma foto e olhar para o objeto fotografado. Esse fato se insinua nas considerações de Scruton quando diz, por exemplo, que o assunto como aparece na foto deve ser “aproximadamente” como aparece na realidade. Ser assim “aproximadamente” não apenas excluiria a identidade de aparência, mas implicaria uma espécie de existência “dupla” do assunto: o assunto como aparece na foto, o assunto como aparece na realidade. Isso que é apenas insinuado na trilogia original de Scruton aparece explicitamente em sua resposta de 2009 aos críticos:

E o assunto de uma fotografia é também, via de regra, ‘visto em’ a fotografia. Mas o assunto de uma fotografia é entendido de um modo um tanto diferente (*quite another way*): não como a criação, mas o criador daquilo que vemos. E é por isso que respondemos tão diferentemente a dois objetos, um uma fotografia, o outro uma pintura, mesmo quando eles parecem *exatamente o mesmo*.⁶¹¹

O assunto da fotografia é “representado” (novamente a “representação” entre aspas) porque é “visto em”. E aqui temos uma formulação bem curiosa: o assunto é “visto em”, mas ao mesmo tempo é “o criador daquilo que vemos”. Como assim?

Seria o assunto uma espécie de *causa sui*, já que o assunto cria o que vemos e aquilo que vemos seria ele próprio? Qual seria o sentido disso, afinal? O que gera essa dificuldade é justamente a menção de Scruton à criação de “aquilo que vemos” ao olhar para uma fotografia por parte de seu assunto. Poderíamos ignorar essa afirmação do filósofo conservador caso suas considerações originais fossem destituídas de dificuldades, mas penso que ela oferece a saída não apenas de tais dificuldades, como também daquela que ela própria comporta. E se as coisas reais que são o assunto da fotografia não fossem vistas *no mesmo sentido* ou *da mesma forma* que “aquilo que vemos” ao olhar para uma fotografia? E se “aquilo que vemos” permite vermos o assunto nesse outro sentido ou forma, justamente porque o assunto seria criador (em um modo a determinar) disso que vemos? Essa saída, ainda nessa forma esboçada e bastante abstrata, faria duas distinções de partida: 1) entre dois sentidos de ver (por ora, chamemo-los de ver-1 e ver-2), e, mordendo a bala da existência dupla do assunto, 2) entre aquilo que veríamos-1 ao olhar para uma fotografia e os objetos fotografados que veríamos-2.

A distinção entre ver-1 e ver-2 corresponderia à distinção entre percepção *imediate* e *mediata* de Armstrong. De algum modo (a determinarmos), a percepção imediata das

⁶¹¹ SCRUTON, 2009, p 453.

características visuais da fotografia, além de levar à percepção mediata da própria fotografia enquanto superfície marcada, levaria à percepção mediata de que certas coisas no mundo estão configuradas assim-e-assim. Sugerirei na sequência os contornos de como uma coisa levaria à outra. Já a distinção entre o que imediatamente vemos e os objetos fotografados que vemos mediatamente corresponderia à distinção feita por Catharine Abell entre o objeto interno e o objeto externo de uma imagem:

Ao especificarmos o conteúdo figurativo de uma imagem (*a picture's depictive content*), devemos ter cuidado em distinguir seu objeto interno e externo. Seu objeto interno é aquilo que ela figura (*depicts*), enquanto que seu objeto externo, se tem um, é o objeto independentemente existente cujas propriedades são causalmente responsáveis pela superfície da imagem estar marcada da forma em que está. Uma fotografia preto e branca de você tem uma pessoa de cor indeterminada como seu objeto interno, mas uma pessoa de cor perfeitamente determinada como seu objeto externo.⁶¹²

A “coisa mostrada dentro [da fotografia]” parece corresponder exatamente ao objeto interno da fotografia, enquanto que a canhestra qualificação de “mostrada” indicaria a relação entre o objeto interno e aquele externo.

O objeto interno de Abell relaciona-se com as “disparidades” entre fotografias e objetos fotografados listadas por Kendall Walton exatamente por como se daria “o exercício da capacidade de “ver como”, em um sentido bastante especial”⁶¹³. No exemplo da fotografia preto e branca *da pessoa que lê* a filósofa, a descrição do objeto interno como “uma pessoa de cor indeterminada” não parece fenomenologicamente fiel. Afinal, como um objeto visualizado poderia não ter cor alguma? Ademais, como a cor do objeto interno se derivaria diretamente das marcas componentes da fotografia, um objeto físico, isso parece implicar em um objeto físico destituído de cor. Como quem está *habituado* com imagens preto e brancas (fotografias ou filmes) sabe, podemos perfeitamente descobrir a cor do objeto real fotografado a partir do tom de cinza da figura fotográfica. Fosse o objeto interno de uma cor indeterminada, seríamos incapazes de nós mesmos determinar a cor do objeto externo. Abell aqui comete um deslize revelador. A suposta indeterminação da cor do objeto interno seria uma espécie de confusão entre a tarefa cognitiva a realizar e o ponto de partida dessa tarefa. É como se a cor a determinar do objeto externo fosse projetada sobre a natureza daquele interno, como que “dissolvendo” a cor perfeitamente determinada do objeto interno.

Como quem se *habituou* com o preto e branco sabe, ele começa a passar despercebido (nós como que vemos cores na variação de tons de cinza), pára de “incomodar” e vira até uma coisa bonita quando nós nos damos conta dele. Que tenhamos

⁶¹² ABELL, 2010, p. 83.

⁶¹³ SCRUTON, 1981, p. 579.

nos habituado com o preto e branco significa que houve tempo que não o estávamos. Um tempo do qual, de fato, não consigo mais lembrar. Uma confirmação ulterior de que o objeto interno de uma foto preto e branca seria colorido (cinzento), e não indeterminado quanto a cores, está na inquietante resenha de Máximo Górkí da primeira exibição dos irmãos Lumière na Rússia. Notemos que a resenha foi escrita por alguém que estava *desacostumado* com o preto e branco e com o silêncio dessas imagens, justamente o que consideraríamos como as marcas distintivas do “cinema mudo”. A descrição do literato russo expressa uma experiência quase alienígena para alguém *acostumado* com tais marcas:

Na última noite, estive no Reino das Sombras.

Ah, se você soubesse quão estranho é estar lá! É um mundo sem som, sem cor. Tudo lá – a terra, as árvores, as gentes, a água e o ar – está imerso em um monótono cinzento. Raios de sol cinzentos atravessando o céu cinzento, olhos cinzentos em faces cinzentas, e as folhas das árvores são de um cinzento calcinado (*ashen grey*). Não é vida, mas sua sombra, não é movimento, mas seu não sonante espectro (*soundless spectre*)

E tudo isso em um estranho silêncio em que nenhum ribombar de rodas é ouvido, nem som de passos ou de fala. Nada. Nem uma única nota da sinfonia intrincada que acompanha os movimentos das gentes. Sem um ruído sequer (*noiselessly*), a folhagem cinzenta-calcinado das árvores oscila ao vento, e as silhuetas cinzentas das gentes, como se condenadas ao silêncio eterno e cruelmente punidas por estarem privadas de todas as cores da vida, deslizam sem um ruído sequer pelo cinza pavimento.

[...]

Seus sorrisos são sem vida (*lifeless*), muito embora seus movimentos estejam cheio de energia vivaz e sejam tão ligeiros que são quase imperceptíveis. Sua risada é não sonante, embora você veja os músculos contraírem em suas faces cinzentas. Diante de você, uma vida expande-se (*is surging*), uma vida privada de palavras e cortada do espectro vivaz das cores – a vida cinzenta, não sonante, desoladora e nefasta.⁶¹⁴

Olhando as imagens moventes das curtas dos irmãos Lumière, Górkí, que nem nós, vai do objeto interno ao objeto externo delas. Ao contrário de nós, em vez de atribuir os tons de cinza e a ausência de som a limitações tecnológicas que moldaram os objetos internos das imagens, ele as atribui simplesmente aos objetos externos. Caso houvesse experimentado, seguindo o modelo de Abell, objetos internos indeterminados quanto a cores e a sons, como Górkí teria chegado a essa experiência inquietante de um mundo externo privado “de todas as cores da vida” e de som? Sua experiência foi, não de imagens preto e brancas e silenciosas, mas sim *de um mundo positivamente cinzento e sem som*.

Ao fazer essa passagem do objeto interno ao externo, o próprio Górkí ignorou as características das imagens cinematográficas que possibilitaram a visualização de objetos internos cinzentos. Na elucidação do conceito de cópia da aparência, Scruton bota ênfase no uso genitivo de “aparência”, acabando por ignorar a materialidade da foto. Ora, ignorar a materialidade de fotografias, suas características enquanto “aparência” no uso substantivo,

⁶¹⁴ GORKY, 1983, p. 407.

resulta em ignorar seus objetos internos (apesar de se apoiar neles), uma vez que deixa de lado justamente as características que possibilitam a visualização desses objetos. Como a própria Abell também parcialmente faria isso (com relação à cor de um objeto interno de uma fotografia preto e branca), esse deixar de lado não parece estar associado a um *tipo de teoria formulado*, mas ser alguma coisa anterior, compartilhada independentemente de teorização. E independentemente do teor da experiência com as imagens fotográficas, porque, apesar do caráter alienígena e inquietante da experiência de Górkí, o próprio russo parece dissolver o objeto interno das imagens em um objeto externo. Mas o que pode ser desse fundo em comum entre os três autores?

Armstrong em seu artigo de 55 nos oferece uma pista do que pode ser isso que perpassaria os três:

Nós temos uma disposição (*set*) a acreditar que as condições normais estão ocorrendo, e isso é uma coisa da qual não conseguimos nos livrar (*shake it off*) quando olhamos para um espelho. É perigoso para um filósofo fazer profecias científicas, mas se nós tivéssemos sempre de ver por espelhos, como dentistas fazem em seu trabalho, provavelmente acabaríamos por não 'ver' imagens em absoluto, mas simplesmente veríamos as coisas a partir da quais os raios de luz alcançam nossos olhos, via o espelho. Provavelmente as veríamos (*should see them*) na sua posição correta, e vê-las-íamos não-distorcidas⁶¹⁵.

Nós sofreríamos a ilusão especular por conta de um hábito arraigado, mas nenhum hábito seria sagrado. Outras circunstâncias regularmente repetidas poderiam resultar na cessação dessa ilusão por conta do desenvolvimento de *outro* hábito. Um dentista, por exemplo, por seu uso frequente daqueles espelinhos côncavos em sua profissão, acabaria por ver as coisas tais como são (dentes, gengivas e o que mais houver dentro de uma boca) olhando para *este*⁶¹⁶ tipo de espelho. Ele ignoraria a imagem especular produzida pelas características do espelho enquanto superfície refletora e veria o objeto refletido como se

⁶¹⁵ ARMSTRONG, 1955, p. 102.

⁶¹⁶ Armstrong, além de aplicar o modelo do espelho médio e grande para o espelho odontológico, parece generalizar o escopo do hábito do dentista desse tipo específico de espelho para todos eles, o que reflete sua negligência das diferenças entre espelhos (algo que abordei na seção anterior). Como veremos na sequência, em 55 o filósofo australiano fala no papel da luz na formação da imagem especular. Ao olhar para o espelho odontológico, o dentista acessaria a informação ambiental presente na luz *com seu conhecimento sensório-motor especializado* (que tem a ver com a coordenação das suas mãos e a configuração espacial da boca do paciente acessível pelo reflexo, etc.) de modo a não se enganar mais pela distorção óptica (mexer o instrumento para o lado errado, por exemplo). Só que no livro de 61, ele para de falar na luz e simplesmente reduz o caráter público da ilusão especular ao hábito arraigado de acreditar que aquilo para o qual olhamos está na nossa frente. Quando o dentista rompesse com esse hábito, supostamente não haveria mais reflexo ali já que não haveria mais ilusão. Por ignorar o que chamei de imagem especular-estado de coisas na nota 523 da p. 179, o filósofo australiano se veria às voltas com esse problema. Por isso, para preservar a publicidade da imagem especular (agora reduzida à sua dimensão de índice), Armstrong elimina o caso do dentista de sua exposição: "se minha explanação estiver correta, segue-se que se tudo que nós vissemos fosse visto por meio de um espelho, então eventualmente seríamos capazes de nos livrar de qualquer vestígio de ilusão" (ARMSTRONG, 1961, p. 97).

estivesse diante dele. Há um paralelo entre a superfície refletora e a imagem especular com a fotografia como “aparência” no sentido substantivo (também uma superfície) e seu objeto interno. Tal como é uma certa forma de interação tornada habitual que explicaria o ignorar do dentista, também seria uma tal forma de interação que explicaria a dissolução do objeto interno no externo na passagem de um ao outro.

Assim, o que haveria em comum entre os três autores seria essa forma de interação com fotografias, profundamente arraigada em nossa cultura, em que informação ambiental seria extraída da fotografia. Nessa forma de interação, o objeto externo é enfatizado em detrimento daquele interno. Tal como o dentista de Armstrong pararia de ver as imagens especulares de seu espelho odontológico *enquanto imagens especulares* e passaria apenas a acessar a informação ambiental extraída delas, nós parariamos de atentar ao objeto interno e passariamos apenas a extrair a informação ambiental sobre o objeto externo a partir dele. Tal como o dentista domina como o espelho odontológico “funciona” de tal modo a extrair a informação que precisa da boca do paciente, nós dominariamos como a fotografia “funciona” porque conhecemos o suficiente (o mínimo, na verdade) de sua gênese causal para extrair a informação que precisamos sobre o mundo. Nós inferimos as características dos objetos externos a partir daquelas dos objetos internos de modo a adquirir crenças sobre o mundo. Um comentário de Scruton permite nomear essa interação: “se não fosse por essa semelhança, seria impossível ver a partir da fotografia como o assunto parecia (*see from the photograph how the subject appeared*) [...]”⁶¹⁷.

Enquanto o ver-em envolveria a dualidade de marcas x assunto visualizado, assim como a corporificação de um pensamento imaginativo, o *ver a partir* característico de nosso encontro com fotos não apresentaria essa dualidade e envolveria um pensamento asseverado sobre o objeto externo da fotografia alcançado *a partir* do objeto interno ignorado. A aquisição dessa crença poderia ser considerada uma forma de percepção já que “se eu uso meus olhos para adquirir certo conhecimento de fatos sobre o mundo físico, e se estamos preparados para usar a palavra ‘ver’ em tal caso, não pode haver razão real alguma para negar que esse é um caso de percepção (mediata)”⁶¹⁸. De fato, nós usamos um vocabulário visual ao falarmos de fotografias. Ao olharmos uma fotografia, adquiriríamos uma crença sobre o mundo (sendo X a fotografia e Y os objetos fotografados)

‘prossequindo apenas com base no modo como X parece’. Isso envolveria referência a tais fatos como os olhos de A estarem abertos e direcionados para X, A estar consciente, X causar em A, pela mediação de seus olhos, a crença na existência de alguma coisa que A naturalmente consideraria ser Y, e assim por diante⁶¹⁹.

⁶¹⁷ SCRUTON, 1981, p. 590.

⁶¹⁸ ARMSTRONG, 1961, p. 117.

⁶¹⁹ SCRUTON, 1973, p. 227.

Assim, uma pessoa estudando uma fotografia ideal pode vir a saber como alguma coisa parecia da mesma forma que poderia saber se a tivesse efetivamente visto⁶²⁰, no sentido algo desinteressante de que viria a saber isso *usando seus olhos*. “prossequindo apenas com base no modo como [a fotografia] parece”.

O ver a partir faria com que “a uma pessoa estudando uma fotografia é dada uma ideia bastante boa de como *alguma coisa parecia*”⁶²¹ porque nossa familiaridade com o meio fotográfico garantiria a extração da informação ambiental da foto. Nós faríamos uma ideia bastante boa, mas não perfeita, de como alguma coisa parecia exatamente por conta dos limites de gravamento de informação na superfície fotográfica. Esses limites seriam como que ignorados quando passamos para as características do objeto externo a partir do objeto interno de uma foto. Podemos considerar que a identidade da aparência e a elucidação de cópia de aparência corporificariam tal ignorar dos limites constitutivos da fotografia, sugerindo que no horizonte de nossa interação estaria a ideia de uma reprodução visual perfeita⁶²². De qualquer modo, o arraigamento do ver a partir faria com que a natureza das fotografias enquanto superfícies marcadas fosse como que invisibilizada porque não a levaríamos em conta ao fazermos a passagem para os objetos externos. Como as considerações sobre ontologia da fotografia de Scruton *ignoram* os limites constitutivos de fotografias enquanto aparências (no sentido substantivo), como o filósofo não os vê, digamos, podemos conectar essa invisibilização do hábito do ver a partir com a não visualização desses limites por parte de Scruton. Suas considerações parecem ser feitas da perspectiva advinda do arraigamento do ver a partir. O filósofo conservador parece considerar que a informação ambiental contida na foto estaria aí já interpretada, como se estivesse “pronta” dentro dela. Olhar para uma fotografia seria simplesmente uma questão de acessar passivamente essa informação⁶²³.

O acesso à informação contida na foto é tão passivo quanto aquele da informação contida no ambiente porque se dariam pela mesma forma (afecção causal dos olhos). E por que não poderiam se dar da mesma forma por ambos serem igualmente ativos? É possível fazer um quadro mais completo e mais interessante da percepção sem alterar muito a moldura scrutoniana-armstronguiana em jogo. Para tanto, é preciso abandonarmos a ideia de passividade da percepção e trazermos para primeiro plano aquela ideia que vinha espreitando em notas de rodapé e referências rápidas: a da percepção como uma forma de atividade expressiva de conhecimento sensório-motor. Olhar para uma fotografia envolveria

⁶²⁰ SCRUTON, 1981, pp. 587-588.

⁶²¹ SCRUTON, 1981, p. 587.

⁶²² Sobre essa ideia, Cf. Apêndice A.

⁶²³ Isso se encaixaria perfeitamente com a ideia (sugerida em 1.1) de que, segundo Scruton, a realidade estaria pronta para consumo cognitivo. A fotografia enquanto estado de coisas que propicia o ver a partir também estaria pronta de antemão, como qualquer outro estado de coisas.

o exercício de conhecimento sensório-motor semelhante, quiçá idêntico, àquele envolvido no olhar para as coisas diretamente. Para defender isso, precisamos explorar rapidamente o papel ignorado da luz na fotografia. O conhecimento sensório-motor e a informação ambiental contida na luz seriam verso e reverso dessa nova proposta revisada. O próprio Armstrong nos permite iniciar essa revisão com uma nota de rodapé bastante apropriada:

Argumenta-se algumas vezes que ‘imagens especulares’ devem ser mais do que ilusões universais porque podemos fotografá-las. Mas isso não se segue. Fotografias realmente são ‘representações’ e elas são feitas por ondas de luz de um certo tipo atingindo uma placa sensível. A fotografia registra (*registers*) a última disposição das ondas de luz, e no caso em que as ondas rebateram de um espelho, essa última disposição é a mesma de caso viessem de um objeto atrás da superfície do espelho. Assim elas registram a mesma imagem que registrariam nessas circunstâncias. Mas ver é bastante diferente de tomar uma fotografia⁶²⁴.

Embora não diga em qual sentido fotografias seriam ‘representações’ (seria no simples sentido de imagem, já que no representacionalismo nossa cognição seria mediada por “fotografias” mentais?), a informação de que gravam “a última disposição das ondas de luz” é tudo o que precisamos.

As três formulações de Scruton sobre a natureza causal da fotografia fazem referência aos objetos fotografados, a como pareciam e à sua aparência. O filósofo conservador daria voz à “noção ordinária (*everyday*) que fotografia grava a aparência do mundo em frente à câmera (*records the appearance of the world in front of the camera*)”⁶²⁵. Segundo Dawn Wilson, “a questão chave para a maioria das pessoas é se [a imagem fotográfica] é um registro da cena fotografada, mas isso só pode ser propriamente entendido se a intercessão da imagem de luz é reconhecida⁶²⁶. Para entendermos como podemos ver a partir de fotografias, não apenas como podemos adquirir crenças sobre os objetos externos de fotografias a partir de seus objetos internos, mas como essa aquisição de crença poderia ser um evento *bona fide* perceptual, precisamos entender essa “intercessão da imagem de luz”. Em seu artigo sobre percepção de imagens, James Gibson oferece subsídios para tanto. Há um ponto de contato entre o psicólogo ecológico e Scruton no tocante à aproximação entre olhar fotografias e perceber:

Do que exatamente uma imagem é um registro de (*record of*)? Costumava pensar que era o registro de uma percepção, daquilo que o fazedor da imagem (*picturemaker*) estava vendo no momento em que ele fazia a imagem, do ponto de observação que ele então ocupava. *Pode ser*

⁶²⁴ ARMSTRONG, 1955, p.102, nota 6.

⁶²⁵ WILSON, 2022, p. 150.

⁶²⁶ WILSON, 2022, p. 155, nota 28.

um registro de percepção, claro, e uma imagem fotográfica é um tal registro.⁶²⁷

Seria a ideia de Gibson de “um registro de percepção” análoga àquela do filósofo conservador de registro de como algo parecia? Seria ela comparável com a cópia da aparência de Scruton? Não, porque o psicólogo estadunidense considera que “é impossível copiar um pedaço do ambiente (*environment*). [...] Nós fomos desencaminhados por muito tempo pela falácia de que uma imagem é *similar* àquilo que figura (*depicts*), uma *semelhança*, ou uma *imitação* disso”⁶²⁸.

Gibson considera a identidade da aparência imbricada na cópia da aparência uma impossibilidade:

Mesmo uma fotografia, uma fotografia colorida em seu ápice tecnológico (*at its technological best*), não pode preservar toda a informação em um ponto de observação em um ambiente natural, porque essa informação é ilimitada. Quanto a re-apresentar a estimulação no sentido de re-impor um antigo padrão de energias luminosas na retina, isso é completamente impossível. A gama completa de energias e comprimentos de onda não podem ser preservadas em filme. Pode capturar algumas proporções, os contrastes ou relações na luz, mas não as sensações de brilho e cor⁶²⁹.

Como a informação ambiental é ilimitada e a fotografia possui seus limites constitutivos, uma fotografia nunca poderia gravar e reproduzir toda essa informação. Mas pode gravar e reproduzir, por exemplo, “os contrastes ou relações na luz”. A fotografia registraria informação ambiental justamente porque “registra um campo de visão, uma amostra da luz ambiental, e é assim análoga com olhar com a cabeça”⁶³⁰. Se “ver o ambiente é extrair informação do arranjo de luz ambiental”⁶³¹, como 1) o arranjo de luz ambiental participa da produção de uma fotografia e 2) extraímos informação da configuração das marcas fotográficas, então, para estabelecermos que olhar para uma fotografia poderia contar como um evento perceptual, devemos explorar exatamente a relação do arranjo de luz ambiental com a configuração das marcas componentes de uma fotografia.

Ora, uma consideração de estágio múltiplo como aquela propugnada por Dawn Wilson se presta a fazer exatamente esse tipo de exploração. Já a vimos em 3.1, mas vale a pena revisá-la, agora com enfoque nas distinções conceituais. O “arranjo de luz ambiental” participaria do processo fotográfico sob a forma direcionada da imagem de luz. Ao ser formada sobre uma superfície fotossensível, a imagem de luz induz modificações nessa superfície de modo a fazê-la armazenar a informação contida na luz ambiental. Wilson

⁶²⁷ GIBSON, 1978, p. 229.

⁶²⁸ GIBSON, 1978, p. 231.

⁶²⁹ GIBSON, 1978, p. 231.

⁶³⁰ ARMSTRONG, 1978, p. 229.

⁶³¹ ARMSTRONG, 1978, p. 227.

reserva a essa modificação o nome de “*registration*” e o resultado dessa modificação de “*register*”. A tradução mais óbvia seria “registro” e “registro”, mas essas opções poderiam passar a ideia de que *poderíamos acessar ou ler* a informação contida na superfície fotossensível nesse estágio do processo fotográfico, mas não podemos, já que não se trata de uma imagem. Como é uma modificação de um estado de coisas, um efeito meramente físico da ação da luz, pensei que “gravamento” seria adequado, reservando “gravação” para o estado de coisas modificado pelo gravamento.

O gravamento da imagem de luz faria com o que a superfície fotossensível armazenasse a informação contida pela luz. Como a luz se configura em um ambiente segundo os objetos que estão nele, o padrão do arranjo de luz contém informação sobre esses objetos. Essa informação para ser acessada por nós teria de receber uma forma figurativa (*depictive*). Para tanto, a gravação fotográfica resultante precisa passar por um processamento (*rendering*). Os estágios de gravamento e processamento são dois estágios ontológicos, por assim dizer: “uma imagem fotográfica só pode existir apenas depois dos estágios de gravamento e processamento forem ambos completados com sucesso”⁶³². Esses dois estágios permitem intervenção de modo que o fotógrafo possa expressar seu engenho (*wit*). Segundo o faça ou não, o estágio será engenhoso (*witty*) ou desengenhoso (*witless*)⁶³³. Haveria quatro combinações possíveis: 1) gravamento e processamento desengenhosos; 2) gravamento desengenhoso, processamento engenhoso; 3) gravamento engenhoso, processamento desengenhoso, e 4) gravamento e processamento engenhosos⁶³⁴. A combinação que nos interessa aqui é a primeira, já que é a única que contaria como um registro fotográfico (*photographic record*): “se o processo inteiro foi armado em uma maneira apropriada e os estágios de ponta a ponta do processo são completamente desengenhosos, o resultado é um registro (*record*)”⁶³⁵.

Escolhi “registro” e “registro” para traduzir “*recording*” e “*record*” exatamente por suas acepções. Por um lado, aquilo que é registrado é independente do ato de registrar. Não apenas existe *antes* da registro, mas também pode *não* existir *depois* dela, de modo que o registro pode subsistir ao registrado. Registrar é em certa medida preservar aquilo que se registra. Por outro lado, o registro produzido é uma coisa *para ser acessada e notada* por outros. A expressão “para deixar registrado” é usada justamente para se assinalar uma coisa que se queira chamar atenção. Registrar é tornar conhecido o registrado. Essas acepções marcariam, respectivamente, uma dimensão *ontológica* e outra *pragmática* do registro fotográfico. A dimensão ontológica da preservação envolvida na registro fica

⁶³² WILSON, 2022, p. 147.

⁶³³ A explicação é um pouco mais complexa, mas estou simplificando-a para fins de exposição. Cf. WILSON, 2022, pp. 154ss.

⁶³⁴ Cf. WILSON, 2022, p. 156.

⁶³⁵ WILSON, 2022, p. 155.

clara no comentário de Wilson de que “a gravação é, ou gera, a reprodução de um padrão abstrato: ela relaciona uma instância do padrão à outra instância do mesmo padrão”⁶³⁶. As instâncias desse padrão abstrato relacionadas são o padrão abstrato original e uma repetição desse padrão original gerada pela gravação. A partir de Kulvicki, Wilson chama tal repetição de “*playback*”. Minha tendência imediata era de traduzir por “reprodução”, mas como dar conta, então, de quando a filósofa elucida *playback* como uma forma de reprodução, ao dizer “*recording and ‘playback’ (reproduction)*”⁶³⁷?

“Reprodução (reprodução)” é uma tradução inaceitável. Uma elucidação do próprio Kulvicki do que seja *playback* pode nos ajudar a encontrar uma que seja aceitável: “*Playback* é um processo desengenhoso por meio do qual aquilo que é registrado pode ser reproduzido. Faça um cilindro de cera girar sob uma agulha, e o resultado é uma réplica da causa do padrão”⁶³⁸. Quer dizer, o *playback* seria tocar (*play*) de novo (*back*) um som, fazê-lo ressoar de novo. Toda vez que damos play em um tocador de som, geramos uma nova sequência de sons emitidos que *replica* a sequência de sons originais. Como a ideia de *playback* possuiria esse paradigma sonoro, pensei imediatamente no famigerado *playback* dos músicos, quando em vez de cantarem ao vivo deixam-se *dublar* por uma gravação tocada na hora. Traduzir “*playback*” por “dublagem” soaria quase alienígena. Mas “dublagem” em português de Portugal é “dobragem”, que também significa a ação ou o resultado de dobrar. O *playback* em questão não seria exatamente a ação de dobrar um padrão? Eu fiquei dividido entre “dobragem” e “replicação”.

“Replicação” perderia a referência sonora, mas pareceria soar mais intuitivo. Na verdade, etimologicamente, “replicação” corresponderia à dobragem (embora não à origem etimológica de “dobragem”, já que viria do latim *dūplō* e significaria duplicar). Replicar vem do latim *re-plicare*, dobrar de novo ou des-dobrar. O exemplo paradigmático de replicar conectado com dobras é um exercício de jardim de infância. Quando fazemos algum padrão com tinta em um dos lados de uma folha de papel e a dobramos, de modo a fazer com que o padrão se repita pela transferência mecânica da tinta no outro lado, nós literal e etimologicamente estamos *replicando* o padrão. Dividido entre as duas palavras, optei pelas *duas*. Quando falar da repetição do padrão ou do resultado dessa repetição, a própria instância do padrão repetido, usarei “dobragem”. Quando falar do caráter repetido desse padrão (“*played back*”, digamos), usarei “replicado”. A dobragem seria condição necessária para uma gravação: “Uma gravação é uma relação entre duas instâncias de um padrão. Necessariamente, deve permitir dobragem (reprodução desengenhosa) do padrão registrado; de outro modo, não é uma gravação”⁶³⁹.

⁶³⁶ WILSON, 2022, p. 152.

⁶³⁷ WILSON, 2022, p. 151.

⁶³⁸ KULVICKI, 2017, p. 272.

⁶³⁹ WILSON, 2022, pp. 155-156.

O próprio Kulvicki sugere como a ideia dobragem, com esse pano de fundo sonoro, poderia ser aplicada a fotografias:

Em daguerreótipos, o padrão gravado (*burned into*) em uma chapa de prata registra um padrão de claro e escuro (*light and dark*) que também serve como uma dobragem desse padrão, porque é o padrão de claro e escuro que foi registrado. Apenas olhe, e você verá, reproduzido, o padrão que causou [a dobragem].

Algumas vezes a registro está a um passo da dobragem, como com cilindros de cera e JPEGs. A registr-*ação* nesses casos não é o mesmo padrão que acaba registrado, mas o aparato desengenhoso certo permite que se reproduza o padrão registrado. Algumas vezes a própria registro constitui a dobragem do padrão, como com o daguerreótipo. *Copiagem* acontece quando os processos da registro e da copiagem coincidem nessa maneira..⁶⁴⁰.

No caso do daguerreótipo, segundo o filósofo, o processo de registro seria o mesmo que aquele da dobragem, porque a repetição do padrão abstrato de “claro e escuro” se daria na própria instanciação desse padrão que constitui aquela imagem particular. Quando a registro e a dobragem de um padrão são o mesmo processo, quando não possuem intermediário, tal processo é chamado de *copiagem*. Um exemplo paradigmático de copiagem seria o da pegada⁶⁴¹. Mas “a visão de estágio único comete o erro de usar a impressão como um modelo de registro causal para explicar a produção de uma imagem fotográfica”⁶⁴², algo fortemente sugerido na passagem de Kulvicki, uma vez que ele ignora a intercessão da imagem de luz⁶⁴³.

Apesar disso, a própria filósofa concede que “a imagem fotográfica é uma dobragem inteiramente desengenhosa”⁶⁴⁴ se as etapas das registro e processamento forem desengenhosas. Isso significa que o processo fotográfico não necessariamente é uma copiagem, mas *pode* sê-lo dependendo das escolhas e procedimentos adotados em seu encaminhamento. Quando Kulvicki fala que o padrão replicado no daguerreótipo “é o padrão de claro e escuro que foi registrado. Apenas olhe, e você verá, reproduzido, o padrão que causou [a dobragem]”, ele parece estar aceitando uma espécie de identidade de aparência, ainda que *estruturalmente* entendida. A própria ideia de copiagem evoca diretamente aquela de cópia da aparência, imbricada na de identidade da aparência. Sendo assim, talvez possamos fazer uma leitura mais interessante da ideia de aparência e explicar as relações entre os usos substantivo e genitivo de “aparência”. Uma fotografia seria uma superfície marcada cuja configuração contém informação (uso substantivo) sobre a configuração das superfícies (uso genitivo) que estavam diante da câmera no momento da tomada da foto.

⁶⁴⁰ KULVICKI, 2017, p. 272.

⁶⁴¹ Cf. WILSON, 2022, p. 153.

⁶⁴² WILSON, 2022, p. 149.

⁶⁴³ Cf. WILSON, 2022, p.153, nota 26.

⁶⁴⁴ WILSON, 2022, p. 155.

O erro de Scruton estaria em assumir a copiagem como único resultado possível do processo fotográfico, assim como a identidade da aparência. Considerar que o padrão replicado na fotografia seria o *mesmo* padrão do arranjo de luz ambiental que teríamos acesso ao olharmos as coisas fotografadas diretamente seria supor que passamos por uma ilusão ao visualizarmos fotografias: “se o arranjo artificial é o mesmo que o arranjo natural, propiciará a mesma percepção. Resultará em uma *ilusão* de realidade sem realidade genuína”⁶⁴⁵. Mas como o próprio Gibson fala na sequência da mesma página, “a ilusão de realidade é um mito”. O padrão replicado é condicionado pelos limites constitutivos do meio fotográfico. Não é uma dobragem perfeita, mas sua imperfeição não a faz menos dobragem. É justamente por isso que para entendermos fotografias, para além do conhecimento das limitações do meio, usamos nosso conhecimento sensório-motor empregado ordinariamente para extrairmos informação ambiental a partir do padrão de luz. Nós aprendemos, por exemplo, que o tamanho aparente de um objeto varia segundo a proximidade de um objeto de nós, especialmente de nossos olhos. Ora, a mesma lógica vale para extrairmos informação ambiental da foto.

Um pombo muito próximo da câmera fotográfica no momento da tomada parecerá muito maior do que era de fato. Ao olharmos para tal foto, o objeto interno será um pombo gigante, mas, usando do nosso conhecimento sensório-motor da covariação entre tamanho aparente e proximidade, não acreditaremos que havia um pombo gigante diante da câmera, mas sim um pombo de tamanho perfeitamente ordinário muito próximo dela. Nós *compensamos* o gigantismo do pombo fotográfico, assim como sua estaticidade e eventual disparidade de cores. A passagem do objeto interno para o objeto externo, o núcleo do fenômeno do ver a partir, se daria justamente com tais *compensações*⁶⁴⁶. Essas compensações corresponderiam no vocabulário de Armstrong à inferência da percepção imediata (no caso, o padrão de luz ambiental) para a percepção mediata (como o ambiente está configurado). Nós aprendemos a ver exatamente porque aprendemos a fazer essas compensações ordinariamente. Assim, por envolverem uma forma de compensação adaptada para as limitações constitutivas do meio fotográfico, podemos considerar que olhar

⁶⁴⁵ GIBSON, 1978, p. 231.

⁶⁴⁶ “As propriedades ‘físicas’ de fotografias são mais do que papel ou plástico em que a fotografia é feita. Elas implicam também as relações físicas, espaciais, codificadas na fotografia como uma função de onde o fotógrafo estava localizado quando a imagem foi tirada. ‘Ler’ a fotografia é em parte conhecer a ação do fotógrafo no momento em que a fotografia foi tirada, isso é dependente do conhecimento da prática fotográfica e é distinto do que a fotografia está figurando referencialmente (*depicting referentially*)” (BEILIN, 1999, p. 23). Harry Beilin fala das ações tomadas pelo fotógrafo na cena de produção fotográfica. O exemplo do pombo gigante sugere fortemente um *photobombing*, de modo que o tamanho do objeto interno não dependeria de ação alguma do fotógrafo (a menos que ele tenha querido figurar um pombo gigante, vá saber!). De fato, os tamanhos dos objetos internos costumavelmente dependem das escolhas adotadas pelo fotógrafo na cena de produção fotográfica. Adquirir a informação de que um certo objeto estava a uma certa distância da câmera é adquirir também a informação de que o *fotógrafo* se posicionou a uma certa distância dele para fotografá-lo.

para uma fotografia seria um evento perceptual. Não porque possuiríamos fotografias mentais, mas porque as estratégias de decifração da informação contidas são quase as mesmas que as estratégias que usamos para decifrar a informação contida no ambiente.

Com todo esse esforço (não realizado por Scruton, diga-se de passagem), até faz sentido dizer que “de estudar uma fotografia, [uma pessoa] pode vir a saber como alguma coisa parecia da mesma forma que poderia saber se a tivesse efetivamente visto”⁶⁴⁷. Essa mesma maneira seria aquela das compensações. As três formulações sobre a natureza causal da fotografia também fazem sentido quando devidamente qualificadas. O registro de como as coisas pareciam corresponde à fotografia enquanto estado de coisas resultante do processo fotográfico com estágios desengenhosos de registramento e processamento. É efetivamente uma dobragem do arranjo de luz ambiental, que contém informação sobre os objetos fotografados. Já a apresentação de como as coisas pareciam envolveria já a participação do observador, para quem como as coisas pareceriam seria apresentado. Ela corresponderia à dobragem interpretada pelo observador na visualização do objeto interno da fotografia. Como se trata de um estado de coisas interpretado remetendo a outro (o objeto externo), a categoria peirceana de *índice* parece aplicável aqui. Por fim, a cópia da aparência consistiria na fotografia enquanto registro do objeto externo, no sentido de poder ser *usada* por nós para adquirirmos crenças sobre os objetos fotografados por meio das compensações. Na outra página, um diagrama que reúne todas essas distinções conceituais minuciosas.

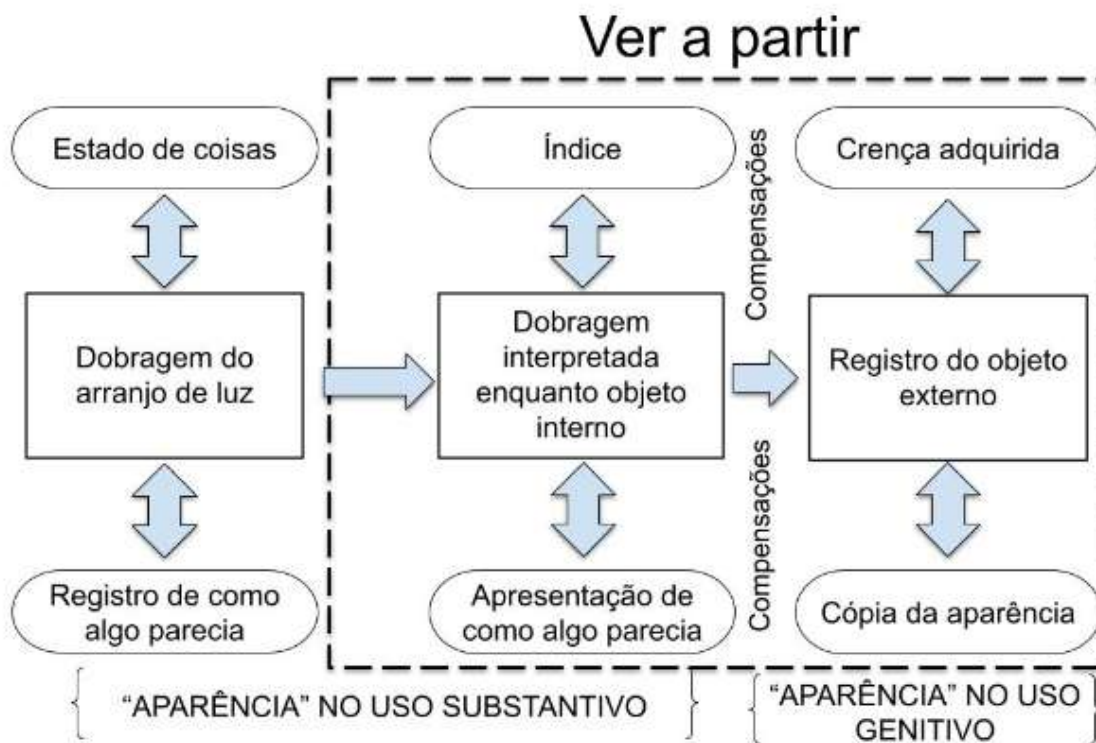
Vimos como a transparência “pragmática” de Scruton teria relação indireta com a transparência “ontológica” propugnada pela teoria da transparência de Kendall Walton. Mas e quanto essa última? O filósofo conservador consideraria que fotografias seriam “ontologicamente” transparentes? Os intérpretes não possuem um consenso quanto a isso. Warburton considera que “para Scruton, fotografias ideais são sempre transparentes”⁶⁴⁸. Já Mclver Lopes diz que “a alegação de que fotografias são transparentes parece ser consistente com a tese da equivalência [transparência ‘pragmática’]. De fato, parece fornecer um substituto mais forte para o argumento fulcral da não-representação para a tese de equivalência”⁶⁴⁹. Sem entrar no mérito da reconstrução de Lopes (que será abordada rapidamente na próxima seção), de acordo com ele, a afirmação da transparência “ontológica” seria uma alternativa mais sólida do que a caracterização positiva que Scruton faria de fotografias (a partir de Armstrong). Peter Alward diz algo parecido: “a transparência fotográfica é uma tese um tanto mais forte do que a alegação de Scruton de uma relação não-intencional causal (e de semelhança) entre fotografias e seus assuntos, embora Scruton

⁶⁴⁷ SCRUTON, 1981, pp. 587-588.

⁶⁴⁸ WARBURTON, 1996, p. 390.

⁶⁴⁹ LOPES, 2003, p. 441.

algumas vezes flerte com a alegação mais forte⁶⁵⁰. Alward infelizmente não explica como a transparência “ontológica” seria uma tese mais forte, nem em quais momentos o filósofo conservador flertaria com ela.



Como todo o esforço desta subseção deixa claro, a questão de se estaríamos em contato perceptual com os objetos fotografados ao olharmos fotografias *não* é abordada explicitamente por Scruton. Entender o que o filósofo conservador diz sobre elas em termos de transparência “ontológica” (como Warburton parece fazê-lo) é forçar sobre as palavras dele um modelo de compreensão alheio a elas. Apesar disso, penso que podemos sugerir uma resposta às perguntas acima a partir desta subseção. Um trecho de Kulvicki sugere qual pode ser essa resposta: “a foto está desengenhosamente conectada com uma padrão de claro e escuro, e quando nós vemos a foto, nós encontramos apenas esse padrão”⁶⁵¹. Se nós “encontramos apenas esse padrão”, nós não encontramos a coisa do qual ela emergiria. A apresentação de como alguma coisa parecia (por meio da instanciação do padrão abstrato da configuração de sua superfície visível⁶⁵²) *não* é a apresentação dessa coisa. A afirmação exótica de que fotografias são simulacros poderia ser compreendida sob nova luz. Fotografias seriam simulacros no sentido de nos fornecerem informação ambiental sem estarmos presentes a esse ambiente, de modo que não poderíamos agir em relação a isso

⁶⁵⁰ ALWARD, 2012, p.11.

⁶⁵¹ KULVICKI, 2017, p. 276.

⁶⁵² O que pode ser relacionado com a exemplificação de propriedades fenomenais da qual fala Zeimbekis. Cf. ZEIMBEKIS, 2010, p. 19; SILVA, 2016, pp. 42-43.

que visualizamos⁶⁵³. Deste modo, fotografias *não* seriam transparentes no sentido “ontológico” para Scruton.

3.4 O argumento do estilo

A designação de “argumento do estilo” para o raciocínio de Scruton na seção 8 de seu *Photography and Representation* se deve a Mclver Lopes. O intérprete possui a seguinte visão do artigo:

Roger Scruton (1983 [data da coletânea *The Aesthetic Understanding*]) famosamente montou um desafio cético [à alegação de que ver fotografias enquanto fotografias engaja interesses estéticos que não são engajados por se olhar os objetos das quais são <fotografias> de]. O desafio abrange argumentos para uma tese da equivalência que assevera que qualquer interesse que tivermos em fotografias, quando as vemos enquanto fotografias, é totalmente um interesse nos objetos reais (*actual*) que foram fotografados, e não um interesse nas próprias fotografias. Scruton oferece dois argumentos para a tese de equivalência. Os argumentos compartilham um núcleo comum, um argumento para a alegação de que não há representação fotográfica⁶⁵⁴.

Além do argumento fulcral (*core argument*)⁶⁵⁵ que concluiria que fotografias não são representações (por serem cópias da aparência dos objetos fotografados), haveria dois argumentos subsidiários que usariam como premissa tal conclusão. O primeiro deles seria o *argumento do objeto*⁶⁵⁶ (correspondente à consideração positiva sobre fotografias, explorada em 3.3), que estabeleceria que o interesse em uma fotografia não seria nela simplesmente enquanto imagem, mas enquanto imagem *dos objetos fotografados* (por ser cópia bidimensional da aparência deles). O segundo seria o *argumento do estilo*, que diria respeito ao tipo de interesse estético ligado a fotografias⁶⁵⁷, servindo de especificação em relação ao argumento anterior⁶⁵⁸. Como o fotógrafo seria incapaz de expressar seu estilo nas marcas

⁶⁵³ Em *Photography and Representation*, Scruton passa a chamar fotografias de simulacros (Cf. SCRUTON, 1981, pp. 592, 594) logo após falar que “a atitude de alguém tornada prática (*made practical*) pelo conhecimento da relação causal entre fotografia e objeto” (SCRUTON, 1981, p. 592). Emoções reais seriam produzidas em nós na ausência dos objetos dessas emoções.

⁶⁵⁴ LOPES, 2003, p. 434.

⁶⁵⁵ Cf. LOPES, 2003, p. 435.

⁶⁵⁶ Cf. LOPES, 2003, p. 435.

⁶⁵⁷ Cf. LOPES, 2003, p. 436.

⁶⁵⁸ Noël Carroll considera que o argumento do objeto diria respeito ao interesse estético (Cf. CARROLL, 2005, p. 10), enquanto que o argumento do estilo, incidentalmente chamado por Carroll de “*argumento do controle*” (CARROLL, 2005, p. 9), concerniria ao controle que o fotógrafo teria sobre a imagem fotográfica. Minha compreensão do argumento do objeto de Mclver Lopes corresponde ao que Carroll chama de “*argumento da causalidade*” (CARROLL, 2005, p. 8), não atribuído por Carroll a Lopes. É como se Carroll tivesse fragmentado a compreensão do próprio Lopes sobre o argumento do estilo em duas partes, uma correspondendo à dimensão do observador (o “*argumento do interesse estético*”, CARROLL, 2005, p. 10), outra àquela do fotógrafo (o argumento do controle).

componentes de uma fotografia, então nosso interesse estético seria quando muito pela configuração da superfície visível dos objetos fotografados replicada na configuração de marcas da fotografia.

Sem entrar muito no mérito da reconstrução de Lopes (porque discutir reconstruções argumentativas de intérpretes é como o labirinto do minotauro), basta-nos dizer que ele desconsidera inteiramente a moldura sobre cinema de *Photography and Representation* (assim como o artigo seguinte da trilogia), e eleger arbitrariamente o que chama de tese da equivalência como a conclusão da argumentação de Scruton. A tese da equivalência, em verdade, corresponde à transparência da fotografia ao interesse do observador, que vimos na subseção anterior. Lopes parece introduzir uma distinção inexistente no texto de filósofo conservador ao distinguir o argumento fulcral do argumento objeto. Como vimos no capítulo 1 e revimos em 3.1, aquilo que Scruton tem a dizer sobre fotografias tem uma dimensão experiencial, a qual daria acesso a sua natureza enquanto estado de coisas. O suposto fato de fotografias serem cópias de aparência seria acessado por meio de nosso interesse primário pelo estado de coisas diante da câmera fotográfica durante a tomada das fotos e por aquele secundário nelas⁶⁵⁹. Por conseguinte, o argumento fulcral e o argumento do objeto seriam verso e reverso do mesmo raciocínio. Ademais, Scruton quando diz no argumento do estilo que “o detalhe, como a própria fotografia, é transparente a seu assunto. Se a fotografia é interessante, é apenas porque aquilo que retrata é interessante, e não por causa da maneira em que o retratamento é efetuado”⁶⁶⁰, parece não estar apelando para (o que Lopes considera ser) a conclusão do argumento fulcral, mas sim para aquela do argumento do objeto. Assim, o argumento do estilo não dependeria do primeiro, mas sim do segundo. Seja como for, diferenciar entre esses dois argumentos parece equivocado.

Apesar dessa discrepância da interpretação de Lopes em relação a *Photography and Representation*, sua designação “argumento do estilo” reage acertadamente a uma característica fundamental do pensamento de Scruton:

não podemos nos contentar (*rest satisfied*) com a natureza, mas devemos ter obras de arte como os objetos de juízo estético. A arte fornece um meio transparente à intenção humana, um meio para o qual a questão “Por que?” pode ser feita para cada característica observável, mesmo se algumas vezes se prove impossível de responder. A arte é uma expressão de precisamente os mesmos impulsos racionais que encontram vazão (*outlet*) no interesse estético; é, portanto, o único objeto que satisfaz esse interesse completamente.

[...] A razão disso é que (*for one thing*), carecemos de todas exceto as mais grosseiras características do estilo em fotografia; e, no entanto, é o estilo que nos persuade que a questão “Por que isso, e não aquilo?” admite uma tal exploração frutífera no caso da pintura. Estilo nos permite responder a essa questão por referir apenas aos aspectos da pintura em vez de a

⁶⁵⁹ É o que expliquei com o primeiro diagrama da subseção anterior, na página 195.

⁶⁶⁰ SCRUTON, 1981, p. 593.

características que são esteticamente irrelevantes, características que não são de modo algum *manifestas* no que é visto⁶⁶¹.

As características de estados de coisas naturais simplesmente *são*, sem razão de ser. As razões de ver das imagens do acaso (abordadas em 2.2) apenas contam como razões porque usamos essas características que propiciam o ver-em para fazer outras pessoas verem-em como nós. Propriamente, então, as razões de ver seriam aquelas características de estados de coisa produzidos por mãos humanas, o que revela uma concepção lockeana de obrar (abordada em 2.3) envolvida na compreensão de Scruton obra de arte. O que está na obra de arte acabada, segundo o filósofo britânico, estaria porque um ser humano quis que estivesse: ele colocou lá e, por conseguinte, colocou por alguma razão. Donde alegadamente sempre poderemos perguntar “por que?” para cada característica de uma obra de arte.

Para o filósofo conservador, obras de arte seriam expressão da individualidade do artista (como sugeri em 2.4). Tal como as pessoas possuem padrões de expressão, desde a padrões de fala até padrões de roupas vestidas (o que chamaríamos de *estilo* de vestir), os artistas possuiriam padrões dos tipos de razão embutidas em suas obras. Para ficar apenas no caso da pintura, pintores possuiriam padrões de produção de razões de ver. Tais padrões seriam expressos em cada obra de arte singular individual, até mesmo em cada pincelada-razão de ver singular. Ao olharmos uma pintura, não apenas compartilharíamos da visão de outra pessoa, mas através dessa visão veríamos uma *forma* de ver. Ora, o estilo em jogo no argumento do estilo seria justamente essa forma de ver. Segundo Scruton, por razões que abordaremos na sequência, fotografias não permitiriam a expressão em suas marcas dessa forma de ver pelo artista. Fotos apenas teriam “as características mais grosseiras do estilo”, quer dizer, permitiriam apenas o mínimo de expressão de uma forma de ver. Scruton não esclarece quais seriam tais características, mas podemos imaginar que corresponderiam a elas a seleção do tema (pela escolha de *o que* estará em frente à câmera fotográfica) e a composição das figuras fotográficas (pela escolha de *como* estará, prevendo a “transcrição” de uma configuração tridimensional de objetos em uma configuração de marcas bidimensionais).

Mclver Lopes acerta em cheio (ainda que *inadvertidamente*) com seu batismo por conta da importância do estilo para a concepção de representação pictórica de Scruton. Mais do que isso, com sua designação permite-nos reconhecer uma importante conexão que poderia permanecer despercebida de outro modo: aquela com André Malraux⁶⁶². A passagem de Malraux é longa, mas igualmente frutuosa:

⁶⁶¹ SCRUTON, 1981, p. 593.

⁶⁶² Foi por causa de Barbara Savedoff que vim a estabelecer essa conexão. Cf. SAVEDOFF, 1993, pp. 455 e 460.

A reprodução [fotográfica] desvelou (*disclosed*) a escultura de todo o mundo. Multiplicou obras primas aceitas, promoveu outras obras a seu patamar devido e lançou alguns estilos menores – em alguns casos, pode-se dizer, inventou-os. Está introduzindo a linguagem da cor na história da arte; em nosso Museu sem Paredes⁶⁶³, a pintura [*picture*, provavelmente a pintura *enquadrada*], o afresco, a miniatura e a janela de vitral colorido (*stained glass window*) parecem de uma única e mesma família. Porque todas de igual maneira – miniaturas, afrescos, vitrais, tapeçarias, placas citas, pinturas (*pictures*), pinturas de vasos gregos, “detalhes” e mesmo estatuária – tornaram-se “placas coloridas” (“*colorplates*”, isto é, reproduções fotográficas coloridas). No processo elas perderam suas propriedades como *objetos*; mas, na mesma moeda, ganharam alguma coisa: a mais elevada significação no tocante a *estilo* que podem eventualmente adquirir. É difícil para nós entendermos o fosso entre a performance da tragédia esquiliana, com a ameaça persa imediata e Salamina assomando do outro lado da baía, e o efeito que conseguimos ao lê-la; ainda assim, vagamente embora, nós sentimos a diferença. Tudo o que permanece de Ésquilo é seu gênio. É o mesmo com as figuras que na reprodução perdem tanto sua significação como objetos e sua função (religiosa ou outra); nós as vemos apenas enquanto obras de arte e elas deixam claro para nós (*bring us home*) o talento de seus criadores. Podemos quase chamá-las não “obras”, mas “momentos” de arte. Por mais diversos que sejam, todos esses objetos (com a exceção daqueles poucos cujo gênio excepcional coloca-os fora do fluxo histórico) falam pelo (*speak for*) mesmo empreendimento; é como se uma presença invisível, o espírito da arte, estivesse incitando (*urging*) todos para a mesma busca, desde a miniatura até a pintura (*picture*), desde o afresco até a janela de vitral colorido, e então, em certos momentos, indicasse abruptamente uma nova linha de avanço, paralela ou abruptamente divergente. Deste modo, é que, graças à unidade um tanto especiosa imposta pela reprodução fotográfica sobre uma multiplicidade de objetos, variando desde a estátua ao baixo-relevo, desde baixo-relevos a impressões de sinete (*seal impressions*), e desses a placas dos nômades, um “estilo Babilônico” parece emergir como uma entidade real, não uma mera classificação – como alguma coisa semelhante, em vez disso, à história de vida de um grande criador. Nada comunica mais vívida e convincentemente a noção de um destino (*destiny*) moldando fins humanos do que os grandes estilos, cujas evoluções e transformações parecem como longas cicatrizes que o Fado (*Fate*) deixou, ao passar, sobre a face da terra⁶⁶⁴.

Há aproximações importantes dessa passagem com a concepção de representação pictórica de Scruton, em especial com o que vimos em 2.4.

A primeira aproximação se dá entre a pintura para Scruton “pode[r] ser entendida em isolamento das circunstâncias especiais de sua criação”⁶⁶⁵ e a permanência do gênio dos artistas e do “talento de seus criadores” para o teórico francês. O entendimento da pintura

⁶⁶³ “Hoje, um estudante dispõe da reprodução a cores da maior parte das obras magistrais [...] Conhecia-se o Louvre (e algumas das suas dependências), que cada um recordava como podia; hoje, dispomos de mais obras significativas, capazes de colmatar as falhas da memória, do que as que um grande museu é capaz de conter. / Na verdade, criou-se um Museu Imaginário [o Museu sem Paredes], que vai aprofundar ao máximo o incompleto confronto imposto pelos verdadeiros museus: respondendo ao apelo por estes lançado, as artes plásticas inventaram a sua imprensa” (MALRAUX, 2011, p. 13).

⁶⁶⁴ MALRAUX, 1978, pp. 44-46.

⁶⁶⁵ SCRUTON, 1981, p. 579.

em isolamento de seu contexto de produção pode ser encarada como uma consequência da fantasia de pintura mental, mas essa última nunca é endossada explicitamente pelo filósofo conservador. Em compensação, Malraux parece chegar muito próximo disso quando diz que o aspecto laboral da obra de arte desaparece junto com as circunstâncias contingentes de sua produção, de tal modo que “podemos quase chamá-las não ‘obras’, mas ‘momentos’ de arte”. A segunda aproximação se dá quanto ao gênio. A contaminação noética de Scruton envolve compartilhar de uma “visão que nós atribuímos [...] a outro homem [...] [a] visão do artista”⁶⁶⁶ em uma confrontação inescapavelmente pessoal. Esse “outro homem” não é o “homem qualquer (*Everyman*)”⁶⁶⁷, mas presumivelmente um gênio, um dos “poucos” dotados de sensibilidade e do poder da criação. O estilo seria expressão dessa individualidade única do artista. Embora exclua o gênio individual de suas considerações, o teórico francês parece levar em conta uma espécie de gênio da espécie humana enquanto “uma presença invisível, o espírito da arte [...] um grande criador [...] um destino [...] o Fado”.

O estilo em jogo para Malraux é coletivo, como o “estilo Babilônico” mencionado (entre aspas) por ele. Em vez de expressão de uma individualidade singular, ele é expressão possivelmente da singularidade da espécie humana. Embora a obra de arte resulte do labor de um ser humano concreto em uma certa circunstância do tempo histórico, é como se o artista fosse possuído pelo “espírito da arte” que se manifestaria através de si. O artista e seu labor originador da obra de arte desapareceriam junto com o tempo ao qual estão intrinsecamente ligados⁶⁶⁸, de tal modo que somente o espírito atemporal expresso por eles permaneceria ao longo das eras. Há alguma coisa vagamente (ou não tão vagamente) hegeliana nisso, especialmente quando o teórico francês chama essa manifestação do espírito da arte de “momento da arte”. Quando nos defrontamos com obras de arte, confrontamo-nos com uma expressão desse espírito. Talvez não seja exagero ver também em Malraux uma espécie de contaminação noética, com o *noûs* correspondendo ao espírito da arte, que possuiria tanto o criador no momento da criação quanto o observador na contemplação da obra de arte. Seja como for, um gênio coletivo é ainda assim uma ideia romântica, uma vez que a individualidade única do artista era muitas vezes encarada como expressão da individualidade única do povo ao qual pertencia⁶⁶⁹.

⁶⁶⁶ SCRUTON, 1981, p. 581.

⁶⁶⁷ SCRUTON, 1990, p. 178; SCRUTON, 2000, p. 102.

⁶⁶⁸ “Longe do estéril turbilhão da rua, / Beneditino, escreve! [...] / Não se mostre na fábrica o suplício / Do mestre. E, natural, o efeito agrada, / Sem lembrar os andaimes do edifício” (BILAC, s.d.). O que seria normativo para Olavo Bilac é descritivo para André Malraux. O teórico francês não precisaria ordenar para se escrever “longe do estéril turbilhão da rua” (e se ocultar “os andaimes do edifício”), uma vez que as marcas do turbilhão da rua desapareceriam junto com o “suplício do mestre”. É como se os andaimes que ajudaram a erigir a obra apodrecessem por si mesmos com o tempo.

⁶⁶⁹ Malraux parece expressar uma variante da ideologia carismática da criação aludida na nota 308 da página 122 em 2.4. Suas ideias sobre arte parecem participar do quadro traçado por Bourdieu: “a quase totalidade das pesquisas em história da arte e literatura [mantém] com o ‘criador e com sua criação’ a relação encantada que, desde a época romântica, a maioria dos ‘criadores’ têm mantido

Por fim, a terceira e mais importante aproximação se dá na influência da reprodução fotográfica para as concepções de cada autor. Por um lado, como vimos em 1.2, quando fala de representação pictórica, Scruton concentra-se em propriedades reprodutíveis fotograficamente “tais como conteúdo representacional e relações composicionais”⁶⁷⁰, mas não reconhece isso. Por outro lado, Malraux é tão consciente de tal influência que a passagem citada é um comentário sobre ela. O teórico francês conecta a ideia de estilo diretamente com a reprodução fotográfica, a ponto de dizer que alguns estilos só são reconhecidos a partir desse tipo de reprodução. Mas existe um porém: as limitações da reprodução fotográfica impõem uma “unidade um tanto especiosa” a coisas tão diferentes quanto uma miniatura e um vitral colorido. Há uma perda das características distintivas de cada tipo de imagem (“suas propriedades como *objetos*”) e uma espécie de nivelamento por todas serem transformadas em “placas coloridas”. Ora, esse nivelamento representaria o ganho da “mais elevada significação no tocante a *estilo* que podem eventualmente adquirir”. Quer dizer, a visão de uma obra de arte enquanto manifestação de *uma única* criatividade humana, como expressão de estilo em detrimento do labor humano específico a cada meio, seria reforçada *exatamente* pela incapacidade da fotografia reproduzir as distinções de cada meio. Se a unidade das obras de artes reproduzidas fotograficamente é enganadora, então por que tal concepção de estilo também não o seria em igual medida?

O conceito de estilo de Malraux parece se abeirar perigosamente da fantasia da preconceção de Wollheim (explorada em 2.4) no sentido de envolver uma “insensibilidade à individualidade, à natureza efetiva”⁶⁷¹ dos meios artísticos. As aproximações de Scruton ao teórico francês não apenas reforçam a suspeita da tentação da fantasia de pintura mental, mas também sugerem qual tipo de *estilo* estaria em jogo no raciocínio da seção 8. Embora o filósofo conservador diga que “o fotógrafo, então, que vise a uma representação esteticamente significativa deve também controlar o detalhe; ‘detalhe’ sendo entendido aqui no sentido amplo de ‘qualquer fato ou característica observável’”⁶⁷², o controle do detalhe em jogo não é aquele da negociação com o meio, um controle *realista*⁶⁷³, digamos, mas sim o de sua *submissão* pura e simples, “a fantasia de controle total”⁶⁷⁴, de modo a permitir uma

com sua ‘criação’” (BOURDIEU, 1992, p. 185). Todos os termos usados por Malraux, enumerados por mim ao fim do parágrafo anterior, parecem expressar uma “relação encantada” (e, por conseguinte, ideológica) com a produção artística.

⁶⁷⁰ SAVEDOFF, 1993, p. 461.

⁶⁷¹ WOLLHEIM, 1987, p. 276.

⁶⁷² SCRUTON, 1981, p. 593.

⁶⁷³ “O estilo ou forma de uma obra de arte é o conjunto de escolhas que funcionam para realizar o ponto ou propósito dela – por exemplo, a expressão de pensamento e/ou emoção. Controle é demandado a fim de se possuir um estilo e se expressar pensamentos. O nível de controle é uma função de se ter uma gama (*range*) de variáveis articulatórias à disposição de tal modo que a escolha por uma em vez de por outra faça diferença estilística e/ou expressiva. A escolha a partir de um campo de opções alternativas com qualidades contrastantes esclarece a expressão e especifica o estilo” (CARROLL, 2005, p. 13).

⁶⁷⁴ CARROLL, 2005, p. 13.

suposta expressão do espírito humano. Tal controle não possuiria grau (o artista o possuiria ou não, *tertium non datur*), e não variaria entre os diferentes meios artísticos. Por isso, o suposto fato de que “com uma pintura, tudo o que está na tela está lá porque o pintor intencionou que lá estivesse”⁶⁷⁵ serve de modelo para o controle que o fotógrafo *deveria* ter para que a fotografia fosse representação pictórica. Adiantando parcialmente a conclusão do argumento do estilo, pelo fato de o fotógrafo não ter o mesmo controle que um pintor, ele não teria controle simplesmente: “o processo causal do qual o fotógrafo é uma vítima bota quase todo detalhe fora de seu controle”⁶⁷⁶.

Ditas essas coisas, podemos avançar no argumento propriamente dito. McIver Lopes acerta em considerá-lo um argumento subsidiário, uma vez que o próprio filósofo britânico apresenta-o assim: “suponha agora que alguém deseje argumentar que *não* é inevitável que tratemos fotografias, mesmo fotografias ideais, como eu descrevi. Vejamos as consequências de uma tal posição”⁶⁷⁷. O argumento do estilo é um exercício de conceder a um interlocutor que teima em não aceitar a caracterização de Scruton de como tratamos fotografias (o tema da subseção anterior) que elas podem ser tratadas como representações. De fato, o filósofo pretende estar dando corda para seu interlocutor se enforcar e, assim, supostamente jogar a pá de cal sobre a posição que pretende *já* ter refutado. Apesar desse papel suplementar na economia de *Photography and Representation*, ele foi o principal alvo das críticas de intérpretes⁶⁷⁸. A conclusão de que fotógrafos careceriam do controle demandado para se ter um estilo soa estapafúrdia e facilmente refutável com contraexemplos: “uma caminhada por qualquer exibição fotográfica de grupo (*group photography exhibition*) fornece ampla evidência que fotografias têm propriedades estilísticas perceptíveis que as liga a seus criadores”⁶⁷⁹.

A ideia fantasiosa de estilo como manifestação do espírito humano, revelada pelas aproximações com Malraux, orienta o argumento do estilo, mas não é só ela que está em jogo. Para que fosse possível que um padrão de produção de razões de ver emergisse das marcas componentes de uma fotografia, seria preciso que o produtor da fotografia conseguisse efetivamente controlar as marcas presentes na superfície da fotografia. Scruton compreende que um fotógrafo poderia exercer um tal tipo de controle em três momentos: antes, durante ou depois de apertar o disparador. Essa divisão tríplex encontra eco em um texto de 2009, quando o filósofo conservador fala em se “apontar uma máquina para uma

⁶⁷⁵ CARROLL, 2005, p. 10.

⁶⁷⁶ SCRUTON, 1981, p. 593.

⁶⁷⁷ SCRUTON, 1981, p. 592.

⁶⁷⁸ Cf. LOPES, 2003, p. 436, nota 2, onde Lopes menciona Wicks, King, Warburton e Gaut como intérpretes que atacam o argumento do estilo, todos nossos velhos conhecidos a esta altura da tese.

⁶⁷⁹ LOPES, 2003, p. 436.

coisa, apertar um botão, e imprimir o resultado”⁶⁸⁰. Não apenas o papel central do apertar o disparador, mas também a importância da coisa para a qual se apontaria a câmera (o pro-filmico), traem a consideração de estágio único do processo fotográfico (que vimos em 3.1) embutida nas considerações de Scruton. Como fica claro na citação tardia, o “resultado” de apertar o botão seria efetivamente a fotografia. Sem risco de distorção, podemos dizer que o argumento do estilo é *estruturado* pela consideração de estágio único, de modo que o fotógrafo poderia exercer controle sobre as marcas componentes de uma fotografia *antes*, *durante* ou *depois* de sua *tomada*⁶⁸¹.

Começamos pelo momento da tomada. Ele é central porque seria quando supostamente as marcas componentes de uma fotografia seriam produzidas. Ao contrário de uma pintura, que é feita aos poucos, uma fotografia seria produzida *in toto* ao apertar de um botão. Um pintor à medida que vai pintando pode escolher se vai prosseguir desta ou daquela maneira; é ele quem coloca as marcas pintadas na superfície que será a pintura. Não um fotógrafo: uma vez que tenha apertado o botão, a câmera fotográfica transcreverá a configuração do estado de coisas diante dela. Mesmo exagerando ao dizer que o fotógrafo é vítima do processo causal, Scruton apanha com esse exagero o fato que quem “bate uma foto” se entrega à gentileza do mundo quando aperta o disparador. Afinal, o mundo pode mudar rapidamente diante da câmera e a fotografia resultante não corresponder ao planejado (quando ocorreria um *photobombing*). Nesse sentido, Scruton e Cartier-Bresson concordariam que o momento da tomada seria o *momento decisivo*, cada um valorando diferentemente o “botar nas mãos” do mundo implicado pelo clique. Enquanto para o primeiro seria o momento de perda de controle por excelência e, por conseguinte, algo de negativo, para o segundo seria quando a mágica acontece: seria o “momento em que os elementos em movimento estão em equilíbrio. A fotografia deve aproveitar (*seize upon*) este momento e manter imóvel o equilíbrio dele”⁶⁸².

Restariam, assim, dois momentos em que o fotógrafo poderia exercer sobre a foto: *antes* ou *depois* da tomada. Uma vez que o fotógrafo entregaria a produção das marcas fotográficas nas mãos do mundo durante o pressionar do disparador, talvez o controle relevante pudesse ser exercido *antes* do momento decisivo. Sabendo como configurações tridimensionais são “transcritas” em configurações bidimensionais pela câmera fotográfica, o fotógrafo poderia se antecipar a tal “transcrição” e manipular o pró-filmico de modo a obter a

⁶⁸⁰ SCRUTON, 2009b, p. 451.

⁶⁸¹ Os momentos de quando o fotógrafo poderia exercer o controle são usados também na construção do conceito de fotografia de representação (ao qual o capítulo 4 inteiro é dedicado). Adiantando, posso falar que a fotografia de representação é uma foto de objetos envolvidos “em um processo independente de representação” (SCRUTON, 1981, p. 589). Segundo Scruton, esse processo poderia acontecer *antes* ou *depois* da tomada da foto, mas em 4.2 sugiro que até mesmo poderia acontecer *durante*.

⁶⁸² CARTIER-BRESSON, 1999, p. 33.

configuração bidimensional desejada na superfície da fotografia a ser produzida. Scruton menciona apenas elementos diante da câmera fotográfica, mas poderíamos incluir mais elementos da cena de produção fotográfica⁶⁸³, como a iluminação e mesmo o próprio posicionamento da câmera em relação ao pró-fílmico, no rol das coisas previamente manipuláveis. Muito bem. *Ex hypothesi*, a cena da produção fotográfica foi disposta pelo fotógrafo de modo a produzir a exata configuração de marcas componentes da fotografia. Tal antecipação se encaixaria na subjacência do pensamento imaginativo ao processo de produção da representação pictórica (como vimos rapidamente em 2.4). Seria isso suficiente para a fotografia resultante ser uma representação?

Segundo Scruton, não. A passagem em que a razão para tanto é enunciada é longa, mas evito resumi-la para que a pessoa que lê reconheça que não estou distorcendo as palavras do filósofo conservador⁶⁸⁴:

Mesmo se ele de fato, digamos, intencionalmente arranje cada vinco do vestido de seu assunto e meticulosamente construa, como fotógrafos de estúdio outrora costumavam fazer, o cenário apropriado, isso seria dificilmente relevante, uma vez que parece haver poucas maneiras em que tais intenções [de produzir uma representação esteticamente significativa] possam ser reveladas na fotografia. [...] A busca por significado (*meaning*) em uma fotografia é, portanto, cerceada ou frustrada: é inútil (*there's no point in*) um interesse pelo detalhe uma vez que não há nada que o detalhe possa mostrar. O detalhe, como a própria fotografia, é transparente a seu assunto. Se a fotografia é interessante, é apenas porque aquilo que retrata é interessante, e não por causa da maneira em que o retratamento é efetuado.

Assumamos, todavia, que o fotógrafo possa exercer sobre a imagem dele exatamente o tipo de controle que é exercido nas outras artes representacionais. A questão é, Até que ponto esse controle pode ser estendido? Certamente haverá um número infinito de coisas que jazem fora de seu controle. Poeira em uma manga, sardas em uma face, rugas em uma mão: tais minúcias sempre dependerão inicialmente da situação anterior do assunto⁶⁸⁵.

A razão para que o controle de antes da tomada não seria suficiente para a expressão de um estilo estaria nas “maravilhosas (*gorgeous*) irrelevâncias da fotografia”⁶⁸⁶, isto é, na “infinita irrelevância do detalhe”⁶⁸⁷. Scruton está aludindo à “‘fidelidade fotográfica’, que representa todos os detalhes acidentais e perturbadores com absoluta minuciosidade”⁶⁸⁸.

⁶⁸³ Não digo da cena de produção *inteira*, porque isso incluiria elementos da própria câmera fotográfica, como a escolha de lentes ou da velocidade do obturador. Esse tipo de escolha é ignorado pelo filósofo conservador, mas é relevante para a constituição de um estilo fotográfico.

⁶⁸⁴ A parte faltante marcada pelos três pontos entre colchetes foi citada anteriormente, e diz respeito ao estilo em geral, assim como ao suposto fato de que fotografias apenas teriam as características mais grosseiras do estilo.

⁶⁸⁵ SCRUTON, 1981, p. 601.

⁶⁸⁶ SCRUTON, 1981, p. 599.

⁶⁸⁷ SCRUTON, 1981, p. 600.

⁶⁸⁸ FRIEDMAN, 2012, p. 104.

Mas por que o detalhamento fotográfico impediria a representação? E daí que um fotógrafo não pode controlar até o último detalhe do que aparece na superfície de uma fotografia por não poder controlar até o último detalhe da cena de produção fotográfica? Na seção 8 não possuímos explicação ulterior, mas na seção 11, quando Scruton explora a consequência do detalhamento fotográfico para o cinema, encontramos-la. O filósofo conservador está discutindo a tese de Sergei Eisenstein de que a estrutura da montagem faz paralelo com a de uma sequência de versos⁶⁸⁹. Para tanto, faz o exercício de imaginação de uma adaptação cinematográfica dos versos 78-86 do livro VI do *Paraíso Perdido* de John Milton. Ei-los, na tradução de Antônio José de Lima Leitão:

No horizonte boreal eis que se avista,
De banda a banda, um campo ignivertente,
Índicio fiel de bélico aparato, —
E de mais perto visto nos descobre
De Satã os exércitos unidos:
Eriçam-se sem conta as duras lanças,
Cerram-se os elmos, e os escudos mostram
Jactanciosos emblemas insculpidos⁶⁹⁰.

Os versos apresentam uma descrição bastante gráfica das hostes de Satã preparadas para a primeira batalha do levante celestial. Esse é um bom exemplo de Scruton. Não sei dizer se escolhido por conta da influência de *Paraíso Perdido* na concepção de *Alexandre Nevski* (1938, dir. Sergei Eisenstein)⁶⁹¹, ou simplesmente por conta da visualidade do poema épico.

Seja como for, é preciso atentarmos para o fato que a discussão desse exemplo por parte do filósofo conservador pressupõe o conceito de fotografia de representação (que veremos no próximo capítulo). Apesar disso, ainda que precisemos de certo cuidado para retroativamente aplicar o que ele diz aí para o argumento do estilo, fazê-lo esclarece bastante as coisas. Em relação a uma adaptação cinematográfica dos versos, uma que fizesse, digamos, uma correspondência um a um entre versos e planos, Scruton comenta o seguinte:

Deve ser notado, todavia, que cada plano (*shot*) na montagem apresentará também infinitamente muitos detalhes que não são planejados (*designed*) como objetos de atenção. O plano correspondente a “Cerram-se os elmos” (“*Helmets throng’d*”) irá capturar essa ideia entre outras, mas também dirá muito mais que é irrelevante. Não será capaz de evitar mostrar o tipo de elmo, por exemplo, o material, o tamanho, e o formato dele. Por concretizar o pensamento assim, a câmera não deixa nada para a imaginação. Como

⁶⁸⁹ Cf. SCRUTON, 1981, p. 600.

⁶⁹⁰ MILTON, s.d..

⁶⁹¹ “Eisenstein reconheceu a qualidade altamente visual da poesia de Milton, provavelmente derivada em parte da cegueira dele. As imagens visuais vívidas de Milton, então, tornaram-se a fonte para uma parte central do filme épico (*epic film*), *Alexandre Nevski*” (GREENFIELD, 1975, p. 93).

um resultado, o detalhe que importa (*matters*) – o cerrar (*thronging*) dos elmos satânicos – está em perigo de ser perdido⁶⁹².

Antes de avançar para a ideia central da passagem, é preciso observar que a concretização do pensamento imaginativo expresso no verso de Milton (manifestada no fato de um certo tipo de elmo ser mostrado no plano hipotético) é mencionada como indo contra a representação desse pensamento, uma vez que ofuscaria “o detalhe que importa – o cerrar dos elmos satânicos”. Assim sendo, *nesse tocante*, qual seria a diferença entre um plano mostrar certo tipo de elmo cenográfico e, por exemplo, uma ilustração de Doré da mesma obra, que representa os anjos vestindo um certo tipo de armadura? A gravura também concretizaria o pensamento imaginativo por representar uma armadura assim ou assado, não deixando o observador livre para imaginar a armadura que quisesse. Não consigo pensar uma resposta de Scruton para essa questão para além de um *tecnicismo*: quando olhamos para a gravura, nossa imaginação é mobilizada por ser um caso de *ver-em*, enquanto que quando olhamos para um plano cinematográfico seria nossa percepção visual por ser um caso de *ver a partir*. Assim, a concretização em relação ao verso, que é posta pelo filósofo britânico na conta da natureza fotográfica do plano cinematográfica, dever-se-ia na verdade ao fato de o plano ser adaptação visual de um texto escrito, algo compartilhado com a gravura de Doré⁶⁹³.

De acordo com o filósofo britânico, os infinitos detalhes registrados pela câmera produziria uma espécie de *ruído visual* para o observador da fotografia. Assim, para meia dúzia de detalhes que o fotógrafo pudesse controlar antes da tomada, detalhes que ele usaria *ex hypothesi* para expressar via “transcrição” da câmera fotográfica um pensamento imaginativo na superfície da fotografia, haveria um sem número de outros detalhes que *igualmente* seriam transcritos. Tais detalhes efetivamente atrapalhariam o esforço representacional do fotógrafo por dividir a atenção do observador, uma vez que esse último compensaria *todos os detalhes* em busca da configuração de estado de coisas diante da câmera no momento da tomada. O fotógrafo não apenas não teria controle sobre a infinidade de detalhes indiferentemente registrada pela câmera, mas sobretudo não teria controle sobre como o observador irá receber esses detalhes. Velhos hábitos costumam a morrer, mas o hábito das compensações seria imortal segundo Scruton. O observador seria incapaz de consciência (*awareness*) da superfície da fotografia e suas marcas sem ser tentado a compensar TODAS elas, de modo que a pergunta definidora do estilo “por que

⁶⁹² SCRUTON, 1981, p. 601.

⁶⁹³ O simples fato de que essa concretização em uma gravura provavelmente não incomodaria Scruton a ponto de potencialmente passar na surdina para ele (*under his radar*) revela uma má vontade do filósofo em relação à fotografia e ao cinema (e uma boa vontade em relação àquilo que classifica como representação pictórica). Sobre a contribuição de um aspecto atitudinal para suas ontologias do cinema e da fotografia, Cf. 5.3.

essa (ou aquela) característica observável?” é esquecida em detrimento da busca pela resposta à pergunta “o que estava em frente à câmera para produzir essa (ou aquela) característica observável?”.

Considerando que nossa apreciação “dos efeitos característicos da fotografia”⁶⁹⁴ nos daria acesso à natureza da fotografia enquanto estado de coisas (sob a forma da propriedade genética causal, como vimos no capítulo 1), essa compensação de todos os detalhes mostraria que a fotografia é (causalmente) *de* todos eles. Mesmo se um fotógrafo desejasse produzir simplesmente a fotografia *de um casal em roupas de casamento* (um assunto apropriado para o contexto de fotografia de estúdio, mencionada rapidamente por Scruton), ele seria incapaz disso. Por mais que manipulasse o pró-filmico, ele não só produziria uma fotografia do casal, mas também da “poeira em uma manga, [das] sardas em uma face, [das] rugas em uma mão”⁶⁹⁵ e de tudo o mais que estaria defronte da câmera. Por um lado, um pintor conseguiria fazer a pintura de um casal em roupas de casamento (e somente dele) exatamente porque todos os detalhes que estão na superfície da pintura estariam configurados para a visualização do assunto. Por outro lado, se o assunto (representacional ou não) *único* pretendido para uma fotografia é tal casal, então os detalhes que aparecem na superfície da fotografia deveriam contribuir *unicamente* para sua visualização. Mas não é isso que aconteceria, já que contribuem para um sem número de outras coisas.

Essa unicidade do assunto é condição necessária para a representação pictórica uma vez que essa última é uma totalidade de marcas. O princípio totalizador de uma representação (embutido nela sob a forma da propriedade genética intencional) é o pensamento imaginativo subjacente à sua produção. Qual é o caso da fotografia de acordo com Scruton, em contrapartida? A foto possui um princípio estruturador (embutido nela sob a forma da propriedade genética causal), uma vez que conseguimos ver coisas a partir dela. Tal princípio seria derivado via “transcrição” da própria configuração dos estados de coisa diante da câmera fotográfica. Mas seria esse um princípio totalizador? Essa é uma pergunta desconcertantemente metafísica. Meu palpite é que Scruton diria que não. Ainda que estruturada (como a concepção de critério do filósofo conservador supõe, como vimos em 1.1), a realidade de modo algum seria uma totalidade. Para o filósofo, a única possibilidade de totalização parece ser a de uma unidade racional ou intencional *imposta* pelo ser humano. Os objetos fotografados são um subconjunto do conjunto dos objetos que estavam no campo visual do fotógrafo. Como a percepção não é considerada por Scruton uma atividade e, muito menos, uma atividade racional, tal conjunto de objetos no campo

⁶⁹⁴ SCRUTON, 1981, p. 590.

⁶⁹⁵ SCRUTON, 1981, p. 601.

visual de alguém não chega a constituir uma totalidade⁶⁹⁶. Por conseguinte, o conjunto dos objetos fotografados também não o seria.

O princípio estruturador da fotografia não seria totalizador porque é derivado do conjunto dos objetos fotografados e da configuração da superfície visível deles. É como se a máquina fotográfica, por registrar indiferentemente o que está à sua frente, produzisse um agregado amorfo de detalhes, não uma totalidade configurada deles porque a própria realidade reproduzida não é uma totalidade. O fotógrafo não teria meio algum de fazer os detalhes relevantes se destacarem (quase à maneira como Wollheim descreve o ver-em⁶⁹⁷) dos detalhes irrelevantes. Por conta disso, o controle antes da tomada seria insuficiente para fotografias *poderem* ser representações pictóricas. O argumento de Scruton para tanto pode ser esquematizado da seguinte maneira: a câmera fotográfica registra infinitos detalhes → (a imagem resultante é *fotografia de todos eles* ⇔ todos os detalhes da superfície da foto são *igualmente* compensados). Ainda resta o momento *depois* da tomada da foto para o fotógrafo exercer seu controle, estando indeterminado se seria possível aí ou não. Antes de avançarmos para esse momento, é importante avaliar a argumentação que acabei de reconstruir, já que ela contém, por assim a dizer, a quintessência da ontologia da fotografia de Scruton.

Dado que para Scruton a apreciação de uma representação pictórica envolveria a dualidade de marcas e do assunto visualizado, parece tautológico que, se na apreciação dos efeitos característicos da fotografia “o detalhe, como a própria fotografia, é transparente a seu assunto. Se a fotografia é interessante, é apenas porque aquilo que retrata é interessante, e não por causa da maneira em que o retratamento é efetuado”⁶⁹⁸, então essa forma de apreciarmos fotografias não é uma apreciação da fotografia *enquanto representação pictórica*. Mas o filósofo pretende que essa forma de apreciação seria a única possível (apontar isso é a mesma tecla que venho apertando desde 1.3). Tal pretensão enviesa o ponto tautológico perfeitamente aceitável de sua argumentação. Atendo-nos apenas a essa dimensão tautológica *enquanto enviesada*, a seguinte reconstrução do argumento parece dar conta dela:

⁶⁹⁶ Comentando sobre beleza natural (algo que ele não reconhecia à época de *Photography and Representation*), Scruton diz o seguinte: “paisagens e vistas vazam (*leak out*) em cada direção; elas são infinitamente porosas e com critérios incertos de identidade. Nós podemos as ver como indivíduos; mas isso é nosso fazer (*our doing*), não delas” (SCRUTON, 2011, p. 50). Paisagens e vistas podem ser fotografadas e parecem paradigmaticamente exemplificar a dependência do fotografável em relação a um campo visual, uma vez que sua unidade é “nosso fazer”. O conjunto de objetos em um campo visual não passaria de estados de coisas reunidos pela mera relação espacial com o corpo de um organismo percipiente. Seguindo uma inspiração vagamente armtronguiana, poderíamos dizer também que a unidade dos objetos em um campo visual é fornecida pelo juízo perceptual desse organismo (o posicionamento de seu corpo fazendo parte desse juízo). Como não seria uma unidade racional, ela não contaria como totalizadora para Scruton.

⁶⁹⁷ Cf. WOLLHEIM, 1987, p. 46.

⁶⁹⁸ SCRUTON, 1981, p. 601.

Se x é representação, então a experiência de x envolve dualidade.

A experiência de fotografias não envolve dualidade.

∴ Fotografias não são representações.

Substituindo “ser representação” por “é tratado como representação” ou complementando com “em uma determinada interação” desviesada a reconstrução. Enviesada ou desviesada, ela deixa de lado o mais importante (e problemático), que é justamente a ideia de estilo.

O fotógrafo não conseguiria ter controle suficiente sobre os detalhes da fotografia por organizar de antemão a cena fotografada, sinetando-as com a marca da intencionalidade (a propriedade genética intencional) com tal planejamento. Ele não conseguiria expressar um estilo porque seu pensamento imaginativo se perderia na massa amorfa de detalhes. Por conseguinte, fotografias não seriam representações pictóricas. Só que Scruton não poderia concluir isso, pois não elimina uma possibilidade aberta por ele próprio: aquela de o caso do fotógrafo ser similar àquele do desenho incompetente da criança (que vimos em 2.4). Um desenho incompetente, em que não se pode ver-em nada, mas que foi produzido por uma criança para representar o pai dela, *por conta dessa intenção*, SERIA uma representação para Scruton. O pensamento imaginativo da criança se perderia nas marcas amorfas produzidas por ela. Lançando mão da comparação elétrica, é como se as marcas estivessem carregadas com a carga representacional ainda que incapazes de passá-la adiante. Comparei esse ser-representação *mesmo* com objeto representado inacessível com uma espécie de transubstanciação das marcas. Ora, por que esse não poderia ser o caso do fotógrafo?

A criança seria inábil em expressar seu próprio pensamento imaginativo, já a câmera fotográfica, em expressar o pensamento imaginativo do fotógrafo. O pensamento imaginativo da criança seria inacessível ao observador, ainda que “escondido” nas marcas inábeis. Por que o pensamento imaginativo do fotógrafo não poderia estar igualmente “escondido” nas marcas fotográficas, perdido entre elas no agregado amorfo de detalhes? O desenho da criança também seria amorfo. Amorfidade por amorfidade, a fotografia seria menos amorfa, já que conseguiríamos visualizar alguma coisa nele. Qual seria a diferença relevante entre os dois casos? Talvez o fato de as marcas não serem produzidas por mão humana, algo central à concepção lockeana de trabalho em jogo na concepção de Scruton de representação pictórica (como vimos em 2.3). Mas não é uma mão humana que aperta o botão do disparador? Claro, o raciocínio original da representação inacessível não é bom (assim como o raciocínio de considerar a fotografia amorfa), mas estou usando aqui as palavras de Scruton para acentuar não tanto uma incoerência, mas uma má vontade dele

quanto à fotografia. O filósofo conservador até pode ter mudado de ideia entre sua tese e *Photography and Representation* em relação ao *status* representacional do desenho inábil da criança. Penso que a objeção é válida, considerando que ele não manifesta uma possível mudança de ideia e que o artigo é uma aplicação do método e do conceito de representação pictórica desenvolvidos na tese.

Nessa objeção está em jogo uma *minúcia* da ontologia de Scruton da representação pictórica. Minha principal objeção nem é essa. A argumentação para sustentar que o controle antes da tomada seria insuficiente para a fotografia resultante poder ser representação revela em mais detalhe (*no pun intended*) como Scruton entende o que ocorre durante a tomada da fotografia. O aspecto central de sua ontologia da fotografia estaria no fato de que uma imagem fotográfica seria uma *fotografia de TODAS* as características visuais apanhadas pela câmera e “transcritas” como marcas na superfície da foto. Essa característica da natureza das fotografias seria acessível mediante nossa experiência de apreciar seus efeitos característicos. Mas será mesmo que nossa experiência de olhar para *qualquer* fotografia se organiza assim? Aqui vem a calhar a objeção de Dawn Wilson que vimos em 3.1 sobre subestimação da causalidade por parte de Scruton. Não é por estar na frente da câmera fotográfica durante a tomada que alguma coisa seria o ou *um* assunto da fotografia, mas seria somente um componente causal. Em verdade, a fotografia como um agregado amorfo de detalhes parece corresponder mais à possibilidade de uma fotografia sem assunto do que a fotografias como ordinariamente as encontramos.

Retratos fotográficos são um tipo de fotografias que podemos encontrar no dia a dia. Scruton considera que, enquanto fotografias, tais retratos seriam entendidos “como revelando alguma coisa momentânea sobre o assunto – como o assunto parecia (*looked*) em um momento particular”⁶⁹⁹. Mas “a pintura de retratos (*portrait painting*) [...] visa a capturar o sentido do tempo e a representar seu assunto como estendido no tempo, mesmo no processo de exibir um momento particular de sua existência”⁷⁰⁰. Quer dizer, o retrato fotográfico, por supostamente mostrar a pessoa retratada em um dado momento, não poderia dizer nada sobre seu caráter mais ou menos permanente. Ora, a maravilhosa fotografia de Clementina de Jesus por Walter Firmo (na próxima página; a foto é tão linda que apresentá-la reduzida seria um crime!) me servirá de contraexemplo tanto contra essas alegações de Scruton sobre retratos fotográficos quanto contra aquela sobre nossa experiência de olhar fotografias em geral. Claramente a foto da sambista expressa um pensamento sobre a retratada, algo que torna a própria fotografia em uma totalidade de detalhes, não uma massa amorfa deles.

⁶⁹⁹ SCRUTON, 1981, pp. 586-587.

⁷⁰⁰ SCRUTON, 1981, p. 587.



Walter Firmo, *Retrato de Clementina de Jesus*, c. 1977

O primeiro elemento que se destaca da foto é como a figura fotográfica de Clementina de Jesus atrai nosso olhar. Não apenas porque é o elemento central na composição da foto ou por ser a figura fotográfica cujas marcas componentes mais ocupam a superfície da foto, mas pelo carisma da própria Clementina. Nesse sentido, por convergir um forte senso de presença, a foto seria um exemplo perfeito de *ícone secular*⁷⁰¹ enquanto manifestação de quem Clementina de Jesus foi. Sua manifestação não se dá independentemente de como podemos ver a sambista a partir da foto. Pelo contrário, a composição das marcas fotográficas e o modo como a figura fotográfica de Clementina articula as demais (parede, chão, suporte de planta, a própria planta, etc.) parece traduzir na superfície da foto como seu magnetismo pessoal atraía a todos no ambiente, como se as pessoas passassem a gravitar ao redor dela. Notemos que falei como a figura dela “articula as demais”, não que as *domina*.

A presença de Clementina não é impositiva, mas é acolhedora. Ela não se impõe a nosso olhar, mas como que o acolhe com um sorriso. Quase conseguimos ver mexer sua mão sobre o joelho e nos convidar com um gesto para nos aproximarmos e puxarmos uma outra cadeira para perto. Não há conflito entre esse acolhimento e a autoridade que ela transmite. A mão na bengala lhe dá uma majestade e é essa mão, junto com as vestes de baiana de Clementina e a cor de sua pele, que serve como chave de compreensão da foto. Sua mão faz uma figa, um gesto bem típico da “invasão do candomblé à religião católica”⁷⁰² (afinal, a figa era originalmente europeia). Com o gesto, a fotografia não apenas alude ao papel de resgate cultural dos cantos dos escravizados efetuado por Clementina de Jesus, mas como sua autoridade-com-acolhimento é um modo de estar no mundo caracteristicamente *amefricano*⁷⁰³. O olhar (que não é uma encarada desconfortável) que, junto com um sorriso, Clementina parece dirigir ao observador faz com que seu retratamento não se dê no modo da *absorção* (“que cria a ficção da ausência de um observador”⁷⁰⁴). Ao mesmo tempo, o reconhecimento do observador por Clementina não se dá por ela se exibir para nós como um objeto de visão, no modo que Michael Fried chama de *teatralidade*.

⁷⁰¹ Cf. MAYNARD, 1983, artigo interessantíssimo escrito em forma de diálogo (!) da mesma época que *Photography and Representation* de Scruton e *Transparent Pictures* de Walton, mas que *significativamente* não é computado como um dos inauguradores do debate analítico de filosofia da fotografia.

⁷⁰² MOURA, 1995, p. 130.

⁷⁰³ “Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de *Amefricanidade* incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada, isto é, referenciada em modelos como: a Jamaica e o akan, seu modelo dominante; o Brasil e seus modelos yorubá, banto e ewe-fon. Em consequência, ela nos encaminha no sentido de construção de toda uma identidade étnica. Desnecessário dizer que a categoria de *Amefricanidade* está intimamente relacionada àquelas de *Panafricanismo*, *‘Négritude’*, *‘Afrocentricity’* etc.” (GONZALEZ, 1988, pp. 76-77).

⁷⁰⁴ SARTUZI, 2019, p. 261, nota 29.

Será exagero ver nessa superação da dicotomia absorção x teatralidade uma manifestação da concepção do Ubuntu⁷⁰⁵? Se Ubuntu pode ser sintetizado parcialmente na ideia de que “a realização de uma pessoa está sempre na interação com todas as outras pessoas”⁷⁰⁶, então o modo como Clementina de Jesus é retratada parece corporificar Ubuntu, uma vez que convida o observador a uma relação sujeito-sujeito em que ele próprio está implicado. Ela se realiza enquanto assunto-sujeito (*subject*, nos dois sentidos da palavra) na interação com o observador, que também se realiza enquanto observador-sujeito na interação com Clementina (o assunto). Ela não se sujeita ao olhar nem sujeita o observador ao seu próprio, mas institui a experiência de olhar para essa imagem fotográfica como um jogo potencial de olhares. A foto de Clementina de Jesus é profundamente amefricana, não apenas no assunto da fotografia, mas no próprio modo com que o assunto é retratado. Por isso, além de ser uma imagem deliberada, ela parece ser uma imagem *extremamente* articulada. Caso precisasse reunir em uma frase o pensamento expresso pela foto, seria algo do tipo “Clementina de Jesus é Rainha Quelé”. Walter Firmo, em vez de apontar razões para ver Clementina de Jesus como Rainha Quelé, parece simplesmente fazer o papel de intermediário e botar o observador em contato com Clementina⁷⁰⁷.

O filósofo conservador poderia redarguir que esse pensamento não é *expresso* pela configuração das marcas, mas quando muito *sugerido*:

É claro que um fotógrafo pode visar a capturar essa aparência fugidia que dá a indicação mais confiável do caráter de seu assunto. Ele pode tentar encontrar no momentâneo (*the momentary*) algum *signo* daquilo que é permanente. Mas há uma grande diferença entre uma imagem que é signo de alguma coisa permanente e uma imagem que é expressão dele. Expressar o permanente é dar voz a um pensamento sobre sua natureza. Dar um signo do permanente é criar alguma coisa a partir da qual suas propriedades podem ser inferidas⁷⁰⁸.

No caso, a aparência fugidia corresponderia à imagem de luz produzida pelo corpo de Clementina de Jesus disposto de certa forma (sentada, segurando a bengala) no espaço. Nessa configuração momentânea do próprio corpo da sambista, toda sua majestade poderia ser inferida. A fotografia nada mais faria do que registrar esse momento, permitindo a outros observadores ausentes inferirem essa “propriedade” também. Mas será mesmo? Scruton mais uma vez ignora que fotografias, para além de serem produtos causais da cena de produção fotográfica, são imagens bidimensionais que, enquanto tais, podem ser comparadas com outras imagens de mesmo tipo. Claro, é bastante provável que Clementina

⁷⁰⁵ Para um estudo bastante complexo sobre a dimensão ontológica do Ubuntu, Cf. RAMOSE, s.d..

⁷⁰⁶ NOGUERA, 2012, p. 148.

⁷⁰⁷ Em inglês, eu diria que Walter Firmo nos faria “*to make Clementina’s acquaintance*”, fazendo referência direta à ideia de transparência fotográfica como uma forma de *acquaintance*, especialmente porque a fotografia analisada converge uma forte sensação de presença.

⁷⁰⁸ SCRUTON, 1981, p. 587.

pessoalmente nos impactaria como uma mulher negra majestosa, e a fotografia faria o papel de possibilitar esse impacto. Mas a foto faria mais do que isso.

A fotografia de Clementina de Jesus poderia ser recebida pelo observador como a imagem de uma *mãe-preta*⁷⁰⁹ arquetípica. Clementina de Jesus, além de referida no título de uma reportagem como “mãe das vozes do Brasil”⁷¹⁰, é cantada na música *Clementina de Jesus* como mãe (“Clementina de Jesus é minha mãe”). Eu mesmo assinaei o acolhimento que sua figura fotográfica nos evoca, o qual poderia ser assimilado à dimensão maternal da mãe-preta. Ademais, parece ter sido essa a tônica das aparições midiáticas de Clementina de Jesus: “A exposição de Clementina de Jesus nos veículos eletrônicos de comunicação ou nos impressos mostrava quase sempre uma negra velha afável, maternal, a grande Mãe Preta [...]”⁷¹¹. Walter Firmo parece não só perfeitamente ciente desse fato da recepção da imagem da retratada, como parece jogar com ele. A bengala poderia reforçar a fragilidade e a velhice da figura de Clementina de Jesus, especialmente se ela tivesse se apoiando nela. Mas ela não está. A bengala não lhe serve de apoio, mas de *cetno*. Ou de porrete. Não sei você, leitor, mas eu consigo imaginar perfeitamente Clementina de Jesus brandindo a bengala contra alguém que a tenha ofendido. Cetno ou porrete, a bengala é um símbolo da força de Clementina.

Essa é parte da engenhosidade da *imagem* fotográfica, porque ela opera uma espécie de transvalorção da bengala. Enquanto símbolo cultural, ela costumeiramente representa fragilidade ou dependência, mas nessa foto ela representaria o oposto. Penso que Walter Firmo opere uma transvalorção similar em relação ao arquétipo da mãe-preta. A mão na bengala estar fazendo uma figa não é nenhum pouco acidental. Como a bengala representaria a força de Clementina, a figa que sua mão faz indicaria que essa força não seria individual, mas sim *coletiva*, de sua *ancestralidade africana*. Clementina de Jesus *corporifica*⁷¹² essa ancestralidade e com sua poderosa voz rompeu (e segue rompendo, em cada play nas plataformas de streaming) o véu de silêncio imposto a ela. Partindo da

⁷⁰⁹ “Negação tanto de sua raça quanto de seu gênero sexual, a mãe-preta é o contraponto domesticado, dócil desses dois ‘temíveis’ estereótipos [do Escravo Imoral e do Escravo Demônio]. Geralmente velha, corpulenta, supersticiosa, e fervorosamente católica, a mãe-preta não despertava qualquer perigo de degradação moral da família através da cópula com o senhor ou ‘sinhôzinho’ brancos; além disso, sua índole fiel, mais devota às demandas da casa-grande que aos interesses da própria senzala, distanciava-a igualmente da figura do escravo revoltado, e vingativo” (RONCADOR, 2008, p. 131).

⁷¹⁰ Cf. FERREIRA, 2022.

⁷¹¹ DA SILVA, 2016, p. 33.

⁷¹² “O corpo negro não é um corpo único, individual, mas sim um corpo participativo, humanitário. O corpo africano que se conecta com outra dimensão. E nessa relação que vai além de um único indivíduo no espaço, se estabelece uma identidade coletiva, visto como um aspecto importante dentro da cultura africana, onde se é permitido compreender uma diversidade de gestos, ritmos, cores e formas tradicionais de expressões culturais através das atividades performáticas como a música, a dança, a pintura corporal, escarificações e até em suas esculturas e máscaras, que se apresentam dentro de cada povo, possuindo características específicas próprias” (FERREIRA, 2014).

expectativa (culturalmente condicionada) do observador ao olhar a fotografia de Clementina de Jesus de ver uma imagem de mãe-preta, Firmo subverte essa expectativa ao apresentar uma *senhora amefricana*, em toda sua autoridade-com-acolhimento que, embora acolhedora, não é dócil, mas resistente e ancestral. Se isso não mostra que essa imagem fotográfica expressaria um pensamento, então não sei mais o que poderia mostrar!⁷¹³

Procurei fazer uma leitura da fotografia de Clementina de Jesus como um contraexemplo tanto à ideia de Scruton de que fotografias seriam apenas agregados amorfos de detalhes quanto àquela outra de que, por conta disso, retratos fotográficos seriam incapazes de expressar coisa alguma sobre o caráter mais ou menos permanente dos retratados. Enquanto componente causal da fotografia, Clementina de Jesus está tão diante da câmera quanto suas próprias roupas, a parede, a planta, etc. Parece plausível considerar que ser componente causal é uma condição *necessária* para algo contar como assunto de uma fotografia, mas não *suficiente*. Assim, a fotografia analisada é uma *fotografia de* Clementina em Jesus em parte porque ela estava em frente à câmera fotográfica, mas não só por isso. Ela é a figura fotográfica dominante na fotografia exatamente porque posicionou-se de um modo x diante da câmera, o fotógrafo enquadrou-a de um modo y, etc; quer dizer, porque escolhas foram feitas na cena da produção (e nas etapas de “pós-produção”) que permitiram ao observador visualizar Clementina assim. Essas escolhas seguem padrões compartilhados presentes no repertório de nossa cultura visual, de modo que dificilmente uma fotografia apresentará algo novo. Sua inteligibilidade depende *justamente* da repetição desses padrões.

Para objetar contra Scruton, não acho que seja preciso (ou mesmo desejável) me comprometer com uma “teoria” do assunto fotográfico à maneira da teoria da transparência propondo condições necessárias e suficientes para algo como contar como assunto de uma fotografia. Parece apressado da discussão acima concluir que algo estar na frente da câmera e certos padrões de escolhas serem tomados seriam condições individualmente necessárias, mas conjuntamente suficientes, para isso ser o assunto da foto. Como já assinalei em 3.1, Scruton superestima o papel da causalidade originadora de fotos, atribuindo estaticamente características da fotografia à câmera fotográfica que, em vez disso, resultariam dinamicamente das escolhas dos envolvidos na cena de produção. Apesar disso, talvez seja útil criar uma distinção conceitual para abranger exatamente

⁷¹³ Tenho o palpite que as culturas africanas mantêm uma relação diferente com o ordinário (a vida como ela é, em sua precariedade, repetição, etc.) do que aquelas europeias por conta de sua valoração diferenciada do corpo. Sendo esse o caso (um palpite que ainda preciso fundamentar), penso que tal relação diferente é tematizada na fotografia de Clementina de Jesus. Sua majestade de *senhora amefricana* não depende de uma pompa extraordinária, de estar cercado de luxo e ser tratada como mais do que humana. O descascado na parede e a samambaia que aparecem na foto reforçam a ordinaryidade da majestade de Clementina. Eu agradeço à Luísa Scheid de Almeida pelo esforço de tentar identificar a planta (possivelmente uma samambaia americana).

aquelas características da fotografia (não necessariamente do seu assunto enquanto visualizado) que se devem *exclusivamente* a certas coisas estarem diante da câmera fotográfica da tomada, ignorando-se as escolhas constitutivas. Usando as distinções de Dawn Wilson, talvez pudéssemos falar de um modo de considerar a fotografia como dependente do gravamento da imagem de luz durante o evento fotográfico.

Claro, muita coisa aconteceria entre esse gravamento e a produção da fotografia propriamente dita. Não seria uma relação imediata ou de identidade, como Wilson provocativamente sugere que Scruton identifique fotografias às imagens de luz envolvidas na sua produção causal, mas sim *mediata*. Sugerindo um uso técnico, talvez possamos falar na *imagem foto-gráfica* correspondendo à fotografia considerada *enquanto relacionada mediadamente com a imagem de luz*. A hifenização não seria apenas de bonito (e para convergir uma interrupção, similar ao pusô do guarani paraguayo, o ') , mas para ressaltar que estou falando da gravação (*gráphein*) da imagem de luz (*phós*), e não de um escrever realizado pela luz (algo que envolveria ignorar as escolhas constitutivas e estar um tantinho assim de adotar uma consideração de estágio único do processo fotográfico). Abordar uma fotografia assim é tratá-la como uma imagem que tem um gravamento *causalmente produzido* como parte constitutiva de sua gênese. Seria trazer o aspecto causal de fotografias para primeiro plano, desenfazando as escolhas constitutivas de uma certa fotografia *enquanto escolhas*, levando-as em conta apenas por seus resultados (o enquadrar do fotógrafo vira o enquadramento da foto, por exemplo, como um tipo de dado). Pensar uma fotografia enquanto imagem foto-gráfica seria diferente de pensá-la enquanto *imagem cultural*, digamos, já que as escolhas desenfazadas estariam em primeiro plano nessa forma de considerar fotografias⁷¹⁴.

Essa diferença entre os dois modos de consideração parece sugerir fortemente que aquilo do qual uma fotografia seria *fotografia de* variaria entre eles. Enquanto imagem foto-gráfica, a fotografia de Clementina é igualmente dela e de tudo o mais que estava junto dela diante da câmera. Enquanto imagem cultural, a fotografia de Clementina é dela e ponto final. Claro, nós veríamos a partir da fotografia outras coisas, mas as veríamos na medida de sua contribuição para a apresentação do assunto. Apesar de marcas resultantes da “transcrição” da configuração da superfície visível de todos os objetos fotografados estarem na superfície da fotografia, nós não prestamos atenção a todas elas. Para visualizarmos Clementina Jesus em toda sua majestade de senhora amefricana, nós não atentamos para vários detalhes que são irrelevantes para essa visualização. Prestar atenção a esses detalhes seria justamente deixar de experimentar a fotografia enquanto imagem cultural e passá-la a experimentar enquanto imagem foto-gráfica. É parar de acessar o padrão de

⁷¹⁴ Eu soaria menos claro e mais pomposo se usasse o itálico e diferenciasses entre falar de *fotografias* (enquanto imagens foto-gráficas) e de *fotografias* (enquanto imagens culturais).

escolhas que fazem certas marcas como que se destacarem das demais e experimentar, sim, uma espécie de agregado amorfo delas. Mas qual seria a relação dessa experiência foto-gráfica com aquela cultural?

Tendo a pensar que a primeira seria uma *abstração* da segunda e, por conseguinte, derivada dela. Nossa experiência com fotografias seria primariamente como imagens culturais (aqui incluindo desde fotografias em anúncios até em álbuns de família), com um significado cultural que podemos aprender a ignorar por deixar nosso olhar flandar pela superfície da foto. Scruton parece considerar que a experiência *padrão* e *única* do observador de fotografias é aquela da fotografia enquanto imagem foto-gráfica. Mais do que isso, ele confunde características desse modo particular de considerar as fotografias com características essenciais de uma suposta natureza única da fotografia, a saber, o deixar as escolhas constitutivas de lado característico da consideração foto-gráfica com uma impossibilidade de se embutir a propriedade genética intencional nas marcas fotográficas. A objeção que apresentei em 2.4 de que os modelos de observadores seriam muito elementares precisa ser revisada. Embora possamos experimentar fotos foto-graficamente, essa não é nossa relação padrão com a maioria delas. Por considerar que seria, sim, a relação padrão, Scruton acaba modelando um observador que, além de iletrado (algo que comentarei mais extensamente na próxima subseção e na conclusão da tese), é *alienígena*, já que não vê fotografias da forma como ordinariamente as veríamos.

Esse caráter alienígena do observador foto-gráfico fica claro no seguinte raciocínio redutor do cinema:

A fotografia, longe de fazer representação dramática mais fácil, com efeito torna-a mais difícil. De fato, a possibilidade do sucesso dramático no cinema é uma possibilidade remota, para o que há duas razões. A primeira, e um tanto rasa, razão é que o diretor de cinema (*film director*) está fotografando [*sic*⁷¹⁵] alguma coisa que ou é ou passa por (*purports*) uma parte do mundo efetivo (*actual world*). Segue-se que ele pode apenas com a maior (*greatest*) dificuldade transmitir ao seu público um senso apropriado de detalhe. Tipicamente ao público não é dado critério algum de relevância, exceto aquilo que pode ser apanhado a partir da representação completada [a exibição do filme, no caso]. Acaso o público deveria observar (*was... meant to notice*) o homem na esquina da rua, o movimento da sobrancelha, a cor do Mackintosh [um capote], a marca (*make*) do carro? Em cada imagem cinematográfica, inúmeras dessas questões permanecem sem resposta⁷¹⁶.

⁷¹⁵ Aqui salta aos olhos como Scruton não diferencia os papéis de cinegrafista e de diretor de um filme. Essa indiferenciação, além de sugerir um iletramento cinematográfico da parte de Scruton (algo sobre o qual comentarei nas Considerações finais), indica que aquilo que tem a dizer pode ser aplicado propriamente a uma forma de cinema em que não haveria diferença entre esses papéis. Por exemplo, para o cinema dos irmãos Lumière, no qual o Operador Lumière poderia ser retroativamente descrito como diretor e cinegrafista.

⁷¹⁶ SCRUTON, 1981, p. 599.

Como diz Sophie Grace (comentando sobre outro ponto da psicologia moral do cinema de Scruton⁷¹⁷), “a descrição de Scruton de nossa experiência de ir ao cinema é simplesmente incorreta de forma extravagante (*just wildly off*)”⁷¹⁸. Exceto por filmes muito experimentais ou realizados em um estilo desconhecido do espectador (como um filme iraniano para a grande maioria dos espectadores), a maioria dos planos cinematográficos é perfeitamente compreensível porque o espectador domina o que *grosso modo* poderíamos chamar de *gramática cinematográfica*. Ele tem conhecimento do repertório compartilhado de padrões de montagem intra planos (*mise en scene*) e inter planos (edição): “conhecimento de regras e convenções de gênero cinematográfico (*film genre*) podem guiar e informar a experiência dos espectadores; [...] Espectadores não precisam estar inteiramente sem saber o que fazer (*at a loss*)”⁷¹⁹.

É até difícil descrever o espectador de Scruton, porque não é exatamente o caso que careça desse conhecimento aludido. O problema parece anterior e mais fundamental em certo sentido. Antes, esse espectador parece incapaz de ver que há um domínio ou campo de conhecimento cinematográfico, de modo que os elementos constitutivamente in-formados pelas “regras e convenções” do cinema *enquanto assim in-formados* são ignorados inteiramente por ele. Ele é insensível à dimensão intencional de um filme de tal modo que ao assisti-lo não registra-a. Ou, mais fielmente ao texto de Scruton, só registra ao final da exibição, o que não parece fazer muito sentido, dado que o sentido sincrônico de um filme é dependente do sentido diacrônico que o espectador foi fazendo dele⁷²⁰. O espectador de Scruton parece *insensível ao aspecto*⁷²¹ intencional da imagem cinematográfica, de tal modo que sequer parece válido descrevê-lo como *assistindo a um filme*⁷²². Ele está vendo

⁷¹⁷ A alegação de Scruton que o cinema apenas serviria a fantasia do espectador, de modo que “os motivos das pessoas para irem ver [algum filme] [...] são, seja de todo ou em parte, seja literal ou metaforicamente, masturbatórios. O que é prepóster” (GRACE, s.d., IV, p. 20).

⁷¹⁸ GRACE, s.d., IV, p. 20.

⁷¹⁹ GAMBLE, s.d., p. 34, nota 13.

⁷²⁰ Scruton condiciona a compreensão dos planos componentes de um filme ao término de sua exibição, porque, ao contrário de uma peça de teatro que pode ser performada múltiplas vezes, um filme seria uma performance única: “um filme (*film*) é fixado com respeito a todos os seus detalhes; embora seja uma representação dramática [mas o filme não é uma *fotografia de* uma representação dramática, Scruton?], ele não pode existir em mais de uma performance. Portanto, características da interpretação não podem ser separadas de características da ação: não há uma tal distinção. É apenas entendendo a representação como um todo que venho a ver aquilo ao que deveria estar prestando atenção (*should be attending to*)” (SCRUTON, 1981, p. 599). Como se o espectador fosse incapaz de fazer uma leitura diacrônica do filme que está sendo exibido, e como se muitos filmes não jogassem exatamente com essa diacronicidade!

⁷²¹ Eu venho substituindo todos meus usos de “cegueira” ou “ceg@” por “insensibilidade” ou “insensível”, uma vez que são usos bastante capacitistas. Aqui estou falando da *aspect blindness*.

⁷²² “Assistir a um filme passando não é apenas uma questão de assistir a uma série de imagens passando na maneira que assistimos a uma coluna de soldados em uma parada marchando. Quando um filme corta de um plano para o seguinte, a fim de assistir ao filme — isto é, a fim de sermos capazes de ver esses planos consecutivos como visualizações do que está acontecendo no mundo do filme — precisamos entender o princípio de unidade que governa sua conexão” (CONANT, 2020, p. 128).

materialmente as mesmas coisas que nós (uma sucessão de imagens), mas não vê essas imagens enquanto *planos de um filme*. Uma vez que visualizar fotografias e filmes (para não dizer *consumir*⁷²³) é uma espécie de segunda natureza para nós, o espectador de Scruton é alienígena, não sei se a ponto de podermos dizer que não compartilha a mesma forma de vida conosco. Talvez.



Nykolas Friedrich Von Peters Correia Motta, *Montagem representando o Compensador Obsessivo Compulsivo*, 2022.

Uma vez que está comprometido com a ideia de um controle onipotente, Scruton demanda que todos os detalhes de uma representação pictórica estejam sob o controle do seu produtor. Por isso, o observador modelado pelo filósofo conservador procuraria nos detalhes das imagens de origem fotográfica (sejam fotografias, sejam planos cinematográficos) a expressão de um pensamento em relação ao qual está fechado de partida para reconhecer. Como não acessa justamente as escolhas constitutivas por estar preso à consideração foto-gráfica, o observador de Scruton procura em *todos* os detalhes de uma foto, mesmo aqueles que seriam irrelevantes conforme as escolhas ignoradas. Ora, essa procura algo desesperada pelo pensamento imaginativo tem algo de *obsessivo*. Como esse observador não abordaria as marcas da fotografia enquanto marcas bidimensionais,

⁷²³ Falarei sobre isso no Apêndice A..

mas as compensaria, não parece exagerado chamar o observador modelado por Scruton no argumento do estilo de *compensador obsessivo-compulsivo*. Tentei representá-lo fazendo uma montagem (bastante tosca) de uma imagem de uso livre de um alienígena de olhos arregalados com detalhes “irrelevantes” da fotografia de Clementina de Jesus.

Os detalhes descontextualizados são (da esquerda para a direita e para baixo): uma mancha na parede azul que forma um padrão em F, a textura de uma folha, a textura da faixa do ójá, parte do encosto da cadeira que se insinua por trás de Clementina, a veia saltada no braço direito dela, um rejunte manchado e uma parte descascada do batente atrás do suporte da planta. Todos esses detalhes são irrelevantes para a visualização de Clementina como senhora amefricana. Apesar disso, eles estão na fotografia, podendo ser acessados e compensados pelo observador. Fazê-lo, todavia, envolveria uma outra abordagem da fotografia, como pude reconhecer em primeira mão ao fazer a montagem acima. Em vez de visualizar a fotografia em tamanho normal, ampliei-a e deixar meus olhos vagarem por ela à cata de detalhes, o que ato contínuo me fez temporariamente parar de ver a fotografia centrada em Clementina de Jesus, passando-a ver como o agregado de detalhes propugnado por Scruton. Esse expediente usado por mim do zoom digital é prefigurado em comentário de Fox Talbot:

ao se examinar imagens fotográficas de certo grau de perfeição, o uso de lentes grossas (*large lens*) é recomendada, tal como as pessoas mais velhas frequentemente empregam na leitura. Isso amplia o objeto duas ou três vezes, e muitas vezes desvela uma multidão de detalhes minuciosos, que antes eram inobservados e insuspeitos. Frequentemente acontece, ademais — e esse é um dos charmes da fotografia — que o próprio operador descobre na examinação, talvez depois de muito tempo, que ele figurou (*depicted*) muitas coisas que ele não tinha noção na hora. Algumas vezes, inscrições e datas são encontradas nos prédios, ou letreiros impressos, dos mais irrelevantes, são descobertos sobre suas paredes: algumas vezes um distante relógio de sol (*dial-plate*) é visto, e nele — inconscientemente registrado — a hora do dia em que a vista foi tomada⁷²⁴.

Para se abordar uma fotografia enquanto a fotografia de uma vista, enquanto imagem cultural, portanto, basta olhá-la “com os próprios olhos”. Não é preciso, por exemplo, saber exatamente o que está escrito no letreiro do açougue gravado na foto para saber que se trata da fotografia de uma paisagem urbana. Agora, se queremos acessar todos os detalhes preservados da imagem de luz na fotografia e vê-la enquanto imagem foto-gráfica, muito provavelmente nossos olhos desassistidos não bastarão (uma lupa ou zoom vêm bem a calhar). É bastante curioso que as irrelevâncias do detalhe de Scruton são “um dos charmes da fotografia” para Talbot.

⁷²⁴ TALBOT, 1959, p. 95.

Diante da objeção do compensador obsessivo compulsivo, Scruton poderia recuar e dizer que a consideração foto-gráfica não precisa ser nossa atitude padrão diante de fotografias, mas que a mera *possibilidade* de adotá-la bastaria para mostrar que fotografias não são representações pictóricas. *Poder* focarmos no detalhe implicaria que seu significado para nós não é determinado *exclusivamente* pela contribuição que ele faz para a visualização do assunto na consideração da fotografia enquanto imagem cultural. Focar no detalhe não o tornaria ato contínuo sem significado, uma vez que passaríamos a ver a partir dele a característica visual da aparência dos objetos fotografados da qual ele é “transcrição” bidimensional. Afinal, “o detalhe, como a própria fotografia, é transparente a seu assunto”⁷²⁵. Em compensação (*no pun intended*), não poderíamos fazer isso com uma pintura, já que o significado do detalhe é tributário de sua articulação com o todo. A tinta seria inescapavelmente carregada de significação representacional, de modo que se a abordamos como tinta de uma pintura, imediatamente já se nos colocaria a questão do significado representacional ao qual ela estaria contribuindo, como se a dualidade constitutiva da representação pictórica se impusesse a nós. Mas será mesmo?

Caso dissesse isso, Scruton pareceria estar ignorando como podemos assumir diferentes distâncias para olhar uma pintura *caso fisicamente presentes a ela*, o que parece confirmar que ele assume a reprodução fotográfica como experiência paradigmática da observação de pinturas (como falei em 1.2). A pintura fisicamente presente diante de nós permite, por um lado, que a olhemos tão de perto que o aspecto material da pincelada, a fatura, passa a predominar sobre aquele representacional. Duvido que alguém consiga ver o assunto representado se estiver com a cara colada em uma tela. Por outro lado, ela permite que a olhemos tão de longe que o aspecto representacional predomine sobre aquele material da pincelada (algo como o “efeito Monet”). Em ambos os casos, nossa experiência da pintura perderia a dualidade que Scruton consideraria essencial para a apreciarmos enquanto representação pictórica. De fato, nós não podemos fazer essa variação de distâncias da visualização se estamos vendo uma reprodução fotográfica de uma pintura. Aqui o filósofo conservador parece ecoar Malraux ao pressupor que olhar para uma reprodução fotográfica de uma pintura seria a experiência pictórica por excelência. A dupla possibilidade de deixarmos de experimentar a pintura com dualidade em prol (para falar como Wollheim) do aspecto configuracional (quando vista de perto) ou do reconhecimental (quando de longe) seria o análogo da possibilidade de experimentarmos a fotografia enquanto imagem foto-gráfica. Se tal dupla possibilidade não faria a pintura menos representação pictórica, então não teria porque a possibilidade da experiência foto-gráfica por si mesma fazer fotografias menos capazes de expressar o pensamento do fotógrafo.

⁷²⁵ SCRUTON, 1981, p. 593.

Seja como for, restaria apenas o momento *depois* da tomada para o fotógrafo supostamente exercer o controle relevante de modo a fazer da fotografia uma representação pictórica. Scruton concede que o fotógrafo consegue fazer isso, mas a um preço:

Quando o fotógrafo vê a placa fotográfica (*sic*), ele ainda pode querer asserir seu controle, escolhendo exatamente essa cor aqui, exatamente esse número de rugas ou aquela textura da pele. Ele pode proceder a pintar de modo a apagar ou adicionar coisas (*to paint things out or in*), retocar, alterar ou decalcar (*pasticher*, em itálico no original) como quiser. Mas, é claro, agora ele se tornou um pintor, precisamente por tomar a representação a sério (*through taking representation seriously*). A fotografia foi reduzida a um tipo de moldura em torno da qual (*sic*) [não seria dentro da qual?] ele pinta, uma moldura que impõe a ele restrições amplamente desnecessárias.

Em outras palavras, quando o fotógrafo empenha-se rumo (*strives toward*) a arte representacional, ele parece inevitavelmente afastar-se daquele ideal da fotografia que vim descrevendo rumo ao ideal da pintura. [...] ⁷²⁶.

Como falei em 1.3, podemos entender esse afastamento de um ideal rumo ao outro simplesmente como a destruição da propriedade genética causal nas figuras fotográficas modificadas pelo fotógrafo, embora Noël Carroll ainda veja um papel subreptício de paradigma nos ideais lógicos⁷²⁷. Destruir essa propriedade seria interferir tanto na “relação entre a fotografia e seu assunto que ela cessa de ser uma *fotografia* de seu assunto”⁷²⁸. O controle seria obtido pelo fotógrafo não apenas por desnaturar a fotografia ao destruir a propriedade genética causal, mas por abandonar o papel de fotógrafo e se tornar uma espécie de pintor improvisado. Tais alegações de Scruton ecoam (para não dizer *repetem*) alegações já tradicionais contra a intervenção do artista na foto⁷²⁹. Não parece exagerado chamar essa parte do argumento de estilo de *sub-argumento da desnaturação* por conta de sua autonomia. O simples fato de Scruton conceder que a única possibilidade de

⁷²⁶ SCRUTON, 1981, pp. 593-594.

⁷²⁷ Cf. CARROLL, 2005, p. 12, e nota 182 da página 79 em 1.3.

⁷²⁸ SCRUTON, 1981, p. 596.

⁷²⁹ Para nos atermos a apenas dois exemplos (em ordem cronológica): 1) “Retocar é o processo pelo qual uma fotografia boa, ruim ou indiferente é convertida em um desenho ou pintura ruim” (EMERSON, 1899, Livro II, cap. VIII, p. 123), e 2) “Sobre este ponto [que a *conditio sine qua non* da fotografia consiste na reprodução justa dos valores tonais, e que, descuidando deles, a produção fotográfica descamba em um divertimento científico] todos nós temos a mesma opinião. A discordância começa só na questão dos meios: intervenção manual mais ou menos violenta à maneira do pintor, ou a influência puramente fotográfica sobre o resultado, pela modificação de todos os processos desde a composição até a montagem?” (FRIEDMANN, 2012, p. 105). A última passagem, publicada pelo primeiro presidente do Photo Club Brasileiro em 1926, além de falar da destruição da propriedade genética causal como uma forma de violência contra a foto, parece adotar uma consideração de estágio múltiplo ao mencionar “todos os processos desde a composição até a montagem” (não naquele sentido cinematográfico). Alberto Friedmann revela ideias muito similares, quicá idênticas, àquelas de Scruton sobre os meios artísticos: “Uma vez quebrado o princípio de limitação aos meios próprios, não há mais limite nenhum, como pode ser observado frequentemente; [...] Um processo, que não dispõe livre e soberanamente dos meios de expressão exclusivamente seus, que não tem suas próprias qualidades e possibilidades (e limites!) não pode ser mais que uma técnica auxiliar” (FRIEDMANN, 2012, p. 106).

intervenção do fotógrafo depois do registro da imagem de luz seria adicionar ou tirar marcas mostra como seu raciocínio no argumento do estilo e no sub-argumento da desnaturação é limitado pela consideração de estágio único do processo fotográfico.

À guisa de conclusão desta subseção, esboçarei muito rapidamente como poderíamos acomodar a existência de fotografias representacionais na moldura conceitual de Scruton, considerando que “é precisamente quando nós temos a comunicação de pensamentos [aqui não especificados como imaginativos] sobre um assunto que o conceito de representação se torna aplicável”⁷³⁰. Uma opção seria abrir mão da consideração de estágio único e adotar aquela de estágio múltiplo. É a consideração de estágio único que dessensibilizaria o filósofo em relação à complexidade da produção de uma fotografia. Abandonando-a, criamos espaço conceitual para abranger as escolhas do fotógrafo que incidem em diferentes etapas ignoradas. Com isso, poderíamos preservar a ideia lockeana de trabalho presente na concepção de representação pictórica (vista em 2.3) e buscarmos a mistura de pensamento exatamente nessas escolhas realizadas pelo fotógrafo durante os múltiplos estágios do processo fotográfico⁷³¹. Outra opção (que não apenas não conflita com, mas pressupõe a anterior) seria flexibilizar o que conta como uma fotografia para Scruton por se permitir conceitualmente que ser fotografia ou ser fotográfico conte *com graus*.

A maneira como Kendall Walton lida com a transparência pode servir de modelo para isso:

Acaso alguma fotografia é opaca [isto é, não-transparente, não nos colocando em contato perceptual com o figurado nela]? E quanto aquelas que são elaboradas (*devised*) amplamente na sala escura (*darkroom*) — por se combinar negativos, retocar, queimar imagens indesejadas, manipular exposição e contraste, usar filtros, e assim por diante [...] ? Alguns sustentaram que tais construções fotográficas são essencialmente similares a pinturas. O artista da sala escura exercita tanto controle sobre o produto final quanto pintores o fazem; o trabalho dele não parece mais mecânico ou menos humano, embora suas ferramentas e materiais sejam diferentes. Os paradigmas de imagens transparentes parecem ser, não o trabalho de fotógrafos profissionais, mas sim os instantâneos fotográficos casuais (*casual snapshots*) e *home movies* feitos por pais enamorados (*doting parents*) e turistas de olhos arregalados com auxílios da Kodak (*assists from Kodak*).

Construções fotográficas de fato diferem consideravelmente de instantâneos fotográficos, mas amontoá-las (*lump*) com pinturas seria um grande erro [...] A maioria das construções fotográficas são transparentes em algumas de suas partes ou em certos aspectos (*in certain respects*)⁷³².

⁷³⁰ SCRUTON, 1981, p. 581

⁷³¹ Essa opção foi sugerida por Eduardo Vicentini de Medeiros na qualificação.

⁷³² WALTON, 2008a, pp. 104-105.

Walton com seu conceito de “construção fotográfica” está reagindo a Scruton com sua exclusão de fotomontagens e imagens fotográficas afins do status de fotografia. Ainda que não sejam instantâneos fotográficos, elas mesmo assim seriam *bona fide* fotográficas, e não pinturas (ou algo de análogo) realizadas por meio fotográficos.

Em um polo, teríamos o instantâneo fotográfico com o máximo de transparência e em outro, uma construção fotográfica com o mínimo. Caso pensemos que todo tipo de fotografia envolve algum grau de escolha do fotógrafo, poderíamos considerar que não existe imagem fotográfica que *não* seria constituída por elas. Em certo sentido, *toda* fotografia seria uma construção fotográfica, umas mais visíveis assim (as construções fotográficas de Walton), outras menos (os instantâneos fotográficos). Sendo assim, poderíamos considerar que uma construção fotográfica é fotográfica porque possui *pelo menos* um evento fotográfico em sua formação. Por um lado, um instantâneo fotográfico seria uma construção fotográfica que teria uma e apenas uma imagem de luz gravada em sua produção, mas também que menos se diferenciaria de tal imagem. Por outro lado, uma fotomontagem seria uma construção fotográfica que teria mais de uma imagem de luz gravada em sua produção. Enquanto que no instantâneo nós podemos facilmente assumir a atitude foto-gráfica, porque a fotografia corresponde a apenas uma imagem de luz, não poderíamos fazer o mesmo em relação a construções fotográficas similares à fotomontagem: a imagem fotográfica corresponderia a várias imagens foto-gráficas, e a relação entre elas podem não ser tão facilmente apreensível.

A “compensabilidade” de uma fotografia para Scruton, uma dimensão de sua transparência “pragmática” se daria justamente por causa da correspondência mais ou menos estrita entre fotografia e imagem de luz gravada. Quando essa correspondência estrita não ocorre (como em construções fotográficas mais complexas do que aquela do instantâneo fotográfico), em vez de dizer com Scruton que essa compensabilidade se perderia inteiramente com a suposta destruição da propriedade genética causal da fotografia como um todo, deveríamos dizer que ela variaria em grau, à maneira como a transparência (“ontológica”) de uma imagem variaria para Kendall Walton⁷³³. Parece fundamental, então, ou abandonarmos inteiramente a ideia da propriedade genética causal como uma característica de estado de coisas (a opção à qual mais me inclino) ou a flexibilizarmos, de modo que essa propriedade marcaria a relação com uma imagem de luz. Essa segunda opção ainda preservaria a relação *essencial* que o filósofo conservador vê entre propriedade genética causal e o fotográfico. Seja como for, as duas opções envolveriam o abandono da fotografia ideal, uma vez que colocariam no domínio do fotográfico imagens que Scruton não estaria disposto a reconhecer como *bona fide* fotográficas.

⁷³³ Essa opção foi sugerida por Paulo Francisco Estrella Faria na qualificação.

4. FOTOGRAFIA DE REPRESENTAÇÃO

Como vimos no capítulo 3, a conclusão central das seções 1-10 de *Photography and Representation* é que fotografias não podem ser representações justamente por serem cópias causalmente produzidas da configuração das superfícies (as tais “aparências”) dos objetos fotografados. A produção causal das marcas componentes de uma fotografia impediria o fotógrafo de poder expressar seu pensamento por meio delas à maneira de um pintor (ou impor ou exercer um estilo). Para Scruton, um pintor daria a forma de seu pensamento à tinta por manipulá-la e configurá-la de certa maneira. A configuração das marcas pintadas seria expressão desse pensamento configurador, de tal modo que não seria exagero ver a pintura como uma espécie de totalidade hilemórfica de matéria (tinta) e forma (pensamento). Isso até faz sentido considerando que é por meio de gestos manuais assistidos de pincéis e outros instrumentos da arte que o pintor faria aquele agregado de matéria (tinta bruta) em uma totalidade de matéria (tinta disposta em figuras). Mais do que isso: em uma totalidade de matéria que é *seu*. Ao pintar, um pintor não faz uma pintura simplesmente, mas faz uma pintura que é *sua*. Embora as tintas usadas na pintura provavelmente já fossem dele, a pintura é do pintor por ter feito algo com elas. Aquilo que faria de uma pintura uma obra de arte (*work of art*) é exatamente o que a faz uma obra (*work*) do pintor.

No cerne da concepção de pintura de Scruton a ideia lockeana de trabalho vincula-se à representação pictórica. É o trabalho do pintor que faz da pintura algo de seu, sua propriedade, por embutir no estado de coisas a propriedade genética intencional. Como Scruton bem sintetiza:

pode-se afirmar [meu] ponto por dizer que uma pintura, como uma frase, é uma expressão *completa* do pensamento que ela contém. A pintura é um veículo suficiente de pensamento representacional, e pode não haver maneira melhor de expressar o que uma pintura diz. Eis porque a representação pode ser pensada como uma propriedade intrínseca da pintura e não apenas como uma propriedade de algum processo do qual a pintura forma uma parte.⁷³⁴

O elemento-chave para nossos propósitos dessa passagem está no contraste entre a representação ser propriedade intrínseca da pintura (a propriedade genética intencional) versus ser “propriedade de algum processo do qual a pintura forma uma parte”, isto é, uma propriedade extrínseca derivada de sua participação em um processo representacional independente⁷³⁵. Scruton também usa o contraste entre “ser uma representação” e “ter um

⁷³⁴ SCRUTON, 1981, pp. 589-90.

⁷³⁵ “Uma coisa tem suas propriedades intrínsecas em virtude do modo que a coisa ela mesma, e nada mais, existe. Não é assim com propriedades extrínsecas, embora uma coisa possa ter essas em

uso representacional”⁷³⁶. Fotografias não seriam representações justamente porque sua produção impossibilitaria o fotógrafo de misturar seu pensamento nelas (metaforicamente, de sinetar a matéria das marcas componentes da fotografia com a forma de seu pensamento). Ainda assim, ignorando o sentido de “representação” como ser superfície bidimensional marcada no qual se pode ver uma figura (sentido imediatamente descartado por Scruton, como vimos em 1.2), fotografias poderiam ter a propriedade de representação *sem, eo ipso, serem* representações.

Essa situação peculiar, da fotografia possuir extrinsecamente a propriedade de representar ainda assim mantendo sua propriedade genética causal, abala a rígida dicotomia (que vimos no capítulo 1) que articula o raciocínio de Scruton. Até então, uma coisa que tem uma propriedade genética ou bem a teria na variante causal ou bem naquela intencional. Agora, com a fotografia de representação, haveria uma terceira possibilidade: ter a propriedade genética causal e extrinsecamente a propriedade da representação. Como veremos, é difícil descrever essa propriedade extrínseca como uma característica de estado de coisas, especialmente porque não corresponderia à propriedade genética intencional. Uma foto poderia adquirir essa propriedade extrínseca mesmo *sem* ter sido produzida originalmente no contexto de um processo independente de representação. É na exploração em detalhe dessas ideias de Scruton que as dificuldades saltarão aos olhos, assim como modos de contorná-las (sugeridos pelas formulações do próprio filósofo britânico, diga-se de passagem).

4.1 Fotografia de representação x circuito de represent-ação

Scruton em uma dada altura de *Photography and Representation* comenta que “a arte da fotografia, algumas vezes envolve representação. Pode, por exemplo, envolver uma representação de Vênus ou de Sileno na maneira dos dois tipos de fotografias ‘ficcionalis’ consideradas anteriormente”⁷³⁷. De fato, o filósofo britânico apresenta dois exemplos, mas sem qualificá-los nunca *até esse momento* do texto como exemplificando tipos de fotografias “ficcionalis”. Em outro momento, também fala de “algum ato independente de representação que precede ou segue [o processo fotográfico]”⁷³⁸. Os dois tipos de fotografias “ficcionalis” corresponderiam aos momentos em que o ato independente de representação poderia acontecer? Scruton não nos diz. Os dois exemplos, de Vênus e de Sileno, aliás, são o que

virtude do modo que algum todo maior existe. As propriedades intrínsecas de alguma coisa dependem apenas daquela coisa; enquanto propriedades extrínsecas de alguma coisa podem depender, total ou parcialmente, de outra coisa”. (LEWIS, 1983, p. 197).

⁷³⁶ Cf. SCRUTON, 1981, p. 597.

⁷³⁷ SCRUTON, 1981, p. 595.

⁷³⁸ SCRUTON, 1981, p. 590.

mais se aproxima de uma elucidação de como a fotografia poderia “envolver representação”.

Vale a pena reproduzi-los na íntegra:

1) É claro que eu posso bater uma fotografia de um nu drapeado e chamar-lhe de *Vênus*, mas na medida em que isso pode ser entendido como um exercício em ficção, ele não deve ser pensado como uma representação fotográfica de *Vênus*, mas, antes, como a fotografia de uma representação de *Vênus*. Em outras palavras, o processo de representação ficcional ocorre não na fotografia, mas no assunto: é o *assunto* que representa *Vênus*; a fotografia não faz mais do que disseminar seu caráter visual para outros olhos. Isso não é dizer que a modelo está (sem ela própria saber) performando como *Vênus* (*acting Venus*). Não é ela que está representando *Vênus*, mas o fotógrafo, que usa-a na representação dele (*his representation*). Mas o ato representacional, o ato que corporifica o pensamento representacional, é completado antes mesmo da fotografia ser tirada⁷³⁹;

2) Alguém pode desejar argumentar [...] que há outras maneiras de criar representações ficcionais que são essencialmente fotográficas. Em outras palavras, não é necessário para o fotógrafo criar uma representação independente a fim de que sua fotografia seja ficcional. Suponha que ele fosse tirar uma fotografia de bêbado vagabundo (*drunken tramp*) e rotulá-la *Sileno*. Não seria ela uma fotografia ficcional, comparável, de fato, a uma pintura de *Sileno* em que um bêbado vagabundo foi usado como um modelo?

Esse exemplo, que devo a Richard Wollheim, é um interessante, mas, penso, não estabelece o que ele alega. Considere um caso paralelo: achando um bêbado vagabundo na rua eu aponto para ele e digo “*Sileno*”. É discutível que meu ato torne o vagabundo em uma representação, mas, se o faz, é porque estou convidando-o a pensá-lo dessa maneira. Eu expressei um pensamento imaginativo: imagine essa pessoa como *Sileno*. E eu completei o pensamento por um ato de ostensão na direção de seu sonolento assunto. O ato de ostensão pode em alguma outra ocasião ser completado por uma câmera (ou uma moldura, um espelho, ou qualquer outro dispositivo que isola aquilo que mostra)

[...] o assunto, uma vez localizado, desempenha seu próprio papel especial (*plays its own special part*) em um processo independente de representação.⁷⁴⁰

Por um lado, Scruton não apenas não usa a rubrica “fotografia ‘ficcional’” para se referir aos exemplos, como também não os descreve a ponto de termos uma ideia clara do que eles estão exemplificando ou de como se diferenciariam entre si. Por outro lado, os exemplos deixam claro o que o filósofo entende por fotografia estar envolvida com representação.

Fotografias possuiriam a propriedade extrínseca da representação por serem usadas para “disseminar [o] caráter visual” de objetos fotografados participantes de um processo representacional independente, e apenas isso. Scruton esvazia a ideia de um uso representacional de fotografias, uma vez que são os objetos fotografados que são usados para representar, não suas imagens fotográficas. Para o filósofo, “tudo [...] o que pode

⁷³⁹ SCRUTON, 1981, p. 588.

⁷⁴⁰ SCRUTON, 1981, p. 589.

cumprir seu papel no processo de comunicação [de pensamentos]⁷⁴¹ teria um uso representacional. Nesses termos, uma fotografia teria um uso representacional ainda que ela mesma estritamente não fosse usada para representar, uma vez que cumpriria seu papel de disseminador visual. Tal como uma fotografia seria “contaminada” emocionalmente por oportunizar que um observador ausente à cena fotografada pudesse sentir as emoções que um observador presente sentiria⁷⁴², a fotografia também sofreria uma “contaminação” representacional por permitir que observadores ausentes pudessem ver os objetos fotografados sob o modo de apresentação de um pensamento imaginativo como observadores originalmente poderiam vê-los.

Tal como a fotografia seria incapaz de contribuir positivamente para a emoção transmitida, ela não teria contribuição própria a fazer à representação disseminada visualmente. O segundo exemplo do Sileno deixa-o claro: enquanto ato representacional, bater uma fotografia de um bêbado e chamá-la de Sileno seria análogo, quicá idêntico, a simplesmente apontá-lo *in loco* e convidar alguém a imaginá-lo como a figura mítica. Isso está de acordo com a comparação de Scruton de olhar para uma fotografia com olhar através de uma moldura vazia: os caixilhos de uma janela não alteram em nada a paisagem que podemos ver através deles. Ainda que essa imagem corporifique bem a maneira mais comum de tratarmos fotografias (por representar a aquisição de crenças sobre o mundo resultante das compensações), ela ignora justamente que fotografias são superfícies bidimensionais marcadas com uma existência independente do estado de coisas figurado nelas. Embora a configuração das marcas de suas superfícies geralmente reproduza a configuração do estado de coisas diante da câmera no momento da fotografia, há de se considerar que ela, enquanto cópia de aparência, é uma reprodução bidimensional de um estado de coisas tridimensional, algo que a imagem da moldura vazia passa ao largo. Em outras palavras: Scruton ignora o ser-imagem das fotografias.

Ignorar tal fato enviesa a construção dos exemplos e restringe as maneiras de como podemos entender a participação de fotografias em processos representacionais independentes. Mesmo sem mudarmos significativamente a moldura conceitual do filósofo, podemos fazer mais com ela. Mesmo falando de mídias visuais como a fotografia e o cinema, de modo geral Scruton não ajuda o leitor a visualizar o que tem a dizer sobre elas; quando oferece exemplos, costumam ser sumários e pouco elaborados. Por isso, para suprir essa carência do texto, discutirei extensamente três exemplos fotográficos reais. O primeiro deles (logo na próxima página) segue o espírito wittgensteiniano, sintetizado por Conant no

⁷⁴¹ SCRUTON, 1981, p. 597.

⁷⁴² “As qualidades emocionais ou ‘estéticas’ de uma fotografia tendem a derivar-se diretamente das qualidades daquilo que ela ‘representa’: se a fotografia é triste, é usualmente porque seu assunto é triste; se a fotografia é tocante, é porque seu assunto é tocante, e assim por diante” (SCRUTON, 1981, p. 591).

mote “agora tentemos encontrar um caso para o qual esse tipo de descrição possa se encaixar”⁷⁴³, porque é um caso que se encaixa perfeitamente na descrição de Scruton do exemplo de Vênus.



Anônimo. [*Nu feminino Drapeado*], c. 1855.

A primeira foto é aquela de um nu drapeado do século XIX (de 1855, aproximadamente), em papel albuminado, sem fotógrafo ou modelo reconhecidos. Sua simplicidade salta aos olhos e transparece na descrição do site do qual foi tirada: “nu feminino drapeado em um tecido semi-transparente. Ela tem uma mão posicionada sobre sua cintura e outra mão levantada sobre sua cabeça”. A simpleza da foto ecoa com aquela do exemplo de Vênus de Scruton: a título de descrição do exemplo, só possuímos o rótulo genérico “nu drapeado”. Não há nenhuma explicação de como essa modelo seminua poderia ser vista como Vênus. Será sua beleza física? Sua pose? Ou mesmo o simples fato de estar seminua, como em uma possível sequência do quadro de Botticelli, em que Vênus tivesse se coberto com o manto oferecido por uma das Horas? De qualquer modo, quando Scruton diz que “o processo de representação ficcional ocorre não na fotografia, mas no assunto: é o *assunto* que representa Vênus”, ele dá a entender que é alguma característica da modelo (o objeto fotografado) que possibilita o exercício representacional, isto é, que ela seja vista como Vênus. Não é qualquer característica visual da imagem, seja da fotografia como um todo, seja da aparência da modelo enquanto vista na fotografia, que explicaria tal possibilidade.

⁷⁴³ CONANT, 2020, p. 124.

A descrição do exemplo de Vênus por Scruton deixa indeterminado qual exatamente seja o cenário de seu exemplo: 1) o fotógrafo, que produziu um nu drapeado fotográfico sem intenção inicial de representar nada, que não tinha visto a modelo como Vênus durante a produção da foto, ao vê-la já impressa, viu a modelo como Vênus e, por conta disso, decidiu chamar a fotografia de *Vênus*⁷⁴⁴; ou 2) o fotógrafo, que tinha intenção inicial de representar Vênus e permitir que mais pessoas do que aquelas originalmente presentes acessassem essa representação, preparou a modelo de modo a possibilitar que fosse vista *in loco* como Vênus, produziu a fotografia e chamou a foto de *Vênus* de acordo com sua antevisão? Os cenários correspondem aos momentos em que o ato independente de representação pode ocorrer, respectivamente, depois e antes do “processo fotográfico”. Cada um desses cenários é suportado pelo enunciado do exemplo: o primeiro, pela observação inicial de que “é claro que eu posso bater uma fotografia de um nu drapeado e chamar-lhe de *Vênus*”, o que sugere uma ligação contingente entre a tomada da foto e o exercício representacional; o segundo pela consideração que “o ato representacional, o ato que corporifica o pensamento representacional, é completado antes mesmo da fotografia ser tirada”, o que sugere uma antevisão característica da representação pictórica.

A independência da instituição da representação da tomada da foto presente no cenário 1), que possibilita que seja instituída mesmo *depois* da tomada, implica na independência dos papéis daquele que institui a representação e daquele que produz a fotografia. Não é enquanto produtor do nu drapeado fotográfico que o fotógrafo institui a representação da modelo como Vênus: calhou apenas de ser a mesma pessoa a fazer as duas coisas. Essa sobreposição acidental dos papéis e a independência do ato representacional da produção da fotografia seriam água para o moinho da tese de Scruton de que a representação não seria uma propriedade intrínseca de fotografias: o nu drapeado fotográfico ainda continuaria a ser um nu drapeado mesmo se o fotógrafo não tivesse a “sacada” de ver a modelo como Vênus ao olhar para a foto e *batizasse-a* deste modo. Apesar de ser alguma característica da aparência da modelo que sustenta o exercício representacional, tal exercício *só*⁷⁴⁵ se tornaria acessível ao observador ao ler o título da foto. Assim, o processo representacional independente do qual o nu drapeado faria parte

⁷⁴⁴ O exemplo do Sileno corresponde a esse cenário: “achando um bêbado vagabundo na rua eu aponto para ele e digo ‘Sileno’” (SCRUTON, 1981, p. 589). Não há preparação prévia da “cena” (talvez se pudesse falar aqui de *mise-en-scène*) de modo a propiciar a visualização de Sileno. Um bêbado é acidentalmente encontrado e imaginado como Sileno de forma igualmente acidental. Encontrar o bêbado corresponderia a tirar a foto, enquanto que apontá-lo e dizer “Sileno” a nomear a foto “Sileno” e convidar o observador a imaginar o bêbado como Sileno. A foto seria o meio de apontar o ébrio modelo mesmo presentemente inacessível ao observador da foto. Deste modo, o processo representacional aconteceria *depois* do processo fotográfico.

⁷⁴⁵ “Muitas pinturas têm, de fato, na forma de um título, algumas instruções de como elas devem ser vistas”. (SCRUTON, 1973, p. 224). O título de pinturas *ajudar* na identificação do que devemos ver na pintura não a faria menos intrinsecamente representacional para Scruton.

não seria apenas a “sacada” do fotógrafo, um ato privado, mas envolveria o contexto de exibição e publicização da fotografia. O *fiat* representacional não é apenas o entreter o pensamento imaginativo que a modelo é Vênus, mas é *sobretudo* a expressão desse pensamento. A publicidade do *fiat* fica clara no exemplo do Sileno: “eu expressei um pensamento imaginativo: imagine essa pessoa como Sileno. E eu completei o pensamento por um ato de ostensão na direção de seu sonolento assunto”. É porque eu falei “em voz alta” e apontei (apesar de ser feio apontar!) que o ver o bêbado como Sileno tornou-se acessível. No exemplo de Vênus, a expressão do pensamento imaginativo e o completar desse pensamento corresponderiam, respectivamente, ao título impresso da foto e à apresentação dela (impressa, exibida em uma tela de computador ou em uma parede de museu, etc.)⁷⁴⁶.

Podemos ver que o exemplo original carece de informações relevantes para entendermos o processo independente de representação do qual a fotografia do nu drapeado faria parte. O que significaria chamar a fotografia de *Vênus*, por exemplo? Um ato privado ou público? Quão público? Por conta dessa ausência de detalhes, penso que o exemplo do nu drapeado fotográfico de aproximadamente 1855 pode nos ser útil. Embora seja *para nós* uma fotografia de um fotógrafo anônimo e de uma modelo desconhecida, originalmente não era assim. E se um título hipotético tivesse se perdido com essas demais informações? E se esse título perdido fosse *Vênus*? Aqui conseguimos visualizar a ideia mencionada por Scruton de “completar o pensamento [imaginativo]”. Em vez de entender o pensamento como uma coisa ou um estado de coisas (como o uso do substantivo acompanhado do artigo definido sugere), devemos fazê-lo a partir da formulação feliz de Scruton como “ato representacional”: um pensar. O pensar a modelo como Vênus do fotógrafo só se concluiria caso o observador compartilhasse desse pensar ao efetivamente pensá-lo em conjunto com o fotógrafo. Nesse sentido, o título acompanhante da foto seria o meio pelo qual o fotógrafo convidaria o observador a pensar a modelo dessa maneira. Perdendo-se tal meio, como em nosso cenário hipotético, o observador não é implicado pelo pensar do fotógrafo. Assim, em vez de pensar a representação como estando estaticamente ou bem na fotografia ou bem em seu assunto, cabendo ao observador apenas acessá-la, podemos pensar a representação de maneira dinâmica, como uma espécie de *corrente* que não está estaticamente em parte alguma. Quando o convite a pensar a modelo como Vênus não chega até nós, o circuito representacional permanece aberto e a corrente da

⁷⁴⁶ Embora *eu* não esteja mais (tão?) tentado pela ânsia de generalidade, é preciso considerar que a reflexão de Scruton sobre fotografia é permeada por ela. A mera proposta de esgotar “a” natureza da fotografia com apenas *um* tipo de fotografias é sintoma suficiente claro dessa ânsia. Por isso, não estaria longe do espírito de Scruton dizer que “a” forma geral da representação no uso representacional de fotografias seria “Veja isto (ostensão) assim (pensamento imaginativo)”, a fotografia contribuindo para isso apenas por permitir que mais pessoas (do que aquelas originalmente presentes aos objetos fotografados) tivessem acesso à ostensão.

representação não circula. Quando chega, a corrente representacional fecha-se e a representação circula pela totalidade que envolve fotógrafo, modelo, foto e observador. A representação não estaria em algo, mas na cadeia de ações que estruturaria o conjunto dessas entidades em uma totalidade.

Esse cenário hipotético do título perdido não parece crível dada a pobreza de elementos da fotografia. É pouco provável que um fotógrafo do século XIX querendo representar Vênus não fosse usar mais recursos fotográficos (como cenário, manipulações das marcas da foto, etc.) para tanto. Assim, quando muito, mesmo se a fotografia fosse intitulada *Vênus*, o cenário 1) se aplicaria, não o 2). Nesse caso, por que supor que o circuito representacional envolveria a modelo também, e não apenas a foto? Afinal, foi apenas por olhar a foto que o fotógrafo efetivamente teve a “sacada” de ver a modelo como Vênus. Por hipótese, não é nenhuma característica da foto enquanto imagem que possibilitou vê-la assim: ele *poderia* tê-la visto *in loco* como Vênus, mas calhou que não. Por um lado, embora possa ter dado orientações à modelo quanto a pose a assumir ou mesmo manipulado literalmente o corpo dela para tanto, o fotógrafo *enquanto produtor da fotografia* não agiu de caso pensado para que a modelo pudesse ser vista como Vênus: é acidental em relação às suas ações que a modelo pudesse ser vista *in loco* como Vênus. Por outro lado, dado que o fotógrafo viu a modelo desta forma ao olhar para a foto, ao intitular a fotografia *Vênus*, ele está agindo de caso pensado para que outros possam vê-la dessa forma ao olhar a foto. Contrafactualmente, em mundos possíveis próximos, ele *poderia* ter agido nesse sentido, mas efetivamente não o fez. Uma mera possibilidade, ainda que bastante próxima, seria suficiente para considerarmos a modelo incluída *retroativamente* no circuito da representação?

Façamos uma variação sobre o cenário 1) para explorarmos essa dificuldade e desenvolvermos melhor a separação dos papéis do produtor da imagem fotográfica e do instituidor da representação (o “batizador”). É bastante provável que a ausência de título desse nu drapeado fotográfico de meados do século XIX não se deva à perda de informações, mas sim à intenção original do fotógrafo de produzir tão somente uma fotografia de um nu drapeado. Nesse caso, nosso exercício mesmo de imaginá-la como possuindo um título que não possuiria de fato poderia ser visto como instituindo uma representação. Podemos nos ver estabelecendo um circuito de representação ao convidar o leitor da tese a imaginar o nu drapeado fotográfico como uma fotografia usada para representar Vênus. Esse circuito seria estabelecido pela minha sequência de ações de copiar a fotografia de um site, colá-la no arquivo .doc da tese, ajustar a diagramação da página em que a foto aparece, escrever sobre ela imaginando o cenário hipotético, etc., sequência essa que se concluiria pela recepção do leitor ao ler essas páginas (impressas ou

em .pdf) e ver a imagem. Podemos enriquecer esse convite representacional com uma série de imagens, que começa com uma nova instância da fotografia original:



Acima, repetição da foto sem nome. Da esquerda para a direita: Eduard Steinbrück, 1846; William-Adolphe Bouguereau, de 1879, e Odilon Redon, de 1912. Todas intituladas *O Nascimento de Vênus*.

Olhando para a fotografia, vi uma semelhança entre a pose da modelo, a mão levantada sobre sua cabeça com o cotovelo dobrado, e aquela de Vênus nas três pinturas acima. O acréscimo da reprodução fotográfica de três pinturas (que foram copiadas, coladas, diagramadas entre si e na página) ajuda o leitor a visualizar minha escolha. O gesto retratado nas pinturas parece conotar uma certa languidez e um certo exibicionismo

condizentes com o caráter de Afrodite. Seria esse um gesto culturalmente codificado, e estaria ele disponível no repertório cultural do fotógrafo que produziu o nu drapeado? Provavelmente. Lânguida e exibicionista, a modelo anônima se oferta ao olhar masculino dos consumidores de fotografias do século XIX. Já no século XXI, um brasileiro encontrou a fotografia (provavelmente francesa) no célebre *site* buscador (estadunidense) ao procurar por fotografias de nus drapeados. Impactado pelo gesto da modelo, pela proximidade inesperada com o exemplo de Scruton e por ser uma fotografia sem direitos autorais, decidi usá-la em minha tese.

Meu uso da fotografia estaria bastante longe das expectativas de fotógrafo e modelo. As distâncias temporal (século XIX vs século XXI) e espacial (Europa vs Abya Yala) eliminam qualquer possibilidade de eu ter participado da produção da fotografia: tanto não posso ter produzido a fotografia que não o *poderia* tê-lo feito de maneira alguma. Não há mundo possível próximo⁷⁴⁷ em que eu tenha participado de sua produção. No cenário 1) em que o produtor da fotografia e o instituidor da representação eram a mesma pessoa já era duvidoso se a modelo seria incluída no circuito da representação, mesmo podendo pensarmos contrafactualmente. O que dizer do cenário em que não podemos! Por que a modelo participaria do circuito da representação instituído por mim se não fiz (nem poderia fazer) nada com ou em relação a ela? Dada a ideia lockeana de trabalho, como eu poderia misturar meu pensamento ao corpo da modelo e assimilá-la ao circuito representacional sem *sequer* poder ter estado presente a ela? Aliás, por que eu iria *querer* tal coisa? Para Scruton, nós usamos fotografias *apenas* na medida em que não podemos olhar os objetos fotografados diretamente. Até mesmo no caso do uso representacional: apenas porque não podemos ver *in loco* a modelo e o bêbado como Vênus e Sileno é que olharíamos para suas fotos.

Como esse modo de compreensão se aplicaria ao exemplo presente? Não é o caso que eu tenha escolhido o nu drapeado fotográfico do século XIX porque eu não poderia vê-la posando *in loco*. Pelo contrário, meu interesse pela foto repousa no fato de que podemos ver a modelo a partir de suas marcas. Não é a modelo enquanto vista diretamente que nos interessa aqui, mas a modelo enquanto *vista a partir* da foto, enquanto figura causalmente produzida (por mais que *ex hypothesi* não haja diferença entre os dois tipos de ver). Poderíamos dizer que é a modelo composta de sais de prata (a figura fotográfica) que

⁷⁴⁷ Claro, podemos fantasiar um cenário semelhante ao *Em Algum Lugar do passado* de Richard Matheson e imaginar que, de algum modo obscuro, viajei através do tempo e, de alguma maneira, acabei participando da produção da fotografia. Seria esse um mundo possível *distante*? Estou tentado a dizer que *nem isso*, mas não teria fundamento para sustentar minha afirmação. Exceto o de que permitir *qualquer* exercício de imaginação é água para o moinho daqueles que veem semelhança entre filosofar e delirar (se semelhanças são vias de mão dupla, como Freud diz que o “delírio paranóico [é como uma caricatura] de um sistema filosófico” (FREUD, 2021, p. 120, II, 4), então há sistemas filosóficos que são como delírios paranoicos, em maior ou menor grau).

participa do processo representacional iniciado por mim, não aquela de carne e osso. A aplicação da compreensão de Scruton pressuporia em mim um desejo de ver diretamente a modelo. No contexto da redação desta tese, que bem me faria ter acesso a uma modelo seminua em uma pose que poderia evocar aquela de Vênus? Como eu poderia utilizar a modelo nestas páginas? Como poderia fazer a comparação visual acima com as pinturas usando a modelo? Recortando os lugares onde estão presentemente as reproduções da fotografia dela e dando orientações ao leitor de que olhasse a modelo através dessas áreas recortadas, em uma instanciação literal da imagem da moldura de Scruton? Mas que condições esquisitas para se ler uma tese, não é? A estranheza dessas perguntas mostra que o modo de compreensão de Scruton negligencia o uso de fotografias como imagens usadas para ilustrar, isto é, como *ilustrações*⁷⁴⁸, um dos usos representacionais mais difundidos de imagens não apenas fotográficas.

Essa discussão toca no ponto nevrálgico do problema com o conceito de fotografia de representação. Scruton parece assumir a falsa dicotomia de que o processo representacional ou bem estaria na foto ou bem no assunto da foto. A dicotomia parece fazer sentido, uma vez que poderiam ser características da imagem fotográfica ou do assunto que possibilitam a representação. Como é assumido sem mais que não seriam características da foto que possibilitariam a representação, então seriam características do sujeito fotografado que o fariam e, por conseguinte, o processo representacional aconteceria aí. Uma fotografia de representação seria justamente uma fotografia de um objeto usado para representar. Só que possibilitar ou mesmo ser base da representação não é a mesma coisa que *ser* a representação. Como vimos na primeira variação do exemplo do nu drapeado fotográfico, correspondente ao cenário 2), mesmo aí não parece fazer muito sentido dizer que o processo representacional ocorra *apenas* na modelo. Ainda que seja por causa de sua pose que possamos vê-la como Vênus, o posicionamento de seu corpo no espaço não é suficiente para que vejamos a modelo assim, sendo necessário o proferimento do fotógrafo *in loco* ou o acompanhamento do título à fotografia impressa. O exercício de imaginação de que o título *Vênus* fora perdido junto com as demais informações sobre a foto serviria para mostrar, no espírito do exemplo do Sileno, de que a expressão pública do pensamento imaginativo (seja por qual meio for) é tão essencial ao processo representacional quanto à modelo com sua pose que possibilitaria a representação.

Assim, apresentei a ideia de uma corrente e um circuito representacionais como uma terceira opção à dicotomia implícita de Scruton. A representação não como uma característica estática, mas como represent-*ação*: ela não estaria nem na foto ou em seu assunto, mas sim nas ações do fotógrafo e re-ações do observador que estruturariam uma totalidade envolvendo ambos, assim como a modelo e a foto. O encadeamento dessas

⁷⁴⁸ Por uma questão de espaço, deixarei fechada a caixa preta da natureza das ilustrações.

ações formariam uma corrente representacional. A perda do título da fotografia significaria que o circuito representacional começando no fotógrafo não se fecharia no observador, de modo que a modelo não fosse vista por ele como Vênus (e a corrente não fluísse), muito embora a pose que possibilitaria esse ver-come permanecesse inalterada. Por um lado, nessa primeira variação do exemplo, faz sentido incluir a modelo no circuito representacional uma vez que o fotógrafo agiu, seja por orientações faladas, seja por uma grosseira manipulação do corpo da modelo, para garantir que ela fosse visível como Vênus. Por outro lado, na segunda variação do exemplo, correspondendo ao cenário 1), o fotógrafo não tomou nenhuma ação para tanto: apenas calhou de a modelo poder ser vista como a deusa, calhando de o fotógrafo se dar conta disso, o que o fez batizar a foto de *Vênus*.

Nesse caso, não parece fazer sentido a modelo ser incluída no circuito representacional, uma vez que nada foi feito em relação a ela para permitir esse ver-come. O fotógrafo agiu apenas em relação à foto para garantir que a modelo fosse vista como Vênus. Embora seja a pose assumida *in loco* que permitiu que o fotógrafo a visse assim ao olhar a fotografia, seria apenas a “transcrição” dessa pose na configuração das marcas da fotografia que participaria da represent-ação. Ainda assim, poder-se-ia pensar que o fotógrafo *poderia* ter feito alguma coisa para que a modelo fosse vista como Vênus, de modo que *talvez*, por conta disso, poderia se pretender que ela fosse incluída retroativamente no circuito representacional. A terceira variação do exemplo, correspondendo ao cenário 1) ainda, mas com um instituidor da representação diferente do produtor da fotografia, serviria para jogar a pá de cal nessa pretensão. A distância temporal e espacial da produção da fotografia e de seu batismo hipotético tornariam efetivamente impossível (exclusão feita a cenários excêntricos) qualquer ação do “batizador” na produção da fotografia, de modo que o raciocínio contrafactual acima estaria barrado aqui: o instituidor da representação só poderia agir em relação ao nu drapeado fotográfico, e nada mais.

Como é o cenário 1) que parece conflitar mais profundamente com a ideia de fotografia de representação, Scruton poderia rejeitá-lo como um caso de participação da fotografia de um processo representacional independente⁷⁴⁹. Essa rejeição não poderia ser baseada na alegação de que esse cenário não faz sentido, uma vez que podemos construir exemplos perfeitamente plausíveis a partir dele. O ônus do filósofo estaria em oferecer uma descrição alternativa que se encaixasse melhor: se a segunda e a terceira variações do exemplo da foto de meados do século XIX não são casos de participação dessa foto em processos independentes de representação, então seriam casos de quê? Ademais, é preciso dizer que a rejeição do cenário 1) implicaria na rejeição do uso de fotografias de estoque (*stock photos*) como uso representacional, uma vez que são fotos usadas como

⁷⁴⁹ Ignorando como isso seria contraditório com a afirmação do próprio Scruton de que o processo independente de representação pode acontecer *depois* do processo fotográfico.

ilustração (a foto de uma criança sorridente usada para representar um cliente satisfeito, por exemplo) justamente por quem *não* as produziu. Uma tal rejeição estaria plenamente de acordo com a insensibilidade demonstrada por Scruton em relação aos usos mais ordinários de fotografia. Por conseguinte, não seria exatamente uma consequência desagradável que ele estaria indisposto a aceitar. Não penso, porém, que precisamos aceitá-la dados os pressupostos do filósofo. Como tentei demonstrar, não precisamos revisá-los profundamente ou mesmo rejeitá-los para acolher esses casos na moldura conceitual de Scruton.

Assim, para traçarmos um quadro mais interessante da moldura conceitual do filósofo (e evitarmos os problemas conceituais que explorarei na seção 4.2), devemos fazer alguns ajustes. A ideia de fotografia de representação está essencialmente comprometida com um único uso representacional possível de fotografias, aquele de mera “disseminação visual”. Esse comprometimento ocorre por conta da assunção tanto da falsa dicotomia de “onde” estaria a representação quanto da resposta a ela de que estaria nos objetos fotografados. Por isso, para abriremos espaços para mais usos representacionais de fotografias, devemos abrir mão dessa dicotomia e dessa resposta. Minha formulação do circuito representacional serviria tanto para redescrever o caso privilegiado de Scruton da “disseminação visual” quanto para descrever o caso em que as fotografias *elas mesmas* (e não apenas os objetos fotografados) possam ter um uso representacional. Por um lado, em vez de uma representação que ocorreria *apenas* nos objetos fotografados e que seria passada adiante via fotografia, teríamos um circuito representacional que *começaria com* os objetos fotografados. Por outro lado, no lugar de uma representação que ocorreria *apenas* na fotografia, teríamos um circuito representacional que *começaria com* ela.

A ideia de circuito representacional não determina se apenas características dos objetos fotografados ou também aquelas da imagem fotográfica tornariam a represent-ação possível. O nu drapeado fotográfico que discutimos é um exemplo em que apenas a disposição espacial do corpo da modelo (sua pose) possibilitaria seu ser vista como Vênus. Apesar disso, ao considerar possível o uso representacional da fotografia ela mesma, a ideia do circuito representacional abre espaço para que características da imagem fotográfica contribuam positivamente para seu uso representacional. Ou, dito em outras palavras, que haja modos de apresentação visual dos objetos fotografados que se tornem disponíveis *apenas* através de serem vistos a partir da fotografia. A possibilidade de uma contribuição positiva da fotografia na represent-ação não conflita intrinsecamente com a moldura conceitual de Scruton em seu essencial ou com uma uma versão revisada (para não dizer *depurada*) dela. Certas críticas, assim, podem ser assimiladas a essa moldura de modo a enriquecê-la: Wicks sugere um interesse estético em fotografias enquanto fotografias por conta de sua estaticidade⁷⁵⁰, enquanto Mclver Lopes, assumindo a teoria da transparência

⁷⁵⁰ Cf. WICKS, 1989, pp. 3-4.

de Kendall Walton, apresenta uma série de diferenças do ver os objetos fotografados diretamente e do vê-los através da fotografia⁷⁵¹ que tornariam possível uma estética fotográfica (em negação daquilo que o intérprete chama de “tese da equivalência”, como vimos no capítulo 3).

Esses ajustes sugeridos significam um abandono da ideia de fotografia de representação de Scruton. Mas, então, seria ela *inteiramente* descabida? Apesar de todas as críticas (especialmente as vindouras, na seção seguinte), penso que não. O próprio Scruton nos sugere como:

Ocasionalmente, é verdade, fotógrafos tentaram criar cenas inteiramente ficcionais através da fotografias e organizaram seus modelos e arredores, como se faria no palco, a fim de produzir uma cena narrativa com um significado representacional. Mas, como argumentei, a fotografia resultante não seria uma representação. O processo de representação foi efetuado mesmo antes de a fotografia ser tirada. Uma fotografia de uma representação não é mais uma representação do que uma imagem de um homem é um homem⁷⁵².

As representações envolvidas nos exemplos de Vênus e de Sileno são bastante simples. A ficcionalidade neles é mínima, uma vez que as figuras míticas imaginadas não são imaginadas fazendo coisa alguma, mas meramente estando à vista do observador. Por isso, talvez seja exagero ver neles a produção de uma “cena narrativa”, ainda que tenham *algum* “significado representacional”. O exemplo de Vênus entendido como tendo sido intencionalmente montado é o que mais se aproxima dessa descrição de Scruton⁷⁵³.

Ora, a “cena narrativa” descrita por Scruton, com uma ficcionalidade mínima e certa estaticidade, são características dos *tableaux vivants*, aos quais parece estar aludindo:

Os *tableaux* floresceram durante o primeiro meio de século da fotografia, especialmente na Grã Bretanha, onde os dois fenômenos, *tableaux* e fotografia, muitas vezes coincidiam. Não apenas as figuras que se mantinham paradas (*holding still*) em um *tableau* eram boas (*lend themselves*) de serem fotografadas, mas para fazer um fotografia artística ou pictórica (*pictorial*) com figuras, devia-se, com efeito, primeiro construir um *tableau*⁷⁵⁴.

⁷⁵¹ Cf. LOPES, 2003, pp. 442-444.

⁷⁵² SCRUTON, 1981, p. 595.

⁷⁵³ “[O argumento central de Scruton] não mostra que fotografia não tenha nada a ver com fotografia. Pode-se fotografar uma representação, incluindo uma ficção. Uma fotografia da epifania de Ariadne é uma fotografia de uma representação encenada (*staged*): os objetos da fotografias são atores que representam Ariadne e Diônisos” (LOPES, 2003, p.435). McIver Lopes não acrescenta que é o próprio filósofo britânico que fala isso originalmente. Ademais, o intérprete, por não usar os termos em que Scruton expressa sua argumentação, não hesita em falar que “pode-se fotografar uma representação” quando fotos são cópias de aparências. Falarei desse problema em 4.2.

⁷⁵⁴ PETERSEN, 2008, p. 1373.

No exemplo do Sileno, podemos comparar o ver o bêbado como a figura mítica com ver a cena em que o bêbado está como uma espécie de *tableau vivant* espontâneo. No exemplo de Vênus, no cenário 2), o fotógrafo preparar a modelo para ser vista como Vênus é preparar um *tableau* (ainda que simplório) a ser fotografado. A disposição das pessoas a serem fotografadas em um *tableau vivant* corresponderia a um modo do circuito representacional iniciar nos objetos fotografados. É aí que está a dimensão verdadeira (para não dizer a verdade) da ideia de fotografia de representação: ela descreve quase perfeitamente o uso representacional de fotografias do primeiro meio século de fotografia. Por ser esse um uso bastante simples, a ideia de fotografia de representação falharia como descrição de casos mais complexos, e, *eo ipso*, como descrição genérica dos usos representacionais de fotografias.

Por conta da ideia de fotografia de representação se prestar tão bem a descrever os primeiros usos representacionais de fotografias, nada mais acertado para testá-la do que o segundo exemplo ser exatamente um desses usos.



Julia Margaret Cameron, *Gareth e Lynette*, 1874.

Trata-se da fotografia intitulada *Gareth and Lynette* (G&L), de Julia Margaret Cameron, retirada de um livro-álbum de 1875. Editado em formato miniatura, ele reúne 22⁷⁵⁵ fotografias produzidas por ela, de um montante anteriormente publicado em álbuns em formato grande

⁷⁵⁵ Informações contidas no site de onde a foto foi retirada.

contendo 25 fotos⁷⁵⁶. Elas foram produzidas como ilustração dos poemas *Idílios do Rei* de Tennyson e resultaram de uma seleção dentre quase 200 fotografias originalmente produzidas⁷⁵⁷. O contraste de G&L com o nu drapeado fotográfico é gritante. A composição é mais complexa, não apenas por serem duas figuras posando, mas por conta dos posicionamentos delas (a figura feminina reclinada sobre aquela masculina). Há cenário e figurino. Mais do que isso, vemos as bordas suaves distintivas do estilo “fora de foco” de Cameron⁷⁵⁸. Mesmo se não dispuséssemos do título, todas essas características da foto seriam indícios de que ela foi intencionalmente composta e preparada, isto é, de que o cenário 1) não se aplicaria.

Como as fotografias foram impressas em papel albuminado, seu processo de exposição era de de 10 minutos⁷⁵⁹. Por conseguinte, a cena que vemos a partir da fotografia teve de ser mantida por toda essa duração em um verdadeiro *tableau vivant*. A situação em que o circuito da represent-ação se iniciaria nos objetos fotografados pode ser perfeitamente visualizada aqui: durante esses 10 minutos de exposição, as duas pessoas poderiam ser vistas como Gareth e como Lynette. Não temos uma visualização perfeita da ideia de fotografia de representação de Scruton exatamente porque há uma discrepância entre ver essas pessoas *in loco* e vê-las a partir da foto por conta das bordas suaves. Como não vemos costumeiramente o mundo “borrado” desta maneira, tais bordas sugerem uma visão extraordinária, como se a cena representada possuísse uma aura fabulosa, lendária ou mítica. Esse modo de apresentação visual “aurático” não estaria disponível àquele que olhasse a cena fotografada diretamente. Apesar dessa disparidade com a ideia do Scruton, o título da fotografia corresponde em simplicidade aos títulos das fotografias dos exemplos da *Vênus* e do *Sileno*.

Nós conseguimos ver o homem e a mulher como Gareth e Lynette, simplesmente porque os gêneros das figuras humanas coincidem com aqueles dos nomes do título. Mas o que vemos, além disso? G&L também contrasta nesse aspecto com o nu drapeado fotográfico no seu hipotético uso representacional. Enquanto na fotografia hipoteticamente intitulada *Vênus* a ficcionalidade se resumiria ao dar-se de uma figura mítica à visão do observador, nessa foto obviamente estamos diante de uma situação ficcional⁷⁶⁰. Estaria o homem dormindo ou morto? Estaria a mulher lamentando sua morte ou indo dormir ao seu lado? Ou simplesmente olhando-o para ele enquanto dorme? Seriam pijamas suas roupas? Ou túnicas? Seria essa uma cena vitoriana ou uma cena “histórica”? É difícil determinar

⁷⁵⁶ Cf. PEREIRA, 2017, p. 123.

⁷⁵⁷ Cf. PEREIRA, 2017, p. 124.

⁷⁵⁸ Cf. PEREIRA, 2017, p. 120.

⁷⁵⁹ Cf. PEREIRA, 2017, p. 128.

⁷⁶⁰ A fotografia instantânea (*snapshot*) só seria difundida para o grande público no final da década de 80 do século XIX com a câmera Kodak. Uma foto de 1855 dificilmente poderia ser uma que “capturasse” a vida acontecendo.

essas questões apenas de olhar para a foto. Apenas o título da fotografia não nos oferece muita orientação daquilo a vemos como nas figuras, uma vez que podem ser um Gareth e uma Lynette quaisquer. É o fato do título da foto ser aquele de um poema de Lord Tennyson inspirado por *Le Morte d'Arthur* de Malory, ou aquele da foto servir de ilustração na coletânea de poemas arturianos *Ídlios do Rei*, que nos esclarece sobre aquilo a vemos como. Não são pijamas, mas sim túnicas medievais. Gareth é um cavaleiro que escondera sua nobre linhagem ao aderir à corte do Rei Arthur, enquanto que Lynette é a dama pela qual ele fora responsabilizado e que muito o maltratara por conta de seu suposto *status* plebeu.

Não obstante, o contexto da foto não é suficiente para determinarmos a situação ficcional exata que está sendo visualmente apresentada. Por mais que conheçamos os poemas de Tennyson e a compilação de Malory, ainda assim restaria a pergunta: qual momento da história ficcional dessas pessoas ficcionais estaríamos voyeuristicamente flagrando? Maria Cristina Pereira oferece uma boa explicação da escolha tomada por Cameron:

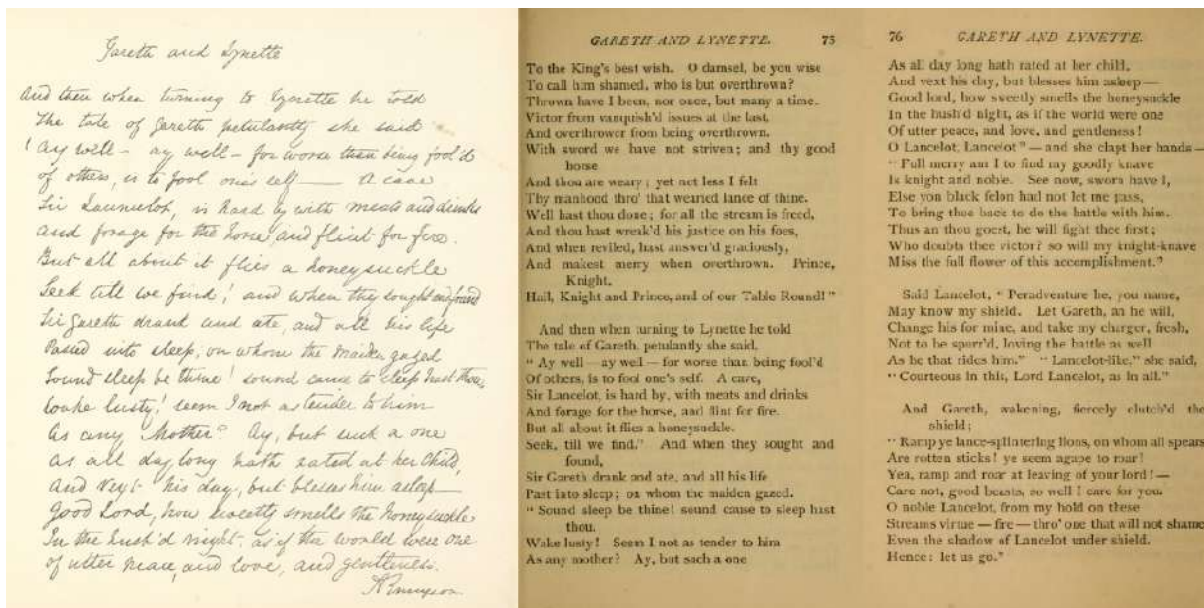
As fotografias de Cameron, por terem menos narratividade [do que as ilustrações de Doré], e estarem mais voltadas à apresentação dos personagens, não são tão facilmente associadas a passagens específicas do texto – até por isso talvez ela tenha sentido a necessidade de incluir, em todos os livros, uma página em que transcreve à mão o trecho de poema ao lado da fotografia correspondente a ele⁷⁶¹.

Apesar de ter menos narratividade que as ilustrações de Doré para a mesma obra, as ilustrações fotográficas da pioneira da fotografia possuem mais narratividade do que a fotografia hipoteticamente ficcional do nu drapeado. Enquanto que o mero título bastava para dar conta dessa narratividade mínima ou nula, ele não é suficiente para determinar a qual situação ficcional do poema a fotografia corresponderia enquanto ilustração dele. Nesse sentido, a escolha de Cameron de *ela mesma* transcrever a mão um trecho do poema homônimo, reproduzir a transcrição por litografia⁷⁶² e apresentá-la na página seguinte da foto é parte essencial do processo representacional. É o trecho transcrito (na próxima página) que dá as pistas necessárias para que imaginemos a situação ficcional: a mulher reclinada sobre o homem é Lynette que vela o empanturrado Gareth em seu sono, “terna com ele/ como qualquer mãe”. Tal como o título *Vênus* equivaleria a alguém *in loco* convidar a ver a modelo como *Vênus* ao apontar e falar “*Vênus*”, podemos comparar a transcrição impressa a alguém recitar esse trecho do poema *in loco*. Embora quem olhasse o *tableau vivant* diretamente não o visse “borrado” que nem na foto, penso que a recitação do poema

⁷⁶¹ PEREIRA, 2017, p. 127.

⁷⁶² OLSEN, 1995, p. 374.

possibilitaria uma visualização da situação ficcional similar àquela do álbum fotográfico publicado.



À esquerda, Julia Margaret Cameron, transcrição manual dos versos de Tennyson, 1875; à direita, os versos correspondentes de *Idílios do Rei*, de edição de 1891.

Há um detalhe interessante que pode diferenciar o ver como *in loco* daquele a partir da fotografia. O primeiro verso da transcrição menciona um homem que contou “a história de Gareth” para Lynette, a quem ela “petulantemente” diz a quase totalidade dos versos seguintes. Esse homem é “Sir Lancelot”, mencionado no verso 5, insistentemente evocado (“Ó Lancelot, Lancelot”) no que seria o verso 19 se fosse incluído na seleção de Cameron. Penso que a presença de Lancelot é mais facilmente imaginável ao olharmos para a fotografia do que se olhássemos o *tableau vivant* diretamente. Como diz Stanley Cavell, “você pode sempre perguntar, apontando para um objeto em uma fotografia — um edifício, digamos — o que jaz atrás dele, totalmente obscurecido por ele [...] você pode fazer esses perguntas aos objetos em fotografias porque elas têm respostas na realidade”⁷⁶³. Por um lado, aproveitando essa característica de como abordamos fotografias, podemos imaginar que Lancelot esteja simplesmente *para além* da moldura fotográfica, ocupando uma parcela do espaço imaginário (isto é, que ele está *fora de campo*)⁷⁶⁴. Por outro lado, nosso exercício de imaginação feito *in loco* não teria nada parecido com que ser reforçado. Poder-se-ia dizer, com razão, que o fato de podermos sempre perguntar o que está para além da

⁷⁶³ CAVELL, 1979b, pp. 23-24.

⁷⁶⁴ Embora Lynette não esteja de boca aberta, como se tivesse sido apanhada falando por um instantâneo fotográfico, podemos imaginar que ela está conversando com Lancelot e que a fotografia retrata o momento em meio à sua fala em que encara sonhadamente o homem que outrora desprezara. Esse exercício de imaginação, todavia, só faz sentido em um mundo em que a fotografia instantânea esteja disponível, o que não era o caso na época da produção dessa foto.

moldura de fotografias é uma característica herdada de nossa percepção visual ordinária, porque sempre podemos perguntar o que há além de nosso campo visual. Mesmo assim, ainda que o recitador do fragmento do poema nos orientasse a imaginar Lancelot atrás de nós (ou em qualquer lugar onde não pudéssemos ver), não haveria unidade entre o *tableau vivant* e esse espaço não visualizado: o espaço imaginário do *tableau* fica circunscrito a ele (como em um palco), em vez de expandir-se para além daí. Ademais, nosso conhecimento de que não há ninguém caracterizado como Lancelot nas cercanias atrapalharia nosso exercício imaginativo.

A ideia de fotografia de representação não chega a descrever perfeitamente o uso representacional de fotografias do primeiro meio século de fotografia porque não apanha certas complexidades presentes mesmo aí. Ainda assim, ela pode ser perfeitamente aplicada a usos representacionais mais simples dessa época. Não é o caso de *G&L*, uma vez que as bordas suaves, que sugerem uma visão extra-ordinária, e a possibilidade de imaginarmos Lancelot fora de campo mostram uma discrepância entre ver os objetos fotografados a partir da foto e vê-los *in loco*. A ideia de fotografia de representação apanha a estaticidade e a pouca narratividade de *G&L* enquanto *tableau vivant* fotográfico, mas não esgota-a totalmente, pois a foto é (ou é usada como) uma ilustração. Enquanto ilustração, a narratividade da fotografia é complexificada: a situação ficcional apresentada visualmente nela isolada torna-se uma dentre outras em uma série de situações ficcionais. Podemos localizar a fala de Lynette para Lancelot enquanto Gareth dorme na sequência de ações ficcionais narradas no poema homônimo. Podemos, por sua vez, localizar essas ações ficcionais na totalidade mais abrangente daquelas ações narradas por Tennyson no conjunto de poemas em *Idílios do Rei*. Tal como o acompanhamento da transcrição de trecho do poema é essencial para a represent-ção de *G&L* enquanto ilustração do poema homônimo, a presença das outras fotografias e das outras transcrições no mesmo álbum fotográfico é essencial para sua represent-ção enquanto ilustração dos *Idílios do Rei*.

A fotografia foi planejada, produzida e selecionada para integrar uma totalidade de ilustrações dessa coletânea. Ver a foto isoladamente é perder uma dimensão essencial do uso representacional dessa fotografia, para não dizer dessa fotografia *simpliciter*, uma vez que essa seria uma afirmação que Scruton poderia recusar: aceitá-la aproximaria perigosamente uma fotografia *ter* um uso representacional, o que ele admite, de uma fotografia *ser* representação, algo que não admite. De qualquer modo, não parece exagero considerar que o circuito representacional abranja não apenas *G&L*, mas a totalidade das fotos no álbum fotográfico publicado, por conta das ações de Cameron e dos editores do livro. Como essas ações têm como eixo o *Idílios do Rei* de Tennyson (enquanto ações para produzirem um conjunto de ilustrações fotográficas), podemos ver essa coletânea como

gerando um “princípio de ligação” (para usar um termo tomado a Conant⁷⁶⁵) das imagens fotográficas. É um princípio de ligação bastante elementar, mas não tão elementar a ponto de a ordem das fotografias ser mera repetição da ordem dos poemas na coletânea de Tennyson, de modo que sua relação pudesse ser apanhada por uma proporção (1 ou 2 fotos por poema, por exemplo). Embora seguindo os poemas, Cameron enfatiza mais as personagens femininas e os poemas focados nelas⁷⁶⁶. São as mulheres do ciclo arturiano os personagens figurados mais vezes nas fotografias publicadas, como Elaine, Guinevere e Vivien. Mesmo mencionado na transcrição de *G&L*, Lancelot só irá posteriormente aparecer em uma foto despedindo-se de Guinevere.

Para nossos propósitos, podemos simplesmente considerar que o princípio de ligação das fotografias no álbum fotográfico é a interpretação de Cameron dos poemas de Tennyson. É preciso que o observador entenda tal princípio de ligação das imagens fotográficas para que o circuito de represent-ação se feche e ele veja as fotos enquanto ilustrações de *Ídlios do Rei*. Talvez possamos considerar cada fotografia (acompanhada de sua transcrição) em relação ao poema do qual é ilustração como um subcircuito (se isso ainda faz sentido na comparação elétrica). Nesse caso, cada subcircuito poderia se fechar independentemente do fechamento do circuito total e, assim, correntes representacionais paralelas poderiam circular. O circuito total fechar-se significaria a corrente representacional fluir por todos esses subcircuitos, de modo a receberem uma nova qualidade (a de ser ilustração de *Ídlios do Rei*) com a corrente total⁷⁶⁷. A ideia de fotografia de representação não apanha essa dinâmica da represent-ação, mesmo num caso em que o princípio de ligação das imagens é bastante simples como *G&L*, exatamente porque não prevê a ligação entre imagens. Não obstante, ainda assim apanha uma certa dimensão de *G&L*: o seu ser *tableau vivant*, digamos. Por isso, vale a pena testar ainda mais essa ideia de Scruton, agora com um exemplo com um princípio de ligação de imagens mais complexo. Embora o fracasso em descrever o exemplo seja esperado, *como* essa ideia fracassa é elucidador.

O terceiro (e último) exemplo fotográfico consiste de fotografias componentes de uma fotonovela. Jan Baetens defende o valor da fotonovela para os estudos das mídias como um “caso ‘simples’”⁷⁶⁸ no entendimento de mídias mais complexas, à maneira dos exemplos de Wittgenstein de jogos de linguagens mais elementares. Apesar dessa afirmação, a fotonovela servirá aqui de o caso mais complexo. Como bem diz o mesmo Baetens, “a fotonovela é um meio nela mesma – não simplesmente uma sequência de

⁷⁶⁵ Cf. CONANT, 2020, p. 128.

⁷⁶⁶ Cf. PEREIRA, 2017, p. 130.

⁷⁶⁷ Ler o álbum fotográfico pode ser encarado dessa perspectiva dos circuitos de represent-ação como fazer cada vez mais subcircuitos se conectarem, de tal modo que lê-lo inteiro seria fechá-los no circuito total. Essa dimensão diacrônica da represent-ação é inteiramente ignorada por Scruton e será enfatizada por mim no tratamento do próximo exemplo.

⁷⁶⁸ BAETENS, 2012, p. 62.

imagens, uma versão impressa do que poderia ter sido um filme (*film*), ou uma tira de quadrinhos com fotografias – e, enquanto tal, ela tem algo a nos ensinar⁷⁶⁹. É justamente por isso, por a fotonovela não ser um mero agregado de imagens, mas sim uma totalidade cuja unidade é instituída por princípios de ligação, que ela nos interessa aqui, por mais que haja mídias visuais com princípios de ligação mais complexos (o cinema, por exemplo⁷⁷⁰). Assim sendo, para mostrar como a ideia de fotografia de representação se comporta com os princípios de ligação da fotonovela, selecionei aleatoriamente dois segmentos da fotonovela *Um coração à venda*, publicada no Brasil em dezembro de 1965. O primeiro deles é uma sequência completa de seis quadros, enquanto que o segundo consiste de uma sequência incompleta de quatro quadros, com dois quadros intermediários excluídos por mim.

Só que esses segmentos não serão meramente reproduzidos aqui na tese. Apresentá-los-ei primeiro reduzidos à sua dimensão fotográfica, tendo apagado as legendas narrativas e os balões de fala e pensamento. Como Scruton considera com sua ideia de fotografia de representação que são os objetos fotografados que representam e que caberia à fotografia meramente disseminar visualmente essa representação, então nós deveríamos ser capazes de entender plenamente o que está acontecendo nesses segmentos. Será mesmo? Vejamos na próxima página (sugiro à pessoa que lê que interrompa a leitura aqui e olhe os segmentos). O primeiro segmento de seis quadros parece mais inteligível do que o segundo com quatro. Nesse primeiro trecho, nós temos aparentemente um quase atropelamento, seguido de um quadro com uma moça que parece pensativa. Onde ela está? Qual a relação espacial de onde ela está com a cena do quase atropelamento? Seria essa moça pensativa a mesma do trecho dois? E o homem do primeiro quadro desse trecho? Poderia ele ser o quase atropelador? O que estarão conversando?

O quase atropelamento perfaz quatro quadros do primeiro segmento, com um quadro após o incidente. No primeiro quadro, vemos um homem com os olhos esbugalhados e as mãos ao volante. Qual é o significado de sua expressão? Seria espanto e terror de perder controle do carro, ou seria uma exaltação maníaca de acelerar o veículo em demasia? O segundo quadro determina um pouco mais o significado de sua face, pois nós vemos nesse quadro aquilo que o motorista estaria vendo: um homem de costas, logo à sua frente. Na primeira interpretação, não é simplesmente perder o controle que atormentava o motorista, mas sim o perigo iminente de atropelar o pedestre. Na segunda interpretação, não é simplesmente a aceleração pela aceleração que deixava o motorista em uma exaltação maníaca, mas sim a perspectiva de atropelar o homem. A interpretação do terceiro quadro é dependente da interpretação precedente. Devido ao aumento do tamanho aparente do

⁷⁶⁹ BAETENS, 2012, pp. 54-55.

⁷⁷⁰ Scruton, ao definir um filme como fotografia de representação dramática, ato contínuo, exclui de partida os princípios de ligação de imagens. Isso resulta em uma consideração empobrecida a respeito da ficcionalidade do cinema, como veremos rapidamente no final desta subseção.

homem, nós apreendemos que o carro está mais próximo dele (algo que entendemos por meio de uma compensação, como vimos no capítulo 3). Estaríamos diante da confirmação dos temores do motorista ou da realização de um desejo assassino seu?



Segmento de *Coração à Venda* modificado por mim.



Segmento de *Coração à Venda* modificado por mim.

Por ter se voltado para o carro, sabemos que o homem está ciente do veículo que se aproxima. A partir do quarto quadro, passamos a acompanhar a cena de sua perspectiva.

Apesar de não haver borrão de movimento nesse quadro, devido à nossa interpretação dos quadros precedentes (carro velozmente descontrolado ou motorista descontrolado em carro veloz + pedestre ciente do perigo), nós interpretamos o que estamos vendo como o pedestre safando-se por um triz do atropelamento. O quadro seguinte mostra o homem na direção que o carro teria ido segundo o quarto quadro. Estaria ele pensando no perigo que acabara de passar? Ou estaria amaldiçoando em silêncio o motorista que quase o atropelara? Vemos às suas costas uma camionete (ou algo do gênero). Seria ela um segundo perigo em potencial para ele? Ou estaria ela estacionada? Por fim, não temos pistas suficientes para interpretar o último quadro. Vemos uma moça pensativa. Estaria pensando no quase atropelamento? Uma vez que não temos marca visual de aceleração no terceiro quadro, poderia ser bem possível que toda a sequência anterior fosse o conteúdo do pensamento da jovem sem marca visual alguma para diferenciá-la de uma sequência que acontece “presentemente”. Enquanto as árvores carecas presentes nos quatro quadros centrais do segmento marcam claramente um mesmo espaço, é difícil determinar onde estaria a moça pensativa.

O segundo segmento é ainda mais misterioso do que o primeiro. Nós vemos um homem e uma mulher de costas um para o outro. Aconteceu alguma coisa para estarem assim, mas o quê? Se o homem for o motorista e a mulher a moça pensativa do primeiro segmento, será que estaria ela o repreendendo pelo quase atropelamento? No segundo quadro ela claramente diz alguma coisa, não apenas por conta da presença do balão de fala, mas por conta da boca entreaberta, como se capturada pelo instantâneo fotográfico em meio à fala. Temos o salto de dois quadros. No terceiro quadro, a moça ainda está com o rosto virado na mesma direção do segundo quadro. O homem ainda estaria em sua presença? Estariam ainda conversando? Por fim, o último quadro mostra-a diante do espelho do que parece ser uma penteadeira. Ela está mexendo no rosto. Por quê? Uma vez que o homem pode ser o mesmo do primeiro segmento e que ele pode ter tentado maniacamente atropelar o pedestre, será que ele pode ter se descontrolado e batido nela, nos quadros faltantes ou mesmo antes desse segmento, o que justificaria o desentendimento do primeiro quadro?

Depois de termos feito esse exercício de interpretação, certamente vai ser interessante vermos o quão corretos ou incorretos estávamos em nossos palpites. Eis os segmentos, agora sem modificação:



Segmento inalterado de *Corações à Venda*.



Segmento inalterado de *Corações à Venda*.

O motorista, Estevão Torres, é o protagonista da fotonovela. Sílvia, a moça pensativa, é esposa de Luís, o homem na estrada. Sílvia também é amante de Estevão. Ela, que vinha escondendo a existência de seu marido de Estevão, detesta-o e pensa que Luís a perseguiria mesmo se fugisse com o amante. Por isso, convence Estevão a assassiná-lo na curva da estrada que leva ao mercado de gado. O primeiro segmento retrata justamente essa tentativa de assassinato. Já o segundo segmento ocorre após a confrontação de Estevão por Luís. Luís revela-lhe segredos que escondia da esposa. Sílvia desprezava-o justamente por não ter acesso a esses fatos. Só que ela ouve escondida a conversa dos dois homens. O segundo segmento revela o arrependimento de Sílvia por ter tramado a morte do marido, que é, no final das contas, um homem nobre.

Podemos perceber que nenhuma das leituras que eu apresentei está certa, mesmo a que via o motorista como ativamente tentando atropelar o pedestre. A expressão maníaca na verdade é o rosto de Estevão “transformado em trágica máscara”. Estevão não é um homem mau ou ensandecido, por isso o que está tentando fazer lhe dilacera e seu conflito interior transparece à face. Apesar de “duas lágrimas [correrem-lhe] pelo rosto”, não vemos nenhuma na foto. A mesma ausência de lágrimas encontramos no segundo segmento, em que Sílvia “chora desesperadamente” e tenta “esconder os sinais de choro”. Poderíamos atribuir essa peculiaridade à baixa qualidade desta fotonovela e/ou àquela do meio da fotonovela como um todo, mas Baetens oferece-nos uma pista valiosa: “a fotonovela escolheu um tipo específico de signo; não apenas fotografias, mas fotografias feitas de acordo com uma certa estética, baseada no erotismo da face (tanto masculina quanto feminina) e do corpo (principalmente feminino)”⁷⁷¹. Nada *menos* erótico do que uma face inchada de choro, molhada por lágrima, ranho e saliva. Por isso, *talvez* a ausência de lágrimas nos dois segmentos seja uma escolha estilística representativa da estética da fotonovela.

Sendo assim, o fato ficcional de que algum personagem está chorando só seria acessível mediante a parte escrita da fotonovela. De modo geral, talvez os estados anímicos dos personagens sejam expressos ou melhor expressos nas legendas e balões de fala, uma vez que nas fotos não vemos a “trágica máscara” de Estevão, a “expressão incrédula e apavorada” de Luís e o medo que atormenta Sílvia. A participação do texto na represent-ção desses estados anímicos ficcionais introduz uma discrepância entre a experiência de se olhar a cena fotografada *in loco* e vê-la em um dos quadros da fotonovela: o pensamento imaginativo, digamos, “Sílvia chora desesperadamente” estaria disponível para o leitor da fotonovela, e não para um observador da produção da fotografia. *Eu* tenho muita dificuldade em imaginar Sílvia chorando desesperadamente quando a foto do quadro não mostra uma lágrima sequer derramada, mas isso provavelmente se deve à *minha* falta

⁷⁷¹ BAETENS, 2012, p. 57.

de interações com fotonovelas. *Eu* não consigo imaginar a experiência de um leitor (provavelmente *leitora*) dos anos 60 com a fotonovela cujos segmentos utilizei, uma vez que não sei descrever como as pistas imaginativas textuais interagiriam *para esse leitor* com as pistas imaginativas visuais no exercício representacional *dessa pessoa* com a fotonovela.

Suponho que devesse ser mais fácil imaginar Sílvia chorando ao ler o quadro em questão do que ao ver *in loco* a pessoa que a interpreta com o rosto impassível. Mesmo que alguém lesse *in loco* a legenda do quadro (“Chora desesperadamente”), não conseguiríamos ignorar que esta pessoa *não* chora desesperada (e sequer finge-o), algo literalmente diante de nossos olhos. Nosso conhecimento de que não chora atrapalharia nosso exercício imaginativo (de que Sílvia chora), tal como a ausência de qualquer pessoa representando Lancelot atrapalhava imaginar sua presença no *tableau vivant* de *G&L*. Também há uma ocorrência de entidade ficcional fora de campo no primeiro segmento. É o caso do carro de Estevão, que “derrapa perigosamente” para além da moldura do quadro em que consta essa legenda. A dificuldade de imaginar Lancelot repete-se, com o agravante de que poderíamos imaginá-lo quieto, ouvindo Lynette com atenção, enquanto que é bastante difícil imaginar um carro derrapando perigosamente em total silêncio. A diferença mais importante deste exemplo em relação ao anterior é que Luís olha para essa entidade invisível para nós, o que revela um desenvolvimento do espaço imaginário apenas insinuado em *G&L*. Há de fato um espaço imaginário pleno vigente na fotonovela: enquanto Estevão tentava matar Luís, Sílvia está sentada na camionete, embora não a vejamos em nenhum dos quadros da sequência, apenas ao final do segmento.

Essas características dos segmentos da fotonovela não são apanhados pela ideia de fotografia de representação exatamente porque envolvem uma participação total (os choros) ou parcial (entidades fora de campo) do texto na represent-ação. É a partir da combinação das pistas visuais (o rosto humano figurado, a figura humana que olha para além do quadro) com as pistas textuais que o observador pode imaginar as situações ficcionais da fotonovela. A ideia de fotografia de representação considera que apenas aquilo que é figurado (*depicted*) contribuiria para a representação, uma vez que seria o assunto da fotografia que representaria e as marcas componentes da foto replicariam sua aparência. Supondo que o filósofo britânico reconhecesse a fotonovela como um meio, ele poderia alegar que essa combinação de texto e imagem fotográfica a tornaria um meio impuro. O texto, em vez de contribuir sinergicamente com a fotografia para a represent-ação, desnaturá-la-ia. Por isso, sua ideia de fotografia de representação não valeria para a fotonovela, apenas para fotografias com um uso que não a desnaturaria enquanto fotografias, isto é, o uso como disseminador visual. Além da arbitrariedade do recorte do que conta como essencialmente fotográfico ou não (acusação que já vimos no capítulo 1), esse tipo de alegação gera problemas para a discussão de cinema de Scruton. Por que o texto

desnaturaria a imagem? Porque ele não é visual ou pictórico. Ora, seguindo esse raciocínio, o cinema *falado* seria um meio impuro, uma vez que haveria a combinação de imagem e som na representação, e, por conseguinte, a ideia de fotografia de representação não se aplicaria a ele.

Deixemos essa dificuldade de lado por ora. Concedamos que a contribuição do texto para a represent-ação não seja um contraexemplo fulminante à ideia de fotografia de representação. Scruton poderia se aferrar ao fato de que, mesmo sem o texto, nós conseguimos depreender os contornos da situação ficcional do primeiro segmento por conta da sequência de fotografias. O filósofo poderia considerar que essa sequência se deve a uma conexão visual entre as imagens, e ele não estaria errado. O quadro com Sílvia no primeiro segmento não faz sentido para nós porque ela não se conecta com os demais quadros. Um quadro que faz sentido no contexto da sequência, caso abstraído (na página seguinte), deixaria de fazê-lo: estaria o homem posando de forma engraçada ao lado do carro? Ou estaria cambaleando, bêbado, tentando chegar ao veículo?



Quadro de *Corações à Venda* isolado de seu segmento original e modificado por mim.

Scruton explicaria a conexão visual entre as imagens a partir de características das aparências dos objetos fotografados. É porque, por exemplo, eram as *mesmas* árvores durante as tomadas das diversas fotografias que suas aparências em diversas perspectivas foram “transcritas” nas configurações de marcas das fotografias. É porque “compensamos” a partir dessas marcas que conseguimos entender a relação espacial entre as diferentes fotos (ou, melhor dizendo, entre as posições em que a câmera fotográfica estava em cada foto) e perceber as fotos como uma sequência retratando uma sequência de eventos.

Ao considerar as “compensações” um mero automatismo de nossa percepção, o filósofo britânico não consideraria o entendimento das fotos enquanto sequência como ação ou resultante de ação do observador. Ao contrário, para Scruton, entender as fotos dessa maneira seria perceber passivamente uma conexão visual que estaria dada nas imagens

componentes do segmento da fotonovela. A conexão visual não seria a série de ações de conectar as imagens fotográficas visualmente, seja da parte do instituidor da representação, seja daquela do observador, mas sim meramente uma questão de fato. O peso não estaria tanto na *apreensão* do observador de que são as mesmas árvores em diferentes quadros, mas sim no *fato* de realmente serem as mesmas árvores. Por conseguinte, a conexão visual presente nas fotos não é estabelecida em um primeiro momento pelo instituidor da representação. A contiguidade das fotos no segmento da fotonovela não participaria da produção dessa conexão, mas seria dependente dela. Nós entenderíamos as imagens como sequência porque entenderíamos a unidade espacial que se deixa ver a partir delas. Quem produziu a fotonovela usaria a sequência de fotos para apontar para aquele trecho de espaço real e convidar o leitor de fotonovelas a imaginá-lo como “a curva na estrada para o mercado de gado”. Não mais uma ostensão em uma foto, mas uma ostensão através de várias fotos, como se o produtor do segmento da fotonovela estivesse a indicar a unidade do espaço por meio da unidade das fotos enquanto sequência. Não parece muito forçada a expansão da ideia da fotografia individual como ostensão aos objetos fotografados para essa ideia de um conjunto de fotografias podendo fazer ostensão ao espaço em que estão esses objetos.

Essa seria uma boa tentativa de Scruton assimilar o exemplo do segmento da fotonovela e neutralizar o que poderia fazê-lo um contraexemplo. Só que ela erra ao botar um peso exagerado na realidade independente de nós. Uma consequência dessa resposta seria a completa dependência do espaço ficcional daquele real. Nós apenas poderíamos imaginar um espaço real como um espaço imaginário, sendo excluída a possibilidade de o *construirmos* por meio de imagens. Tomemos outro segmento do começo de *Um Coração à Venda*, de seis quadros (na próxima página). Há uma unidade espacial ficcional do segundo quadro ao sexto. O carro de Estevão estraga (segundo quadro), ele o empurra por uma certa distância até ver uma casa (terceiro quadro), entra nela e interage com sua ocupante (quarto ao sexto quadro). Scruton estaria comprometido com a ideia de que essa unidade espacial ficcional só poderia ser derivada de uma unidade espacial real. Assim, só poderíamos entender essa sequência de eventos no espaço imaginário se uma sequência correspondente de fotos tivesse sido tomada do espaço real. Apenas entenderíamos que o carro de Estevão enguiçou e que ele o empurrou até próximo à casa apenas se uma foto fosse tirada de um carro nas proximidades de uma casa; que Estevão entrou na casa apenas se o interior figurado fosse *de fato* o interior da casa cujo exterior vemos na foto, e que Estevão conversa com a moça dentro da casa se todas as fotografias fossem tiradas de ângulos diferentes desse interior.



Segmento inalterado de *Corações à Venda*.

Não parece razoável supor essas coisas, uma vez que a sequência seria perfeitamente inteligível em termos espaciais mesmo se fossem locações reais separadas uma da outra. Scruton poderia retrucar que o espaço imaginário é derivado daquele real não dessa maneira direta e simplista, mas sim que o espaço real é *protótipo* do espaço imaginário. Para esse espaço fazer sentido para nós, é preciso produzir a impressão ou gerar a ilusão no observador de uma unidade espacial real. Assim, não é o caso que precise ser a *mesma* casa cujos exterior e interior seriam fotografado, mas pode ser realmente uma casa e um estúdio, por exemplo, na medida em que as aparências dos objetos fotografados produzisse a crença perceptual (falsa) de que se trata das partes de fora e de dentro do mesmo lugar. Essa concessão de Scruton abre espaço para o caso “em que os objetos cenográficos falsos (*fake props*) e cenários pintados servem para enganar a câmera de modo a fazê-la pensar (*fool...into thinking*) que aquilo que é revelado para ela é realidade”⁷⁷². A lareira no quarto e no sexto quadros pode até ser uma lareira cenográfica desde que nos gere uma crença perceptual (falsa) de que é *bona fide* uma lareira (ou, melhor dizendo, de que havia uma lareira na frente da câmera durante a tomada da foto). Embora com essa concessão o filósofo escape ao aperto do parágrafo anterior, ela é tudo que precisamos para que Scruton termine de se enforcar com a corda que damos para ele.

O que é uma impressão ou uma ilusão de uma unidade espacial senão uma apreensão do observador? Se para a produção do espaço imaginário é apenas necessária a

⁷⁷² CAVELL, 1979b, p. 196. Cavell está falando da câmara cinematográfica, mas vale para o caso da fotonovela também (especialmente considerando que ela toma de empréstimo muitas características da narrativa visual cinematográfica).

apreensão de um espaço uno, então não é o fato de que é o mesmo espaço que é apresentado em múltiplas fotos que está em jogo, mas sim o fato *apreendido* da mesmidade do espaço. Deste modo, podemos pensar a conexão visual em termos mais dinâmicos, por um lado, como as estratégias do instituidor da representação para gerar essa apreensão no observador, e, por outro, como aquelas adotadas pelo observador de alcançar essa apreensão interpretando as imagens fotográficas. É quando as ações do instituidor são respondidas pelas do observador que a conexão visual seria estabelecida como uma forma de circuito de represent-ação, e a corrente representacional (a qualidade apreendida de um mesmo espaço em uma certa sequência de imagens) fluiria. Também poderíamos falar em termos de construção do espaço imaginativo da parte do produtor e re-construção dessa construção da parte do observador. De qualquer modo, a conexão visual não chegaria pronta para esse último, mas seria ativamente produzida por ele. Cada novo quadro apreendido pelo observador envolveria uma atividade interpretativa de buscar ativamente as conexões com os quadros anteriores e antecipar as pistas para conexões com os quadros posteriores. Ler uma fotonovela é uma ação complexa que se desenrola no tempo, e, por conseguinte, a atividade interpretativa do leitor possuiria uma dimensão intrinsecamente diacrônica.

A diacronicidade na concepção de conexão visual estática de Scruton teria quando muito um papel secundário. Nós apreenderíamos a unidade espacial ao longo do tempo apenas porque não poderíamos apreendê-la de uma só vez. A unidade espacial ela mesma seria independente do processo diacrônico de sua apreensão. Por isso, não sei se a melhor qualificação para a concepção de Scruton de conexão visual seria aquela de sincrônica ou mesmo espacial. A ênfase está naquilo que é *dado* simultaneamente, mas apreendido sucessivamente, não tanto em uma simultaneidade que seria o *resultado* de um processo sucessivo. Por um lado, a ideia de circuito representacional é sincrônica, resultante do processo sucessivo das atividades diacrônicas “poiéticas” do instituidor e daquelas interpretativas do observador; ou de dois sub processos diacrônicos que se sucedem, um em resposta ao outro. Por outro lado, na concepção de Scruton, o aspecto diacrônico do exercício representacional é acidental à apreensão do pensamento imaginativo. Só que essa concepção estática deixa escapar diferenças relevantes que uma concepção dinâmica com espaço para uma dimensão diacrônica apanharia. Ela não diferencia, por exemplo, o álbum fotográfico de Julia Margaret Cameron de uma fotonovela como *Um Coração à Venda* enquanto sequência de textos e imagens. Só que há a diferença evidente de que há muito mais fotos em fotonovelas do que no álbum fotográfico.

Essa diferença não é apenas quantitativa. As imagens em uma fotonovela não foram feitas para que demoremos nelas, enquanto que as imagens de Cameron demandam de nós que as olhemos com cuidado. No jogo da represent-ação, os instituidores da representação

não apenas agem, mas agem prevendo e apostando em certo tipo de respostas da parte do observador. Assim, não apenas contrariaríamos as expectativas dos instituidores caso olhássemos com vagar cada quadro de uma fotonovela ou simplesmente passássemos velozmente pelas fotos de Cameron, mas impediríamos que o circuito representacional se fechasse ou, pelo menos, se fechasse da maneira prevista. Não podemos esquecer também da contribuição da quantidade de texto para tanto. Apesar dos trechos dos poemas de Tennyson e as legendas e balões de fala de *Um Coração à Venda* serem ambos “texto”, há também entre eles uma diferença qualitativa. Os trechos dos poemas transcritos dão necessariamente um ritmo mais lento e contemplativo à atividade interpretativa do observador, enquanto que as legendas e os balões de fala e pensamento dariam um ritmo dinâmico (para não dizer acelerado). A quantidade de imagens e de textos não pode ser desassociada da qualidade (no sentido neutro da palavra) demandada da resposta do observador. É essa totalidade de quantidade-qualidade que estabelece um certo *ritmo* para a atividade interpretativa diacrônica.

Ora, e é aí que encontraremos a objeção fulminante à ideia de fotografia de representação: essa totalidade de quantidade-qualidade não estaria necessariamente disponível para quem olhasse as cenas fotografadas *in loco*, o que introduz um descompasso fatal entre aquilo que pode ser visto como *in loco* e aquilo acessível (apenas) na imagem fotográfica. Esse descompasso não se impõe no caso de *G&L* por conta do tempo de exposição de 10 minutos. A lentidão do processo faz com que os participantes da foto montem um verdadeiro *tableau vivant*, o que se coaduna com o ritmo lento e contemplativo da recepção da fotografia no álbum fotográfico publicado. Claro, mesmo aí poderíamos alegar que demoraria mais tempo para observarmos uma sequência de *tableaux vivants* montados para serem fotografados do que para lermos o álbum fotográfico, mas não precisamos jogar baixo na objeção. Podemos conceder que a atividade interpretativa não precisa levar *exatamente* o mesmo tempo, mas sim ser realizada no mesmo espírito de contemplação. A demora entre as montagens dos *tableaux* poderia ser sanada com música ou mesmo com a recitação do restante do poema de Tennyson. Um biombo poderia dar privacidade para os participantes se trocarem e facilitar o exercício representacional dos observadores (manter a absorção na ficcionalidade, por assim dizer).

Para fins de argumentação, também podemos ignorar que Cameron tirou um número maior de fotos do que aquelas que foram publicadas e que essas fotos provavelmente não foram tiradas no mesmo dia, dado o tempo prolongado de exposição. Podemos imaginar que as vinte e poucas ilustrações fotográficas foram produzidas em sequência, e que alguém presente poderia ter uma experiência bastante semelhante à do leitor do álbum fotográfico. É pouco provável, mas por que não? Podemos imaginar uma totalidade de quantidade de quadros-qualidade da atividade interpretativa similar à totalidade da

quantidade-qualidade do álbum fotográfica, e isso nos basta. Não podemos fazer o mesmo no caso da fotonovela. De acordo com Baetens, o meio da fotonovela surgiu em 1947⁷⁷³, um período em que a fotografia instantânea já estava há bastante tempo estabelecida (60 anos⁷⁷⁴). Prova disso é o segundo quadro, em que o fato ficcional de Sílvia estar falando é representado pela boca entreaberta da moça, como se a personagem tivesse sido flagrada falando por um paparazzo. Nessa etapa da evolução das tecnologias fotográficas, não era mais necessário posar longamente para a produção das fotografias a comporem uma fotonovela.

Por conseguinte, não haveria necessidade de montar um *tableau vivant* para se produzir uma foto para um quadro da fotonovela. Podemos ignorar o descompasso entre a instantaneidade da fotografia e o ritmo veloz da atividade diacrônica, uma vez que a enunciação *in loco* das legendas e dos balões de fala tornaria o ritmo da produção das fotos equiparável ao de tal atividade. Apesar disso, há um problema intransponível. Por um lado, todas as fotos do álbum fotográfico de Cameron foram tomadas basicamente da mesma perspectiva frontal e da mesma distância. Isso torna possível que se faça a mudança de cenário, objetos cenográficos, etc. atrás de um biombo, por exemplo, sem demandar que o observador mude de posição. Por outro lado, as fotos que vimos da fotonovela *Um coração à venda* foram tomadas de diversas perspectivas e posições no espaço. Tal diversidade exigiria do observador *in loco* que se deslocasse constantemente, algo que um leitor da fotonovela não precisaria fazer. Cada quadro envolve uma mudança instantânea de perspectiva sem movimento corporal correspondente da parte da pessoa que lê⁷⁷⁵. Um observador na cena de produção das fotografias não teria como fazer instantaneamente os deslocamentos espaciais correspondentes às mudanças de perspectiva⁷⁷⁶.

Mesmo supondo que as fotos sejam produzidas sequencialmente em um espaço realmente contínuo (o que é supor demais), o observador teria que acompanhar o fotógrafo e participantes da fotonovela pelo trajeto que conecta as parcelas do espaço em que as fotos seriam tomadas. Isso atrapalharia muitíssimo o exercício representacional da parte desse observador *in loco*, de modo a, se não impossibilitá-lo, torná-lo muito diferente daquele do leitor da fotonovela finalizada, uma vez que ele teria dificuldade em manter o exercício de imaginação que sustenta o espaço imaginário. O hipotético espectador dos *tableaux vivants* imaginaria um espaço ficcional “para lá” dos biombos, e o manteria intocado em sua posição fixa. Há em jogo aí uma quase ou mesmo uma quarta parede *bona fide*. Esse espectador tornaria seu exercício de imaginação muito mais difícil, quiçá impossível,

⁷⁷³ Cf. BAETENS, 2012, p. 54.

⁷⁷⁴ A câmera Kodak foi primeiramente comercializada em 1888.

⁷⁷⁵ Essa mudança instantânea de perspectiva é uma característica herdada do cinema.

⁷⁷⁶ O mais próximo que chegaríamos de uma experiência análoga a essa *in loco* seria a de um passageiro sonolento de trem, que dormita enquanto olha pela janela. A cada cabeceada, uma mudança de paisagem, e talvez até de perspectiva, se o trem mudou de direção

se se levantasse e se introduzisse em meio ao *tableau vivant* (sem contar que estragaria a foto), como que a derrubar a quarta parede que torna seu exercício de imaginação factível ou, pelo menos, mais fácil. Ora, o que o observador acompanhante na cena de produção da fotonovela faz seria justamente algo de análogo. Ao se reposicionar constantemente no espaço “real” para ver as coisas de onde “deveriam” ser vistas, o observador acompanhante estaria constantemente atualizando um “lá” ficcional em um aqui “real”.

Tal como o conhecimento de que não há ninguém caracterizado como Lancelot nas redondezas atrapalharia o exercício de imaginação de que o personagem está fora de nosso campo visual, nosso conhecimento de que estamos aqui, digamos, em uma estradinha da Itália, atrapalharia imaginarmos que aqui seja um trecho da estrada para o mercado de gado. É como se o observador acompanhante constantemente erigisse uma quarta parede “lá” apenas para chegar lá e derrubá-la com sua mera presença, uma vez que não pode ocupar o espaço ficcional. Esse constante construir e desconstruir de um “lá” ficcional é comparável ao fazer e desfazer do sudário de Penélope, só que com uma trama ficcional. Ainda seria viável um exercício representacional nessas condições? Certamente não um exercício comparável àquele do leitor de fotonovelas, pois haveria de ser um exercício ficcional independente de uma quarta parede, com um observador em movimento (e talvez com um observador participante da ficção, como uma sessão *live action* de RPG). De qualquer modo, mesmo supondo que seja um exercício comparável, o ritmo da atividade interpretativa inegavelmente será outro, já que o observador acompanhante terá de lidar *diacronicamente* com uma dificuldade (manter intacto o “lá” ficcional, digamos) que o leitor de fotonovelas não teria de lidar.

Para preservar sua ideia de fotografia de representação, Scruton poderia rejeitar como impura a contribuição do texto na represent-ação da fotonovela, e ater-se à conexão visual apreendida independente do texto. Só que essa suposta conexão puramente visual não é questão de mera cópia das aparências dos objetos fotografados, mas sim de construção de um espaço imaginário pelas e com as imagens fotográficas. Há entre elas uma articulação regida por princípios de ligação espaciais. O filósofo britânico não reconhece a existência de princípios de ligação exatamente porque considera fotografias um tipo de “imagem [...] deliberada (*deliberate*) sem ser propriamente articulada”⁷⁷⁷. Scruton poderia conceder que fotografias poderiam ser articuladas *apenas* quando usadas representacionalmente, como uma propriedade extrínseca delas, ao contrário de pinturas que seriam articuladas nelas mesmas (por conta de sua propriedade genética intencional). Mas ele não faz isso, justamente porque envolveria considerar que haveria um uso representacional para além daquele da disseminação visual. Para não dar o braço a torcer, o filósofo, que já recuou do texto para concentrar-se apenas na dimensão fotográfica, poderia

⁷⁷⁷ SCRUTON, 1981, p. 579.

recuar mais ainda até *uma* fotografia, e insistir que sua ideia de fotografia de representação só teria pretensão de dar conta de como uma fotografia poderia ter uso representacional. Não haveria razão para fazer esse movimento, exceto a de preservar teimosamente (as más línguas dirão *asininamente*) sua ideia. Ao fazer isso, Scruton blindaria tanto a ideia de fotografia de representação que ela se tornaria impervia até mesmo às realidades que ela a princípio deveria servir para descrever.

Um filme é definido como “uma fotografia de uma representação dramática”⁷⁷⁸. Enquanto *uma* fotografia, a ideia de fotografia de representação teria nominalmente aplicação a filmes. Mas o que seria *uma* fotografia no caso deles? Os filmes inteiros? Mas como poderiam ser *uma* fotografia se filmes costumeiramente são compostos de múltiplos planos montados entre si? O que dizer, então, das milhares de fotografias estáticas, os fotogramas, que as compõem? Claro, estamos mudando de registro quando passamos de planos para fotogramas, mas o simples fato de Scruton não fazer menção nem a uns nem a outros já revela a fraqueza de sua definição. Ele não determina em qual registro o filme seria *uma* fotografia! Na dimensão do fotograma seria um patente absurdo. Então seria na dimensão do plano? Quer dizer, então, que filme para Scruton seria apenas o filme filmado em *plano sequência*, literalmente composto de um plano só? Mas quantos filmes são filmados assim? A *Wikipedia* lista quarenta deles. Existiriam apenas quarenta filmes, por conseguinte⁷⁷⁹? Mas e o restante do cinema? Scruton pretende com sua definição abranger *todo tipo de filme* (inclusive, estranhamente, documentários, mas veremos isso no capítulo 5). Mas como, sem mencionar planos ou princípios de ligação de planos? Ora, a experiência de se assistir a um plano sequência *talvez* possa ser aproximada da experiência do observador acompanhante do último exemplo, uma vez que não haveria cortes em que se mudasse instantaneamente a perspectiva e o tamanho dos planos. Preserva-se-ia intacta a ideia de fotografia de representação, mas se perderia sua aplicabilidade. Como se valesse a pena irem-se os dedos e ficarem os anéis!

A exploração dessas questões permanecerá por fazer. Nesta subseção, pretendi partir da moldura conceitual de Scruton para ir além do que o filósofo efetivamente faz com ela. A ideia de fotografia de representação é limitada pela combinação da resposta à falsa dicotomia de “onde” estaria a propriedade da representação (no assunto da fotografia), quanto pela restrição arbitrária de Scruton do uso representacional de fotografias ser apenas aquele de disseminar visualmente a representação. Essa ideia acaba fazendo uma imagem bastante estática da maneira como interagimos com ficcionalidade com fotografias. Assim, tentando fazer uma imagem mais dinâmica de tais interações, pensei a representação como

⁷⁷⁸ SCRUTON, 1981, p. 577 e p. 598.

⁷⁷⁹ Quantos desses quarenta filmes seriam “puramente” visuais, sem mistura com som? O número deve cair radicalmente.

representação, a partir da própria formulação de Scruton de um “exercício representacional”. Propus a ideia de circuito representacional para descrever uma terceira alternativa e usos representacionais *bona fide* de fotografias. A representação não estaria nem na foto nem no assunto, mas como que fluiria por todos os componentes do processo representacional. A representação seria uma totalidade de ações iniciada pelos produtores da representação e que se concluiria com as ações do observador, ocasião em que o circuito representacional se fecharia. Os três exemplos que discuti, organizados em um crescente de complexidade representacional, serviram simultaneamente para testar essa ideia e aquela de fotografia de representação, mostrando que a primeira daria conta daquilo que a segunda ou explicaria de modo pouco convincente ou deixaria inexplicado.

Mesmo assim, minha ideia de circuito representacional não desprezaria o *insight* correto da ideia de fotografia de representação, assimilando-o como um caso seu. A ideia de fotografia de representação descreve corretamente os primeiros usos representacionais de fotografias, em que era necessário montar um *tableau vivant* para se poder produzir uma foto com teor ficcional. A ideia de fotografia de representação não seria exatamente errada, mas apenas simples demais para descrever casos mais complexos. O caso do *tableau vivant* fotográfico pode ser descrito como um caso com pouca narratividade em que o circuito representacional se iniciaria nas pessoas fotografadas, exatamente porque ações foram tomadas pelos produtores da foto para que fossem vistas como entidades ficcionais. Quando a narratividade se complexifica, a ideia de fotografia de representação ato contínuo começa a falhar, enquanto que aquela de circuito representacional, não. O circuito de representação poderia ser descrito, usando as palavras do próprio Scruton, como “o resultado (*upshot*) de um complexo padrão de atividade intencional e o objeto de respostas altamente especializadas”⁷⁸⁰. A complexificação da narratividade seria uma questão de ações mais complexas, seja dos produtores das imagens fotográficas, seja do observador. A ideia de circuito representacional é suficientemente flexível para abarcar as mais diferentes ações. Deste modo, com a análise dos três exemplos, o terreno para discutir a definição de Scruton está preparado.

Como a ideia de fotografia de representação não consegue dar conta da complexidade da fotonovela, *a fortiori* não daria conta daquela do cinema, uma vez que a fotonovela seria uma mídia visual mais “simples” do que o cinema (que além de tudo é audiovisual). Por 1) não dar conta das pistas sonoras para o exercício representacional do espectador, por exemplo, de sons diegéticos indicativos de uma situação ficcional (uma pessoa falando fora de campo, o despertador visualizado em um plano tocando, etc.) e de música extradiegética que expõe o estado emocional de um personagem (um *crescendo* para indicar os arroubos apaixonados de alguém, etc.); e por 2) não dar conta dos princípios

⁷⁸⁰ SCRUTON, 1981, p. 598.

de ligação espaciais do cinema, que começaram a ser desenvolvidos tão cedo na história do cinema quanto 1904, nos filmes de perseguição (*chase films*)⁷⁸¹, a ideia de fotografia de representação já seria de partida incapaz de abarcar a complexidade do cinema em sua forma atual. Há *bem* mais problemas com a definição do que esses, todavia. Tal como valeu a pena testar essa ideia de Scruton porque seria elucidador como ela fracassa, valeria a pena explorar a maneira como a definição de filme fracassa *estrepitosamente* como um todo, já que o esclarecimento que tal esforço traria seria proporcional à dimensão de seu fracasso.

Só que essa é uma tarefa que farei em outro momento. Para finalizar o presente capítulo, exploremos os problemas conceituais que Scruton gera para si. A ideia de fotografia de representação ameaça a coerência do esforço do filósofo em *Photography and Representation*.

4.2 Dificuldades conceituais da ideia de fotografia de representação

Como vimos no capítulo 3, o cerne da caracterização positiva de Scruton acerca da natureza de fotografias é a de que elas são cópias das aparências dos objetos fotografados. Nossa maneira usual de expressão, por exemplo, quando dizemos “fotografia de um homem” ou “fotografia de minha mãe”, seria uma espécie de sinédoque, pois falamos do todo (um homem, minha mãe) para fazer referência a uma parte dele (suas superfícies visíveis). O que gostaríamos de dizer, segundo o filósofo britânico, seria *cópia da aparência de um homem* e *cópia da aparência de minha mãe*. Sem explicação adicional, a expressão “fotografia de uma representação” deveria seguir lógica similar, significando *cópia da aparência de uma representação*. Mas qual é a aparência de uma representação? Scruton enfatiza a dimensão ativa da formulação de pensamentos imaginativos, seja da parte do instituidor da representação, seja da parte do observador, como uma forma de exercício ou ação. Como a ação de representar (represent-ação) poderia ter aparência, se sequer faria sentido falar que *ações* teriam superfícies visíveis⁷⁸²? Poderíamos dizer até que aparências e representações ocupam registros ontológicos diferentes. Sendo assim, fotografias de representação literalmente seriam fotografias de alguma coisa além das meras aparências, o que tornaria instável o chão em que Scruton finca o pé sobre fotografias serem *somente* cópias de aparências.

⁷⁸¹ “A perseguição esboça uma tentativa de construção de um espaço contínuo fictício. Mas esta construção não se completa, fica apenas indicada. Se para o cinema clássico foi fundamental inventar gradualmente uma maneira de representar, através de imagens, uma ficção de continuidade do tempo e da homogeneidade do espaço, este não era o projeto do cinema antes de 1906” (COSTA, 2005, p. 51).

⁷⁸² Esse ponto me foi primeiro sugerido em discussão com Jônadas Techio.

Apesar de falar de exercício representacional, o filósofo também fala em alguma coisa *ser* representação (versus ter um uso representacional) por ter inscrita em si a propriedade genética intencional. Pinturas e esculturas *seriam* representações, por exemplo; fotos delas *seriam*, *eo ipso*, fotografias de representação. Claro, ainda poderíamos dizer que fotografias de pinturas e esculturas não *seriam* fotografias delas *enquanto* pinturas e esculturas, isto é, enquanto representações, mas meramente *enquanto* objetos físicos ocupantes do espaço: é o observador que ativamente veria na cópia das aparências desses objetos (tal como veria *in loco* nas suas aparências) o resultado de uma atividade representacional. Essa é uma precisão que chega às raias da picuinha, mas que tem sua importância para delimitarmos o registro de discurso que estamos tratando. Ordinariamente não distinguimos entre os aspectos da pintura enquanto objeto físico e dela enquanto representação, então uma descrição desse registro ordinário que importasse essa distinção seria uma descrição infiel. Mas “fotografia de representação” obviamente não pertence a esse registro ordinário, sendo um conceito teórico inventado por Scruton, o que coloca certas exigências de rigor. Qual exatamente seja o registro das afirmações do filósofo é uma questão que abordo tangencialmente ao longo da tese, mas que precisa ser discutida a levamos a sério (ou *não*) sua definição de filme⁷⁸³.

De qualquer modo, há uma aproximação interessante entre a fotografia de representação e a *reprodução fotográfica* de obras de arte. O que Scruton fala da primeira parece descrever perfeitamente nossas interações com a segunda. Reproduções fotográficas de obras de arte são *substitutos visuais*: nós as olhamos porque não podemos ver diretamente os originais. Nós consideramos que conhecemos uma certa obra de arte porque já olhamos alguma reprodução sua, o que significa que consideramos que *vemos* a obra de arte *a partir* de sua reprodução. A reprodução fotográfica não contribuiria em nada para isso, sendo apenas uma disseminadora visual da obra original. Assumindo os termos com que o filósofo entende representação, nós acessariamos via reprodução fotográfica o pensamento imaginativo que teríamos acesso *in loco* ao olharmos para a obra de arte⁷⁸⁴. Mesmo com reproduções fotográficas as coisas não são tão simples assim. Nós as

⁷⁸³ A definição de filme de Scruton carece de distinções conceituais muitíssimo elementares, assim como suas afirmações sobre a natureza da fotografia a partir da fotografia ideal. Essa carência torna suas reflexões quase sem serventia para entendermos fotografia e cinema (como indica o simples fato do filósofo conservador ser basicamente mencionado nos ciclos analíticos de filosofia da fotografia, sem ser amplamente usado em cursos de produção audiovisual, por exemplo). Apesar disso, elas podem servir para entendermos como fotografia e cinema normalmente são entendidos pelo observador comum. Elas possuiriam uma serventia de *segunda ordem* e não de *primeira*, por assim dizer. Em vez de encarar as ideias de Scruton como constructos conceituais feitos *a sério* por ele (porque não são; Cf. 5.3), encaro como *expressão* (para não dizer *sintoma*) desse entendimento comum ou, menos neutramente, *iletrado* (como sugeri nos capítulos 1 e 2. Sobre esse letramento, Cf. as Considerações finais e o Apêndice A, em que esboço uma explicação para ele).

⁷⁸⁴ Podemos incluir aí também edições fac simuladas de livros antigos, como, por exemplo, a edição de 1997 de *De gestis Mendi de Saa* de José de Anchieta. Quem lê esta edição fac simulada vê o que alguém que manuseia o original de 1563 teria acesso.

aceitamos como “um sucedâneo apropriado (*suitable replacement*)”⁷⁸⁵ do original exatamente porque “ver a reprodução se tornou a experiência artística paradigmática (*paradigmatic art experience*)”⁷⁸⁶. Embora o acesso às obras de arte antes da fotografia tenha sido mediado por reproduções em xilogravura na maior parte das vezes, “não havia a ilusão de duplicação objetiva, de modo que não havia a tentação de aceitá-las como substitutos satisfatórios dos originais”⁷⁸⁷.

A “duplicação objetiva” seria uma ilusão porque a reprodução fotográfica é uma cópia que difere do original. Barbara Savedoff lista algumas diferenças entre ver *in loco* uma pintura e vê-la a partir de uma reprodução fotográfica⁷⁸⁸. Uma delas é a capacidade de vermos uma pintura de diversas distâncias, algo que é perdido com a reprodução da pintura em um livro, por exemplo⁷⁸⁹. Assim, uma vez que a ideia da fotografia de representação supõe que não haveria nem diferença entre ver a pintura *in loco* e ver a partir da foto, nem contribuição positiva da imagem fotográfica para esse ver a partir, sua aplicação *mesmo* às reproduções fotográficas é complicada. Ela faz “uma imagem excessivamente rósea da maneira em que reproduções funcionam”⁷⁹⁰. Mas talvez essa possa ser justamente a força dessa ideia. Por um lado, enquanto constructo teórico explicativo, é inaceitável que ela faça uma imagem assim da reprodução fotográfica. Por outro, enquanto potencial descrição da nossa relação ordinária com reproduções fotográficas de obras de arte, ela explicita perfeitamente os pressupostos dessa relação. Ao fazê-lo, ela não precisa aderir a eles, já que enquanto constructo teórico está em outro registro do que aquilo que ela descreve. Não é o caso com Scruton, infelizmente, que adere acriticamente a esses pressupostos sem se dar conta que *outras* relações seriam possíveis.

Assim, para entendermos a expressão “fotografia de representação”, não basta simplesmente lermos como o sinédoque ordinário ou como um outro nome para reprodução fotográfica, mas talvez como uma soma dos dois. Uma reprodução fotográfica de uma obra de arte nos permite acessar o pensamento imaginativo que acessaríamos caso estivéssemos em sua presença. Ora, Scruton considera literalmente que esse pensamento imaginativo *estaria na* obra de arte sob a forma da propriedade genética intencional. Caso concedamos que existam coisas que *sejam* representações (um uso substantivo de “representação”), então até faria sentido considerar que a característica distintiva dessas coisas estariam nelas. A comparação da pintura com uma totalidade hilemórfica de matéria (tinta) e forma (pensamento) iria tão longe quanto a forma estar nela, tal como, por exemplo, a humanidade estaria no homem (nestas carnes e nestes ossos). O pensamento imaginativo

⁷⁸⁵ SAVEDOFF, 1993, p. 455.

⁷⁸⁶ SAVEDOFF, 1993, p. 456.

⁷⁸⁷ SAVEDOFF, 1993, p. 457.

⁷⁸⁸ Cf. SAVEDOFF, 1993, pp. 457-460.

⁷⁸⁹ Cf. SAVEDOFF, 1993, p. 460.

⁷⁹⁰ SAVEDOFF, 1993, p. 456.

não estaria na coisa que é representação de modo “profundo”, escondido, digamos, como os órgãos de um animal estão dentro dele. A foto de um gato não pode ser, em nenhum sentido, a foto das vísceras desse gato (por mais que estejam dentro dele no momento da tomada da foto). O pensamento imaginativo estaria de modo “*superficial*” na coisa, pois se manifestaria nas aparências mesmas do objeto que é representação.

Embora não seja estritamente uma expressão da linguagem ordinária, “fotografia de representação” tem um uso similar a uma expressão ordinária, embora não muito usual. Scruton considera que uma representação manifesta a intenção de seu instituidor, tal como gestos e movimentos corporais manifestam intenção. Nós não inferiríamos o pensamento imaginativo do que vemos de uma pintura (tal como não inferiríamos intenção de gestos e movimentos), mas veríamos a tinta como expressiva desse pensamento (tal como veríamos linguagem corporal como expressiva)⁷⁹¹. Assim sendo, podemos comparar “fotografia de representação” com outras fotografias de expressões igualmente “superficiais”, como as expressões de emoções. Um exemplo real é o de uma reportagem de 2014 intitulada “Jogadores da Colômbia celebram nova vitória na copa postando foto da alegria”⁷⁹². “Foto da alegria” é uma expressão que sofre problemas similares à “fotografia de representação”. A alegria não é um objeto físico que esteja no espaço e, por conseguinte, não tem superfície cuja configuração possa ser copiada em uma fotografia, embora “a aparência da alegria” pareça fazer sentido, ou, pelo menos, *mais* sentido do que “aparência da representação”. Apesar disso, o título da reportagem não nos impacta como mal formulado, porque os jogadores colombianos estavam alegres e tiraram uma foto deles próprios enquanto expressavam ou manifestavam alegria. Uma foto da alegria *deles* é uma foto *deles* alegres

A alegria se manifesta em corpos animados como uma modulação anímica, digamos, expressando-se em linguagem corporal. A expressão “foto da alegria dos jogadores colombianos” pode ser entendida, a partir do esquema de Scruton, como significando cópia das aparências dos jogadores colombianos que manifestavam ou expressavam alegria. “Fotografia de representação” teria um significado similar, uma vez que a manifestação da representação seria tão “superficial” quanto àquela de estados anímicos, com a diferença de que ela estaria nos objetos físicos, mas esses estados, não. Embora possamos falar “a alegria deste homem”, a alegria é dele porque *ele* está alegre, não porque a alegria esteja nele. Aqui temos uma qualificação ontológica importante. Por um lado, a pintura tem a propriedade genética intencional porque o pintor colocou-a nela com seu trabalho. Embora na apreciação da pintura a encaremos como resultante de uma atividade intencional, a própria pintura não é ativa, já que é meramente um objeto físico e meio de expressão do

⁷⁹¹ Cf. SCRUTON, 1981, pp. 580-581.

⁷⁹² Cf. JOGADORES da Colômbia celebram nova vitória na Copa postando foto da alegria. *Blog da Copa*, 2014.

pintor. Por outro lado, uma pessoa que representa é *ativa*. Ela não teria a propriedade da representação porque alguém colocou-a em si, mas porque *está* representando ativamente. Ela é, ela própria, seu meio de expressão⁷⁹³. De qualquer modo, o uso de “fotografia de representação” poderia ser aproximado ao uso de “foto de alegria”, já que significaria cópia das aparências de um objeto que contém representação, ou cópia das aparências de um objeto que manifesta(m) representação⁷⁹⁴.

Por conta disso, “fotografia de representação” parece se aplicar *tanto* a reproduções fotográficas *quanto* aos casos para os quais a expressão foi originalmente formulada, ainda mais considerando que o uso representacional de fotografias seria simplesmente de disseminação visual. A expressão não gera problema no caso paradigmático dos *tableaux vivants*. É bastante difusa a fronteira entre alguém estar ativamente representando em um *tableau* e estar sendo posto para representar por um *metteur en scène*, mas os dois casos parecem contemplados. Seja porque o corpo da pessoa esteja “emanando” representação (como emanaria alegria, tristeza, etc.), seja porque a representação é posta de algum modo no corpo da pessoa pelo *metteur*, em ambos os casos a representação estaria se manifestando na disposição dos corpos humanos fotografados. A fotografia seria de representação porque, de algum modo, a representação estava diante da câmera. Mas o exemplo de Vênus não corresponde a nenhum dos dois casos. Não custa repetir a passagem:

o processo de representação ficcional ocorre não na fotografia, mas no assunto: é o *assunto* que representa Vênus; a fotografia não faz mais do que disseminar seu caráter visual para outros olhos. Isso não é dizer que a modelo está (sem ela própria saber) performando como Vênus. Não é ela que está representando Vênus, mas o fotógrafo, que usa-a na representação dele. Mas o ato representacional, o ato que corporifica o pensamento representacional, é completado antes da fotografia ser mesmo tirada⁷⁹⁵;

A modelo não estar “(sem ela própria saber) performando como Vênus” implica tanto ela não estar ativamente representando, quanto não ter sido posta para representar pelo fotógrafo enquanto *metteur en scène*, pois nos dois casos ela teria ciência da situação.

A descrição do exemplo de Vênus sugere justamente que o fotógrafo viu a modelo como Vênus ao vê-la a partir da foto e, por isso, decidiu-a chamar a foto *Vênus*, sem ter feito

⁷⁹³ O caso da pessoa que representa estaria mais próximo do caso da expressão de alegria. A ideia de fotografia de representação não diferenciaria entre uma reprodução fotográfica de uma pintura e um plano de cinema com a performance de um ator de cinema. Pior ainda: não diferenciaria entre uma *vivaz* performance e a disposição de corpos humanos *mortos* postos para representar por Joel Peter Witkin em seus *tableaux non vivants* (na falta de termo melhor). Agradeço ao Paulo Francisco Estrella Faria por ter trazido à baila o exemplo do macabro fotógrafo durante a qualificação da tese.

⁷⁹⁴ Seria isso uma espécie de sinédoque invertido em relação àquele ordinário, já que uma propriedade (a genética intencional) seria usada para designar o estado de coisas inteiro? Talvez.

⁷⁹⁵ SCRUTON, 1981, p. 588.

nada ativamente para que a modelo pudesse ser vista *in loco* como a deusa. Por conta disso, é difícil de compreender em qual sentido “o ato que corporifica o pensamento representacional” seria “completado antes da fotografia ser mesmo tirada”, uma vez que não há nenhuma indicação de uma intenção prévia de usar a modelo representacionalmente. Tudo isso torna legítimo perguntar: seria a foto intitulada *Vênus* de fato uma fotografia da representação de Vênus? Afinal, como a modelo poderia conter a representação de Vênus, ou como suas aparências poderiam manifestar tal representação, se *todas* as ações que poderiam permiti-lo não acontecem *ex hypothesi*? Como a representação de Vênus poderia estar diante da câmera de modo que a fotografia batida possa ser uma fotografia de representação? Scruton considera que estaria de fato, já que esse exemplo é o paradigma de fotografia de representação. Assim, na suposição conjunta de que 1) é o trabalho do instituidor da representação que colocaria a representação nas coisas (sob a forma da propriedade genética intencional), e que 2) as únicas ações que o fotógrafo tomou para produzir a representação de Vênus foram *após* a tomada da foto, então devemos concluir que, de algum modo, o fotógrafo consegue colocar seu pensamento na modelo *retroativamente*, de modo que a representação de Vênus possa estar se manifestando nas aparências da modelo e ser capturada pela câmera!

Essa é uma consequência metafísica bizarra, porque não apenas envolveria uma ação à distância *no tempo e no espaço* do fotógrafo sobre a modelo, mas uma modificação do passado a partir do presente. É como se, ao batizar a foto de *Vênus*, o fotógrafo enviasse seu pensamento imaginativo para “trás” no continuum espaço-temporal para que se misturasse à modelo, e a fotografia passasse a ser no passado uma fotografia da representação de Vênus. Mas se passa a ser assim *no passado*, então já não *era* uma fotografia de representação antes mesmo do fotógrafo fazê-la assim no presente? Há um paradoxo temporal aí. Minha suspeita seja a de que a concepção ordinária sucessiva do tempo seria substituída por uma concepção “simultânea” do tempo, como se o tempo fosse uma quadra dividida em três (passado, presente e futuro), e o fotógrafo lançasse seu pensamento por cima da rede que separa passado e presente para a modelo receber. Seja como for, poderíamos pensar a fotografia nesse cenário como uma espécie de portal para o passado, ou a ação de bater a foto como o lançamento de um arpão metafísico invisível que se cravaria nos objetos fotografados e que permitiria ao fotógrafo alterá-los através do tempo e do espaço. O problema metafísico não é o fato de objetos passados, possivelmente inexistentes no presente, poderem ganhar propriedades relativas por serem *relata* em relações presentes, já que essa é uma possibilidade prevista em nossa linguagem ordinária⁷⁹⁶. O problema, na verdade, está em objetos passados, possivelmente inexistentes

⁷⁹⁶ Os pais de minha mãe, mesmo já estando mortos na ocasião, ganharam a propriedade relativa natural de serem meus avós na ocasião de meu nascimento. Mesmo não existindo outrora e agora,

no presente, poderem ser modificados no passado e ganhar propriedades que em algum sentido estariam neles, como seria o caso da propriedade de ser uma representação na perspectiva de Scruton.

A propriedade da representação seria intrínseca no caso de uma pintura, já que definiria o tipo de ser que ela é (representação), mas claramente não o seria no caso da modelo: afinal, é apenas uma configuração espacial accidental do corpo da modelo que manifestaria a representação, e não ela nela mesma. Assim, a representação seria uma propriedade que estaria na modelo, mas ainda assim não seria intrínseca a ela. Uma propriedade que *está em* alguma coisa, mas que não é *intrínseca* muito provavelmente é um oxímoro, e por si só demandaria mais explicação. Mas uma propriedade metafisicamente esquisita e uma ação bizarra sobre o passado ainda não seriam suficientes para Scruton rejeitar a ideia de fotografia de representação. Ele sempre poderia morder a bala, como, aliás, morde várias. O que seria morder a bala para nós pode ser simplesmente parte da visão de mundo de Scruton. Afinal, o prato indigesto de uma pessoa é o feijão com arroz de outra. De qualquer modo, a bala ou o prato do dia precisa ter consistência, caso contrário ela se esfarelará com a mordida. A ideia de fotografia de representação não chega a ameaçar a coerência *conceitual* das considerações de Scruton. Ela é consistente com essas considerações e, justamente por isso, ameaça a coerência do *esforço* do filósofo com elas.

O filósofo britânico quer encurralar quem considera que fotografia seja representação, e *Photography and Representation* é o curral erigido para tanto. A entrada do redil é a descrição da fotografia como cópia da aparência dos objetos fotografados, e onde o cerco se fecha é o argumento do estilo. A ideia de cópia da aparência levaria ao argumento do estilo, que teria como consequência a incapacidade do fotógrafo se expressar através da foto e, por extensão, a incapacidade da fotografia ser representação. Qualquer possibilidade de se entrar pela cópia da aparência (aceitar que fotografias sejam assim) e não se deixar cercar pelo argumento do estilo botaria a perder o esforço de Scruton. Ora, é exatamente isso que a ideia de fotografia de representação faz, porque oferece um caminho que passa ao largo desse argumento. O argumento apresenta três momentos em que o fotógrafo poderia exercer controle sobre as marcas produzidas na superfície da fotografia: antes da tomada, durante ou depois. A conclusão seria que durante a tomada o fotógrafo estaria à mercê da realidade; que o controle que exerce antes da tomada sobre a cena fotografada seria insuficiente, e que aquele que exerce depois seria suficiente, mas desnaturaria a vinculação causal da foto à cena fotografada, destruindo a propriedade genética causal. Ora, a metafísica bizarra do exemplo de Vênus prescreve que o fotógrafo (embora não *enquanto*

eles ainda assim *são* meus avós. A mesma coisa vale para o abolicionista Luiz Gama: embora não esteja mais entre nós há quase 140 anos, ele ganhou a propriedade relativa artificial ou social de ser doutor *honoris causa* pela USP em 29 de junho de 2021.

fotógrafo, é verdade) poderia modificar os objetos fotografados de modo a fazê-los conter representação mesmo depois de batida a foto.

As ações do fotógrafo enquanto instituidor de representação ocorreriam *depois* da tomada da foto, mas seu efeito, a mistura do pensamento aos objetos fotografados, aconteceria antes disso. Assim se daria na maioria dos casos, mas penso que poderia até ocorrer *durante* o momento decisivo. Um fotógrafo que olhasse uma fotografia sua com *photobombing* e tivesse uma “sacada” poderia fazer da cena inesperada uma representação. Uma fotografia de uma pessoa sentada que tivesse sido “estragada” por um cachorro que subitamente se interpusesse entre a pessoa e a câmera poderia permitir ao fotógrafo ver a cena fotografada a partir da foto como Anúbis sentado, e fazer da foto uma foto da representação de Anúbis. Com a ideia de fotografia de representação, Scruton não apenas permitiria circundar a conclusão do argumento do estilo, como permitiria ao fotógrafo, essa suposta vítima do processo causal, tomar controle mesmo de *photobombings*, momentos incontrolados por excelência. Por qual motivo o fotógrafo iria querer fazer da fotografia representação, “o principal veículo de pensamento representacional”⁷⁹⁷, e forçar o meio fotográfico contra si mesmo, se ele pode fazer da fotografia um veículo *derivativo* ou *indireto* de representação, mesmo depois de batida a foto?

Scruton, ao mesmo tempo em que quer encurralar o defensor do *status* representacional de fotografias, oferece uma redescrição do que o fotógrafo faz de modo a defletir suas próprias críticas. Concedamos que o fotógrafo que adicione, retire ou modifique marcas de uma fotografia esteja desnaturando-a, por mais que isso seja disputável. No argumento do estilo, o comportamento do fotógrafo antes da tomada da foto era descrito como uma tentativa de controlar a produção das marcas componentes da fotografia através da disposição da cena a ser fotografada. Com a ideia de fotografia de representação, esse mesmo fotógrafo pode ser visto como alguém manipulando os objetos fotografados e misturando seu pensamento imaginativo a eles. Poderíamos dizer que ele faria isso *justamente porque* reconhece que não teria controle suficiente sobre a imagem para fazer a *imagem somente* expressar seu pensamento. Como a fotografia disseminaria visualmente as aparências daquilo que estava na frente da câmera sem contribuição positiva, o fotógrafo aproveitaria esse poder reprodutivo para disseminar a representação visível *in loco*, sem pretensão de produzir uma representação pictórica. A crítica supostamente destruidora é reduzida a uma simples correção terminológica. Não se pode chamar um certo tipo de comportamento de “produzir uma representação fotográfica”? Ótimo, chamemo-lo de “produzir uma fotografia de uma representação”, então!

⁷⁹⁷ SCRUTON, 1981, p. 597.

O filósofo britânico abre uma brecha em seu curral e apenas Peter Alward dentre os intérpretes consultados o percebe. Só que essa percepção torna-se obscura e confusa com a compreensão que Alward tem da argumentação de *Photography and Representation*. A imagem que o intérprete faz do artigo de Scruton parece com a de um espelho distorcedor de parque de diversões ou com aquela do espelho mencionado pelo apóstolo Paulo (“*through a looking glass darkly*”, na Bíblia do Rei Jaime). Eu e Alward concordamos que haveria dois grandes segmentos na argumentação de Scruton. O que acima eu chamei de entrada do curral e onde o cerco se fecharia corresponderia para Alward a “dois argumentos distintos para a conclusão de que a fotografia não é uma arte representacional: o argumento principal (*master*) da ‘representação’ e o argumento subsidiário do ‘estilo’ ou ‘detalhe’”⁷⁹⁸. Por um lado, a primeira premissa do argumento principal segundo o intérprete seria a de que “fotografias ideais não são representações”, o que, dado todo meu esforço nos três primeiros capítulos, deve impactar ao leitor como *obviamente* a conclusão do raciocínio de Scruton. Por outro lado, Alward considera como primeira premissa do argumento subsidiário a afirmação condicional que “se as naturezas representacionais de fotografias ideais são de interesse estético, então fotógrafos ideais (*sic*) teriam controle (suficiente) sobre detalhe (ter um estilo fotográfico)”⁷⁹⁹.

O problema está no esclarecimento que ele oferece às “naturezas representacionais” de fotografia: “ter uma natureza representacional não pressupõe que uma imagem (*picture*) seja uma representação no sentido estrito de Scruton; apenas requer que haja um assunto pictórico (*pictorial subject*) — alguma coisa da qual a imagem seja imagem de”⁸⁰⁰. Esse é um erro embaraçoso. Alward está aludindo ao sentido de “representação” de algo poder ser visto nas marcas de uma imagem. Só que esse é um sentido *imediatamente* posto de lado por Scruton, como vimos no capítulo 1. Não custa lembrar: “dispensemos a palavra ‘representação’. É claro que essa palavra pode ser aplicada à fotografia. Nós desejamos saber se há alguma característica (*feature*), chamada apropriadamente de representação, comum à pintura e à fotografia”⁸⁰¹. Não apenas na ordem das razões, mas textualmente, inclusive, o esforço de Scruton é inaugurado pela dispensa desse sentido de “representação”! Poderíamos dizer, por conta disso, que Alward “começa mal” sua interpretação. Na moldura conceitual do filósofo, não faz sentido algum o divórcio entre “uma natureza representacional” e ser representação, uma vez que é a propriedade da representação que tornaria alguma coisa uma representação no “sentido estrito de Scruton”.

⁷⁹⁸ ALWARD, 2012, p. 9.

⁷⁹⁹ ALWARD, 2012, p. 10.

⁸⁰⁰ ALWARD, 2012, p. 10.

⁸⁰¹ SCRUTON, 1981, p. 578.

Apesar disso, é esse intérprete quem ouve o galo cantar⁸⁰². A possibilidade aberta pela ideia de fotografia de representação de que, por exemplo, uma fotografia seja causalmente de uma coisa (uma mulher seminua) e *também* dissemine visualmente outra, uma representação (Vênus), é apanhada pela distinção de Alward entre objeto e assunto de uma fotografia, respectivamente: “uma pressuposição de fundo do argumento oferecido [por Alward] é uma distinção entre o que poderia ser chamado o objeto pictórico (*pictorial object*) e o assunto pictórico (*pictorial subject*), isto é, aquilo de que uma imagem é (*is of*) e aquilo sobre o que é (*is about*)”⁸⁰³. O intérprete introduz a distinção de maneira *atabalhoada*, para dizer o mínimo. Em primeiro lugar, considera-a como uma *pressuposição*, e não como algo a ser estabelecido. Toda a argumentação de Alward consiste em mostrar como fotografias poderiam ser representações, o que para ele significaria terem assuntos pictóricos e expressarem pensamentos sobre eles. Simplesmente pressupor a distinção torna sua resposta ao filósofo britânico vulnerável à acusação de petição de princípio. Além do próprio Scruton ser acusado disso (como já vimos no capítulo 1 com respeito às formas ideais de pintura e fotografia), na reconstrução de Alward algo que é conclusão do argumento de *Photography and Representation* aparece como premissa, então o erro de de pressupor o que precisaria ser provado “estaria em casa”, digamos.

Em segundo lugar, ainda que a ideia de fotografia de representação permita a aplicação da distinção a fotografias, o intérprete pretende que valha *também* para pinturas. Esse paralelismo se deveria não apenas à estratégia de Scruton de comparar fotografias e pinturas (e ao fato de emparelhá-las quanto a terem assuntos, algo criticado por Wilson, como vimos em 3.1), mas a outro equívoco do intérprete. Esse considera que Scruton está preocupado com pinturas que figurem objetos “reais” e que, em resposta à argumentação de

⁸⁰² Richard Wollheim, a quem Scruton atribui o exemplo de Sileno abordado em 4.1, ouviu o galo cantar mesmo antes dele sair do ovo. Previamente à publicação de *Photography and Representation*, ele comenta o seguinte: “com uma pintura, o irmão gêmeo de A pode servir como um modelo para o retrato de A, isto é, o retrato para o qual A é quem se dá a ver (*sitter*); e se o retrato der certo (*comes off*), A, não seu irmão gêmeo, é a pessoa corretamente vista aí. Mas, se uma fotografia tem quem se dá a ver, ou é de alguém ou de alguma coisa, então quem se dá a ver deve ser idêntico com o modelo, ou a causa da fotografia, e o modelo é a pessoa ou coisa corretamente vista na fotografia (*print*) [...] / uma fotografia pode ser tomada e então, usada como uma representação pictórica, e nessa eventualidade deve ser vista (*it is to be seen*) do mesmo modo, ou em conformidade com os mesmos padrões de correção, que uma representação. Então alguém fotografa um extra cinematográfico (*film extra*) para retratar (*portray*) Alcibíades, ou (como Cecil Beaton) ele tira uma foto de uma de suas amigas vestida como uma grã-duquesa e usa-a para figurar (*depict*) uma grã-duquesa. Nesses casos, o que é correto ver não é o extra cinematográfico ou a amizade – embora as fotografias permaneçam fotografias do extra cinematográfico, da amizade – mas Alcibíades ou uma grã-duquesa. A distinção entre quem se dá a ver/modelo retorna, a intenção cancela os pronunciamentos (*deliverances*) do processo causal, e isso é porque essas fotografias não devem mais ser vistas como fotografias” (WOLLHEIM, 1996, pp. 208-209). Para traduzir “*sitter*” (que traduziria por “modelo”), literalmente sentador, a pessoa que posa para um pintor retratá-la por sentar-se, optei pela paráfrase “quem se dá a ver”, já que quem senta para ser pintado dá-se à visão do pintor. Quem se dá a ver corresponderia ao assunto pictórico (Alcibíades, uma grã-duquesa), enquanto que o modelo ao objeto pictórico de Alward (o extra cinematográfico, a amizade).

⁸⁰³ ALWARD, 2012, p. 13.

Alward, poderia recuar para a visão de que pinturas são representações porque podem figurar coisas inexistentes. Só que isso “iria de encontro ao teor de toda a discussão de Scruton — é, afinal, supostamente em parte (*supposedly in part*) o fato de que pinturas podem representar seus assuntos diferentemente do que eles de fato são que os torna veículos de pensamento representacional”⁸⁰⁴. Alward se expressa de maneira descuidada aí, quase não respeitando a própria distinção. Um assunto pictórico nunca poderia “de fato” ser já que sua existência é intencional. O que Alward quer dizer é que o assunto pictórico pode representar algum objeto real diferentemente do que *esse objeto* é na realidade. O assunto pictórico poder não corresponder à realidade seria um caso da bipolaridade do conteúdo representacional do pensamento imaginativo envolvido no ver-em. Só que, como diz o próprio Scruton, “embora distinções possam ser feitas entre imagens verdadeiras e falsas, uma apreciação estética, na verdade, deve permanecer indiferente à verdade de seu objeto”⁸⁰⁵. A representação *enquanto objeto estético* passa ao largo de uma possível relação entre o assunto pictórico e um possível, mas de modo algum necessário, objeto pictórico. Minha única explicação para a má interpretação de Alward é o contrabando para *Photography and Representation* de uma cláusula de *Transparent Pictures* de Kendall Walton: “[...] pinturas que figurem (*depict*) coisas reais [...] limitemos nossos exemplos a imagens desse tipo”⁸⁰⁶.

Supondo que o intérprete tenha contrabandeado-a, as coisas soam menos absurdas. O objeto pictórico seria qualquer coisa que cumprisse “o papel causal requerido (*requisite*)”⁸⁰⁷ na produção de uma imagem, enquanto que o assunto pictórico seria aquilo que é representado, isto é, aquilo sobre o qual é expressado um pensamento. No exemplo de Vênus, o objeto pictórico seria a modelo, uma vez que é a reflexão de raios de luz sobre sua superfície que possibilita a cópia de sua aparência, e o assunto pictórico, a deusa do amor. Estritamente, o objeto de uma pintura deveria ser, por exemplo, “amarelo ocre, pincel de zibelina de ponta dura e uma espátula”⁸⁰⁸, já que são as coisas sem as quais uma pintura não pode ser feita (tal como no caso da fotografia seria a luz). Esse tipo de coisa poderia ser visto a partir de uma pintura com um olhar técnico. Só que Alward considera que uma pessoa usada como modelo seria o objeto pictórico de uma pintura⁸⁰⁹, isto é, que ela cumpriria “o papel causal requerido”. Sem mais, essa afirmação é um absurdo: um modelo *obviamente* não causa os movimentos manuais auxiliados de pincel que porventura figurem

⁸⁰⁴ ALWARD, 2012, p. 16.

⁸⁰⁵ SCRUTON, 1981, p. 585.

⁸⁰⁶ WALTON, 2008a, p. 85. Nos termos de Bedford que apresentei na nota 94 na página 53 em 1.2 Walton se limita a pinturas que façam *retratamentos*.

⁸⁰⁷ ALWARD, 2012, p. 13.

⁸⁰⁸ PHILLIPS, 2009, p. 332.

⁸⁰⁹ Cf. ALWARD, 2012, p.13.

sua aparência⁸¹⁰. Mas com o contrabando de Walton podemos pensar diferentemente. Alward pode estar querendo falar da relação entre coisa(s) figurada(s) e pintura que faz com que “sob certas condições, uma pintura de X irá exibir as propriedades visíveis de X de tal modo que, se essas propriedades visíveis fossem diferentes, a imagem pintada seria correspondentemente diferente”⁸¹¹. É o que Gregory Currie chama de dependência contrafactual intencional, em oposição àquela natural exibida pela fotografia⁸¹², pois dependeria das crenças do produtor da imagem. Tal como o pensamento imaginativo estaria corporificado em forma perceptual, talvez possamos considerar essas crenças como corporificadas na superfície da pintura, de modo que o assunto pictórico faria a mediação entre a pintura e o objeto pictórico. Assim, talvez possamos considerar que o objeto pictórico seria aquilo com que a configuração de uma imagem manteria uma relação de dependência contrafactual, natural (no caso da fotografia) ou intencional (no caso da pintura). De qualquer modo, a inclusão da pintura na argumentação de Alward é ociosa.

Alward pretende atacar a suposta premissa do argumento principal de que fotografias ideais não seriam representações⁸¹³. Nos termos do intérprete, isso significaria não apenas mostrar como fotografias poderiam ter um assunto pictórico (natureza representacional), mas como poderiam expressar um pensamento sobre ele (ser representação). A argumentação de Alward possui dois momentos: o primeiro, em que ele oferece uma espécie de modelo genérico de outro método para a produção de representações (por elencamento, *casting*) além daquele apresentado por Scruton, e o segundo, em que ele aplica esse modelo ao caso particular de fotografias. Há certa ressonância da estratégia em duas fases do exemplo do Sileno nesses dois momentos, uma vez que o intérprete pretende aplicar de algo que acontece *in loco* (elencamento, Sileno apontado) para fotografias (elencamento de fotos, Sileno apontado através da foto). Alward considera que o filósofo falou apenas do método da *criação*, que envolveria “fazer alguma coisa nova por meio da modificação ou combinações de variados tipos de matérias-primas (*raw materials*)”⁸¹⁴. Em contrapartida, ele vai falar do *elencamento*, com que se produziria representação por se “escolher dentre uma coleção de objetos preexistentes”⁸¹⁵. A ideia seria que essa escolha entre coisas preexistentes não geraria uma nova coisa, mas apenas uma nova configuração de coisas, digamos⁸¹⁶.

⁸¹⁰ Aqui Alward está mais uma vez ecoando Kendall Walton: “Em contrapartida, objetos causam pinturas, não mecanicamente, mas em um modo mais ‘humano’, um modo envolvendo o artista; de modo que nós não vemos através de pinturas” (WALTON, 2008a, p. 97).

⁸¹¹ CURRIE, 1995, pp. 53-54.

⁸¹² Mencionei rapidamente a dependência contrafactual natural da fotografia em 3.1.

⁸¹³ Cf. ALWARD, 2012, p. 12.

⁸¹⁴ ALWARD, 2012, p. 13.

⁸¹⁵ ALWARD, 2012, p. 13.

⁸¹⁶ As elucidações de Alward não são inteiramente satisfatórias. Eu posso elencar uma agenda e um celular com os tamanhos adequados para representar um carro (celular) estacionado diante de uma

O exemplo paradigmático de Alward é o que ele chama de “pura arte de elencamento”:

O diretor de elenco (*casting director*) escolhe dentre vários grupos de atores, dos quais nem todos necessitam ter se candidatado para o trabalho, um número de indivíduos para retratar (*portray*) os personagens em uma peça ou filme (*movie*). Agora, claro, representação teatral e cinematográfica envolvem tais coisas como maquiagem, figurino e atuação, em adição a ser elencado (*being cast*) para um papel. Não obstante, poderia haver uma pura arte de elencamento em que uma pessoa passa a representar um personagem somente pelo *fiat* do diretor de elenco. O que é importante, todavia, é que dada uma coleção larga (e diversa) o suficiente de atores para se escolher entre, o diretor de elenco pode ter tanto controle sobre como o personagem (ou assunto) é representado quanto um pintor ou escultor. Mais ainda, não apenas o elencamento é ficcionalmente competente — atores são muitas vezes elencados (*cast*) nos papéis de personagens ficcionais — mas mesmo quando o assunto é uma pessoa real, ela pode ser representada como sendo outro do que ela de fato é simplesmente por se elencar um ator cujas propriedades diferem daquelas do assunto. Como um resultado, não há razão para resistir à sugestão que o elencamento pode ser representacional, e, por conseguinte, que as escolhas de elencamento podem corporificar pensamentos sobre os assuntos desse modo representados⁸¹⁷.

O exemplo do intérprete segue na mesma linha daqueles de Vênus e de Sileno no tocante à caracterização extremamente econômica. Para dar mais concretude ao exemplo, talvez possamos pensar em um projeto com inclinações neorrealistas, uma vez que os elencados não precisariam ser atores profissionais (afinal, “nem todos necessitam ter se candidatado para o trabalho”) e estariam vestidos como ordinariamente se vestiriam. Reunindo um certo conjunto de candidatos, sem maquiá-los ou sequer mudar suas roupas, sem fazê-los propriamente performar, o diretor de elenco selecionaria alguns deles para representar alguns personagens simplesmente com base em sua aparência. Esse selecionar do diretor de elenco é chamado de seu *fiat* por Alward.

O paralelismo com os exemplos de Scruton passa também pela ficcionalidade mínima da representação do elencamento puro: o diretor do elenco conseguiria apenas fazer um certo corpo humano dar-se aos olhos do observador como um personagem. Por um lado, o *fiat* do diretor de elenco faria alguém um personagem, tal como o batismo nos exemplos de Scruton faziam da modelo e do bêbado em Vênus e Sileno (o que

casa (agenda). Embora a configuração de celular-agenda não seja *uma* coisa como uma pintura ou uma escultura, ela é uma nova totalidade apesar de tudo. Uma pintura é comparável a ela enquanto totalidade originada de coisas previamente existentes (no limite, pigmentos de tinta e fibras de tecido, na suposição de que o pintor produziu sua tinta e montou sua tela). A pintura enquanto totalidade dificilmente poderia ser revertida às matérias-primas originais sem dano a seus componentes, enquanto que a configuração celular-agenda seria facilmente reversível. Talvez uma elucidação mais correta passasse por mencionar que esculturas e pinturas são *imagens*, e que criar imagens exigiria habilidade para combinar ou modificar matérias-primas, enquanto que o elencamento não. Ir mais a fundo sobre essa questão seria *muito* preciosismo de minha parte, todavia.

⁸¹⁷ ALWARD, 2012, pp. 13-14.

corresponderia nesses exemplos a fazer aqueles corpos humanos passarem a ter uma natureza representacional). Por outro lado, a quantidade de pessoas disponíveis para serem selecionadas daria ao diretor de elenco a possibilidade de fazer seu personagem o mais fiel à antevisão que teve dele, o que para Alward seria sinônimo de controle sobre a aparência e corresponderia a tornar aqueles corpos em representações, uma vez que eles expressariam seu pensamento imaginativo⁸¹⁸. Essas duas características conjuntamente seriam, de acordo com o intérprete, suficientes para fazer dos corpos dos atores em representações no sentido estrito de Scruton. O exemplo da arte pura do elencamento parece uma variação do exemplo do Sileno, uma vez que preserva o batismo que faria o corpo do bêbado expressar o pensamento de quem convida a imaginá-lo como Sileno, mas altera a fortitude desse convite, tornando-o algo planejado e controlado.

Embora seja apenas na sequência que vá aplicar o padrão desse exemplo a fotografias, Alward identifica sem mais personagem e assunto. Caso pensemos que o *fiat* do diretor de elenco faria do ator um *tableau vivant* (um quadro sem cenário, digamos), podemos pensar que o personagem seria o assunto pictórico do *tableau* e o próprio corpo do ator seu objeto pictórico. Como no caso da fotografia, o *tableau vivant* teria uma relação de dependência contrafactual natural com o corpo do ator, porque fosse outra a aparência do ator seria outra necessariamente a aparência do *tableau*. Ao resumir o argumento de Alward, Christine Nelson faz uma leitura interessantemente equivocada: “elencamento é o método usado pelo fotógrafo no qual um objeto ou pessoa cumpre um papel (*role*), fazendo a fotografia resultante ficcionalmente competente, pois tem um assunto pictórico separado de seu objeto pictórico”⁸¹⁹. Equivocada, porque no exemplo do puro elencamento nada é dito sobre a produção de fotografias dos atores selecionados; interessantemente assim, porque revela a conexão implícita da argumentação de Alward com a ideia de fotografia de representação. Um objeto ou uma pessoa cumprir um papel corresponderia a desempenhar “seu próprio papel especial (*plays its own special part*) em um processo independente de representação”⁸²⁰, ao “processo de representação ocorrer [...] no assunto [da fotografia]”⁸²¹.

Assim sendo, a descrição de Nelson permite ver que o intérprete está explorando a ideia de disseminação visual de uma representação *in loco*. É porque o observador pode ver a partir da foto que o objeto pictórico da fotografia cumpre esse papel, isto é, que ele é capaz de vê-lo como o personagem, que a fotografia teria *secundariamente* um assunto

⁸¹⁸ Comentando sobre o exemplo de Sileno, Alward afirma que “Scruton reconhece que por meio de um tal gesto [o apontar para o bêbado], pode-se tornar o objeto em uma representação” (ALWARD, 2012, p. 14).

⁸¹⁹ “Casting is a method used by the photographer in which an object or person fulfills a role, making the resulting photograph fictionally competent in that it has a pictorial subject separate from its pictorial object” (NELSON, 2013).

⁸²⁰ SCRUTON, 1981, p. 589.

⁸²¹ SCRUTON, 1981, p. 588.

pictórico. É o *tableau vivant* visível a partir da fotografia que teria *primária ou propriamente* esse assunto pictórico. O erro de Christine Nelson é elucidador também porque mostra que a posse do *tableau vivant* desse assunto se dá independentemente dele ser fotografado ou não. Quer dizer, não é a produção da fotografia que a faria ter um assunto pictórico, mas sim a seleção do diretor de elenco, um processo independente de representação, por conseguinte. Alward está ciente dessa crítica:

Scruton pode replicar aqui que me escapou o ponto central de sua discussão. Afinal, o que eu mostrei, no máximo, é que fotografias podem ser usadas como representações em um sentido relacional [...] [...] mesmo se Scruton estivesse certo que fotografias não são representações intrínsecas, elas ainda podem ser representações *per se* — veículos de pensamento representacional.⁸²²

Como uma fotografia não sendo uma representação intrínseca poderia ser uma representação *per se*, ainda mais considerando que a fotografia se tornaria representacional por causa da seleção do diretor de elenco, o que faria dela justamente uma representação *per aliud*?

A razão da confusão de Alward está na maneira como interpreta a ideia de ser “veículo de pensamento representacional”. O intérprete considera que o fato de uma fotografia ser uma disseminadora visual de representação a tornaria um veículo representacional, só que a representação apenas tomaria carona com ela, digamos. Nas quatro vezes que usa a expressão, Scruton fala de um veículo *suficiente*⁸²³, *principal*⁸²⁴ ou *apropriado (proper)*⁸²⁵, nunca simples ou somente em veículo⁸²⁶. A pintura seria o veículo de pensamento representacional por excelência. Ela não apenas expressaria o pensamento imaginativo do pintor, mas ela própria *seria* a expressão concreta desse pensamento. Aqui vale usar uma citação tirada de um contexto completamente distinto (discussão de filosofia prática kantiana): “o termo expressão é usado no sentido em que alguém se expressa através das roupas que veste ou da música que ouve. Essa sorte de auto expressão não é a revelação de uma natureza já determinada. Alguém torna-se o eu que é através da sua auto expressão”⁸²⁷. Roupas ou músicas, nesse sentido *constitutivo* de expressão, poderiam ser encaradas como veículos do eu. Por um lado, tal como o eu não existiria sem esses veículos

⁸²² ALWARD, 2012, p. 16.

⁸²³ Cf. SCRUTON, 1981, p. 589.

⁸²⁴ Cf. SCRUTON, 1981, p. 596 e 597.

⁸²⁵ Cf. SCRUTON, 1981, p. 598.

⁸²⁶ Talvez a fotografia ser uma disseminadora visual possa, quando muito, fazer dela um veículo *insuficiente, secundário ou inapropriado* da representação, já que seria preciso informação contextual para apreender a representação disseminada visualmente.

⁸²⁷ FRIERSON, 2003, p. 138.

de expressão, o pensamento imaginativo do pintor não existiria *atual* ou *efetivamente*⁸²⁸ sem o veículo da pintura. Por outro, o pensamento imaginativo do diretor de elenco poderia existir sem o veículo da fotografia, que apenas *veicula* visualmente a representação sem a constituir. Alward comete uma equivocação, portanto.

O intérprete pretende que o segundo momento de sua argumentação seja uma aplicação do modelo do puro elencamento:

O que eu quero argumentar aqui é que fotografias podem se tornar representações no sentido de Scruton via um processo de elencamento representacional. Artistas fotográficos (*photographic artists*) normalmente registram um grande número de imagens dos quais escolhem um pequeno subconjunto para imprimir e exibir. Como resultado, eles são capazes de exercerem um alto grau de controle sobre a aparências das fotografias que eles usam para representar variados assuntos fotográficos. Tal como “uma maneira particular de pintar um gesto [de um assunto pictórico] ... [pode] ser revelador do caráter do assunto”, escolher uma fotografia cujo objeto faz um certo gesto pode ser revelador do caráter do assunto fotográfico [...] E, uma vez que, dado esse grau de controle sobre a aparência as fotografias exibidas, não há razão para negar que fotografias sejam ficcionalmente competentes ou capazes de representar seus assuntos de outra maneira que não aquela em que de fato são (*their subjects other than they in fact are*), elas podem ser representações no sentido de Scruton. De fato, a fotografia pode ser entendida de maneira frutífera como uma arte do “elencamento” representacional.⁸²⁹

O exemplo do elencamento fotográfico seria uma aplicação do modelo desenvolvido no exemplo anterior, porque 1) a seleção é feita de um conjunto de objetos, no caso fotografias, a partir de sua aparência (que copia as aparências dos objetos fotografados); e 2) a seleção é responsável pelo status representacional desses objetos, não sua eventual produção. Embora não o diga explicitamente, esse exemplo é uma resposta direta de Alward ao argumento do estilo. O fotógrafo teria mais controle sobre “a aparência das fotografias” a serem vistas pelo observador do que Scruton originalmente supõe porque registra mais fotos do que exibe. Pela seleção das fotos que serão exibidas, o fotógrafo faz com que o observador veja exatamente aquilo que ele quer que veja. Alguém que faça uma varredura nas fotos arquivadas na nuvem batidas com seu celular para encontrar uma que apanhe o “jeitão” (a exceção, digamos) de uma pessoa para homenageá-la estaria fazendo um elencamento fotográfico no sentido de Alward⁸³⁰.

⁸²⁸ Ainda que Scruton pareça tentado pela ideia de pintura mental (uma antevisão completa da pintura a ser pintada, como vimos em 2.4), sua moldura conceitual não nos obriga a ela. Assim, o pensamento imaginativo comunicado acessível ao observador não precisa corresponder a um pensamento entretido *tal e qual* pelo pintor *antes* de começar a pintura. Em vez disso, resultaria do próprio processo de pintar, durante o qual ocorreria o ajustamento de uma ideia prévia para uma pintura pela “conversa” do artista com o meio. Assim sendo, o pensamento imaginativo “final” não poderia existir sem o veículo da pintura, já que resultaria dessa “conversa”.

⁸²⁹ ALWARD, 2012, p. 14.

⁸³⁰ O intérprete também fala em uma fotografia “representar seus assuntos de outra maneira que não aquela em que de fato são”. Adiantando o que falarei pouco mais adiante, o elencamento fotográfico

Só que o argumento do estilo de Scruton não discute a aparência das fotografias *exibidas*, mas sim daquelas *produzidas*. A relação que está em jogo não é aquela entre o produtor das imagens fotográficas e o observador delas, mas sim aquela entre fotógrafo e fotografia produzida por ele, entre criador e criatura, digamos. Não apenas o controle sobre a exibição das fotografias *não* conflita com a falta de controle sobre a produção delas, como o raciocínio de Alward parece pressupô-lo, inclusive. O controle sobre a exibição pode ser posto na conta do fato de a fotografia ser um tipo de “imagem [...] deliberada (*deliberate*)”⁸³¹. Fotografias não são produzidas espontaneamente (*pace* Berys Gaut com sua fotografia natural). Por conta disso, por serem produzidas intencionalmente, podemos considerar que a seleção de imagens para exibição faria parte da deliberação envolvida em nossas práticas fotográficas. Podemos nos perguntar o seguinte: por que fotógrafos tirariam “um grande número” de fotografias para selecionar algumas se não pela simples razão de carecerem de um certo tipo de controle (que Scruton consideraria “apropriado”) sobre as fotografias individualmente? Alward, ao não se aprofundar no *porquê* de fotógrafos tirarem “um grande número de imagens dos quais escolhem um pequeno subconjunto”, perde uma oportunidade de reconhecer que aceita a conclusão do argumento do estilo *sobre fotografias singulares*. Caso o fotógrafo possuísse *total* controle sobre elas, não seria o caso de só tirar algumas poucas fotos, e pronto?

Ademais, curiosamente, Alward não usa “fotógrafos” na passagem, mas sim “artistas fotográficos”. Como se trata de “controle sobre a aparência das fotografias exibidas”, por que *apenas* o produtor das fotografias poderia exercê-lo? Por que não uma terceira pessoa? Mesmo que seja o produtor de fotografias a fazer a seleção, ele não o faz *enquanto produtor delas*, pois é outro papel que assume. Claro, talvez outra pessoa seja incapaz de fazer a seleção que ele faria, mas isso não torna a outra pessoa incapaz de fazer *uma* seleção entre as fotografias. A avaliação se essa outra seleção seria apropriada ou não ao estilo de um fotógrafo são outros quinhentos⁸³². O controle do elencamento de Alward é um controle *curatorial*. É enquanto curador das próprias fotografias que o fotógrafo porventura pode selecioná-las de modo a controlar o que será exibido para o observador: não no varejo, que seria o caso de um controle total sobre o que será visível na superfície de *uma* fotografia,

não necessariamente precisa ser feito entre fotos produzidas pela pessoa, podendo ser uma espécie de curadoria sobre fotos produzidas por outros. Imaginemos o caso de uma pessoa obesa que quer emagrecer. Uma amiga dela ou até mesmo ela própria poderia buscar na internet fotos de pessoas magras parecidas com a pessoa até encontrar uma que corresponderia a como ela ficaria quando emagrecesse. A fotografia seria uma representação dessa pessoa com uma aparência que não é (pelo menos não *ainda*) a sua.

⁸³¹ SCRUTON, 1981, p. 579.

⁸³² De acordo com Nigel Warburton, o lançamento póstumo de fotografias não publicadas anteriormente “pode seriamente distorcer nosso entendimento daquilo que o fotógrafo estava tentando fazer e, por conseguinte, do estilo do fotógrafo” (WARBURTON, 1996, p. 395). Ou seja: de que seja *possível* fazer uma outra seleção não se segue nem mesmo que seria *desejável*.

mas no atacado sobre o que será exibido em um *conjunto* de fotografias exibidas. De fato, o controle de Alward poderia ser exercido até mesmo por alguém que não tivesse *nada a ver* com o contexto de produção das fotografias, como um vivente do século XXI que selecionasse fotografias para compor um livro de mesa de centro com as melhores fotografias do século XIX, por exemplo.

Embora não o diga, o cerne da ideia de elencamento fotográfico, a seleção de um subconjunto de fotografias, foi tomada de empréstimo a Nigel Warburton, em *Individual Style in Photographic Art*⁸³³. Só que, por conta da má interpretação de Alward ao considerar que Scruton estaria sobretudo preocupado com pinturas que retratassem objetos realmente existentes, a dimensão do empréstimo é limitada ao controle sobre as aparências das fotos. As ideias de Warburton são mais complexas do que isso, todavia: “mesmo se fôssemos conceder a Scruton que a fotografia não é primariamente um meio representacional, nós poderíamos ainda demonstrar que é um meio que tem a capacidade corporificar intenções importantes e esteticamente relevantes”⁸³⁴. “Corporificar intenções importantes e esteticamente relevantes” não se limita simplesmente a selecionar fotos com aparências apropriadas para serem exibidas ou para terem sujeitos pictóricos diferentes de seus objetos pictóricos. Tais intenções não se deixariam ver em uma foto singular, mas em uma *seleção*⁸³⁵ de fotos escolhidas pelo próprio fotógrafo:

É apenas um fato sobre fotografia que é notavelmente fácil produzir muitos milhares de imagens em um espaço de tempo muito pequeno. O que usualmente acontece é que um fotógrafo implicitamente apelida (*dubs*) uma seleção dessa produção (*output*) ‘obra pessoal’. Isso é alcançado por tais técnicas como assinar, carimbar, fazer impressões de exibição ou exibir ou mesmo incluir as imagens relevantes em uma monografia fotográfica. Todas

⁸³³ “Embora talvez ficcionalmente incompetente, a fotografia envolve tantas escolhas artisticamente relevantes que é perverso da parte de Scruton manter que representações fotograficas são impossíveis e de menor relevância estética do que a representação na pintura. Eu chamo essa resposta a *resposta fraca* a Scruton [...]” (WARBURTON, 1996, pp. 389-390). Seria perverso da parte do filósofo britânico porque seria sustentar “uma noção simplista de como uma fotografia seja” (WARBURTON, 1996, p. 391), e seria uma resposta fraca a ele já que os críticos acriticamente aceitariam o pressuposto de que estilo ocorreria em fotografias individuais (Cf. WARBURTON, 1996, p. 391). Warburton pretende oferecer em seu artigo uma resposta mais forte do que essa justamente por não adotar tal pressuposto. Curiosamente, o intérprete usa “perverso” na formulação da resposta fraca, o que parece sugerir um aspecto atitudinal para além de um mero engano conceitual: Scruton não estaria meramente errado, mas *perversamente* errado. King e Wicks, mencionados por Warburton como aderentes da resposta fraca (Cf. WARBURTON, 1996, p. 390), de fato atribuem uma certa insensibilidade ao filósofo conservador (como sugeri em 1.3), mas não a vinculam com uma atitude de má vontade contra a fotografia e cinema como farei em 5.3.

⁸³⁴ WARBURTON, 1996, pp. 395-396.

⁸³⁵ Podemos ver na formulação Alward (“artistas fotográficos normalmente registram um grande número de imagens dos quais escolhem um pequeno subconjunto para imprimir e exibir”; ALWARD, 2012, p. 14) uma marca do empréstimo às ideias de Warburton. Para esse, é apenas no subconjunto de fotografias selecionadas que as intenções “relevantes e esteticamente importantes” de um fotógrafo poderiam ser acessadas. Já para Alward, é meramente a seleção (que pode ser o simples pinçamento de *uma* fotografia de um conjunto) que faria uma fotografia representar, não sua participação de um subconjunto selecionado.

essas coisas são sinais que o fotógrafo deseja que essas imagens particulares sejam consideradas parte de uma série maior. Sem esse tipo de informação sobre o status de fotografias particulares, pode ser muito difícil discernir as intenções por trás de um indivíduo⁸³⁶

A seleção expressaria a intenção do fotógrafo, não sendo exagero vê-la como veículo para ela.

Imaginemos que um fotógrafo venha tirando fotos do povo brasileiro ao longo dos anos. Ele poderia fazer um comentário visual algo óbvio sobre o contraste da era Lula com a era pós-golpe simplesmente por selecionar de seu acervo, fotos de pessoas sorridentes em frente a casa própria ou com o carrinho de supermercado cheio para representar a prosperidade imperante no governo do sindicalista, e fotos de pessoas catando carcaças de açougue ou de motoboys exaustos em suas intermináveis jornadas de trabalho para representar o empobrecimento da maior parte da população após 2016. O título da exibição do fotógrafo, junto com o teor das imagens e a informação de suas datas, podem ser pistas valiosas para o observador apreender a intenção do fotógrafo de modo que ela contaria “como um fator sério na determinação de como uma imagem é vista”⁸³⁷. Tal como o elencamento de Alward, a seleção de Warburton independe da produção das fotografias, podendo ser apenas uma forma de curadoria de fotografias pré-existentes. Assim, alguém poderia selecionar fotos de Lula vestindo os paletós que ganhou de Evo Morales, 1) para simplesmente mostrar a semelhança dessas roupas com aquelas de *Star Trek* (uma intenção “ostensiva”, por assim dizer); 2) para imaginar Lula como o almirante Lullis da frota estelar (um sujeito pictórico ficcional), ou 3) assumindo o reconhecimento dessa semelhança, para fazer um comentário sobre a visão de Lula do futuro do Brasil, digamos, que essa visão não estaria fora de lugar na utopia otimista corporificada nesse seriado (se esse comentário será positivo ou negativo dependerá do contexto)⁸³⁸.

Como podemos ver, a seleção de Warburton é bem mais complexa do que o elencamento fotográfico de Alward, o que mostra que o intérprete faz um recorte limitado das possibilidades da seleção. A pura arte do elencamento não poderia servir de modelo para a seleção de Warburton de modo geral, mas apenas para esse recorte limitado do intérprete. A pura arte do elencamento, apesar de pressupor um conjunto prévio de atores, concerne apenas à representação de *um* personagem: “poderia haver uma pura arte de elencamento em que *uma* pessoa passa a representar *um* personagem somente pelo *fiat* do diretor de elenco. [...] [que teria] tanto controle sobre como o personagem (ou assunto) é

⁸³⁶ WARBURTON, 1996, p. 394.

⁸³⁷ SCRUTON, 1981, p. 588.

⁸³⁸ A ideia de seleção de Warburton merece um tratamento mais aprofundado do que aquele oferecido por mim aqui. Para poder exemplificar concretamente como o estilo de alguém emergiria da seleção de fotografias constituidora de seu *corpus*, eu precisaria ter mais conhecimento do que de fato tenho de fotografias artísticas e das pessoas que as fazem ou fizeram.

representado quanto um pintor ou escultor”⁸³⁹. A ficcionalidade desse tipo de elencamento seria tão mínima que não haveria algo como uma história ou mesmo uma situação ficcional para reunir um conjunto de personagens. Mesmo que o diretor de elenco selecionasse vários atores para representar vários personagens, suas representações estariam como que insuladas em seus *tableaux vivants*. Mais ou menos como a representação de Vênus não teria nada a ver com a representação de Sileno. Christine Nelson acerta até mesmo quanto a isso em seu erro já mencionado: além de conectar diretamente com a fotografia de representação, ela enfatiza a singularidade da representação alcançada pelo elencamento do diretor (“um objeto ou pessoa cumpre um papel”). Em compensação, a seleção de fotografias de Warburton poderia dizer respeito a um *conjunto* de fotografias e fazer coisas (ficcionais ou não) mais complexas com esse conjunto do que Alward reconhece com seu elencamento fotográfico.

Podemos organizar em uma série crescente de complexidade os modos de representação para além da criação/produção que viemos tratando: arte pura do elencamento, fotografia de representação < elencamento fotográfico de Alward < seleção de Warburton. Todos eles podem ser compreendidos pela ideia de circuito de represent-ação, uma vez que suas descrições envolvem explicitamente a descrição de ações tomadas pelo produtor da representação: o *fiat* do diretor do elenco; o registrar um grande número de imagens e o selecionar, imprimir e exibir um pequeno subconjunto delas do artista fotográfico; e, por fim, o “assinar, carimbar, fazer impressões de exibição ou exibir ou mesmo incluir as imagens relevantes em uma monografia fotográfica”⁸⁴⁰ do fotógrafo artista de Warburton. A ideia de circuito de represent-ação é suficiente flexível para abranger todos esses modos porquanto indeterminada. São apenas as informações de cada caso particular que a determinam contextualmente. Além de ter sido formado a partir da moldura conceitual de Scruton, com suas ideias de um processo independente de representação e de exercício representacional, o circuito de represent-ação também responde à demanda de Warburton: “é hora [para a filosofia da fotografia] expandir a discussão da arte fotográfica e incluir a consideração de aspectos não-representacionais (ou, pelo menos, não-pictóricos) da fotografia”⁸⁴¹. Enquanto encadeamento de ações totalizadoras, o circuito de represent-ação justamente abordaria aspectos não-pictóricos da fotografia (e, potencialmente, de outras formas de representação⁸⁴²).

⁸³⁹ ALWARD, 2012, p. 13; grifos meus, NF.

⁸⁴⁰ WARBURTON, 1996, p. 394.

⁸⁴¹ WARBURTON, 1996, p. 396.

⁸⁴² Aplicarei o conceito de circuito de represent-ação para a compreensão da dinâmica da *novel* dramática de Henry James em 5.2.

5. REPRESENTAÇÃO DRAMÁTICA

Entender o que seja exatamente a representação dramática não é apenas central para a compreensão da ontologia do cinema propugnada por Scruton, que tem em seu cerne a definição de filme como fotografia de *representação dramática*, mas para a compreensão da própria estrutura argumentativa de *Photography and Representation*. Vale a pena reproduzir as primeiras linhas do artigo:

Críticos e filósofos foram ocasionalmente incomodados pela questão de se o cinema é uma forma de arte independente — independente, isto é, do teatro, do qual toma de empréstimo tantas convenções. Essa questão pode ser rastreada (*traced back*) a uma mais básica, à questão se a fotografia é capaz de representar alguma coisa. Argumentarei que não, e que, na medida em que há representação no cinema (*in film*), sua origem não é fotográfica. Um filme (*film*) é uma fotografia de uma representação dramática; não é, porque não pode ser, uma representação fotográfica. Segue-se que se há uma tal coisa como uma obra prima cinematográfica (*cinematic masterpiece*) será assim porque — como *Morangos Silvestres* e *A Regra do Jogo* — é em primeiro lugar uma obra prima dramática.⁸⁴³

A estrutura argumentativa de *Photography and Representation* é divisada de imediato: para responder qual é a relação entre teatro e cinema, Scruton investigará o cinema; para investigar o cinema, investigará a fotografia. As seções 1 a 10 servirão para sustentar sua resposta: uma vez que as fotografias não são representações, a fotografia não pode ser representacional e, portanto, o cinema não é representacional em virtude da produção fotográfica de suas imagens. É aqui que se encaixa a ideia de fotografia como representação explorada no último capítulo. O registro fotográfico dos atores apenas disseminaria visualmente a representação de suas performances. Será na performance dos atores de cinema que o filósofo britânico rastreará a origem da representação no cinema.

Dado como a argumentação foi divisada, podemos imaginar que a resposta para a pergunta engatilhadora do artigo deveria ser a seguinte: a relação entre teatro e cinema é a de dependência do segundo em relação ao primeiro, uma vez que o aspecto representacional do cinema se originaria na performance dos atores. A representação dramática da qual fala Scruton deveria ser, por conseguinte, uma representação *teatral*. Parece por aí que o artigo se encaminhará. Após repetir a definição de cinema na seção 11, Scruton afirma que

quaisquer propriedades representacionais que pertencem ao [filme] pertencem em virtude da representação que é executada (*effected*) na ação dramática, isto é, em virtude das palavras e atividades dos atores no filme

⁸⁴³ SCRUTON, 1981, p. 577.

(*in the film*)⁸⁴⁴. *Ivan, o Terrível* representa a vida de Ivan não porque a câmera estava apontada para *ele*, mas porque estava apontada para um ator que performou a parte de Ivan [*played the part of Ivan*]⁸⁴⁵.

A filmagem de cinema é capaz de disseminar representação porque atores fariam coisas diante da câmera cinematográfica. Essas coisas feitas por eles (“palavras e atividades”) são identificados por Scruton pela rubrica de *ação dramática*, uma forma de performar papéis. A ação dramática seria uma representação teatral, então?

Aparentemente sim, porque “[Marilyn Monroe] faz isso [representar um personagem] *exatamente como (just as)* é feito no palco, por atuar a parte (*acting the part*)”⁸⁴⁶. Também porque

representação no cinema envolve uma *ação exatamente na maneira [in just the way]* em que uma peça envolve uma *ação*. [...] segue-se que as limitações (*constraints*) fundamentais que o cinema deve obedecer como uma forma de arte – aquelas limitações que são integrais à sua própria natureza como uma arte representacional – são dramáticas, envolvendo a representação de personagem e ação ⁸⁴⁷.

Se o ator de cinema performa seu papel exatamente como faria no palco; se o cinema envolveria ação exatamente da mesma maneira que uma peça teatral envolveria ação, então a representação dramática que origina o aspecto representacional do cinema deveria ser teatral. Se é para concluirmos que o cinema é uma forma de arte dependente do teatro por tomar dele “tantas convenções”, então as tais “limitações fundamentais” dramáticas constitutivas teriam que ser teatrais. Isso faria do cinema uma espécie de teatro filmado, uma concepção desconcertante, porém a resposta de Scruton nos desconcerta por não ser aquela que esperávamos: “as convenções [do cinema, de um filme] não são teatrais”⁸⁴⁸. Como ele elucida na sequência da passagem citada logo acima, “‘dramático’ aqui não significa teatral, mas é usado (*applied*) no sentido em que Henry James deu ao [termo] quando falou da *novel* como uma forma de arte dramática”⁸⁴⁹.

Se representação dramática no sentido em que Scruton usa o termo não significa representação teatral, então estabelecer que as limitações constitutivas do cinema são

⁸⁴⁴ Mais apropriadamente, “atores no filme” deve remeter aos atores registrados pela câmera cinematográfica, cujas aparências são copiadas pela filmagem. Atores não poderiam estar nem na representação dramática que performam (são os personagens ficcionais), nem, muito menos, impressos na superfície da película (são as figuras fotográficas dos atores, as cópias de suas aparências). Claro, nós ordinariamente falamos que este ator ou aquela atriz *estão no filme* sem nos darmos conta do que estamos *literalmente* falando. Essa característica da formulação de Scruton compartilhada com o modo ordinário de expressão abre as questões (que deixarei inatacada) sobre qual o registro das afirmações sobre cinema do filósofo e sobre qual o estatuto da definição fulcral.

⁸⁴⁵ SCRUTON, 1981, p. 598.

⁸⁴⁶ SCRUTON, 1983, p.44; grifo meu, NF.

⁸⁴⁷ SCRUTON, 1981, p. 599; sublinhado meu, NF.

⁸⁴⁸ SCRUTON, 1983, p. 43.

⁸⁴⁹ SCRUTON, 1981, p. 599.

dramáticas não seria suficiente para concluir que o cinema seria uma forma de arte dependente do teatro. Considerando o encadeamento de perguntas apresentado pelo próprio Scruton no começo de *Photography and Representation*, antes de considerarmos como *desencaminhadora* a questão sobre a independência do cinema em relação ao teatro, devemos considerar sua argumentação como entimemática. A premissa faltante que faria a intermediação entre um filme ser fotografia de representação dramática e o cinema ser uma forma de arte dependente do teatro deve ser buscada a partir da elucidação de Scruton sobre o que entende por “dramático”. Talvez o próprio Henry James possa nos oferecer subsídios para responder a questão.

5.1 A *novel* dramática de Henry James

Minha intenção aqui não é a de fazer uma exegese fiel de Henry James, já que não teria condições para tanto, mas tão simplesmente em esboçar a dimensão do conceito de dramaticidade de James a partir de um tratamento criativo (para não dizer *freestyle*) de seus textos. Para além de dois deles (*A arte da ficção* e *O futuro do romance*), usarei o capítulo inicial do livro *Henry James and The Dramatic Analogy* (1963), de Joseph Wiesenfarth, intitulado “*The Dramatic Novel: Its Qualities and Elements*”. Mesmo assim, como veremos, não penso que Wiesenfarth (*muito menos* Scruton) apanhe inteiramente a dimensão da concepção de Henry James.

O aspecto dramático da *novel* para Henry James derivar-se-ia diretamente de sua comparação da *novel* com a pintura. Podemos entender essa comparação a partir de duas longas passagens:

1) O romance [*novel*] precisa se levar a sério para que o público o leve a sério também. [...] Ainda se espera, embora as pessoas talvez tenham vergonha de dizer, que uma produção que, afinal, é apenas uma “simulação” [*“make believe”*] (pois o que mais é uma história [*“story”*]?) deva ser de algum modo apologética – deva renunciar à pretensão de tentar realmente representar a vida [...] A única razão para a existência de um romance é a de que ele tenta de fato representar a vida. Quando ele desdenha essa tentativa, a mesma tentativa que se vê na tela do pintor, terá chegado a uma situação muito estranha. [...] a analogia entre a arte do pintor e a arte do romancista [*novelists*] é, até onde posso ver, completa. Sua inspiração é a mesma, sua técnica (a despeito da qualidade diferente dos meios) é a mesma, elas podem explicar e sustentar uma à outra. Seu motivo é o mesmo, e a honra de uma é a honra da outra. Os maometanos pensam que a pintura é uma coisa profana, mas já se vai muito tempo desde que os cristãos pensavam assim, e portanto é mais estranho que na mente cristã traços (ainda que dissimulados) de suspeita contra uma arte irmã subsistam até hoje. A única maneira eficaz de apagá-los é enfatizar a analogia a que acabei de me referir – é insistir no fato de que, se a pintura é realidade, o romance é história. Essa é a única descrição genérica (que lhe faça justiça) que se pode dar ao romance. Mas a história também se

permite representar a vida; não se espera dela, não mais do que da pintura, que faça apologias⁸⁵⁰;

2) Nem é preciso dizer que você não vai escrever um bom romance [*novel*] se não possuir senso de realidade; mas será difícil lhe dar uma receita de como dar existência a esse senso. A humanidade é imensa, e a realidade tem uma miríade de formas [*forms*]; o máximo que se pode dizer é que algumas das flores da ficção têm o odor dela, outras não; já dizer a princípio como o buquê deve ser composto, é outro assunto. É igualmente excelente e inconclusivo dizer que se deve escrever a partir da experiência: para nosso hipotético aspirante tal declaração pode ter sabor de zombaria. Que tipo de experiência é pretendida, e onde ela começa e onde ela termina? A experiência nunca é limitada e nunca é completa: ela é uma imensa sensibilidade [*sensibility*], uma espécie de vasta teia de aranha, da mais fina seda, suspensa no quarto [*chamber*] de nossa consciência, apanhando qualquer partícula do ar em seu tecido. É a própria atmosfera da mente; e quando a mente é imaginativa – muito mais quando ela acontece de ser a mente de um gênio ela leva para si mesma os mais tênues vestígios da vida, ela converte as próprias pulsações do ar em revelações. [...] Lembro-me de uma romancista [*novelist*] inglesa, uma mulher de talento, dizendo-me que estava muito satisfeita com a impressão que conseguiu dar em uma de suas histórias [*tales*] sobre a natureza e o modo de vida da juventude protestante francesa. Perguntaram-lhe onde aprendeu tanto sobre essas pessoas tão recônditas, deram-lhe parabéns por ter tido oportunidades tão peculiares. Essas oportunidades consistiam no fato de ela ter, uma vez em Paris, ao subir uma escada, passado por uma porta aberta, onde, na casa de um *pasteur*, alguns jovens protestantes estavam sentados ao redor de uma mesa, ao fim da refeição. O olhar de relance constituiu uma pintura: durou apenas um instante, mas esse instante foi experiência. Ela teve uma impressão pessoal direta, e extraiu seu modelo. Sabia que juventude era aquela, e que protestantismo; também tinha a vantagem de ter visto o que era ser francês, de modo que ela converteu essas ideias numa imagem concreta e produziu uma realidade. [...] [Ela demonstrou o] poder de adivinhar o não visto do visto, de traçar a implicação das coisas, de julgar toda a peça pelo padrão, a condição de sentir a vida em geral tão completamente que você se sente disposto a conhecer cada canto dela – esse acúmulo de capacidades pode quase ser chamado de experiência. [...] Se a experiência consiste em impressões, pode-se dizer que as impressões são experiência, já que (não é o que vimos?) são o próprio ar que respiramos. Portanto, se eu dissesse a um novato: “Escreva a partir da experiência e só dela”, sentiria que se trata de uma advertência tantalizante se não acrescentasse imediatamente: “Tente ser uma das pessoas com quem nada se perde!”⁸⁵¹

As duas passagens são complexas e demandam uma leitura cuidadosa. A primeira passagem afirma explicitamente a “analogia completa” entre as artes da *novel* e da pintura. Parte dessa analogia estaria em compartilharem a tarefa da representação da vida como sua razão de existir. A passagem não apenas não esclarece a natureza dessa representação, como coloca problemas vinculados a ela ao leitor: 1) como *novels* e pinturas poderiam compartilhar uma mesma técnica, se, como Henry James reconhece, seus meios seriam diferentes?; 2) se a analogia entre *novels* e pinturas é tão completa como propugnada, como *novels* seriam uma coisa (“história”) e pinturas outra (“realidade”)? Como

⁸⁵⁰ JAMES, 2011a, pp. 13-14; Cf. JAMES, EDEL, 1956, pp. 4-6.

⁸⁵¹ JAMES, 2011a, pp. 22-24; Cf. JAMES, EDEL, 1956, pp. 12-13.

dizer que seriam duas coisas diferentes seria enfatizar sua analogia?; 3) Em qual sentido uma pintura seria “realidade” e uma *novel* não? O que significa a *novel* ser uma simulação ou faz-de-conta? Penso que a segunda passagem elucida a primeira ao responder (ou, pelo menos, sugerir caminhos de resposta a) essas perguntas, especialmente aquela sobre a representação da vida.

Lendo a primeira passagem (e ignorando a obra de Henry James), o “pacote conceitual” de [representação da vida + analogia com pintura + pintura como realidade] poderia ter nos dado a impressão de que ele estaria sustentando uma espécie de naturalismo para o caso das *novels*. Afinal, em um certo sentido, pinturas podem ser representações da vida por representarem fidedignamente as características visuais dos objetos materiais, no caso em que estaríamos lidando com uma pintura reprodutiva. A pintura seria realidade por ser perceptualmente realista (para não dizer ilusionista), quase ao modo de um *trompe l’oeil*. Ela também poderia representar a vida por retratar temas, momentos, pessoas e objetos da vida ordinária como ordinariamente são (também no sentido ordinário de “ordinário”, digamos). A analogia completa entre pintura e *novel* estaria em que a última deveria estar comprometida em reproduzir todos os detalhes da vida, por mais sórdidos e mesquinhos que sejam, o que justificaria a postura resoluta de James de que *novels* não precisam ser apologéticas. A segunda passagem de imediato dissolve essa possível impressão “naturalista”, porque indica qual o sentido de “realidade” está em jogo. A afirmação de que “você não vai escrever uma boa *novel* se não possuir senso de realidade” ainda poderia ser interpretada naturalisticamente, mas a sequência dela não permite tal interpretação. Seria difícil adquirirmos um senso de realidade porque “a humanidade é imensa, e a realidade tem uma miríade de formas”. Realidade para Henry James não significaria o mundo como existe independentemente de nós, “objetivamente”. Pelo contrário, a realidade envolveria inescapavelmente uma referência a nós – ela seria multifária porque a humanidade é imensa e se manifestaria sob diversas formas. Só isso já revela que o conceito de realidade em jogo não é aquele tradicional, mas uma versão revisada sua.

A profundidade dessa revisão conceitual se deixa antever na breve explicação de Henry James do que seria experiência. A imagem da teia de aranha pode ser lida rapidamente a reiterar a experiência como “subjéctiva” em um sentido cartesiano: isolada (a câmara da consciência, ecoando aqui a *camara obscura* de Locke) e passiva (a teia apanha partículas de ar que calhariam de se grudar nela). Só que, embora separada e reconhecível como unidade, a câmara da consciência não está isolada do mundo, uma vez que não é uma câmara de vácuo e vestígios da vida chegam até ela. Embora essas partículas grudariam na teia de forma passiva, enfatizar *somente* isso é ignorar que uma teia de aranha é justamente algo *ativamente construído* por uma aranha para que capture suas

vítimas. O uso da imagem por James parece sugerir um borramento entre atividade e passividade na experiência, podendo ela ser considerada tanto uma atividade passiva quanto uma passividade ativa. Nesse tocante, Henry James revela-se tributário do conceito de recepção de Ralph Waldo Emerson, desenvolvido no ensaio não por acaso intitulado *Experiência*⁸⁵², que faria justamente esse borramento.

A ideia de que “a experiência nunca é limitada e nunca é completa” se explicaria na comparação com a teia de aranha. Enquanto algo construído, a experiência não é limitada por não possuir uma estrutura pré-existente ou dada que limite de antemão sua construção: teias de aranha não possuem um manual de montagem como os famosos móveis Ikea. Ela nunca é completa porque sempre pode ser expandida: uma teia de aranha acabada é uma teia de uma aranha acabada, isto é, morta. Mas a experiência pode também não ser completa no sentido de ser incapaz de apanhar *todos* os vestígios da vida: talvez o fato (em verdade uma condição da existência da teia) de estar suspensa na câmara de *uma* consciência a impeça disso. E aqui Henry James parece estar ecoando seu irmão William: “tudo o que *meu* pluralismo propugna é que não se encontra em parte alguma (*there is no where extant*) uma reunião (*gathering up*) do universo em *um* foco, seja de conhecimento, poder ou propósito. *Alguma coisa* escapa, mesmo de Deus”⁸⁵³. Uma experiência completa seria o análogo dessa reunião em um só foco aludida por William James. A incompletude da experiência implicaria na multiplicidade potencialmente infinita de maneiras diferentes da teia de aranha da experiência de apanhar os vestígios da vida e re-configurá-los.

Essa variedade potencialmente infinita de teias de aranha da experiência tem relação com a imensidão da humanidade e a multiformidade da realidade. A pedra de roseta para decifrar essa relação será um rápido sobrevoo pelo conceito de *Umwelt* de Jacob Von Uexküll. Na esteira de Kant, Uexküll considera que organismos *não* teriam acesso direto ao seu ambiente (*Umgebung*), mas sim habitariam mundos próprios (*Umwelten*). Esses mundos-próprios (*Umwelten*) nada mais seriam do que o ambiente interpretado pelo organismo em sua atividade sensório-motora em um sistema de signos e significados. O mundo próprio é ao mesmo tempo objetivo (uma seleção significativa de aspectos *do ambiente*) e subjetivo (*uma seleção significativa para o organismo em questão, entre outras potencialmente infinitas seleções significativas para outros organismos, de aspectos do ambiente*). *Sempre* algo escaparia à seleção de aspectos do ambiente, de modo que

⁸⁵² “A observação de Emerson ‘Tudo o que conheço é recepção’ (‘Experience’) é usada como um desafio à concepção oficial de Kant, em *Crítica da Razão Pura*, segundo a qual o conhecimento é ativo, espontâneo, uma questão de síntese da experiência, e de que só as aparências são receptivas” (CAVELL, 1997, p 79). Nesse sentido, não parece acidental o uso de “sensibilidade” na afirmação de Henry James de que a experiência é “uma imensa sensibilidade”. A sensibilidade é a faculdade cognitiva passiva por excelência para Kant (ou, pelo menos, para aquilo que Cavell chamou de “concepção oficial”).

⁸⁵³ JAMES, 1910; Apud GOODMAN, 2012, p. 155. Grifos no original.

nenhum mundo próprio seria o mundo absolutamente. Tal como William James, Uexküll abraçaria um tipo de pluralismo: ele fala “dos milhões de mundos-próprios, cujo número nos confundiria”⁸⁵⁴, que formariam “um esplendor inextricável, muitas vezes deslumbrante, de milhares sobre milhares de jardins sobrepostos, cada um dos quais exhibe suas flores e árvores”⁸⁵⁵. O ser humano, enquanto organismo, também habitaria mundos próprios, mas, enquanto organismo *complexíssimo*, tais mundos próprios também teriam inflexões sócio-culturais e históricas além daquelas biológicas, de modo que faria sentido falar em mundos próprios profissionais (o mundo do carpinteiro, por exemplo) e até acadêmico-epistêmicos (o mundo do físico, o mundo do psicólogo, etc.). Por conta disso, a imensidão da humanidade em Uexküll redundaria na multiformidade dos mundos próprios. Ora, uma das metáforas escolhidas pelo biólogo estoniano para caracterizar o mundo próprio é justamente a mesma de Henry James, aquela da teia de aranha:

Cada sujeito fia as suas correlações como os fios de uma aranha, relativamente a determinadas propriedades das coisas, e tece-as numa sólida teia que suporta a sua existência.

Quaisquer que possam ser as correlações entre os sujeitos e os objectos do seu mundo ambiente elas ocorrem sempre exteriormente ao sujeito em que temos de escolher os sinais característicos⁸⁵⁶.

Uexküll está tratando da tarefa interpretativa humana de caracterizar os mundos próprios de *outros* organismos não humanos (donde sua observação ao final da passagem). O mundo próprio é apresentado como uma *teia* de correlações.

A teia de aranha da experiência de Henry James pode ser interpretada a partir da teia de aranha do mundo próprio de Uexküll como um sistema simbólico que dá a ver certos aspectos do ambiente ao fazer grudar certos vestígios da vida, ao mesmo tempo em que oculta outros (por deixá-los passar, digamos). Esse sistema é construído pela atividade do organismo humano vivente. Os mencionados vestígios da vida podem ser *da vida* em pelo menos dois sentidos: 1) como aspectos do ambiente cuja assimilação é essencial para a construção e a manutenção dessa construção da parte do organismo, no caso em que seriam da vida por serem imprescindíveis ou *vitais* para a vida do organismo; e 2) como vestígios de *outras* vidas, humanas ou não, o resultado da atividade vital de outros organismos. Os dois sentidos não se excluem, muito pelo contrário: penso que faz parte do humanismo de James reconhecer que uma vida *humana* será tão mais rica quanto mais for capaz de assimilar vestígios de *outras* vidas humanas. Isso ficará claro em minha tentativa de explicar o exemplo da talentosa escritora inglesa. De qualquer modo, a aproximação da experiência com o mundo próprio permite sugerir um modo de entendermos a relação entre

⁸⁵⁴ UEXKÜLL, s.d., p. 135.

⁸⁵⁵ UEXKÜLL, 1928, p. 231.

⁸⁵⁶ UEXKÜLL, 1982, p. 42.

experiência e realidade. Experiência e realidade seriam dois modos de falar de uma forma de habitar o mundo ou de se relacionar com o ambiente. Quando enfatizamos o aspecto subjetivo e ineliminavelmente privado (o aparecer do mundo para um sujeito), falamos em *experiência*; quando enfatizamos o aspecto objetivo e público, acessível a outros sujeitos (o aparecer da relação de um sujeito-outro com o ambiente, digamos), falamos em *realidade*.

No exemplo da escritora de *novels*, as referências a seu gênero e nacionalidade não são acidentais, uma vez que seriam diametralmente opostas àquelas de seus retratados (ela *mulher*, eles *rapazes*; ela *inglesa*, eles *franceses*). Ademais, tal escritora provavelmente também não deveria ser jovem, nem protestante. Por isso, a “impressão [...] sobre a natureza e o modo de vida da juventude protestante francesa” que satisfazia a escritora era o resultado de um *exercício de alteridade*. A levamos a sério que ela dava uma impressão com sua história e que “a experiência consiste em impressões, pode-se dizer que as impressões *são* experiência”, então sua história levaria a uma experiência: aquela da juventude protestante francesa. Vale a pena repetir parte da segunda passagem para não perdermos de vista as suas sutilezas:

o fato de ela ter, uma vez em Paris, ao subir uma escada, passado por uma porta aberta, onde, na casa de um *pasteur*, alguns jovens protestantes estavam sentados ao redor de uma mesa, ao fim da refeição. O olhar de relance constituiu uma pintura: durou apenas um instante, mas esse instante foi experiência. Ela teve uma impressão pessoal direta, e extraiu seu modelo. Sabia que juventude era aquela, e que protestantismo; também tinha a vantagem de ter visto o que era ser francês, de modo que ela converteu essas ideias numa imagem concreta e produziu uma realidade. [...] [Ela demonstrou o] poder de adivinhar o não visto do visto, de traçar a implicação das coisas, de julgar toda a peça pelo padrão, a condição de sentir a vida em geral tão completamente que você se sente disposto a conhecer cada canto dela⁸⁵⁷

Quando a escritora olhou de relance pela porta aberta, ela não apenas viu objetos materiais, digamos, mas viu uma realidade no sentido que dei ao termo: ela viu a relação dos jovens com seu ambiente.

A observação seguinte é crucial: “O olhar de relance constituiu uma pintura: durou apenas um instante, mas esse instante foi experiência. Ela teve uma impressão pessoal direta, e extraiu seu modelo”. Além de podermos cogitar a partir daí que pintura teria relação com experiência por ter a ver com “impressão pessoal direta”, o trecho permite entender que a partir da realidade publicamente disponível ela acessou uma forma de habitar o mundo ou de se relacionar com o ambiente. A escritora “[adivinhou] o não visto do visto”, isto é, a experiência a partir da realidade; “[traçou] a implicação das coisas, [julgou] toda a peça pelo padrão”, porque viu a teia de aranha simbólica que “amarrava” aqueles objetos vistos

⁸⁵⁷ JAMES, 2011a, pp. 23-24; Cf. JAMES, EDEL, 1956, p. 13.

(jovens, mesa, objetos sobre a mesa, etc.) por dar-lhes ou mesmo *ser* seu sentido; por fim, “[sentiu] a vida em geral” porque foi capaz de simular em si a teia de aranha íntima, “invisível”, que dava coerência à cena. Ao simular a teia de aranha da experiência dos jovens franceses protestantes, a escritora *experimentou* o mundo sob outra perspectiva, isto é, captou vestígios da vida dos jovens na teia de aranha de sua própria experiência. Ela “[viu] o que era ser francês, de modo que ela converteu essas ideias numa imagem concreta e produziu uma realidade”, quer dizer, ela externalizou a experiência privada dela (sua visão) de uma forma pública de modo que outras pessoas pudessem passar por essa experiência também. Sua história escrita seria uma realidade justamente por ser a parte visível de uma experiência invisível, digamos.

Com isso, podemos tentar responder às questões postas pela primeira passagem. *Novels* e pinturas compartilhariam da mesma técnica porque seriam exercícios de expressar experiências. Os meios seriam diferentes justamente porque a experiência de se olhar uma pintura seria a experiência de uma experiência, isto é, ela daria a ver uma forma de ver o mundo (aquela do artista), sendo literalmente uma imagem concreta, enquanto que a experiência da *novel* não. A *novel* permitiria uma simulação de experiência ao simular uma realidade. Idealmente (em uma boa *novel*, digamos), o leitor é posto em uma posição parecida àquela da escritora ao subir as escadas, só que em relação a uma realidade de faz de conta: ao fazer de conta que vê uma realidade, alimentado pelas descrições do autor, o leitor simularia a experiência do que ele faz de conta ver⁸⁵⁸. Uma pintura seria uma realidade justamente porque é um objeto público, literalmente visível. Quanto a *novel*, depende. Por um lado, ela *não* é realidade se pensarmos a *novel* a partir de sua relação com o leitor. É o leitor quem simula realidade a partir das pistas escritas pelo autor, sendo essa simulação algo privado, pelo qual cada leitor é responsável por fazer⁸⁵⁹. Por outro lado, ela é realidade se pensarmos a obra a partir da relação da *novel* com seu autor. Ela é a expressão pública da experiência privada do autor (da simulação de uma experiência *que não a sua*). Nesse sentido, ela não diferiria de uma pintura no tocante a dar acesso a uma experiência, exceto que *novels* usam signos estritamente convencionais e pinturas signos icônicos mais ou menos convencionais.

Essas minhas elucubrações parecem receber confirmação de outras duas passagens (que serão as últimas grandes citações de Henry James deste subcapítulo):

1) [...] a constante exigência humana pelo que [o romancista, *novelist*] tem a oferecer é simplesmente a carência comum por um *retrato*. O romance é, de todos os retratos, o mais abrangente e elástico. Pode se estender aonde for

⁸⁵⁸ Esse é o cerne da concepção dramática de *novel* de Henry James.

⁸⁵⁹ Isso explicaria em parte a nossa decepção com adaptações cinematográficas de obras literárias: as aparências de atores e objetos cenográficos poupam nossas imaginações de imaginá-los, fazendo com que sejam mais públicos (como pinturas) e menos “nossos”, em certo sentido.

– apreenderá quase tudo. Tudo de que precisa é um assunto e um retratista. Mas para isso, magnificamente, se dispõe toda a consciência humana. E se seguirmos adiante, e perguntarmos por que a representação é necessária se o objeto é tão mais acessível, a resposta parece ser que o homem combina com seu eterno desejo por experiência uma habilidade infinita que o permita adquirir essa experiência de maneira mais barata. Ele a furtará sempre que possível. Gosta de viver a vida dos outros, embora esteja ciente dos pontos em que ela pode se tornar intoleravelmente semelhante à sua própria. Capacita-o a selecionar, assimilando ou deixando de lado; de modo que, para sentir que pode ficar sem ela, ele tem de possuir uma faculdade rara, ou grandes oportunidades, para a extensão da experiência – pelo pensamento, pela emoção e pela energia – em primeira mão.⁸⁶⁰

2) a boa saúde de uma arte que tão imediatamente se dispõe a reproduzir a vida [exige] que essa arte seja perfeitamente livre. Ela vive de exercício, e o próprio sentido do exercício é a liberdade. A única obrigação que devemos imputar previamente a um romance [*novel*], sem cair na acusação de arbitrariedade, é a de que seja interessante. Essa responsabilidade geral é a única que vejo repousar sobre ele. As formas como ele é livre para tentar atingir esse resultado (de ser interessante) são surpreendentemente numerosas, e só podem sofrer com restrições e prescrições. São tão variadas quanto o temperamento [*temperament*] do homem, e bem-sucedidas à medida que revelem uma mente (*mind*) particular, diferente da dos outros. Um romance [*novel*], em sua definição mais ampla, é uma impressão direta da vida: isso, para começar, constitui seu valor, que é maior ou menor de acordo com a intensidade da impressão. Mas não haverá intensidade alguma, e portanto valor algum, se não houver liberdade para sentir e dizer. Traçar uma linha a ser seguida, um tom a ser obtido, uma forma a ser preenchida, é uma limitação dessa liberdade e uma supressão daquilo por que estamos mais curiosos⁸⁶¹.

Embora retiradas de dois textos diferentes, penso que as duas passagens dialoguem: a primeira passagem parece descrever a curiosidade mencionada na segunda. Essa curiosidade poderia parecer mera bisbilhotice, especialmente quando James fala que o ser humano “gosta de viver a vida dos outros”. Em verdade, trata-se de um sentido muito próximo, senão idêntico, àquele em que Scruton fala de curiosidade como “nosso desejo por conhecimento do mundo”⁸⁶² (para além de saber como alguma coisa se parecia). Há uma coincidência de formulações, inclusive: tal como uma fotografia serviria para nós como um substituto visual das coisas fotografadas, “dispensável na extensão em que há um meio melhor à mão (digamos, o assunto ele mesmo)”⁸⁶³, Henry James também parece tratar a *novel* como uma espécie de substituto experiencial ou experiência-substituta quando pergunta-se “por que a representação é necessária se o objeto é tão mais acessível”. Aqui podemos ver em jogo a comparação com a pintura. James não fala de uma paisagem e de um paisagista, mas de um retrato e retratista, exatamente porque ele está tratando de

⁸⁶⁰ JAMES, 2011b, p. 53; Cf. JAMES, EDEL, 1956, pp. 33.

⁸⁶¹ JAMES, 2011a, p. 19; Cf. JAMES, EDEL, 1956, pp. 9-10.

⁸⁶² SCRUTON, 1981, p. 590.

⁸⁶³ SCRUTON, 1981, p. 585.

realidade e experiência (de mundo próprio, e não de mundo *simpliciter* como na citação de Scruton): um retrato é pessoal, é *de alguém*. Não podemos entender um retrato sem entender a referência à pessoa particular retratada, a mesma coisa acontecendo com realidade e experiência.

Viver a vida dos outros por meio da *novel* é estender a própria experiência com material de segunda mão, digamos. O ganho em experiência é comparável com aquela extensão direta, mas, em contrapartida, não demandaria “uma faculdade rara, ou grandes oportunidades, para a extensão da experiência – pelo pensamento, pela emoção e pela energia”. Estendê-la tem a ver com “selecionar, assimilando ou deixando de lado”, o que se conecta diretamente com a referência à liberdade da segunda passagem: o leitor de *novels*, na sua ânsia por conhecimento, não é um simples recipiente passivo do escritor, mas está *ativamente* assimilando e/ou deixando de lado coisas. Na metáfora da teia de aranha, o leitor está construindo sua teia de aranha para apanhar (ou não, quando deixa os vestígios passa por si) os vestígios da vida apresentados na realidade de faz de conta da *novel*. Para que o leitor possa exercer essa liberdade (não pura espontaneidade, mas essa passividade-ativa ou atividade-passiva), o escritor deve estar livre de “restrições e prescrições”, assim como de “uma linha a ser seguida, um tom a ser obtido, uma forma a ser preenchida” de antemão. Quando Henry James fala em “liberdade para sentir e dizer” ele parece estar aludindo, respectivamente, aos polos de leitor e escritor: o leitor sente (simula uma experiência) com aquilo que o escritor tem a dizer (simulação de uma realidade). A única obrigação do escritor é ser interessante, que no caso significa satisfazer a curiosidade do leitor por permitir-lhe simular uma experiência. Por isso, “as formas [...] (de ser interessante) [...] são surpreendentemente numerosas [...] são tão variadas quanto o temperamento do homem, e bem-sucedidas à medida que revelem uma mente particular, diferente da dos outros”.

Além da referência explícita à alteridade da revelação de “uma mente particular” (o que se encaixa em minha interpretação do exemplo da escritora), o uso da palavra “temperamento” de Henry James é bastante sugestivo, uma vez que Temperamento é um dos “senhores da vida” aludidos por Emerson em seu ensaio *Experiência* :

Uso e Surpresa, Superfície e Sonho, Temperamento, Sucessão, Realidade⁸⁶⁴, e assim por diante. São essas as categorias nas quais, não os objetos de um mundo, mas o mundo em seu conjunto que é, por assim dizer, experimentado; uma expressão anterior de Emerson para essas categorias é “disposições” [*moods*]. Talvez possamos dizer, atitudes. [...] Pode-se compreender Emerson dizendo que o mundo do temperamento aberto à surpresa é diferente daquele que lhe é fechado; a disposição de

⁸⁶⁴ No poema introdutório do ensaio de Emerson, lemos “Erro Espectral” (EMERSON, 1997, p. 125), não “Realidade”. Seria esse um ato falho de Cavell ou haveria algum motivo ulterior para essa substituição?

quem está pronto a ser útil ao mundo é diferente da disposição de quem está preparado apenas para adaptar-se; diferem o mundo do que sonha e o do que não sonha; daquele disposto a mudar, e o daquele outro atado ao imobilismo; e assim por diante. A existência de um desses mundos de vida depende de nossa descoberta de que ali estamos. Não há outro fundamento. Nenhuma filosofia adulta [*grown-up*] pode assegurar a permanência de algum desses mundos, mas os adultos podem destruí-los ou negá-los. Sua dor é a aversão de nossa alegria⁸⁶⁵.

Tal como a soberba é listada junta dos demais pecados capitais, embora seja um pecado especial por ser, como diz Tomás de Aquino, “o início de todo o pecado”⁸⁶⁶ (quase como se os demais pecados capitais fossem modalidades suas), o Temperamento é listado entre os senhores da vida, mas é como se fosse o senhor dentre os senhores da vida (*primus inter pares*). Cavell interpreta o temperamento como um sinônimo tardio de Emerson para estado de ânimo (*mood*), um modo fundamental de abertura de um mundo, digamos. Haveria também um pluralismo emersoniano, pois haveria tantos mundos quanto temperamentos e suas variações.

A hipótese de que o uso de Henry James de “temperamento” remeteria àquele de Emerson estaria plenamente de acordo com a diversidade da realidade segundo a imensidade da espécie humana. A experiência de Henry James ser uma maneira de considerar a relação de um ser humano com o ambiente se acordaria com o conceito de experiência regida por temperamentos do ensaio de Emerson, ambos borrando a fronteira do subjetivo e do objetivo. Por fim, penso que a passagem de Cavell esclarece parcialmente porque James chama história (*story*) de um faz-de-conta (*make-believe*). Ao optar por “simulação”, o tradutor brasileiro negligenciou uma certa conotação infantil da palavra. Se, de acordo com Cavell, adultos ou os crescidos (*grown-ups*) só podem destruir ou negar os mundos do temperamento, então talvez seja coisa de criança criar ou afirmar mundos⁸⁶⁷. O uso de “faz-de-conta” por parte de Henry James pode estar aludindo a isso, como se o escritor de *novels* fosse uma criança brincando com vestígios da vida, a criar novas configurações com eles (quase como uma criança reconfigurando areia em castelos de areia). Poderíamos ver o faz-de-conta da *novel* contribuindo com o desenvolvimento dos leitores tal como o brincar e o faz-de-conta contribuem para o desenvolvimento das crianças, como formas de exploração de realidades. Poderíamos ver no faz-de-conta como exploração de realidades a expressão de um espanto e maravilhamento infantis com a vida.

O escritor de *novels* deve adotar certas estratégias de escrita na construção da realidade de faz-de-conta para propiciar a possibilidade da experiência do leitor de explorar

⁸⁶⁵ CAVELL, 1997, p. 94; segunda expressão em inglês entre colchetes minha, NF.

⁸⁶⁶ Cf. AQUINO, 2010, pp. 450-452, ST I-II, Q.84, a.2. Tomás de Aquino também chama a soberba de “rainha de todos os vícios” (AQUINO, 2010, p. 457, ST I-II, Q.84, a. 4, ad 4).

⁸⁶⁷ O que se encaixaria perfeitamente com a imagem da criança na seção “As Três Metamorfoses” do *Assim Falou Zaratustra* de Nietzsche.

realidades por meio da simulação de uma experiência diferente da sua. Para tanto, deve permitir que o leitor assuma livremente uma posição *como que* diante da realidade de faz-de-conta, à maneira da escritora que viu a realidade dos jovens protestantes franceses através da abertura de uma porta. Ora, essas estratégias narrativas de apresentar a realidade de faz-de-conta *como se estivesse* diante do leitor perfazem o aspecto dramático das *novels*. Joseph Wiesenfarth oferece um útil, embora pálido, quadro sinóptico de tal aspecto. Pálido porque anêmico, uma vez que lhe faltaria a referência fundamental ao quadro epistêmico-metafísico revisionista de Henry James que tentei esboçar acima. Mesmo assim, podemos facilmente encaixar os elementos de seu quadro sinóptico nesse esboço. A começar como Wiesenfarth entende a *novel* como “impressão direta da vida”.

Em vez de entender de que se estaria tratando de uma dimensão *experencial*, de uma experiência aí entendida de maneira revisada e não meramente subjetivista, o intérprete de James entende a impressão direta da vida como “a impressão de ver a ação em vez de ouvi-la relatada [...] o aspecto primário e mais importante da *novel* dramática”⁸⁶⁸. Ele apanha corretamente o aspecto *como que* perceptual da apresentação da realidade ficcional para o leitor, mas escapa-lhe que não para por aí, que ela não é um fim nela mesma na escrita da *novel*. Wiesenfarth, citando James, considera que a realidade de faz-de-conta é construída pelo escritor apenas “para permitir o leitor ‘sentir (*feel*), provar, cheirar e apreciar (*enjoy*)’ o que está acontecendo”⁸⁶⁹. Essa trivialização da experiência encontra seu paroxismo na redução da realidade de faz-de-conta a uma “ilusão de vida”: “o escritor de *novels* (*novelist*) deve aparecer (*seem*) meramente para mostrar aquilo que seus personagens fazem; ele deve criar a ilusão da vida”⁸⁷⁰. Crianças brincando de faz-de-conta não confundem a brincadeira com realidade, então o que dizer de adultos, ainda mais fazendo de conta a partir de palavras escritas! Ademais, penso que *novels* não seriam ilusórias em outro sentido: por serem justamente compostas de “vestígios da vida”, embora sendo constructos ficcionais, *novels* remeteriam o leitor à vida. De qualquer modo, o escritor deveria deixar de lado suas opiniões, emoções e desejos⁸⁷¹ ao escrever uma *novel* atendo-se apenas à tarefa de apresentar os personagens e suas ações, de modo que “entrar na estória e fazer o eu autoral (*authorial self*) uma parte integral do assunto (*subject*) é imperdoável”⁸⁷².

A caracterização de Wiesenfarth, apesar de tudo, apresenta com clareza o aspecto dramático da *novel*. Tal como o espectador de uma peça teatral faz de conta que há no palco uma realidade independente apresentada pela atividade nos atores no palco, o leitor

⁸⁶⁸ WIESENFARTH, 1963, p. 2. Ação é um termo chave da compreensão de Wiesenfarth. Nós o veremos imediatamente na sequência.

⁸⁶⁹ WIESENFARTH, 1963, p. 33.

⁸⁷⁰ WIESENFARTH, 1963, p. 11.

⁸⁷¹ Cf. WIESENFARTH, 1963, p. 11.

⁸⁷² WIESENFARTH, 1963, p. 10.

de uma *novel* faria de conta que há uma realidade apresentada a si na *novel*. Tal como a presença do espectador na peça de teatro é ignorada pelos atores, como se a realidade ficcional existisse independentemente tanto da performance teatral que a institui quanto do espectador para quem essa performance é realizada, a presença do leitor é ignorada pelas palavras na *novel*, como se a realidade construída por elas subsistisse à parte tanto do escrever do autor quanto do ler do leitor para quem a escrita é dirigida. Ora, essa estratégia dramática herdada pela *novel* seria justamente a da *quarta parede*, associada ao nome de Diderot por conta de seu conselho aos atores: “Imaginai, na borda do teatro, uma enorme parede que vos separe da plateia; representai como se a cortina não se levantasse”⁸⁷³. O grande disseminador da quarta parede foi André Antoine que conduziu o teatro francês a uma direção mais naturalista⁸⁷⁴. Wiesenfarth acerta em cheio ao apresentar que, da perspectiva de Henry James, a quarta parede é erigida pelo escritor da *novel* ao adotar um modo impessoal de narração, mas não onisciente⁸⁷⁵.

A razão dessa não-onisciência da narração está no fato que, para James, “qualquer coisa além de uma relação em desenvolvimento sentida (*a developing felt relationship*) entre um personagem e sua situação é *a priori* um assunto inadequado para uma *novel*”⁸⁷⁶. Isso se encaixa perfeitamente em meu esboço do quadro epistêmico-metafísico revisionista (para não dizer revolucionário) de Henry James, uma vez que o seu interesse estaria em visões de mundo ou em mundos vividos. Wiesenfarth considera essa “relação em desenvolvimento sentida” como o centro da *novel* para Henry James:

Ação é o assunto representado na *novel* dramática. James concebe a ação como um todo unificador (*unifying*) em sua *novel*; a ação total é composta de eventos [...] A natureza da ação é frequentemente psicológica no sentido em que o desenvolvimento dos estados de consciência fornece eventos mentais e emocionais tão significantes quanto as situações extra mentais que ou bem os estimulam ou bem são estimuladas por eles.⁸⁷⁷

A ação assim definida, que possuiria um pé tanto em uma dimensão objetiva (“situações extra mentais”) quanto em uma subjetiva (“eventos mentais e emocionais”), parece justamente espelhar o que falei da dualidade realidade x experiência. Talvez não seja exagero ver a ação como a atividade passiva ou passividade atividade de um ser humano

⁸⁷³ DIDEROT, 1798, p. 503.

⁸⁷⁴ Cf. CONANT, 2020, pp. 161-165, especialmente a nota 53 na p. 161, onde eu falo um pouco mais sobre a quarta parede.

⁸⁷⁵ “[O narrador jamesiano] não é onisciente, mas sua própria falta de conhecimento é feita servi-lo tão poderosamente quanto conhecimento teria o servido. Ele está mais próximo dos acontecimentos (*happenings*) do que outros narradores; as impressões sensoriais que ele registra são tão vívidas quanto aquelas de qualquer narrador em primeira pessoa, e suas cenas são tão ‘pictóricas’ quanto aquelas de Dickens.” (GORDON, 1964, p. 120).

⁸⁷⁶ WIESENFARTH, 1963, p. 38.

⁸⁷⁷ WIESENFARTH, 1963, p. 23.

(ou outro organismo, a levamos a sério Uexküll) ao construir e habitar um mundo ou ao se relacionar com o ambiente, de modo que a realidade seria o aspecto visível da ação e a experiência, aquele invisível. Wiesenfarth considera a ação de “natureza psicológica”, no sentido de que seria composta por eventos que envolveriam “um conflito pessoal que reflete e torna proeminentes juízos intelectuais, escolhas morais e estados emocionais de um ou de alguns dos personagens mais importantes”⁸⁷⁸. Uma vez que a quarta parede seria característica do drama burguês, Wiesenfarth muito coerentemente entende a ação jamesiana a partir da dimensão psicológica de tal drama.

A ação, embora entendida de modo psicologizante pelo intérprete, ainda assim possuiria uma dimensão estrutural. A ação estruturaria a *novel* como “sistema de alternância”⁸⁷⁹ entre cenas e imagens⁸⁸⁰, os dois componentes da imagem composta⁸⁸¹ que, fiel à sua analogia com a pintura, seria a *novel* como um todo para Henry James:

A alternância de sua aparição resulta em um sistema de estruturas que se comporta (*postures itself*) de modo a acomodar o assunto sendo desenvolvido; a cena típica trata em diálogo, interpessoal e objetivamente, aqueles pensamentos, fatos e probabilidades que podem encontrar uma expressão exterior; a imagem tipicamente trata aqueles pensamentos, emoções e desejos não facilmente expressos em conversação, e também aquelas ações e situações que desafiam (*press in upon*) e afetam a consciência. Por meio da cena e imagem a *novel* trata os eventos sociais e pessoais de uma ação, as áreas de conduta e consciência.⁸⁸²

A cena, como sua correspondente teatral, é composta basicamente por diálogo, mas um diálogo em que as trocas verbais chegam às raias da esticomitia⁸⁸³, isto é, *grosso modo*, em teatro versificado, quando dois personagens completam um verso com sua troca verbal (há exemplos desse fenômeno literário em Sófocles, Shakespeare, etc.). Já a imagem teria uma função atmosférica de apresentar o valor ou o significado de uma situação para algum personagem, como se apresentasse a “coloração subjetiva” de uma certa situação⁸⁸⁴. A alternância entre cena e imagem perfaria a ação. A ação é, ao mesmo tempo, o assunto da *novel* e sua estrutura. Uma vez que *novels* representariam a vida, talvez possamos considerar que a ação é o meio encontrado por representá-la.

O fato de a ação ser uma estrutura ou antes, uma certa estruturação ou configuração de eventos ficcionais *da parte do escritor* é bastante esclarecedor do sentido de vida que está em jogo na concepção jamesiana de *novel*. Como diz em carta de 16 de maio de 1885 a Violet Paget: “*vida* [...] [significa] vida moral, intelectual e espiritual, não **os sempiternos**

⁸⁷⁸ WIESENFARTH, 1963, pp. 5-6.

⁸⁷⁹ WIESENFARTH, 1963, p. 34.

⁸⁸⁰ Cf. WIESENFARTH, 1963, p.14.

⁸⁸¹ Cf. WIESENFARTH, 1963, p. 35.

⁸⁸² WIESENFARTH, 1963, p. 35.

⁸⁸³ Cf. WIESENFARTH, 1963, p. 30.

⁸⁸⁴ Cf. WIESENFARTH, 1963, p. 32.

capítulos vulgares de acidentes, a matraca e a rimbomba mortas, que avultam da mera superfície das coisas⁸⁸⁵. Henry James não está interessado em criar ficção ao estilo de uma filmagem de câmera de segurança, em que haveria uma sucessão de eventos contingentes e desconectados. É interessante que ele fale em “mera superfície das coisas”, pois dá a entender que a “vida moral, intelectual e espiritual” é justamente algo de profundo: não a vida em seus eventos aleatórios, mas a vida em sua atribuição de significado a tais eventos. Talvez possamos retroativamente considerar que “a miríade de formas” da realidade corresponderia a um sem número de maneiras de estruturar características do ambiente em um mundo significativo, o que estaria plenamente de acordo com o quadro epistêmico-metafísico que esbocei. Nesse caso, a tarefa do escritor seria, ao estruturar *novel*, reproduzir ou pelo menos convergir a estruturação de uma certa realidade. Poderíamos também dizer que a forma da *novel* deveria espelhar uma *forma de vida*⁸⁸⁶. Assim sendo, a tarefa de ir além da “mera superfície das coisas” demandaria uma disciplina e um rigor do escritor, que envolveria

o desafio da representação econômica [...] botar tudo que é possível de sua ideia em uma forma [*form*] e uma delimitação (*compass*) que a conterão e expressarão apenas por ajustes delicados e uma refinada química, de modo que no final não haverá nem uma gota de sua solução (*liquor*) restante, nem sobra da largura de um fio de cabelo na borda de seu frasco (*glass*)⁸⁸⁷

A ação corresponderia a essa forma e delimitação, demandando do escritor “ajustes delicados e uma refinada química”, de modo a todos os elementos de uma *novel* contribuíssem para a construção da realidade de faz-de-conta: nada deve estar sobrando na *novel* acabada, por assim dizer.

5.2 Representação dramática e *Photography and Representation*

Embora eu tenha desenvolvido a ideia de circuito de representação como uma formulação da ideia de exercício representacional envolvido na fotografia de representação, sua aplicabilidade transcende esse contexto. Podemos usá-la para compreendermos a

⁸⁸⁵ “*Life* [...] [means] moral and intellectual and spiritual life, and not **the everlasting vulgar chapters of accidents, the dead rattle and rumble, which rise from the mere surface of things**” (JAMES, s.d.; grifado e negrito no original).

⁸⁸⁶ “Uma *novel* é uma coisa vivente, toda una e contínua (*all one and continuous*), como qualquer outro organismo, e na proporção em que vive, penso, achar-se-á que em cada uma das partes haverá algo de cada uma das outras” (JAMES, EDEL, 1956, p. 15). A tradução brasileira pula inexplicavelmente uma parte da passagem: “um romance é uma coisa viva, e à medida que ele vive será visto, creio, que em cada uma de suas partes há algumas das outras” (JAMES, 2011a, p. 26). Além de a *novel* dramática ser orgânica como um organismo, uma totalidade harmoniosa por ser “una e contínua”, ela pode ser encarada como “uma coisa vivente” por reproduzir uma forma de vida e conter em si vestígios de vida.

⁸⁸⁷ JAMES, 1934, p. 87.

representação dramática de Henry James como uma espécie de represent-ação. No cerne do circuito representacional estaria a cadeia formada pelas ações do representador e por aquelas do observador (ou como quer que chamemos quem recebe a representação). As ações do representador são tomadas projetando certas reações do observador. Ora, a representação dramática de James diria respeito à simulação de uma realidade feita da parte de um escritor e a contra-simulação de uma experiência da parte dos seus leitores. Essa realidade é simulada pelo escritor de modo a permitir um certo tipo de experiência que ele almeja. O aspecto dramático da representação residiria *em parte* no tipo de ação tomado pelo escritor na simulação dessa realidade.

Quando o escritor simula a realidade ficcional fingindo como se ela fosse independente da simulação dele próprio e dos leitores, então ele está escrevendo *dramaticamente*. É nesse aspecto que Scruton foca-se quando reduz o sentido de “dramático” de James à “representação de personagem e ação”⁸⁸⁸. E só esse aspecto o filósofo britânico *poderia* enfatizar, dada sua concepção estática de representação: uma propriedade que está inscrita na coisa porque o representador inscreveu-a aí. É difícil pensar exatamente qual seja o estado de coisas que possuiria a propriedade genética intencional no caso da literatura, mas se “literatura e pintura são representacionais no mesmo sentido⁸⁸⁹”, então o mesmo tipo de compreensão deve valer para ela. O escritor escreveria de modo dramático e caberia ao leitor apenas acessar essa propriedade genética na forma particular como que ela se manifesta na obra literária. O aspecto dramático nele mesmo não dependeria da recepção do leitor.

O escritor jamesiano escreve *dramaticamente* para que o leitor leia *dramaticamente* também. “Dramático” vem do δράμα (*drâma*) grego, palavra composta pela sufixação de -μα (-*ma*, sufixo que indica resultado, efeito, instância ou objeto de uma ação) e o verbo δράν (*drân*), fazer, agir, realizar. Drama, então, etimologicamente poderia ser o efeito, a instância ou o objeto de um agir. A leitura dramática demandada por James é aquela em que o leitor *ativamente* simula uma experiência a partir das pistas escritas deixadas pelo escritor, em que ele em algum sentido *age*. E aqui que a ação jamesiana cumpre seu papel. Embora Wiesenfarth considere que ela seja um “todo unificador”⁸⁹⁰ da *novel* e eu mesmo tenha falado dela como “uma certa estruturação ou configuração de eventos ficcionais *da parte do escritor*”, penso que devemos ver a ação como sendo completada pelo leitor com sua simulação da experiência. A estruturação de uma realidade da parte do escritor demandaria a estruturação de uma experiência da parte do leitor em contrapartida. A ação jamesiana seria o tipo de corrente representacional que circularia no circuito da represent-ação

⁸⁸⁸ SCRUTON, 1981, p. 599.

⁸⁸⁹ SCRUTON, 1981, p. 581.

⁸⁹⁰ WIESENFARTH, 1963, p. 23.

dramática. Também podemos pensar nela como a mencionada representação da vida. A *novel* seria insuflada de vida pelas ações coordenadas de autor e leitor.

Ditas essas coisas, a exploração da represent-ação dramática jamesiana *não* oferece a premissa para fechar a lacuna argumentativa entre um filme ser fotografia de representação dramática e o cinema ser uma forma de arte dependente do teatro. Uma vez que a dramaticidade estaria no *tipo* de estratégia adotado pelo representador em como representar uma realidade ficcional e que esse tipo *não* estaria restrito a um só meio artístico, então o cinema ter a ver com representação dramática não determinaria que teria a ver com teatro, *muito* menos que seria dependente deste. Allardyce Nicoll, autor mencionado por Scruton que usarei de contraponto a ele na próxima subseção, quando introduz a questão da relação de cinema e teatro comenta que “a *novel* se aproxima ainda mais do cinema em seu método narrativo do que o palco o faz, pois a *novel* também pode criar seu próprio tempo e tem liberdade para vaguear onde quer que seus autores queiram”⁸⁹¹. Representação dramática por representação dramática, o cinema poderia ser dependente da *novel* em vez de do teatro (mas considerá-lo seria uma má leitura de Nicoll, já que ele fala apenas de se aproximar *mais*).

A remissão a James não fechar essa lacuna significaria que a pergunta do começo de *Photography and Representation* é desencaminhadora, uma vez que ela não seria respondida no corpo do artigo. O próprio Scruton parece reconhecê-lo, uma vez que em *Fantasy, Imagination and the Screen* diz que defendeu “a visão de que o cinema deve ser entendido como uma forma de arte dramática em ‘*Photography and Representation*’”⁸⁹², sem mencionar o ponto da suposta dependência do cinema em relação ao teatro, ou que apenas *um elemento* do cinema seria dramático, não todo ele. Ademais, o filósofo fala aí de “um amante do teatro, da literatura e da ópera – ou de qualquer outra forma de representação que se qualifica como dramática [...]”⁸⁹³, o que revela que considera a representação teatral uma espécie de representação dramática entre *outras* espécies. Claro, Scruton pode ter falado que o cinema envolveria ação dramática como no palco simplesmente porque seria instituída por performance corporal. Por que não considerar que haveria uma representação dramática *cinematográfica* e um tipo de performance corporal peculiar a esse meio artístico? Scruton chega muito próximo de considerá-lo ao comentar que “é muito difícil dizer qualquer coisa decisiva e incontroversa sobre a diferença que é feita à representação dramática quando é mediada pela tela”⁸⁹⁴.

Embora a ação jamesiana tenha uma realização particular na forma de uma alternância entre cenas e imagens, uma característica da represent-ação dramática é que

⁸⁹¹ NICOLL, 1936, p. 31.

⁸⁹² SCRUTON, 1983, p. 36, nota 3.

⁸⁹³ SCRUTON, 1983, p. 45.

⁸⁹⁴ SCRUTON, 1983, p. 45.

ela seria *totalizadora*. Enquanto circuito representacional, ela perpassa e articula os elementos de uma obra de arte. Ora, esse sentido totalizador está ausente da caracterização de um filme como fotografia de representação dramática. Scruton vê um conflito inescapável entre a dimensão fotográfica e aquela dramática:

Fotografia, precisamente porque não representa, mas, quando muito, consegue apenas distorcer, permanece inescapavelmente unida (*wedded*) à criação de ilusões, à criação de semelhanças imitadoras (*lifelike*) das coisas no mundo. Uma tal arte, como a arte das figuras de cera (*waxworks*), é uma arte que fornece uma gratificação imediata para a fantasia e, assim fazendo, derrota os propósitos da expressão artística. Uma arte dramática só pode ser significativa apenas se é, em algum sentido, realística; mas para ser realística primeiro deve proibir a expressão desses hábitos de falta de seriedade (*unseriousness*) e satisfação de desejos que desempenham um tão importante papel em nossas vidas.⁸⁹⁵

A oposição fundamental se daria entre as “semelhanças imitadoras” da fotografia e sua tendência para a fantasia e a satisfação dos desejos, e o realismo de uma arte dramática que se daria na superação dessas coisas. O cinema se veria dilacerado entre essas duas tendências contraditórias presentes em si: “poder-se-ia talvez explicar isso em termos de uma tensão natural entre o ‘princípio de realidade’ que governa a representação dramática e o ‘princípio de realização’ que governa a câmera”⁸⁹⁶. O filósofo não explica qual “tensão natural” seria essa e em qual sentido ela seria *natural*, uma qualificação estranha dado que estamos falando de uma prática humana surgida em contexto industrial.

Scruton não vê a tal “câmera” como um veículo para a representação dramática, mas sim como um obstáculo para ela. As dimensões fotográfica e dramática estariam em conflito inevitável, compondo uma totalidade desarmônica, quase do mesmo modo com que certos religiosos encaram a relação entre corpo e alma. A câmera precisaria ser negada como o corpo para a afirmação da alma do cinema, a representação dramática:

Talvez nunca tenha havido um diretor tão consciente quanto Bergman foi da tentação constituída pela câmera e da necessidade de resistir a ela. O palco teatral, como a moldura de uma pintura, deixa de fora o mundo real. A câmera, todavia, deixa o mundo entrar – espalhando o mesmo endosso brando sobre um ator fingindo morrer no pavimento e sobre um balão acidental sendo carregado pelo vento através da rua no fundo. E a tentação é tornar esse defeito em um aliciamento, por encorajar um tipo de “vício em realidade” no espectador. A tentação é focar nos aspectos da vida real que nos prendem ou nos excitam, a despeito de seu significado dramático⁸⁹⁷.

⁸⁹⁵ SCRUTON, 1981, p. 602.

⁸⁹⁶ SCRUTON, 1983, p. 44. Essa passagem remete diretamente à dimensão psicológica das considerações de Scruton que intencionalmente não abordarei nesta tese.

⁸⁹⁷ “Perhaps there has never been a director as conscious as Bergman was, of the temptation posed by the camera, and the need to resist it. The theatrical stage, like the frame of a painting, shuts out the real world. The camera, however, lets the world in - spreading the same bland endorsement over the actor pretending to die on the pavement and the accidental balloon drifting across the street in the

A câmera é uma tentação ... mas sem câmera não pode haver filme, tal como sem corpo não pode haver alma. E se a câmera, em vez de ser negada⁸⁹⁸, fosse assimilada pela represent-ação dramática, sendo mobilizada como recurso expressivo pelos produtores da representação cinematográfica? E se, inadvertidamente ao próprio Scruton, a compreensão totalizadora de representação dramática de Henry James pode ser interessante para entendermos a interação entre os diversos elementos de um filme?

De qualquer modo, a aproximação com Henry James é mais fértil do que a compreensão restrita de Scruton deixa antever. O próprio Scruton possui ideias semelhantes àquelas do literato. A ideia da expansão da experiência (e, por conseguinte, da realidade) do leitor encontra eco no papel que o filósofo britânico atribui à imaginação na arte: “imaginação está envolvida no entendimento da arte, [...] a meta da imaginação é apreender, nos caminhos oblíquos (*circuitous*) exemplificados pela arte, a natureza da realidade”⁸⁹⁹. A imaginação na arte nos propiciaria a possibilidade de assumirmos “atitudes contemplativas”⁹⁰⁰ por não produzir emoções reais (e, por conseguinte, respostas reais) em nós diante de uma obra de arte. A imaginação produziria em nós emoções imaginadas, que teriam um papel educativo para Scruton:

Uma vez que emoções imaginativas são respostas, elas não existem independentemente dessas cenas imaginárias que as ocasionam. Elas surgem (*arise out*) de, e são controladas por, um entendimento de seu objeto. Exercitar o entendimento é já tomar um interesse na verdade objetiva; as questões: São as coisas realmente assim? É plausível? Minha resposta é exagerada ou não? serão resultados adequados e mesmo inevitáveis da empreitada imaginativa.⁹⁰¹

A contemplação trazida pela imaginação permite uma espécie de ajustamento do observador em relação à realidade usando a obra de arte como intermediária. Esse ajuste é feito pela reflexão do observador diante desta, ilustrada nas perguntas enumeradas por Scruton. Quando fala em “verdade objetiva” aqui, apesar de soar exagerado e algo fora de lugar, o filósofo está enfatizando a independência da realidade diante de nós e de nossos desejos. O ajustamento do observador levado a cabo (ou mesmo que consiste) na

background. And the temptation is to turn this defect into an enticement, by encouraging a kind of "reality addiction" in the viewer. The temptation is to focus on aspects of real life that grip us or excite us, regardless of their dramatic meaning” (SCRUTON, 2007)..

⁸⁹⁸ “Nomes como Eisenstein, Cocteau, Renoir, Bunuel, Kurosawa, Mizoguchi, Bergman, Truffaut e Fellini nos relembram da enorme energia que foi aplicada à tarefa de domar (*taming*) a câmera, de ensiná-la a servir ao drama em vez de eclipsá-lo” (SCRUTON, 2000, p. 103).

⁸⁹⁹ SCRUTON, 1983, pp. 35-36.

⁹⁰⁰ SCRUTON, 1981, p. 595.

⁹⁰¹ SCRUTON, 1983, p. 42.

contemplação da obra de arte é uma educação emocional⁹⁰², assim como um exercício de sensibilidade e atenção com respeito a essa independência. A realidade existe independentemente de nós e não basta o mero desejo para habitá-la: é preciso calibrarmos nossas emoções e nosso olhar.

Embora as referências a uma realidade singular e a uma “verdade objetiva” conflitem com a “miríade de formas” da realidade e sua subjetividade em Henry James, ele e o filósofo britânico concordam quanto ao crescimento moral ou existencial que a arte (em geral, para Scruton, e pelo menos da *novel* e da pintura, de acordo com o que vimos de James) traria para o ser humano. Concordam também que, para que seja possível tal crescimento, é preciso uma certa *disciplina* da parte do artista. O escritor americano fala em uma economia em que nada fique sobrando. Já Scruton fala da necessidade de que haja uma certa “condensação”:

Certos tipos de convenção, juntamente com limitações (*constraints*) estilísticas, têm um papel importante a cumprir neste processo. Eles disciplinam o pensamento imaginativo, por possibilitar a ele a passar por alto por irrelevâncias, a ignorar aquilo que pode fascinar o olho e excluir o entendimento, a alcançar um tipo de condensação sem a qual representação verídica (*truthful*) é impossível⁹⁰³

A disciplina do artista envolve o disciplinamento do pensamento imaginativo. Convenção e estilo dão uma forma a esse pensamento de modo a fazê-lo, por um lado, uma “representação verídica” e, por outro, a permitir ao observador da obra da arte alcançar um certo entendimento. A concepção de obra de arte de Scruton como “um meio para o qual pergunta Por que? pode ser perguntada de cada característica observável (*observable feature*)”⁹⁰⁴, que orienta o argumento do estilo, corporifica essa ideia da disciplina do artista: a alegada incapacidade do fotógrafo de exercer controle sobre os detalhes da fotografia o impediria de exercer o auto disciplinamento que definiria a arte para Scruton.

Por fim, podemos comparar a contaminação noética envolvida no ver representacional (que explorei em 2.3) segundo Scruton com a simulação da experiência de outra mente da parte do autor da *novel* segundo James. Para ambos, tanto a pintura quanto a *novel* seriam meios para observador e o leitor acessarem experiências que não a sua própria. Para Scruton, por meio da pintura nós compartilharíamos “da visão do artista”⁹⁰⁵,

⁹⁰² “O entendimento de Scruton do conceito de arte conecta-se diretamente com sua noção de cultura. Enquanto a cultura é o repositório de conhecimento emocional, esse conhecimento é, alega Scruton, ‘transmit[ido] ... através de ideais e exemplos, através de imagens, narrativas, e símbolos. Nós o transmitimos através de formas e ritmos da música, através das ordens e padrões de nosso ambiente construído (*built environment*)’. Quer dizer, as artes são uma parte primária do repositório de conhecimento emocional que é a cultura” (STEVENS, 2009, p. 382).

⁹⁰³ SCRUTON, 1983, p. 43.

⁹⁰⁴ SCRUTON, 1981, p. 593.

⁹⁰⁵ SCRUTON, 1981, p. 581.

algo muito semelhante a como apresentei a própria ideia do literato sobre pintura (como uma imagem concreta que daria a ver uma forma de ver o mundo). Para James, a simulação da realidade da parte do escritor permitiria a simulação da experiência da parte do leitor, mas essa experiência simulada não seria estritamente *do autor* ainda que experimentada por ele ao escrever. A principal diferença entre os dois estaria aí. Ainda que o filósofo britânico fale explicitamente que a visão do artista é experimentada como a visão de “outro homem”⁹⁰⁶, é o observador que se defronta com alteridade, corporificada na cena de instrução internalizada à pintura. Já para o literato, a alteridade começaria com o próprio escritor. Ele por assim dizer sairia de si mesmo e por meio de suas palavras permitiria que os leitores também saíssem de si mesmos (e recolhessem mais vestígios da vida com suas teias).

A despeito dessas três características jamesianas da concepção de Scruton de arte, a parte mais interessante da aproximação dos dois autores está nas consequências imprevistas que ela possui para o cinema. A quarta parede como estratégia dramática propugnada por Henry James na *novel* é similar ao modo como mundos ficcionais de filmes são construídos⁹⁰⁷. Tal como o espectador de uma peça de teatral ou o leitor de uma *novel* é ignorado, como se a realidade ficcional apresentada existisse independentemente da atividade instituidora da ficção ou do observador dessa atividade, o espectador de um filme também é ignorado: ele assiste ao filme na “condição do ver sem ser olhado (*viewing unseen*)”⁹⁰⁸. Ora, Sergei Eisenstein, teórico do cinema e cineasta soviético, considera que a ideia diderotiana de quarta parede é uma “antecipação de um teatro que não pode se realizar senão graças a seu descendente natural, o cinema”⁹⁰⁹. A câmera cinematográfica libertaria o ator das limitações impostas pelo palco: “o ator [...] não é mais obrigado a falar alto ou voltar-se para os espectadores, ele tem a possibilidade de se expressar, de se deslocar, de agir em função da necessidade interior e da interação com o parceiro [de palco]”⁹¹⁰.

Já as trocas verbais quase esticomíticas características da cena jamesiana encontram eco nas trocas verbais intensas das primeiras décadas do cinema falado. Stanley Cavell diz que não exige “aceitação imediata da fala rápida de Hollywood como nosso potencial equivalente do pensamento shakespeariano”⁹¹¹, ao falar de um subgrupo das comédias malucas (*screwball comedies*), as comédias do recasamento. Uma vez que “o som da discussão, da altercação (*wrangling*), da batalha verbal, é o som característico dessas comédias – como se a tela mal fosse capaz de esperar para irromper em

⁹⁰⁶ SCRUTON, 1981, p. 581.

⁹⁰⁷ O que parece confirmar que, sim, cinema ou, pelo menos, uma *certa forma* de fazer cinema é uma forma de arte dramática. Nesse sentido, Cf. CONANT, 2020, pp. 161-168.

⁹⁰⁸ CAVELL, 1979b, p. 195.

⁹⁰⁹ EISENSTEIN, 1986, p. 78.

⁹¹⁰ ALTACHINA, 2015, p. 163.

⁹¹¹ CAVELL, 1981, p. 50.

discurso⁹¹², Cavell parece estar correlacionando a esticomitia presente no teatro de Shakespeare às trocas verbais do cinema hollywoodiano. Essas trocas verbais são fundamentais para sua compreensão da natureza das comédias do recasamento:

Ao aduzir a visão de Milton sobre o assunto da condução de uma conversação condizente e alegre (*a meet⁹¹³ and happy conversation*), enfatizei que enquanto Milton tem em vista um modo de associação inteiro, uma forma de vida, ele também quer dizer uma capacidade, uma sede, digamos, pela fala. E eu não conheço quaisquer palavras no cinema (*on film*) que parecem satisfazer melhor a sede por conversação do que aquelas exibidas por esses filmes falados (*talkies*, lit. “falantezinhos”) dos anos trinta e quarenta. Falar junto é para nós a maneira essencial do par de estar junto, um par para quem, não custa repetir, estar junto é mais importante do que qualquer coisa que façam juntos⁹¹⁴.

Há um paralelo entre a curiosidade jamesiana e a sede pela fala cavelliana, ambas sendo necessidades profundas satisfeitas também pela arte. Tal como a ação estruturante de uma *novel* espelharia uma forma de vida, a conversação entre os protagonistas de uma comédia do recasamento espelharia sua forma de vida enquanto casal. A diferença entre Henry James e Stanley Cavell estaria em que, enquanto para o primeiro a esticomitia é uma característica da cena, que é apenas um dos elementos da ação, para o segundo a “fala rápida” tem um papel central aos filmes da comédia do recasamento, realizando um papel similar àquele da ação jamesiana. Por fim, cabe mencionar que a esticomitia é mencionada por Dan Flory para descrever a fala dos personagens de filme *noir*: “Seus gracejos sarcásticos (*wisecracks*), talento para esticomitia (a troca espirituosa de chistes breves [*one-liners*]), e ironia sardônica nos envolvem positivamente com eles⁹¹⁵. Embora seja usada para conquistar o espectador, a esticomitia do *noir* marcaria o oposto da fala rápida

⁹¹² CAVELL, 1981, p. 86.

⁹¹³ “*Meet*” no inglês do período histórico de Milton significa “apropriado, pertinente ou correto” (“*proper, fitting, or correct*”), e sua origem etimológica trai a ideia de ter as mesmas medidas ou medidas apropriadas. Por isso, minha primeira ideia de tradução foi “co-medido”, algo resultado de uma medição em conjunto. Só que “co-medido” poderia passar uma ideia de comedimento, o que não é necessário para a conversação miltoniana (há conversações arrebadoras, não?). Minha segunda ideia de tradução foi “ajustada”, para dar a ideia de que na conversação haveria uma calibragem mútua entre seus integrantes. Em discussão via Twitter com Thaianí Wagner, ela me sugeriu o termo aristotélico “justa medida”. A conversação expressaria (ou seria) uma justa medida porque é completa nela mesma, não mais, não menos do que precisa ser, pois cumpriria sua função (ah, o *ergon* aristotélico!). Essa seria minha terceira opção de tradução, mas esbarrei na dificuldade (idiossincrática?) de *qual* preposição usar: uma conversação ... *com* justa medida? *Na* justa medida? *Como* justa medida? Penso que a ideia é bastante apropriada, mas meu preciosismo deixou-me com a pulga atrás da orelha. Por isso, a opção adotada é “condizente”. Algo condizente é algo que está ajustado, de acordo, e passa uma ideia relacional. A conversação seria condizente com seus integrantes e consigo mesma, por mútuo ajustamento. “Condizente” também tem o sentido de bem falar, de se expressar com coerência. No caso, a conversação do casal seria condizente por expressar uma coerência fluida, quase natural (com “química”), entre seus participantes. Agradeço à Thaianí pela discussão online!

⁹¹⁴ CAVELL, 1981, p. 146.

⁹¹⁵ FLORY, 2008, p. 74.

das comédias do recasamento: ausência de conversação, hostilidade, desejo por autossuficiência, um certo narcisismo, etc.

A consequência imprevista mais rica da aproximação de Scruton e Henry James está na ação estruturante de uma *novel* dramática convergir a estruturação de uma certa realidade ou espelhar uma certa forma de vida. Assumindo que o cinema seria dramático no sentido jamesiano da *novel dramática*, um filme também revelaria uma tal estruturação e espelharia uma forma de vida. Ora, tal ideia se aproxima bastante do modo como André Bazin vem sendo reavaliado recentemente por autores como Daniel Morgan, Jonathan Friday ou Richard Rushton. Devido à tradução infeliz de Hugh Gray, o nome de Bazin no mundo anglo-falante tornou-se sinônimo de um realismo cinematográfico ingênuo. Rushton resume bem como o teórico francês geralmente é (in)compreendido:

Tudo o que um realizador (*filmmaker*) precisa fazer é apontar a câmera para o mundo, manter essa câmera rodando, e o resultado será inegavelmente real, e, dado o tempo e o espaço fornecidos pela profundidade de campo e pelo plano sequência (*long take*), a realidade estará livre para oferecer sua beleza e mistério.⁹¹⁶

Cinema será realista na medida em que a pessoa realizadora não interferir e deixar a câmera cinematográfica “capturar” a realidade, como se houvesse técnicas cinematográficas (plano sequência, foco em profundidade) intrinsecamente mais realistas do que outras. Essa posição do pseudo-Bazin de Hugh Gray é bastante parecida com aquela de Scruton, que considera que a câmera seria intrinsecamente produtora de “semelhanças imitadoras” da realidade. Nessa perspectiva, o realismo da fotografia, estática ou animada, teria a ver com fatos ou estados de coisas.

Na retomada de Bazin, o realismo do cinema ainda estaria às voltas com fatos, mas entendidos de uma maneira fenomenológica (o que estaria mais de acordo com o *background* e o meio intelectual do teórico francês, aliás). Como muito bem sintetiza Morgan:

Uma película (*film*), se deve ser realista, deve construir um estilo que conta como um reconhecimento (*acknowledgment*) da realidade comunicada através de sua base fotográfica; ela deve fazer alguma coisa, de algum modo ou de outro, com esse conhecimento de seu meio. Mas o que faz é deixado em aberto para películas individuais encontrarem. No reconhecimento, uma película produz uma leitura particular (uma articulação ou interpretação) da realidade na fotografia, assim gerando o que Bazin, em sua discussão do neorealismo, chama um fato (um fato social, um fato político ou moral, um fato espiritual, e assim por diante).⁹¹⁷

⁹¹⁶ RUSHTON, 2011, p. 43.

⁹¹⁷ MORGAN, 2006, p. 471.

Realismo, ao contrário de ser algo dado de antemão pela mera base material do cinema (como supõe Scruton com uma valoração negativa dessa suposta característica do cinema), seria algo *construído* a partir de uma certa maneira de usar dessa base, dizendo respeito a uma *leitura* da realidade, a um fato em um sentido fenomenológico-hermenêutico. Embora “realidade” aqui tenha um sentido material e físico, um outro sentido do que aquele em que Henry James usa a palavra, podemos encontrar eco da “miríade de formas” em que realidade humana assumiria para o escritor com a multiplicidade dos fatos aludidos por Morgan. Para Rushton, realismo seria “uma questão de ser verdadeiro com a vida”⁹¹⁸, e teria a ver com “entender como sujeitos humanos formam maneiras de encontrar (*encountering*) com o mundo que possam estabelecer como (*agree upon*) sendo reais, e, assim, [formam] maneiras de ver e experimentar o mundo que possam chamar reais”⁹¹⁹. Essas maneiras seriam socialmente compartilhadas e envolveriam “um mundo compartilhado ou um conjunto compartilhado de maneiras de entender e fazer sentido (*making sense*) do mundo”⁹²⁰. Essa dimensão social, além de ecoar com a dimensão coletiva de uma forma de vida, encontra eco no exemplo de James da escritora inglesa que consegue falar “sobre a natureza e o modo de vida da juventude protestante francesa”.

5.3 Allardyce Nicoll e a importância de levarmos a sério

A citação de Allardyce Nicoll na subseção anterior pode parecer ter caído de paraquedas no texto, mas é assim mesmo como Scruton se refere a ele em *Photography and Representation*. Com o agravante de não sabermos exatamente *como* está se referindo ao crítico de teatro seu compatriota. A referência a Nicoll está em nota posicionada ao final do seguinte trecho do começo do artigo (já mencionado por mim): “Críticos e filósofos foram ocasionalmente incomodados pela questão de se o cinema é uma forma de arte independente — independente, isto é, do teatro, do qual toma de empréstimo tantas convenções”⁹²¹. A nota é a seguinte: “Ver, por exemplo, as discussões em *Film and Theatre* (Londres, 1936) de Allardyce Nicoll”⁹²². Seria Nicoll o exemplo de alguém incomodado pela questão da independência do cinema do teatro, no caso em que a remissão feita na nota diria respeito à primeira parte da passagem? Ou seu livro falaria das convenções teatrais supostamente emprestadas ao cinema, no caso em que ela diria respeito à segunda parte? Ou mesmo as duas alternativas simultaneamente, no caso em que ela diria respeito ao período como um todo? De qualquer modo, sem comentário adicional, a implicatura da nota

⁹¹⁸ RUSHTON, 2011, p. 73.

⁹¹⁹ RUSHTON, 2011, p. 61.

⁹²⁰ RUSHTON, 2011, p. 59.

⁹²¹ SCRUTON, 1981, p. 577.

⁹²² SCRUTON, 1981, p 577, nota 1..

é (ou pelo menos a impressão com que o leitor fica é a de) que as razões da equivalência das perguntas ou da redução de uma pergunta à outra se encontraria em *Film and Theatre*. Só que não apenas não encontramos essas razões em tal livro, como Allardyce Nicoll assume uma posição e uma postura diametralmente opostas àquelas de Scruton.

Essa discordância profunda com o filósofo britânico me faz questionar até mesmo o sentido da remissão de Scruton à obra de Nicoll. O crítico está longe de ser alguém perturbado pela questão da independência do cinema do teatro. Seu propósito duplo com o livro mencionado é, como diz em seu prefácio, “apresentar [...] o que parecem ser os princípios básicos subjacentes à expressão artística no cinema (*film*), e [...] relacionar essa forma de expressão com a arte familiar do palco”⁹²³. O esforço de Allardyce se dá “igualmente em serviço de teatro e cinema”⁹²⁴ enquanto formas de arte independentes cujas histórias se entrecruzam. Não está em questão para ele se cinema é uma forma de arte, *tampouco* se é uma forma de arte independente do teatro, justamente porque tais são os *pressupostos* de suas considerações (o próprio título do livro deixa claro: *Film and Theatre*). Mais adiante no livro, o crítico chega a comentar que “*embora possa parecer óbvio*, o fato de que havia uma maneira de expressão cinematográfica específica e apropriada distinta de uma maneira dramática de expressão [no princípio do cinema] foi largamente negligenciado [...]”⁹²⁵. O fato da independência da “expressão cinematográfica”, que é óbvio para Nicoll, é exatamente aquele posto em questão por Scruton no começo de *Photography and Representation*.

A obviedade disso para o crítico não é idiossincrática, mas sim o resultado de uma discussão de teoria do cinema. Como diz Berys Gaut: “as objeções de Scruton estão estreitamente relacionadas com o tipo de preocupações que os primeiros teóricos do cinema (*early film theorists*) tais como Arnheim estavam tentando silenciar”⁹²⁶. Em 3.4, vimos o argumento do estilo. Ora, esse argumento é uma espécie de reformulação (as más línguas diriam *rehash*) de um argumento proposto por P.H. Emerson lá no século XIX⁹²⁷. De modo semelhante, a discussão de Scruton de cinema tem uma aura *datada*, sendo bastante eufemista. O filósofo abordar a questão de se o cinema é uma forma de arte independente é reabrir uma questão *já respondida* por esses primeiros teóricos⁹²⁸. A comparação pode

⁹²³ NICOLL, 1936, p. viii.

⁹²⁴ NICOLL, 1936, p. vii.

⁹²⁵ NICOLL, 1936, p. 63; grifos meus, NF.

⁹²⁶ GAUT, 2002, p. 300.

⁹²⁷ “A tese de Scruton de que o fotógrafo carece de controle intencional sobre o processo de feitura da imagem (*image-making*), e particularmente sobre detalhe, ecoa os escritos do fotógrafo e teórico P.H. Emerson [...]” (WARBURTON, 1996, pp. 392-393). Meu plano original era mostrar exatamente como esse eco aconteceria, o que acabei não fazendo por questão de espaço.

⁹²⁸ “É contra o pano de fundo desse debate de longa data [com a qual teoria clássica do cinema se envolveu] sobre a possibilidade da fotografia e cinema (*film*) produzirem arte, assim chamada apropriadamente (*properly so called*), que ‘*Photography and Representation*’ de Roger Scruton, e a resposta de Mclver Lopes [...] devem ser lidos” (CARROLL, 2005, p. 8). Apesar de reconhecer a

parecer severa, mas reabrir essa pergunta pode ser comparado com alguém *seriamente* abordar a possibilidade do juízo falso, não como uma questão de história da filosofia ou de exegese platônica, mas como uma questão filosófica *ainda* interessante. É, por assim dizer, uma espécie de atavismo teórico, o reaparecimento de uma pergunta desaparecida (porquanto *respondida*) nos antecedentes imediatos, em ignorância de todo o desenvolvimento de filosofia ou teoria do cinema nesse ínterim.

Ou mesmo daquele da história do cinema. A dependência do cinema em relação ao teatro seria, de acordo com Allardyce Nicoll, uma característica do cinema em sua juventude:

A verdade é, claro, que embora o cinema e o teatro tenham muitas coisas em comum, eles representam meios distintos e separados de expressão, e que, uma vez que tenhamos passado pelo período quando a forma mais jovem, imitativamente, foi forçada a depender das conquistas da mais velha, virá um tempo quando as duas se assentarão em (*settle down*) perseguir seus próprios caminhos independentes. A *novel* e o drama foram confundidas similarmente no passado, e nós podemos facilmente ver que diversos dos dramaturgos elizabetanos não estavam seguros se estavam envolvidos em criar uma peça ou meramente em fornecer uma viva corporificação imediata para alguma narrativa (*tale*). Esses dias, todavia, passaram; a ficção narrativa encontrou seus próprios métodos característicos, e a peça cessou de ser perturbada pela identificação muito próxima com uma arte separada de sua própria⁹²⁹

Publicando em 1936 (logo após os primeiros anos do cinema sonoro), Nicoll ainda fala de um tempo que viria em que cinema se separaria completamente do teatro. Tal situação do cinema não era a única: a *novel* em seu início mantinha uma relação *confusa* com o teatro (a ideia de *novel* dramática de Henry James se deveria a isso em parte, aparentemente), para não dizer de dependência. De acordo com o crítico, é a situação de uma forma de arte que nasce:

relação da questão feita pelo filósofo conservador do status de arte representacional em relação a fotografias com a teoria do cinema inicial, Carroll não pensa que *nosso* estranhamento com ela se deveria a ser uma pergunta já respondida, mas sim por nosso hábito de vermos fotos e filmes como obras de arte – porque estamos tão acostumados a aceitar fotografias e filmes (*films*) como obras de arte – porque acreditamos já ter nos deparado com muitas obras primas desses meios – o argumento precedente [de que cinema é fotografia em movimento e, enquanto fotografia, não poderia ser arte] soa estranho para nós. Mas a motivação dele pode não ser tão bizarra quanto parece à primeira vista” (CARROLL, 2005, p. 7). O *status* artístico desses meios se tornou senso comum: “é importante não rejeitar de partida (*dismiss... out of hand*) os argumentos de Scruton contra a possibilidade da arte cinematográfica (*film art*). É verdade que parece ir completamente contra o senso comum (*fly in the face of common sense*). Mas o senso comum pode estar enganado: por séculos, sustentou que mulheres eram necessariamente inferiores a homens” (CARROLL, 2005, p. 8). O questionamento do *status* artístico de fotografia e cinema realizada por Scruton nos anos 80 do século XX está mais próxima a alguém questionar *hoje em dia* (década de 20 do século XXI) se mulheres são iguais aos homens. Não é apenas uma questão que não faz mais sentido, mas o simples fato de se fazê-la é expressão de misoginia, um fechamento e má vontade. Como é o caso de Scruton com fotografias e filmes, como veremos no capítulo 5.

⁹²⁹ NICOLL, 1936, pp. 24-25.

Em meio ao tumulto presente ao nascimento dessa nova forma de expressão, não era senão natural que os homens pedissem ajuda (*should turn for*) à confortável segurança do palco, adaptando para a esfera bidimensional o que já se provara naquela tridimensional. [...] A tal ponto que, de fato, o termo “parasítico” veio a ser aplicado com alguma mostra de justiça ao novo método [de expressão]⁹³⁰

De acordo com Nicoll, a afirmação de Scruton de que o cinema seria uma forma de arte dependente do teatro seria verdadeira nessa fase inicial do cinema⁹³¹. Só que essa era uma situação temporária em que o cinema ainda não tinha encontrado sua forma de expressão, não uma característica permanente ou atemporal sua. Para Nicoll, o cinema dependeu do teatro em sua infância, como um bebê humano aprendendo a caminhar depende de um adulto; para Scruton, é como se o cinema não pudesse sair de sua infância até mesmo porque seria de sua essência ser infantil (por conta de sua dimensão fotográfica).

As ideias de Scruton sobre cinema correspondem àquelas explicitamente rechaçadas por Allardyce Nicoll. Como vimos em 5.2, a tensão natural do cinema entre sua dimensão fotográfica e aquela dramática faria com que um filme não apenas *não* poderia ser uma obra de arte por conta de sua primeira dimensão, mas como só poderia sê-lo na supressão dessa por sua segunda dimensão. Em certa medida, o cinema não seria a *arte* de fazer filmes como a arte da pintura seria aquela de fazer representações pintadas porque seria um feliz acidente que aquilo que produz seja obra de arte, não uma consequência direta de seu procedimento. Um acidente como, por exemplo, alguém com forte senso dramático como Bergman assumir a direção de um filme. Ora, “o cinema é uma arte em que redundâncias proliferam, inundando e diluindo a imagem dramática. E tudo piorou desde a introdução da cor, e a perda subsequente do controle sobre a luz, sombra e contraste”⁹³². O cinema seria arte no mesmo sentido em que o filósofo chama a técnica de produzir de figuras de cera uma arte: em um sentido *mecânico* ou quase. A cor no cinema adicionou mais um aspecto à dimensão fotográfica da cópia da aparência.

Poderíamos imaginar até que Nicoll está respondendo a Scruton, mas na verdade está escrevendo contra os denunciadores do cinema:

Com enfadonha reiteração nós somos informados que o cinema é uma indústria, não uma arte; [...] que essa denúncia tem uma ampla justificação ninguém pode negar [...] ainda assim, o assunto demanda mais pensamento

⁹³⁰ NICOLL, 1936, pp. 62-63.

⁹³¹ Esse diagnóstico se coaduna com o fato de que a definição de filme de Scruton se aplica perfeitamente a um filme dos irmãos Lumière, o *Regador Regado* (dir. Louis Lumière, 1895).

⁹³² “*The cinema is an art in which redundancies proliferate, flooding and diluting the dramatic image. And it has all got worse since the introduction of colour, and the subsequent loss of control over light, shade and contrast*” (SCRUTON, 2007).

e atenção mais sutil do que pode ser proporcionada pela mera repetição de bordões (*catch-phrases*).⁹³³

Quando examinadas com minúcia, como pretendo ter feito desde o capítulo 3, as considerações de Scruton sobre fotografia e cinema dissolvem-se em bordões antiquados e algo atávicos, inesperadamente encontrados nos anos 80 do século XX. Há um círculo vicioso aí: a mera repetição de bordões não proporciona o pensamento e a atenção sutil necessários para se analisar o meio cinematográfico, mas também os bordões são meramente repetidos justamente porque não se pensou sobre tal meio, nem se prestou atenção em filmes suficientemente⁹³⁴.

Quem não acredita que cinema seja arte não se esforçará em encontrar arte onde pensa que não há⁹³⁵. Há uma correlação entre estar enfeitiçado por bordões, especialmente esse, e uma certa forma de desatenção ou insensibilidade quanto às particularidades do cinema. Para estarmos sensíveis a elas, precisamos interagir com filmes com apreciação:

E apreciação significa mais do que abster-se do desprezo ou mesmo de um acolhimento ligeiramente indiferente estendido àquilo que parece melhor do que a mor parte. Verdadeira apreciação pode ser derivada apenas de conhecimento adequado; nasce de aceitação emocional e de análise intelectual. Até que decidamos por nós mesmos o que nós queremos de uma arte, nunca podemos alcançar nada que se aproxime dessa apreciação; quando muito, nossos julgamentos serão atrapalhados e inseguros. Nem podemos jamais alcançá-la se nossas assunções básicas são falsas; não podemos sonhar em apreciar qualquer obra de arte pictórica se acreditarmos que o objeto do pintor deva ser meramente apresentar uma reprodução da realidade. Mais ainda, nossa apreciação será limitada a menos que nos esforcemos em ganhar algum conhecimento dos métodos ao comando dos artistas e das funções peculiares possuídas por esses métodos; nenhum reconhecimento verdadeiro dos valores [tonais] da aquarela é atingível até que saibamos o que a aquarela, em contradistinação com os óleos [a tinta a óleo?], pode esperar conquistar. Assumir, como muitos ainda parecem fazer, que a película (*film*) é quando muito meramente uma cópia bidimensional, com variações, de uma performance de palco ou de uma cena na vida resulta em um pré-judicar (*prejudicing*) da apreciação: e uma falta de investigação questionadora sobre os meios disponíveis ao diretor e cinegrafista deixará não-observadas muitas coisas com as quais uma película é construída.⁹³⁶

Nicoll adianta diversos pontos importantes nessa passagem. Apreciação envolveria uma atitude de interesse genuíno e ativo por uma obra de arte (expressa em decidir “por nós

⁹³³ NICOLL, 1936, p. 1.

⁹³⁴ “[Scruton] tem pouquíssima paciência (*too little time*) com formas [de cultura] — nomeadamente cinema (*film*) — que, novamente como Adorno, ele considera como irremediavelmente produtos da indústria cultural. Essa é a posição que se esperaria de alguém que proclama um tanto espalhafatosamente que é um elitista” (HAMILTON, 2009, p. 400).

⁹³⁵ “Se me inclino a supor que um rato nasce, por geração espontânea, de trapos cinzentos e de pó, então será bom examinar exatamente esses trapos, como um rato pôde ter-se escondido neles, como pôde ir parar lá, etc. Mas se estou convencido de que um rato não pode nascer dessas coisas, então essa investigação será talvez supérflua” (WITTGENSTEIN, 2000, p. 47, §52).

⁹³⁶ NICOLL, 1936, pp. 21-22.

mesmos o que queremos de uma arte”). Embora o crítico britânico fale em um elemento emocional e outro intelectual, o componente atitudinal condicionaria aquele intelectual: *somente* teremos “conhecimento adequado” sobre um meio artístico se tivermos o interesse em nos instruímos nele. “Nossas assunções básicas” serem falsas refletiriam nosso desinteresse e nossa conseqüente falta de instrução.

Para ilustrar esse ponto, Allardyce Nicoll escolhe a pintura, um exemplo que Scruton teria boa vontade suficiente para entender. O filósofo britânico concorda com seu compatriota que é “um interesse no uso do meio — na maneira como a pintura apresenta seu assunto e, por conseguinte, na maneira em que o assunto é visto pelo pintor [...] que forma o cerne da experiência estética da arte pictórica”⁹³⁷. Ora, considerar apenas que “o pintor deva meramente apresentar uma reprodução da realidade” é ignorar justamente o “uso do meio” da pintura para representar o assunto. Assumir que essa é a meta da pintura é fazer uma assunção básica errônea e erigir um critério que só levará a “julgamentos [...] atrapalhados e inseguros”, como, por exemplo, julgar algum retrato em miniatura pintado em aquarela uma pintura superior *enquanto pintura* a uma aquarela de Van Gogh (por “lembrar mais” o retratado, digamos). Allardyce Nicoll dá como exemplo de “conhecimento dos métodos ao comando dos artistas” a diferença da aquarela e da pintura a óleo: não se instruindo quanto a elas, o observador não poderá entender as escolhas do pintor na produção da representação pictórica, e, ato contínuo, lhe escapará a relação entre a disposição de tinta e a emergência do assunto.

A menção por Nicoll à pintura reprodutiva vem a calhar exatamente porque ela espelha a assunção de que um filme ficcional ou um documentário seriam “meramente uma cópia bidimensional, com variações, de uma performance de palco [e] de uma cena na vida”. Essa assunção que “muitos ainda parecem fazer” nos anos 30 é *exatamente* aquela que Scruton faz nos anos 80. A definição de filme como fotografia de uma representação dramática significaria (como sugeri em 4.2) cópia das aparências de objetos que contêm, manifestam ou, antes, *performam corporalmente* a representação. A bidimensionalidade estaria implícita na ideia de cópia da aparência (discutida no capítulo 3). Se a assunção enunciada por Nicoll já expressaria falta de instrução e desinteresse, o que dizer daquela de Scruton que *sequer* teria uma cláusula (como “ou de uma cena da vida”) para abranger documentários! Tendo definido o filme como fotografia de representação dramática, o filósofo britânico não vê nada de errado em seguir dizendo que “o processo de fotografia não *cria*, porque não pode, a representação. Assim, filmes documentários (*documentary films*) não são em sentido algum representações de seus assuntos (*subject-matter*)”⁹³⁸. Scruton

⁹³⁷ SCRUTON, 1981, p. 586.

⁹³⁸ SCRUTON, 1981, pp. 598-599.

parece ter se dado conta disso porque, no artigo seguinte, ele propõe sua definição “deixando documentários de lado e considerando o caso normal”⁹³⁹.

O filósofo não é apenas desatento em relação à definição que *ele próprio* formulou, como a própria definição é desatenta, pois deixa “não-observadas muitas coisas com as quais uma película é construída”. A síntese que Allardyce Nicoll faz de Pudovkin poderia até ser um comentário direto à definição do filme como fotografia de representação dramática, caso não tivesse sido escrita *tantos* anos antes dela:

Pudovkin, seguindo o exemplo de Lev Kuleshov, procede assim a examinar onde está a natureza essencial da arte cinematográfica e desenvolve uma argumentação oposta ao emprego de performers profissionais. Se, ele raciocina, essa natureza essencial está no talento artístico (*artistry*) exibido pelos atores e atrizes, então o cinema deve ser julgado verdadeiramente um pálido reflexo do palco. O diretor que controla seus movimentos pode muito bem estar ensaiando seus personagens para um espetáculo teatral ordinário, e a reprodução cinematográfica (*filmic*) resultante da ação original é para ser considerada sob uma luz precisamente similar àquela em que nós olhamos para uma cópia fotográfica de uma pintura a óleo⁹⁴⁰

A natureza essencial do cinema estar “no talento artístico exibido pelos atores e atrizes” parece corresponder perfeitamente à ideia que vimos na subseção anterior de que a dimensão dramática de um filme é que faria um filme uma obra de arte, não sua dimensão fotográfica. O cinema ser “um pálido reflexo do palco” além de remeter diretamente à suposta dependência do cinema em relação ao teatro, parece ecoar a afirmação de Scruton de que “a fotografia, longe de fazer a representação dramática mais fácil, de fato torna-a mais difícil. De fato, a possibilidade de sucesso dramático no cinema é uma possibilidade remota”⁹⁴¹. O fato de que, nessa perspectiva criticada por Pudovkin, “o diretor [...] pode muito bem estar ensaiando seus personagens para um espetáculo teatral ordinário” ecoa com as alegações de Scruton de que o ator de cinema performaria seu papel exatamente como faria no palco. Por fim, a aproximação dessa maneira de encarar um filme como uma “reprodução cinematográfica” àquela como “olhamos para uma cópia fotográfica de uma pintura a óleo” evoca diretamente a aproximação que fiz em 4.2 entre a fotografia de representação e a reprodução fotográfica como entendida por Savedoff.

Nicoll observa que

embora o cinema tenha se tornado uma das forças mais familiares e potentes da vida moderna, comparativamente menos atenção tem sido dada a suas metas, suas conquistas positivas e suas potencialidades por esses *espectadores mais sérios* de cuja ajuda mais teria se beneficiado⁹⁴²

⁹³⁹ SCRUTON, 1983, p. 43.

⁹⁴⁰ NICOLL, 1936, p. 46.

⁹⁴¹ SCRUTON, 1981, p. 599.

⁹⁴² NICOLL, 1936, p. 7; grifo meu, NF.

Mas não poderia ser o caso que é *justamente* a seriedade “desses espectadores mais sérios” que os impediria de dar sua atenção (ou *toda ela*) ao cinema? Fazendo um paralelo entre os críticos do cinema e aqueles que criticaram as inovações do teatro elizabetano⁹⁴³, Nicoll cita parte de um discurso contra o cinema proferido por Howard S. Cullman, diretor do *Roxy Theatre*:

Interessantemente, ele parece opinar que o oposto de “estético” é “democrático”, e que pelo primeiro é significado unicamente a arte da Grécia:–

Certamente, a tela é uma arte retardada (*backward*) – um super tabloide para o jovem e o velho, o imbecil (*moron*) e o gênio. Suas Musas irmãs são as histórias em quadrinhos, as revistas *pulp*, o rádio e todas as outras formas de entretenimento baseados em princípios democráticos em vez de estéticos. Ninguém ... perde muito tempo deplorando o fato de Mickey Mouse não ser desenhado nos padrões (*pattered along*) das linhas gregas clássicas.⁹⁴⁴

Percebemos a concepção *séria* de arte de Culmann por sua referência às “linhas gregas clássicas”: o cinema nem as demais formas de cultura de massas seriam dignos de sua atenção por não serem *sérias* o suficiente.

Embora o trecho do discurso citado por Nicoll não esclareça quais sejam tais “princípios democráticos”, esse uso *desqualificador* de “democrático” encontra eco em Scruton:

A fotografia está aqui para ficar, e sempre provocará os mais vigorosos protestos em nome de suas pretensões estéticas. E não é difícil de ver porque. A fotografia é democrática: ela bota na mão do homem qualquer (*Everyman*) o meio de ser seu próprio registrador (*recorder*). Defender as pretensões artísticas dela é fazer do homem qualquer um artista. Atacá-las é implicar que a habilidade de criar, apreciar, ressoar – a habilidade de afastar-se do mundo e registrar seu significado em um juízo estético – é propriedade de poucos. Um tal pensamento sempre será recebido como a mais profunda heresia, em uma época que constrói suas instituições e monumentos sobre o mito da igualdade humana⁹⁴⁵

⁹⁴³ “Nós talvez possamos ver uma conexão razoavelmente próxima entre os oponentes do palco no século dezesseis e os oponentes do século vinte do cinema. Palavras duras e o que é mais vexatório do que palavras duras – desprezo (*contempt*), ambos concederam bastante” (NICOLL, 1936, p. 7). No sentido desse paralelo entre o cinema e o teatro elizabetano, Allardyce Nicoll antecipa Stanley Cavell e o filme *Last Action Hero* (dir. John McTiernan, 1993).

⁹⁴⁴ CULLMAN, Howard S. ““Popular art and profit in motion pictures”, 1936 APUD NICOLL, 1936, p. 8.

⁹⁴⁵ SCRUTON, 1990, p. 178; SCRUTON, 2000, pp. 101-102.

O teor horrorosamente elitista⁹⁴⁶ da passagem dispensa comentários. A fotografia seria “democrática” não apenas porque estaria disponível ao homem qualquer, mas porque *não* seria arte no sentido *sério* da palavra e, por conseguinte, não estaria no domínio do estético. A *seriedade* de Scruton salta aos olhos com sua adesão à ideia de uma aristocracia artística ou espiritual contra o “mito da igualdade humana”. Cullman e Scruton parecem comungarem na seriedade de suas concepções de arte⁹⁴⁷.

⁹⁴⁶ “Poder-se-ia assumir, a partir da imagem popular de Scruton, que sua concepção dinâmica exclui a massa democrática de participação genuína da alta cultura. Todavia, ele insiste que o conhecimento do sentimento correto que a alta cultura oferece ‘pode não estar explícita nas cabeças das pessoas comuns, [mas] faz parte (*passes ... into*), não obstante, de seus planos, ee seu olhar (*outlook*), e de suas adaptações sociais’. Não há ‘um tipo de ordem social ... associada com a existência da alta cultura — não é simplesmente a cultura da aristocracia ou burguesia’. Surpreendentemente, dada a caricatura popular de suas perspectivas, essa alegação não-elitista está no coração da filosofia da cultura de Scruton” (HAMILTON, 2009, pp. 393-394). Não consigo concordar com Andy Hamilton que as passagens citadas por ele denotem uma “alegação não-elitista”. Afinal, o que significa dizer que o conhecimento da alta cultura não estaria explicitamente “nas cabeças das pessoas comuns” senão que está de forma difusa nelas, enquanto estaria de forma concentrada e explícita nas cabeças das pessoas *incomuns*? Scruton deixa bem clara a diferença de *qualidade* entre o que passa nessas cabeças: “[Elitismo] poderia significar a crença em qualquer esfera de inquirição racional há uma distinção entre aqueles que sabem e aqueles que não, e que os primeiros devem ter precedência sobre os segundos. Endosso ‘elitismo’ nesse sentido, como todo mundo que pensa sobre ele, Hamilton inclusive, embora prefira chamá-lo ‘meritocracia’” (SCRUTON, 2009b, p. 456)

⁹⁴⁷ Machado de Assis também *parece* sustentar uma concepção igualmente *séria* de arte na seguinte passagem de uma crônica: “Por hora, não estou entre os inconsoláveis admiradores do Pontes, que lá se vai, mar em fora. Perdão, do artista Pontes. Sejamos do nosso século e da nossa língua. No tempo em que uma vã teoria regulava as coisas do espírito, estes nomes de *artista* e de *arte* tinham restrito emprego: exprimiam certa aplicação de certas faculdades. Mas as línguas e os costumes modificam-se com as instituições. Num regímen menos exclusivo, essencialmente democrático, a arte teve de vulgarizar-se: é a subdivisão da moeda de Licurgo. Cada um possui com que beber um trago. Daí vem que farpear um touro ou esculpir o *Moisés* é o mesmo fato intelectual: só difere a matéria e o instrumento. Intrinsecamente, é a mesma coisa. Tempo virá em que um artista nos sirva a sopa de legumes, e outro artista nos leve, em tálburi, à fábrica do gás” (ASSIS, 1962, p. 382, III). Pontes é um toureiro mencionado pelo literato, aparentemente o mesmo Francisco Pontes que veio tourear em Porto Alegre à época da crônica. O autor brasileiro parece reconhecer que “as línguas e os costumes” (e poderíamos acrescentar os critérios) mudam, e, por isso, algo que antigamente seria inaceitável reconhecer como instância de arte passou a contar como uma. Ao comentar que “em um regímen [...] essencialmente democrático, a arte teve de vulgarizar-se”, Assis parece usar “democrático” no mesmo sentido de Cullman e Scruton, demonstrando o mesmo tipo de ranço elitista e de concepção *séria* de arte que eles. Mas será mesmo? Penso que não, pois isso seria ler a passagem descontextualizadamente e perder certa dialética e *ironia* da crônica. Comentando sobre as noites de “foguetes de Santo Antônio”, Machado de Assis fala que “nestas noites abençoadas é que as credices sãs abrem todas as velas. [...] ria-se delas quem quises; eu vejo-as com respeito, com simpatia, e se alguma coisa me molestam é por eu não as saber já praticar. Os anos que passam tiram à fé o que há nela pueril, para só lhe deixar o que há sério; e triste daquele a quem nem isso fica: esse perde o melhor das recordações” (ASSIS, 1962, p. 379, I). A seriedade é o vestígio que uma prática “pueril” deixou com o passar do tempo. Será que não haveria conexão entre esse comentário sobre a “fé” e a observação sobre a vulgarização da arte, um comentário bastante sério? Seria a seriedade coisa de quem está ficando velho? Parece que sim: “os dias passam, e os meses, e os anos, e as situações políticas, e as gerações e os sentimentos, e as ideias. Cada olimpíada traz nas mãos uma nova andaina do tempo. O tempo, que a tradição mitológica nos pinta com alvas barbas, é pelo contrário um eterno rapagão, rosado, gamenho, pueril; só parece velho àqueles que já o estão; em si mesmo traz a perpétua e versátil juventude” (ASSIS, 1962, p. 380, II). O autor brasileiro parece sugerir uma ligação sutil entre o tempo pueril, em sua “perpétua e versátil juventude”, e a puerilidade da fé e das práticas, como se a falta de seriedade das práticas em sua origem fosse manifestação de um dinamismo criador que instituições e pessoas perdem com o tempo. Assim, não

O desinteresse e a falta de instrução de Scruton quanto a fotografia e cinema, o fato de não *levá-las a sério*⁹⁴⁸ é reflexo de seu comprometimento com a *seriedade*. Mas qual a diferença entre *levar a sério* e *ser sério*? Roberto Gomes em sua *Crítica da Razão Tupiniquim* nos sugere uma:

Se levo a sério, isto é algo que sai de mim em direção ao objeto da seriedade. Se sou sério, me coisifico como objeto de seriedade. Aí está a diferença entre o que é dinâmico – eternamente em questão –, encontrado no a sério, e o caráter de acabada e estéril da seriedade do sujeito objetificado. A sério, revigoro o mundo com uma quantidade imensa de significações. Sério, reduzo-me a objeto morto, caricato, de existir centrado externo⁹⁴⁹.

Levar a sério é dinâmico, porque demanda um tipo de atenção contextual às particularidades daquilo que é levado a sério. Ademais, envolve uma adaptabilidade às características singulares do objeto do interesse, dispensando pré-conceitos e reações estereotipadas: “ao levar a sério, estou profundamente interessado em alguma coisa, a ponto de voltar todas as minhas energias no sentido de sua realização – outro não sendo o princípio de erotização do agir. Mesmo quando isso exige ‘sair da linha’”⁹⁵⁰. Emerge disso “uma quantidade imensa de significações” porque, apesar de eu sair “de mim em direção ao objeto”, não me anulo diante do que é levado a sério, mas eu *em minha individualidade singular e irrepitível* me implico em uma relação com o objeto.

Levar a sério alguma coisa também é se levar a sério, nesse sentido. É um exercício de autenticidade (ou autoconfiança, para falar como Emerson). Em compensação, ser sério é estático, porque envolveria assumir uma *pose* perante os demais e anular-me em minha individualidade. É, nesse sentido, não se levar a sério porque me *conformo* com a imagem que os outros fazem de mim, ignorando o que quer não se enquadre nisso: “casca normativa que nos vem do exterior e que nos dita o que convém, esta a essência de tal seriedade. A partir disso, pouco ou nada importam as intuições que procedam do interior, ficando nossa expressão mais pessoal e crítica eliminada”⁹⁵¹. A seriedade de Scruton está relacionada com seu conservadorismo. Não caberia aqui explorar (e realmente não teria interesse em fazê-lo)

parece exagero considerar que Machado de Assis está lamentando *ironicamente* a mudança de critérios do que conta como arte por sugerir que é a perspectiva de pessoas e instituições *velhas*.

⁹⁴⁸ “[Os argumentos de Scruton] são inegavelmente formidáveis, mesmo se impactam contemporâneos como um pouco excêntricos e mal-humorados [paráfrase para traduzir *cranky*]” (CARROLL, 2005, p. 11). Carroll também diz que o “artigo de Scruton é uma variante filosófica extremamente sofisticada da suspeita tradicional de que fotografia e cinema (*film*) não podem ser arte” (CARROLL, 2005, p. 8). Ignorando esses elogios que julgo imerecidos (e que o leitor pode avaliar por conta própria nesta altura da tese), o filósofo estadunidense parece estar reconhecendo parcialmente uma dimensão atitudinal dos argumentos de Scruton ao relatar como eles podem parecer *cranky*.

⁹⁴⁹ GOMES, 1990, p. 11.

⁹⁵⁰ GOMES, 1990, p. 11.

⁹⁵¹ GOMES, 1990, p. 12.

a dimensão de *pose* de seu conservadorismo ou mesmo daquele em geral. Basta assinalar a minha profunda *suspeita* desse fato⁹⁵².

De qualquer modo, se Scruton por ser sério não leva a sério a fotografia e o cinema; se a definição fulcral da ontologia do cinema é expressão desse não levar a sério, e se a seriedade de Scruton se deve a seu conservadorismo, então há uma relação entre o conservadorismo do filósofo britânico e o tipo de ontologia cinematográfica propugnada por ele. Levar a sério Scruton envolve prestar atenção nesse fato. Não é possível isolar a trilogia de escritos sobre fotografia e cinema do resto de sua obra e, com isso, pretender (ou *fingir*) que ele seja apenas uma voz descorporificada, sem história e sem personalidade que fala nos três artigos sem perder algo de fundamental no processo. Nenhum dos intérpretes consultados atenta que é um conservador falando sobre fotografia no contexto de uma crítica cultural então em andamento da parte de Scruton. Embora eu tenha por questão de espaço deixado de lado esse aspecto, a ontologia da fotografia e do cinema propostas pelo filósofo britânico são o fundamento de suas considerações a respeito do impacto psicológico ou existencial (na falta de termos melhores) de cada um desses meios. Ignorá-lo *completamente* é fingir que a parte possivelmente mais importante *para o próprio Scruton* dessas reflexões não está nos textos⁹⁵³.

De modo geral, os intérpretes (com honrosas exceções) respondem a Scruton *seriamente* sem contudo levá-lo a sério:

E o triunfo do homem *sério* é atingido quando se chega à completa ritualização. Quando já não importa o *dito*, mas a maneira de *dizer* dentro de padrões previamente consagrados. Assim, uma comunicação a um congresso pode ser absolutamente vazia e soberbamente tola – mas, cumprido o ritual, o aspecto "sacrossanto" da cultura é preservado. Eis aí coisas convenientes, perfeitamente *sérias*⁹⁵⁴.

Os artigos mais recentes em resposta a *Photography and Representation*, especialmente após aquele de Mclver Lopes em 2003, estão mais interessados em oferecer reconstruções argumentativas engenhosas (para não dizer mirabolantes e conceitualmente pirotécnicas), acompanhadas das obrigatórias siglas de argumento, do que realmente entender o texto de Scruton nos *seus próprios* termos. A exegese do artigo deste modo parece ter chegado a

⁹⁵² Assistir ao documentário do próprio Scruton, o *Why Beauty Matters* (2009), ou aquele sobre Olavo de Carvalho, *O Jardim das Aflições* (dir. Josias Teófilo, 2017) talvez sejam bons pontos de partida para ulterior exploração sobre o assunto.

⁹⁵³ "Estetas trabalhando em estética analítica *mainstream* mostraram pouco interesse em aplicar sua disciplina (*bringing their discipline to bear*) a questões na intersecção de ética, estética e política. Não surpreende, então, que estetas que discutiram aspectos específicos da estética de Roger Scruton relacionados com arte, música e arquitetura tipicamente o fizeram sem preocupação pelas perspectivas culturais, morais e políticas que em grande parte motivaram suas preocupações estéticas" (STEVENS, 2009, p. 371).

⁹⁵⁴ GOMES, 1990, pp. 12-13.

uma “completa ritualização”. Em compensação, Allardyce Nicoll personifica o levar a sério com seu tratamento cuidadoso em seu livro tanto do cinema quanto do teatro. Nesse sentido, ele é um importante contraponto a Scruton e seus intérpretes (e quiçá a toda forma ritualizada de filosofia profissional).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Tudo o que os filósofos manejaram, por milênios, foram conceitos-múmias; nada realmente vivo saiu de suas mãos. Eles matam, eles empalham quando adoram, esses ídólatras de conceitos — tornam-se um perigo mortal para todos, quando adoram”⁹⁵⁵.

A trilogia de artigos de Roger Scruton sobre fotografia e cinema pode ser um choque para o leitor desavisado. Sua data de publicação cria uma certa ordem de expectativas que são sistematicamente desfeitas pelo filósofo britânico. Eles são dos anos 80 do século XX, mas, ignorando-se obviamente a inexistência do cinema como tecnologia e instituição, muito bem poderiam ter sido escritos nos anos 80 do século XIX. O choque do leitor talvez se equipare ao de alguém que encontre uma espécie extinta e por assim dizer *bruta* de bicho em algum rincão isolado do mundo, uma preguiça gigante, digamos. Os espécimes de preguiça que encontramos hoje não nos preparam para a possível surpresa de ver um primo possivelmente agressivo e ativo dela. Mesma coisa com os textos de Scruton. Os exemplares de teoria do cinema e filosofia da fotografia (*especialmente* se não forem da linhagem da filosofia analítica) não nos preparam para o teor das afirmações do filósofo conservador. A comparação não é inteiramente boa, porque os textos ativos e vivazes atuais de filosofia e cinema (que o digam as maravilhosas reflexões de Diarmuid Costello e Dawn Wilson, para ficar só no primeiro assunto) não nos preparam para a morosidade e certa *preguiça mental* que encontramos nos textos de Scruton sobre.

Uma marca da filosofia ocidental (desde Sócrates, pelo menos) é a ideia de que é necessário, se não se desfazer, mas pelo menos *reavaliar* as ideias preconcebidas sobre um determinado assunto. A acusação de Cálicles contra Sócrates de que “pegava mal” um homem velho como ele ainda fazer filosofia revela essa marca⁹⁵⁶. Tal como uma criancinha pergunta “por que?” diante dos fatos da vida que está tentando assimilar, uma pessoa filósofa faz o mesmo tipo de pergunta, tentando em parte simular esse primeiro encontro maravilhoso com as coisas, mas sobretudo tentando se livrar de velhos hábitos mentais encobridores. Uma criancinha não foi estragada por eles (e possivelmente por isso que é delas o reino dos céus). Ora, Scruton em sua trilogia de artigos simplesmente não apenas dá voz a ideias preconcebidas sobre fotografia e cinema, mas faz isso dando-lhes um verniz de reflexão. A preguiça mental do filósofo se revela em seu dogmatismo disfarçado a respeito do assunto. Em parte por conta disso, dediquei-me mais a analisar os conceitos empregados pelo filósofo britânico e perspectivas corporificadas neles do que a reconstruir argumentos, porque, ao fim e ao cabo, sua argumentação não é raciocínio, mas sim racionalização de ideias preconcebidas, uma manifestação do “senso comum erudito [...]”

⁹⁵⁵ NIETZSCHE, 2012, III, A “Razão na filosofia”, 1.

⁹⁵⁶ Cf. *Górgias* 484c-d.

que [repete] fórmulas linguísticas e conceituais, sem que se pergunte pelo sentido e origem das proposições”⁹⁵⁷.

Scruton não se pergunta nada disso. As ideias que manipula são tão antigas quanto o advento das mídias da fotografia e do cinema, algo que tentei sugerir apelando para textos clássicos dessa época. É a antiguidade dessas ideias, mas sobretudo o fato de permanecerem inalteradas no repertório de Scruton que choca o leitor. Tal como uma roupa guardada há muito emerge do roupeiro com aquele cheiro de guardado ou mesmo de naftalina, sobe um “indesejável aroma metafísico”⁹⁵⁸ quando começamos a remexer nos textos de Scruton. O próprio filósofo conservador avisa em *Photography and Representation*, antes de falar sobre as supostas consequências psicológicas e existenciais do cinema, que esse é um ponto “extremamente difícil de expressar em termos que seriam aceitáveis para o filósofo analítico contemporâneo”⁹⁵⁹, sem se dar conta que talvez *todos* os pontos mais fundamentais de sua argumentação sejam assim, e não só para pessoas que seguem essa linha filosófica. Além de suas teses atávicas, o próprio vocabulário usado pelo filósofo parece inapropriado e bastante fora do lugar entre os estudos atuais sobre fotografia e cinema. Quem é que, levando a sério fotografia e cinema, seriamente afirma que fotografias são meros simulacros e que “o meio da fotografia, pode-se dizer, é inerentemente pornográfico”⁹⁶⁰? Mas Scruton não os leva a sério, o que chega a ser de mau gosto (*distasteful*). Afinal, por que não *ficar quieto* em vez disso?

É a combinação de uma má vontade particular dirigida a fotografia e cinema com uma má vontade geral direcionada ao particular, o que Wittgenstein chamaria de *ânsia da generalidade*, que define o teor metafísico das afirmações do filósofo britânico sobre o assunto. Não é exagero qualificar a ontologia da fotografia e do cinema adiantada por Scruton de *metafísica*⁹⁶¹ da fotografia e do cinema, exatamente por consistir de afirmações que extrapolam os contextos ordinários em que falamos sobre fotografias e filmes e que, ainda assim, pretendam dar conta da *essência* única de cada um dos meios que se revelaria nesses contextos. Um rápido sobrevoo por esta tese nos permite ver isso claramente. A metafísica já se insinua na concepção de qual deve ser o método da filosofia, como vimos no capítulo 1. Investigar critérios parece um método filosófico razoável. Só que para o filósofo conservador critérios seriam características de estados de coisas para além do “círculo da linguagem”⁹⁶², com os quais teríamos contato direto e não mediado, que garantiriam a não vacuidade das condições de verdade das frases de uma linguagem. No

⁹⁵⁷ MONTEIRO, 2018, p. 35.

⁹⁵⁸ PICADO, 2020, p. 11.

⁹⁵⁹ SCRUTON, 1981, p. 602.

⁹⁶⁰ SCRUTON, 1981, p. 603.

⁹⁶¹ Afirmações que *estão além* do que seria *natural* dizer.

⁹⁶² SCRUTON, 1973, p. 7.

final das contas, a estrutura da linguagem refletiria a estrutura da realidade por meio dos critérios, cabendo-nos apenas (passivamente) reconhecê-la.

As ficções lógicas, que nada mais seriam do que um determinado critério (o da propriedade genética, causal ou intencional) isolado dos demais, exibiriam as “diferenças essenciais”⁹⁶³ entre fotografia e pintura. A pressuposição de que esses meios possuiriam essências estanques e imutáveis, somada à outra que uma certa característica de fotografias e pinturas enquanto estados de coisas pudesse exibir as essências dos seus respectivos meios, dispensa explicação ulterior de porque seria metafísica. Mas as coisas conseguem ficar cada vez mais abstratas. No capítulo 2, no cerne da concepção de representação pictórica de Scruton, está a ideia lockeana de trabalho. O que faz uma pintura uma obra de arte é também aquilo que a faz uma obra *do pintor*, a saber, o fato de ele misturar um pensamento imaginativo às marcas ao configurá-las de modo a propiciar um ver-em de alguma outra coisa. Não bastasse essa ideia de mistura, ainda temos a insinuação de que o pensamento imaginativo misturado em verdade seria uma antevisão completa do assunto da pintura, uma espécie de pintura mental. Pintar seria meramente transpor essa pintura mental para a realidade, produzindo-se assim a pintura física. Essa possibilidade que espreita o discurso de Scruton corresponderia ao modo como Platão concebe o artesanato.

O vulto platônico no texto do filósofo conservador não se restringe a essa aparição. No capítulo 3, sugeri que Scruton chama fotografias de meros simulacros por produzirem em nós crenças perceptuais sobre o mundo na ausência do estado de coisas figurados nelas. Ora, Platão justamente classifica as pinturas, assim como as sombras na parede da caverna, de simulacros, εἰδωλα (*eidola*). Ademais, na descrição da fotografia como cópia da aparência encontramos insinuada a teoria epicurista da visão como recepção de simulacros (novamente *eidola*) emanados pelos objetos. Afinal, se “um registro (*record*) cinematográfico de uma ocorrência não é uma representação dela, não mais do que uma gravação (*recording*) de um concerto é uma representação de seu som”⁹⁶⁴, então a fotografia registra alguma coisa vinda do objeto que nem som. É como se fotografias fossem cópias da aparência porque aparências emanadas dos objetos físicos são capturadas e plasmadas na superfície da fotografia. Apesar da explicação que ofereci a partir de D.M. Armstrong das afirmações de Scruton, uma leitura metafísica com uma teoria intromissionista ultrapassada da visão insinua-se⁹⁶⁵.

⁹⁶³ SCRUTON, 1981, p. 578.

⁹⁶⁴ SCRUTON, 1981, p. 599.

⁹⁶⁵ “Aquilo ao que essa ladainha (*rigmarole*) chama a atenção é que sons podem perfeitamente ser copiados, e que nós temos vários interesses em copiá-los. (Por exemplo, se eles não pudessem ser copiados, as pessoas nunca aprenderiam a falar). É interessante que não haja ladainha comparável sobre transcrições visuais. O problema não é que fotografias não sejam cópias visuais de objetos, ou que objetos não possam ser visualmente copiados. O problema é que mesmo se uma fotografia fosse

O capítulo 4 apresenta uma aplicação ulterior da mistura lockeana com a ideia de fotografia de representação. A fotografia só pode ser de representação se a representação foi posta nos objetos fotografados. E como ela está neles? Seja porque o fotógrafo a impregnou com eles, seja porque os próprios objetos fotografados fizeram isso consigo mesmos. Essa última forma de a representação estar nos objetos fotografados servirá de modelo para a compreensão de Scruton da relação da performance dos atores cinematográficos com a câmera. Como vimos no capítulo 5, em vez de considerar que os atores performariam *com a câmera* (ou, como o filósofo fala em um raro momento de lucidez, que fariam uma “representação dramática mediada pela tela”⁹⁶⁶), Scruton separa o aspecto dramático e o aspecto fotográfico do cinema em duas coisas, projetando uma cisão radical entre elas. O cinema se veria inescapavelmente dilacerado entre uma vocação realista, corporificada na representação dramática, e uma vocação fantasista, corporificada na câmera.

Scruton reserva a palavra “realização” para uma satisfação tortuosa levada a cabo pela fantasia de um desejo proibido. Ora, segundo ele, quando um plano filmado em Londres é exibido em uma tela de cinema, “as ruas de Londres não estão representadas:

uma cópia de um objeto, por assim dizer, não sustentaria a relação com seu objeto que uma gravação (*recording*) sustenta com som que ela copia. Nós dissemos que o registro (*record*) reproduz seu som, mas não podemos dizer que uma fotografia reproduz uma vista (ou o visual [*look*], ou uma aparência). Pode parecer que está faltando à linguagem uma palavra nesse lugar. Bem, você sempre pode inventar uma palavra. Mas não se sabe *ao* que fixar a palavra (*But one doesn't know what to pin the word on here*)” (CAVELL, 1979b, p. 19, grifo no original). É curioso como Cavell, antes mesmo de Scruton formular a ideia da fotografia como cópia da aparência, coloca de lado essa ideia como algo que não podemos dizer. Eu também tinha a impressão que envolvia um mau uso da linguagem e minha inclinação era concordar sem mais com Cavell. Mas, por mero acaso, encontrei uma interessantíssima passagem de Freud em que ele faz *exatamente* a mesma comparação que Scruton: “Com todos os seus instrumentos [o homem] aperfeiçoa os seus órgãos – tanto motores como sensoriais – ou elimina os obstáculos para o desempenho deles. Os motores lhe colocam à disposição imensas energias, que tal como seus músculos ele pode empregar em qualquer direção; os navios e os aviões não deixam que a água e o ar lhe impeçam a movimentação. Com os óculos ele corrige as falhas da lente de seu olho, com o telescópio enxerga a enormes distâncias, com o microscópio supera as fronteiras da visibilidade, que foram demarcadas pela estrutura de sua retina. Com a câmera fotográfica ele criou um instrumento que guarda as fugidias impressões visuais, o que o disco de gramofone também faz com as igualmente transitórias impressões sonoras; no fundo, os dois são materializações da sua faculdade de lembrar, de sua memória” (FREUD, 2021, pp. 35-36). A passagem antecipa a comparação de Scruton da fotografia enquanto registro visual com um registro sonoro, em conjunto com a ideia de que ela registra “fugidias impressões visuais”. Antecipa também a ideia de Kendall Walton das próteses da visão (em verdade, *órgãos*, mas é a palavra consagrada; Cf. WALTON, 2008a, pp. 85-88, II) e potencial e parcialmente aquela de mente estendida quando diz que fotos e discos são “materializações” da memória, sem contar que com isso sustenta um entendimento semelhante, quicá idêntico àquele de Santayana com respeito a fotos. Freud é um opinador bem reputado (emissor de *endoxa*, para falar como Aristóteles), de modo que se poderíamos rapidamente colocar de lado as afirmações de Scruton (coisa que eu não o fiz, apesar de ter podido), não podemos fazer o mesmo com aquelas do psicanalista vienense. Claro, o próprio Scruton não julgava isso, tendo escrito um artigo de opinião infamemente intitulado *An unhappy birthday to Sigmund the Fraud* (cf. SCRUTON, 2006). Freud morreu há pouco mais de 83 anos quando escrevo estas linhas, já Scruton há 2, quase fechando 3 anos. Veremos se daqui a 80 anos o filósofo conservador seguirá sendo discutido como Sigmund “Fraude” o é até hoje.

⁹⁶⁶ SCRUTON, 1983, p. 45.

elas estão *lá*, realizadas diante de você, com toda azáfama, ruído e design arbitrário⁹⁶⁷. Não somos nós que realizamos nossos desejos obliquamente, mas a *câmera* realiza a rua de Londres para nós. Para alguém que diz que pagamos um “terrível preço [...] por levar a câmera a sério”⁹⁶⁸ e pretende não levá-la mais a sério, Scruton parece conceder poderes quase mágicos para a câmera! Em vez de vê-la como um instrumento de produzir imagens nas mãos de seres humanos (entre tantos outros instrumentos), que podem usá-lo assim ou assado, o filósofo britânico tece suas considerações sobre cinema em torno dessa entidade metafísica A CÂMERA. Realmente, é uma coisa poderosa essa entidade que tanto pode criar “mundos tão completamente como os nossos nos seus menores detalhes”⁹⁶⁹ em filmes ficcionais quanto reproduzir a realidade em documentários! Scruton parece levar a câmera mais a sério do que qualquer realizador ou profissional ligado ao cinema, já que a transforma em uma espécie de ídolo produtor de simulacros (*éidola*).

A descrição do filósofo do efeito da CÂMERA (ou do CINEMA, designação usada intercambiavelmente, embora a câmera seria supostamente apenas um elemento do cinema) é bastante dramática:

Há portanto um perigo de que a fantasia tomará conta, de modo a dominar o interesse na tela. Porque o desejo por trás da fantasia é um desejo real, enquanto aquele por trás da imaginação não é. Se a fantasia irrompe através (*breaks through*) o tecido da imaginação, então o pensamento dramático é dispersado, e as emoções imaginativas junto com elas. Um mecanismo toma conta, que aprisiona o espectador nas cadeias de suas emoções deseducadas (*untutored emotions*), exatamente como a verdadeira imaginação liberta-o dessas emoções, garantindo uma visão impessoal de um mundo moral mais vasto⁹⁷⁰.

Ao ver um filme para satisfazer fantasias, digamos, de sexo e violência (“sexo e karatê na minha tevê”, como fala a música), por “motivos [...] masturbatórios”⁹⁷¹, o espectador é aprisionado por suas próprias emoções, “um mecanismo toma conta” (qual seja exatamente não é esclarecido) e o mundo é afastado. Será exagero ver aí o espectro da caverna de Platão à espreita, junto com todos os platonismos de Scruton apontados por mim? O filósofo britânico parece associar o escurinho do cinema com a caverna:

uma analogia. 1) Caverna: cinema [o espaço físico, *cinema theater*], 2) Teatro de sombras: Filme (*film*), 3) Prisioneiros: Público, e 4) Titeriteiros: Diretores. Os titeriteiros na Caverna de Platão têm um papel construtivo em vez de um passivo. Como diretores de cinema, eles re-presentam artefatos materiais e vozes — vistas (*sights*) e sons — em uma apresentação coerente para o público/prisioneiros. Coisas individuais representadas

⁹⁶⁷ SCRUTON, 1983, p. 44.

⁹⁶⁸ SCRUTON, 1990, p. 173.

⁹⁶⁹ SCRUTON, 1981, p. 602.

⁹⁷⁰ SCRUTON, 1983, p. 45.

⁹⁷¹ GRACE, s.d., IV, p. 20.

dentro de filmes, como atores e locações, são partes do teatro de sombras e faz paralelo com os artefatos levantados pelos titeriteiros. Diretores, como os titeriteiros, trabalham por trás das cenas⁹⁷².

Talvez pudéssemos considerar o mecanismo que prende o espectador não apenas a dinâmica psicológica individual da fantasia (como fortemente sugerido), mas uma estruturação mais ampla que “encadearia” realizadores, espectadores, a própria sala de cinema e as pessoas que trabalham nela. Esse mecanismo poderia ser o próprio CINEMA, como uma instituição sócio-cultural perversa da qual os diretores estariam a serviço, contribuindo para manutenção do aprisionamento do espectador nas cadeias de suas emoções e impedindo-os de acessar “um mundo moral mais vasto” (o lado de fora da caverna). Essa visão é inesperadamente parecida com aquela apresentada por Jean-Louis Baudry com sua teoria do dispositivo⁹⁷³. O teórico francês, inclusive, lança mão explicitamente da comparação com a caverna de Platão⁹⁷⁴.

Seja como for, apesar das ontologias da fotografia e do cinema de Scruton serem *metafísicas* da fotografia e do cinema, suas considerações expressam as fantasias envolvidas nos tipos mais ordinários de interações com fotografias e filmes, apanhando certas características dessas interações. Essas características isoladas de seus contextos ordinários e vistas sob a luz dessas fantasias correspondem a conceitos-múmias da epígrafe de Nietzsche, a uma visão cristalizada das interações dinâmicas e vivazes do dia à dia em um constructo estéril e abstrato. A moldura conceitual de Scruton revela-se fértil apenas na exata medida em que suas abstrações forem devolvidas para os contextos ordinários. Ao fazer isso, como pretendi fazer ao longo desta tese, tentando filtrar o que a trilogia de artigos do filósofo conservador teria de aproveitável, desenvolvi, a partir de material encontrado em meio ao lodo metafísico, uma ontologia da fotografia focada no observador. Mas não de qualquer tipo de observador: Explicitamente corporificado nas formas ideais de pintura e de fotografia e implicitamente sugerido pela definição de Scruton de filme, o observador em jogo é um bastante simples, para não dizer *simpório*. Embora consiga fazer sentido de

⁹⁷² ECKERT, 2012, p. 43.

⁹⁷³ “Para Baudry esse *dispositif* era um dispositivo (*device*) cuja origem repousa no desejo burguês de dominar, um desejo que permeia as imagens cinematográficas. Esse impulso de dominar provoca uma cegueira ideológica, uma alienação fetichista. A impressão de realidade criada pelo cinema clássico é, assim, o resultado, na visão de Baudry, de uma articulação ideológica determinada a esconder os processos representacionais que a produção cinematográfica implica, como se o cinema pudesse entregar verdades sobre o mundo sem qualquer intermediário” (PARENTE, CARVALHO, 2008, pp. 40-41). Embora denunciando um suposto poder ilusório do cinema, Scruton falaria a partir dessa “cegueira ideológica”, uma vez supõe justamente que o cinema *de fato* entregaria “verdades sobre o mundo sem qualquer intermediário”. Um tal diagnóstico sobre o cinema está perfeitamente em casa com o diagnóstico que eu esboço no Apêndice A, com respeito à ideologia Kodak.

⁹⁷⁴ Comentando sobre o mito da caverna, Baudry observa que “Platão, como se vê, constrói um dispositivo muito próximo do cinema sonoro (*cinéma parlant*)” (BAUDRY, 1975, p. 61). O dispositivo da caverna se aproximaria ao “dispositivo cinematográfico, se se leva em conta a obscuridade da sala, a situação de passividade relativa, a imobilidade forçada do cine-sujeito, como sem dúvida efeitos inerentes à projeção de imagens dotadas de movimento [...]” (BAUDRY, 1975, p. 69)

filmes, fotografias e pinturas, ele não vai além de um conhecimento técnico mínimo. Por isso, posso dizer que desenvolvi a partir do filósofo conservador uma ontologia da fotografia do *observador iletrado*, sugerindo fortemente uma ontologia do mesmo teor para o caso do cinema.

A questão de um letramento visual (*visual literacy*) é um ponto em relação ao qual o cineasta Martin Scorsese finca pé:

Nós estamos face à face com imagens todo o tempo de um modo que nós não estivemos antes. E eis porque acredito que nós devemos enfatizar o letramento visual em nossas escolas. Jovens precisam entender que nem todas as imagens estão aí para ser consumidas como fastfood e então esquecidas — nós precisamos educá-los para entender a diferença entre as imagens moventes que engajam sua humanidade e sua inteligência, e imagens moventes que estão apenas lhes vendendo alguma coisa⁹⁷⁵.

Apesar da difusão das imagens, nas instituições de ensino nós sequer somos visualmente “alfabetizados”, o que dizer de letrados. Não aprendemos história do cinema como aprendemos história da literatura, por exemplo. Por um lado, na descrição de nossas interações ordinárias com fotografias e filmes, precisamos levar em conta que o observador comum costuma ser visualmente iletrado caso queiramos ser fiéis em nossa descrição. Inadvertidamente, Scruton faz um bom retrato desse observador. Por outro lado, *meramente* descrever essa falta de letramento e considerá-la como mero dado de análise é contribuir, por omissão, para sua manutenção. A filosofia, no espírito da “transversalidade pedestre”⁹⁷⁶ propugnada por Ronai Rocha, poderia (e digo mais: *deveria*) se incumbir *parcialmente* dessa tarefa de letramento visual no ensino básico e no superior por meio do ensino de filosofia da fotografia e do cinema, assim como da leitura filosófica de filmes⁹⁷⁷.

Quanto a esse tocante, discordo radicalmente de Cavell:

Outro fracasso no trabalho do seminário foi não menos pervasivo, e de longe muito mais desencorajador. A boa vontade (*willingness*) de renunciar à teoria e à crítica (*criticism*) era pedir demais (*too proud a vow*), particularmente em vista de nossa inabilidade contínua de descobrir categorias em que tivésssemos confiança, ou de fazer comparações (por exemplo, com a *novel*, peças de teatro [*plays*], e pintura) que realmente carregariam o peso que desejávamos que carregassem (*carried the weight we wished upon them*). Uma reação frequente a esses becos sem saída era começar a ficar técnico (*getting technical*); palavras fluíam sobre tudo desde planos em ângulo baixo/contra-plongée (*low-angle shots*) a filtros, a timings e *mise en scène* (*set-ups*), a foco em profundidade (*deep focus*) e cortes

⁹⁷⁵ “We’re face to face with images all the time in a way that we never have been before. And that’s why I believe we need to stress visual literacy in our schools. Young people need to understand that not all images are there to be consumed like fast food and then forgotten—we need to educate them to understand the difference between moving images that engage their humanity and their intelligence, and moving images that are just selling them something” (SCORSESE, 2013).

⁹⁷⁶ Cf. ROCHA, 2008, capítulo 1, especialmente pp. 39-43.

⁹⁷⁷ Para um esboço do debate teórico sobre a leitura filosófica de filmes, Cf. MOTTA, 2015.

acelerados (*fast cutting*), etc., etc. Mas isso tudo, por sua vez, perdeu seu sentido. Por um lado, a quantidade e o tipo de informação técnica que poderia ser considerada como relevante é muito mais do que qualquer um de nós sabia; por outro lado, os únicos assuntos técnicos que nós nos encontrávamos invocando, na medida em que eles eram relevantes à *experiência* de filmes particulares (*particular films*), que era nosso único negócio, estavam diante de nossos olhos. Você pode ver quando um plano (*shot*) começa e termina, e se é longo, médio ou fechado (*close*); você sabe se a câmera está movendo para trás, para frente ou de lado, se uma figura se introduz (*brings himself into*) no campo da câmera ou se a câmera se volta para apanhá-la; você pode não saber como Hitchcock consegue fazer a escadaria se distorcer daquele jeito particular em *Vertigo*, mas você pode ver que ele conseguiu. Então qual é a realidade por trás da ideia de que há sempre um troço técnico (*a technical something*) que você não sabe que fornece a chave para a experiência?⁹⁷⁸

O filósofo estadunidense, na esteira de Emerson, pretende deixar falar a experiência do espectador e não enviesá-la ou silenciá-la previamente com “teoria” e “crítica”. Esse é um ponto que os continuadores de sua empreitada, como Stephen Mulhall⁹⁷⁹, enfatizam bastante: deixar nossa experiência dos filmes falar e não impor alguma coisa de antemão a ela. Só que Cavell ignora a contribuição que “assuntos técnicos” possam ter para a experiência cinematográfica. *Aquele grupo específico de espectadores em seu seminário* possuía algum domínio desses assuntos, pelo menos o suficiente para a coisa “ficar técnica”.

O filósofo não vê como esse conhecimento precedente condicionaria a própria experiência dos filmes. Em certo sentido, é o mesmo filme que um observador letrado e um iletrado veriam, mas em outro, seriam filmes completamente diferentes, já que o primeiro é mais sensível a detalhes de filmes (e sensível a mais detalhes) do que o segundo. Claro, na medida em que um mundo fílmico é acessado, os usos particulares dos recursos cinematográficos em um filme são igualmente entendidos. O observador iletrado sabe o suficiente de cinema para tanto, mas a ele está vedado um outro patamar de experiência cinematográfica. Saber reconhecer o uso particular de um certo recurso cinematográfico e qual seja ele permite ao observador ver o filme, não mais como simplesmente instaurando uma experiência ficcional, mas como um *artefato* que instaura essa experiência. Enquanto artefato, ele pode enunciar coisas. Reconhecer esse potencial enunciatório possibilita justamente a leitura filosófica de filmes do tipo que o próprio Cavell faz. Os participantes do

⁹⁷⁸ CAVELL, 1979b, pp. xxi-xxii.

⁹⁷⁹ “Um tal tipo de teoria do cinema (*film theory*) tende a ver nos filmes (*films*) apenas uma confirmação ulterior da verdade do maquinário teórico com o qual o teórico já está comprometido; o próprio filme não tem participação (*has no say*) naquilo que faremos dele, nenhuma voz na história de sua própria recepção ou compreensão. Uma das razões que este livro aborda questões sobre cinema a partir de leituras detalhadas de filmes específicos é precisamente para botar essa tendência em questão – para sugerir que tais filmes são capazes de botar em questão nossa fé prévia em nossas teorias gerais tanto como são capazes de confirmar tal fé. Isso, é claro, é apenas outra maneira de dizer que filmes podem ser vistos como engajando em pensamento sistemático sofisticado sobre seus temas e sobre eles mesmos – que filmes podem filosofar” (MULHALL, 2015, p. 6).

seminário de Cavell provavelmente estavam nesse patamar de conhecimento cinematográfico. Portanto, *para eles*, os *nomes* dos recursos cinematográficos eram uma espécie de escada que poderia ser jogada fora, apenas porque essas pessoas *já* tinham subido por ela.

Os assuntos técnicos que estavam diante dos olhos dos participantes do seminário assim estavam *exatamente* porque eles já tinham *expertise* prévia a ponto de terem sensibilidade a esses aspectos dos filmes. Por isso, não deixa de ser um tanto ingênuo (ainda mais para um autor tão arguto como Cavell), o elogio de uma espécie de impressionismo cinematográfico, um pseudo orgulho de ser um observador iletrado quando na verdade não se é um. Na verdade, nessa passagem, o filósofo se mostra um pouco como a raposa em relação às uvas dos “assuntos técnicos”. Cavell revela como *não é tão letrado* como poderia ou *supõe* ser, já que “a quantidade e o tipo de informação técnica que poderia ser considerada como relevante é muito mais do que qualquer um de nós sabia”. Por que era “muito mais”? Por que ele ou outros integrantes do seminário não foram atrás desse conhecimento, consultando um livro de cinema ou algum especialista para esclarecê-los? Será que isso não faz parte de um quadro mais amplo de “sabichonice” por parte de filósofos? Por que *eles* (o gênero não é acidental), aliás, quando comentam sobre cinema não se interessam em ir atrás da bibliografia da área? Pensam saber mais de cinema do que gente que estuda o assunto? Não haveria uma espécie de desprezo pelo conhecimento técnico que não teriam, exatamente por não tê-lo?

Há algo de extremamente arrogante no fato de Cavell chamar o assunto de estudiosos de cinema de “um troço técnico” (como traduzi “*a technical something*”), como, por exemplo, o conhecimento pormenorizado do *dolly zoom* de *Vertigo*. Não é sempre ou mesmo é *quase nunca* que um “troço técnico” vai oferecer a chave para a experiência de um filme em seu patamar mais elementar de absorção visual. Só que é ele certamente que permite acessar novos patamares de experiência cinematográfica que seriam de outro modo sequer *concebíveis* para alguém que não possuísse tal conhecimento. No cenário de ausência generalizada de letramento visual em que vivemos, é bastante irresponsável o elogio de uma experiência “intocada” por “teoria” e “crítica”, uma vez que reforça a ilusão de que essa falta de letramento seria o estado natural do observador e que é o máximo que ele poderia alcançar. Sem contar como isso encontra eco em um anti-intelectualismo generalizado e bastante deletério, espectro familiar em terras brasileiras. Em vez de se criar uma legião de cinéfilos de nariz empinado, a democratização do letramento visual irá mostrar que não há nada demais em ser capaz de apreciar certos filmes. A (suposta?) distinção social que ser capaz de apreciá-los comporta é condicionada pela falta de letramento das massas. Tão logo ocorra sua educação, o tipo do cinéfilo há de desaparecer junto com outros tipos humanos e com as práticas excludentes e elitistas que os

possibilitam. A filosofia *profissional* pode contribuir para esse processo, ou ser varrida do mapa junto com tais práticas.

REFERÊNCIAS

ABELL, Catharine. “The Epistemic Value of Photographs”. In: ABELL, Catharine, BANTINAKI, Katerina (eds.). *Philosophical Perspectives on Depiction*. Oxford: Oxford University Press, 2010, pp. 81-103.

ALTACHINA, Véronika. “Eisenstein, lecteur de Diderot”. In: *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 50, 2015, pp. 155-165. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/rde/5294>>. Acesso em: 31 de maio de 2022.

ALVES, Rubem. *A alegria de ensinar*. São Paulo: Papirus, 2002.

ALWARD, Peter. “Transparent Representation: Photography and the Art of Casting”. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v.70, n.1, 2012, pp. 9-18.

AQUINO, Tomás de. *Suma Teológica: Volume 4, I Seção da II Parte – Questões 49-114*. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

ARISTÓTELES. “Ética a Nicômaco”. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. In: ARISTÓTELES. *Pensadores IV: Aristóteles*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

ARMSTRONG, David Malet. “Illusions of sense”. In: *Australasian Journal of Philosophy*, vol. 33, nº 2, 1955, pp. 88-106.

ARMSTRONG, David Mallet. *Perception and the Physical World*. London: Routledge & Kegan Paul, 1961.

ARMSTRONG, David Malet. *A Materialist Theory of the Mind*. London: Routledge & Kegan Paul, 1968.

ASSIS, Machado de. “Nota semanal de 16 de junho de 1878”. In: ASSIS, Machado; COUTINHO, Afrânio (org.). *Obra Completa. Volume III: Poesia, Crônica, Crítica, Miscelânea e Epistolário*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar LTDA., 1962, pp. 379-384.

ATENCIA-LINARES, Paloma. “Fiction, Non-Fiction and Deceptive Photographic Representation”. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 70, issue 1, 2012, pp. 19-30.

BAETENS, Jan. “The photo-novel, a minor medium?”. In: *NECSUS. European Journal of Media Studies*, Nr. 1, Jg. 1, 2012, pp. 54–66. Disponível em: <https://mediarep.org/bitstream/handle/doc/3192/NECSUS_1_1_2012_54-66_Baetens_Photo-novel_.pdf?sequence=8&isAllowed=y>. Acesso em: 12 de março de 2022.

BAUDRY, Jean-Louis. “Le dispositif”. In: *Communications*, nº 23, vol. 1, 1975, pp. 56-72. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1348>. Acesso em: 20 de julho de 2022.

BEDFORD, Errol. “Seeing Paintings”. In: *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, Vol. 40, 1966, pp. 47-62.

BEILIN, Harry. “Understanding the Photographic Image”. In: *Journal of Applied Developmental Psychology*, vol 20, n.1, 1999, pp. 1-30.

BERKELEY, George. “Três Diálogos entre Hylas e Philonous”. In: BERKELEY, George. *Obras filosóficas*. Trad. Jaimir Conte. São Paulo: UNESP, 2010, pp. 167-318.

BILAC, Olavo. *A um poeta*. S.d.. Disponível em: <[https://pt.wikisource.org/wiki/A_um_poeta_\(Olavo_Bilac\)](https://pt.wikisource.org/wiki/A_um_poeta_(Olavo_Bilac))>. Acesso em: 16 de agosto de 2022.

BONNARDOT, Alfred. “La Photographie et L’Art”. In: *Revue universelle des arts. Tome second – 1855*, 1855, pp. 37-47. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54154962/f46.item>>. Acesso em: 06 de agosto de 2022.

BOURDIEU, Pierre. “Campo de Poder, Campo Intelectual e Habitus de Classe”. Trad. Sergio Miceli. In: BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. Trads. Sergio Miceli, Sílvia de Almeida Prado, Sonia Miceli e Wilson Campos Vieira. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, pp. 183-202.

BOURDIEU, Pierre. “A escola conservadora: as desigualdades frente à escola e à cultura”. In: BOURDIEU, Pierre; NOGUEIRA, Maria Alice, CATANI, Afrânio (orgs.). *Escritos de Educação*. Petrópolis: Editora Vozes, 2016, pp. 43-72.

CARROLL, Noël. "Introduction to Part I". In: CARROLL, Noël; CHOI, Jinchee (Eds.). *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology*. Malden: Blackwell, 2005, pp. 7-18.

CARROLL, Noël. *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden: Blackwell, 2008.

CARTIER-BRESSON, Henri. *The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers*. New York: Aperture, 1999.

CAVELL, Stanley. *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. New York: Oxford University Press, 1979a.

CAVELL, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition*. Cambridge: Harvard University Press, 1979b.

CAVELL, Stanley. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

CAVELL, Stanley. *Conditions Handsome and Unhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism*. La Salle, Illinois: Open Court, 1990.

CAVELL, Stanley. *Esta América Nova, Ainda Inabordável: Palestras a partir de Emerson e Wittgenstein*. Trad. Heloisa Toller Gomes. São Paulo: Editora 34, 1997.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

CLAUDET, Antoine. "La Photographie et L'Art". In: *Le Moniteur de la photographie: revue internationale des progrès du nouvel art*, 5^o année, n^o 17, 15 novembre 1865, pp. 132-134.

CONANT, James. *A Ontologia da Imagem Cinematográfica*. Trad. Nykolas Friedrich Von Peters Correia Motta. S.d., pp. 1-61. Não publicado. Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/1Q7LAVSuljiBi-rsspNN_3wb67RUH86le8EN09kcPz9E/edit?usp=sharing>. Acesso em: 17 de setembro de 2022.

CONANT, James. "O Mundo de um Filme". Trad. Nykolas Friedrich Von Peters Correia Motta. In: TECHIO, Jônadas; WILLIGES, Flavio (Orgs.). *Filosofia e cinema: uma antologia*. Pelotas: NEPFIL Online, 2020, pp. 123-168. Disponível em:

<<https://wp.ufpel.edu.br/nepfil/files/2020/07/FC-final-1.pdf>>. Acesso em: 10 de março de 2022.

CORAÇÃO à Venda. In: *Ilusão*, São Paulo, edição nº 92, Dezembro de 1965, pp. 46-93..

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: Espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

COSTELLO, Diarmuid. *On Photography: A Philosophical Inquiry*. London: Routledge, 2017. E-book.

COUTINHO, Mariana. “O que são fotografias superexpostas e subexpostas?”. *TechTudo*, 2012. Disponível em: <<https://www.techtudo.com.br/noticias/2012/08/o-que-sao-fotografias-superexpostas-e-subexpostas.ghtml>>. Acesso em: 28 de julho de 2022.

CURRIE, Gregory. *Image and Mind: Film, philosophy and cognitive science*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

DABUL, Lígia; BARRETO, Rodrigo. “Fim de linha na arte: pintores retratistas de rua”. In: *Mana*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 39-61, Abril 2014.

DAGUERRE, Louis-Jacques-Mandé. *Historique et Description des Procédés du Daguerriotype et du Diorama*. Paris: Susse Frères, 1839.

DA SILVA, Carlos Alberto Silva. *Clementina de Jesus: um corpo cultural, ancestral e da indústria cultural*. Tese (Ciências da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina. Florianópolis, 2016. Disponível em: <<http://www.uniedu.sed.sc.gov.br/wp-content/uploads/2017/11/Tese-Carlos-Alberto-Silva-da-Silva.pdf>>. Acesso em: 30 de agosto de 2022.

DAVIES, David. “Scruton on the Inscrutability of Photographs”. In: *British Journal of Aesthetics*, v. 49, n. 4, 2009, pp. 341–355.

DELACROIX, Eugène. *Journal de Eugène Delacroix. Tome Deuxième: 1850-1854*. Paris: Librairie Plon, 1893. Disponível em:

<<https://archive.org/details/journaldeeeugne02dela/page/12/mode/2up?view=theater>>. Acesso em: 03 de julho de 2022.

DELACROIX, Eugène. *The Journal of Eugène Delacroix*. Trans. by Walter Pach. New York: Hacker Art Books, 1980. Disponível em: <https://archive.org/details/journalofeugened0000dela_s5n7/page/234/mode/2up?view=theater>. Acesso em: 03 de julho de 2022.

DELACROIX, Eugène. *The Journal of Eugene Delacroix*. Trans. by Lucy Norton. London: Phaidon Press Limited, 1995. Disponível em: <https://monoskop.org/File:The_Journal_of_Eugene_Delacroix.pdf>. Acesso em: 03 de julho de 2022.

DIDEROT, Denis. “De la Poésie dramatique”. In: DIDEROT, Denis; NAIGEON, Jacques-André (ed.). *Œuvres de Denis Diderot: tome IV*. Paris: Desray & Deterville, 1798, pp. 437-590. Disponível em: <https://archive.org/details/bub_gb_UEAHAAAQAAJ/page/502/mode/2up>. Acesso em: 05 de junho de 2022.

DORSCH, Fabian. “Pictorial Experience, Imagining from the Inside, and Imaginative Penetration” . In: *Analysis*, vol. 19, nº 8, 2016, pp. 1-34.

ECKERT, Maureen. “Cinematic Spelunking Inside Plato's Cave”. In: *Glimpse Journal: The Art and Science of Seeing*, Nº 9, 2012, pp. 42-49.

EISENSTEIN, Sergei. “Diderot a parlé de cinéma”. In: ALBERA, François; KLEIMAN, Naoum. *Eisenstein: Le Mouvement de L'art*. Paris: Éditions du Cerf, 1986, pp. 77-96.

EMERSON, Peter Henry. *Naturalistic Photography for Students of the Art. Third revision, revised, enlarged and rewritten in parts*. London: Dawbarn & Ward Limited, 1899.

EMERSON, Ralph Waldo. “Experiência”. In: CAVELL, Stanley. *Esta América Nova, Ainda Inabordável: Palestras a partir de Emerson e Wittgenstein*. Trad. Heloisa Toller Gomes. São Paulo: Editora 34, 1997, pp. 125-148.

FERREIRA, Débora. “O corpo negro como local de discurso”. *Portal Geledés*, 19 de novembro de 2014. Disponível em:

<<https://www.geledes.org.br/o-corpo-negro-como-local-de-discurso/>>. Acesso em: 30 de agosto de 2022.

FERREIRA, Mauro. "Clementina de Jesus, a mãe das vozes do Brasil". *G1*, 08 de maio de 2022. Disponível em:

<<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2022/05/08/clementina-de-je-sus-a-mae-das-vozes-do-brasil.ghtml>>. Acesso em : 30 de agosto de 2022.

FIRST in the world: The making of the Liverpool and Manchester Railway. *Science and Industry Museum*, 20 de dezembro de 2018. Disponível em: <<https://www.scienceandindustrymuseum.org.uk/objects-and-stories/making-the-liverpool-and-manchester-railway>>. Acesso em: 19 de outubro de 2022.

FLAUBERT, Gustave; FERRÈRE, E.L (ed.). *Le Dictionnaire des Idées Reçues*. Paris: Éditions Conard, 1913. Disponível em: <https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Flaubert_Dictionnaire.pdf>. Acesso em: 07 de junho de 2022.

FLORY, Dan. *Philosophy, Black film, film noir*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2008.

FREUD, Sigmund. *Obras completas volume 11: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2021.

FREUND, Julien. *Sociologia de Max Weber. 5ª edição*. Trad. Luís Claudio de Castro e Costa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FRIDAY, Jonathan. "Photography and the Representation of Vision". In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 59, No. 4, Autumn, 2001, pp. 351-362.

FRIEDMANN, Alberto. "Os meios de expressão na Fotografia Pictorial". In: MENDES, Ricardo (org.). *Antologia Brasil, 1890-1930: Pensamento crítico em fotografia*. São Paulo: Funarte, 2013, pp. 102-108. Disponível em:

<<http://www.fotoplus.com/antologia/img/antologia-brasil-1890-1930-internet.pdf>>. Acesso em: 02 de setembro de 2022.

FRIERSON, Patrick. *Freedom and Anthropology in Kant's Moral Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003

GAMBLE, Denise. *Film as representational art: Classical perspectives*. S.d., pp. 1-35. Disponível em: <<https://www.adelaide.edu.au/directory/denise.gamble?dsn=directory.file;field=data;id=23992;m=view>>. Acesso em: 02 de setembro de 2022.

GAUT, Berys. Cinematic Art. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 60, n. 4, 2002, pp. 299-312.

GIBSON, James Jerome. "The Ecological Approach to the Visual Perception of Pictures". In: *Leonardo*, vol.11, 1978. pp. 227-235.

GOMES, Roberto. *Crítica da Razão Tupiniquim*. 11ª edição. São Paulo: FTD, 1994.

GONZALEZ, Lélia. "A categoria político-cultural de amefricanidade". In: *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.). 1988, pp. 69-82. Disponível em: <<https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-categoria-polc3adtico-cultural-de-amefricanidade-lesia-gonzales1.pdf>>. Acesso em: 28 de agosto de 2022.

GOODMAN, Russell B. "William James's Pluralisms". In: *Revue internationale de philosophie*, n. 260, 2, 2012, pp. 155- 176. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2012-2-page-155.htm>>. Acesso em: 02 de abril de 2022.

GORDON, Caroline. *How to read a novel*. New York: Viking Press, 1964. Disponível em: <<https://archive.org/details/howtoreadnovel0000gord/>>. Acesso em: 16 de maio de 2022.

GORKY, Maxim. "A review of the Lumière programme at the Nizhni-Novgorod Fair". Trans. Leda Swan. In: LEYDA, Jay. *Kino: A History of the Russian and Soviet Film. Third Edition*. Princeton: Princeton University Press, 1983, pp. 407-409. Disponível em: <<https://archive.org/details/kinohistoryofrus0000leyd/page/n5/mode/2up?view=theater>>. Acesso em: 23 de outubro de 2022.

GRACE, Sophie. *Going to the pictures with Roger Scruton: imaginative identification in literature — and in film*. S.d, pp. 1-25. Disponível em: <https://www.academia.edu/38129089/going_to_the_pictures_with_roger_scruton_docx>.

Acesso em: 02 de setembro de 2022.

GREENFIELD, Concetta Carestia. “S. M. Eisenstein’s *Alexander Nevsky* and John Milton’s *Paradise Lost*: A Structural Comparison”. In: *Milton Quarterly*, Vol. 9, No. 4, December 1975, pp. 93-99.

HAMERTON, Philip Gilbert. *Thoughts about Art. New Edition, Revised, with Notes, and an Introduction*. London: Macmillan and Co., 1873

HAMILTON, Andy. “Scruton’s Philosophy of Culture: Elitism, Populism, and Classic Art”. In: *British Journal of Aesthetics*, v. 49, n. 4, 2009, pp. 389-404.

HAMPSHIRE, Stuart. “Logic and Appreciation”. In: KENNICK, William Elmer. *Art and Philosophy: Readings in Aesthetics. Second edition*. New York: St. Martin’s Press, 1979, pp. 651-657.

JAMES, Henry. “16 May (1885): Henry James to Violet Paget”. In: *The American Reader: This Day in Lettres*, s.d.. Disponível em: <<https://theamericanreader.com/16-may-1885-henry-james-to-violet-paget/>>. Acesso em: 16 de maio de 2022.

JAMES, Henry. “Preface to ‘The Tragic Muse’”. In: JAMES, Henry. *The Art of Novel: Critical Prefaces*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1934. Disponível em: <<https://archive.org/details/artofthenovelcri027858mbp/page/n129/mode/2up>>. Acesso em: 05 de junho de 2022.

JAMES, Henry; EDEL, Leon (ed.). *The Future of the Novel: Essays on the Art of Fiction*. New York: Vintage Books, 1956. Disponível em: <<https://archive.org/details/futureofnoveless0000jame>> . Acesso em: 05 de junho de 2022.

JAMES, Henry. “A arte da ficção”. In: JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Trad. Daniel Piza. São Paulo: Novo Século, 2011a, pp. 11-40.

JAMES, Henry. "O futuro do romance". In: JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Trad. Daniel Piza. São Paulo: Novo Século, 2011b, pp. 49-63.

JANSON, Horst Woldemar. "Chance Images". *Encyclopedia of Ideas*, s.d. . Disponível em: <<https://sites.google.com/site/encyclopediaofideas/literature-and-the-arts/chance-images>>. Acesso em: 18 de junho de 2022.

JOGADORES da Colômbia celebram nova vitória na Copa postando foto da alegria. *Blog da Copa*, 20 de junho de 2014. Disponível em: <<http://ge.globo.com/blogs/especial-blog/blog-da-copa/post/jogadores-da-colombia-celebram-nova-vitoria-na-copa-postando-foto-da-alegria.html>>. Acesso em: 18 de março de 2022.

KING, William L. . "Scruton and Reasons for Looking at Photographs". In: *British Journal of Aesthetics*, v. 32, n. 3, 1992, pp. 258-265.

KULVICKI, John. "Recording and Representing, Analog and Digital". In: ADAMS, Zed; BROWNING, Jacob (Orgs.). *Giving a Damn: Essays in Dialogue with John Haugeland*. Cambridge: MIT Press, 2017, pp. 269-290.

LEWIS, David. "Extrinsic Properties". In: *Philosophical Studies* v. 44, n. 2, September 1983, pp. 197-200.

LOCKE, John. *Second Treatise of Government and A Letter Concerning Toleration*. Edited with an Introduction and Notes by Mark Goldie. Oxford: Oxford University Press, 2016.

LOPES, Mclver. "The Aesthetics of Photographic Transparency". In: *Mind*, New Series, v. 112, n. 447, 2003, pp. 433-448

MALRAUX, André. *The Voices of Silence*. Trans. Stuart Gilbert. Princeton: Princeton University Press, 1978. Disponível em: <<https://archive.org/details/voicesofsilence0000malr/page/44/mode/2up?view=theater>>. Acesso em: 13 de agosto de 2022.

MALRAUX, André. *O Museu Imaginário*. Trad. Isabel Saint-Aubyn. Lisboa: Edições 70, 2011.

MAYNARD, Patrick. "The Secular Icon: Photography and the Functions of Images". In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 42, No. 2, Winter, 1983, pp. 155-169.

MILTON, John. *Livro VI do Paraíso Perdido*. Trad. Antônio José de Lima Leitão. S.d. . Disponível em: <https://pt.wikisource.org/wiki/Para%C3%ADso_Perdido/Livro_VI>. Acesso em: 23 de agosto de 2022.

MONTALBERT, Hugues de. *Um Outro Olhar*. Trad. Débora Isidoro. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

MONTEIRO, José Marciano. *10 lições sobre Bourdieu*. Petrópolis: Vozes, 2018.

MORGAN, Daniel. "Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics". In: *Critical Inquiry*, Vol. 32, No. 3, Spring 2006, pp. 443-481.

MOTTA, Nykolas Friedrich Von Peters Correia Motta. "Atenção ao particular: leitura filosófica de filmes e *Rope* de Hitchcock". In: *Controvérsia*, São Leopoldo, v.11, nº 2, pp. 103-118. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/controversia/article/view/10489>>. Acesso em: 21 de julho de 2022.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Divisão de Editoração, 1995. Disponível em: <<https://www.unisalento.it/documents/20152/229631/Tia+Ciata+e+a+Pequena+%C3%81frica+no+Rio.pdf/0ed23dcd-e33e-f71c-1541-f7501b732ebd?version=1.0>>. Acesso em: 28 de agosto de 2022.

MULHALL, Stephen. *On Film. Third Edition*. London: Routledge, 2015.

NATURALIZAR-SE Brasileiro - Naturalização Ordinária. *Governo do Brasil*, s.d. . Disponível em: <<https://www.gov.br/pt-br/servicos/naturalizar-se-brasileiro>>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2022.

NELSON, Christine. "Skepticism on Scruton: the Possibility of Photography as Representation". In: *Magnificat: A Journal of Undergraduate Nonfiction*, April 2013. Disponível em: <<https://commons.marymount.edu/magnificat/skepticism-on-scruton-the-possibility-of-photography-as-representation/>>. Acesso em: 26 de março de 2022..

NICOLL, Allardyce. *Film and Theatre*. New York: Thomas Y. Cromwell Company, 1936.

NIÉPCE, Nicéphore. *Notes destinées à la recherche d'un nom du procédé photographique*. S.d. . Disponível em: <<https://niepce-letters-and-documents.com/livre/1014/>>. Acesso em: 15 de julho de 2022.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. E-book.

NOË, Alva. *Action in perception*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

NOGUERA, Renato. "UBUNTU COMO MODO DE EXISTIR: Elementos gerais para uma ética afroperspectivista". In: *Revista da ABPN*, v. 3, n. 6, fev. 2012 , pp. 147-150

OLIVEIRA, Erivam. *O Pioneiro da Fotografia no Brasil*. *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*, 2007. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/oliveira-erivam-pioneiro-fotografia-brasil.pdf>>. Acesso em: 15 de julho de 2022.

OLSEN, Victoria C. "Idylls of Real Life". In: *Victorian Poetry*, Vol. 33, Nos. 3-4, Autumn-Winter 1995, pp. 371- 389

PARENTE, André; CARVALHO, Victa de. "Cinema as *dispositif*: Between Cinema and Contemporary Art". In: *Cinémas - Revue d'études cinématographiques*. Volume 19, Number 1, automne 2008, pp. 37-55. Disponível em: <<https://www.erudit.org/en/journals/cine/2008-v19-n1-cine2876/029498ar/>>. Acesso em: 20 de julho de 2022.

PEIRCE, Charles Sanders. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce: electronic edition*. 1994. Disponível em: <<https://colorysemiotica.files.wordpress.com/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf>>. Acesso em: 13 de agosto de 2022.

PEREIRA, Maria Cristina. “O revivalismo medieval pelas lentes do gênero: as fotografias de Julia Margaret Cameron para a obra *The Idylls of the King* e outros poemas de Alfred Tennyson”. In: *Domínios da imagem*, v. 11, n. 20, jan./jun. 2017, pp. 119-153.

PETERSEN, Stephen. “Tableaux”. In: HANNAVY, John (ed.). *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. New York: Routledge, 2008, pp. 1373-1375.

PETKAR, Sofia. World’s worst police sketch actually helped cops catch suspected thief. *The Sun*, 9 de fevereiro de 2018. Disponível em: <<https://www.thesun.co.uk/news/5527951/simple-police-sketch-cartoon-arrest-pennsylvania/>>. Acesso em: 21 de outubro de 2022.

PHILLIPS, Dawn M.. “Photography and Causation: Responding to Scruton's Scepticism”. In: *British Journal of Aesthetics*, v. 49, n. 4, 2009, pp. 327-340.

PICADO, José Benjamin. “(Des) Aventuras do Índice nas Teorias da Fotografia”. In: *INTERIN*, v. 25, n. 2, jul./dez. 2020, pp. 9-26.

PLATÃO. *A república*. 9ª edição. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s.d..

PLATÃO. *Diálogos volume V: Fedro - Cartas - O Primeiro Alcibíades*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975.

RAMOSE, Mogobe B.. *A FILOSOFIA DO UBUNTU E UBUNTU COMO UMA FILOSOFIA*. Trad. Arnaldo Vasconcellos. S.d.. Disponível em: <<https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/texto16.pdf>>. Acesso em: 28 de agosto de 2022.

RAMOZZI-CHIAROTTINO, Zélia. *Psicologia e Epistemologia Genética de Jean Piaget*. São Paulo: EPU, 1988.

RAMOZZI-CHIAROTTINO, Zélia. *Piaget: Modelo e Estrutura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

ROCHA, Ronai. *Ensino de Filosofia e Currículo*. Petrópolis: Vozes, 2008.

RONCADOR, Sonia. "O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural". In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 31, 2008, pp. 129-152. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127095007>>. Acesso em: 28 de agosto de 2022.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Trad. Constança Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009

RUSHTON, Richard. *The Reality of Film: Theories of Filmic Reality*. Manchester: Manchester University Press, 2011.

SANTAYANA, George. "The Photograph and the Mental Image". In: GOLDBERG, Vicki (Org.). *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1994, pp. 258-266.

SARTUZI, Ilê. "Absorção, teatralidade e a tradição da pintura francesa na obra de Henri Matisse" In: *ARS (São Paulo)*, ano 17, vol. 36, 2019, pp. 253 - 269.

SAVEDOFF, Barbara E.. "Looking at Art through Photographs". In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, No. 3, Philosophy and the Histories of the Arts (Summer, 1993), pp. 455-462.

SCHAAF, Larry. "Sir John Herschel's 1839 Royal Society Paper on Photography". In: *History of Photography*, vol. 3, nº 1, 1979, pp. 47-60.

SCHARF, Aaron. *Art and Photography*. Harmondsworth: Pelican Books, 1974

SCORSESE, Martin. *THE PERSISTING VISION: READING THE LANGUAGE OF CINEMA*, 2013. Disponível em: <<https://www.film-foundation.org/the-persisting-vision>>. Acesso em: 21 de julho de 2022.

SCRUTON, Roger. *Art and Imagination: a study in the Philosophy of Mind*. 1973. Disponível em: <<https://www.repository.cam.ac.uk/handle/1810/244964>>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2022.

SCRUTON, Roger. "Truth conditions and Criteria". In: *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, v. 50, 1976, pp. 193- 245

SCRUTON, Roger. "Photography and Representation". In: *Critical Inquiry*, Chicago, v.7, n. 3, 1981, pp. 577-603.

SCRUTON, Roger. "Fantasy, Imagination and the Screen". In: *Grazer Philosophische Studien*, v. 19, 1983, pp. 35-46.

SCRUTON, Roger. "The Photographic Surrogate". In: SCRUTON, Roger. *The Philosopher on Dover Beach*. New York: St. Martin's Press, 1990, pp. 173-178.

SCRUTON, Roger. *An Intelligent's Person Guide to Modern Culture*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 2000.

SCRUTON, Roger. An unhappy birthday to Sigmund the Fraud. *The Spectator*, 29 de abril de 2006. Disponível em: <https://www.spectator.co.uk/article/an-unhappy-birthday-to-sigmund-the-fraud>. Acesso em: 2 de novembro de 2021.

SCRUTON, Roger. "Ingmar Bergman: the sense of the world". *openDemocracy*, 2007. Disponível em: https://www.opendemocracy.net/en/ingmar_bergman_the_sense_of_the_world/. Acesso em: 11 de abril de 2022.

SCRUTON, Roger. "Working Towards Art". In: *British Journal of Aesthetics*, v. 49, n. 4, 2009a, pp. 317-325.

SCRUTON, Roger. "Replies to Critics". In: *British Journal of Aesthetics*, v. 49, n. 4, 2009b, pp. 451-461.

SCRUTON, Roger. *Understanding Music: Philosophy and Interpretation*. London: Continuum Press, 2009c.

SCRUTON, Roger. *Beauty: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

SILVA, Guilherme Ghisoni da. "A função lógica desempenhada pelas fotografias nos pensamentos acerca dos objetos fotografados". In: *Philóspfos - Revista de Filosofia*, v. 20, n. 2, 2016, pp. 29-54.

SNYDER, Joel; ALLEN, Neil Walsh. "Photography, Vision and Representation". In: *Critical Inquiry*, Vol. 2, No. 1, Autumn, 1975, pp. 143-169.

SOUZA, Jessé. *A classe média no espelho: sua história, seus sonhos e ilusões, sua realidade*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2018.

STEVENS, Christopher. "Embracing Scruton's Cultural Conservatism". In: *British Journal of Aesthetics*, v. 49, n. 4, 2009, pp. 371-388.

STOCK, Kathleen. "The role of Imagining in Seeing-in". In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 66, nº 4, Fall 2008, pp. 365-380.

TALBOT, Willam Henry Fox. "The Pencil of Nature". In: *Image: The Journal of the George Eastman House of Photography*, n. 2, junho de 1959, pp. 77-105

TERRONE, Enrico. "The Standard of Correctness and the Ontology of Depiction", Submetido à publicação. 2020, pp. 1-26. Disponível em: <<https://philpapers.org/archive/TERTSO-6.pdf>>. Acesso em: 24 de junho de 2022.

THE telegraphic age dawns. *BT Group Connected Earth Online Museum*, s.d. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20130219081333/http://www.connected-earth.com/journeys/Firstgenerationtechnologies/TheTelegraph/TheTelegraphicagedawns/index.htm>>. Acesso em: 19 de outubro de 2022.

TISSANDIER, Gaston. *Les Merveilles de la Photographie*. Paris: Librairie Hachette et C^{ie}, 1874.

TOLSTOY, Leo. *What is Art?*. Trans. Aylmer Maude. New York: Funk & Wagnalls Company, 1904.

UEXKÜLL, Jakob Von. *Theoretische Biologie. 2te gänzlich neu bearbeitete Auflage*. Berlin: Verlag von Julius Springer, 1928.

UEXKÜLL, Jakob Von. *Dos Animais e dos Homens: Digressões pelos seus mundos próprios. Doutrina do Significado*. Trad. Alberto Candeias e Anibal Garcia Pereira. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

VIRILIO, Paul. *Estética da desapareição*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

WALDEN, Scott. "Transparency and the Photographic Contact". In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 72, n. 4, Fall, 2014, pp. 365-378.

WALTON, Kendall. "Looking Again through Photographs: A Response to Edwin Martin". In: *Critical Inquiry*, Vol. 12, No. 4, Summer, 1986, pp. 801-808.

WALTON, Kendall. "Aesthetics — What? Why? and Wherefore?". In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 65, n. 2, 2007, pp. 147-161.

WALTON, Kendall. "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism". In: WALTON, Kendall. *Marvelous Images: on Values and the Arts*. Oxford: Oxford University Press, 2008a, pp. 79-109.

WALTON, Kendall. "Postscript to 'Transparent Pictures': Clarifications and To Do's". In: WALTON, Kendall. *Marvelous Images: on Values and the Arts*. Oxford: Oxford University Press, 2008b, pp. 110-115.

WALTON, Kendall. "On Pictures and Photographs: Objections Answered". In: WALTON, Kendall. *Marvelous Images: on Values and the Arts*. Oxford: Oxford University Press, 2008c, pp. 117-132.

WANDERLEY, ANDREA C. T.. "Cartões de visita – cartes de visite". *Brasiliiana Fotográfica*, 05 de janeiro de 2016. Disponível em: <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=3873>>. Acesso em: 19 de outubro de 2022.

WARBURTON, Nigel. "Individual Style in Photographic Art". In: *British Journal of Aesthetics*, v. 36, n. 4, 1996, pp. 389-397.

WICKS, Robert. "Photography as a Representational Art". In: *British Journal of Aesthetics*, v. 29, n. 1, Winter 1989, pp. 1-9.

WILSON, Dawn M.. "Invisible Images and Indeterminacy: Why We Need a Multi-stage Account of Photography". In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 79, No. 2, 2021, pp. 161-174.

WILSON, Dawn M.. "Reflecting, Registering, Recording and Representing: From Light Image to Photographic Picture". In: *Proceedings of the Aristotelian Society*, Vol. 122, part 2, 2022, pp. 141-164.

WIESENFARTH, Joseph. *Henry James and the Dramatic Analogy: A Study of the Major Novels of the Middle Period*. New York: Fordham University Press, 1963. Disponível em: <<https://archive.org/details/henryjamesdramat00wies>>. Acesso em: 30 de abril de 2022.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

WOLLHEIM, Richard. "Representation: The Philosophical Contribution to Psychology". In: *Critical Inquiry*, Vol. 3, No. 4, Summer, 1977, pp. 709-723.

WOLLHEIM, Richard. *Painting as an Art*. Princeton University Press: Princeton, 1987.

WOLLHEIM, Richard. *Art and its objects. Second Edition*. Cambridge University Press: Cambridge, 1996.

WOLLHEIM, Richard. "On Pictorial Representation". In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 56, No. 3, Summer, 1998, pp. 217- 226

ZEIMBEKIS, John. "Pictures and Singular Thought". In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 68, No. 1, Winter, 2010, pp. 11-21.

INFORMAÇÕES REFERENTES ÀS IMAGENS

Página 88 – Duas vezes na página: Nykolos Friedrich Von Peters Correia Motta, *Cat Nipwood*, 18 de abril de 2020. *Acervo Pessoal*.

Daniel Stieglitz, *Caricatura de Clint Eastwood*, 2010. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Clint_Eastwood_Karikatur.jpg>. Acesso em: 10 de junho de 2022.

Página 89 – O ricto de Clint Eastwood exemplificado em fotograma de filme não identificado. Disponível em: <<http://portugese.fansshare.com/gallery/photos/15257569/clint-eastwood-cowboy/?displayin>>. Acesso em: 10 de junho de 2022

Página 96 – Nykolos Friedrich Von Peters Correia Motta, *Detalhe de fotografia do batente de uma porta de sacada*, c. 2016. *Acervo Pessoal*.

Página 97 – Faces do meme Yaranaika?. Disponível em: <<https://knowyourmeme.com/photos/35763-yaranaika-%E3%82%84%E3%82%89%E3%81%AA%E3%81%84%E3%81%8B>>. Acesso em: 14 de junho de 2022.

Página 105 – À esquerda, Parmigiano, *Retrato de um homem*, c. 1530. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_a_Man_\(Parmigianino\)#/media/File:Parmigianino,_ritratto_maschile_uffizi.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_a_Man_(Parmigianino)#/media/File:Parmigianino,_ritratto_maschile_uffizi.jpg)>. Acesso em: 23 de junho de 2022.

À direita, Louis-Maurice Boutet de Montvel, *Retrato de Paul Mounet*, c. 1875. *Acervo dos Fine Arts Museums of San Francisco*. Disponível em: <<https://art.famsf.org/louis-maurice-boutet-de-monvel/portrait-paul-mounet-198549>>. Acesso em: 23 de junho de 2022.

Abaixo, Anônimo, *Fotografia de Keanu Reeves*, 2013. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Keanu_Reeves_2013_%2810615146086%29_%28cropped%29.jpg>. Acesso em: 23 de junho de 2022.

Página 140 – Benjamin Balázs, *Imagem de estoque sem título*, s.d. Disponível em: <<https://stocksnap.io/photo/technology-photography-DXWV29V7KS>>. Acesso em: 15 de agosto de 2022.

Página 235 – Walter Firmo, *Retrato de Clementina de Jesus*, c. 1977. Acervo IMS. Disponível em: <<https://revistaraca.com.br/wp-content/uploads/2022/04/Clementina-de-Jesus-960x1000.jpg>>. Acesso em: 28 de agosto de 2022.

Página 243 – Nykolas Friedrich Von Peters Correia Motta, *Montagem representando o Compensador Obsessivo Compulsivo*, 2022. Imagem produzida especialmente para a tese. Imagem original: Anônimo, *Angelo Gemmi alien head*, 2020. Disponível em: <<https://freesvg.org/angelo-gemmi-alien-head>>. Acesso em: 28 de agosto de 2022.

Página 253 – Anônimo, *[Nu feminino drapeado]*, aproximadamente de 1855. Acervo do *J.P Getty Museum*. Disponível em: <<https://www.getty.edu/art/collection/object/104B2S#full-artwork-details>>. Acesso em: 20 de dezembro de 2021.

Página 257 – Repetição da imagem anterior. Da esquerda para a direita:

Eduard Steinbrück, *O Nascimento de Vênus*, 1846. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Birth_of_Venus_-_Eduard_Steinbr%C3%BCck.jpg>. Acesso em: 22 de dezembro de 2021

William-Adolphe Bouguereau, *O Nascimento de Vênus*, 1879. Acervo do *Musée D'Orsay*. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William-Adolphe_Bouguereau_\(1825-1905\)_-_The_Birth_of_Venus_\(1879\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William-Adolphe_Bouguereau_(1825-1905)_-_The_Birth_of_Venus_(1879).jpg)>. Acesso em: 22 de dezembro de 2021.

Odilon Redon, de 1912. *O Nascimento de Vênus*. Acervo do *Museum of Modern Art (MoMA)*. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/79201>>. Acesso em: 22 de dezembro de 2021.

Página 263 – Julia Margaret Cameron, *Gareth e Lynette*, 1874. Ilustração fotográfica presente em *Illustrations by Julia Margaret Cameron of Alfred Tennyson's Idylls of the King and other Poems: Miniature Edition*. Disponível em: <<https://hrc.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15878coll95/id/554>> Acesso em: 25 de dezembro de 2021.

Página 266 – À esquerda, Julia Margaret Cameron, transcrição manual dos versos de Tennyson reproduzida por litografia, 1875. Reprodução presente em *Illustrations by Julia Margaret Cameron of Alfred Tennyson's Idylls of the King and other Poems: Miniature Edition*. Disponível em: <<https://hrc.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15878coll95/id/552>> . Acesso em: 27 de dezembro de 2021.

À direita, os versos correspondentes de *Idílios do Rei*, de edição de 1891. Fotografias das páginas presentes em TENNYSON, Alfred. *Idylls of the King*. New York: Thomas Y. Cromwell & Co, 1891. Disponível em: <<https://archive.org/details/idyllsofking02tenn/page/74/mode/2up?view=theater>>. Acesso em : 27 de dezembro de 2021.

Página 270 – Segmentos da fotonovela *Coração à Venda* extraído de CORAÇÃO à Venda. In: *Ilusão*, São Paulo, edição nº 92, Dezembro de 1965, pp. 88 e 92, modificados por mim.

Página 272 – Os mesmos segmentos das páginas 257, mas agora inalterados.

Página 275 – Quadro extraído do segmento da fotonovela *Coração à Venda* extraído de CORAÇÃO à Venda. In: *Ilusão*, São Paulo, edição nº 92, Dezembro de 1965, p. 88 modificado por mim.

Página 277 – Segmento inalterado da fotonovela *Coração à Venda* extraído de CORAÇÃO à Venda. In: *Ilusão*, São Paulo, edição nº 92, Dezembro de 1965, p. 48.

APÊNDICE A – UM ESBOÇO DE 3.5, OU SOBRE A SUBSEÇÃO QUE TERIA SIDO, MAS NÃO FOI⁹⁸⁰

Já havia aberto mão de escrever o capítulo 6. Por conta disso, muito me angustia não ter conseguido escrever a subseção 3.5 como queria. A ausência dessa subseção é gatilho para meu perfeccionismo (“a tese está *incompleta!!!*”), especialmente porque uma hipótese bastante pessoal e, ousado dizer, criativa sobre o aspecto ideológico da fotografia ideal acabou ficando de fora da “tese de doutorado regulamentar”. Pois então. Este anexo é o modo que encontrei de apresentar essa hipótese fora de tal circunscrição, em um puxadinho da tese, digamos. A hipótese está mais esboçada do que propriamente formulada. A formulação que não consegui fazer (mas que vale a pena desenvolver futuramente) pode ser entendida seja como a adição de carne ao esqueleto esboçado por mim (hipótese em forma esquelética), seja como botar minha ideia para treinar a fim de ganhar músculo, já que ainda está só pele e osso (em forma esquelética). Mesmo assim, penso que a pessoa que lê, por ter expressado performativamente o interesse de ler a tese até aqui, tem a ganhar com esse esqueleto tautologicamente esquelético. Caso contrário, caso esteja aleatoriamente folheando a versão impressa desta tese ou navegando em seu PDF, esta tese não é mangá para ser lido “de trás para frente”! Você está correndo o risco de tomar altos *spoilers* da minha argumentação. Aviso dado.

Antes de entrar no tocante da hipótese, penso que devo à pessoa que lê uma breve explicação de porque a subseção 3.5 não foi para a “tese regulamentar”. Em primeiro lugar, o *insight* que me levou a ela veio tardiamente no processo de escrita, durante o mês de julho de 2022, o mês da banca de qualificação. Em segundo lugar, por conta de uma situação pessoal que ainda estou tentando lidar durante a finalização desta tese, meu rendimento na escrita reduziu drasticamente a partir da segunda metade de setembro. Em terceiro lugar, como você já deve ter percebido pelo montante destas páginas, eu sou um cara desmedido, *hybristés* mesmo. Antes de as coisas degradingarem para o meu lado, eu descobri no glorioso feriado de 7 de setembro de 2022 que Dawn Wilson havia publicado um novo artigo neste ano. Como quem não quer nada, perguntei a ela no Twitter se eu poderia ler o artigo. E não é que consegui acesso a ele? Esse sucesso inesperado me encheu de felicidade, mas igualmente de trabalho. Desmesurado e perfeccionista, me vi obrigado a rever porções significativas de 3.1, o que contribuiu para meu embanamento.

Dito isso, a pessoa que me lê com atenção deve ter percebido um desequilíbrio interno na economia da tese. No capítulo 2, em 2.4, falo extensamente da fantasia corporificada na pintura ideal, mas o mesmo não ocorre com a forma ideal de fotografia.

⁹⁸⁰ Peço desculpas a quem me lê pela ausência de tradução das passagens citadas aqui. Por uma questão de tempo não foi possível traduzi-las.

Apenas menciono uma fantasia incorporada nela, mas não chego a explorar esse ponto como fiz com o outro ideal lógico. Mesmo quem não me lê com atenção deve ter entendido com isso que a exploração que *efetivamente* não faço *iria* ocorrer na subseção 3.5, incidentalmente intitulada “Fotografia ideal, a fantasia da reprodução visual perfeita e a ideologia Kodak”. Eu faria o que faço em 2.4 com a pintura ideal e mostraria uma certa fantasia subjacente às afirmações de Scruton concernentes à fotografia ideal. Essa fantasia viria quase que totalmente à luz com a comparação final da fotografia com uma moldura vazada, que o filósofo conservador apresenta no final da seção 9:

A final comparison: I mark out a certain spot from which a particular view of a street may be obtained. I then place a frame before that spot. I move the frame so that, from the chosen spot, only certain parts of the street are visible, others are cut off. I do this with all the skill available to me, so that what is seen in the frame is as pleasing as it might be: the buildings within the frame seem to harmonize, the ugly tower that dominates the street is cut off from view, the centre of the composition is the little lane between two classical facades which might otherwise have gone unnoticed, and so on⁹⁸¹.

Noël Carroll usa a mesma comparação para elucidar a teoria de transparência fotográfica de Kendall Walton: “The capacity of film and photography to afford a window into the past has been called ‘photographic transparency’⁹⁸². A fantasia em jogo é a de uma *reprodução visual perfeita* de tal modo que as bordas de uma fotografia, sua moldura, são comparáveis aos caixilhos de uma janela⁹⁸³. Essa fantasia participaria constitutivamente das compensações, uma vez que nós compensamos os limites da imagem bidimensional em uma compreensão da cena tridimensional de produção fotográfica por conta de uma certa fé na reprodução fotográfica.

Como falei em 2.4 e 3.4, o aspecto laboral e, por consequência, o aspecto artefactual (que tem imbricado em si o aspecto material) da pintura enquanto *obra* de arte é desenfocado na fantasia do gênio corporificada na pintura ideal. Algo parecido aconteceria com a fotografia ideal, com o aspecto laboral correspondendo às escolhas envolvidas no processo fotográfico (incluindo e sobretudo as do fotógrafo), e o aspecto artefactual à imagem fotográfica enquanto imagem bidimensional resultante dessas escolhas. Para

⁹⁸¹ SCRUTON, 1981, p 596.

⁹⁸² CARROLL, 2008, p. 26.

⁹⁸³ “No modo objetivo que é primário para a narração clássica, a tela é experimentada como uma janela ou abertura retangular que dá de frente para o mundo secundário do filme. É para ser, em um novo sentido, uma janela-quadro (*picture-window*) posta diante das localidades dentro desse mundo. A tela é para ser tomada como uma transparência quase perfeita entre o público e os objetos e eventos ficcionais que ele vê (...) Um mundo ficcional do cinema é essencialmente um mundo visível e aquilo que é apresentado nas imagens é para ser a aparência visual imediata, intersubjetiva dos objetos e eventos ficcionais na medida em que sua aparência é manifestada para uma posição dentro do espaço aparentemente real do mundo” (WILSON, 1992, pp. 53-54). A tradução foi extraída de CONANT, 2020, p. 159. Aí também comento sobre minha opção de tradução de “*picture-window*”.

abordar esse ofuscamento da artefactualidade da fotografia, retomaria um par de citações de Dawn Wilson concernentes à consideração de estágio único: que “o interesse que temos em fotografias *deve* envolver uma apreciação de sua proveniência causal”⁹⁸⁴ e que “assumindo que meu argumento é bem sucedido, uma consideração de estágio múltiplo da fotografia é a única *opção* coerente”⁹⁸⁵. Por não descrever corretamente o processo fotográfico, a consideração de estágio único não poderia servir para mediar um interesse genuíno na fotografia. Quem se interessasse por fotos a partir de tal consideração não estaria interessado nelas *enquanto fotos*.

Essa consequência inesperada das citações de Wilson se coadunam com uma de David Davies:

someone who claimed to be appreciating a photograph but was ignorant of how cameras are used would fail to understand the photograph as a photograph: they would be treating the taking of a photograph as a natural process akin to the ‘staining’ of wallpaper by frequent exposure to sunlight or the making of images by movement-sensitive video cameras⁹⁸⁶.

Quem experimentasse fotografias a partir da consideração de estágio único, então, trataria fotografias não enquanto fotografias, quer dizer, enquanto artefatos humanos, mas sim enquanto objetos naturais ou, pelo menos, enquanto objetos cuja gênese excluiria a agência humana. É exatamente essa compreensão de Bazin de qual seja nossa experiência ordinária com fotos: “[a fotografia] age sobre nós como um fenômeno ‘natural’, como uma flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável de sua origem vegetal ou telúrica”⁹⁸⁷. Eu exploraria a complexidade do teórico francês, apontaria o cuidado na sua formulação (ele não diz que a fotografia *seja* um fenômeno natural, mas que age sobre nós dessa forma, e ainda usa “natural” entre aspas) e compararia a foto assim experimentada, como imagem que exclui agência humana, com as imagens do acaso abordadas em 2.2. É como se sob a consideração de estágio único a fotografia fosse experimentada como uma imagem do acaso ou algo muito próximo disso.

Isso se encaixaria perfeitamente com a caracterização de Dawn Wilson da consideração de estágio único de que a fotografia viria a ser na etapa da exposição⁹⁸⁸, não sendo constituída pelas escolhas do fotógrafo. Meu interesse na subseção 3.5 seria o de dar um passo além daí e discutir o diagnóstico de Wilson de que “the idea of ‘capturing’ images in early nineteenth-century photography led directly to the emergence and dominance of the

⁹⁸⁴ PHILLIPS, 2009, p. 340.

⁹⁸⁵ WILSON, 2021, p. 172.

⁹⁸⁶ DAVIES, 2009, p. 346.

⁹⁸⁷ BAZIN, 2018, p. 32.

⁹⁸⁸ Cf. WILSON, 2021, p. 162.

single-stage account”⁹⁸⁹. De fato, a fixação da imagem de luz era a fixação dos pioneiros da fotografia. Isso fica claro, por exemplo, na descrição de Bonnardot do daguerreótipo:

Dans les lunettes d'approche, cette image aérienne si délicate est reçue par une loupe ou une combinaison de loupes, qui en dilate les proportions; mais, dans l'instrument qui nous occupe, on la reçoit, sans la grossir, sur un fond d'une nature quelconque et de surface plane, qui l'arrête au point de sa plus grande netteté, puis on la fixe sur ce fond au moyen de divers procédés chimiques que je ne décrirai pas ici⁹⁹⁰.

A descrição de Bonnardot é bastante parecida com uma de Wilson que vimos em 3.1, com “essa imagem aérea” correspondendo à imagem de luz e o “fundo”, à tela, a superfície do material fotossensível. A imagem aérea é fixada no fundo da câmera escura que é o daguerreótipo. A descrição do ensaísta francês da formação desse tipo de imagem contém uma formulação bastante curiosa:

Quand les rayons lumineux qui partent en ligne droite de tous les objets visibles viennent à rencontrer et à traverser un disque de verre à surface convexe, par une loi naturelle dite réfraction, elles [*sic*] acquièrent la propriété de former dans l'air, au delà de ce disque, une image des objets réels de la surface desquels elles [*sic*] émanent. L'extrême perfection de cette image dépend du degré de pureté et de transparence de la niasse cristalline, cet oeil factice qu'on nomme un *objectif*; d'autre part, de la précision de son arc de courbure⁹⁹¹.

Os raios luminosos formam a imagem aérea ao atravessarem uma lente. Certo. Mas por que esses raios, em vez de serem referidos como *eles (ils)*, são referidos duas vezes como *elas (elles)*? Por que em vez de dizer que os raios são emitidos ou refletidos da superfície dos objetos reais, Bonnardot diz que *emanam* daí, um termo mais em casa em uma antiga teoria corpuscularista da visão? A dupla ocorrência parece sugerir um erro quase mecânico, um simples erro gráfico. E se encarássemos o erro de designação do ensaísta como *um ato falho* conceitual, digamos? Embora esteja falando do comportamento da luz segundo a descrição da óptica newtoniana, é como se em meio a essa descrição o fantasma da teoria epicurista da visão se manifestasse brevemente. Segundo essa última, imagens dos objetos reais literalmente emanariam de sua superfície. O “elas”, que deveria estar aludindo a eles, os raios de luz, poderia ser entendido como se referindo a essas imagens. As imagens emanadas dos objetos seriam convertidas em imagens aéreas pela lente. Haveria, então, uma conexão entre tais imagens e os *eidola* epicuristas, conexão essa que estou tentado a chamar de *inconsciente* na falta de qualificação melhor.

⁹⁸⁹ WILSON, 2021, p. 164.

⁹⁹⁰ BONNARDOT, 1855, p. 38.

⁹⁹¹ BONNARDOT, 1855, p. 37.

Enquanto a teoria epicurista da visão pode ser encarada como oferecendo um fugidio aceno do além na passagem de Bonnardot, ela verdadeiramente comprou passagens aéreas para dar um passeio entre os vivos em um texto de David Brewster, inventor do estereoscópio lenticular:

o fotógrafo apresenta à Natureza um olho artificial, mais poderoso do que o seu, que recebe as imagens dos objetos externos, e [as] imprime em sua placa sensível (*sensitive tablet*), e [imprime] com linhas indeléveis suas formas precisas, e [imprime] as luzes e sombras pelas quais essas formas são modificadas. [O fotógrafo] assim dá permanência a detalhes aos quais o olho ele mesmo é muito embotado (*dull*) para apreciar, e ele representa a Natureza como ela é — nem podada pelo seu gosto, nem encoberta por sua imaginação. Dentre as inúmeras imagens dos objetos circundantes que estão acumuladas efetivamente em cada parte do espaço, ele exclui, por meio de sua câmera obscura, todas exceto aquela que ele deseja perpetuar, e ele pode assim exibir e fixar em sucessão todas essas imagens flutuantes e formas sutis que Epicuro imaginou, e Lucrécio cantou⁹⁹².

As imagens não são fisicamente produzidas pela lente, mas sim pelos próprios “objetos externos”. Os objetos continuamente emitiriam essas imagens⁹⁹³, que se acumulariam pelo ar, ainda que invisíveis ao olho humano antes de atravessar a lente de uma câmera, escura ou fotográfica. O fotógrafo não seria autor da imagem fotográfica resultante ao fim do processo fotográfico, já que simplesmente isolaria uma imagem (tornada visível) desse fluxo. Aqui vemos a consideração de estágio único associada à imagem de luz, bem de acordo com o diagnóstico de Dawn Wilson. Mas o que a filósofa não computa é que, na fixação com a fixação da imagem de luz, os pioneiros da fotografia parecem passar por uma espécie de *regressão* teórica, e entendem a imagem de luz a partir de modos superados, para não dizer *arcaicos* de compreensão.

Uma tal regressão teórica, acompanhada de uma reação digna de estar em um livro de antropologia da época⁹⁹⁴, é relatada pelo célebre fotógrafo Nadar a respeito de Balzac:

segundo Balzac, cada corpo na natureza é composto por uma série de espectros, em camadas superpostas ao infinito, folheadas em películas infinitesimais, dans tous les sens où l'optique perçoit ce corps.

L'homme à jamais ne pouvant créer, — c'est-à-dire d'une apparition, de l'impalpable, constituer une chose solide, ou de de *rien* faire une *chose*, — cada operação Daguerriana surpreendia, destacava e retinha uma das camadas do corpo objetado (*objecté*) [talvez no sentido de *objetivado* —

⁹⁹² BREWSTER, 1847, pp. 466-67.

⁹⁹³ Brewster cita Lucrécio em uma nota de rodapé que acompanha a passagem. É esse o trecho citado: “digo, pois, que são emitidos dos objetos, da superfície dos objetos, efigies e leves representações desses mesmos objetos; deveria dar-se-lhes o nome de películas ou de cascas, visto que têm a forma e o aspecto do corpo de que são imagens, daquele mesmo de que emanam para errarem no espaço” (LUCRÉCIO, 1973, pp. 87-88, livro IV).

⁹⁹⁴ Como o temor relatado por Frazer dos indígenas Tepehuanes do México ou dos indígenas Canelos do Equador de que sua alma seria roubada com a tomada de um retrato fotográfico seu. Cf. FRAZER, 1911, p. 97

posto na frente da objetiva — mas também, por conta disso, transformado em objeto — na imagem fotográfica] aplicando-a [na superfície de cobre].

Disso, para o mencionado corpo, e a cada operação renovada, [resultaria] perda evidente de um de seus espectros, quer dizer, de uma parte de sua essência constitutiva⁹⁹⁵.

A teoria epicurista parece estar em jogo no caso descrito pelo fotógrafo. Nadar, descrevendo a crença (real? fingida?) de seu conterrâneo, emprega o mesmo vocabulário de Lucrécio. Enquanto para Lucrécio os objetos materiais emanavam películas através do espaço, para Balzac tais objetos seriam compostos por elas. Até mesmo a palavra “espectros” evoca a concepção epicurista da visão — uma das primeiras tentativas de tradução da palavra grega εἰδωλα (*eidola*) para o latim foi *spectra*⁹⁹⁶. A emanção descrita por Lucrécio, em vez de ser a regra da visão de modo geral, aconteceria para o literato francês apenas na tomada da fotografia em prejuízo do objeto fotografado. O objeto teria uma camada sua como que arrancada e colada na superfície do daguerreótipo. Fotografar seria como esfolar metafisicamente o objeto fotografado e exibir sua pele-película em uma superfície.

Por conta de ocorrências como essas é que a observação de Bazin de que “só a objetiva nos dá, o objeto, uma imagem capaz de ‘desrescalcar’, no fundo do nosso inconsciente, a necessidade de substituir o objeto por algo mais do que um decalque aproximado: o próprio objeto, porém liberado das contingências temporais⁹⁹⁷ é bastante perspicaz. O retorno da teoria epicurista da visão parece perfeitamente encarável como uma instância de tal “desrecalcamento” (as aspas são de Bazin) que a imagem produzida pela lente, a imagem de luz, produziria em nós. O teórico francês está falando da *nossa reação*, do modo como interagimos com fotografias, não de uma característica metafísica da câmera. Bazin conta uma interessante e controversa história sobre as imagens, sobre como as imagens possuiriam uma origem quase mágica que seria recalcada ao longo da história da arte. Mas, como fica claro pelas passagens citadas acima, os próprios inventores e teóricos da fotografia reagem diante dessa imagem produzida pela ciência de ponta da época como algo de *mágico*, como se isso que foi recalcado concernente a outros tipos de imagem viesse à tona com fotografias.

Aqui eu exploraria o conceito de *mito de cinema total* de Bazin, um conceito herdado a René Barjavel (que nunca é mencionado, provavelmente por conta de suas conexões colaboracionistas): “é o mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesa a hipoteca da liberdade de interpretação do artista, nem a irreversibilidade do tempo⁹⁹⁸. A partir do cinema total, eu apresentaria o mito

⁹⁹⁵ NADAR, 1899, p. 6.

⁹⁹⁶ Cf. SEDLEY, 1999, p.231.

⁹⁹⁷ BAZIN, 2018, p. 33.

⁹⁹⁸ BAZIN, 2018, p. 40.

da fotografia total como um aspecto seu, como a fantasia da reprodução visual perfeita. A comparação da fotografia com a moldura vazia já seria uma expressão do mito da fotografia total. Como ela seria a corporificação em exemplo da fotografia ideal, o ideal lógico expressaria o mito em questão. Para uma comprovação ulterior de que a fotografia ideal corporificaria o mito da fotografia total (tal como a pintura ideal o faz com o mito do gênio), compararia a concepção de Scruton com aquela de George Santayana em um subestimado texto sobre fotografia. Há inúmeros pontos de contato entre o que o primeiro fala da fotografia ideal com o que o segundo fala de fotografia *simpliciter*, com a diferença que o filósofo estadunidense falaria explicitamente de uma fotografia perfeita. Feita a comparação (que já está pronta e usarei em artigo a ser publicado, provavelmente), eu apresentaria a primeira parte da hipótese criativa que mencionei no começo deste anexo.

O mito da fotografia total poderia ser entendido como uma imagem wittgensteiniana subjacente à interação com fotografias que envolvessem as compensações. Eu conectaria ou sugeriria uma conexão dessa minha hipótese com a ideia de Cavell do cinema como imagem em movimento do ceticismo:

Cavell's involvement with the photographic basis of film allowed him to reconsider modern skepticism by exploring our condition as viewers of a "succession of automatic world projections" and by showing that film can itself be understood as "a moving image of skepticism," meaning that it is the art form that best encapsulates the epistemological and metaphysical picture underlying our modern worldview, giving it concrete expression, hence becoming a privileged medium for its philosophical exploration⁹⁹⁹

Essa imagem epistemológica e metafísica também estaria subjacente à nossa recepção de fotografias, uma vez que a dimensão *ativa* das compensações seria ignorada, como se fotografias nos informassem sobre o mundo sem nossa participação nem mesmo na decifração de tal informação. Não parece exagero considerar, então, a experiência de se olhar fotografias como oferecendo uma imagem *estática* do ceticismo.

Ora, parte da minha hipótese que julgo criativa seria que podemos entender essas variações da imagem do ceticismo (estática ou em movimento) como casos de *ideologia* no sentido althusseriano. Esse sentido pode ser resumido em gotas em "duas teses conjuntas: 1. não existe prática, a não ser através de uma ideologia, e dentro dela; 2. não existe ideologia, exceto pelo sujeito e para sujeitos"¹⁰⁰⁰. O cerne dessa compreensão de ideologia é a *interpelação* que essa última faria (ou seria):

Dizemos que a categoria do sujeito é constitutiva de qualquer ideologia, mas, ao mesmo tempo e imediatamente, acrescentamos que a *categoria do sujeito é constitutiva de qualquer ideologia na medida em que*

⁹⁹⁹ TECHIO, 2019, p. 28.

¹⁰⁰⁰ ALTHUSSER, 1996, p. 131.

*toda ideologia tem a função (que a define) de "constituir" indivíduos concretos como sujeitos. É nesse jogo de dupla constituição que cada ideologia funciona, não sendo a ideologia mais do que seu funcionamento nas formas materiais de existência desse funcionamento*¹⁰⁰¹.

A interpelação da ideologia seria essa “constituição” de indivíduos concretos como sujeitos. O que isso significa? Certamente eu passaria um bom tempo explicando isso, mas penso que consigo oferecer uma rápida (ainda que grosseira) explicação aqui. Minha chave de leitura está na primeira tese formulada por Althusser: onde há prática, há ideologia. Toda prática possuiria um protocolo social, uma série de procedimentos e atitudes que precisam ser tomados por alguém para ser reconhecido como participante de uma certa prática. Haveria uma espécie de protótipo, chamado justamente de Sujeito (com s maiúsculo) por Althusser, que corporificaria arquetipicamente esses procedimentos e atitudes. Nós seríamos sujeitos (com s minúsculo) na medida em que nos sujeitamos ao Sujeito. Quer dizer, seríamos reconhecidos como atores possíveis em uma certa prática socialmente compartilhada por incorporamos o protocolo do Sujeito e reproduzimos em alguma medida o Sujeito em nós.

Ora, a exposição da primeira parte da minha hipótese criativa começaria com a sugestão de que a ideia de Cavell do cinema como imagem em movimento do ceticismo poderia ser traduzida em termos althusserianos. O cinema seria uma prática socialmente compartilhada, o Sujeito em seu cerne seria a subjetividade cética da Modernidade e a prática do cinema instanciaría essa subjetividade na exata medida em que nos sujeitássemos à “condição de ver sem ser vistos’ (*viewing useen*)”¹⁰⁰², não apenas porque “minha impotência (*helplessness*) é mecanicamente garantida”¹⁰⁰³ por não conseguirmos influir no que estamos vendo na tela, mas especialmente porque passaríamos despercebidos uns aos outros *dentro da sala de cinema*. Ver um filme, idealmente, é ficar quietinho como se não estivéssemos lá (embora haja momentos de exaltação emocional em que nos permitimos nos manifestarmos coletivamente, mas nunca *individualmente*). No contexto da sala de cinema, ignorando aqui o ritual de se comprar ingresso, pipoca, etc., é basicamente porque uma pessoa aceita ficar sentada e quieta diante da tela branca (ativamente interpretando o que vê aí, mas ignoremos isso) que ela se torna uma espectadora cinematográfica. Essa pessoa reproduz com suas *escolhas* a imagem epistemológica e metafísica subjacente à Modernidade quando assume uma postura (aparentemente) inteiramente passiva diante da tela.

É sobre a constituição desse protocolo cinematográfico que Miriam Hansen fala na passagem seguinte:

¹⁰⁰¹ ALTHUSSER, 1996, p. 132. Grifos no original.

¹⁰⁰² CAVELL, 1978b, p. 195.

¹⁰⁰³ CAVELL, 1978b, p. 26.

As a perceptual technology advertised for the “illusion of lifelike movement,” film had been prepared for by realistic directions in the theater as well as screen entertainments like the magic lantern and stereopticon shows. But as cinema, as a particular type of social and aesthetic experience, the reception of films was without institutional precedent. The “proper” relations among viewer, projector, and screen, the peculiar dimensions of cinematic space, were part of a cultural practice that had to be learned.

A celebrated document of this learning process is Edwin S. Porter's short film *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (Edison, 1902), a remake of a British import, Robert Paul's *The Countryman's First Sight of the Animated Pictures* (1901)¹⁰⁰⁴.

Essas relações precisavam ser aprendidas no sentido de serem *inventadas*. O cinema é uma instituição humana, por mais que gente como Jean Cocteau tenha lhe atribuído uma Décima Musa a governar-lhe. Eu provavelmente analisaria o curta *Uncle Josh at the Moving Picture Show*¹⁰⁰⁵ na sequência, procurando mostrar como ele poderia ser interpretado como uma literal dramatização da interpelação da “ideologia cinematográfica”. O próprio *Uncle Josh* poderia ser encarado como uma espécie de avatar negativo do Sujeito cinematográfico, uma vez que esse último é representado no filme pela *negação* de todo o comportamento do personagem, que acaba chamando tanta atenção sobre si que se faz mais espetáculo do que o espetáculo visual dos filmes exibidos dentro do filme. A briga com o projetor no final é uma representação gráfica da sanção social que não seguir o protocolo cinematográfico acarretaria. Não apenas você pareceria um caipira truculento, mas você provavelmente seria expulso da sala de cinema no soco!

Assim, após todo esse excuro, eu sugeriria não apenas um complemento à explicação de Dawn Wilson da consideração de estágio único, dizendo que a fixação com a fixação da imagem de luz estaria associada ao mito da fotografia total, a imagem estática do ceticismo ou à ideologia cinematográfica, como se queira chamar isso, mas também que a fotografia ideal de Scruton seria uma instanciamento desse mesmo discurso. Assim, a fotografia ideal seria ideológica em um sentido althusseriano. Em um sentido quase descritivo, digamos, já que significaria simplesmente dizer que olhar fotografias seria uma prática social e que possuiria um protocolo próprio instituidor dela. A segunda parte da minha hipótese criativa passa por sugerir que a fotografia ideal seria ideológica ou possuiria uma dimensão ideológica em um sentido mais próximo, quicá idêntico, àquele marxiano original. Eu apresentaria o segundo movimento a partir do trecho final do artigo recentíssimo de Dawn Wilson:

‘Photograph’ carries an inheritance of mythical claims about a magical-mechanical process and ‘black-box thinking’: autonomous recording

¹⁰⁰⁴ HANSEN, 1991, p. 25.

¹⁰⁰⁵ Que pode ser visto em <https://youtu.be/UHQPUIB6SRM>.

and reproduction that supposedly takes place as an immediate but invisible imprinting process inside the camera obscura. To understand how photography functions as a recording medium, it is necessary to expose what actually goes on inside and outside the black box: to recognize different roles played by the optical light image, the photographic register, the photographic image, and the photographic picture. Only then is it possible to develop a full picture of the witty and witless capacities of the photographer¹⁰⁰⁶.

A consideração de estágio único estaria imbricada com esse *black-box thinking*. É preciso abrir a caixa preta do processo fotográfico e revelar a complexidade escondida.

Mas escondida como? Uma vez que a consideração de estágio único alegadamente já teria se iniciado com o advento da fotografia e adotada pelos próprios pioneiros do novo meio, como é que poderia estar escondido *logo deles*, que sabiam de tudo do processo fotográfico já que o inventaram? Claro, a multiplicidade de estágios da consideração de estágio múltiplo não é técnico-pragmática, mas sim ontológica. Essa diferença fica exemplarmente clara no caso da desilusão de Peter Henry Emerson com a fotografia. Emerson (parente distante do seu xará da filosofia) passou de endossador do status artístico da fotografia a denunciador da pretensão a tal status. Segundo Warburton, “Emerson's conclusions were in part based on his misunderstanding of the significance of certain findings in sensimetry”¹⁰⁰⁷. Quais achados?

Hurter and Driffield had proved that by no chemical or printing sleight-of-hand could you change the relation of one tone to another: a dark tone remained inevitably darker than a light one. Emerson had thought you could change the relation at will: it was one of the cornerstones of his argument that photography could be an art. If Hurter and Driffield were right, and he feared that, being scientists, they were, then his whole structure tottered and threatened to crash down around him.

It is strange to us, today, to comprehend why Emerson, himself scientific in training, did not realize that H&D offered photographers a superb creative control through which they could achieve effects otherwise only accidentally possible. But the fact remains that only one or two photographers realized its importance until Ansel Adams, in 1941 [...]¹⁰⁰⁸.

Por mais que dominasse as etapas técnico-pragmáticas do processo fotográfico, a incompreensão de Emerson o tornou insensível aos estágios ontológicos envolvidos nessas etapas (que possibilitam justamente um artista expressar-se por meio da fotografia) de modo a aderir a uma consideração de estágio único.

Se até uma pessoa como Emerson, “ele próprio cientista por treinamento”, conhecedor das etapas técnico-pragmáticas pode incorrer nessa consideração, então o que dizer de alguém que não as conhece? Foi aí que me caiu a ficha. Qual foi o momento da

¹⁰⁰⁶ WILSON, 2022, pp. 161-162.

¹⁰⁰⁷ WARBURTON, 1996, p. 393.

¹⁰⁰⁸ NEWHALL, 1975, p. 90.

história da fotografia em que se tornou possível bater fotografias sem o conhecimento técnico que era antes necessário¹⁰⁰⁹? Com o advento da câmera Kodak, no final da década de oitenta do século XIX:

The popularity of Eastman Kodak's phrase ["You press the button, we do the rest"] in a wide variety of contexts indicates how the button served as a symbol of consumption, and pleasurable control of use for its users. As a catchphrase, "You press the button" tried to remove all previous assumptions that consumers might have about photography, refiguring the enterprise as a hobby made for amateurs who need not fear the camera, its mechanisms, or the effort involved in producing or developing a photograph. By removing labor from the photography process and by putting the working parts of the camera at a distance from the photographer, Kodak offered a model of digital command that relied on pushing and effects¹⁰¹⁰.

A hipótese que me veio em forma de *insight* foi que a caixa preta a que Dawn Wilson poderia ser literalmente a caixa de madeira da primeira câmera Kodak (na próxima página). Quando o rolo de filme dentro da câmera chegava ao fim, o fotógrafo amador devolvia a câmera à Eastman-Kodak, que prontamente a preenchia com um novo rolo e se encarregava do aspecto laborioso da produção fotográfica. Penso que é aí que passa a fazer sentido que a imagem fotográfica seja produzida com o disparo do obturador. Afinal, da perspectiva do fotógrafo amador, é como se as fotografias estivessem presas dentro da caixa, cabendo à companhia Kodak apenas (e apenas ela) libertá-las da obscuridade.

Minha resposta à explicação de Wilson quanto ao arraigamento da consideração de estágio única não seria exatamente uma *crítica* do tipo "a fixação pela fixação da imagem de luz seria apenas condição necessária, mas não suficiente, para tal consideração". Penso que essa fixação prepara terreno para um segundo momento representado pela câmera Kodak. Wilson enriqueceria muito sua explicação se levasse em conta essa última, uma vez que o impacto cultural de tal câmera não pode ser subestimado. Tornou a fotografia disponível para muito mais pessoas, inaugurando efetivamente um mercado fotográfico amador e mudando o modo de produção fotográfico:

The change from professional to amateur predominance not only transformed the photographic industry from one characterized by decentralized, handicraft modes of production in 1879 to one characterized by centralized, mechanized modes of production in 1899, but, more important, signaled the emergence of a mass market in photography. [...] The creation of this new mass amateur market and the systematic patent policy pursued by Eastman laid the foundation for large-scale enterprise in

¹⁰⁰⁹ "From the time of the introduction of commercial photography in 1839 until the late 1870s, the technical complexities of the photographic process were so great that only professional photographers and a very few avid amateurs chose to pursue the practice" (JENKINS, 1975, p. 1).

¹⁰¹⁰ PLOTNICK, 2018.

the photographic industry and the emergence of American business leadership on an international scale¹⁰¹¹.

Diante desse fato, pensei o seguinte: e se houvesse uma relação entre a centralização e mecanização dos modos de produção fotográfico e a consideração de estágio único? Afinal, a artesanaria dos modos de produção fotográfico dependiam da difusão do conhecimento técnico-pragmático do processo fotográfico.



Câmera Kodak Original de 1888, foto sem data.

A criação da necessidade de que a Kodak fizesse “o resto” aludido em seu slogan é proporcional à ignorância técnica do consumidor. O conhecimento técnico fotográfico já não era tão difundido assim por conta do custo elevado do material fotográfico (que foi gradualmente barateando), da dificuldade e dos riscos intrínsecos de manipulá-los, mas potencialmente *qualquer um* poderia adquirir esse conhecimento. Com o advento da câmera Kodak, a facilidade do apertar de um botão ocultou a possibilidade de sua aquisição. E qual melhor maneira de ocultar um conhecimento do que “dissolvendo” seu objeto, por assim dizer? Se a fotografia é produzida ao apertar de um botão (a perspectiva da consideração de estágio único), que conhecimento do processo fotográfico haveria a se aprender? A ignorância técnica era *diretamente* do interesse da indústria fotográfica. Por que um fotógrafo amador contrataria os serviços da Kodak se ele mesmo pudesse fazer “o resto” ? A ignorância do fotógrafo amador o tornaria fiel à companhia. A consideração de estágio único

¹⁰¹¹ JENKINS, 1975, p. 18.

não parece mera ignorância, portanto, mas um autêntico ocultamento. Por conta disso, pensei que poderia ser vista sob a luz do conceito marxiano de ideologia.

Uma passagem foi decisiva para meu reconhecimento disso:

Despite a name change in 1981 to *How to Take Good Pictures*, the book remained in print until almost the end of the twentieth century, creating a universal photographic practice-what some argue led to the production of a global corpus of banal, pictorial clichés. *How to Make Good Pictures* was a brilliant marketing text because it remained within families, like my own, for generations of family photographers to be indoctrinated into how and what to photograph, reflecting Foucault's thesis on the power of discourse: the family photographer came into being through Kodak discourse. The image of the female family photographer was also reinforced through the front cover of *How to Make Good Pictures*, which from the 1930s through the 1950s featured a mother figure with camera in hand. Kodak's instruction manuals and books, with their didactic discourse, brought into being the female family photographer. The Kodak ideology was hidden by rhetoric that drew on the "common-sense" notion of photography as a truthful, authentic record of life [...]¹⁰¹²

A mudança de títulos do manual da Kodak é bastante significativa, porque a passividade do consumidor é aprofundada. Com as diretrizes desse manual, o consumidor que antes *fazia* fotos boas, depois de 1981 passou a *tomá-las* (algo bem no espírito que encontramos na passagem de Brewster da ideia de se isolar uma imagem pré-existente de um fluxo de imagens). A Kodak vendia não apenas o material fotográfico, mas também a *forma* fotográfica, digamos, moldando a imaginação do consumidor e restringindo suas possibilidades com a fotografia. Mais do que isso: contribuía com a manutenção da ordem social vigente por vender contrabandeada junto disso tudo a imagem da Família e do lugar da mulher (fotógrafa) nela.

No final da passagem, Nicolá Goc fala da “ideologia Kodak” para falar exatamente dessas ideias. Se as fotografias são imagens da realidade automaticamente produzidas, então o que vemos nelas é indubitavelmente real. Inclusive as estruturas do espaço social, que seriam tão sólidas e naturais quanto os objetos fotografados. Essa ideologia aludida pela autora estaria “escondida pela retórica que vale-se da noção de ‘senso comum’ da fotografia como um registro fidedigno, autêntico, da vida”. Daí eu pensei: e se essa noção de “senso comum” tivesse sido não apenas insuflada, mas recebida uma inflexão pela própria Kodak em seu discurso? Como se a fixação com a fixação da imagem de luz tivesse sido “cooptada” no circuito capitalista e posta para operar em favor da mercantilização da imagem fotográfica? E se a consideração de estágio único, em vez de derivar-se dessa mera fixação, fosse resultado de sua versão cooptada? Seria exagero, então, chamar essa versão de *Ideologia Kodak*?

¹⁰¹² GOC, 2014, p.33.

Eu procurei pela expressão em diversos idiomas, encontrando duas ocorrências muito interessantes. A primeira delas me ajudou a consolidar o conceito (sua marca na exposição acima é considerável):

La fotografía es la que va a sentar las bases de esa familiaridad patológica que establecemos con las imágenes propias de la modernidad. Pensemos que en apenas cincuenta años la fotografía no sólo recorrerá a una gran velocidad el camino de su perfeccionamiento técnico sino que, sobre todo, se convertirá en un producto de masas que se basa en el principio de la identificación alienada del productor y el consumidor. Como mercado que es la fotografía necesita que el consumidor, para serlo incesantemente, se torne productor que no aspire, ni de lejos, a plantearse su condición de creador. Es el triunfo de *la ideología Kodak: usted límitese a apretar un botón; nosotros haremos el resto*. A la gente se le anima a comprar aparatos fotográficos y, sobre todo, se le inculca la necesidad imperiosa e irreflexiva de hacer fotografías. Cuantas más mejor..., para el mercado, pero también para un sistema de poder que está estableciendo e imponiendo el ya mencionado nuevo régimen de verdad basado en ese empirismo óptico que, a su vez, se asienta en una forma de definir el acto fotográfico total e intencionadamente equivocada¹⁰¹³.

Na passagem, a ideologia Kodak se refere ao discurso embutido no modo de produção industrial da fotografia que simultaneamente coloca o consumidor em uma posição passiva e desligada da criação com fotografias quanto contribui para “um novo regime de verdade nesse empirismo óptico”. Talvez essa “forma de definir o ato fotográfico total e intencionalmente equivocada” seja justamente a dimensão ontológica de meu uso de “ideologia Kodak”, correspondente à consideração de estágio único.

Já a segunda ocorrência me sugeriu como a ideologia Kodak participaria das considerações de Scruton. No resumo de um artigo a ser lido, Cynthia Freeland diz que “I believe the defenders [of the artistic status of Photography] have gone too far toward the Kodak ideology in allowing that anyone who snaps a shutter can be an artist”¹⁰¹⁴. O filósofo conservador é um dos interlocutores da discussão de Freeland, justamente como um dos detratores do status artístico de fotografias. É curioso como ela parece ter antecipado o próprio Scruton com a passagem acima, uma vez que reverbera *avant la lettre* justamente uma das citações mais horrorosas dele (a qual não canso de trazer à baila): “a fotografia é democrática: ela bota na mão do homem qualquer o meio de ser seu próprio registrador. Defender as pretensões artísticas dela é fazer do homem qualquer um artista”¹⁰¹⁵. Freeland não fala a mesma coisa que Scruton, mas a *implicatura* do que diz parece concordar com esse último. Qual o problema de qualquer um que disparar um obturador *poder ser* um artista? Afinal, o gesto por si mesmo não determina de antemão se o resultado será artístico ou não. Seria porque qualquer um não pode ser artista, já que ser artista é para poucos?

¹⁰¹³ MORENO, 2007, p.22

¹⁰¹⁴ FREELAND, 1983, p. 654.

¹⁰¹⁵ SCRUTON, 1990, p. 178; SCRUTON, 2000, p. 102.

Seja como for, o que escandaliza o filósofo conservador seria, de acordo com Freeland, uma consequência de se aceitar excessivamente a tal “ideologia Kodak”. Então seria Scruton um crítico da ideologia Kodak? E se ele a criticasse ... adotando-a sem saber?

Penso que posso mostrar isso apelando para aquilo que Marilena Chauí tem a falar sobre ideologia. A consideração de estágio único insensibilizaria seu aderente, não apenas com respeito à multiplicidade dos estágios ontológicos do processo fotográfico, mas também (ou sobretudo) com respeito ao caráter de construção fotográfica (para usar um termo herdado de Kendall Walton) de *toda* fotografia. Levando em conta que as fotografias assim consideradas são realidades sociais, poderíamos então tratar a consideração de estágio único como um caso de ideologia enquanto "ocultamento da realidade social"¹⁰¹⁶. Se minha hipótese de que tal tipo de consideração se tornou dominante com a revolução da Kodak da produção de fotografias (mudança de uma produção artesanal descentralizada para uma produção industrial centralizada e em maior escala), então talvez não seja exagerado equiparar a situação do fotógrafo amador condicionada por esse modo de produção fotográfica com a alienação marxiana. Afinal, o produtor da fotografia não se identificaria (mais) com o produto de seu trabalho exatamente porque não vê a construção fotográfica como *seu*¹⁰¹⁷. Em vez de encará-la como resultando de suas escolhas, as características dessa construção são atribuídas ao próprio meio fotográfico independentemente da ação humana. A figuração por meio da construção fotográfica "[começa] a funcionar e operar [sozinha, por si mesma,] com uma lógica que emana [dela própria], independentemente dos homens que [a] realizam. Os homens se tornam os suportes [dessa operação], instrumentos [dela]"¹⁰¹⁸. Desta perspectiva alienada, a figuração não resulta de um encadeamento de escolhas que inclui desde as do fotógrafo até aqueles do fabricante do aparelho fotográfico, em suma, da práxis humana, mas "aparece como um dado natural"¹⁰¹⁹.

Tal aparecer, ademais, tornaria "nosso próprio produto num poder objetivo superior a nós, que escapa ao nosso controle"¹⁰²⁰. A suposta possibilidade de uma fotografia *literalmente* natural aventada por Berys Gaut, assim como a suposta vitimação do fotógrafo de Scruton pelo processo causal parecem se encaixar perfeitamente nesse quadro. A fotografia enquanto *fotografia de*, enquanto imagem com de-idade/sobre-idade (*aboutness*) referente ao real, "aparece como valendo [no caso, enquanto figuração, *depiction*] por si mesma e é em si mesma, como se fosse um dom natural das próprias coisas"¹⁰²¹. Essa figuração enquistada na fotografia enquanto estado de coisas pode ser comparada com o que Chauí chama de primeiro momento do fetichismo da mercadoria. Tal enquistamento

¹⁰¹⁶ CHAUÍ, 1982, p. 21.

¹⁰¹⁷ Cf. CHAUÍ, 1982, p. 55.

¹⁰¹⁸ CHAUÍ, 1982, p. 58.

¹⁰¹⁹ CHAUÍ, 1982, p. 64.

¹⁰²⁰ CHAUÍ, 1982, p. 65.

¹⁰²¹ CHAUÍ, 1982, p. 56.

revelaria que a foto estaria sendo tratada como "um fetiche (no sentido religioso do termo), uma coisa que existe em si e por si"¹⁰²². A propriedade genética causal, que faria da fotografia uma cópia da aparência, não corresponderia exatamente a isso? Ademais, poderíamos aproximar a consideração de Patrick Maynard da fotografia como ícone secular da fetichização da fotografia (ícone e fetiche parecem dois termos correlatos). No caso do ícone secular de Maynard, não estaria em jogo o enquistamento da figuração na foto, mas sim o de uma suposta *acquaintance* (que traria um senso de presença dos objetos fotografados).

A filósofa brasileira fala ainda de um segundo momento do fetichismo da mercadoria: "assim como o fetiche religioso (deuses, objetos, símbolos, gestos) tem poder sobre seus crentes ou adoradores, os domina como uma força estranha, assim também a mercadoria. O mundo se transforma numa imensa fantasmagoria"¹⁰²³ O conceito de fantasmagoria é um conceito técnico de Walter Benjamin, sendo uma espécie de atualização do diagnóstico marxiano do fetichismo da mercadoria que "busca 'representar' criticamente o modo geral de experiência (ou de ausência da verdadeira experiência) decorrente das transformações nas relações e nas percepções socialmente construídas segundo a lógica da mercadoria"¹⁰²⁴. A comparação com o caso da fotografia é mais complicada para esse segundo momento do fetichismo, mas Susan Sontag nos fornece subsídios para tanto por falar exatamente do impacto do advento da fotografia (enquanto mercadoria) no "modo geral de experiência" em seu célebre *In Plato's Cave*:

A photograph is not just the result of an encounter between an event and a photographer; picture-taking is an event in itself, and one with ever more peremptory rights-to interfere with, to invade, or to ignore whatever is going on. Our very sense of situation is now articulated by the camera's interventions. The omnipresence of cameras persuasively suggests that time consists of interesting events, events worth photographing. This, in turn, makes it easy to feel that any event, once underway, and whatever its moral character, should be allowed to complete itself-so that something else can be brought into the world, the photograph. After the event has ended, the picture will still exist, conferring on the event a kind of immortality (and importance) it would never otherwise have enjoyed. While real people are out there killing themselves or other real people, the photographer stays behind his or her camera, creating a tiny element of another world: the image-world that bids to outlast us all¹⁰²⁵.

Essa modificação da experiência do tempo em uma série de "eventos interessantes, eventos dignos de se fotografar" parece efeito da "the most enduring Kodak message for photographers [...] the directive to record only the happy, *pleasurable* moments in life"¹⁰²⁶. A

¹⁰²² CHAUÍ, 1982, p. 57.

¹⁰²³ CHAUÍ, 1982, p. 57.

¹⁰²⁴ QUERIDO, 2013, p. 234.

¹⁰²⁵ SONTAG, 1977, p. 10.

¹⁰²⁶ GOC, 2014, p. 31.

experiência da realidade doméstica passa a ser uma versão filtrada permeada pelo juízo do que é fotografável ou não:

Kodak's advertising, as Nancy Martha West writes, "purged domestic photography of all traces of sorrow and death and in the process taught amateur photographers that in a consumer society, to make the real consumable is to affirm it". The "real," affirmed through snapshot photography, was a heavily censored version of life's experiences¹⁰²⁷.

Por conta desse tipo de discurso, parece de fato apropriado falarmos em uma *ideologia Kodak*.

A ideologia Kodak não seria apenas uma manifestação do mito da fotografia total, mas uma forma de arregimentação capitalista dessa fantasia, uma espécie de fantasia cooptada e posta a serviço do mercado fotográfico. Assim, minha hipótese seria a de que a insensibilização acarretada pela consideração de estágio único não seria uma mera falha epistêmica, mas teria a função social de fazer de seu aderente um consumidor de imagens e produtos fotográficos. O impacto do slogan de George Eastman pode ser visto como sinalizando a interiorização e consolidação da ideologia Kodak. Sua infiltração foi tamanha que se tornou senso comum. Quer dizer, os critérios ordinários do que conta como uma fotografia são ditados por essa ideologia (e, no final das contas, por extensão, pelo modo de produção industrial de fotografias) Talvez o limite do método da filosofia da linguagem ordinária em uma investigação de ontologia da fotografia seja justamente o de apresentar os critérios ideológicos sem botá-los em questão. Aliás, talvez esse seja o limite *simpliciter* de tal método para qualquer tipo de investigação filosófica. Afinal, a filosofia da linguagem ordinária *grosso modo* se pretende uma sistematização do senso comum. As questões filosóficas seriam resolvidas na arena do que ordinariamente falamos. Sem entrar no mérito do sentido autêntico do dito Wittgensteiniano, não soa bastante ideológico (porquanto confirmador do *status quo*¹⁰²⁸) afirmar que "a filosofia deixa tudo como está"? Quão longe estamos da pentelhação socrática, que como uma incômoda mutuca a atormentar um cavalo meio pesadão jurou não dar paz à democracia ateniense ! Ou a não deixar tudo como estava, como se queira¹⁰²⁹.

¹⁰²⁷ GOC, 2014, p. 32.

¹⁰²⁸ "The contemporary effort to reduce the scope and the truth of philosophy is tremendous, and the philosophers themselves proclaim the modesty and inefficacy of philosophy. It leaves the established reality untouched; it abhors transgression. / Austin's contemptuous treatment of the alternatives to the common usage of words, and his defamation of what we 'think up in our armchairs of an afternoon'; Wittgenstein's assurance that philosophy 'leaves everything as it is' — such statements exhibit, to my mind, academic sado-masochism, self-humiliation, and self-denunciation of the intellectual whose labor does not issue in scientific, technical or like achievements" (MARCUSE, 2002, pp. 177-178).

¹⁰²⁹ Para a visão de Kant do método socrático como sistematização do senso comum (correspondendo a um método analítico), Cf. MOTTA, 2013, pp. 62-64. Para uma visão de um Sócrates mais disruptivo da ordem estabelecida, Cf. DEWEY, 1920, cap. 1. Seria impossível fazer

De qualquer modo, essas questões de método extrapolam muito meu enfoque aqui (e muito provavelmente minha capacidade, de modo geral). Por seguir o método dos critérios esboçado no capítulo 1, inspirado pela filosofia da linguagem ordinária, Scruton estaria às voltas com critérios ideológicos do que conta como fotografia. Dado que a fotografia ideal isola o critério da propriedade genética intencional e dado que esse critério parece ser a quintessência do enquistamento da figuração na fotografia enquanto estado de coisas, a fotografia ideal parece corporificar a ideologia Kodak. Essa hipótese pode ser reforçada por atentarmos a certas características do procedimento de Scruton que correspondem quase perfeitamente àquelas do procedimento da ideologia. Seguirei ainda me apoiando na Marilena Chauí. Segundo ela, descrevendo as críticas de Marx aos ideólogos, quem dá voz à ideologia "[toma] um aspecto da realidade humana, [converte] esse aspecto numa ideia universal e [passa] a deduzir todo o real desse aspecto idealizado"¹⁰³⁰. A ideologia se caracterizaria pela "criação de *universais abstratos* [...] essa universalidade das ideias é abstrata porque não corresponde a nada real e concreto"¹⁰³¹. Não corresponderia a nada presentemente, mas já correspondeu:

as ideias universais da ideologia não são uma invenção arbitrária ou diabólica, mas são a conservação de uma universalidade que já foi real num certo momento (quando a classe ascendente realmente representava os interesses de todos os não dominantes), mas que agora é uma universalidade ilusória (pois a classe dominante tornou-se representante apenas de seus interesses particulares)¹⁰³².

O "caráter prescritivo, normativo, regulador"¹⁰³³ da ideologia revela sua "função [...] de apagar as diferenças como de classes e de fornecer aos membros da sociedade o sentimento da identidade social"¹⁰³⁴. Por exemplo, a ideia universal de família apagaria a diferença entre as configurações familiares das diversas classes sociais¹⁰³⁵. O preço da coerência dessa universalidade abstrata

é a existência de "brancos", de "lacunas" ou de "silêncios" que nunca poderão ser preenchidos sob pena de destruir a coerência ideológica. O discurso ideológico é coerente e racional porque entre suas "partes" ou entre suas "frases" há "brancos" ou "vazios" responsáveis pela coerência. Assim, ela é coerente não *apesar* das lacunas, mas *por causa* ou *graças* às lacunas "¹⁰³⁶.

justiça à interessante (e interessada) história do advento da filosofia narrada por Dewey nos limites desta nota de rodapé.

¹⁰³⁰ CHAUÍ, 1982, p. 33.

¹⁰³¹ CHAUÍ, 1982, p. 95.

¹⁰³² CHAUÍ, 1982, p. 100.

¹⁰³³ CHAUÍ, 1982, p. 113.

¹⁰³⁴ CHAUÍ, 1982, p. 114.

¹⁰³⁵ Cf. CHAUÍ, 1982, p. 116.

¹⁰³⁶ CHAUÍ, 1982, pp. 114-115.

A coerência da ideologia se daria na exata medida do apagamento das diferenças. Ela não pode dizer tudo porque, se dissesse, teria que reconhecer exatamente aquilo que apagou. Fazê-lo seria auto-derrotador e implosivo.

Ora, esse movimento da ideologia que parte das ideias da classe que vem a ser dominante, abstrai da particularidade da origem dessas ideias e pretende que sejam universais encontra um paralelo no movimento argumentativo de Scruton. O filósofo conservador parte de um tipo particular de fotografias, aquelas usadas como registro da configuração da superfície visível dos objetos fotografados, tais como, por exemplo, fotos de hieróglifos em monumentos egípcios (um uso já divisado tão cedo quanto 1839 nos discursos que marcam o advento do daguerreótipo). No contexto desse uso específico, tais fotos seriam *cópias das aparências dos objetos fotografados* porque são assim usadas. Só que Scruton abstrai tanto do contexto quanto do uso dessas fotos para universalizar a partir delas uma pretensa essência de fotografias como cópias da aparência. Não acho exagero ver a definição de fotografia de Scruton, quer dizer, a fotografia ideal como um universal abstrato, até mesmo porque, por confissão do próprio filósofo, ela não corresponderia a nenhuma forma de fotografia efetiva. A padronização de certos procedimentos e materiais que garantiriam uma correspondência entre a configuração de marcas de uma foto e a configuração da superfície visível dos objetos fotografados, quase de ou mesmo *bona fide* de um para um, é enquistada em uma característica da fotografia enquanto estado de coisas, sob a forma da propriedade genética causal.

A fotografia ideal corresponde a uma idealização de um aspecto da realidade justamente por ser a representação dessa propriedade em isolado. Scruton passaria a “deduzir todo o real desse aspecto idealizado” exatamente quando pretende que a descrição da fotografia ideal daria conta de *todas* as práticas fotográficas ao esgotar uma suposta essência da fotografia. A normatividade da fotografia ideal apareceria quando práticas fotográficas que não se encaixam nessa descrição, como aquelas que tratam fotografias como artefatos intencionais, são excluídas do domínio fotográfico para serem, quando muito, consideradas produtoras de fotografias desnaturadas. Essa ideia universal de fotografia apaga a diferença entre as diferentes práticas fotográficas possíveis. A fotografia ideal aparece em *Photography and Representation* como a fotografia por excelência exatamente porque Scruton não entra no mérito das práticas fotográficas específicas. É apenas por manter sua discussão alheia a detalhes concretos, por silenciar quanto a eles, que a fotografia ideal poderia eventualmente se impor como descrição da essência da fotografia. Boa parte de meu próprio esforço nesta tese foi justamente o de fazer a fotografia ideal implodir por trazer esses detalhes concretos para a discussão.

A fotografia ideal seria o instrumento conceitual de Scruton para atacar a instituição da fotografia (e sobretudo a do cinema) em sua crítica cultural. O filósofo conservador rejeita a sociedade de massas, atacando a comercialização de tudo na vida contemporânea. Scruton certamente rejeitaria a ideologia Kodak como a formulei aqui, em prol, digamos, dos valores de uma experiência coletiva tradicional e não-maculada pelo capital. Mas mesmo pretendendo rejeitar essa ideologia, especialmente porque acarretaria na perda de sensibilidade e entendimento fundamentais para a educação sentimental envolvida na arte, Scruton acaba por aceitá-la desapercivelmente. A suposta essência da fotografia a qual apela em sua crítica a esse meio, em verdade é a cristalização ideológica do modo industrial de produção fotográfica inaugurado pela Kodak. Quer dizer, pelo seu tipo de alegação e conceituação, Scruton entrega-se, revelando como seus esquemas conceituais são moldados pelo capitalismo¹⁰³⁷. Tal como não se dá conta que está na condição “decaída” da experiência de pinturas por meio de reproduções fotográficas delas (algo que falei em 1.2), Scruton não reconhece que está na condição “decaída” de ser um membro da sociedade de massas contemporânea que pretende criticar.

A hipótese de que a fotografia ideal corporificaria a ideologia Kodak, mesmo sendo usada para criticar tal ideologia, confirmaria justamente o caráter ideológico e *hegemônico* dessa ideia. Segundo Chauí, uma classe seria hegemônica “sobretudo porque suas ideias e valores são dominantes, e mantidos pelos dominados até mesmo quando lutam contra essa dominação”¹⁰³⁸. Sem pretender sugerir que Scruton (justo um *sir!*) seria integrante das classes dominadas, mesmo lutando contra a “decadência” da contemporaneidade, o filósofo britânico pensaria como um “decadente”, tamanha é a infiltração dessas ideias. Caso ignoremos a dimensão ideológica do conceito de fotografia ideal de Scruton, ele pode ser encarado como simples expressão do mito da fotografia total. A fotografia ideal poderia ser encarada assim justamente porque a ideologia Kodak seria uma cooptação de tal mito. Uma visão mais completa da fantasia expressada pelo ideal lógico em questão envolveria ver sua dimensão ideológica no sentido marxiano do termo (ou quase). Para tanto, é preciso trazer as afirmações de Scruton de volta para o chão áspero, digamos, por vê-las como um discurso historicamente situado, determinado pelas condições de entorno, como, por exemplo, o fato maciço do capitalismo e o fato subsidiário de que fotografias e materiais fotográficas são mercadorias. Tentei fazer esse exercício rapidamente aqui, mas ele demanda mais atenção, cuidado e mesmo *expertise* do que pude oferecer agora.

¹⁰³⁷ “O *modo capitalista de pensar*, enquanto modo de produção de ideias, marca tanto o senso comum quanto o conhecimento científico. Define a produção das diferentes modalidades de ideias necessárias à produção das mercadorias nas condições da exploração capitalista, da coisificação das relações sociais e da desumanização do homem. Não se refere estritamente ao modo como pensa o capitalista, mas ao modo de pensar necessário à reprodução do capitalismo, à reelaboração das suas bases de sustentação – ideológicas e sociais” (MARTINS, 1978, p xi).

¹⁰³⁸ CHAUI, 1982, p. 110.

Referências adicionais

ALTHUSSER, Louis. "Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado (Notas para uma investigação)". In: ŽIŽEK, Slavoj (org). *Um Mapa da Ideologia..* Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, pp. 105-142.

BAZIN, André. *O que é cinema?* Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu, 2018.

BREWSTER, David. "Photography". In: *North British Review*, August 1847, pp. 465-504.

DEWEY, John. *Reconstruction in Philosophy*. New York: Henry Holt and Company, 1920.

FRAZER, James George. *The Golden Bough. Vol. III. Part II. Taboo and the Perils of the Soul.* London: Macmillan & Co Ltd., 1911. Disponível em: <<https://archive.org/details/b21356749/page/96/mode/2up>>. Acesso em: 10 de outubro de 2022.

FREELAND, Cynthia A.. "Style, Subject, and Art in Photography" [abstract]. In: *The Journal of Philosophy*, Vol. 80, No. 10, Part 2: Eightieth Annual Meeting of the American Philosophical Association, Eastern Division, Oct. 1983, pp. 654-655.

GOC, Nicolás. "Snapshot Photography, Women's Domestic Work, and the "Kodak Moment", 1910s-1960s". In: PATTON, Elizabeth; CHOI, Mimi (eds.). *Home Sweat Home: Perspectives on Housework & Modern Relationships*. Lanhan: Rowman & Littlefield, 2014, pp. 27-47. Disponível em: <https://www.academia.edu/12501443/Snapshot_Photography_Womens_Domestic_Work_and_the_Kodak_Moment_1910s-1960s>. Acesso em: 10 de outubro de 2022.

HANSEN, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

JENKINS, Reese V.. "Technology and the Market: George Eastman and the Origins of Mass Amateur Photography". In: *Technology and Culture*, Vol. 16, No. 1, Jan., 1975, pp. 1-19.

LUCRÉCIO. "Da Natureza". Trad. Agostinho da Silva. In: LUCRÉCIO, CÍCERO, SÊNECA, MARCO AURÉLIO. *Pensadores V: Lucrécio, Cícero, Sêneca, Marco Aurélio*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, pp. 29-143.

MARCUSE, Herbert. *One-Dimensional Man: studies in the ideology of advanced industrial society*. Trad. Douglas Kellner. London: Routledge, 2002.

MARTINS, José de Souza. *Sobre o modo capitalista de pensar*. São Paulo: HUCITEC, 1978.

MORENO, Jesús Ángel Sánchez. "Cautivos en la sociedad del espectáculo. Una aproximación a la didáctica crítica de la mirada". In: *Con-Ciencia Social*, n. 11, 2007, pp. 15-33.

MOTTA, Nykolas Friedrich Von Peters Correia. *A Grundlegung sob a perspectiva de uma metafísica dos costumes*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, p. 101, 2013. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/150314>>. Acesso em: 10 de outubro de 2022.

NADAR. *Quand J'Étais Photographe*. Paris: Flammarion, 1899. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61731n/f14.item>>. Acesso em: 10 de outubro de 2022.

NEWHALL, Nancy. *P. H. Emerson: The Fight for Photography as a Fine Art*. New York: Aperture Inc., 1975.

PLOTNICK, Rachel. *Power Button: A History of Pleasure, Panic, and the Politics of Pushing*. Cambridge: The MIT Press, 2018. E-book.

QUERIDO, Fabio Mascaro. "Fetichismo e fantasmagorias da modernidade capitalista: Walter Benjamin leitor de Marx". In: *Outubro*, n.21, 2º semestre 2013, pp. 219-240.

SEDLEY, David. "Lucretius' Use and Avoidance of Greek". In: *Proceedings of the British Academy*, vol. 93, 1999, pp. 227-246.

SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Farar, Straus and Giroux, 1977.

TECHIO, Jônadas. "The World Viewed and the World Lived: Stanley Cavell and Film as the Moving Image of Skepticism". In: RAWLS, Christina; NEIVA, Diana; GOUVEN, Steven S. (eds.). *Philosophy and Film: Bridging Divides*. New York: Routledge, 2019, pp. 26-48.

Informações referente à imagem

Página 381 – Anônimo. Fotografia de câmera Kodak de 1888, sem data. Câmera presente no acervo do *National Museum of American History*. Disponível em: <https://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_760118>. Acesso em : 10 de outubro de 2022.

APÊNDICE B – CRONOLOGIA DA REDAÇÃO DA TESE

- ❖ Versão embrionária dos atuais capítulos 4 e 5, com elementos do extirpado capítulo 6 (a “tese primordial”): junho a setembro de 2021.
 - ❖ Capítulo 4: dezembro de 2021 a janeiro de 2022.
 - ❖ Capítulo 1: fevereiro a abril de 2022
 - ❖ Capítulo 5, extraído e depurado da versão embrionária: maio de 2022.
 - ❖ Introdução, resumos dos capítulos 1, 4 e 5: maio de 2022.
- ❖ Capítulo 2, resumo do capítulo 2 para a introdução: junho a julho de 2022.
 - ❖ Considerações finais: julho de 2022.
 - ❖ Capítulo 3, 3.1 e 3.4: julho a setembro de 2022.
 - ❖ Apêndice A: outubro de 2022.
 - ❖ Capítulo 3, 3.2 e 3.3: setembro a outubro de 2022.

Como a pessoa que lê deve ter percebido, os capítulos da tese possuem uma diferença de estilo (e espero que não de qualidade também). Meu processo de redação foi bastante não-linear. Eu comecei pelos dois últimos capítulos e depois segui na ordem “certa” pelos três capítulos restantes. Minha escolha se justificou pelo fato de que estava me sentindo saturado da teoria de Scruton e queria lidar com seus aspectos menos trabalhados pelos intérpretes. Com mais liberdade e menos preocupação exegética, recuperei fôlego para arregaçar as mangas e botar a mão na massa do texto do filósofo conservador. A primeira versão desses capítulos, a tese primordial, cujo título era “Fotografia animada”, era uma verdadeira maçaroca, uma coisa amorfa semelhante à matéria prima de Aristóteles ou ao uno primordial do jovem Nietzsche. Foi chegando a uma aporia na redação da tese primordial que divisei os contornos de sua presente forma. Claro, esses contornos foram assumindo traços mais definidos à medida em que escrevia e percebia que teria que deixar coisa de fora (primeiro a crítica cultural de Scruton à fotografia e ao cinema, depois toda sua ontologia do cinema, e então a subseção sobre a Ideologia Kodak).

O capítulo que comparativamente demorou mais tempo foi o capítulo 1, um capítulo bastante técnico. Durante sua escrita, fiz uma parada já que estava sentindo que o conhecido fantasma do “burnoutinho” se aproximava. Conhecer minha namorada nesse período me deu o gás de que eu precisava. Terminando o capítulo, levei um tempinho em maio para organizar a tese para a qualificação, já que as coisas escritas estavam divididas em arquivos separados no Google Docs e sem as referências bibliográficas (depois disso aprendi a já escrever a referência bonitinho logo depois de citar). Foi só em maio que dei uma forma ao capítulo 5, já que tinha dúvida se iria colocá-lo na tese final. Isso foi importante para me dar conta da dimensão atitudinal da investigação da ontologia da

fotografia de Scruton, um reconhecimento que passou a atravessar minha tese. Depois escrevi o capítulo 2, primeiro como a subseção 1.4 do capítulo 1. Estava receoso de como iria ser, mas foi um dos capítulos mais prazerosos de materializar. Foi durante sua escrita que me veio à mente a ideia do iletramento de Scruton e do observador modelado em suas considerações, como uma espécie de especificação ulterior da dimensão atitudinal.

O capítulo que mais me demorei escrevendo foi justamente o capítulo 3. Dado seu tamanho colossal e dada as circunstâncias pessoais que me atrapalharam a escrita, ainda assim penso que escrevê-lo foi mais rápido do que o capítulo 1. Não foi tão prazeroso quanto o capítulo 2, mas as formulações que alcancei durante sua escrita foram uma grata surpresa. Achava que já tinha as coisas bem assentadas, mas escrever é uma forma de abrir-se para o inesperado. No final das contas, o texto é uma espécie de coisa viva que só usa quem o escreve como ocasião para vir a ser. Portanto, a culpa não é minha se o texto que veio a ser através de mim é essa coisa titânica! Gracejo; é claro que é responsabilidade minha. Seu tamanho desmesurado é expressão do meu caráter desmedido. E do privilégio de poder escrever sem distrações. Durante o intervalo entre a tese primordial e o começo da escrita do capítulo 4; durante o processo de formação do capítulo 5 e de organização da versão da tese para qualificação, e também durante a escrita do capítulo 3, vi-me às voltas com os trabalhos finais das cadeiras de licenciatura em Filosofia. Não posso dizer que elas foram distrações, já que foram justamente essas cadeiras que me fizeram reencontrar minha voz. Comecei a cursar licenciatura pouco antes da pandemia aqui no Brasil, uma das melhores decisões que já tomei em minha vida.

É estranho perceber que o longo caminho desta tese (nove anos... nove anos!) chegou ao fim. Escrevê-la foi bastante penoso, mas igualmente realizador. É coisa bastante difícil tentar entender o pensamento de um outro com justiça, especialmente para criticá-lo. Talvez tenha ocorrido algum exagero da minha parte quanto a isso (Eduardo Vicentini na banca de qualificação disse que eu havia disparado uma bazuca contra uma perdiz). Sempre tive dificuldade em entender e aceitar o pensamento de Scruton. Foi por conta disso, inclusive, que desenvolvi tantas coisas a partir dele. Não achava que era possível que era só aquilo o que o filósofo tinha a dizer (mas era). Penso ter encontrado um delicado equilíbrio entre minha voz e as exigências “formais” acadêmicas. Espero que a pessoa que lê tenha aproveitado para si alguma coisa da tese, ou, pelo menos, que tenha sido uma experiência divertida. A pior coisa é se ver atolado em um texto que parece nunca terminar e que ainda por cima não parece ter nada de relevante a dizer. Parafraseando a citação algo lendária do padre Antônio Vieira (trazida à baila por Paulo Faria na defesa da tese), desculpe-me pela extensão desta tese; é que não tive tempo de ser breve! É uma verdadeira honra ter sido lido por você. Que você, tendo me lido, seja capaz de ler a si mesm@ e de encontrar (ou reencontrar) a própria voz! Se queremos ter um futuro,

precisamos fazer valer nossas vozes e não deixar que nunca mais coisas como o genocídio pandêmico voltem a se repetir.