

Projeções automáticas do mundo: o meio do cinema em Stanley Cavell

Automatic projections of the world:
the film medium in Stanley Cavell



Este é um artigo publicado em acesso aberto (*Open Access*) sob a licença *Creative Commons Attribution*, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições desde que o trabalho original seja corretamente citado.

HERMANO CALLOU

orcid.org/0000-0002-3085-4838

Universidade Federal
do Rio de Janeiro (UFRJ)
Rio de Janeiro (RJ). Brasil.

RESUMO:

Este artigo pretende oferecer uma interpretação do projeto de ontologia do cinema de Stanley Cavell, introduzido em *The World Viewed*. O objetivo é esclarecer o entendimento, por parte do autor, do cinema como meio, tomando em consideração, em particular, a centralidade do automatismo fotográfico em seu argumento. O artigo constrói sua leitura do texto de Cavell com base em uma comparação com as hipóteses aparentemente semelhantes do ensaio *Ontologia da imagem fotográfica*, de André Bazin, procurando mostrar a singularidade do entendimento de Cavell sobre o problema da ontologia do cinema.

PALAVRAS-CHAVE:

ontologia do cinema; automatismo fotográfico; teoria da fotografia; meio do cinema; ceticismo

ABSTRACT:

This article provides an interpretation of Stanley Cavell's project of film ontology, introduced in *The World Viewed*. The goal is to clarify Cavell's understanding of cinema as a medium, considering, in particular, the centrality of photographic automatism in his argument. The article builds its reading of Cavell's text based on a comparison with the seemingly similar hypotheses we find in André Bazin's essay *Ontology of the Photographic Image*, seeking to demonstrate the uniqueness of Cavell's understanding of the problem of film ontology.

KEYWORDS:

cinema ontology; photographic automatism; photography theory; medium of cinema; skepticism

A chegada de Stanley Cavell ao problema da natureza do *meio do cinema* foi preparada pelo processo de maturação de sua obra filosófica nos anos que antecederam a publicação de *The World Viewed* (1971). O projeto filosófico de Cavell pretendeu recuperar a possibilidade da filosofia do ponto de vista dos nossos usos da *linguagem comum*, questionando as formas de relação com a realidade e a linguagem imaginadas na tradição filosófica moderna. O cinema, arte reputadamente *comum* e meio dito *realista*, se apresentava, portanto, como uma matéria natural para um esforço filosófico que pretendia revolucionar o entendimento da nossa presença no mundo. Inspirado pela crítica de arte modernista de Clement Greenberg e, sobretudo, Michael Fried, Cavell elege o *meio* como uma categoria central da teoria do cinema. A decisão inicial de Cavell em *The World Viewed* (1971) consiste em compreender o meio do cinema a partir da sua base material fotográfica. Trata-se, naturalmente, de uma escolha bastante significativa, que reivindica seu lugar dentro da história das formas de concepção do meio fílmico, que frequentemente reconheceram aspectos distintos do cinema como as características salientes do meio¹. A escolha de Cavell é declaradamente inspirada nos escritos de André Bazin, em especial seu conhecido ensaio *Ontologia da imagem fotográfica* (1945). A cumplicidade dos autores se revela, sobretudo, no reconhecimento comum do automatismo como a dimensão mais significativa da fotografia, em um gesto que rompe com a posição dominante das primeiras teorias do cinema, para as quais o automatismo era visto como um obstáculo para sua legitimação enquanto meio artístico. A partilha de um conjunto de orientações gerais em comum não disfarça, contudo, a diferença fundamental entre os dois autores, que trabalham em terrenos bastante diferentes, segundo uma compreensão profundamente distinta a respeito do que é um meio artístico e do que deve se entender por fazer sua ontologia².

1 A ideia do cinema como arte do *movimento*, por exemplo, fornece um caso contrastante em relação ao primado da base fotográfica, na medida em que o movimento não pode ser lastreado isoladamente em nenhum dos fotogramas, sendo uma propriedade emergente da projeção. A história das concepções do meio fílmico precisa prestar contas, em especial, da centralidade da *montagem*, que frequentemente foi enfatizada pelos teóricos modernistas do cinema como o verdadeiro *locus* da criação fílmica, de modo a marginalizar a importância da filmagem.

2 A relação entre a proposta de Cavell e de Bazin é um tema importante na tradição de comentário de *The World Viewed*. A tendência contemporânea tem sido privilegiar as diferenças entre os dois autores (Trahair, 2014), rompendo com a percepção inicialmente difundida de Cavell ser “baziniano” (Carroll, 1988, p. 145). A singularidade da proposta de Cavell pode também ser contrastada em relação a outros teóricos ditos *realistas* da fotografia, como Benjamin, Barthes e Kracauer, embora partilhe com eles intuições similares. O autor americano não assume uma posição facilmente caracterizável como *realista* a respeito da fotografia, na medida em que não concebe o problema da realidade no meio fotográfico do ponto de vista da representação (Laugier, 2005). O que importa para Cavell é, ainda, a posição que ocupamos diante da realidade projetada. Sobre o realismo no cinema e na fotografia e suas respectivas críticas, ver Xavier, 2018, e Machado, 2019.

O cinema é definido por Cavell como uma “sucessão de projeções automáticas do mundo” (Cavell, 1979, p. 72). Este artigo pretende construir uma interpretação da sua ontologia do meio cinematográfico, discutindo, em particular, o papel do automatismo fotográfico em seu argumento. O que pretendo compreender é a maneira como a ontologia da imagem fotográfica de Bazin constitui uma herança para o projeto de Cavell, que recebe suas intuições originais, reconstruindo-as em um território significativamente diferente. O caminho que pretendo seguir se desenvolve em três etapas, nas quais procuro discutir, respectivamente, três pontos diferentes: a compreensão de Cavell da natureza da fotografia, marcada pela interrogação do seu modo de relação distintivo com a realidade; a definição de Cavell do meio do cinema como fundado na projeção automática do mundo e o lugar que ocupa na experiência da modernidade; a sua concepção de meio artístico, que permite interpretar retrospectivamente o significado do projeto do autor. O artigo parte, portanto, de uma questão particular a respeito da ontologia da fotografia, na qual encontramos os fundamentos para o entendimento do meio cinematográfico, que discutiremos em seguida. A discussão da definição de Cavell do cinema oferecerá, por sua vez, as condições para uma compreensão retrospectiva do significado do seu projeto de uma *ontologia do cinema*.

A IDENTIDADE ONTOLOGICA ENTRE FOTOGRAFIA E REALIDADE

A questão de Cavell “o que é cinema?” abre uma investigação sobre a natureza de sua base material fotográfica (Cavell, 1979, p. 15), que toma como ponto de partida a ontologia da fotografia de Bazin. O que o filósofo herda do crítico é a compreensão de que desenvolver uma ontologia da fotografia consiste em entender a forma de relação distintiva da fotografia com a realidade, que diferencia das formas tradicionais de produção de imagem. O que Cavell entende por um meio artístico e qual papel nele exerce sua base material, no entanto, rompe com a compreensão de Bazin, como teremos oportunidade de apontar. O que pretendo discutir no momento é, contudo, a herança do problema que funda o projeto original que preside a ontologia da fotografia: qual a forma distintiva pela qual a imagem cinematográfica suporta a realidade?

O projeto de Cavell pretende transformar, contudo, a natureza do problema herdado de Bazin, recusando a centralidade de uma compreensão representacionalista do realismo (Laugier, 2005). O que Cavell procura descrever são as condições particulares que determinam a experiência da realidade no cinema, o que deve ser distinguido da simples afirmação do caráter realista da representação fotográfica, que reconheceria na realidade ela mesma a fonte de interesse do meio (Cavell, 1979, p. 16). O deslocamento permite que a pergunta se dirija agora para o modo de existência da realidade quando mediada pelo meio cinematográfico: “o que acontece com a realidade quando ela é projetada e exibida em uma tela”? (Cavell, 1979, p. 16). O que ele deseja investigar é, portanto, “qual o *papel* da realidade nessa arte” (Cavell, 1979, p. 164), pondo em relevo a necessidade de qualificar sua natureza quando ela se encontra em estado de cinema. O que ele demonstra ao longo do seu argumento é a posição que tomamos diante da realidade no cinema. O que o cinema nos apresenta, temos agora condições de anunciar, é, enfim, a realidade “fotografada, projetada, exibida, vista” (Cavell, 1979, p. 184). O que cada um desses termos aparentemente usuais significa no discurso de Cavell devemos esclarecer no curso deste artigo.

O que é, podemos em primeiro lugar perguntar, a realidade fotografada? Qual a forma distintiva que a realidade participa da fotografia? A proposição central de Cavell é a de que “a relação entre fotografia e tema não se enquadra em nosso conceito de representação” (Cavell, 2005d, p. 117). As distinções iniciais que fundamentam sua proposta são reminiscentes do ensaio de Bazin de 1945. A fotografia consiste, nos termos de Cavell, de uma “transcrição visual” do seu tema, que devemos distinguir da relação de “representação” (*idem*), encontrada nas formas tradicionais de produção de imagens. O que devemos entender por representação é uma forma de relação definida pela presença de “uma coisa no lugar de uma outra coisa desconectada” (*idem*), que caracteriza, por exemplo, as relações de simbolização e semelhança. A noção de transcrição visual serve, por sua vez, para registrar a diferença distintiva da fotografia, conforme abordada por Bazin no ensaio: o fato de o que pode ser visto em uma fotografia participe causalmente da sua gênese, participação essa garantida por um procedimento automático, que poupa o sujeito do papel da representação

(“o objeto teve um papel causal totalmente diferente do papel que ele teria na feitura de uma pintura” [Cavell, 2005d, p. 118]). O fotógrafo precisa consentir na feitura de uma fotografia a um processo automático, que se desenvolve independentemente de sua vontade, uma vez tendo sido iniciado, no qual a realidade fotografada exerce um papel causal.

A experiência de que *o que vemos numa foto* é causa da *imagem que vemos* intrigou tradicionalmente os teóricos da fotografia, que frequentemente enxergaram que a fotografia inaugurava um novo regime de relação entre imagem e realidade³. A formulação de Cavell, no entanto, parece partilhar um entendimento bastante comum da pretensão de realidade da fotografia, na qual ela é interpretada por uma semiótica do índice. O caráter distintivo da fotografia em relação a formas tradicionais de produção de imagens residiria na sua natureza de signo indexical segundo uma interpretação que se tornou dominante do fenômeno fotográfico (Krauss, 2012, Dubois, 1994). A indexicalidade registra justamente que a relação da imagem com seu referente é de natureza causal. A fotografia seria, portanto, simplesmente um signo que autoriza uma inferência causal a respeito da realidade do referente. O desenvolvimento do argumento de Cavell sugere, contudo, uma certa insuficiência em caracterizar a fotografia pela noção de índice, que soluciona o problema da relação entre imagem e realidade na fotografia simplesmente com a postulação de uma forma particular de relação de significação.

O que Cavell procura compreender é a natureza da relação formulada de maneira enigmática por Bazin, quando ele reconhece entre imagem e modelo uma forma de identidade ontológica: a imagem fotográfica pode ser “nebulosa, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; *ela é o modelo*” (grifo nosso, Bazin, 2018, p. 33). O que Bazin sugere é que, pela fotografia, nós vemos as próprias coisas. A noção de identidade ontológica costuma ser ignorada dentro da fortuna crítica de Bazin, possivelmente porque é uma formulação dificilmente comprehensível nos termos de uma semiótica do índice, contrariando, portanto, o modo como tradicionalmente seu argumento tem sido interpretado desde, pelo menos, a emergência da semiótica do cinema⁴ (Morgan, 2006). A compreensão da fotografia como índice é, naturalmente, sugerida pelas metáforas de predileção de Bazin, que tendem a conceber o processo fotográfico em analogia com fenômenos de natureza indexical, como impressões, inscrições e moldes. A noção, contudo, não conseguiria sustentar sozinha a ideia de identidade ontológica, na medida em que não reconhecemos como idênticos o índice e a coisa da qual ele é índice: a fumaça não é o fogo, o animal não é o seu rastro na paisagem. O que vemos em uma cicatriz não é a faca que cingiu o corte.

A noção de identidade ontológica permanece, portanto, profundamente misteriosa. Uma das grandes contribuições de Cavell é a de oferecer uma maior inteligibilidade para a questão. A compreensão da experiência de ver *as próprias coisas* pela fotografia é, contudo, construída por Cavell em termos radicalmente diferentes. A questão é deslocada das pretensões aparentemente metafísicas do discurso de Bazin – que supõem ser fundadas em uma psicologia da imagem – para uma abordagem que pergunta pelo lugar da fotografia em nossa forma vida, tomando em consideração, em particular, o modo como *dizemos*

3 A proposição de Cavell a respeito da fotografia permanece pertinente em relação à fotografia digital somente na medida em que digitalização conserva uma forma análoga de causalidade. No caso de imagens geradas por modelos de linguagem de larga escala (LLM), que são simulações probabilísticas, lidamos como uma forma de automatismo radicalmente diferente (Steyerl, 2023).

4 Ver, por exemplo, a interpretação influente de Peter Wollen (2013), que assimila as hipóteses de Bazin a uma semiótica do índice.

a fotografia, fundada na *filosofia da linguagem comum* esposada por Cavell, inspirada por Austin e por Wittgenstein. O que ele supõe é que podemos aprender algo sobre que tipo de coisa a fotografia é observando com atenção o modo como e o quê falamos dela. A ideia de identidade ontológica se revela no discurso de Cavell como uma *tentação* do nosso pensamento (Techio, 2019, p. 36-37), que precisa ser propriamente interpretada, sendo reconduzida para experiência comum dos nossos modos de exprimir a fotografia.

A pergunta original de Bazin pela essência da fotografia se transforma em Cavell, portanto, na investigação das regras que presidem nosso discurso sobre a imagem fotográfica, segundo um método de análise gramatical de inspiração wittgensteiniana (“a essência [de uma coisa] é expressa na [sua] gramática” [Wittgenstein, 2022, p. 228]). A gramática de um certo conceito oferece os critérios implícitos que regulam o seu uso, o papel que ele ocupa em uma dada forma de vida. A gramática da fotografia éposta à prova no modo em que Cavell procura exprimir nossa própria experiência fotográfica, situada, necessariamente, no interior de um modo de vida particular, na qual fotografias conquistaram uma forma distintiva de significatividade (*significance*). O que Cavell procura de início esboçar é a maneira pela qual falamos de identidade em meio a imagens fotográficas: podemos olhar para uma imagem e dizer “esta é Greta Garbo” (Cavell, 1979, p. 19). Diante de uma fotografia, mesmo uma imagem “nebulosa, descolorida, sem valor documental”, estamos autorizados a apontar para uma porção da imagem e perguntar: quem é essa pessoa? O ponto que Cavell deseja sugerir é que ser iniciado a uma forma de vida habitada por fotografias envolve se tornar competente em produzir atos de fala desse tipo, nos movendo em um mundo no qual imagens fotográficas estão sempre capturadas em uma malha de relações de identidade. O que conta como uma fotografia é justamente uma imagem que nos autoriza tal forma de identificação, de modo que nos sentimos gramaticalmente tentados a afirmar a identidade ontológica entre fotografia e realidade: “uma fotografia não nos apresenta a semelhança das coisas; ela nos apresenta, temos vontade de dizer, as coisas elas mesmas” (Cavell, 1979, p. 17). A descrição de nossa experiência nos deixa, contudo, “ontologicamente inquietos” (*idem*) (sabemos, obviamente, que uma fotografia de Greta Garbo não é Garbo em carne e osso). O nosso desassossego reside em nossa dificuldade de “pensar a conexão entre a fotografia e aquilo do qual ela é a fotografia” (*idem*), isto é, de compreender a ontologia da fotografia.

A gramática da fotografia comporta naturalmente enunciados perceptivos sobre a identidade do que vemos na imagem. O que afirmamos ver em uma fotografia costumeiramente não é um signo, que podemos interpretar tirando certas conclusões a respeito do passado, mas as próprias coisas: “este sou eu, veja como eu era bonito nessa época”, “isto foi naquele dia, como você pode ver”, “como você era diferente nesse tempo”. A fotografia parece nos permitir “ver coisas que não estão presentes” (Cavell, 1979, p. 18). A formulação de Cavell pode despertar uma certa desconfiança. O nosso desejo é de dispensar o que ele diz como um jogo de palavras, porque sabemos que o que vemos se encontra perfeitamente presente, isto é, que vemos uma fotografia em nossas mãos. Cavell, naturalmente, não pensa diferente: “eu estou justamente mostrando, ou desejando mostrar, o que significa dizer que há esta fotografia aqui” (Cavell, 1979, p. 19).

O ponto de Cavell é que o que reconheço quando tomo uma imagem como uma fotografia, o que faz dela uma fotografia, é que, por meio dela, o passado é dado como objeto de percepção.

O argumento de Cavell se desenvolve pela observação de uma diferença significativa entre transcrições sonoras e visuais, que registra o fato de que nós não parecemos sentir a mesma inquietude ontológica em relação à reprodução de sons gravados. O argumento nesse ponto procede com base em duas observações gramaticais. A familiaridade relativa com que tomamos a escuta de sons gravados reside, em parte, no fato de que escutar algo que não está presente é uma experiência bastante ordinária. O que ouvimos vem sempre *de* algum lugar (*heard from*), mas o que vemos, vemos *em* algum lugar (*look at*) (Cavell, 1979, p. 18). A experiência de ver algo que não está presente é, em certa medida, disruptiva, rompendo com nossas formas de entendimento.

A segunda observação de Cavell procura registrar o caráter distintivo da relação da fotografia com aquilo do qual ela é uma fotografia, em comparação com a forma de vínculo que costumeiramente reconhecemos em uma gravação sonora. Quando ouvimos uma gravação, podemos dizer “isto é um corne inglês”, mas, o que queremos dizer, evidentemente, é que isto é o som de um corne, e não o instrumento ele mesmo (Cavell, 1979, p. 18). A tentação da identidade ontológica entre som e coisa não nos interpela nessa ocasião. Uma transcrição sonora reproduz o som de uma coisa, e não a coisa da qual ele é o som (Cavell, 1979, p. 19). A nossa tentação aqui poderia ser aplicar o mesmo raciocínio para as transcrições visuais, afirmando que a fotografia reproduz a imagem das coisas, “uma vista (*sight*) (ou um aspecto [*look*] ou uma aparência [*appearance*])” (Cavell, 1979, p. 19). O ponto de Cavell é que não procedemos da mesma forma, que as duas situações são assimétricas.

A relação da fotografia com a realidade não pode ser tratada, em primeiro lugar, como uma gravação. O que conta como uma gravação é uma reprodução de um original que dela pode ser, por princípio, indistinguível (a qualidade de uma gravação pode ser mensurada por sua fidelidade) (Cavell, 1979, p. 183). A fotografia não reproduz, evidentemente, nada, porque não existe um objeto do qual ela poderia ser, de direito, indiscernível. O problema, contudo, não é simplesmente que não há, para fotografia, um objeto do que ela poderia ser a reprodução, mas que “mesmo se a fotografia fosse a cópia de um objeto, ela não teria a relação com seu objeto que uma gravação tem com o som que ela copia” (Cavell, 1979, p. 19). O que Cavell sugere é que tendemos a reconhecer as coisas como os objetos dos nossos atos de percepção visuais. As duas situações são distintas, portanto, porque “o que você vê quando você avista (*sight*) alguma coisa é um objeto – não a vista (*sight*) de um objeto” (Cavell, 1979, p. 20). A nossa visão mantém uma relação de profunda intimidade com nosso sentido de presença. Os objetos da visão estão, nos termos de Cavell, “muito perto de suas aparências” (Cavell, 1979, p. 20) para que possam ser dadas para reprodução. O que poderíamos estar vendo nas fotografias, nos sentimos *tentados* a perguntar, senão as próprias coisas?

de singularidade da experiência fotográfica. O que Cavell procura é, justamente, o traço que distingue a fotografia das analogias de predileção de Bazin, recusando o modelo que o crítico procurava em signos indiciais como sombras, impressões e relíquias como inadequados (Cavell, 1979, p. 18-20). O objetivo de Cavell não é, contudo, *explicar* o mistério da fotografia, oferecer uma teoria da fotografia que justifique satisfatoriamente a crença da identidade ontológica entre imagem e modelo; ele pretende, na verdade, oferecer certa inteligibilidade para o mistério que ela abriga (Keane e Rothman, 2000, p. 61), reconhecendo nossa dificuldade de localizar ontologicamente a fotografia como uma característica constitutiva da nossa experiência.

A PROJEÇÃO DO MUNDO

A definição de Cavell do meio do cinema pode agora ser retomada em sua fórmula completa: o cinema é *a sucessão de projeções automáticas do mundo* (Cavell, 1979, p. 72). Ela exige, contudo, um esforço de esclarecimento, na medida em que seu uso dos termos contrasta com o uso comum. O termo *projeção*, em especial, é um conceito determinado do seu discurso, que é distinto da atividade do projecionista na sala de cinema. O que Cavell denomina como projeção é a forma da existência da realidade no cinema, fundada na experiência descrita anteriormente de que, na fotografia, “vemos coisas que não estão presentes” (Cavell, 1979, p.18). O que caracteriza a imagem projetada inicialmente é um certo jogo entre presença e ausência que define a experiência do cinema, o qual se encontra lastreado no próprio automatismo fotográfico. “A profundidade do automatismo fotográfico é para ser lida não apenas na sua produção mecânica de uma imagem da realidade, mas na derrota mecânica da nossa presença para essa realidade” (Cavell, 1979, p. 25). A fotografia nos torna automaticamente ausentes da realidade fotografada, na medida em que estabelece, entre nós e o mundo, a barreira do tempo. A projeção da imagem fotográfica na sala de cinema constrói a nossa experiência de ver o mundo sem que ele possa nos ver de volta. A tela é o emblema da nossa separação do mundo visto, ela nos torna, por assim dizer, invisíveis para a realidade projetada. O que Cavell pretende dizer ao falar que, no cinema, a realidade encontra-se exibida em uma tela (*screening*) é que o cinema é uma forma de velamento. O tema baziniano da tela como máscara (Bazin, 2018, p. 227) se desdobra no discurso de Cavell para uma hipótese a respeito da audiência do cinema: o que a tela vela é a nós mesmos. O cinema, portanto, ganha corpo em uma forma de percepção particular, cuja condição é a de “ver o mundo sem ser visto” (Cavell, 1979, p. 195). A descrição de Cavell de fatos aparentemente banais da experiência do cinema não deve ser tomada em seu valor de superfície, o que podemos perceber quando confrontamos o que Cavell tem a dizer de distintivo sobre experiências aparentemente similares, que encontramos no teatro e na televisão⁵. A intuição de Cavell é a de que “o modo particular de ausência da audiência” do cinema (Cavell, 1979, p. 210) é um de seus fatores definidores, que permite uma forma particular de significatividade em nossa forma de vida. A descrição de Cavell não deseja, contudo, ser uma descrição redutora do dispositivo da sala de cinema, que não leva em conta sua experiência social, mas pretende registrar certas características particulares da audiência cinematográfica em

5 As formas de ausência e presença características do teatro moderno é um dos temas do ensaio *The Avoidance of Love* (1976). Em Cavell 2005b, o autor discute a posição de monitoramento, que seria própria da experiência da (de certas formas de) televisão. O cinema nos promete ver o mundo em sua totalidade, enquanto a televisão nos permite monitorar acontecimentos particulares, que se desgarram, salientes, do fundo do mundo.

uma formação histórica particular, em especial, o caráter privado do espectador do cinema, em detrimento de formas mais comuns de audiência: a sala de cinema é o local de encontro de indivíduos anônimos, “almas dispersas”, em uma “multidão” (Cavell, 1979, p. 10), que se reúnem para se fazerem invisíveis para o mundo e umas para as outras, sem nenhuma garantia, ou promessa, de formar entre si uma verdadeira comunidade.

Qual o sentido, podemos agora perguntar, em dizer que o cinema é uma sucessão de projeções automáticas *do mundo*? A resposta podemos encontrar em um comentário de Cavell sobre por que dizemos que fotografias são *da* realidade (Cavell, 1979, p. 16). O argumento é conduzido mais uma vez a partir de uma série de observações sobre o modo distinto como falamos de imagens fotográficas, tomando em comparação a maneira como falamos das formas tradicionais de produção de imagens, em especial da pintura. A ideia de Cavell de que fotografias são *da* realidade procura conservar a intuição de que “você sempre pode perguntar, apontando para um objeto na fotografia – um prédio, digamos – o que se encontra atrás dele?” (Cavell, 1979, p. 23). Essa pergunta poder ser feita a uma pintura apenas em casos bastante particulares, porque tendemos a conceber pinturas, elas próprias, como mundos particulares, encerrados virtualmente pela moldura. Diante de uma fotografia, podemos perguntar sobre os objetos situados fora do quadro porque “eles têm resposta na realidade” (Cavell, 1979, p. 24). O que vemos em uma fotografia pode ser de direito situado dentro da mesma armação espaço-temporal que situamos a nós mesmos e a todas as coisas que existem. A fotografia é, portanto, uma imagem “*do mundo*” (*ibidem*), isto é, da realidade como um todo. Ela é um corte, no qual reside “a presença implicada do resto do mundo” (Cavell, 1979, p. 24). Essa observação de que toda fotografia é sempre *da realidade como um todo* se revelará fundamental para o seu argumento, na medida em que ela introduz o tema do mundo como totalidade de sentido.

O que podemos dizer sobre a definição do cinema como uma sucessão de projeções *automáticas* do mundo? A principal torção de Cavell sobre os temas de *Ontologia da imagem fotográfica* deve ser procurada no tratamento que ele procurou dar à noção de imagem automática, sobre o qual pretendo discorrer a partir de agora. O ensaio de Bazin tinha como ponto central a defesa da “objetividade essencial” da fotografia (Bazin, 2018, p. 32). A proposição de uma ontologia da imagem fotográfica pretendia fundamentar, na verdade, a sua intuição de que toda fotografia comportava uma certa pretensão de conhecimento a respeito da realidade. O ensaio de Bazin poderia muito bem se chamar, portanto, “Epistemologia da imagem fotográfica”. A introdução da noção de objetividade situa sua compreensão da fotografia no horizonte aberto pela epistemologia moderna, na medida em que ele reivindica para o aparato fotográfico uma certa “virtude epistêmica” (Daston e Galison, 2007), consagrada na modernidade, na qual se encontra cifrada uma certa experiência histórica do saber. Os partidários da objetividade prescrevem uma forma de produção de conhecimento purificado da subjetividade dos seus praticantes, frequentemente defendendo o recurso ao olhar cego de formas mecânicas de representação (*idem*). O que fundamenta para Bazin a objetividade da fotografia é a sua forma de feitura, na qual a agência do fotógrafo assumiria um papel distintivo quando comparado ao dos artifícies tradicionais. Ele desencadeia um processo

causal, que se desenvolve independentemente de sua vontade, tendo sido uma vez iniciado. O que caracteriza a gênese da fotografia é, portanto, uma forma de automatismo, pelo qual “uma imagem do mundo exterior se forma [...] sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo” (Bazin, 2018, p. 32). “Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruímos de sua ausência” (*idem*). O valor da objetividade revela uma época na qual “a presença do homem” aparece como um obstáculo entreposto entre nós mesmos e a realidade.

A grande fantasia de Bazin é ver pela fotografia o mundo fora de nós mesmos: “o reflexo na calçada molhada, o gesto de uma criança [...], somente a impensabilidade da objetiva, despojando o objeto de hábitos e preconceitos, de toda a ganga espiritual com que minha percepção o revestia, poderia torná-lo virgem à minha atenção e, afinal, ao meu amor” (Bazin, 2018, p. 34). A fotografia teria uma capacidade de revelação, pela qual a realidade se exibiria purificada pelo automatismo mecânico das formas de significância que habitualmente nossa subjetividade projetaria no mundo. A grande contribuição de Cavell será situar esse desejo de ver o mundo fora de si mesmo segundo um diagnóstico histórico-filosófico, com a qual se ocupa extensamente em sua obra mais ambiciosa, *The Claim of Reason* (1979), cujo centro é o problema do ceticismo. O ponto nevrálgico da torção operada por Cavell é a interpretação da relação entre a fotografia e a realidade no interior da problemática cética, que é o que permite ao autor afirmar uma de suas proposições mais comentadas e mais desconcertantes: a de que o cinema é “a imagem em movimento do ceticismo” (Cavell, 1979, p. 188). A questão é introduzida em um comentário crítico sobre a hipótese de Bazin de que a fotografia teria realizado o desejo histórico da pintura pelo realismo: “na medida em que a fotografia satisfaz um desejo [...], ela satisfaz um desejo não apenas confinado a pintores, mas um desejo humano, intensificado no Ocidente desde a Reforma [e do romantismo], de escapar da subjetividade e do isolamento metafísico – um desejo pelo poder de alcançar este mundo” (Cavell, 1979, p. 21). A fotografia, continua Cavell, “derrota a subjetividade de um modo jamais sonhado pela pintura” (*idem*, p. 23): “pelo automatismo, removendo o agente humano da tarefa de reprodução” (*idem*). O que precisamos compreender agora é esse desejo de ultrapassar a subjetividade, e o que ele diz sobre nós.

Nosso desafio agora deve ser interpretar a formulação de Cavell do cinema como imagem em movimento de ceticismo, procurando entender o papel que o automatismo fotográfico desempenha na questão. O uso do termo *ceticismo* por Cavell é diferente do uso tradicional do termo na filosofia. A tradição filosófica costuma chamar de *ceticismo* uma posição determinada a respeito de uma certa família de problemas afins, na qual negamos a plausibilidade da nossa capacidade de conhecimento. No contexto em que Cavell escreve, os problemas céticos paradigmáticos são os problemas do “conhecimento do mundo exterior” e do “conhecimento de outras mentes”. O primeiro deles, em especial, é central para o argumento de *The World Viewed*. O que o problema do conhecimento do mundo exterior pergunta é se podemos ter certeza da existência da realidade externa. Qual fundamento poderia garantir a certeza da existência do mundo exterior fora da experiência que tenho dele? O modelo do problema encontramos na primeira das *Meditações* de Descartes, quando ele introduz

o argumento do sonho. O que Cavell denomina *ceticismo* não é, contudo, a posição cética em relação ao problema, mas a estrutura do problema cético. O ceticismo consiste nas regras de construção de certo espaço problemático, que determina a inteligibilidade da questão. O ponto do ceticismo não é, contudo, o questionamento da nossa pretensão de um conhecimento particular, mas a própria empresa do conhecimento: o que o cético propõe quando questiona a existência do mundo não é, obviamente, a negação da existência de um objeto em particular que, no caso, calhou de ser o maior deles: o mundo em pessoa. O cético “não está questionando um conjunto de crenças [...]”, mas “o fundamento da crença em si mesmo, nossa capacidade de acreditar” (Cavell, 1979, p. 240). Para desenvolver seu argumento, o cético mobiliza como representante da realidade como um todo o que Cavell chama de “objeto genérico” (Cavell, 1979, p. 52), uma coisa capaz de desempenhar de maneira ideal o papel de candidato a objeto de certeza de nosso conhecimento, na medida em que o fracasso do conhecimento desse objeto não poderia residir em critérios de identificação. Um caso exemplar de objeto genérico é o “roupão” que Descartes está vestindo, a sua “lareira”, “o papel entre as mãos”, que ele cita em suas *Meditações* (Descartes, 2017, p. 31). O argumento do sonho coloca em dúvida a pretensão de certeza de Descartes, afirmando que não existem indícios concludentes “de onde se possa distinguir a vigília do sono” (Descartes, 2017, p. 33). “Quantas vezes aconteceu-me sonhar, à noite, que estava neste lugar, que estava vestido, que estava sentado junto ao fogo, embora estivesse nu em minha cama?” (*idem*) O que o objeto genérico determina é que o “conhecimento da existência” não pode ser resolvido pelo apelo a critérios de identificação, que utilizamos comumente para aferir nosso conhecimento dos objetos ao redor.

Em uma primeira aproximação, o que caracterizaria o ceticismo é, portanto, uma formulação do problema do conhecimento como uma busca pela certeza (Cavell, 1979, p. 231), que pressupõe um certo repúdio aos critérios comuns de uso da linguagem. O que Cavell encontra no ceticismo, contudo, é o rastro de uma certa experiência na qual nos sentimos fora do nosso mundo comum, *vendo*, do exterior, “o mundo todo como um objeto” (Cavell, 1979, p. 236). O argumento cético depende da nossa capacidade de imaginar o sujeito ocupando uma posição selada da realidade, dirigindo para ela de uma posição eminentemente contemplativa. O ceticismo exprimiria, por fim, “uma experiência [...] de ser trancado para fora do mundo, dentro do círculo de suas próprias experiências, e de tentar estabelecer uma conexão absolutamente sólida com esse mundo-objeto desde essa posição isolada” (Cavell, 1979, p. 238). O cético deseja uma posição firme para seu conhecimento do mundo a custo de um certo exílio. Diferentemente da maioria dos autores da tradição da filosofia da linguagem comum, Cavell não pretende refutar o ceticismo. A experiência cética teria, para ele, um caráter revelador, que não é inteligível dentro da problemática cética da busca pela certeza. O que Cavell chama de “verdade do ceticismo” é o reconhecimento, provocado pela experiência cética, de que “a base da criatura humana no mundo como um todo, sua relação ao mundo enquanto tal, não é a do saber, de qualquer modo não aquela que chamamos saber” (Cavell, 1979, p. 241).

O que Cavell chama de ceticismo é, enfim, uma “certa nova distância humana do mundo, ou sua nova compreensão dela, [...] que a filosofia interpreta como uma limitação em nossa capacidade para conhecer o mundo” (Cavell, 2005d, p. 116). O ceticismo se transforma em Cavell em um diagnóstico histórico-filosófico da modernidade. Em uma palestra proferida alguns anos depois de publicar *The World Viewed*, Cavell afirma que o principal tema do livro talvez tenha sido, justamente, “essa distância” que “o advento da fotografia expressa” (Cavell, 2005d, p. 116). O diagnóstico de Cavell da modernidade enquanto experiência de distância do mundo é uma formulação familiar dentro da tradição filosófica europeia. A modernidade tem sido historicamente pensada pela experiência de um estar estrangeiro no mundo, que encontramos em Rousseau, em Marx e Hegel, em Kierkegaard e Heidegger, em Emerson e Thoreau, frequentemente referida pela noção central de alienação. A referência aparentemente disparatada à Reforma Protestante e ao Romantismo nos primeiros capítulos de *The World Viewed* se encontram agora em condições de ser mais bem compreendida, na medida em a noção de uma experiência interior privada, encerrada do mundo público, exerceu um papel decisivo em ambos os movimentos. A grande contribuição de Cavell é ter identificado o problema filosófico do ceticismo em relação ao mundo exterior e em relação a outras mentes como outro *locus* privilegiado, no qual, na tradição filosófica, o sentido de distância do mundo aparece formulado. Para Cavell, o cinema não mudou a nossa percepção do mundo, mas, ao contrário, só pôde conquistar a dominância em nossa cultura que ele conquistou porque nossa percepção já havia mudado (Cavell, 2005c, p. 109). “A condição da percepção humana que eu alego que o filme revela é o nosso destino moderno de viver no mundo primariamente vendo-o, tomando visões dele” (Cavell, 2005c, p. 109-110), como um espectador ausente. O que Cavell propõe é que “ter visões do mundo” define o entendimento moderno das nossas formas de relação com o mundo, que estariam desde sempre compreendidas pela noção de representação (o que percebemos, o que imaginamos, o que pretendemos fazer, o que sofremos são sempre objetos que representamos para nós mesmos).

A formulação de Cavell da problemática cética em *The World Viewed* se desenvolve, em particular, com base em motivos reminiscentes do diagnóstico de Heidegger da modernidade, que são evocados repetidamente pelo texto (sem que Cavell pretenda demonstrar, contudo, nenhuma forma de aderência redutria). O próprio título do livro procura sugerir uma formulação importante de Heidegger, como o próprio autor reconhece (Cavell, 1979, p. XXIII). A hipótese de Cavell de que o predicamento moderno – que o cinema consegue exprimir tão bem – é o de conectar-se com o mundo tendo visões dele faz ecoar a formulação do filósofo alemão da modernidade como a era das imagens do mundo. A época da imagem do mundo, para Heidegger, é o tempo do “mundo concebido como imagem” (Heidegger, 2014, p. 112). Em *O tempo da imagem do mundo*, Heidegger define a modernidade, justamente, como o processo pelo qual “o mundo se torna imagem e o homem se torna sujeito” (Heidegger, 2014, p. 116), fundado na formação de uma nova metafísica, cuja expressão encontramos, paradigmaticamente, em Descartes. A nova metafísica inauguraría uma nova época por meio de uma nova interpretação da essência do ente e da verdade. Em Descartes, a partir da introdução do conceito de *representatio*, “o ente é determinado como objectividade do representar” e verdade como “certeza do

representar” (Heidegger, 2014, p. 110). A representação é “trazer para diante de si o que-está-perante enquanto algo contraposto, remetê-lo a si, ao que representa, e, nesta referência, empurrá-lo para si como o âmbito paradigmático” (Heidegger, 2014, p. 114). O que é posto diante de si e para si se transforma em imagem. Nesse processo de trazer para si o ente enquanto representado, o homem aparece como sujeito, *subjectum*, aquele que suporta a representação, “o centro de referência do ente enquanto tal” (Heidegger, 2014, p. 111). Na era das imagens do mundo, “a posição do homem”, portanto, “concebe-se como mundividência” (Heidegger, 2014, p. 117), como visão de mundo: o homem ocupa um lugar fora do mundo, no qual o mundo – a totalidade do ente – aparece como uma imagem diante de si e para si. A significância das coisas do mundo é, por sua vez, retraída para o campo dos valores, cuja fonte é, necessariamente, o próprio sujeito. O cinema, para Cavell, materializa, portanto, uma posição análoga de mundividência, na qual a totalidade do mundo se apresenta diante de nós, que o vemos do ponto de vista de nossa ausência.

A experiência do cinema para Cavell se encontra entremeada de uma certa “nostalgia pelo mundo” (Cavell, 2005c, p. 110), que se desenvolve no interior de uma problemática cética. O cinema é a imagem em movimento do ceticismo, primeiramente, porque ele projeta uma imagem do mundo que satisfaz nossa ideia de realidade sem que ela seja de fato uma realidade atual (Cavell, 1979, p. 188-189). O que o cinema nos mostra é um duplo da realidade, que é idêntico a ela em absolutamente todos os aspectos, exceto na sua existência. A projeção do mundo tem, portanto, a forma do argumento do sonho de Descartes. O cinema tem, contudo, um fundamento mais profundo na experiência moderna do ceticismo. O que o cinema promete satisfazer pelo automatismo fotográfico é o nosso desejo de ver a realidade sem o fardo da representação, o que nos condena a uma formulação cética da nossa experiência da realidade, nos seduzindo com a fantasia moderna de ver o mundo de fora de nós mesmos. A promessa que Bazin encontrava no cinema, a de nos restituir a realidade “virgem para minha atenção” (Bazin, 2018, p. 34), pode ter sentido apenas porque nos retiramos do mundo, contemplando a nós mesmos, nossa subjetividade, como um obstáculo. O cinema nos fornece a realidade pedindo em troca nossa própria alienação dela, nos condenando a ver a realidade sem ser por ela reconhecido, naturalizando que nossa forma de conexão com a realidade é primordialmente contemplativa. O cinema deseja satisfazer, portanto, um certo desejo histórico pela *presentidade do mundo* (Cavell, 1979, p. 22), expressando, contudo, as condições de nosso estranhamento. A projeção do mundo faz, portanto, “o desterramento aparecer como nossa condição natural” (Cavell, 1979, p. 41). O que sentimos que devemos interrogar agora, depois dessa investigação, demasiadamente longa, do meio do cinema, são, contudo, os próprios filmes, nos perguntando o que desejamos ver nessa condição, como ela sustenta nossa experiência de obras particulares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O QUE É, ENTÃO, UM MEIO?

uma questão que apenas agora estamos em condições de fazer. A caracterização de Cavell de um meio artístico não pretende descrever simplesmente a base material de uma certa prática artística, que poderia ser identificada com um suporte material, como nossa investigação pregressa de início sugeriu. O filósofo repudia a compreensão modernista dominante do que é um meio artístico, que encontramos em autores como Greenberg (2001), na qual meios artísticos são assimilados a objetos físicos, que devem ser descritos segundo suas propriedades essenciais e específicas. O que ele critica é a compreensão comum de que “o som é o meio da música, a tinta da pintura, a madeira e a pedra da escultura, e as palavras da literatura” (Cavell, 1976, p. 2020). O que ele deseja reconhecer é a interdependência entre o meio e o seu uso, na medida em que “a madeira ou a pedra não seriam meios de escultura na ausência da arte da escultura” (*idem*). A ideia de que meios têm bases materiais supõe, na verdade, que diferentes materiais têm “possibilidades características” (*idem*), que oferecem uma gama implícita de modos de trabalho, de modo que o meio “não é simplesmente um material físico” (*idem*). O deslocamento operado por Cavell tem consequências decisivas, porque o meio se torna agora logicamente posterior à existência de suas instâncias particulares, uma vez que elas fornecem os critérios de significância pelo qual determinado material pode ser reconhecido como meio. “O que se pode querer dizer por um meio artístico, seu sentido pode ser apenas especificado pelas realizações dessa arte mesma” (Cavell, 1979, p. 164). As instâncias de uma arte selecionam as características significantes do meio material e, nesse processo, *constituem* o meio artístico.

O que conta como meio do cinema é, portanto, resultado do trabalho dos seus artistas. Os meios artísticos são para Cavell uma realidade histórica, definida pela herança de uma série de convenções suscetíveis a processos de transformação⁶. A teoria do meio cinematográfico se torna dependente, portanto, da apreciação crítica de filmes particulares, que assume para si a tarefa de *revelar* o meio a partir da interpretação de instâncias paradigmáticas. A teoria do meio cinematográfico é um trabalho de relato e sistematização de descobertas cuja validade reside em atos individuais de crítica (Cavell, 1979, p. 2019). A concepção de meio posta em jogo rompe, portanto, com o entendimento de Bazin. A descrição proposta em *Ontologia da imagem fotográfica* apresentava uma compreensão do meio logicamente independente da história do cinema e das suas formas, como sugere a frase que encerra o ensaio: “por outro lado, o cinema é uma linguagem” (Bazin, 2018, p. 35). A distinção entre o cinema enquanto meio e enquanto linguagem é fundamental para Bazin, presidindo a maneira como ele concebe a relação entre o meio e suas instâncias. Cavell não pode oferecer as condições de perfeição do meio, a finalidade a qual, pela sua própria natureza, o destina. O filósofo não partilha, portanto, o comprometimento de Bazin com a ideia de uma essência do cinema, capaz de se realizar teleologicamente no curso de sua história.

A caracterização do cinema como uma sucessão de projeções automáticas do mundo descreve o resultado da constituição histórica de um meio dentro de uma forma de vida particular. A descrição do meio do cinema de Cavell se transforma, portanto, em uma ontologia da modernidade, na qual o cinema aparece como uma manifestação privilegiada da nossa experiência moderna do mundo. O que Cavell nos propõe, no fim das contas, podemos agora afirmar,

6 Para a ideia do meio como herança, ver Cavell, 1976, p. 220-221, e Cavell, 1981, p. 28-30). Ver também os comentários de Krauss sobre Cavell (2000).

é uma forma de *compreensão mitológica* do cinema. A formulação de Cavell não está tão distante do esforço de Bazin, que propôs, como sabemos, o “mito do cinema total” (Bazin, 2018, p. 36-48). A proposta do crítico é a de que a ideia da reprodução integral da realidade é anterior ao cinema, que deve ser tomado como sua realização imperfeita, como se, para compreendermos a história do meio, precisássemos “inverter a causalidade histórica” (Bazin, 2018, p. 36), colocando sua existência enquanto ideia como motor de sua constituição material. O cinema seria “um fenômeno idealista” (Bazin, 2018, p. 36), porque sua inteligibilidade depende da imaginação de sua realização integral, que teria historicamente fascinado seus inventores. O que Cavell propõe, por sua vez, é o *mito do mundo projetado*, no qual o cinema aparece como a realização material de um modo particular de estar no mundo, que define a forma de subjetivação moderna, em sua posição de estrangeiramento constitutivo. A significância do meio do cinema, das suas potencialidades materiais, ganha inteligibilidade pelo recurso implícito a um mito, no qual o cinema realizaria o nosso desejo de reconexão com o mundo sem o fardo da subjetividade.

REFERÊNCIAS

- BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu, 2018.
- CAVELL, Stanley. **Must We Mean What We Say?** Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- CAVELL, Stanley. **The World Viewed.** Cambridge: Havard University Press, 1979.
- CAVELL, Stanley. **Pursuits of Happiness.** Cambridge: Havard University Press, 1981.
- CAVELL, Stanley. **The Claim of Reason.** New York: Oxford University Press, 1979.
- CAVELL, Stanley. What Becomes of Things on Film? In: ROTHMAN, William (ed.). **Cavell on film.** New York: State University of New York Press, 2005a.
- CAVELL, Stanley. The Fact of of Television. In: ROTHMAN, William (ed.). **Cavell on film.** New York: State University of New York Press, 2005b.
- CAVELL, Stanley. What (Good) Is a Film Museum? What Is a Film Culture? In: ROTHMAN, W. (ed.). **Cavell on film.** New York: State University of New York Press, 2005c.
- CAVELL, Stanley. What photography calls thinking. In: ROTHMAN, W. (ed.). **Cavell on film.** New York: State University of New York Press, 2005d.
- CARROLL, Noël. **Philosophical Problems of Classical Film Theory.** Princeton: Princeton University Press, 1988.
- DASTON, Lorraine; GALISON, Peter. **Objectivity.** New York: Zone Books, 2007.
- DESCARTES, René. **Meditações Metafísicas.** São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico.** São Paulo: Papirus, 1994.
- GREENBERG, Clement. Pintura Modernista. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. **Clement Greenberg e o debate crítico.** Rio de Janeiro, Zahar, 2001.
- HEIDEGGER, Martin. **Caminhos de Floresta.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

Recebido em:
02/10/2024

Aprovado em:
17/07/2025

**Disponibilidade de
dados de pesquisa:**

Os dados de pesquisa
estão disponíveis no
corpo do documento.

Editores responsáveis:

- Adriana Teixeira
- Fábio Fonseca de Castro
- Maurício Ribeiro da Silva
- Norval Baitello

KEANE, M.; ROTHMAN, W. **Reading Cavell's The World Viewed.** Detroit: Wayne University Press, 2000.

KRAUSS, Rosalind. **Voyage on the North Sea.** London: Thames & Hudson, 2000.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico.** São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2012.

LAUGIER, Sandra. Qu'est-ce que le réalisme? Cavell, la philosophie, le cinéma. **Critique**, n. 692–693, 2005.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular.** São Paulo: Gustavo Gili, 2019; Paz e Terra, 2019.

MORGAN, Daniel. Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics. **Critical Inquiry** 32, n. 3, (Spring 2006).

STEYERL, Hito. Mean Images. **New Left Review**, n. 140-141, maio/junho, 2023.

TECHIO, Jônadas. The World Viewed and The World Lived: Stanley Cavell and Film as the Moving Image of Skepticism. In: RAWLS, Christina; et al. **Philosophy and Film: Bridging Divides.** London: Routledge, 2019.

TRAHAIR, Lisa. Being in the Outside: Cinematic Automatism in Stanley Cavell's *The World Viewed*. **Film-Philosophy**, v. 18, n. 1, 2014.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas.** São Paulo: Fósforo, 2022.

WOLLEN, Peter. **Signs and Meaning in the Cinema.** London: British Film Institute, 2013.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico:** transparência e opacidade. São Paulo: paz e Terra, 2018.

HERMANO CALLOU

é pesquisador de pós-doutorado bolsista Faperj no Programa de Pós-graduação de Comunicação na Universidade Federal do Rio de Janeiro. É doutor em Comunicação e Cultura na mesma instituição.

hermano.calou@gmail.com