

 <p>ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN FAMECOS</p>	<h1>REVISTA FAMECOS</h1> <p>mídia, cultura e tecnologia</p> <p>Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 32, p. 1-14, jan.-dez. 2025 e-ISSN: 1980-3729 ISSN-L: 1415-0549</p>
<p>https://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2025.1.45634</p>	

SEÇÃO: CINEMA E AUDIOVISUAL

André Bazin, automatismo, vanguarda

André Bazin's automatism and the avant-garde

André Bazin, automatismo, vanguardia

Hermano Arraes Callou¹

orcid.org/0000-0002-3085-4838
hermano.callou@gmail.com

Recebido em: 11 jan. 2024.

Aprovado em: 20 dez. 2024.

Publicado em: 07 mar 2025.

Resumo: Este artigo pretende construir uma interpretação do conceito de automatismo introduzido por André Bazin no ensaio *Ontologia da Imagem fotográfica*, tomando como quadro comparativo privilegiado as vanguardas históricas e sua noção de procedimento automático. O objetivo deste trabalho consiste na elaboração de uma leitura da teoria de Bazin sobre as artes fotográficas capaz de fazer reconhecer em suas intervenções críticas um conjunto preocupações partilhadas pela tradição da vanguarda a respeito da feitura automática.

Palavras-chave: André Bazin; automatismo; vanguarda; teoria da fotografia; ontologia da imagem fotográfica.

Abstract: This article aims to construct an interpretation of the concept of automatism introduced by André Bazin in the essay *Ontology of the Photographic Image*, using as a privileged comparative framework the historical avant-gardes and their notion of automatic procedure. The objective of this work consists in developing a reading of Bazin's theory of photographic arts that is capable of recognizing in his critical interventions a set of concerns shared by the tradition of the avant-garde regarding automatic creation.

Keywords: André Bazin; automatism; avant-garde; photography theory; ontology of the photographic image.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo construir una interpretación del concepto de automatismo introducido por André Bazin en el ensayo *Ontología de la Imagen Fotográfica*, utilizando como marco comparativo privilegiado las vanguardias históricas y su noción de procedimiento automático. El propósito de este trabajo radica en desarrollar una lectura de la teoría de Bazin sobre las artes fotográficas capaz de reconocer en sus intervenciones críticas un conjunto de preocupaciones compartidas por la tradición de la vanguardia en relación a la creación automática.

Palabras clave: André Bazin; automatismo; vanguardia; teoría de la fotografía; ontología de la imagen fotográfica.

Introdução

A historiografia das teorias do cinema costuma compreender a obra de Bazin como fundada em um gesto de ruptura com a tradição da vanguarda.² A grande contribuição do crítico teria sido justamente a renúncia das preocupações modernistas que marcaram os debates da vanguarda cinematográfica francesa no período do cinema silencioso,



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

² O tema da ruptura com a vanguarda é discutido pelos melhores intérpretes de Bazin, como, por exemplo, Ismail Xavier (2008, p. 79). Ver também a recepção da obra de Bazin entre os autores ligados à vanguarda cinematográfica americana, como Annette Michelson (1995) e Peter Wollen (1976), em que essa questão era tida como essencial. A ideia de um "Bazin modernista" tem sido discutida ocasionalmente na fortuna crítica mais recente, em que a acepção de modernismo entre os autores frequentemente é distinta e as ênfases variam. Ver, por exemplo, Morgan (2013) e Maccabe (2011).

defendendo que o desenvolvimento do cinema sonoro reacendia a "vocalização original" do cinema para ser uma arte narrativa, fundada numa suposta promessa de realismo constitutiva do meio. A defesa do "realismo" por Bazin pode ser considerada, contudo, uma forma de entendimento modernista do cinema ela mesma, na medida em que toma como o fundamento do primado do realismo o comprometimento com a especificidade do meio cinematográfico. Este artigo pretende contribuir para os esforços de reavaliação da obra de Bazin enquanto crítico modernista do cinema. A constatação da qual pretendo partir é a de que Bazin inscreveu em sua teoria do realismo cinematográfico uma noção cara à tradição da vanguarda, quando acreditou ter encontrado a originalidade do cinema no *automatismo* de sua base fotográfica. A recepção crítica da obra de Bazin não costuma, entretanto, reconhecer em sua formulação célebre da gênese automática da fotografia relações de afinidade com os automatismos com que se ocuparam artistas dadaístas e surrealistas nos anos 1910 e 1920 e, depois deles, artistas processuais e conceitualistas a partir da segunda metade do século XX.³ A hipótese que pretendo defender, neste ensaio, é a de que a maneira como Bazin formula sua compreensão do cinema internaliza certas preocupações que definiram a experiência da tradição da vanguarda, cujo esclarecimento pode permitir uma melhor apreciação de certas orientações que marcaram seu trabalho como crítico.

Qual é o problema da ontologia da imagem fotográfica?

A defesa do realismo de Bazin costuma ser pensada em função da compreensão da natureza da fotografia, introduzida em seu ensaio teórico mais importante: *Ontologia da Imagem Fotográfica*.⁴ O objetivo de Bazin no ensaio é o de fundar a originalidade do cinema a partir da ontologia

de sua base fotográfica, tomando como ponto de partida a hipótese da objetividade da fotografia. A novidade do meio é definida no ensaio a partir de sua diferença em relação à pintura, fundando a distinção no modo supostamente automático da gênese da imagem. O gesto crítico fundamental de Bazin é o reconhecimento do automatismo como um fator significativo do cinema, movimento pelo qual ele inaugura uma determina compreensão modernista do meio. O meu objetivo é contribuir para a compreensão do modernismo de Bazin, mostrando como sua defesa do realismo cinematográfico internaliza uma certa compreensão da experiência da vanguarda, que não tem recebido a devida atenção dentro da fortuna crítica sobre sua obra. O gesto de Bazin pode apenas ter a força normativa que pretende, contudo, caso sua interpretação da imagem fotográfica como uma imagem automática tenha capacidade de convencimento. Eu pretendo oferecer primeiramente, portanto, uma interpretação do seu conhecido argumento do automatismo da fotografia. Eu parto da constatação que seu argumento perdeu sua força natural de convencimento, que perdemos a capacidade de compreender qual o ponto que o crítico desejava fazer em primeiro lugar. O centro do argumento tem a forma de uma defesa do papel distintivo que a agência do fotógrafo teria no processo fotográfico, em comparação com as formas tradicionais de produção de imagens.

A originalidade da fotografia em relação a pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. [...] Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação nada se interpõe, a não se outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. A personalidade do fotógrafo não entra em jogo senão pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível que isso seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor. Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruimos de sua ausência. Ela

³ O mesmo não pode ser dito, curiosamente, dos intérpretes da tradição da vanguarda, que têm invocado seu ensaio sobre fotografia, ocasionalmente, desde, pelo menos, *Notas sobre o índice*, de Rosalind Krauss (1977), para falar produções artísticas contemporâneas. Ver também Dubois (1994).

⁴ A primeira versão do ensaio, de 1945, foi republicada em Bazin (2018b, p. 108-111). A versão mais conhecida, autorizada por Bazin, encontra-se em Bazin (1958, p. 11-19). Para citações dos textos de Bazin, darei preferência para a tradução de Eloisa Araújo Riberio (Bazin, 2018a), quando possível.

age sobre nós como um fenômeno "natural", como uma flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável de sua origem [...] (Bazin, 2018a, p. 32).

O argumento de Bazin pretende estabelecer a inteligibilidade da fotografia como uma imagem automática. O que significaria, devemos perguntar em primeiro lugar, conceber uma imagem como automática? O discurso de Bazin sugere que uma imagem automática seria uma *imagem natural*, que não poderíamos compreender como expressão das intenções de um agente. O fabricante da imagem automática escolhe o fenômeno, decide sua orientação, estabelece uma pedagogia, o seu resultado, contudo, não deve ser visto como expressão de suas intenções. Uma imagem automática contrastaria com as imagens conhecidas da história da arte, que são obras estruturadas intencionalmente. O que conta como uma obra que realizamos intencionalmente são coisas para as quais "um certo sentido da pergunta porquê se aplica" (Anscombe, 2023, p. 30). O que a pergunta distintiva interroga são os *propósitos* que *justificam* a maneira em que se encontram estruturadas as *razões* que mobilizamos no nosso processo de compreensão da imagem. A imagem automática é comparada por Bazin a "um cristal de neve" (Bazin, 2018a, p. 32), porque ele apresenta um enigma semelhante. Um cristal de neve possui uma forma cuidadosamente elaborada, que não reconhecemos, contudo, como expressão de agência, na medida em que produtos da natureza não se encontram habilitados a serem interpretados como estruturados *propositalmente*. A forma do cristal seria o resultado de um mero processo *causal*, ela não é expressão de um propósito. O ponto de Bazin seria que deveríamos compreender uma imagem automática da mesma maneira, a partir de uma forma de inteligibilidade meramente causal.

A fotografia seria para Bazin uma imagem automática, porque sua gênese comporta um processo mecânico que, uma vez iniciado, se desdobra "automaticamente" (Bazin, 2018a, p. 31). O fotógrafo seria responsável pela fotografia que produz, portanto, de uma maneira singular,

na medida em que ela não pode ser conduzida às suas intenções da maneira como estamos acostumados a fazer na pintura. A caracterização de Bazin da fotografia parece, contudo, facilmente questionável, por, pelo menos, três razões, que revelariam o comprometimento do crítico com uma forma de *falácia genética*. A fotografia é, em primeiro lugar, um artifício, no qual se opera tipicamente um esforço deliberado de construção. É evidente que o fotógrafo deve "analisar seu tema e estar consciente das expectativas de sua audiência" na hora de fazer uma foto (Allen; Snyder, 1975, p. 156), comprometendo-se, portanto, com convenções sem as quais, frequentemente, seu tema não seria sequer visível pelo observador. O fato da feitura fotográfica comportar um processo mecânico não implica, ainda, que devemos considerar a fotografia uma imagem automática. O ato de digitar as letras em uma máquina de escrever, lembra Noël Carroll, comporta um processo mecânico, não "menos automático" que o da câmera fotográfica (Carroll, 1988, p. 155). Um texto escrito por uma máquina de escrever não consiste, contudo, em um texto automático. O processo fotográfico não deveria ser de modo algum tomado como automático de uma maneira distintiva, porque todo processo artístico pode ser descrito como "um produto natural", "resultado de processos causais" (Carroll, 1988, p. 155), visto que toda prática artística comporta necessariamente uma forma de metabolismo material. A caracterização de Bazin da fotografia como imagem automática se contrasta, ainda, com o fato de que comumente compreendemos fotografias pela suposição da agência do fotógrafo. A pergunta "qual o propósito disto aqui?" pode ser dirigida virtualmente para qualquer elemento de uma fotografia. A agência do fotógrafo pode ser legível em todos os aspectos visuais de uma imagem fotográfica, não apenas "pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno" (Bazin, 2018a, p. 32).

O principal obstáculo para que interpretemos corretamente o argumento de Bazin consiste em esclarecer qual o problema que motiva o ensaio *Ontologia da imagem fotográfica*. Uma ontologia

da imagem fotográfica deveria consistir no esforço em responder a pergunta "o que é a fotografia?". O que significa, contudo, se perguntar pelo que é a fotografia? Eu pretendo seguir a orientação da filosofia contemporânea da fotografia (Costello, 2017), que trata a questão ontológica como uma pergunta a respeito do *conceito de fotografia*.⁵ O conceito de fotografia caracteriza, inicialmente, um *processo* pelo qual um conjunto de imagens pode ser produzido. A fotografia é, portanto, o conceito sob qual reunimos "uma família ramificante de tecnologias, com diferentes usos, cujo tronco comum é simplesmente a inscrição de superfícies através da ação da luz e radiações similares" (Maynard, 1997, p. 3). O que conta como uma imagem fotográfica são imagens produzidas, pelo menos em parte, por um processo fotográfico. O ensaio de Bazin *não oferece* uma resposta satisfatória à questão ontológica, na medida em que ele privilegia uma certa prática *particular* da fotografia, na qual uma câmera produz uma imagem pela inscrição instantânea da radiação luminosa do espectro visível durante uma única exposição. O processo de tratamento e revelação da imagem é, ainda, colocado entre parêntesis na compreensão de Bazin da fotografia. A questão ontológica não é, contudo, a questão colocada por Bazin em seu ensaio. O que Bazin denomina de "ontologia da imagem fotográfica" é, na verdade, uma hipótese a respeito de uma forma *particular* de relação entre imagem e modelo, que encontramos *tipicamente* na imagem fotográfica. A hipótese afirma que a relação em foco é uma relação de "identidade ontológica": a imagem fotográfica é "o próprio objeto", ela "pode ser nebulosa, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo" (Bazin, 2018, p. 33). A ideia de "identidade ontológica" é uma formulação mitológica de Bazin, que, evidentemente, não acredita que imagem e objeto são literalmente

a mesma coisa. O discurso mitológico é parte da retórica do seu ensaio, que se inicia na forma de uma antropologia imaginária sobre a origem da arte nas práticas rituais de embalsamento. A fotografia seria uma instância do mito da imagem como uma forma de sobrevivência mágica do modelo, que pode ser salvo ritualmente da perecibilidade do seu corpo. A noção de identidade ontológica, no entanto, registra o fato de que costumeiramente podemos enunciar juízos de identidade a respeito de fotografias. A proposição mitológica de Bazin tem uma base nos modos comuns como falamos da imagem fotográfica. Diante de uma fotografia, podemos dizer: *este sou eu*. O que nos autoriza falar desse modo?

Um dos desafios de interpretar Bazin consiste em *desentranhar* da hipótese da identidade ontológica a pergunta que a fundamenta. Eu pretendo seguir um caminho inaugurado por Stanley Cavell (1979), que interpreta o problema de Bazin como uma pergunta a respeito de uma forma particular de relação, que exprimimos em linguagem comum quando dizemos, a respeito de uma determinada imagem, que esta fotografia é *uma fotografia de algo*: o que (...) Bazin tem em mente é que "a base do meio dos filmes é fotográfica, e que uma fotografia é *da realidade*" (Cavell, 1979, p. 16). A sugestão de Cavell (1979) é de que Bazin interroga a respeito do que estamos afirmando quando dizemos que esta é uma fotografia daquela pessoa, deste lugar, daquele objeto. A imagem fotográfica, sugere Cavell (1979), deixa-nos "ontologicamente inquietos" (Cavell, 1979, p. 17): uma fotografia não nos apresenta a 'aparência' das coisas, ela nos a apresenta, nos sentimos tentados a dizer, as coisas elas mesmas" (Cavell, 1979, p. 17): A nossa *tentação* reside na nossa dificuldade em entender "a *conexão* entre a fotografia e o quê ela é uma fotografia de" (Cavell, 1979, p. 18). O que conta, podemos perguntar, como *ser uma fotografia de algo*? O ponto de

⁵ O tratamento da questão ontológica nos termos de uma investigação do conceito de fotografia pretende evitar a hipostasia da natureza da imagem fotográfica, situando a questão nos termos de uma investigação das nossas formas partilhadas de entendimento. A pergunta "o que é a fotografia?" não implica uma abordagem "idealista" (Rouillé, 2009, p. 17), nem a "recusa das singularidades e dos contextos" (Rouillé, 2009, p. 17). A "natureza da fotografia", caso ela exista, deve residir nonosso acordo (social e histórico) a seu respeito, que é expresso pelo uso do seu conceito. A pergunta ontológica deve ser diferenciada, portanto, de uma questão a respeito dos "modos de significação" da fotografia (Picado, 2024, p. 30).

Bazin seria de que existe uma característica logicamente distintiva nessa forma de relação, que a separa das relações aparentemente semelhantes que concebemos a partir das formas tradicionais de representação visual, que comumente denominamos como *ser uma pintura de algo, ser um desenho de alguém, ser uma imagem de algum lugar*. O que estamos perguntando, quando falamos: de quem é essa fotografia? O deslocamento do ponto de vista que estou propondo consiste, portanto, em entender que o centro do ensaio de Bazin repousa na interpretação do que podemos chamar de *relação fotográfica*, que possui no seu texto um primado lógico em relação à "imagem fotográfica".⁶ O privilégio concedido por Bazin não impede, contudo, que ele reconheça que a fotografia nutre diferentes formas de relação com seu referente. O primado lógico da relação é a razão pela qual podemos entender a gênese de grandes mal-entendidos a respeito do argumento de Bazin, como teremos oportunidade de mostrar.

A nossa tentação inicial é de compreender a relação fotográfica como uma forma particular de representação visual. A maneira com que falamos da relação fotográfica sugere, contudo, que uma fotografia e aquilo do qual ela é *uma fotografia de* se encontram existencialmente conectados de um modo que não tendemos a reconhecer em relações de representação. Uma característica comum das representações visuais é que elas são tipicamente independentes da existência dos seus modelos. A gravura de Dürer do primeiro rinoceronte visto na Europa no período moderno se manteria como *uma gravura de* um rinoceronte mesmo que tivéssemos descoberto que rinocerontes, na verdade, não existem. O trabalho de Dürer se manteria como uma gravura de um rinoceronte, na medida em que reconhecemos que as convenções gráficas, quando não as crenças e intenções do artista, exercem

um papel determinante na nossa compreensão do que conta como uma representação de um rinoceronte.⁷ A fotografia do Lago Ness publicada no *Daily Mail*, em 1934, é considerada como *uma fotografia do* monstro do Lago Ness apenas caso se acredite que o monstro estivesse presente na cena fotografada. Se o monstro do Lago Ness não existe, não poderíamos ter *uma fotografia do* monstro do Lago Ness. Uma característica lógica da relação fotográfica é a de que aquilo do qual uma fotografia é *uma fotografia de*, é sempre real. O que não significa, obviamente, que o que acreditamos ver quando vemos uma fotografia seja sempre "incorrigível" (Snyder; Allen, 1975, p. 168). A maneira como corrigimos nossas crenças é, justamente, um dos fatores distintivos do modo como compreendemos a relação fotográfica (Walton, 1984, p. 266). O erro não reside na divergência entre a fotografia e a realidade da qual ela é uma fotografia. O erro reside no nosso reconhecimento equivocado do objeto da relação fotográfica. A imagem publicada no *Daily Mail*, em 1934 é, na verdade, *uma fotografia de* um modelo construído para ter a aparência do célebre monstro suíço. A gravura do rinoceronte de Dürer, por sua vez, pode ser considerada uma representação incorreta do seu referente, na medida em que ela diverge da aparência do animal. A fotografia publicada no *Daily Mail* não é, evidentemente, *uma fotografia do* monstro do Lago Ness incorreta.

A prática de interpretar fotografias como *fotografias de* algo é uma característica fundamental da nossa experiência fotográfica. A história da experiência fotográfica é, em grande medida, uma história da nossa "atitude naturalista" (Garcia, 2016) a respeito das fotografias, na qual supomos uma forma de identidade entre o que a fotografia mostra e a realidade fotografada. A relação fotográfica não é uma forma de representação

⁶ O reconhecimento que a nossa experiência da fotografia comporta algo como a suposição de uma *relação fotográfica* é uma característica do discurso contemporâneo da teoria da fotografia. A pergunta (subentendida por Bazin) e colocada (explicitadamente) por Cavell é retomada, por exemplo, por Patrick Maynard, que reconhece que "poucos progressos foram feitos na *explicação* da relação 'fotografia de'" (Maynard, 1997, p.131): "procura-se em vão alguma tentativa de delimitar a diferença entre ser uma representação visual fotográfica (*photographic picture*) de algo e ser uma fotografia (*photograph*) desse algo, embora vejamos diariamente imagens fotográficas que de modo algum são fotografias do que retratam" (Maynard, 1997, p. 15).

⁷ O artista se comprometeu intencionalmente com as convenções pelas quais representamos rinocerontes. O que conta como intenções do artista não são estados mentais privados do sujeito biográfico, mas as razões socialmente mediadas pelas quais interpretamos suas representações.

visual, porque as crenças e intenções do fotógrafo não determinam de nenhuma forma o que conta como o objeto da relação fotográfica. O que conta para que saibamos do quê uma fotografia é uma fotografia é a própria realidade objetiva. O que consiste, devemos então nos perguntar, a relação fotográfica? A hipótese de Bazin é, naturalmente, a de que a relação fotográfica é uma forma mágica de identidade ontológica, uma formulação, como afirmei, declaradamente mitológica. A fortuna crítica sobre a obra de Bazin costuma, contudo, interpretar a identidade entre modelo e imagem postulada pelo crítico como uma expressão da fotografia poder atuar como índice do que ela mostra. O reconhecimento da relação fotográfica seria expressão da nossa consciência de que fotografias tendem a autorizar inferências causais a respeito da realidade fotografada. A capacidade de significar de um índice possui, de fato, a independência das crenças e intenções do agente que reconhecemos na relação fotográfica. Eu posso ter posto fogo no mato, mas a fumaça significa fogo de uma maneira independente das intenções que eu teria em iniciar o incêndio. Bazin reconhece, de fato, que o que une imagem e modelo na fotografia é uma relação de causalidade. A fotografia, diz Bazin (2018a, p. 32), "provém por sua gênese da ontologia do modelo". O centro do argumento de Bazin seria, nessa perspectiva, portanto, o reconhecimento de que a relação fotográfica é uma relação de indexicalidade, que devemos entender como uma forma de inferência causal. A interpretação de Bazin como teórico da indexicalidade captura um aspecto fundamental da relação fotográfica, na medida em que reconhece a operação de uma forma de *significação natural* (Walton, 1984, p. 265-267). Uma propriedade lógica dos signos naturais é que eles implicam necessariamente aquilo que eles significam (Walton, 1984, p. 265-267). Caso a fumaça que testemunhamos não implique, de fato, a presença de fogo, não afirmamos que a fumaça significava fogo. A conexão existencial entre a fotografia e aquilo do qual ela é *uma fotografia de* sugere nossa compreensão da naturalidade da relação fotográfica.

O primado lógico da relação sobre a imagem fotográfica é a razão que preside a gênese dos mal-entendidos da teoria de Bazin. Uma das críticas mais consistentes ao texto de Bazin consiste, de fato, em apontar que ele *reifica* a fotografia num universal singular (Maynard, 1997, p. 10), que resulta do primado indevido oferecido à relação fotográfica (Costello, 2017). O que seu ensaio denomina de *imagem fotográfica* é, frequentemente, apenas o primeiro termo da relação fotográfica, uma *imagem que é uma fotografia de* algo. Ele confunde, portanto, a fotografia com uma posição numa determinada relação lógica. As imagens fotográficas mantêm com seus referentes, naturalmente, relações diversas, que não são redutíveis à relação fotográfica. As imagens fotográficas nutrem, evidentemente, por exemplo, relações de representação e de semelhança com seus referentes. "A fotografia" não se distingue simplesmente da "pintura", como seu ensaio parece sugerir, ela apenas pode nutrir com seu referente uma relação logicamente distinta, que tomamos como significativamente diferente de *ser uma pintura de* algo. O ensaio de Bazin reifica a fotografia apenas, contudo, caso interpretemos que seu problema é "o que é a fotografia?", enunciado com a generalidade que encontramos na filosofia contemporânea da fotografia. O seu problema é, no entanto, "o que é a *imagem em relação fotográfica*?". A tendência da escrita de Bazin em confundir a fotografia e a imagem em relação fotográfica pode ser mais bem compreendida quando constatamos que o que *tipicamente* chamamos de fotografias são imagens que estão, por princípio, em relação fotográfica, na medida em que estamos sempre autorizados a perguntar "de quê é essa fotografia?". A pergunta é válida mesmo quando sabemos que os usos representacionais da fotografia em questão não levam em consideração do que elas são fotografias. Ela é ainda inteligível mesmo no caso de imagens degradadas, quando se apagou toda semelhança com seus referentes. A atividade de Bazin como crítico testemunha, contudo, que ele nunca supôs que fotografias são puras no seu modo de significar. Ele nunca pretendeu

“formular um conjunto de princípios críticos [...] baseado no que é puramente ou unicamente essencialmente fotográfico” (Snyder; Allen, 1984, p. 165). O cinema que sempre interessou Bazin em primeiro lugar é um cinema de ficção, cuja base fotográfica, por princípio, *representa* lugares e personagens ficcionais. Um fotograma retirado do *western The Searchers* (1956), não será nunca *uma fotografia de* Ethan, o veterano da guerra civil americana, protagonista do filme. Ele é *uma fotografia de* John Wayne, no interior de um *set* de filmagem. Em seus ensaios críticos, Bazin também sempre foi um observador cuidadoso das convenções iconográficas do cinema. O gesto de Bazin é mais modesto, embora mais fecundo. O que o crítico reivindica é uma compreensão da base material do cinema como comportando imagens em relação fotográfica.

A obtenção de clareza a respeito de qual o problema do ensaio de Bazin é fundamental para sua interpretação. As afirmações de Bazin sobre a fotografia são válidas *no campo que seu problema delimita*. A hipótese da “objetividade da fotografia”, portanto, não afirma que fotografias não podem ser expressão das intenções e crenças dos seus agentes. O que ela afirma é que *uma imagem em relação fotográfica é objetiva*, na medida em que as intenções e crenças do agente não contam no processo de determinação do objeto da relação da mesma maneira que contam em relações de representação. O argumento do automatismo tem a mesma validade restritiva. O que autoriza tratarmos a relação fotográfica como objetiva é, de fato, a *inteligibilidade* da feitura fotográfica como um processo causal, nos aspectos que são relevantes para a relação fotográfica. O que permite interpretar a imagem fotográfica causalmente é, provavelmente, menos o fator mecânico do processo que o reconhecimento social do caráter *relativamente estandardizado* da feitura fotográfica. A capacidade da fotografia atuar como prova no interior de práticas documentais e epistêmicas depende, evidentemente, do estabelecimento de um conhecimento mais detalhado da feitura fotográfica em cada caso particular, quando não do estabelecimento de protocolos de fabricação

de imagens mais rigorosamente determinados, de acordo com os objetivos definidos por cada prática. A estandardização da fotografia tem se mostrado suficiente, contudo, para que, na vida ordinária, possamos, diante de fotografias, supor reconhecer *do quê* elas são fotografias, independentemente do que supomos ter sido as intenções do fotógrafo. A estandardização da fotografia nos permite habitar o mundo em que relações fotográficas existem.

O que permite Bazin tratar a fotografia como uma imagem automática é, portanto, o caminho escolhido pelo seu pensamento, que oferece um primado lógico para a relação fotográfica. A fotografia concebida enquanto representação visual não é automática em nenhum aspecto significativo. O que pode tornar o automatismo do processo fotográfico particularmente significativo é a relevância da relação fotográfica para a nossa experiência das fotografias, em um grande número de contextos. A escolha de Bazin pode resultar em uma compreensão reificante da fotografia (Maynard, 1997) apenas quando não reconhecemos adequadamente o problema que o autor está interessado. O fracasso das críticas do argumento do automatismo, que introduzi no início desta seção, reside em não reconhecer a delimitação implícita no discurso de Bazin de quando o automatismo da feitura fotográfica é relevante. O argumento desenvolvido aqui nos coloca agora, portanto, em condições de respondê-las. O fato da fotografia ser um artifício, por exemplo, não impede que a fotografia signifique *naturalmente*, na medida em que a naturalidade da fotografia é uma expressão da inteligibilidade causal da relação fotográfica. Os experimentos científicos podem ser construções laboratoriais extremamente elaboradas, que exigem grande treinamento e familiaridade com as convenções científicas para serem interpretados, sem que isso implique que eles não possam ser inteligíveis causalmente. Um texto digitado no computador pode, por sua vez, comportar um processo tão automático como o da câmera fotográfica (Carroll, 1988, p. 155). Ele não é, contudo, inteligível como um processo meramente causal sem que

deixemos de tomá-lo como *um texto*. Um gato que anda displicentemente sobre o teclado do computador digitando por acaso o parágrafo inicial de *Ontologia da Imagem Fotográfica não escreveu um texto*, na medida em que não existe sentido nenhum em perguntar *qual o significado* do que ele escreveu.⁸ Uma configuração de marcas numa tela é apenas inteligível como um texto quando supomos uma forma de ordenamento dotada de *propósito*, na qual entra em jogo uma suposição de agência.⁹ Uma fotografia, contudo, pode ser *literalmente automática*, no sentido de ser resultado de um puro acidente. Uma fotografia tirada por acidente é plenamente inteligível como uma fotografia. Ela é ainda reconhecível como um objeto digno de uma experiência fotográfica. Nos sentimos, diante dela, plenamente aptos a perguntar: *o que é isso que vemos na imagem? Quem é essa pessoa? Quando foi isso? O que aconteceu aqui?* O critério pelo qual algo conta como uma fotografia não leva em consideração, portanto, o fato de ser ela expressão de uma intencionalidade, de que sua existência deve ser imputada à ação de um agente. As fotografias são, de maneira típica, organizadas propositivamente, o que não significa que os seus propósitos tenham o mesmo papel em nossas inferências causais a respeito da imagem que eles costumam ter na nossa interpretação de relações de representação.¹⁰

O gesto decisivo do ensaio de Bazin não consiste, contudo, em propor apenas uma teoria da imagem em relação fotográfica, na qual ela é compreendida como resultado de um procedimento automático. O gesto decisivo do seu ensaio tem a forma de um comprometimento normativo, que consiste em reconhecer que a originalidade do cinema reside no automatismo. O que motiva o ensaio é a defesa de uma determinada compreensão do meio do cinema, na qual sua *base* material consistiria de imagens

em relação fotográfica, posta em diferentes usos representacionais. O cinema, diz Bazin, é “a consecução no tempo da objetividade fotográfica” (Bazin, 2018a, p. 33). A principal consequência da interpretação proposta é, reputadamente, o reconhecimento de uma suposta “vocalização realista” do cinema (Bazin, 2018a). Essa questão merece ser tratada em outro lugar, na medida que não existe nada de evidente no que o crítico entende por realismo. O que pretendo defender neste artigo é que o reconhecimento da naturalidade da imagem em relação fotográfica conduz Bazin a uma grande ruptura dentro das estéticas modernistas do cinema, que tradicionalmente concebiam o automatismo como um empecilho ao credenciamento do cinema enquanto arte, que precisava ser sublimado pela atividade formativa e expressiva do artista. O gesto de Bazin é, contudo, reivindicar o automatismo como traço decisivo do cinema, enaltecendo o que, na matéria fotográfica, resiste em se adequar à forma tradicional da obra de arte. O desejo de honrar o que na fotografia escapa a ideia herdada de arte é o que permite Bazin a ir ao encontro da tradição da vanguarda, internalizando em sua compreensão do realismo cinematográfico as transformações do entendimento da obra de arte que marcaram o século XX.

A forma do acidente

Em um ensaio escrito dois anos depois sobre o cinema científico de Jean Painlevé, Bazin retoma brevemente o tema da imagem automática. O subtítulo original do texto, excluído em sua publicação na coletânea *Qu'est-ce que le cinéma?*, era bastante sugestivo: “a beleza do acaso” (Bazin, 2018b, p. 305). A origem do cinema de investigação científica, diz Bazin no início do texto, se confunde com as próprias origens do

⁸ Algo conta como um texto mesmo que não tenha significado, mas algo não conta como texto quando a pergunta pelo seu significado não seja inteligível. Podemos perguntar “com que propósito?” mesmo quando a resposta seja “nenhum”. Ver Anscombe (2023).

⁹ Eu reconheço que a dependência do conceito de texto de uma noção de intencionalidade pode parecer controverso, especialmente se o interlocutor tem uma compreensão psicologista das intenções, na qual elas são identificadas com os “estados mentais” do autor. O texto escrito pelo andar do gato no teclado não tem sentido não porque lhe faltou uma experiência anímica vivida em contexto privado, mas porque não existe um contexto enunciativo pelo qual poderíamos dizer *qual o ponto* de ter sido dito o que foi dito.

¹⁰ Um leitor cético poderia dizer que os propósitos do fotógrafo *influenciam*, em grande medida, a maneira como interpretamos causalmente a imagem. O leitor cético está correto, evidentemente. A sua crítica, contudo, não nega que inferências causais a respeito das fotografias são logicamente independentes das intenções e crenças do fotógrafo.

cinema. As investigações de Edward Muybridge e Jean Étienne-Jules Marey não apenas presidiram a invenção do cinematógrafo. Elas anunciavam a "sua a estética mais pura" (Bazin, 1958, p. 37). O "milagre do filme científico" é o seu "paradoxo inesgotável" (Bazin, 1958, p. 37) a emergência da "beleza cinematográfica" em um procedimento realizado "na completa ausência de intenções estéticas" (Bazin, 1958, p. 37). A formulação de Bazin deveria nos surpreender, na medida em que ele identifica a estética mais pura do cinema ali onde se ausenta as intenções artísticas: o cinema puro tem, para Bazin, a forma do acidente. O uso da expressão por Bazin é relativamente irônico, na medida em que ele denomina de "cinema puro" justamente o oposto que o termo significava na época do cinema silencioso: o filme utilitário, virtualmente esvaziado de um esforço expressivo e formativo de pretensão artística.¹¹ O crítico também nunca prescreveu a prática de um cinema puro, que é reivindicado no texto em questão apenas para avançar uma provocação teórica. O que o ensaio sobre Jean Painlevé descortina é a convicção do crítico de que a realização do cinema em sua pureza equivaleria à sua própria supressão enquanto arte. Qual "cinema de imaginação" (Bazin, 1958, p. 37), continua, poderia conceber "o balé férreo" (Bazin, 1958, p. 37), que encontramos facilmente nos filmes científicos, quando eles exploram as formas delirantes do mundo natural?

A câmera, somente ela, possuía a senha para esse universo onde a beleza suprema se identifica simultaneamente com a natureza e com o acaso: ou seja, tudo o que uma certa estética tradicional considera como o oposto da arte. Somente os surrealistas haviam pressentido sua existência, eles que buscavam o segredo de uma fábrica de imagens no automatismo quase impessoal de sua imaginação (Bazin, 1958, p. 37).

A oposição sugerida no texto entre um cinema da imaginação e um cinema da realidade é, possivelmente, uma referência deliberada aos escritos de Charles Baudelaire sobre o Salão de

1859, que se tornaram conhecidos pela diatribe do poeta contra a fotografia, que participava pela primeira vez, na ocasião, dos salões de arte franceses. Em seu ensaio, Baudelaire defende uma concepção da arte compreendida como *ato de expressão*, a partir da oposição entre dois tipos de artistas: os artistas imaginativos e artistas realistas (Baudelaire, 2023, p. 801). A consagração da fotografia no salão era tomada por Baudelaire como um indício de um mal-entendido mais profundo a respeito do que é arte, partilhado pelos defensores do realismo. Os artistas realistas, diz Baudelaire (2023, p. 801), pretendem representar as coisas "tais como elas são ou então como seriam" supondo que eles, os próprios artistas, não existissem: "o universo sem o homem". O motivo da arte realizada na "ausência do homem", que desempenhou um papel importante em *Ontologia da Imagem Fotográfica*, encontra aqui possivelmente uma de suas primeiras formulações. Os artistas imaginativos, por sua vez, pretendiam "iluminar" a realidade com seu "espírito", "projetar" seu "reflexo" (Baudelaire, 2023, p. 801). As metáforas escolhidas por Baudelaire sugerem uma compreensão da criação artística como definida por um movimento centrífugo, que emana da subjetividade do artista. O artista não imita a natureza, ele a espiritualiza. A categoria que, no discurso de Baudelaire, media o processo de espiritualização da natureza conduzido pela arte é a *composição*. "A natureza", ele diz, "não passa de um dicionário" e "ninguém jamais considerou o dicionário uma *composição*, no sentido poético da palavra" (Baudelaire, 2023, p. 798). Os artistas imaginativos são, propriamente, compositores. Seu trabalho é, ao mesmo tempo, de análise e síntese: a formação de um todo em que todas as partes são interdependentes, capazes de exibir, em sua sintaxe, o espírito que ali se incorporou. Os artistas sem imaginação, por sua vez, diz Baudelaire (2023, p. 798), "copiam o dicionário" – como quem obedece a um processo meramente mecânico.

A introdução da fotografia no salão de 1859

¹¹ Uma grande parte do cinema científico, é claro, é profundamente comprometido com um programa estético. O ponto de Bazin não é um comentário crítico sobre os filmes científicos, mas sobre a possibilidade de beleza em um filme puramente utilitário.

levou Baudelaire a defender uma determinada concepção moderna da arte, que começou a tomar forma a partir do romantismo. O que a caracteriza é a centralidade da categoria da *expressão*, entendida como objetivação do espírito. O que caracteriza obras de arte é o fato de serem objetos materiais, presentes em um mundo feito de coisas, capazes de manifestar, contudo, uma forma de mentalidade. A formação do discurso da objetividade no campo científico no século XIX se desenvolveu concomitantemente com o desenvolvimento das formas modernas de autocompreensão da arte, na qual as categorias da subjetividade vieram desempenhar um papel novo e definitivo.¹² A centralidade da categoria da imitação da natureza e da imitação dos antigos que embalou as teorias clássicas da arte cederam lugar para uma compreensão do fazer artístico fundado na liberdade do artista, entendida como livre exercício do seu arbítrio, o mesmo arbítrio que a fotografia colocaria em questão pelo seu automatismo. A concepção da arte como expressão presidiu os primeiros debates a respeito das condições de possibilidade do cinema como arte. Os primeiros grandes teóricos do cinema partilhavam a crença de que a sanção do cinema como arte dependia de sua capacidade de derrotar o automatismo. A "arte começa quando a reprodução mecânica termina", afirmava, por exemplo Rudolph Arnheim (1957, p. 57), que esperava um dia ver o cinema se emancipar da "prisão da reprodução fotográfica", e se transformar, enfim, em um "trabalho humano puro" (Arnheim, 1957, p. 213). A formulação mais precisa da crença encontramos em Vsevolod Pudovkin (1960), que destituiu toda a artisticidade do ato de filmar em si mesmo, situando o processo de criação do cinema unicamente na montagem: "um filme não é filmado, mas construído" (Pudovkin, 1960, p. 2). O filme enquanto obra nasce, necessariamente, da "composição artística consciente" (Pudovkin, 1960, p. 2).

A fotografia tradicionalmente foi vista como uma imagem que resiste a ser compreendida

como expressão de uma forma de composição por, pelo menos, duas razões, que se referem à sua natureza como um todo e ao modo com que suas partes se relacionam. O artista diante de "uma questão de composição", não pode "tomar um fragmento isolado [...] e fazer dele uma imagem", escreveu em seu jornal Eugène Delacroix (1995, p. 415), um dos pintores de predileção de Baudelaire, no ano do Salão de 1959: "em uma fotografia de uma vista você vê não mais que uma porção recortada de um panorama [...], você tem que adivinhar a cena da qual está sendo mostrado um fragmento, aparentemente escolhido por acaso" (Delacroix, 1995, p. 415), afirmava o pintor, que acreditava que faltava à fotografia uma *qualidade de todo* para que ela pudesse ser apreendida propriamente como uma composição. A formulação de Delacroix soa, hoje, desconcertante, na medida em que reconhecemos que fotografias podem ser cuidadosamente compostas. A imagem em relação fotográfica é, no entanto, necessariamente inteligível como um fragmento, na medida em que podemos sempre perguntar o que se encontra fora do campo delimitado pelas bordas da imagem, uma questão inteligível apenas em casos específicos no que diz respeito a representações visuais. O caráter da imagem em relação fotográfica como *máscara* da realidade, para usarmos uma formulação de Bazin, implica uma relação entre totalidade e fragmento que não pode ser apreendida composicionalmente, como expressão das relações internas de um dado objeto. O pintor simbolista também se queixa que as partes de uma fotografia não se relacionam de acordo com uma hierarquia de sentido pela qual a relação entre elas e entre elas e o todo exprimiriam uma forma de racionalidade: no fragmento fotográfico, "as bordas são tão interessantes como o centro da imagem [...], os detalhes têm tanta importância como o objeto principal" (Delacroix, 1995, p. 415). O seu comentário parece registrar que a natureza da relação entre as partes de uma imagem em relação fotográfica é a de mera contiguidade,

¹² Para uma história das teorias expressivistas da arte e das metáforas da arte como externalização da mente, ver Abrahms (1971).

na qual faltaria o entrelaçamento propositado que reconhecemos como constitutivo de uma composição. Uma fotografia observada unicamente sob o aspecto da relação fotográfica não possui, de fato, a interdependência lógica das partes e sua hierarquia de importância pela qual compreendemos uma dada imagem como expressão de uma estrutura compositiva, porque não a situamos no campo da propositividade. O olhar da câmera, supõe Delacroix (1995, p. 415), é cego, ele não seleciona, nem organiza: "a fotografia seria insuportável para nossos olhos se eles fossem precisos como uma lupa; nós veríamos cada folha numa árvore, cada telha num telhado, o musgo, os insetos".

O argumento de Bazin em *Ontologia da imagem fotográfica* era de que o automatismo do cinema deveria deixar de ser tratado como um empecilho para a sua configuração como arte para se tornar a garantia de sua originalidade. O ensaio sobre Jean Painlevé demonstra, por sua vez, que o crítico estava consciente de que sua ruptura com "uma certa estética tradicional" (Bazin, 1958, p. 37) tornava sua concepção do cinema afim de certos experimentos da vanguarda, fundados em uma forma de imaginação automática. Os artistas do início do século XX chamavam de automáticos um conjunto variado de procedimentos, realizados em geral manualmente, sem auxílio de um aparato mecânico. O caráter automático residia na *maneira* como que eram conduzidos pelo artista. As colagens de 1917-1918 de Hans Arp realizadas segundo "a lei do acaso" (Arp, 1981, p. 294), em que largou uma série de recortes sobre uma folha de papel, colando cada pedaço onde quer que caíssem; as pinturas realizadas às cegas por Hans Richter, pintadas em um quarto sem iluminação; os desenhos automáticos surrealistas, realizados pelo deslizar livre da mão, sem a monitoração da consciência; os exercícios de escrita automática de André Breton e Philippe Soupault, "realizados com total desprezo por quaisquer resultado literário" (Breton, 2001, p. 37): todos são procedimentos definidos por um certo modo de fazer, no qual o artista renuncia ao processo de deliberação constante

sobre seu trabalho, consentindo a um método que, uma vez iniciado, torna-se involuntário. O que define um procedimento automático é a ausência de um processo de "retroalimentação dinâmica" em sua feitura (Ahern, 2018), pela qual o artista poderia corrigir o curso de seu trabalho, tomando decisões parte a parte no processo de composição, de maneira responsiva a seus resultados provisórios. A execução de um método automático não é, propriamente, a feitura de uma composição, na qual as partes devem ser pensadas essencialmente em sua relação ao todo, na medida em que o procedimento minimiza a capacidade do trabalho de se autoafetar. A renúncia de deixar o processo de feitura guiar a si mesmo é o que aproxima tais trabalhos de métodos mecânicos de registro. O próprio André Breton (2001, p. 42) imaginaria os artistas do futuro como "modestos aparelhos registradores", puros "receptáculos surdos". O observador que se põe diante de trabalhos automáticos se depara com um objeto cuja forma resiste em ser interpretada como expressão das intenções do artista, se expondo como o resultado contingente de um procedimento, que, no limite, registra cegamente uma dada realidade. Os trabalhos em questão são imagens automáticas tal como a imagem em relação fotográfica: o observador pode interpretar o *resultado* do procedimento sem o recurso às crenças e intenções (conscientes) dos artistas. A transparência do seu processo de feitura, instituída pelo caráter declarado e predeterminado dos seus procedimentos, contribui para uma qualidade de "fenômeno natural" dos trabalhos similar a que Bazin que encontrou na imagem fotográfica, quando a comparou com cristais de neve. As obras de arte tradicionais são, por sua vez, *tipicamente* opacas, na medida em que é difícil compreender do que elas resultam sem convocar no nosso processo de inteligência da sua forma "as razões com as quais" os artistas fizeram o que fizeram, na medida em que são suas intenções os motivos que presidem o processo de autocorreção dinâmica da atividade composicional. As obras de arte automáticas sugerem um desejo de recusa a uma forma de

inteligibilidade composicional que encontramos nas fotografias quando consideradas sob o aspecto da relação fotográfica.

O fascínio exercido sobre tantos artistas pelos métodos automáticos deve ser tomado como expressão de certo ceticismo a respeito da compreensão moderna da arte, fundada no exercício do arbítrio do sujeito. O artista que formulou a questão de maneira paradigmática foi Marcel Duchamp, que esteve empenhado de muitas maneiras na "difícil tarefa de apagar a si mesmo", para usarmos uma formulação recente de Yves-Alain Bois (2013).¹³ A escolha subjetiva, fundada no gosto, era declarada por Duchamp como "o maior inimigo da arte" (Duchamp, 1961, p. 92). O gosto deveria ser recusado, porque sua legitimidade era apenas expressão do "hábito" (Duchamp, 1975, p. 134). A adoção de procedimentos automáticos na arte manifestava para Duchamp, portanto, o desejo de emancipação dos seus próprios automatismos pessoais. Em 1913-1914, o artista realizou possivelmente a obra automática pioneira, *3 stoppages étalon*. Nesse trabalho, ele atirou três fios de um metro do alto para o chão, servindo-se das formas resultantes como modelo para a confecção de três objetos de madeira. O ponto de partida do trabalho é um jogo enigmático, cujo centro é a unidade de medida do comprimento. A descrição dada por Duchamp para essa obra tem a forma da enunciação de um teorema: "se o fio reto horizontal de um metro de comprimento cai de uma altura de um metro em um plano horizontal, torcendo como desejar, ele cria uma nova imagem da unidade de comprimento" (Duchamp, 1975, p. 22). O trabalho imita um experimento científico, conduzido com objetividade. Ele encena ainda a inscrição da contingência própria do ato fotográfico: a proposição consiste na elaboração de um protocolo para *interrupção do movimento* do fio, que para quando cai no chão, petrificando em sua forma uma *secção contingente e instantânea do*

movimento. *3 stoppages étalon* simula, ao mesmo tempo, portanto, duas formas históricas de apagar a si próprio, sugerindo uma curiosa analogia entre a fotografia e o experimento. O gesto decisivo do trabalho é, por fim, a aceitação do acaso, que é transferido para os suportes de madeira.

O "ato criador", defendeu Duchamp, em uma palestra bastante conhecida, não é um ato de autoexpressão (Duchamp, 1975, p. 138-140). Ele é fundado, justamente, na inscrição contingente na obra daquilo que nunca foi intencionado. O "coeficiente artístico" de um determinado trabalho de arte é enunciado pelo artista novamente em forma de teorema: ele consiste na "relação entre o que permanece inexpresso embora intencionado e o que é expresso inintencionalmente" (Duchamp, 1975, p. 139). O paradigma do ato criador, podemos defender, é o *readymade*, na medida em que ponto central do projeto de Duchamp é o caráter indeterminado da escolha do objeto. O *readymade* partilha, portanto, uma preocupação central de *3 stoppages étalon*, que é a determinação das condições de inscrição da contingência. "O ponto que eu desejo estabelecer é que a escolha desses 'readymades' nunca foi ditada por deleite estético", escreveria o artista (Duchamp, 1976, p. 141). Ela seria fundada em uma forma de "indiferença visual", realizada com "uma ausência total de bom ou mau gosto – de fato, uma completa anestesia" (Duchamp, 1976, p. 141). A "visão cega" de Duchamp, como bem observou seus melhores comentadores, tem um caráter fotográfico:¹⁴ a escolha do *readymade* é a produção de um duplo de um objeto qualquer, que é transformado pelo gesto de escolha. O gesto, contudo, é concebido como um ato gratuito, na medida em se trata virtualmente de uma escolha sem preferência. A fortuna crítica da obra de Duchamp, é claro, não cansou de encontrar razões para a escolha de cada objeto em particular, residentes em suas propriedades estéticas, que sempre podemos extrair de sua

¹³ Os procedimentos automáticos surrealistas e dadaístas são, naturalmente, exemplos privilegiados do que Bois denomina de estratégias não-composicionais. As ideias da sua palestra também podem ser encontradas em Bois (2013).

¹⁴ Ver, por exemplo, Rosalind Krauss: "A relação do *readymade* com a fotografia é estabelecida pelo seu processo de produção. Trata-se da transposição física de um objeto do *continuum* da realidade para a condição fixa da obra de arte por meio de um momento de isolamento ou seleção (KRAUSS, 1977, p.78).

superfície. Os *readymades* de Duchamp, contudo, são impregnados pelo fantasma de uma escolha sem motivação. A noção paradoxal de uma escolha sem motivo tem, no limite, a forma de um gesto automático, na medida em que não é interpretável segundo as intenções do agente. A decisão de "inscrever um *readymade*" (Duchamp, 1976, p. 32) é a de oferecer, portanto, uma imagem da absoluta contingência.

A tradição da vanguarda não dissolveu a arte como um campo social autônomo, nem destruiu a forma da obra de arte a ele correlacionada (Bürguer, 2008). As vanguardas permitiram a exploração, na verdade, da plasticidade da forma da obra de arte, a sua capacidade de internalizar seu negativo – o acidente, o produto da natureza, o objeto qualquer – em sua própria tessitura, como quem testa seus próprios limites. O que as vanguardas desenvolveram no processo é a figura central do artista como experimentador, rompendo com um certo primado da atividade composicional que "uma certa estética tradicional" (Bazin, 1958, p. 37) identifica com a própria natureza do trabalho artístico. O papel do artista reivindicado pelas vanguardas é o de decidir a respeito dos protocolos de um experimento por meio do qual o mundo revela a si mesmo. A imagem do artista como experimentador permeia discretamente o discurso de Bazin em *Ontologia da imagem fotográfica*, que defende que as virtualidades artísticas do cinema se encontram na "revelação do real" (Bazin, 2018a, p. 34) em sua contingência, garantida pelo procedimento automático da fotografia. A conclusão que o texto de Bazin nos sugere é a de que o modelo do fazer artístico que encontramos em Baudelaire, que define a arte como ato de expressão por meio de um dado material conformado pela imaginação do artista, sacrifica potencialidades significativas das artes fotográficas. Em vez de empenhar-se no projeto conservador de legitimação do cinema a partir de sua assimilação à forma tradicional da obra de arte, o crítico afirma sua inadequação, travando uma aliança improvável com a vanguarda. O resultado é o reconhecimento da contingência como meio cinematográfico privilegiado.

Referências

- ABRAHMS, Meyer Howard. **The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition**. New York: Oxford University Press, 1971.
- AHERN, Mal. **Cinema's Automatism and Industrial Automation**. *Diacritics*, [s. l.], v. 46, n. 4, p. 6-33, 2018.
- ANSCOMBE, Elizabeth. **Intenção**. São Paulo: Associação Scientiae Studia, 2023.
- ARNHEIM, Rudolf. **Film as Art**. Berkeley: University of California Press, 1957.
- ARP, Hans. Dada was not a Farce. In: MOTHERWELL, Robert. **The Dada Painters and poets: an Anthology**. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1979.
- BAUDELAIRE, Charles. **Prosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018a.
- BAZIN, André. **Écrits Complets I**. Paris: Macula Editions, 2018b.
- BAZIN, André. **Écrits Complets II**. Paris: Macula Editions, 2018c.
- BAZIN, André. **O realismo impossível**. São Paulo: Autêntica, 2016.
- BAZIN, André. **Qu'est-ce que le Cinéma?** Ontologie et Langage. Paris: Les Éditions du Cer, 1958.
- BOIS, Yve-Alain. The difficult task of erasing oneself: non-composition in twentieth-century art. [S. l.]: Institute for Advanced Study, 2007. Disponível em: <https://video.ias.edu/The-Difficult-Task-of-Erasing-Oneself>. Acesso em: 21 fev. 2019.
- BOIS, Yves-Alain *et al.* Abstraction, 1910–1925: Eight Statements. **October**, [s. l.], v. 153, p. 3-51, out. 2013. Disponível em: <http://arks.princeton.edu/ark:/88435/pr1599z16q>. Acesso em: 10 fev. 2025.
- BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- BÜRGUIER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CARROLL, Noël. **Philosophical Problems of Classical Film Theory**. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- CAVELL, Stanley. **The World Viewed**. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- COSTELLO, Diarmud. **On Photography: a philosophical inquiry**. London: Routledge, 2017.
- DASTON, Lorraine; GALISON, Peter. **Objectivity**. New York: Zone Books, 2010.
- DELACROIX, Eugène. **The Journal of Eugene Delacroix**. London: Phaidon Press, 1995.
- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Campinas: Papyrus Editora, 1994.

DUCHAMP, Marcel. **The Writings of Marcel Duchamp**. Boston: De Capo Press, 1975.

DUCHAMP, Marcel. Marcel Duchamp Interview with Katherine Kuh. *In*: KUH, Katherine. **The Artist's Voice**. New York: Harper & Row, 1962.

GARCIA, Tristan. **The Photographic Real**. Glass-Bead Journal, 2016.

KRAUSS, Rosalind. Notes on the Index: Seventies Art in America. **October**, [s. l.], v. 3, p. 68-81, 1977. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/778437>. Acesso em: 10 fev. 2025.

PUDOVKIN, V. I. **Film Technique and Film Acting**. New York: Grove Press, 1960.

MACCABE, Colin. Bazin as Modernist. *In*: DUDLEY, Andrew. **Opening Bazin: Post-war Film Theory and its Afterlife**. New York: Oxford University Press, 2021.

MAYNARD, Patrick. **The Engine of Visualization**. Ithaca: Cornell University Press, 1997.

MICHELSON, Annette. What is Cinema? **Performing Arts Journal**, [s. l.], v. 17, n. 2/3, maio/set. 1995.

MORGAN, Daniel. Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics. **Critical Inquiry**, [s. l.], v. 32, n. 3, primavera 2006.

MORGAN, Daniel. **Paragraph**, [s. l.], v. 36, n. 1, 2013.

PICADO, Benjamin. **Aquém do dispositivo**: por uma teoria impura da fotografia. Belo Horizonte: Ed. Fafich, 2024.

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

SNYDER, Joel; ALLEN, Neil Walsh. Photography, vision and representation. **Critical Inquiry**, [s. l.], v. 2, n. 1, 1975.

WALTON, Kendall L. Transparent Pictures. **Critical Inquiry**, [s. l.], v. 11, n. 2, 1984.

WOLLEN, Peter. **Signs and Meaning in the Cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 1973.

WOLLEN, Peter. "Ontology" and "Materialism" in Film. **Screen**, [s. l.], v. 17, n. 1, p. 7-25, primavera 1976. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO8-9/wollenmaterialismodveng.htm>. Acesso em: 10 fev. 2025.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Hermano Arraes Callou

Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (PUC-Rio), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil; mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (PUC-Rio), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Graduado em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em Recife, PE, Brasil. Bolsista de pós-doutorado da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj) na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Endereço para correspondência

Hermano Arraes Callou

Rua Silvio Romero 32, apto. 404

20230-100

Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela SK Revisões Acadêmicas e submetidos para validação do autor antes da publicação.