



OS SIGNOS DO REALISMO: DA LITERATURA AO CINEMA, DE FLAUBERT ÀS IMAGENS DIGITAIS¹

Jeferson Ferro – jefferro.ctba@gmail.com

Centro Universitário Internacional, Uninter, Curitiba, Paraná, Brasil; <https://orcid.org/0000-0002-4090-2151>

RESUMO: Este trabalho propõe uma reflexão teórica sobre o conceito de realismo na literatura e no cinema, estabelecendo conexões entre os dois campos artísticos. Para isso, resgata formulações teóricas clássicas e propõe sua revisão a partir da leitura de pensadores contemporâneos, apontando para o cenário atual de crise da representação nas artes. Para Roland Barthes, a estética do romance realista encarnaria um novo verossímil, fruto de uma fusão entre o referente e o significante, de modo a produzir um “efeito do real”. Para André Bazin, a imagem cinematográfica seria capaz de operar a “epifania do real”, levando o desejo de representação realista a seu limite. As posições destes autores foram bastante criticadas por teóricos como Rancière, Grodal e Carroll, que apontaram suas deficiências e incompletudes. Para Wood, o realismo é um parâmetro avaliativo para toda arte narrativa, que se constrói a partir de uma dinâmica de aproximação e afastamento com a realidade. No cenário atual, o problema da representação coloca em xeque o valor de verdade das formas de representação, o que se materializa no sentimento de ceticismo exacerbado que caracteriza o contexto da pós-verdade. As imagens cinematográficas perderam seu estatuto de veridicidade material, uma vez que o filme não tem mais um suporte físico, enquanto a literatura mistura fato e ficção em exercícios de autoficção. Qual seria a estética realista possível para nosso tempo?

PALAVRAS-CHAVE: Realismo; crise da representação; narrativa; estética.

1 INTRODUÇÃO

A invenção do cinema acontece no apagar das luzes do século XIX, momento em que o romance realista dominava a ficção. O poder referencial da imagem em movimento, captada pelas novíssimas máquinas de inventores como os irmãos Lumière, na França, e Thomas Edison, nos EUA, era algo inédito até então. Fruto da amplificação do potencial representativo da fotografia, a imagem cinematográfica nasce como um “decalque do real”. Essa característica se tornaria inevitavelmente o elemento definidor da narrativa cinematográfica, que constitui seus fundamentos básicos nas duas primeiras décadas do século XX². O que poderia ser mais realista, esteticamente falando, do que a reprodução quase perfeita das imagens do mundo?

O romance realista, por sua vez, é tributário da concepção de que “a descoberta da verdade é concebida como uma empreitada individual, logicamente independente da tradição do pensamento

¹ O texto deste artigo se baseia em algumas reflexões desenvolvidas em minha tese de doutorado, *Na fronteira entre a ficção e o documentário: o verossímil na era do index appeal* (2020, UTP).

² Entre seus elementos mais fundamentais estão os recursos de montagem que caracterizam a linearidade temporal da narrativa, bem como sua quebra (como no uso de *flashbacks*), os enquadramentos, planos e movimentos de câmera (MACHADO, 2013).

antigo” (WATT, 2000, p. 13), e justamente por isso precisou romper com o passado. Para Ian Watt, o romance, que em inglês é chamado de *novel*, é a manifestação mais característica desse impulso do homem moderno em direção à novidade, uma forma que traz como valores supremos a originalidade e o individualismo, em oposição direta à literatura clássica, inspirada nas tradições e nos mais elevados valores da sociedade.

Salvatore D’Onofrio assim define o movimento literário chamado de Realismo: “designa as obras literárias modeladas em estreita imitação da vida real e que retiram seus assuntos do mundo circunstante, encarado de maneira objetiva, fotográfica, documental, sem participação do subjetivismo do artista” (D’ONOFRIO, 2004, p. 380). O autor também destaca que o realismo, enquanto uma qualidade da narrativa – num sentido mais abrangente, portanto – reproduz um anseio que é absolutamente natural a toda forma de arte, qual seja, o de “se aproximar da vida” (D’ONOFRIO, 2004, p. 380). Os próprios românticos acreditavam que a expressão da individualidade do poeta era uma forma mais legítima, se comparada à literatura classicista que os antecederam, de manifestar sentimentos e pensamentos, tidos por eles como verdadeiros, sobre a vida e o mundo. Assim, o que realmente mudaria ao longo do tempo seriam as estratégias empregadas por diferentes autores e movimentos, e o grau de intensidade em que cada movimento estético buscaria estabelecer uma ligação da obra com o mundo.

A literatura francesa exerce papel central na consolidação do romance realista, tendo Flaubert como o grande patrono deste estilo narrativo, de forma que o conjunto de seus romances representa um divisor de águas na história da literatura ocidental. Para James Wood, o narrador flaubertiano reproduz o efeito de uma câmera que foca naquilo que lhe interessa, mas como se não tivesse qualquer intenção, criando uma “prosa impessoal, na qual os detalhes simplesmente se acumulam, assim como na vida” (WOOD, 2008, p. 41). Wood cita uma carta de Flaubert, escrita em 1852, em que o romancista declara: “Um autor em sua obra deve ser como Deus no universo, presente em todo lugar e visível em nenhum” (WOOD, 2008, p. 41). Mais tarde, James Joyce, escritor ligado ao movimento modernista na literatura, ecoaria esse pensamento em seu primeiro romance, *Um retrato do artista quando jovem* (1916), na voz de seu personagem-narrador Stephen Dedalus: “O artista, como o Deus da criação, permanece dentro ou atrás ou além ou acima de seu trabalho, invisível, refinado fora de sua existência, aparando as unhas” (JOYCE, 1997, p. 267) – um princípio que certamente deixaria de valer para as obras da maturidade do autor, marcadas pelo experimentalismo formal. O efeito desejado com esta técnica é o de produzir a sensação de que a obra de arte é “assim como a vida”, efeito alcançado pela organização explícita de uma série de detalhes que se apresentam, disfarçadamente, como se fossem aleatórios (WOOD, 2008, p. 43). Ora, não seria essa exatamente a conquista estética do cinema, o que constituiria a própria essência do meio?

Em outra obra em que discute a questão do realismo na literatura, Wood (2017) se apropria da metáfora criada pela escritora inglesa George Eliot, que diz que “a arte é a coisa mais próxima da vida”,

e conclui que a qualidade da verossimilhança é indissociável da estética do realismo, mesmo nos casos em que um determinado gênero se distancia dela. Ele entende que pensar a relação mimética entre a arte e o mundo é uma tarefa central para a estética, pois é justamente para falar do mundo e da nossa condição humana que a arte existe, em qualquer circunstância. Para ser “real”, a arte precisa construir um universo que convença seu leitor da sua realidade, e “nosso poder de validá-la deriva tanto de nossa percepção do que é de fato real (‘a vida’) quanto da nossa percepção do real fictício (a realidade do romance)” (WOOD, 1999, Kindle – loc. 117).

Desta forma, o realismo não seria um gênero em si mesmo, mas o parâmetro a partir do qual se classificam os demais gêneros da ficção, que se definiriam a partir de seu grau e forma de ligação com a realidade, e por comparação àquilo que chamamos de “realista” (WOOD, 2008, p. 247). Ou seja, toda forma de arte é, em sua essência, realista, no sentido de que a realidade será sempre o parâmetro central a partir do qual julgaremos a representação. Esta é, em linhas gerais, a mesma opinião defendida por Carroll em seu clássico artigo de 1983, *From Real to Reel: entangled in nonfiction film*, a respeito do realismo no cinema, no qual conclui:

Chamar um filme ou grupo de filmes de realista significa chamar atenção para algumas características que esses filmes têm e que outros filmes não. [...] Realismo não se trata apenas de uma relação entre filmes e o mundo, mas é uma relação de contraste entre filmes que é interpretada em virtude de analogias a aspectos da realidade (CARROLL, 1983, p. 32, tradução nossa).

A questão do realismo na representação foi especialmente cara à cultura literária francesa do século XIX. Como observa Watt, os realistas franceses colocaram em evidência “o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita” (2000, p. 11). É, portanto, possível deduzir que este contexto literário acabaria influenciando sobremaneira o pensamento sobre o cinema que se desenvolveria no século seguinte, que também terá a França como um centro gravitacional. Não apenas porque a narrativa literária foi uma importante inspiração para a linguagem do cinema em sua origem, mas também porque o cinema vai gradualmente tomando o espaço da ficção literária no imaginário popular ao longo do século XX. Tornamo-nos uma cultura do audiovisual, das telas vibrantes com imagens em movimento. Além disso, não é por acaso que quando teóricos do século XX falam da literatura realista frequentemente recorrem a expressões como “o olhar da câmera” para descrever o efeito deste estilo de narrativa, empregada no sentido de caracterizar uma estética de caráter objetivo, que absorve detalhes do mundo com grande precisão e aparente impessoalidade. Tornou-se natural para nós associarmos a noção de objetividade na representação com o resultado obtido pelo mecanismo da câmera, que captura imagens do mundo que se apresenta diante de suas lentes, invisibilizando seu operador.

Podemos dizer, portanto, que o nascimento do cinema acontece sob a marca do realismo. Uma nova técnica de captura e reprodução da realidade derivada da fotografia, ele surge com a responsabilidade de ser a manifestação artística dotada do mais alto coeficiente de realismo, como destaca Christian Metz:

Mais do que o romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a espetáculo quase real... [...] Desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de *participação* (não nos entediamos quase nunca no cinema), conquista de imediato uma espécie de credibilidade... Há um modo filmico da presença, o qual é amplamente *crível* (METZ, 1966, ed. 1977 p. 16-17).

Para Metz, o cinema opera um efeito hipnótico que realiza uma transferência da mente do espectador da “vida lá fora” para “a vida na tela”. Essa transferência se dá por meio de uma ligação que é tanto emocional quanto racional, e que depende dos “índices de realidade” dos quais se impregna a imagem em movimento. A imagem cinematográfica, argumenta, carrega um poder de verossimilhança que está calcado em sua própria natureza material.

A linguagem do cinema vai se constituir e desenvolver sob a marca desse realismo intrínseco à sua matéria-prima, a película onde as imagens do que existiu diante da câmera se fixam por meio de um processo químico. Esse caráter de “signo do real” está presente no cinema desde os *travelognes* e as filmagens de encenações teatrais, que formam sua primeira infância, até o cinema comercial hollywoodiano do século XX, que adota a estética realista como modelo padrão.

Na atualidade, a questão do realismo nas artes ganha novos contornos, como resultado da ascensão dos meios digitais de comunicação que estabelecem novos paradigmas comunicacionais. Para o audiovisual, este cenário está associado a uma mudança física: o desaparecimento da película filmica. A seguir, nos propomos a revisar formulações teóricas clássicas de autores que se dedicaram a discutir a concepção do realismo na literatura e no cinema, como André Bazin, Roland Barthes e Noël Carroll, com o intuito de levantar hipóteses interpretativas a respeito da relação da arte com o mundo na contemporaneidade.

2 A ESTÉTICA REALISTA NO CINEMA

O que nenhum olho humano é capaz de capturar, nenhuma caneta, pincel, lápis é capaz de descrever, sua câmera captura sem saber o que é, e fixa com a escrupulosa indiferença da máquina.
(Bresson, 1977, in *Notas sobre o Cinematógrafo*)

Certamente não há teórico do cinema mais fortemente ligado ao conceito de realismo cinematográfico do que André Bazin. No clássico ensaio “A ontologia da imagem fotográfica”, de 1945,

ele discorre sobre o poder que a fotografia possui de “embalsamar o tempo”, de eternizar momentos da nossa existência, e do grande impacto que sua invenção representou para as artes figurativas, libertando a pintura do impulso da representação verossímil, uma vez que a fotografia seria por essência uma representação muito mais próxima da realidade do que qualquer pintura jamais poderia almejar³. Tal poder representativo seria um produto exclusivo da própria máquina, pois a fotografia nos daria “a satisfação completa de nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído” (BAZIN, 1991, p. 21).

O cinema, por sua vez, não só incorporaria esse poder mimético da imagem fotográfica, mas o levaria a um grau mais alto ao acrescentar-lhe dois outros elementos, o som e a duração do movimento (ou, antes, sua ilusão), satisfazendo por completo nossa “obsessão pelo realismo” (BAZIN, 1991, p. 21). Mas diferentemente da fotografia, na qual “fruímos da ausência do homem” (BAZIN, 1991, p. 21), o cinema era uma linguagem, e para Bazin esta linguagem deveria valorizar sobretudo os aspectos que caracterizam sua ligação exclusiva com o mundo, preservando seu realismo inerente, sob pena de perder o “poder irracional que nos arrebatava a credulidade” (BAZIN, 1991, p. 22).

Em introdução à edição brasileira da coletânea dos ensaios de Bazin, Ismail Xavier destaca que o realismo cinematográfico delineado pelo autor apresenta uma concepção da “produção de imagem que deve se inclinar diante da experiência, assimilar o imprevisto, suportar a ambiguidade, o aspecto multifocal dos dramas” (BAZIN, 1991, p. 8). Ou seja, a câmera não deve buscar um controle absoluto sobre aquilo que filma, possibilitando que haja um espaço de manifestação da existência pura e simples do mundo diante de sua lente.

Mas, ao contrário do que pode parecer, o pensador francês não foi um ingênuo defensor do poder mágico de captura da realidade pela máquina. Ele se dedicou à compreensão da construção estética da linguagem cinematográfica como um processo artístico criativo, que se deve fazer a partir de escolhas que, em sua concepção, privilegiem o realismo técnico que constitui a própria essência do cinema. Tais escolhas, por sua vez, jamais escapam às condições de seu tempo histórico, por isso ele afirma: “A estética cinematográfica será social ou o cinema não terá uma estética” (BAZIN, 2016, Kindle – loc. 40032).

O que era, então, o realismo para Bazin? Como ele mesmo resume, em ensaio sobre o neorealismo italiano, escrito em 1948: “Chamaremos, portanto, *realista* todo sistema de expressão, todo procedimento de relato propenso a fazer aparecer mais realidade na tela” (BAZIN, 1991, p. 243, grifo no original). Segundo Xavier, nesta missão um conjunto específico de escolhas técnicas se destacaria: “o

³ Bazin não viveu para ver o surgimento, nos anos 1970, do movimento nas artes plásticas, especialmente na Europa e nos EUA, que seria chamado de “hiper-realismo”. Escultores, como Ron Mueck, e pintores, como Chuck Close, dedicam-se a criar obras que buscam reproduzir com extrema exatidão detalhes mínimos de seus modelos, como se quisessem ironizar a posição hierárquica da fotografia como técnica de representação mais perfeita da realidade. (Fonte: Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/h/hyper-realism>. Acesso em: 23 fev. 2021).

‘plano-sequência’, os movimentos de câmera, o uso da profundidade do campo visível, o respeito à duração contínua dos fatos, a minimização dos efeitos de montagem” (BAZIN, 1991, p. 8). Não por acaso, Bazin tece grandes elogios a Orson Welles e ao uso, entendido por ele como algo revolucionário, que o diretor norte-americano faz em seus filmes da profundidade de campo, que representou um ganho de realidade para a linguagem do cinema: “graças à profundidade de campo da objetiva, Orson Welles restituiu à realidade sua continuidade sensível” (BAZIN, 1991, p. 245).

Seria equivocado, todavia, supor que a visão baziniana do realismo represente a defesa de um conservadorismo estético, do tipo que rechaça avanços tecnológicos. Em *O mito do cinema total*, ensaio de 1946, Bazin afirma categoricamente: “todos os aperfeiçoamentos acrescentados pelo cinema só podem, paradoxalmente, aproximá-lo de suas origens. O cinema ainda não foi inventado!” (BAZIN, 1991, p. 31). Para o pensador francês, o cinema em sua origem é o sonho da representação mais perfeita possível da realidade. É neste sentido, ao reconhecer que a concepção do “cinema total” depende do progresso tecnológico da arte, que sua afirmação de que o cinema ainda não nasceu se sustenta.

Se vivo fosse hoje, seria Bazin um entusiasta das tecnologias de realidade virtual? Difícil dizer, já que muitas vezes as análises que ele fez sobre o uso de certos truques de imagem no cinema parecem contraditórias, ora condenando-os, ora elogiando-os pelo efeito realista alcançado. Mas é certo que ele tinha especial interesse pelo desenvolvimento tecnológico do cinema e seus impactos para a estética realista, como podemos ler no já mencionado ensaio a respeito do neorealismo italiano:

Desde o fim da heresia expressionista e principalmente desde o cinema falado, podemos considerar que o cinema tendeu continuamente para o realismo. Entendamos *grosso modo* que ele quer dar ao espectador uma ilusão tão perfeita quanto possível da realidade compatível com as exigências lógicas do relato cinematográfico e com os limites atuais da técnica. Com isso, o cinema opõe-se claramente à poesia, à pintura, ao teatro para se aproximar cada vez mais do romance (BAZIN, 1991, p. 243).

Dentro desta perspectiva, a partir da concepção do realismo como resultado do poder de representação da máquina, se constrói uma linguagem cinematográfica realista e se torna possível a junção entre a técnica e a estética no fundamento material do filme. No caso específico do cinema, que se propõe a “criar a ilusão do real”, essa linguagem se equilibra entre a realidade do mundo que se filma e os artifícios empregados para a construção da narrativa. Por isso mesmo a estética será sempre um produto do seu tempo, das condições sociais e históricas do momento em que se manifesta. Analisando o cinema italiano dos anos 40, Bazin destaca que não poderia haver outra forma de filmar, outras temáticas possíveis que não aquelas que diziam respeito ao reerguimento do país no momento do pós-guerra, pois “essa realidade se impõe de tal forma que não é possível falar de outra coisa” (BAZIN, 1991, p. 238).

Uma característica marcante da escola neorrealista foi o uso de atores amadores em suas produções. Na França, Bresson fazia desta característica um princípio estético rígido, chegando inclusive a nunca repetir atores e atrizes em seus filmes. A esse respeito, ele escreveu em seu *Notas sobre o cinematógrafo*, de 1975, uma coletânea de pensamentos sobre o cinema: “Sem atores. (Sem direção de atores.) Sem papéis. (Sem falas para aprender.) Sem encenação. Apenas o uso de modelos de trabalho, retirados da vida. Sendo (modelos) ao invés de parecendo (atores)” (BRESSION, 1977, p. 05, tradução nossa). Para Bresson, as pessoas que encarnavam os personagens de seus filmes não deveriam fazer qualquer esforço para se “parecer” com seus personagens, deveriam naturalmente representar os tipos desejados sem qualquer pretensão ou ensaio, como se emanassem características que lhes são absolutamente naturais.

Ainda que não chegue a enunciar uma visão tão radical quanto a de Bresson, que nega frontalmente a encenação, podemos entender que a concepção de representação em Bazin está próxima daquela que é expressa pelo cineasta. Entretanto, o crítico faz a ressalva de que este aspecto em específico, o uso de atores amadores, não pode ser automaticamente visto como um traço de realismo, pois “Não é a ausência de atores profissionais que pode caracterizar historicamente o realismo social no cinema [...], porém, a negação do princípio da vedete e a utilização indiferente de atores profissionais e atores ocasionais” (BAZIN, 1991, p. 240). Ou seja, trata-se de um determinado uso que se faz desse recurso, neste caso, com o objetivo específico de buscar uma representação mais próxima da realidade que se pretende filmar, obtendo um retrato concretamente realista dos personagens, cuja aderência ao papel representado não depende de uma imagem construída anteriormente na indústria do cinema. Um cinema calcado nos tipos clássicos, vinculado ao *star system*, não deixaria de ser pobre em realismo por simplesmente empregar pessoas comuns em seus filmes. O realismo que Bazin busca delinear é resultado de uma técnica narrativa, de um modo de se contar a história que caracteriza sua estética, e da qual a técnica de encenação e a formação do elenco são elementos determinantes.

Há ainda outro aspecto interessante a se notar na descrição que Bazin faz da trajetória histórica do desenvolvimento da representação cinematográfica, que seria guiada por um interesse no constante incremento da impressão de realidade, de forma que o cinema se afasta da poesia para “se aproximar cada vez mais do romance”. Entendemos que essa analogia com o romance se explica justamente no que diz respeito à constituição dos personagens, ou seja, assim como numa obra literária as personagens são construídas unicamente por tudo aquilo que a obra lhes dá, já que em princípio não têm existência fora dela (o que não se aplica no caso de personagens históricos, naturalmente), Bazin (e Bresson, de maneira ainda mais enfática) manifesta o desejo de que a personagem no cinema seja “independente” do ser humano que a representa diante da câmera. Ou seja, nosso julgamento sobre as personagens não deve se contaminar pelo conhecimento de quem são os atores e atrizes fora do filme. Naturalmente, tal pretensão

não se constituiu como uma tendência dominante na história do cinema, e talvez Bresson seja o único cineasta do mundo a ter construído uma carreira obedecendo ao princípio da utilização de atores amadores como regra, sem nunca empregar os mesmos em mais de um filme.

O realismo é a grande marca estética do cinema para Bazin. A concepção geral da arte cinematográfica que ele buscou construir em seus ensaios tem como fundamento uma inspiração humanista da arte, que vislumbra para o cinema uma função catártica na medida em que ele nos possibilita uma aproximação peculiar com a realidade social de nossas existências:

Na nossa civilização mecanizada, onde o homem é devorado pela tecnicidade do seu trabalho, normalizado pelas constrictões políticas e sociais, o cinema, antes de qualquer inquietação artística, existe para responder às imprescritíveis necessidades psíquicas coletivas reprimidas (BAZIN, 2016, Kindle – loc. 4008).

O que seriam essas “necessidades”? Para Alain Bergala, Bazin entendia que o cinema era uma técnica de “ver o real”, e não de reconstruí-lo (BAZIN, 2016, loc. 4436). A câmera seria uma máquina que produz a epifania do real, que possibilita o seu surgimento diante de nossos olhos como uma manifestação inédita e poderosa, mesmo quando se atém ao mais banal, ao lado mais comum de nossas vidas. Ele conclui afirmando que “Bazin sonhava com um cinema que se apoderasse do mundo” (BAZIN, 2016, loc. 4444). Não é possível afirmar outra coisa quando nos deparamos com este pensamento de Bazin: “É, em última análise, na maneira particular que tem o cineasta de fazer significar a realidade que reside o princípio de seu estilo e, ousarei dizer, sua hierarquia” (BAZIN, 2016, loc. 4079). O cinema funciona como uma lente de aumento da realidade, a produzir a epifania do real, e neste sentido reproduz o desejo central do romance realista na tradição francesa.

O realismo baziniano se tornou uma corrente de pensamento muito influente na teoria do cinema, mas também bastante criticada. Dentre os aspectos que se tornaram mais frequentemente alvos da crítica está sua aparente obsessão pelo caráter indicial do signo imagético. Por caráter indicial entendemos a concepção do filme como um registro material de elementos do mundo que, por sua vez, se definem por sua própria existência enquanto geradores da imagem. Noël Carroll (1983) comenta que antes de Bazin, a natureza técnica do cinema, visto como uma máquina de “duplicação da realidade”, era um argumento que servia a sua desvalorização enquanto manifestação artística. O crítico francês, para quem “a natureza do filme é a re-presentação do mundo” (CARROLL, 1983, p. 27, tradução nossa), foi o responsável por qualificar esse aspecto técnico como a virtude definidora da arte cinematográfica. O problema da teoria realista baziniana, segundo Carroll, é que ela enfatiza exageradamente a representação das entidades físicas pela película fílmica, desconsiderando outras possibilidades de significação da imagem. Ele assim problematiza a questão:

Toda tomada em um filme de representação fotográfica retrata fisicamente a sua fonte, um objeto definido, pessoa ou evento que pode ser nomeado de forma singular. Este é o argumento levantado por Bazin quando ele diz que o filme representa o passado; as tomadas de um filme de representação fotográfica, qualquer que seja nossa concepção de representação, fisicamente representam os objetos, pessoas e eventos que originam a imagem. Se as tomadas são usadas apenas como uma representação física de suas fontes, elas são gravações no sentido mais básico do termo. Quando falamos do filme como evidência nós temos basicamente a representação física em mente. O problema com várias das abordagens realistas à teoria do filme é que elas parecem às vezes propor que a representação física é o único uso possível das tomadas, ou que é seu uso essencial ou mais importante (CARROLL, 1983, p. 27-28).

Carroll enxerga nessa concepção do filme como um registro material do mundo a origem da confusão teórica que embaralha os gêneros de ficção e não ficção no cinema, pois é justamente ao se apoiar nela que é possível afirmar que um filme sempre é “documental”, no sentido em que registra uma dada ação humana concreta no mundo, em um determinado momento de sua existência. Consequentemente, há o outro lado da moeda: todo filme é documental em sua essência, mas nunca é uma representação perfeita da realidade, portanto é sempre ficcional também.

Para o filósofo, esta forma de pensar o cinema é essencialmente equivocada, pois reduz a questão da representação a generalizações absolutas que não dão conta da amplitude de possibilidades de significação da imagem cinematográfica, e frequentemente ignoram seu propósito significativo fundamental. Mais tarde, Carroll (1997) apresentaria o conceito de cinema de “traço pressuposto” para designar especificamente aquelas imagens cujo fundamento é seu papel como registro fotográfico documental. Se é verdade que todo filme retrata fisicamente a fonte geradora de sua imagem – uma afirmação que entra em xeque na era digital –, as imagens também servem como representações de categorias mais abrangentes, das classes dos objetos retratados. Assim, uma imagem de Clark Gable, argumenta Carroll, é ao mesmo tempo a imagem de um dado ser humano que existe no mundo e do qual sabemos alguma coisa, assim como de um homem de certa idade e aspecto, que é o que realmente interessa para a narrativa fílmica: “em um dado filme, uma tomada pode ser apresentada por seu contexto de forma que o que é discursivamente importante a seu respeito não seja aquilo que ela fisicamente retrata, mas o que representa” (CARROLL, 1983, p. 28). Não seria exatamente isso – entre outras coisas – o que Bresson desejava com sua insistência em usar como atores pessoas comuns? Ou seja, não era esse o seu desejo, apagar o “ser humano” por trás do personagem no filme, alcançando assim aquela aproximação com o personagem do romance de que nos fala Bazin?

Carroll identifica três formas distintas de representação no cinema que devem ser levadas em conta se queremos ter uma compreensão mais abrangente de seus efeitos: a retratação física, a retratação

nominal e a representação pictórica⁴. A primeira é aquela que se refere ao indivíduo no mundo, a que é privilegiada pela concepção realista do cinema, e aponta para o ser humano ou objeto que é capturado pela lente da câmera. A segunda é a que considera o elemento retratado dentro do contexto fílmico, enquanto um personagem da obra, que recebe um nome e uma série de características que o definem para os efeitos da diegese fílmica. Esta forma de representação é aquela privilegiada pelas teorias da montagem, que, segundo Carroll, confiam exageradamente na capacidade de criar significados a partir da organização das tomadas numa dada sequência, como se tais significados pudessem ser independentes daquilo que representam no mundo, fora do filme.

Por fim, a terceira forma, que chamamos de representação pictórica (*depiction*), é a maneira mais intuitiva e natural de olharmos para as imagens, assim como signos de qualquer outra natureza, ou seja, é uma análise de aspectos dos elementos retratados que nos permitem fazer asserções sobre eles a partir de suas características gerais – assim como um rosto qualquer pode expressar a tristeza ou a felicidade, por exemplo, independente de quem seja a pessoa ou do contexto em que ela esteja inserida. A respeito dessa categoria, em específico, Carroll escreve: “A representação pictórica, por assim dizer, aparta a tomada em particular de seu referente e, ao fazê-lo, abre novas possibilidades de representação cinematográfica” (CARROLL, 1983, p. 28). Ele considera que alguns dos equívocos mais comuns na teoria do cinema, como a indistinção entre as categorias ficção e documentário e a supervalorização da montagem, nascem das generalizações excessivas que desconsideram a complexidade da imagem cinematográfica, quando ela é reduzida a um único aspecto da representação, aquele que melhor serve aos propósitos da teoria em questão. Assim, reduzir a imagem cinematográfica a seu aspecto denotativo significa ignorar as demais possibilidades de significação que ela carrega.

3 A IMPRESSÃO DE REALIDADE E O “EFEITO DE REAL”

Em texto de 1968, Roland Barthes renovou a discussão em torno da questão da representação com seu ensaio intitulado “O efeito do real”. Sua argumentação se debruça sobre uma determinada característica da literatura realista que, do ponto de vista da análise estrutural da narrativa, apresenta-se como um problema: fornecer detalhes descritivos que aparentemente nada acrescentam ao desenvolvimento da trama. Um dos exemplos literários abordados por Barthes é um trecho de *Um coração singelo*, novela de Flaubert que tão bem caracteriza essa marca da prosa realista, conforme podemos ver na transcrição do texto abaixo:

Esta casa, revestida de ardósias, ficava entre uma travessa e um beco confinante com o rio. No interior dela havia diferenças de nível que faziam tropeçar. Um estreito vestíbulo

⁴ No original: *physical portrayal, nominal portrayal, depiction*.

separava a cozinha da sala onde a Sra. Aubain passava o dia inteiro, sentada à janela, numa poltrona de palhinha. Junto aos lambris, pintados de branco, alinhavam-se oito cadeiras de mogno. Um velho piano suportava, sob um barômetro, uma pilha piramidal de caixinhas e cartões (FLAUBERT, 1986, p. 10).

Barthes reconhece que ele mesmo já havia tentado descartar esse aparente problema sob o argumento de que tais detalhes irrelevantes serviriam de “enchimentos”, constituindo “algum índice de caráter ou de atmosfera” (BARTHES, 1972, p. 36). Agora, no entanto, coloca-se diante da tarefa de oferecer uma nova explicação para esta característica central da prosa realista, pois “tudo, no discurso narrativo, é significante, e se não for, se subsistem no sintagma narrativo algumas regiões insignificantes, qual é definitivamente, se assim podemos dizer, a significação dessa insignificância?” (BARTHES, 1972, p. 38) – eis a questão.

Para respondê-la, é preciso entender a motivação deste impulso descritivo da prosa que se coloca sob análise. Para Barthes, “A história [...] é de fato o modelo dos discursos narrativos que admitem preencher os interstícios de suas funções por notações estruturalmente supérfluas”, e o realismo literário é “contemporâneo do reino da história ‘objetiva’” (BARTHES, 1972, p. 41-42), no qual as técnicas modernas de representação, como a fotografia e a reportagem, se constituem em ferramentas de autenticação do real. Ele observa que as descrições de cenário feitas por Flaubert serviriam para confirmar a hipótese platônica de que a literatura é uma arte de terceiro grau, dada a forma como se assemelham à descrição de uma hipotética pintura deste mesmo cenário – ou seja, se a pintura já é um segundo momento em relação ao real, a descrição desta pintura estaria mais um passo distante do objeto denotado, conforme defende Platão na *República*. No entanto, argumenta, trata-se de uma nova estratégia de representação que rompe com o antigo conceito de verossimilhança, já que o realismo por si só constitui o novo verossímil, de modo que “o ‘detalhe concreto’ é constituído da colusão direta de um referente e de um significante” (BARTHES, 1972, p. 43), o que resultaria num signo do qual o significado foi expulso, ou seja, a palavra representa a existência do ente denotado, e portanto dispensaria qualquer outro tipo de significação. Isso seria a ilusão referencial:

A verdade desta ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista, a título de significado de denotação, o “real” volta para ela, a título de significado de conotação; pois no mesmo instante em que esses detalhes são supostos denotarem diretamente o real, eles não fazem mais que os significarem, sem dizê-lo: o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet, não dizem nada mais que isto: *somos o real*; é a categoria do ‘real’ (e não seus conteúdos contingentes) que é então significada; ou melhor, a própria carência do significado em proveito do único referente torna-se o próprio significante do realismo: produz-se o *efeito de real*, fundamento desse inverossímil inconfessado que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade (BARTHES, 1972, p. 43, grifos do autor).

Barthes acredita que a natureza da verossimilhança do realismo não é uma convenção de gênero “ou mesmo sua máscara” (BARTHES, 1972, p. 43). Para ele, trata-se de um rompimento com “a natureza tripartida do signo, para fazer da notação o puro encontro de um objeto e de sua expressão” (BARTHES, 1972, p. 44). A estética realista, portanto, pretenderia desintegrar o signo “em nome de uma plenitude referencial” (BARTHES, 1972, p. 44), conclui Barthes. Até que ponto essa interpretação dada por Barthes para a literatura pode ser válida para pensarmos o cinema?

Podemos afirmar que o realismo cinematográfico baziniano compartilha, em alguma medida, dessa busca por uma plenitude referencial na imagem. Mas é preciso lembrar que, para Bazin, o cinema revelava aspectos da realidade que de outra forma nos seriam invisíveis, e nesse sentido reproduz a proposta da literatura realista em sua essência, qual seja, a de direcionar nosso olhar para certos detalhes ocultos ou esquecidos da existência. Além disso, o problema literário que Barthes pretende responder com seu ensaio está centrado na avaliação dos efeitos da linguagem descritiva, no uso das palavras para “pintar cenários”, fruto de uma oposição “palavra x imagem” que não faz sentido no cinema. Assim, a literatura realista, com seu olhar obsessivamente atento aos detalhes, pode nos parecer como uma manifestação do próprio desejo de se fazer cinema, de se narrar através das imagens em movimento, o que reforça a linha de pensamento que avalia esta proposta estética pela metáfora da câmera.

A interpretação radical de Barthes sobre a questão do realismo literário suscitou fortes oposições. Richard Woodfield (1989), por exemplo, em artigo que se propõe a questionar a validade da argumentação barthesiana, nota que a ideia de “ilusão referencial” foi equivocadamente empregada por ele, pois, a rigor, este conceito significa que o leitor não seria capaz de distinguir a representação (as palavras) das próprias coisas em si, o que evidentemente não é o caso da sua análise. Em seguida, o autor argumenta que há um equívoco central na proposição de Barthes: ela iguala o sentido das palavras ao sentido das *coisas* denotadas por elas.

Outro aspecto destacado por Woodfield é em relação ao papel da descrição na comunicação em geral: ser capaz de descrever detalhes do mundo ao nosso redor, das pessoas, lugares e eventos é, na vida como um todo, uma forma de comprovar a veracidade de um relato, ou seja, um ato comunicativo que se baseia na verdade por correspondência. Assim como a capacidade de repetir descrições de forma precisa é uma manifestação da verdade por coerência. A junção destes dois tipos de verdade é fundamental para a criação de um forte efeito de credibilidade narrativa. Além disso, “Nenhuma das duas formas é intrinsecamente estética, ambas são apenas partes do mecanismo da comunicação linguística e análogas aos efeitos dos estímulos da percepção visual” (WOODFIELD, 1989, p. 04). Consequentemente, a descrição exerce um papel fundamental na narrativa, pois são os detalhes do “como” se conta uma história, e não simplesmente do “o que” acontece nela, que sustentam sua verossimilhança.

O romance realista do século XIX, argumenta Woodfield (1989), elevou o projeto da prosa moderna, nascido no século anterior, para um novo patamar. Enquanto os romancistas do século XVIII se esforçavam para fazer o leitor acreditar que suas narrativas eram verdadeiras, calcadas na aparente verossimilhança de determinados gêneros, sobretudo o epistolar e o relato de memórias, o romance realista “resolve” o problema da credibilidade do narrador instituindo a “voz de Deus” – narração invisível, como o narrador flaubertiano que simula o olhar da câmera. Woodfield destaca que há muitas possibilidades interpretativas para o conjunto de detalhes na cena que Barthes analisa em seu texto: o piano em estado de abandono evoca uma época feliz na vida de sua proprietária, assim como o barômetro, cuja função é indicar a probabilidade de chuva, algo bastante útil para quem pretende sair de casa, corrobora a situação de abandono da Sra. Aubin, que depois da morte do marido raramente põe os pés para fora. Ou seja, Flaubert está dizendo tudo isso, *sem dizer*. Os detalhes, portanto, mais do que apenas marcações denotativas, são signos que evocam outros significados, para além da temporalidade da narrativa, o que parece escapar a Barthes. A evocação dos sentimentos do leitor é um aspecto totalmente ignorado na interpretação de Barthes: “A questão é que detalhes bem selecionados capturam o interesse do leitor e, muito mais do que evocar a suspensão da descrença, negociam incessantemente com suas crenças, esperanças e desejos” (WOODFIELD, 1989, p. 8).

Outra contundente crítica ao texto de Barthes foi elaborada mais recentemente, em 2009, por Jacques Rancière. Em uma conferência intitulada “O efeito de realidade e a política da ficção”, o autor se propõe a corrigir o que considera o equívoco interpretativo barthesiano movido pela concepção de que a descrição é um excesso. Seu argumento central é o de que Barthes foi incapaz de entender a revolução política que se manifestava na natureza estética da literatura realista. Para Rancière, o realismo promove uma nova sensibilidade que rompe radicalmente como que havia antes, pois “O que está no seu coração é muito mais a confusão introduzida quando o excesso de paixão e o vazio do devaneio são apropriados pelas almas das classes baixas” (RANCIÈRE, 2010, p. 87). A literatura realista, argumenta, promoveu a ascensão de uma nova matéria-prima para a arte: a vida banal, das pessoas comuns, do cotidiano, que é “exatamente o oposto do romance tradicional, o romance dos tempos monárquicos e aristocráticos” (RANCIÈRE, 2010, p. 78).

Para Rancière, a análise estrutural a que Barthes se dedica está calcada na “ideia modernista da obra de arte como desenvolvimento autônomo da sua própria necessidade interna, invalidando a velha lógica da semelhança e da referencialidade” (RANCIÈRE, 2010, p. 76). Segundo essa interpretação, tudo o que não contribui para o desenrolar do enredo é supérfluo, portanto, inútil, de forma que esta nova verossimilhança, manifesta no realismo das descrições excessivas, torna-se um “fetiche do real”. Ele argumenta que é preciso olhar a verossimilhança sob um viés mais abrangente, que seja capaz de ir além dos limites da lógica interna do desenrolar da narrativa na obra:

Verossimilhança não é somente sobre que efeito pode ser esperado de uma causa; ela também diz respeito a o que pode ser esperado de um indivíduo vivendo nesta ou naquela situação, que tipo de percepção, sentimento e comportamento pode ser atribuído a ele ou ela (RANCIÈRE, 2010, p. 79).

Rancière nos lembra que, apesar de organizar seus eventos dentro de uma lógica interna, autônoma, a ficção não opera no vácuo, e por isso está invariavelmente, em alguma forma e medida, ligada ao mundo referencial. Esta ligação, por sua vez, depende de nossas “capacidades de experiência sensorial, do que os indivíduos podem viver, o que podem experienciar e até que ponto vale a pena contar a outros seus sentimentos, gestos e comportamentos. [...] O efeito de realidade é um efeito de igualdade” (RANCIÈRE, 2010, p. 79). A partir desta compreensão, entende-se que a revolução operada pelo realismo literário é uma revolução política dos sentidos, pois torna possível “a qualquer um sentir qualquer coisa” (RANCIÈRE, 2010, p. 79). Dentro desta nova hierarquia estética, a descrição não pode ser vista como um mero adendo à narração: “Ação e percepção, narração e imagem tornaram-se um e o mesmo tecido sensorial de microeventos. [...] A ‘imagem’ não é adicionada à narração, ela se torna a música da igualdade na qual a oposição entre ação e imagem desaparece” (RANCIÈRE, 2010, p. 80). Mais uma vez, nos parece que a literatura quer ser o que o cinema simplesmente é: imagem e ação num único signo.

É justamente a esta conclusão que o raciocínio de Rancière parece querer chegar. Esta disposição original dos signos verbais realizada pela literatura realista, que conjuga o apelo imagético das descrições com a ação que move temporalmente a narrativa numa mesma ordem do significado, promove a “conexão universal das experiências libertadas de qualquer enredo de causalidade” (RANCIÈRE, 2010, p. 89), afirma Rancière. E mais uma vez, essa peculiar combinação entre narração e imagem oriunda na literatura desemboca no cinema:

Isto pode ser ilustrado, creio, pela equivalência de todos os movimentos em *Homem com uma câmera*, de Dziga Vertov. A linha de produção na fábrica e os gestos de um engraxate na rua, o trabalho de um mineiro e o fazer as unhas num salão de beleza são representados como manifestações equivalentes de energia que o filme conecta uma à outra, assim como os empregados da empresa telefônica continuam a conectar novos interlocutores quando constantemente ligam e desligam os fios (RANCIÈRE, 2010, p. 89).

Rancière acrescenta ainda que o compromisso com a captura da realidade que fundamenta a estética do cinema de Vertov expressa uma compreensão particular da atividade artística, a de que sem a arte é impossível representar a realidade. A distinção entre a arte e a vida deixa de fazer sentido para este cinema, pois ele realiza a “conexão universal dos movimentos” (RANCIÈRE, 2010, p. 89) da sociedade

num todo artístico. Ao conferir intensidade aos momentos banais da vida, igualando-os em valor a qualquer outro e desprovido todo o seu conjunto de uma função narrativa, este cinema seria a manifestação mais concreta do anseio pela democracia artística que nasce com a literatura realista.

4 O OLHO HUMANO E O DIGITAL

A percepção do realismo, ou sua ausência, em um produto audiovisual resulta de uma complexa combinação de fatores cognitivos e culturais. Torben Grodal (2002), que tem se dedicado ao estudo desta questão ao longo dos últimos 20 anos, entende que sua premissa é que “o ‘realismo’ pode ser descrito como uma posição avaliativa baseada na percepção, na cognição e no hábito.” O autor destaca que há uma série de operações mentais envolvidas no processo avaliativo responsável por produzir um determinado julgamento sobre o nível de realismo de um produto audiovisual, e que o próprio objeto desta análise pode predefinir parâmetros para o julgamento do espectador. Assim, o realismo de um documentário e de um filme de ficção serão avaliados a partir de critérios diferentes:

O conhecimento do que existe no mundo difere de pessoa para pessoa e de época para época. Assim, ao avaliar se uma dada representação pode ser rotulada como realista é necessário realizar uma análise histórica ou cultural que considere o conhecimento dos modos de representação e conhecimento de mundo dos produtores desta representação, bem como de seus espectadores reais ou prováveis (GRODAL, 2002, p. 69).

Apesar dessa consideração sobre o aspecto mais amplo do contexto cultural envolvido nos processos de produção e consumo de um determinado produto audiovisual, cujos parâmetros são determinantes para a avaliação qualitativa do seu grau de realismo, o autor ressalta que a “impressão de realidade” é um efeito imediato causado no espectador, que resulta de uma combinação de certas disposições inatas do ser humano combinadas com seu repertório de conhecimentos sobre o mundo e a realidade (GRODAL, 2002, p. 72). A percepção é o primeiro elemento da cadeia interpretativa que entra em ação: se meus olhos reconhecem algo diante deles, então esse algo simplesmente existe – um julgamento mais elaborado só virá mais tarde⁵.

Além disso, nossa avaliação de qualquer coisa que chega até nós pela visão se processa a partir de parâmetros comparativos, ou seja, da semelhança (na semiótica, trata-se da natureza icônica do signo), que se estrutura a partir de certos “esquemas” que servem como parâmetros gerais. Assim: “Se uma representação é muito diferente de nossos esquemas podemos pensar que ela não é muito realista. Mas se parece exatamente como o esquema sem qualquer especificidade, também pode ser percebida como

⁵ Aqui deixamos de lado os efeitos sonoros, que devem ser considerados para uma análise completa do produto audiovisual.

não muito realista” (GRODAL, 2002, p. 73). Nesse sentido, modelos canônicos de narrativa tenderiam a se tornar “naturalmente” verossímeis por criarem um padrão automaticamente reconhecível, mas por outro lado correm o risco de se tornarem reprodutores de lugares-comuns, e assim se tornarem inverossímeis – como um enredo de comédia romântica, por exemplo.

Tratando especificamente da estética no audiovisual, Grodal (2002) observa que a impressão de realidade pode também ser um efeito estético propositalmente criado pela própria imprecisão da imagem. Ou seja, a imagem tremida, borrada, fora de foco, que faz o espectador (supostamente) perceber detalhes das condições em que foi feita a tomada pode se tornar um “signo da realidade”. Esta estratégia já se tornou tão comum na produção audiovisual contemporânea que, acreditamos, dificilmente pode ser percebida hoje como um índice de realidade da representação por si só. Se foi fundamental para um filme como *A Bruxa de Blair* (1999), uma ficção que se fazia passar por documentário, este uso particular dos “signos do real” já se tornou um clichê de séries de ficção cômicas de televisão, como ocorre em *The Office* e *Modern Family*. Grodal (2002) destaca ainda que é preciso levar em conta que a qualidade do realismo é multifacetada e está em constante transformação, na medida em que o progresso do conhecimento e das formas de representação atualizam nossos parâmetros avaliativos.

Grodal (2002) questiona ainda se em nosso contexto midiático atual, caracterizado como uma era em que estamos submersos num mundo de imagens digitais cujo vínculo com o mundo físico se tornou mais frágil e rarefeito, nossa capacidade cognitiva de percepção da realidade diante das imagens teria sido alterada, quando comparada ao que era no mundo analógico, por exemplo. Em linhas gerais, ele não encontra motivos para pensar que sim, e afirma: “Não é óbvio que os espectadores modernos dos filmes de fantasia e ficção tenham maior confiança no realismo destas representações do que os humanos pré-modernos tinham em suas fadas e deuses” (GRODAL, 2002, p. 84). O autor sustenta que nossas experiências de percepção realista do mundo, como um comportamento natural do ser humano, continuam a funcionar como regra geral para nossas interações cotidianas, assim como para nossas reações diante de qualquer tipo de representação. A respeito da posição pós-modernista que supõe uma crise da representação e a conseqüente perda do sentido de realismo, Grodal afirma:

Assim, aqueles críticos e artistas modernos e ‘pós-modernos’ que expressam seu ceticismo diante do ‘realismo’ e seu interesse na ‘metaficção’, na ‘reflexividade’ e ‘intertextualidade’ podem ser vistos como sintomas de um período de transição cognitiva e emocional que, por razões emotivas, necessitam destacar a representatividade da representação (GRODAL, 2002, p. 84).

Dada a complexidade da relação entre representações e realidade, que envolve além de nossa capacidade perceptiva (um atributo físico, natural), convenções de gênero e conhecimento de mundo,

Grodal (2002) não vê qualquer indício de que nossas funções cognitivas tenham se alterado fundamentalmente. A suposta “crise da representação” do mundo digital seria antes uma “crise de adaptação” diante de um novo cenário midiático, que se modificou radicalmente num curto espaço de tempo. Por isso, acrescenta, a questão do realismo na representação continua muito pertinente para as discussões teóricas do campo da representação audiovisual, uma vez que nós automaticamente julgamos o nível de realismo das representações com as quais interagimos.

Outro autor que discute os possíveis impactos da imagem digital em nossa percepção realista das imagens é Lev Manovich. Ele nos lembra que o cinema nasce como uma arte de caráter indicial, uma tentativa de se criar com “pegadas”, as marcas físicas da luz sobre a película (MANOVICH, 1995). Mas na era digital ele muda radicalmente sua natureza material: diante das vastas possibilidades de criação de imagens oferecidas pela tecnologia, o que antes era a característica definidora do cinema, o filme essencialmente constituído pelo registro de imagens de atores e cenários diante da câmera, passa a ser apenas mais uma modalidade, pois o cinema já “não é mais uma tecnologia indicial de mídia, mas antes um subgênero da pintura” (MANOVICH, 1995, p. 3).

Uma vez que o tratamento das imagens fílmicas passa a ser feito exclusivamente por meio de softwares que não distinguem a natureza de tais imagens – se foram gravadas por meio físico ou digital –, e que também apagam essa distinção para nós, o filme “perde sua privilegiada relação indicial com a realidade pró-fílmica” (MANOVICH, 1995, p. 7), argumenta Manovich. O que é, então, o cinema digital? Assim responde Manovich: “algo cuja aparência é feita de forma a parecer-se exatamente como se tivesse acontecido, embora possa não ter acontecido” (MANOVICH, 1995, p. 8). As tecnologias de edição digitais, portanto, são na verdade empregadas para permanecerem invisíveis aos olhos do espectador:

Embora hoje a maior parte dos lançamentos em Hollywood envolva cenas manipuladas digitalmente, o uso dos computadores é cuidadosamente escondido. O cinema narrativo comercial ainda continua preso ao estilo realista clássico em que imagens funcionam como imaculados documentos fotográficos de alguns eventos que se passaram diante da câmera. O cinema se recusa a abandonar seu efeito cinematográfico original, um efeito que, de acordo com a penetrante análise feita por Metz nos anos 70, depende da forma narrativa, do efeito do real e da arquitetura cinematográfica funcionando conjuntamente (MANOVICH, 1995, p. 11).

Erick Felinto (2006) corrobora a tese de que o digital está a serviço da impressão de realidade no cinema: “No cinema hollywoodiano, a introdução do paradigma digital tem cumprido o papel de reforçar a sensação de realidade das narrativas tradicionais, mesmo quando a história contada é de caráter inteiramente fantasioso” (2006, p. 415). Ele também vê como efeito desta virada digital um afastamento entre cinema e realidade que, acredita, traz como consequência a perda de sentido da oposição “realidade x ficção”. A digitalização do filme, argumenta, almeja o objetivo final de uma vivência totalmente

desmaterializada, como se o filme se tornasse uma “experiência de simulação *imediata*, ou seja, em que o meio se evapora, de modo a tornar a própria mente do fruidor o ‘palco’ da história narrada” (FELINTO, 2006, p. 427, grifos no original). Neste cenário, argumenta Felinto, perderíamos por completo a relação da imagem com o mundo físico exterior à representação, só restaria uma espécie de simulacro e não haveria mais cinema:

Sem nenhuma espécie de distância, sem qualquer dimensão de materialidade, o cinema deixaria de existir em benefício de um desdobramento tecnológico da realidade, pois é na ambigüidade da imagem, na sua potência de pôr em questão o estatuto da realidade, que tem residido a força do cinema. [...] Escolher a vertente da simulação em detrimento da (re)criação implica pôr um fim à tensão criativa - entre realismo e imaginação, entre documentarismo e ficcionalismo -, que tem marcado a experiência cinematográfica desde seus primórdios (FELINTO, 2006, p. 427).

Esse tom pessimista em relação à imagem digital parece ser a tônica dominante no pensamento de um grupo influente de teóricos do cinema. André Parente (1999), pesquisador e artista visual sempre muito ligado aos avanços tecnológicos do audiovisual, já apontava nessa direção no final do século passado: “A imagem virtual existe em função de uma auto-referência que é mortífera, no sentido de que ela impede aquilo que vem de fora de ser visto, que o novo apareça, ou o que há como experiência do novo seja visto como novo” (PARENTE, 1999, p. 16). Em linhas gerais, trata-se de uma vertente que enxerga a digitalização como um movimento que nega o caráter realista do cinema e, por consequência, ressalta seu caráter de construção discursiva, como se as imagens não mais pudessem representar algo que está além delas.

O argumento da “perda” do valor indicial da imagem cinematográfica como consequência de sua digitalização, por exemplo, é fruto de uma concepção limitada do conceito semiótico de índice, que o considera equivalente ao valor ontológico da realidade, de forma semelhante ao que propõe a estética baziniana. Martin Lefebvre e Marc Furstenau (2002) lembram que Bazin desenvolveu sua crítica traçando uma linha que separa a cinematografia em dois campos distintos: um fazer cinema constituído pela captura das imagens do real, o que seria seu ideal; e outro que está calcado no trabalho de montagem que busca produzir determinados efeitos no público. Em sua hierarquia estética, Bazin se opõe a tudo aquilo que, na sua concepção, possa “enganar” o espectador quanto à natureza da imagem exibida. Para os autores, “Ao recusar-se a integrar simulações ‘invisíveis’ e ‘perfeitas’ do espaço unificado em sua estética, Bazin confunde realismo com realidade” (2002, on-line, n.p., parag. 31).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma característica marcante de nosso cenário contemporâneo, sobretudo no audiovisual, é a tendência ao enfraquecimento das fronteiras entre os discursos declaradamente ficcionais e os que se posicionam como alguma forma de reprodução ou análise da realidade. As novas tecnologias de manipulação de imagens tornaram praticamente impossível distinguir entre aquelas que são “reais” (produzidas diante de entes que possuem existência física no mundo) e as que são criadas artificialmente por *softwares*, elevando o potencial de representação da imagem a um novo patamar. Robert Stam nos lembra que “uma vez que sabemos que as imagens podem ser criadas eletronicamente, ficamos mais céticos quanto a seu valor de verdade” (2017, p. 319-20). Como resultado, o ceticismo em relação às formas de representação em geral, característica marcante do cenário pós-moderno, se intensifica e desemboca no contexto comunicacional denominado de “pós-verdade”, condição em que a premissa da existência de uma realidade ulterior à representação se enfraquece a ponto de perder relevância em diversos campos discursivos, como as artes e a política.

Na literatura, uma tendência que tem se destacado neste contexto é o surgimento de narrativas de cunho autobiográfico e confessional, em que prosadores criam enredos e personagens ficcionais com forte inspiração nos acontecimentos de suas vidas. Esta hibridização livre entre a ficção e a biografia embaralha a dicotomia “ficção x realidade”. Christian Schwartz, em comentário sobre a literatura brasileira da primeira década deste século, destaca essa característica: “... os cruzamentos entre ficção e não-ficção parecem ter se tornado [...] o terreno artístico mais fértil no campo das letras” (SCHWARTZ, 2012, p. 32). Trata-se da chamada ‘autoficção’, um termo cunhado pelo escritor francês Serge Doubrovsky, no final dos anos 1970, e que desde então vem ganhando popularidade e ocupando o centro do debate da crítica especializada. Dois exemplos da literatura brasileira nessa linha são os romances *O irmão alemão* (2014), de Chico Buarque, e *Flores Artificiais* (2014), de Luiz Ruffato.

Seria esse cenário de ceticismo generalizado quanto às formas de representação uma manifestação estética de antirrealismo? Ou antes o sintoma de um redimensionamento da relação da arte com o mundo, propondo a negação dos padrões de verossimilhança até então vigentes para que possam surgir outros, em sintonia com formas emergentes de manifestação da subjetividade do ser humano? Será possível conceber a produção artística narrativa, no cinema e na literatura, sem tomarmos a “realidade do mundo” como um ponto de partida a partir do qual se definem diferentes graus de realismo? Estas questões se encontram atualmente no cerne do problema da representação, e são indicativas de que estamos ainda em busca de parâmetros para redefinir a relação entre arte e realidade em nosso tempo.

6 REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland (1968). O efeito de real. In: MENDONÇA, Sérgio Antônio; NEVES, Luiz Felipe Baeta (org.) *Literatura e Semiologia – pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

BAZIN, André (1945-46). *O Cinema – ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BAZIN, André. *O Realismo Impossível*. Edição Kindle: Autêntica, 2016.

BRESSON, Robert. *Notes on cinematography*. New York: Urizen Books, 1977.

CARROLL, Noël. From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film. *Philosophic Exchange*, v. 14, n. 1, 1983.

CARROLL, Noël (1997). Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema – documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: Editora Senac, 2005. v. 2.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura Ocidental – autores e obras fundamentais*. São Paulo: Editora Ática, 2004.

FELINTO, Erick. Cinema e tecnologias digitais. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus Editora, 2006.

GRODAL, Torben. The experience of realism in audiovisual representation. In: *Realism and 'reality' in film and media*. Museum Tusulanum Press, p. 67-91, 2002.

LEFEBVRE, Martin; FURSTENAU, Marc. Digital editing and Montage: the Vanishing Celluloid and beyond. *Cinemas / Revue d'études cinématographiques*, v. 13, n. 1-2, p. 69-107, 2002.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. São Paulo: Papirus, 2013.

MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Massachusetts: MIT Press, 2002.

MANOVICH, Lev. *What is digital cinema?* [S.n.: S.l.], (1995) Disponível em <http://manovich.net/index.php/projects/what-is-digital-cinema>. Acesso: 15 mar. 2021.

METZ, Christian. A respeito da impressão de realidade no cinema. In: METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PARENTE, André. Cinema e tecnologia digital. *Lumina*, Juiz de Fora, v. 2, n. 1, p. 1-17, jan./jun. 1999.

RANCIÈRE, Jacques (2010). O efeito de realidade e a política da ficção. Tradução: Carolina Santos. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 86, p. 75-90. mar. 2020.

SCHWARTZ, Christian. Gênese autobiográfica da ficção. Curitiba: Biblioteca Pública do Paraná, *Jornal Cândido*, no. 09, abril de 2012.

WOOD, James. *A coisa mais próxima da vida*. SESI-SP Editora. Edição do Kindle, 2017.

WOOD, James. *The Broken Estate: Essays on Literature and Belief* (Modern Library Paperbacks), 1999.

WOODFIELD, Richard. *The Reality Effect* – an alternative account. Published originally in the Polish Philosophy Journal - Dialectics and Humanism, edited by Harold Osborne, 1989. Disponível em: https://www.academia.edu/222169/Richard_Woodfield_The_Reality_Effect_An_alternative_account. Acesso em: 10 fev. 2020.

WATT, Ian. *The rise of the novel*. London: Pimlico, 2000.

Title

The signs of realism: from literature to cinema, from Flaubert to digital images.

Abstract

This work proposes a theoretical reflection on the concept of realism in literature and cinema, establishing connections between the two artistic fields. For that purpose, it reviews classic formulations of these two theoretical fields and proposes their analysis based on the readings of contemporary thinkers, highlighting aspects of the current scenario of the crisis of representation in the arts. For Roland Barthes, the aesthetics of the realist novel embodied a new idea of verisimilitude, the result of a fusion between the referent and the signifier, resulting in the “reality effect”. For André Bazin, the cinematographic image was capable of operating the “epiphany of the real”, taking the desire for realistic representation to its limit. The positions of these authors were widely criticized by theorists such as Rancière, Grodal and Carroll, who pointed out their deficiencies and incompleteness. For Wood, realism is an evaluative parameter for all narrative art, which is built upon a dynamics of approximation and distancing from reality. In the current scenario, the problem of representation calls into question the truth value of the forms of representation, which intensifies the feeling of skepticism that characterizes the post-truth context. Cinematographic images lost their status of material veridicality, since the film no longer has a physical support, while literature mixes fact and fiction in practices of self-fiction. What form of esthetic realism is possible for our time?

Keywords

Realism; crisis of representation; esthetics; narrative.

Recebido em: 11/07/2021.

Aceito em: 24/08/2021.