

OS REALISMOS POSSÍVEIS NO CINEMA: DO NATURALISMO AO REALISMO ESTÉTICO

FILIPPE MARTINS
INSTITUTO DE FILOSOFIA DA UNIVERSIDADE DO PORTO I
AESTHETICS, POLITICS AND KNOWLEDGE RESEARCH GROUP
ESMAD/IPP

Perspetivas naturalistas

Falar de autenticidade no cinema – incluindo uma autenticidade propriamente estética – implica sempre invocar algum tipo de realismo. A experiência da autenticidade apoia-se necessariamente em algum referencial realista, ou não faria sequer sentido falar de autenticidade. Mas o realismo atua de diversas formas na perceção cinematográfica. Há modos distintos de realismo que podem cruzar-se e conviver no mesmo objeto cinematográfico. Não basta, portanto, falar de autenticidade em sentido lato para descrever a relação estética do cinema com o realismo. Será necessário distinguir os diferentes modos de autenticidade aplicáveis ao cinema e aos seus géneros e regimes – a começar pelo próprio carácter intrinsecamente realista do dispositivo técnico – para que a especificidade de uma autenticidade propriamente estética possa ser deduzida e descrita.

Neste panorama abrangente, propomos, em primeiro lugar, uma distinção de fundo entre realismos naturalistas e realismos fenomenológicos. Do lado do naturalismo, por seu turno, é possível apontar abordagens distintas cujo delineamento também poderá ajudar-nos a balizar o problema estético. Começemos por averiguar estas modalidades de vocação naturalista.

Uma primeira abordagem refere-se expressamente ao domínio da *Physis*, onde se descobrem estruturas que podem ser analisadas e compreendidas. Trata-se de um naturalismo de vocação materialista, reducionista e historicista, que não só influi nas metodologias da cobertura teórica do cinema, como condiciona as motivações práticas dos cineastas e agentes culturais.

No contexto teórico do cinema, este realismo tende, por um lado, a reduzir a evolução histórica da arte às idiossincrasias da cultura (aproximando-se, aqui, de um materialismo dialético)¹ e, por outro lado, interpreta a dimensão estética a partir dos processos sociológicos e psicobiológicos que subjazem às construções artísticas e aos seus modos de significar. Aqui se pode incluir também o estruturalismo e a semiótica tradicional. Segundo J. D. Andrew, “os semióticos suprimem a abordagem filosófica do cinema porque são dogmaticamente materialistas. Para eles, as condições materiais da linguagem, da ideologia social e da psicologia pessoal determinam as instituições culturais e o seu desenvolvimento” (Andrew 2002 [1976]: 193). Um materialismo que poderá ser otimista (revolucionário), ou pessimista (determinista) (*Ibidem*). Em todo o caso, um materialismo dirigido ao substrato fisiológico da arte, a qual é entendida essencialmente como organismo sociocultural produtor de objetos artísticos que se tornam mercadorias simbólicas.

Paralelamente, na ótica do próprio cineasta e da sua prática cinematográfica, esta relação de compromisso com a *Physis* corresponde a um *realismo epistemológico* (ou documentarista, ou científico), no âmbito do qual se procura, antes de mais, estabelecer um contrato positivista com a realidade. Este tipo de realismo – que identificamos tipicamente na reportagem jornalística ou no

¹ Nas palavras de Herbert Marcuse: “Se o materialismo histórico não dá conta do papel da subjetividade, adquire a aparência do materialismo vulgar. A ideologia torna-se mera ideologia, apesar das enfáticas qualificações de Engels, e toma lugar uma depreciação de todo o mundo da subjetividade, uma depreciação não só do sujeito como ego cogito, o sujeito racional, mas também da interioridade, das emoções e da imaginação” (Marcuse 2016 [1977]: 15).

documentário – é herdeiro do realismo básico inerente às virtudes técnicas do próprio dispositivo cinematográfico. Sem dúvida, o uso do cinema para fins científicos ou documentaristas constituiu a evolução mais direta ou literal desse realismo primordial – um *realismo ontológico*, segundo autores como Kracauer e Bazin. Do mesmo modo que a fotografia preserva mecanicamente a impressão luminosa da realidade, também o realismo epistemológico visa captar a realidade documentando-a, preservando-a, servindo-lhe de prova, mesmo que o faça por via de um discurso (audiovisual). Desde que esse discurso se mantenha orientado tacitamente para os factos, não importa realmente que esses factos sejam mais ou menos manipulados no seio do próprio discurso. Apesar do artifício discursivo, que é inevitável, o discurso cinematográfico orientado para os factos será ainda epistemológico, apostado na objetividade empírica, na imparcialidade, na neutralização do autor enquanto sujeito discursivo.

Neste processo de apagamento da subjetividade, é todo um domínio da experiência que parece ser desconsiderado. A dimensão fenomenológica fica comprometida, juntamente com o respetivo sujeito fenomenológico. A oposição que aqui se insinua contra a fenomenologia pode ser descrita nos moldes da oposição mais geral entre um plano epistemológico (relativo à *Physis*) e um plano propriamente fenomenológico: “Quando o semiótico decompõe um filme para análise, interrompe o fluxo do tempo, o fluxo da experiência, e arrisca-se a tratar o filme como um objeto da natureza” (Andrew 2002: 199).

Há um segundo tipo de naturalismo que é próximo do realismo científico, embora se mantenha liberto do compromisso com os factos: um *realismo mimético* que, mais do que dedicar-se à abstração teórica de um plano empírico (como sucede no realismo científico), dedica-se diretamente à verosimilhança percetiva, à reconstrução da perceção sensível e ao reconhecimento das suas leis (por exemplo, as leis da perspetiva na pintura naturalista). Este é também o tipo de realismo que mais se destaca na ficção clássica, na narratividade, no mundo da representação em geral (que Jacques

Rancière, num contexto abrangente, designou como “regime representacional da arte”²).

Ao apostar na verosimilhança e no seu contínuo aperfeiçoamento, o realismo mimético trata o mundo da ficção como se fosse uma realidade autónoma e autossuficiente, com as suas próprias leis naturais, erigida do outro lado de uma quarta parede inviolável. Dir-se-á que embora se trate aqui ainda de um naturalismo, não será já porventura um naturalismo materialista na medida em que o discurso se emancipou da *Physis*. Mas isto não significa que o realismo mimético promova a voz subjetiva ou que se posicione do lado da fenomenologia. Ainda que as manifestações artísticas do realismo mimético possam concentrar-se no próprio ato percetivo (como no impressionismo) ou mesmo na projeção de uma interioridade ou afeção (como no romantismo), o seu método mantém-se análogo ao do realismo epistemológico. A *Physis* serve de âncora para medir tanto a veracidade (no realismo epistemológico) como a verosimilhança (no realismo mimético). Enquanto o primeiro realismo exerce um princípio de credulidade, o segundo promove uma “suspensão da incredulidade”, a qual consiste em tratar a ficção como credível, isto é, como se fosse realidade. Do mesmo modo que o sujeito é silenciado no realismo epistemológico em nome da credibilidade e imparcialidade científica, esse sujeito mantém-se igualmente anónimo e silencioso no realismo mimético. Para todos os efeitos, o sujeito é inexistente na ficção clássica, seja do lado da receção (o espectador em suspenso do lado de cá da quarta parede), seja do lado da enunciação (o autor/narrador que se desvaneceu na transparência do próprio quadro cinematográfico).

Um terceiro tipo de naturalismo também tende a opor-se ao método fenomenológico, mas afastando-se precisamente do estruturalismo e da semiótica: um naturalismo materialista que situa a matéria num plano imanente – ou um “plano da imanência”,

² Cf. Rancière 2009 [2000].

segundo Deleuze e Guattari³ – anterior à significação e à organização, liberto do confinamento da cultura e dos seus códigos. Este materialismo parece aplicar-se sobretudo às vanguardas cinematográficas que se seguiram à segunda guerra mundial, a começar pelo neorrealismo italiano. Do existencialismo de Bazin ao materialismo de Deleuze, tratou-se de assinalar uma viragem paradigmática no mundo do cinema, juntamente com uma nova forma de realismo, um *realismo imanentista*, sem mediação, sem distância em relação ao seu objeto.

Numa primeira leitura, dir-se-á que este último tipo de materialismo convive bem com a fenomenologia, encontrando nela o seu espaço. A propósito dos filmes do neorrealismo italiano, comentava Amédée Ayfre em 1952: “Ao dar primazia à existência sobre a essência, este método [de cineastas como Rossellini, Zavattini, De Sica ou Visconti] aproxima-se estranhamente do que os filósofos chamam descrição fenomenológica” (Ayfre: 185). E prosseguia:

Descrição direta da experiência tal como ela é, sem levar em conta a sua génese psicológica ou as explicações causais que o cientista, o historiador ou o sociólogo podem fornecer; uma espécie de estudo descritivo de um conjunto de fenómenos tal como eles se manifestam no tempo e no espaço, por oposição às leis fixas e abstratas que regem tais fenómenos, ou às realidades transcendentais de que eles constituem manifestação, ou ao criticismo normativo decisor da sua legitimidade? Ora, esta é precisamente a definição dada à fenomenologia por Merleau-Ponty. (*Ibidem*)

Na perspetiva de J. D. Andrew, tal depuração da matéria já não teria sequer a ver com um materialismo: “A fenomenologia de Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty e Dufrenne foi a que melhor exprimiu esse ponto de vista da ‘arte como liberdade’, e foi contra a sua filosofia que o materialismo e o anti-humanismo do estruturalismo e da semiótica se revoltaram” (Andrew 2002 [1976]: 194). Andrew

³ Cf. Deleuze e Guattari, 1992.

prossegue aqui a oposição entre a fenomenologia e o materialismo científico, escrevendo estas palavras numa altura em que a teoria do cinema parecia renunciar definitivamente à fenomenologia (e, de um modo geral, à filosofia), seguindo uma linha mais formalista que melhor se adequava à sobriedade metodológica da academia:

Que não haja dúvidas: o esforço científico epitomado pela semiótica de Metz domina firmemente a atual teoria do cinema. Tem uma situação estável devido à ascensão da teoria do cinema ao *status* universitário e à atmosfera geral que aplaude ‘as ciências do homem’. Os semióticos pretendem substituir todas as outras teorias do cinema, ou porque as consideram impressionistas, insipientes e sentimentais, ou porque, como nos casos de Mitry e Bazin, estão ‘corrompidas’ pela filosofia. (*Ibidem*: 193)

A fenomenologia permanece aqui a alternativa ao materialismo científico e à análise semiótica que recobre a experiência. A fenomenologia e a semiótica são entendidas, portanto, como regimes incompatíveis.

Mas, nesta altura, não só o estruturalismo acusava já um certo cansaço teórico, abrindo espaço aos estudos pós-estruturalistas que se seguiram, como a própria fenomenologia era rejeitada através de um novo tipo de materialismo que se opunha diretamente à vida subjetiva. Foucault apontou simultaneamente ambas estas linhas teóricas, recusando ao mesmo tempo o estruturalismo e a fenomenologia.⁴ Mas é em Deleuze que se torna mais evidente o caráter materialista desta abordagem. Rancière refere um *naturalismo*: “Poderíamos concluir que Deleuze não fala minimamente da arte cinematográfica e que os seus dois volumes acerca das imagens

⁴ Nas palavras de Foucault: “A análise dos enunciados efetua-se, pois, sem referência a um *cogito*. Não coloca a questão de quem fala, se manifesta ou se oculta no que diz, quem exerce, tomando a palavra, a sua liberdade soberana, ou se submete sem sabê-lo a coações que percebe mal. Ela situa-se, de facto, no nível do ‘diz-se’” (Foucault 2008 [1969]: 139). E prossegue: “Ignorei a transcendência do discurso; recusei-me, descrevendo-o, a relacioná-lo com uma subjetividade” (*Ibidem*: 224).

são uma espécie de filosofia da natureza” (Rancière 2014: 179-180). O naturalismo tende para uma postura realista, mas não se restringe ao realismo propriamente científico ou mimético, embora proponha sempre um certo apagamento da subjetividade. Pode ligar-se aos propósitos da ciência, pode constituir-se como objetivo de toda a arte mimética e ilusionista, e pode também aludir, de modo mais radical, à imanência de um mundo puramente objetivo, sem distância, tradução ou representação. Na perspectiva de Deleuze, aproximarmo-nos da matéria sensível implica afastarmo-nos do sujeito e, por consequência, de uma certa definição clássica da fenomenologia⁵. Mas esta abordagem também não se enquadra na ciência, nem mesmo na ciência semiótica. É um recuo mais radical até um plano que antecede a forma, ou então (o que frequentemente quer dizer o mesmo) que visa aceder à “forma em si”. Um materialismo propriamente *estético* na aceção etimologicamente rigorosa do termo, contra a hegemonia do *logos*, afastando-se ao mesmo tempo da semiótica e da fenomenologia, isto é, opondo-se simultaneamente à formalização e à viciação subjetiva.

O realismo é o território comum aos naturalismos já referidos. Os dois primeiros são formalistas (no sentido representacionista do termo), o último não, mas são todos realistas. O que Deleuze defende é um realismo não-formalista da arte. É neste sentido que ele se afasta dos naturalismos científico e mimético.

Realismos diretos

Todos estes naturalismos apontam para um afastamento da subjetividade e, nesse sentido, constituem *realismos diretos*. Poderíamos objetar que, dada a natureza formalista e representacionista do naturalismo mimético, este não pode inscrever-se num realismo direto, ao contrário do materialismo sensológico de Deleuze, que justamente opera, através da arte (e do seu combate aos “vícios do cérebro humano”), contra o trabalho

⁵ Cf. Deleuze 2011 [1981].

de formalização ou tradução figurativa do mundo sensível. Mas o realismo direto das teorias miméticas da arte está insinuado na própria crítica à *mimesis*. De facto, é por pretender ser direto que o naturalismo mimético é, em certo sentido, equivocadamente, como sempre acusou a crítica platónica. Segundo Susan Sontag:

A teoria originária da arte, aquela dos filósofos gregos, propôs que a arte é *mimesis*, imitação da realidade. Foi neste ponto que emergiu a questão sobre o valor da arte. Pois a teoria mimética da arte, nos seus próprios termos, desafia a arte a justificar-se a si própria. (...) Para Platão, a arte não era particularmente útil (a pintura de uma cama não serve para dormir nela), nem, no sentido estrito, verdadeira. (Sontag 2009 [1964]: 3)

Para que se possa contornar esta acusação platónica da irrelevância da arte, será, pois, necessário admitir que o objetivo estético da arte não é, nem nunca foi, a *mimesis*. Será necessário superar o preconceito sobre a função representacionista ou reprodutora da arte. Só que esta crítica da *mimesis* implica que o representacionismo seja direto, isto é, implica assumir que a arte naturalista pretende simplesmente substituir-se ao seu objeto, passando a valer em vez dele. É nesta pretensão que a arte revela a sua insuficiência, por ser incapaz de alcançar o imediatismo e a autenticidade dos próprios objetos que pretende mediar. A *mimesis* só se torna problemática se pretender suplantiar o original, ou seja, se pretender tornar-se tão direta como o original por via da sua representação. Se for essa a pretensão da arte, o desafio estará sempre perdido à partida. Em qualquer caso, para que se possa invocar esta crítica ao naturalismo mimético da arte, é preciso primeiro admitir que esse naturalismo é um realismo direto.

O mesmo argumento deverá também servir para viabilizar a integração do naturalismo científico num realismo direto. Também a ciência ambiciona, pelos seus próprios meios de supressão da subjetividade, uma relação direta com a realidade. A atitude científica é um modo formalista de naturalismo, é um formalismo contido no interior do realismo, tal como o naturalismo mimético. Mas esta condição formalista não impede que continuemos a descrever tais naturalismos nos termos de um realismo direto.

No contexto do naturalismo, todos os realismos são diretos. As atitudes científica e mimética (formalistas) e a atitude imanentista da sensologia deleuziana (não-formalista), embora tão distantes, partilham esse espaço comum.

Seguir uma abordagem naturalista ou materialista à margem da fenomenologia implica reivindicar algum tipo de realismo direto. Expulsa-se o sujeito para fazer justiça à matéria, seja por via da ciência (e dos seus métodos epistemológicos de gestão da imparcialidade científica), seja por via da *mimesis* (que, também ela, busca uma autenticidade, uma verosimilhança), seja ainda por via da imanência (entendida aqui no sentido de uma superação radical dos vícios e preconceitos do sujeito fenomenológico).

Contra o realismo ingênuo

Aquilo que abre caminho ao realismo indireto é a noção de *subjetividade* – mas, aqui, afastamo-nos já do materialismo e entramos no domínio da fenomenologia. Se abordarmos a estética à luz de um realismo fenomenológico, a matéria do real torna-se irremediavelmente indireta, passando sempre pela mediação de um olho criador, um intérprete legitimador da obra, um *autor*. Poderemos ainda falar de materialismo neste cenário? Um materialismo fenomenológico? É mais plausível que o realismo estético aqui insinuado dependa de uma relação de forças (poéticas) que não podem ser reduzidas ao mero imediatismo da matéria sensível. Talvez o tipo de autenticidade que a arte reclama não possa ser um materialismo. Talvez, enfim, não possamos já falar de materialismo, nem mesmo de naturalismo, a partir do momento em que aderimos ao plano fenomenológico.

Como entender então a autenticidade estética nestes termos? Como conceber um realismo à margem do materialismo e do naturalismo? Evidentemente, devemos excluir, desde logo, a pretensão de um acesso científico à realidade empírica. Questionava-se Ayfre a propósito dos filmes de Dziga Vertov:

Ele percebeu que o ponto alto do realismo no cinema era o documentário; daí a necessidade de filmar fora do estúdio, sem atores ou roteiro. O ideal seria colocar a câmara a filmar

num sítio de passagem qualquer. Mas a questão é então: poderá um filme ou uma obra emergir a partir de um posicionamento tão extremo do realismo? Ou a coleção de fotografias em movimento constituirá apenas um documento relevante para o urbanista ou o sociólogo, mas sem grande interesse para aqueles que se preocupam com a arte? (Ayfre 1985 [1952]: 182)

Com este questionamento, Ayfre posicionava-se contra o que chamou de “documentarismo”, fazendo notar a implicação inevitável dos processos performativos nos objetos fílmicos. Ou seja, ao organizar os seus planos realistas através da montagem, ao colocá-los em diálogo e ao conceder-lhes um determinado ritmo, Dziga Vertov impôs inevitavelmente a sua marca autoral, sobrepondo-a ao real:

Ele perdeu progressivamente o interesse pelos elementos individuais à sua disposição, preservando apenas uma espécie de movimento sinfónico rigorosamente calculado onde o objeto inicial não era mais importante. Assim, a partir da forma mais crua de realismo, somos devolvidos à arte abstrata. Esta dialética é significativa e ilustrativa do inevitável beco sem saída a que leva o documentarismo, com a sua reivindicação de passividade e a sua crença na mais impessoal objetividade. (*Ibidem*)

No limite, não seria sequer necessário invocar a montagem – fundamental em qualquer tese formalista do cinema – para denunciar o realismo ingênuo do documentarismo. O próprio dispositivo cinematográfico, por si só, parece ser suficiente para comprometer a tese de um acesso direto ao real:

Não há dúvida de que o realismo cinematográfico teve os seus começos com os Lumière, que nunca imaginaram que a sua invenção pudesse ser mais do que um instrumento para reproduzir o mundo real. Mas, desde o início, o simples fato de colocarem a câmara num ponto particular, começarem ou pararem de filmar num momento particular e gravarem o mundo em preto e branco numa superfície plana foi o suficiente para estabelecer uma lacuna inevitável entre a representação e o real. (*Ibidem*: 182)

Será, porventura, exagerado considerar que a simples operação técnica (o manuseamento da câmara de filmar) denuncia já um cunho propriamente autoral, uma ação performativa. O dispositivo cinematográfico pode ser usado com diferentes propósitos, incluindo os mais variados propósitos funcionalistas e realistas – desde o registo empírico (que serve de prova) a outras formas mais livres de reprodução, imitação e informação –, mas a dimensão performativa não está necessariamente implicada em tais realismos diretos. Pelo contrário, a performatividade tende a opor-se ao realismo, é um movimento de emancipação face ao real.

Contudo, o ato performativo também pode respeitar o real, ou redirecionar-se no sentido de um retorno ao real, sem por isso anular ou contrariar a performatividade. Trata-se aqui de um *realismo indireto*, essencialmente distinto das abordagens que visam o literal, o natural ou o factual. É nestes termos que, por exemplo, Werner Herzog assume uma posição contrária ao *cinéma vérité*, que ele relaciona com a pretensão de verdade dos factos e com a salvaguarda da objetividade. Nas palavras de Herzog: “Devemos questionar-nos acerca da realidade: quão importante ela é realmente? E quão importante é realmente o factual? Claro, não podemos desconsiderar o plano dos factos; ele tem poder normativo. Mas nunca nos pode dar o tipo de revelação, o flash extático, de onde emerge a verdade” (2010: 7). A verdade ou autenticidade da obra cinematográfica, segundo Herzog, não se obtém por via de um documentarismo ingénuo ou da negação da subjetividade: “É-me difícil aceitar as categorias de ‘documentário’ e ‘ficção’. Todos os meus documentários são estilizados. Em nome de uma verdade mais profunda, uma verdade mais extática – o êxtase da verdade – eles contêm partes inventadas. Às vezes posso dizer que são ficções disfarçadas” (citado em Branco 2022: 165). O seu conceito de verdade extática, que Herzog relaciona com a experiência do sublime, não só admite como pressupõe a subjetividade e o esforço poético e composicional do artista: “Existem camadas mais profundas de verdade no cinema e existe uma verdade poética e extática. É misteriosa e indescritível e só pode ser alcançada através da fabricação, imaginação e estilização” (*Ibidem*).

Do formalismo ao neorrealismo cinematográfico

Os primeiros quarenta anos do cinema foram pautados pela valorização do cunho performativo e formalista do cinema, enaltecendo o papel interventivo do cineasta e a condição mediadora e transformadora do próprio dispositivo cinematográfico. O cinema alcançava o estatuto de arte ao distanciar-se do registo científico ou informativo, mas, com isto, distanciava-se também do realismo. Hugo Munsterberg, um dos primeiros teóricos do cinema, já defendia em 1916 que o cinema se tornara uma arte autónoma ao assumir a sua afinidade natural com a narrativa, demarcando-se, assim, do mero estatuto de curiosidade científica (primeiro estágio) ou de dispositivo com funcionalidades informativas, educacionais e sociais (segundo estágio). Munsterberg considerava que a afinidade do cinema com a narrativa revelava-o como veículo da mente humana, ou seja, como forma de expressão da subjetividade, em detrimento da objetividade do real. De facto, as teorias seminais do cinema foram tendencialmente formalistas e antirrealistas. De Eisenstein a Béla Balázs, o cinema assumia-se como instrumento da discursividade, da formalização das imagens e da expressividade humana. Para Rudolf Arnheim, o cinema não poderia ser uma arte se o seu objetivo fosse a reprodução da realidade. É bem conhecida a sua posição contra a evolução tecnológica do dispositivo cinematográfico por permitir um crescente realismo da experiência. Opondo-se a desenvolvimentos tecnológicos como a introdução do som, da cor, da tela panorâmica ou da tridimensionalidade, defendeu mesmo que o cinema mudo dos anos 1920 correspondeu ao ponto alto da história desta arte. Esta primeira vaga formalista do cinema opunha-se diretamente ao realismo. O próprio naturalismo do cinema clássico americano fundava-se numa normatividade rigorosa – uma *linguagem* propriamente cinematográfica – tendo em vista a verosimilhança e a representação visual das narrativas. Ainda assim, aquilo que Amédée Ayfre chamou de “movimento verista” – onde, em larga medida, se enquadrava o cinema clássico – parecia constituir uma alternativa mais honesta que a documental. Para evitar o “beco sem saída” do documentarismo,

“o movimento verista no cinema rejeitou logo à partida qualquer rota *naïf* direcionada ao real, a favor de uma abordagem por via da verdade, ou seja, através da arte e da razão. O artista elege um evento e deliberadamente o reconstitui, de modo a conferir-lhe verosimilhança” (Ayfre 1985 [1952]: 183).

Foi só a partir do pós-guerra que o realismo, no sentido forte do termo, começou a impor-se na teoria do cinema como alternativa robusta ao formalismo. De facto, esta inflexão teórica marcou definitivamente a divisão dos estudos fílmicos em duas grandes tendências que se mantêm até aos dias de hoje: a formalista e a realista.

O realismo emergente dos anos 1940 foi diretamente influenciado pela fenomenologia e, em particular, pelo existencialismo, apelando a uma abordagem mais imediatista e despolidada do real. Ao impor-se como alternativa ao plano materialista da ciência, este realismo estético do cinema apontava claramente para um tipo distinto de autenticidade que não se confundia com a verdade científica, nem sequer com a noção de verosimilhança. Não se tratava já, portanto, de um documentarismo ingénuo (que se reduzia ao método e propósito da investigação científica), nem de um “movimento verista” como aquele praticado pelo ilusionismo naturalista de Hollywood (que se ocupava da verosimilhança dos eventos, da continuidade, dos *décors*, das performances dos atores, etc.). No neorealismo italiano, passava-se algo distinto: um efeito absoluto de “neutralidade”, como aquele que se reconhece no próprio real. Sobre *Alemanha, Ano Zero* (Roberto Rossellini, 1948), comentava Ayfre:

Sem introspeção, sem diálogo interior, nem sequer diálogos externos frequentes, sem jogos de expressão facial. Também não há qualquer preocupação com a psicologia no sentido behaviorista. Estamos aqui bem além da psicologia, e tão pouco se trata de ler uma sequência de reflexos. Em vez disso, o foco é a atitude humana na sua totalidade, capturada de forma ‘neutra’ pela câmara”. (Ayfre 1985 [1952]: 183)

Fica a impressão de que “Rossellini não toma qualquer decisão” (*Ibidem*: 184); e que não é tomada qualquer posição: “há polémica social, mas não há propaganda” (*Ibidem*). O realizador não parece

sequer dirigir os seus personagens: “a criança simplesmente vive e existe ali, diante de nós, capturada na sua ‘existência’ pela câmara” (*Ibidem*). Trata-se, enfim, de uma abordagem “oposta à da análise, pondo um fim a qualquer visão compartimentada do homem e do mundo (...), colocando tudo isso entre parêntesis e, em certo sentido, procurando alcançar uma apreensão total, sequencialmente completa como a existência no tempo” (*Ibidem*: 185).

Autofagia da arte

Com esta descrição, poderá parecer que somos novamente lançados num materialismo (estético). No entanto, o posicionamento teórico de Ayfre é ainda plenamente fenomenológico. Para ele, a única alternativa à fenomenologia seria o materialismo científico, incompatível com a arte cinematográfica. É certo que Ayfre compreendeu a dificuldade de defender um realismo estético sem perder a âncora da fenomenologia: por um lado, ele assinalou, com devoção, a recusa do estilo implicada no tom neutral dos filmes neorrealistas; por outro lado, compreendeu que essa neutralidade reaproximava o cinema das mesmas dificuldades que ele acusava no documentarismo: “A rejeição do ‘estilo’, inerente ao realismo fenomenológico, é certamente uma expressão da determinação para encontrar um lugar fora do campo da arte (...). Uma rejeição da escolha, portanto, mas não será a arte precisamente sobre escolhas?” (Ayfre 1985 [1952]: 185-186). A posição fenomenológica de Ayfre acerca do cinema contém ecos claros da *epoché* husserliana (o exercício de colocar “entre parêntesis” os juízos adquiridos sobre o mundo, com vista à contemplação desinteressada). Mas, apesar da sua referência à *epoché*, Ayfre nunca chegou a perder de vista o papel do artista ou dos processos performativos:

Entre os parênteses está o trabalho propriamente dito, aquele fragmento do mundo que dá ao espectador precisamente essa sensação de não estar perante um espetáculo, nem mesmo um espetáculo realista. Mas, fora dos parêntesis, existe o ‘eu’ transcendente que é o autor, aquele que conhece

o custo total do esforço artístico necessário para alcançar a impressão da realidade e dar ao público a sensação de que ele, o autor, nunca pôs os pés dentro dos parêntesis. Certamente é necessária uma arte infinita para organizar uma narrativa, construir uma *mise en scène* e dirigir os atores, dando a impressão final de não haver narrativa, *mise en scène* ou atores envolvidos. (*Ibidem*: 186)

Falamos, pois, de uma autenticidade assumidamente organizada, uma *epoché* cuidadosamente construída com recurso a formas ou poéticas específicas, mesmo que tais poéticas pareçam trabalhar contra si próprias: “No realismo fenomenológico, a arte é, portanto, estabelecida no próprio ato pelo qual procura destruir-se a si própria. Mas ela é perfeitamente consciente disso e, aliás, converte esse mesmo ato em reivindicação da sua validade enquanto arte” (*Ibidem*).

Esta descrição autofágica da arte também partilha, pois, a tarefa difícil de contornar os problemas típicos das teorias materialistas ou literalistas. Aquilo que Ayfre acusa no naturalismo clássico (no “movimento verista”) é a *mimesis*, e o que acusa no que chama de documentarismo é a redução do seu objeto à mera função informativa, ao sentido literal (ou então ao propósito científico). Mas o realismo fenomenológico descrito por Ayfre, embora assumidamente indireto, também parece instalar-se algures no limbo entre a arte e a não-arte. O que será a ambiguidade de Bazin senão um afastamento da estrutura e da forma? Também aqui se insinua, em larga medida, um acesso ontológico à matéria, em detrimento da forma. Quando Bazin afirma, invocando a máxima de Sartre, que “a existência do cinema precede a sua essência” (Bazin 1967: 71), a existência, aqui, remete para a matéria bruta, emancipada da forma – o real antes do juízo e da interpretação. É neste ponto que o realismo estético ameaça, também ele, cair na contradição do materialismo e dos seus realismos diretos.

Em rigor, não é sequer necessário invocar o materialismo para equacionar realismos diretos. O realismo fenomenológico também pode ser direto. Ao contrário da *realidade* empírica (que orienta o

materialismo científico), o *real* fenomenológico é apenas um modo particular de orientação do sentido, uma via interpretativa onde a performatividade se mantém excluída. Quando os conteúdos da vida fenomenológica não são performativos, são informativos. O real fenomenológico é o domínio do sentido literal, anterior aos processos de subjetivação implicados na performatividade.⁶ Este tipo básico de realismo fenomenológico não é ainda, nem pode ser, um realismo estético. O sentido literal convoca um realismo direto no seio da fenomenologia; mas, ao concentrar-se nos processos informativos e ao excluir os performativos, esta via fenomenológica nada nos poderá dizer sobre a experiência estética. Para uma compreensão deste tipo específico de experiência, resta-nos então a possibilidade de um realismo fenomenológico indireto, onde a experiência se liga ao real *através* do veículo da performatividade. O realismo indireto da arte afasta-se das pretensões de imediatismo puro ou de presença simples. Nestes termos, a experiência estética não é redutível à literalidade do real.

234

Tal não implica que nos afastemos então do realismo no contexto da arte. É certo que a performatividade, no sentido lato, nos afasta do real, criando mundos alternativos, simulacros, ficções. É aí que germinam os fenómenos conotativos e as narrativas. Mas o contexto específico da arte, embora opere ainda num plano performativo, confere aos seus artefactos uma inversão deste movimento antirrealista da performatividade. A concretude (ou autorreferencialidade) da obra de arte, por si só, já propõe um movimento de reorientação para o real. É este arco que justamente define a experiência estética ou a sua possibilidade. Um realismo indireto, portanto. Um *retorno ao real*. São estes os termos da autofagia da arte.

⁶ Evidentemente, esta condição pré-subjetiva da vida fenomenológica só é possível se admitirmos – contra a fenomenologia clássica – que não existem sujeitos *a priori* e que a subjetivação não é um processo necessário, mas apenas uma sofisticação particular da experiência e da intencionalidade. Sobre isto, cf. Martins 2016.

Realismo indireto

Como se alcança então a autenticidade estética da obra? Quando é que o acesso ao real se torna estético? O que é a forma estética e como é que ela se relaciona com o real? Autores como Bazin, Ayfre ou Kracauer apontaram metodologias e orientações poéticas destinadas à obtenção de uma neutralidade antipoética. Por exemplo, a recusa da montagem ou, de um modo mais geral, de tudo o que pareça decompor o evento cinematográfico e guiar tendencialmente o foco do espectador. Para os realistas, qualquer tomada de posição, qualquer gesto mobilizador da atenção – como um corte seletivo ou um estreitamento da profundidade de campo – tenderá a denunciar uma intenção autoral, uma mensagem, e destruirá a integridade dos eventos cinematográficos. De facto, como preservar a autenticidade de tais eventos do real se os submetemos a um olhar seletivo? Citando Tarkovsky:

Na arte, o belo e o consumado – aquilo que é peculiar à obra-prima – é algo que vejo onde quer que se torne impossível isolar ou dar preferência a qualquer um dos elementos, seja do conteúdo ou da forma, sem detrimento do todo. Pois, numa obra-prima, é impossível preferir um componente ao outro; não se pode, por assim dizer, ‘apanhar o artista no seu próprio jogo’, e formular para ele as suas intenções e finalidades essenciais. ‘A arte consiste em ocultar a arte’, escreveu Ovídio; Engels declarou que ‘quanto mais ocultas estiverem as concepções do autor, tanto melhor para a obra de arte’. (1998: 51-52)

Não quer isto dizer que a manipulação autoral não esteja prevista pelo realismo estético. Desde logo, é por assumir a manipulação que este tipo de realismo não se confunde com um documentarismo. Situando-se no âmbito da fenomenologia, contra as abordagens materialistas da arte, o realismo estético torna-se necessariamente indireto ao enquadrar-se no campo da arte e ao demarcar-se da função informativa do dispositivo cinematográfico. A neutralidade da obra tem de ser fabricada e o real tem de ser mediado pelos próprios gestos performativos que visam anular a marca performativa. O apagamento do estilo na arte

cinematográfica é ainda um processo plenamente performativo, por mais que se inspire em aspetos ontológicos do próprio real. No âmbito da fenomenologia, o realismo não pode ser estético e direto ao mesmo tempo. Conclui Ayfre a propósito do neorrealismo:

Lidamos aqui com um realismo de segundo grau, uma síntese do documentarismo com os movimentos veristas do cinema. Com o verismo veio a constatação de que os ideais do documentarismo não poderiam ser alcançados ao reproduzir diretamente o real; agora veio a rejeição da crença de que a aproximação indireta ao real tinha de tomar a forma de uma estilização do evento. (Ayfre 1985 [1952]: 186)

Por outras palavras, a aproximação indireta ao real – o realismo indireto – poderá insistir na recusa do estilo (entendido como intervenção visível do artista), mas a neutralização do estilo não se converte necessariamente numa aproximação direta ao real. Haverá sempre algo mais na obra artística do que um sentido literal, mesmo que os traços performativos já não sejam explícitos.

Assinalámos, em suma, seis tipos distintos de realismo no cinema: 1) um *realismo ontológico* ligado às características intrinsecamente realistas do dispositivo técnico; 2) um *realismo epistemológico* que combina o materialismo com o formalismo científico⁷; 3) um *realismo mimético* dedicado à verosimilhança percetiva e narrativa; 4) um *realismo imanentista* que recusa o formalismo sem abdicar do materialismo (como sucede na sensologia

⁷ Poderíamos ainda acrescentar aqui uma outra variante – ligada à dimensão epistemológica – cuja palavra de ordem não será tanto a veracidade, mas a *seriedade ética*: um realismo que se manifesta na arte por via da escolha de temas com relevância humana e social. De facto, a seriedade, na sua relação com o *ethos*, também pode ser entendida como uma forma de realismo, no mesmo sentido em que se assume que, inversamente, os mundos ficcionais são não-sérios e, nessa medida, irrelevantes. Nestes termos, para que a obra de arte possua relevância, não basta a sua pregnância estética; será também necessário que a obra seja séria (por exemplo, que contenha uma moral ou que aborde temas socialmente relevantes ou que se enquadre estrategicamente nos *lobbies* programáticos do aparelho institucional da arte), e esta seriedade também aponta para uma forma particular de realismo ou para um tipo específico de aproximação à realidade humana e social.

deleuziana); 5) um *realismo literalista* que dita o plano fenomenológico da objetividade, da informação, onde a dimensão performativa dos objetos artísticos não é ainda possível; e 6) um *realismo performativo*, indireto, que reintroduz a mediação ou a subjetivação fenomenológica como condição constitutiva da experiência estética. Neste último realismo, e apenas neste, o real não é transparente. O próprio efeito de transparência do real torna-se parte da composição da obra, sob a tutela de um autor. Assim se salvaguarda o propósito da arte e o reduto desta contra a sua própria autofagia.

É certo que, por outro lado, essa “transparência”, em qualquer uma das suas múltiplas formas, parece impor-se como requisito da autenticidade da arte. Nas palavras de Susan Sontag, “a transparência é hoje o mais alto, mais libertador valor da arte e da crítica de arte. Transparência quer dizer a experiência luminosa das coisas em si, das coisas sendo aquilo que são” (Sontag 2009 [1964]: 13). Esta coincidência das coisas consigo próprias através da arte convida-nos irresistivelmente a algum tipo de realismo direto. É inegável que a autenticidade da arte – essa intuição de verdade ou honestidade que aprendemos a identificar nas obras – permanece, de algum modo, intimamente ligada à tangibilidade do real. A transparência impõe-se como corolário absoluto da arte, tanto para os realistas como para os formalistas.

Mas nem toda a transparência é compatível com a *Aisthesis*. Eis o cerne das dificuldades que acompanham os realismos diretos da arte. O realismo estético não é materialista (em termos epistemológicos), nem é literal (em termos fenomenológicos). A sua autenticidade não reside na imanência da realidade, nem na sua explicação ou reprodução direta, nem sequer na objetividade fenomenológica em sentido lato. Trata-se de uma autenticidade *poética*. Uma convergência concetual entre a *Aisthesis* e a *Poiesis*. O real visado pela arte não é um real imediato ou um real-em-si; constitui o resultado de um jogo delicado de forças intuídas e geridas pelo artista, através das quais se dá a reaproximação ao real pelo ângulo da performatividade. É esse jogo de forças poético que se mantém analisável à luz da teoria estética.

Bibliografia

- Andrew, J. Dudley (2002), *As Principais Teorias do Cinema*, Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar [1976].
- Arnheim, Rudolf (1967), *Art and Visual Perception*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press.
- Ayfre, Amédée (1985), "Neo-Realism and Phenomenology" in J. Hillier (Org.) *Cahiers du Cinema. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Cambridge, Harvard University Press, pp. 182-191 [1952].
- Balázs, Béla (1931), *Theory of the Film*, London, Dennis Dobson LTD.
- Bazin, André (1967), *What is Cinema?* (selecionado e traduzido por Hugh Gray dos dois primeiros volumes de *Qu'est-ce que le cinéma?*), Berkeley, University of California Press [1981].
- Branco, P. Castello (2022), "The Quest for an Ecstatic Truth", *Film-Philosophy*, 26(2): 149-170.
- Deleuze, G. (2004), *A Imagem Movimento: Cinema 1*, Lisboa, Assírio & Alvim [1983].
- (2006), *A Imagem Tempo: Cinema 2*, Lisboa, Assírio & Alvim [1985].
- (2011), *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, Lisboa, Orfeu Negro.
- Foucault, M. (2005), *Arqueologia do Saber*, Coimbra, Almedina [1969].
- Herzog, Werner (2010), "On the Absolut, the Sublime and the Ecstatic Truth", *Arion, Third Series*, 17 (3): 1-12.
- Kracauer, Siegfried (1997), *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Princeton University.
- Martins, F. (2016), *Sentido Narrativo: Da Formatividade à Performatividade*, Porto, Afrontamento.
- Metz, Christian (1970), "Au-delà de l'analogie, l'image" in *Communications*, 15.
- Munsterberg, H. (2002), *The Photoplay: A Psychological Study*, New York & London: Routledge [1916].
- Sontag, Susan (2009), *Against Interpretation and Other Essays*, London, Penguin Group [1964].
- Tarkovski, Andrei (1998), *Esculpir o Tempo*, São Paulo, Martins Fontes.