

O Realismo Cinematográfico e a Estética do Cotidiano¹

Ana Cláudia FERREIRA²
Universidade Federal de Juiz de Fora-MG

Resumo: O trabalho busca descrever o conceito de realismo cinematográfico que surge na Itália pós-guerra, apontado por André Bazin, e relaciona-se a ideia proposta pelo pesquisador Denilson Lopes denominada “O efeito Ozu”: influências do modelo de realismo que emergiu simultaneamente no Japão pós-guerra, bem como em outros lugares do mundo, e seus ecos no cinema contemporâneo atual.

Palavras-chave: Cinema; Estética ; Espectador; Realismo Cinematográfico.

Introdução

O artigo surge como embasamento teórico para o Trabalho de Conclusão de Curso, onde realizamos um curta-metragem como exercício e tentativa de aplicar conceitos do realismo cinematográfico na abordagem do roteiro, bem como na forma de contar a história, na decupagem, direção de atores e montagem.

No entanto, algumas questões exigem espaço para discussão, sendo assim, este presente trabalho busca legitimar o conceito do realismo cinematográfico apresentado pelo pesquisador francês André Bazin, inicialmente, de forma histórica e informativa, e posteriormente, apresenta uma relação do que o autor denomina como “uma nova forma de fazer cinema”, com as ideias expostas pelo pesquisador contemporâneo Denilson Lopes.

É importante exemplificar a tendência do cinema contemporâneo em resgatar uma “nova forma de fazer filmes”, descrita por Bazin e denominada por Lopes como “O efeito Ozu.” A relação dos dois conceitos sintetiza o que Bazin entende por realismo e

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação e Audiovisual do XXII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 22 a 24 de junho de 2017.

² Recém Graduada pela Facom-UFJF, email: anaclaudiarte@gmail.com

ressalta a importância do entendimento do elemento “tempo” na narrativa cinematográfica.

Nesse sentido, discorro sobre o modelo de realismo cinematográfico descrito por André Bazin, em seu livro de ensaios, *Cinema*. E, de forma breve, apresento as referências contidas no cinema realista atual que resgatam características dos filmes de Yasujiro Ozu, exposto por Denilson Lopes, em seu livro *No coração do mundo*, buscando entender a “estética do comum”.

1. A liberação

Em seu ensaio, André Bazin atribui à conjuntura política da época, denominada Liberação – período pós-segunda guerra mundial, a evolução e o êxito da produção cinematográfica italiana. O autor traça relações entre a produção cinematográfica e o contexto histórico predominante. Analisando e comentando os filmes realizados, Bazin (1948) defende o surgimento de uma “nova fase da já tradicional oposição do realismo e dos esteticismos”. O fascismo marcado pela censura, a repressão e a violência fez germinar realizações que, ao longo do regime, foram florescendo. Essas realizações delinearam características que tendiam ao “realismo, ao intimismo satírico e social e o verismo sensível”.

Bazin (1958) afirma que a Itália era o país onde a inteligência cinematográfica era mais aguda no que se refere à montagem. O fascismo, diferentemente do nazismo, investiu na construção de estúdios e equipamentos, porém, os filmes foram produzidos, em sua grande maioria, nos moldes hollywoodianos que, até então, dominava os cinemas italianos. O autor ressalta que a movimentação intelectual italiana refletia diretamente na produção cinematográfica e que, diante de tal momento político, social, econômico e artístico, os poucos nomes do cinema, se esforçaram em “direção a um realismo de classe internacional” (BAZIN, 1958).

É a conjuntura histórica, social e econômica que incorpora de forma repentina, elementos originais à linguagem e à produção do cinema neorrealista italiano do período. De acordo com André Bazin, as características da “jovem escola italiana: homens, técnicas e tendências estéticas” (BAZIN, 1958), se encontravam presentes antes mesmo da Liberação e afirma: “cabera, no entanto à Liberação dar vazão, tão

plenamente, a essas vontades estéticas, permitir sua expansão em condições novas que não deixarão de modificar sensivelmente o sentido e alcance”.

A Liberação na Itália não significou o retorno a época anterior à Guerra. O processo de reabertura se deu de forma gradativa. O cenário era composto pela “revolução política, ocupação aliada, desorganização econômica e social” (BAZIN, 1958). A reabertura não poderia ser designada apenas como um fato histórico. O país encontrava-se em desordem e sentia o impacto que a Guerra causara nas relações humanas. Os filmes que emergiam, segundo Bazin (1958), “não se limitavam a pintar ações de resistência propriamente ditas”. O cinema italiano absorveu o sentimento coletivo humano e a atmosfera da época, projetando sensivelmente a *realidade* na tela.

Deste modo, o autor afirma que o cinema italiano caracteriza-se “sobretudo por sua adesão à realidade” (BAZIN, 1958) e atenta para uma temática emergente. Por mais que o roteiro afaste-se um pouco dessa atualidade, eram reportagens reconstituídas; em consequência, os filmes italianos possuíam um valor documental excepcional com roteiro enraizado na realidade social.

Essa perfeita e natural aderência à atualidade se explica e se justifica interiormente por uma adesão espiritual à época. A história italiana recente é sem dúvida irreversível. A guerra não é ressentida ali como um parêntese, mas como uma conclusão: o fim de uma época. Em certo sentido a Itália só tem três anos. Porém, a mesma causa podia produzir outros efeitos. O que não deixa de ser admirável e de assegurar para o cinema italiano uma audiência moral bem ampla nas nações ocidentais, é o sentido que a pintura da atualidade ganha ali. E, ainda, em um mundo já obcecado pelo terror e pelo ódio, onde a realidade quase nunca é amada por ela mesma, mas apenas recusada e defendida como um sinal político, o cinema italiano é certamente o único que salva, no próprio seio da época que ele pinta, um humanismo revolucionário. (BAZIN, 1958, p. 238)

Para Bazin (1958), outra característica do cinema italiano foi a abordagem humanista dos personagens, que possibilita a criação de uma narrativa que, embora seja baseada em roteiros em sua maioria melodramáticos e moralizantes, estimula o espectador a refletir sobre o aspecto de sua própria realidade, sem que a narrativa utilize essa mesma realidade como meio. Os recursos da sátira, do humor e da poesia indicam a “recusa da realidade social da qual se servem” (BAZIN, 1958). Nesse sentido, os filmes assumem uma postura sociológica em relação à conjuntura vigente, fazendo com que sejam considerados pelo autor como pré-revolucionários.

Soma-se ao “realismo social” presente na estética dos filmes italianos o que Bazin define como “lei do amálgama”. A busca pelo equilíbrio entre o elenco composto

por atores e não atores, proposta já experimentada anteriormente pelos cineastas russos, busca mesclar o elenco na tentativa do ator profissional representar o personagem comum, fundamentado em uma interpretação naturalizada, e o não ator, ao representar a si mesmo, apropriando-se um da vivência pessoal do outro. Desta forma, os intérpretes se aproximam da verdade do personagem e do público, que por seguinte identifica-se com tal simplicidade.

Não é a ausência de atores profissionais que pode caracterizar historicamente o realismo social no cinema, tampouco a escola italiana atual, mais precisamente, porém, a negação do princípio da vedete e a utilização indiferente de atores profissionais e atores ocasionais. O que importa é não colocar o profissional em seu lugar habitual: a relação que ele entretém com seu personagem não deve ser sobrecarregada para o público com nenhuma ideia *a priori*. (BAZIN, 1958, p. 240)

1.1. O realismo cinematográfico

Entretanto, as características mencionadas até então não são suficientes para compreender a dimensão das realizações da época. O conceito do “novo cinema” italiano possui elementos que reconfiguram o fazer cinematográfico e propõem de forma inovadora o engajamento do espectador com a narrativa. Sendo assim, a nova forma de cinema não se restringe simplesmente a mostrar a realidade como ela é, transfigura-se em arte. Para Bazin, esse novo cinema apresenta-se como a evolução da linguagem cinematográfica, “não traz consigo, de modo algum, uma regressão estética, e sim, ao contrário, um progresso da expressão, uma evolução conquistadora da linguagem cinematográfica, uma extensão de sua estilística” (BAZIN, 1958)

A partir das técnicas que foram resgatadas e incorporadas pelo cinema italiano, na intenção de abordar a questão social como temática e aproximando-se das realidades, o que se apresenta como “realismo cinematográfico” é a linguagem inovadora que incorpora o artifício como subsídio da construção narrativa. Bazin ressalta que só assim será possível sustentar o conceito de realismo em arte e que o novo cinema propõe reconstruir a realidade por meio da ilusão. Deste modo, o refinamento estético alia-se à técnica e à nova linguagem refletindo diretamente na maneira que o espectador irá se envolver com a obra.

Chamaremos, portanto, *realista* [o grifo é do autor] todo sistema de expressão, todo procedimento de relato propenso a fazer aparecer mais realidade na tela. “Realidade” não deve ser naturalmente entendida quantitativamente. Um mesmo acontecimento, um mesmo objeto é passível de várias representações diferentes. Cada uma delas abandona

e salva algumas das qualidades que fazem com que reconheçamos o objeto na tela, cada uma delas introduz com fins didáticos ou estéticos abstrações mais ou menos corrosivas que não deixam subsistir tudo do original. Ao cabo dessa química inevitável e necessária, a realidade inicial foi substituída por uma ilusão de realidade feita de um complexo de abstração (o preto e branco, a superfície plana), de convenções (as leis da montagem, por exemplo) e de realidade autêntica. É uma ilusão necessária, mas ela traz consigo rapidamente a perda de consciência da própria realidade, que se identifica na mente do espectador com sua representação cinematográfica. Quanto ao cineasta, a partir do momento em que obteve tal cumplicidade inconsciente com o público, sua tentação de negligenciar cada vez mais a realidade é grande. O hábito e a preguiça ajudando, ele mesmo chega a não mais distinguir claramente onde começa e onde terminam suas mentiras. Não teria cabimento acusá-los de mentir, já que a maneira constitui sua arte, mas apenas de não mais dominá-la, de ser sua própria vítima e de impedir qualquer conquista nova sobre a realidade. (BAZIN, 1958, p.244)

O surgimento do realismo cinematográfico percorre o cineasta, desde a criação do artista até à recepção do público, de uma forma revolucionária, pois se mostra livre. Não se trata de uma obra que limita à mera produção que encerra seu papel ao ser finalizada, pelo contrário, a resposta é prioridade, já que a linguagem propõe estabelecer relação direta com o espectador, ultrapassando assim, os muros da arte pela arte. A partir do exemplo do filme norte-americano, *Cidadão Kane*, de Orson Welles, o autor descreve a construção da narrativa, que possibilita ao espectador desempenhar interpretações próprias, nesse sentido a obra não se limita a apenas uma possibilidade de sentido. Bazin exemplifica a “técnica do relato”, que aparece não apenas na Itália, mas simultaneamente em outros lugares do mundo.

Bazin (1958) afirma que Orson Welles “restituiu à ilusão cinematográfica uma qualidade fundamental do real: sua continuidade”. Ao contrário da decupagem clássica que monta a cena de acordo com o que é mais relevante e direciona a atenção do espectador. A decupagem em *Cidadão Kane* apresenta uma profundidade de campo que possibilita a percepção de variadas ações ou acontecimentos em cena. A montagem não desempenha o papel de desenhar a narrativa de uma forma engessada, os planos são mais abertos e dão autonomia ao espectador, que pode vir a perceber as subjetividades expressas.

Outra obra que se aplica às distinções da técnica do relato é o filme italiano *Paisà*, de Rossellini, uma antologia de contos que serve como exemplo de realização e inovação da linguagem realista, em que o tempo da filmagem do plano é o tempo do espectador. Com esse exemplo, o autor identifica outras características

referentes à produção de sentido e à percepção do espectador. A forma com que a narrativa é montada em sua totalidade é feita a partir de lacunas. Essas lacunas não sugerem uma sequência lógica que leva a um desfecho, como é no cinema clássico, a narrativa é construída em “blocos”, o que permite criar espaços em que o espectador se conecta, formulando assim, suas próprias interpretações.

Além da técnica do relato, o autor nomeia outra técnica que vai ao encontro do espectador a “imagem-fato”: plano contínuo que permite o engajamento do espectador e sua percepção dos elementos em quadro. É importante explicar que o plano acontece em um tempo concreto, portanto, é também, a *mise-en-scène* que permitirá o espectador direcionar sua atenção ao fato. Nesse sentido, todos os elementos que compõem um plano são considerados fatos, o personagem, o figurante que entra e sai da cena, um objeto em quadro, o movimento da câmera, todos são produtores de significados e, de alguma forma, esquivam-se da montagem. De acordo com Bazin, a imagem-fato permite ao espectador *saltar* de um fato ao outro, sem a necessidade de conexão. Cada fato basta por si só e, na totalidade da obra, apresenta semelhança.

Os fatos em Rossellini ganham um sentido, mas não à maneira de um instrumento, cuja função determinou, de antemão, a forma. Os fatos se seguem e a mente é forçada a perceber que eles se assemelham, e, assemelhando-se, acabam significando alguma coisa que estava em cada um deles e que é, se se quer, a moral da história. Uma moral a qual a mente não pode precisamente escapar, pois ela vem da própria realidade. (BAZIN, 1959, p.251)

2. O comum

*“Na minha cidade, nos domingos de tarde,
as pessoas se põem na sombra com faca e laranjas.
Tomam a fresca e riem do rapaz de bicicleta,
a campainha desatada, o aro enfeitado de laranjas:
‘Eh bobagem!’
Daqui a muito progresso tecno-ilógico,
quando for impossível detectar o domingo
pelo sumo das laranjas no ar e bicicletas,
em meu país de memória e sentimento,
basta fechar os olhos:
é domingo, é domingo, é domingo”*

Adélia Prado

A partir das definições de realismo que André Bazin aponta em seu ensaio, citamos como referência para este trabalho, o filme *Pai e filha*, 1949, de Yasujiro Ozu. Embora seja seu contemporâneo, Bazin não entrou em contato com as obras do Ozu. No

entanto, a obra do diretor apresenta nuances que se assemelham a algumas características do realismo baziniano. O resgate de Ozu surge na tentativa de entender a abordagem do cotidiano, a escolha dos planos e ao principal tema: a valorização do comum, temática predominante em alguns filmes da contemporaneidade que lança tendência entre os cineastas inspirados na obra do diretor.

O filme *Pai e Filha* conta de forma simples a relação cotidiana estabelecida entre Noriko (filha) e Somiya (pai). A narrativa traz como enredo a estratégia que o pai, viúvo, traça para instigar a filha a seguir sua vida pessoal, o que para ele significa que ela deverá desapegar-se dele e casar-se. Mas essa não é exatamente a vontade de Nariko, que não aparenta estar preocupada em arrumar um casamento, uma personagem que se encontra plena na condição de solteira. O enredo não acontece de forma dramática e não é, necessariamente, o foco do filme. O que nos importa é de que forma a história é contada. Com sutileza, Ozu constrói uma narrativa baseada em acontecimentos cotidianos, em que a *mise-en-scène* se dá, assim como no realismo cinematográfico, no tempo real da ação.

Há alguns planos, principalmente em cenas internas da casa, que são fixos e a câmera se posiciona na altura do chão, onde acontece a maior parte dos rituais diários da cultura japonesa. A câmera não se movimenta para acompanhar algum personagem que entra em cena, o chão é sempre visto. Dessa forma, existe na obra de Ozu uma tendência que possibilita ao espectador escolher o que vai prestar atenção, a ação é contínua e a montagem, em sua maioria, não é feita em cortes, portanto, não induz o espectador, o tempo todo, a apenas uma interpretação imposta.

Nesse sentido, o diretor narra visualmente o cotidiano por meio de uma linguagem que conta, de forma lenta, histórias simples, com personagens comuns, onde o mínimo, o tempo da narrativa é o elemento organizador. Em meio a tantos filmes que se preocupam em tratar de temas polêmicos ou que apresenta uma grande ação dramática, essa forma de contar histórias que considera a delicadeza e o tempo real das ações, chama a atenção na atualidade e inspira diretores contemporâneos, como Win Wenders, Hou Hsiao-Heien, que homenageou o centenário de Ozu no filme *Café Lumière*, (2003), entre outros contemporâneos japoneses e estrangeiros. Essa forma de fazer cinema serve como exemplo para o pesquisador Denilson Lopes dissertar, em seu livro *No coração do mundo*, de 2012, sobre “O efeito Ozu”.

O que move Lopes a escrever sobre os filmes de Ozu é pensar sobre que espaço o dia a dia ocupa hoje no cinema e como é feita a representação modesta do mundo em “imagens dispersas de pessoas e lugares”. Sem enaltecer o protagonismo heroico do indivíduo, retrata-se o comum.

Para a difícil encenação desse estranho familiar no cinema é que apostamos uma vez mais na possibilidade de uma estética do cotidiano e do comum a ser conquistada, marcada pela delicadeza e pela leveza, distinta de valores como o excesso, o grotesco, o abjeto, o cruel e mesmo o trágico. Na busca do cotidiano e do comum, apesar de e com todos os problemas, conflitos, confrontos que nos invadem, nos pesam, nos modificam, nos desafiam, é que o Ozu aparece como um ponto de partida. Um outro cotidiano, um outro comum não só dilacerado por violências, mas também e sobretudo por possibilidades de encontro, ao mesmo tempo concreto, material, corpóreo e atravessado, ainda que muitas vezes sutilmente, pelos fluxos informacionais e midiáticos. (LOPES, 2012, p.94)

Há nos filmes do Ozu uma delicadeza que retrata a existência de forma leve. Os acontecimentos que a princípio podem ser considerados adversidades não são tratados como trágicos, a narrativa não cede ao drama, e a temática tende a ser branda, parte do mínimo e assim se mantém o enredo.

A temática nos filmes do Ozu é voltada para o que seria descartado e, quiçá, pouco valorizado em uma sociedade ocidental – o autor não entra na questão da cultura oriental – em que a pressa e o ritmo efêmero não permitem a brecha para o desfrute do cotidiano, sem pressa. Não existe o tempo para contemplar e compartilhar um acontecimento simples, que pode ser, como no exemplo de Lopes (2012)

roupas que balançam no varal, um trem que passa, do calor do sol, uma refeição em família ou uma conversa entre amigos, sem que nada de muito importante seja dito, a não ser o prazer da companhia.

Percebe-se que os planos denominados “planos de tempos mortos” poderiam ser considerados contemplativos ou até mesmo, momentos de suspensão, no entanto, funcionam de outra maneira nos filmes de Ozu: não são contextualizações e nem explicitam significado. Esses planos são representações do vazio, sem sentido, “um olhar qualquer sem que os objetos e espaços adquiram demasiada autonomia, nem a câmera se coloque em cena criando algum tipo de metalinguagem” (LOPES, 2012). Nos filmes do Ozu, tal vazio não significa a falta, a ausência humana – pode ser espaço ou objeto que se tornam protagonistas e se iguala à importância do personagem humano que, em Ozu, “são antes pontos no quadro do que o seu centro” (LOPES, 2012). O “neutro” é, dessa forma, outra *figura do comum* (grifo nosso).

O neutro, portanto, seria a base de um drama desdramatizado em vez do conflito que move a ação, na esteira da poética aristotélica, ou de uma poética do excesso, na explosão dada-surrealista-artaudiana. Em Ozu, o diálogo não é o do olho no olho, das verdades a serem desenterradas e ditas, como nos filmes de Ingmar Bergman. O diálogo em Ozu é tanto com espaço e objetos quanto com pessoas que estão nele. Talvez seja dessa forma que melhor devem ser aproveitadas e //lidas a formalidade e a polidez das relações pessoais nos filmes de Ozu, não como espaço de fingimento e repressão, mas associadas a um “estado fraco” (BARTHES, 2003, p. 151), a uma “existência mínima” (ibidem, p. 157). Se a dramatização a partir de Beckett e do Bresson, de *Mouchette*, segue o caminho da aspereza, da secura, da rarefação que pode sufocar, como veremos em outro ensaio; em Ozu, a desdramatização ainda pode ser preenchida por pequenos e breves momentos de beleza, num mundo empobrecido e marcado pelo trabalho e pelo tédio da rotina. Em Ozu, o neutro remete não à indiferenciação, mas a sutis gradações de uma pintura abstrata monocromática ou de uma natureza-morta. (LOPES, 2012, p. 98).

Contudo, de forma poética, Denilson Lopes ressalta a importância de se resgatar o estilo e a linguagem de Ozu na contemporaneidade. De enaltecer o comum, em um mundo repleto de excessos de informação e, até mesmo, caótico, sem desconsiderar a beleza que existe nele, no cotidiano e nas relações dentro de um espaço, a casa, não apenas como lugar físico, mas na dimensão de acolhimento e intimidade e espaço. E o tempo segue lento no ritmo de cada ação a ser interpretada.

O pudor que nos vem a partir de Ozu reaparece não como forma de silenciar e reprimir afetos, mas de revalorizar a sutileza e a invisibilidade dessa casa que começava a se dispersar nos seus filmes. Fica talvez ainda o desejo de reconstruir, reconquistar uma sensação de estar em casa no mundo. (LOPES, 2012, p. 107)

3. Considerações finais

Nesse artigo, apresentamos o levantamento bibliográfico sobre o período pós-guerra, que transfigura a forma de fazer cinema na época denominada historicamente como Liberação. Dentro dessa conjuntura André Bazin discorre sobre as modificações das narrativas e aponta para o surgimento de uma nova linguagem cinematográfica, o que seria gênese do realismo atual.

Estabelecemos a relação entre o realismo cinematográfico apresentado por Bazin com a tendência contemporânea ao seu resgate. Contudo, a ideia denominada por Lopes como “O efeito Ozu”, aponta para estética do comum como forma predominante nos filmes da atualidade, onde o tempo é o elemento organizador da narrativa, ou seja, influência na escolha da decupagem, da montagem e da *misè-em-scène*, em função do das ações do filme.

O conceito da estética do comum e da tendência à narrativa contada de forma mais “lenta” é, de certa forma o que reforça e exemplifica na contemporaneidade uma forma de narrar que Bazin já havia previsto, ao desenvolver suas teorias, durante o pós-guerra. É a forma com que o tempo conduz a narrativa que emerge como a nova tendência de fazer filmes e que permite o engajamento do espectador com a narrativa. É possível perceber, então que o tempo funciona como elemento catalisador do cinema.

Referências Bibliográficas

BAZIN, André. **O cinema, ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LOPES, Denilson. **No coração do mundo**, Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

PAI e filha. Direção: Yasujiro *Ozu*, 1949. Tradução de: Banshun.

PRADO, Adélia. **Bagagem**, poema: Com licença poética. p. 9. Rio de Janeiro: Record, 1979 _____ poema: Para comer depois. p. 43.