

A “Volta do Real” e as formas do realismo no cinema contemporâneo: o trauma em *Caché* e *A Fita Branca*; o abjeto em *Anticristo*; o banal em *Mutum*

Nilson Assunção Alvarenga
Marília Xavier de Lima

RESUMO

Esta pesquisa busca compreender o resgate do realismo no cinema contemporâneo, tomando como ponto chave a evocação do real feita de duas maneiras: uma, através do trauma elucidado por Hal Foster com base nas artes visuais e a outra por meio do “sublime do banal” exposto por Denilson Lopes. Para tal, foram discutidos os filmes *Caché* e *A Fita Branca*, do diretor Michael Haneke para explicitar o real no trauma; o *Anticristo* de Lars Von Trier para o caso do real no abjeto; e, por fim, no cenário brasileiro, o filme *Mutum* de Sandra Kogut no que tange ao “sublime do banal”. Procurando, dessa forma, compreender os elementos estéticos do realismo cinematográfico contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação. Cinema. Realismo. Estética.

1 Introdução

Não faltam gestos de atribuição às chamadas “novas tecnologias digitais” da comunicação a profusão contemporânea de novas linguagens e novas visualidades, sejam elas efetivamente novas ou no fundo recorrentes, isto é, resgatando procedimentos e estratégias vanguardistas, como argumenta Lev Manovich (2001), ou resultado de novas “remediações”, como entendem Bolter e Grusin (1999). Há ainda, nesse amplo movimento de reflexão sobre o impacto dos novos meios, perspectivas teóricas que reclamam um retorno ao corpo, uma profusão de novas relações entre subjetividade e materialidade (SOBCHACK, 1992; MACHADO, 2010). Dentro das artes visuais, mais especificamente do cinema, encontramos, no entanto, outro retorno, menos espetacular mas tão perceptível quanto as novas linguagens e as novas subjetividades: o retorno ao real.

A idéia nasce de um artigo de Hal Foster – intitulado justamente *O Retorno do Real* – e já marcou muitas discussões sobre o cinema nos anos 1990, ressaltando o curioso contraponto entre, de um lado, a nova onda do cinema de efeitos especiais que culmina agora na nova geração dos filmes em 3D, e, de outro, os filmes realistas, desde as iconoclastias do Dogma 95 até as delicadezas do novo cinema asiático.

A partir de uma explicitação da argumentação de Hal Foster, pretende-se aqui esboçar uma reflexão sobre o modo como um retorno ao real no cinema contemporâneo se coloca não só na contramão de uma alardeada “morte do cinema” – pelo menos de uma transformação completa – a partir do impacto das novas tecnologias, mas também de um resgate de uma tradição fortíssima: o realismo cinematográfico. Termo chave desse novo realismo – e, como veremos, um traço marcante do “retorno ao real” nas artes contemporâneas, para Foster, e característica definitiva fundamental do realismo cinematográfico em geral –, é o minimalismo de linguagem, seja através da minimização da trama narrativa, seja pela economia de meios de expressão do estilo audiovisual. Autores e filmes chave dentro do cenário do cinema contemporâneo – e nossos objetos aqui – são: *Caché* e *A Fita Branca*, de Michael Haneke, *Anticristo*, de Lars Von Trier, por um lado e, no contexto brasileiro, *Mutum*, de Sandra Kogut, de outro.

2 Realismo cinematográfico

Uma questão chave para compreensão do realismo cinematográfico está na separação do argumento ontológico, segundo o qual a imagem realista manteria uma indexicalidade em relação ao real (BAZIN, 1991), em relação ao argumento epistemológico

ou fenomenológico, que atribui ao mesmo Bazin uma teoria da espectralidade, antes que uma teoria da imagem realista.

Assim, o que determina de fato o “realismo” na ficção realista não seria nem a indexicalidade da imagem nem mesmo a referencialidade a uma “realidade” externa à ficção, como se poderia pensar, por exemplo, do neo Realismo Italiano, ou mesmo das atuais imbricações entre ficção e documentário, em ficções como os diversos filmes de Abbas Kiarostami ou de Mohsen e de Samira Makhmalbaf, ou em longas como *Neste Mundo*, de Michael Winterbottom, dentre tantos outros que misturam referências a fatos e pessoas reais a eventos fictícios. O que determina o realismo cinematográfico como algo categorialmente distinto do cinema clássico, por um lado, e do cinema experimental ou vanguardista, por outro¹, é essa relação do espectador mantida com um filme enquanto forma de comunicação cinematográfica que tanto minimiza a narrativa quanto opera por tipos de imagens que, desarticuladas da “trama” narrativa, valem por si mesmas e que, como “imagens ótico-sonoras puras” (DELEUZE, 2007) e não “funcionais” (como no cinema clássico, Conforme BORDWELL, 2005), reclamam uma “imersão” fenomenológica maior por parte do espectador.

No caso da ficção realista é fundamental, portanto, compreender o que há de artifício do lado da imagem (que inclui tanto o aspecto técnico – enquadramento, profundidade de campo etc. – mas também o dramaturgico – do plano seqüência e da *mis-en-scène*) para a produção de um efeito de real do lado do espectador. O realismo não está comprometido em “reproduzir a realidade tal como ela é” (mesmo que tenha se expressado de forma próxima a isto, por exemplo, Césare Zavattini, abrindo um amplo flanco para objeções). O verdadeiro compromisso está em que o espectador vivencie o que vê como se vivenciasse eventos reais, com tudo o que eles têm de “ambigüidade” (BAZIN, 1991). É fundamental, portanto, que haja, na comunicação que o filme realista estabelece com seu espectador, uma significação (haverá outra forma de produção artística?) e não reprodução da realidade; a diferença é que, enquanto o cinema clássico privilegia os significados simbólicos da comunicação cinematográfica, o realismo evita-os, criando, portanto, situações audiovisuais e, enfim, filmes abertos a interpretações possíveis e não definitivas.

Sendo assim, pode-se afirmar que cada espectador gera diferentes significados a partir daquilo que lhe é mostrado. Ora, se os significados são gerados de forma diferente em cada sujeito, pode-se legitimar a especificidade de cada imagem nos filmes realistas, isto é, a imagem realista é única, não é uma imagem-clichê já habituada nos filmes clássicos. Nesse estilo, a imagem-clichê é considerada instrumento básico e fundamental para a

■
¹ Ver ALVARENGA; LORENA, 2009.

compreensão da narrativa pelo público.

Diferente do cinema clássico, em que a narrativa busca esclarecer a história (enunciável) e, para tal, a narração é ocultada de forma que os planos do filme sejam a principal fonte de informação, o que é possível mediante a relação entre as cenas, uma vez que o roteiro clássico é baseado na causalidade, em ações e efeitos. Dessa maneira, a câmera se torna um observador invisível e, segundo David Bordwell (2005, p. 300), “[...] liberto das contingências de tempo e espaço, mas discretamente confinado a padrões codificados, em nome da inteligibilidade da história.”.

Segundo Bazin, os acontecimentos da narrativa bastam em si, daí a ausência do direcionamento instaurado pela decupagem clássica. Para Bazin, a profundidade de campo aproxima o espectador da realidade e o desloca de sua passividade, implicando em uma atitude mental mais ativa. Enquanto a montagem e a decupagem clássicas direcionam o olhar do espectador; os significados oriundos dessa estrutura cinematográfica são precisos. O espectador apresenta liberdade no olhar, podendo percorrer a cena apresentada em campo de profundidade, o que interfere na recepção, isto é, na construção dos significados². Como aponta Bazin a respeito da profundidade de campo:

[...] ela implica, por conseguinte, uma atitude mental mais ativa e até mesmo uma contribuição positiva do espectador à *mise-en-scène*. Enquanto que na montagem analítica, ele só precisa seguir o guia, dirigir sua atenção para a do diretor, que escolhe para ele o que deve ser visto, lhe é solicitado um mínimo de escolha pessoal. De sua atenção sua atenção e de sua vontade depende em parte de a imagem ter um sentido (BAZIN, 1991, p. 77).

² Deleuze nesse ponto acredita que o neo-realismo inaugurou este cinema de vidente, o cinema em que percebemos o tempo enquanto consciência.

3 O Retorno do Real como trauma: *Caché* e *A Fita Branca*

Hal Foster, começando com uma leitura da pop art de Andy Warhol, reivindica uma possibilidade de compreensão do realismo do artista que não seria nem da ordem do referencial nem da ordem do simulacro. Comentando obras como *Ambulance Disaster* e *White Burning Car III* (ambas de 1963), Foster insiste em que:

Repetição em Warhol não é reprodução no sentido da representação (de um referente) ou simulação (de uma pura imagem, um significante desprendido). Antes, a repetição serve para *proteger* do real, compreendido como traumático. Mas exatamente essa necessidade também *aponta* para o real, e nesse ponto o real *rompe* o anteparo proveniente da repetição. É uma ruptura menos no mundo que no sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito *tocado* por uma imagem. (FOSTER, 2005, p.166)

Ou seja, se a repetição parece a princípio produzir um acobertar do real, protegendo-nos, como um anteparo, do choque produzido por ele (as referidas obras são feitas a partir de fotografias analógicas), ela, no entanto, faz esse real, num primeiro momento escondido, retornar. Como? Foster elucida esse modo de retornar do real recorrendo ao conceito formulado por Barthes

do *punctum* fotográfico, encontrando nestas obras o equivalente ao “ponto traumático”:

Numa alusão à idéia de causalidade acidental de Aristóteles, Lacan chama esse ponto traumático de *touché*; em *Camera Lucida* (1980) Barthes chama-o de *punctum*. “É esse elemento que nasce da cena, é lançado para fora dela como uma flecha e me atinge”, escreve Barthes. “É aquilo que acrescento à fotografia e que mesmo assim já estava lá.” “É preciso, porém abafado. Grita em silêncio. Estranha contradição: um raio flutuante.” Essa confusão sobre o local da ruptura, *touché*, ou *punctum*, é uma confusão entre sujeito e mundo, entre o dentro e o fora. É um dos aspectos do trauma; de fato, pode ser que essa mesma confusão seja o traumático. (FOSTER, 2005, p.166).

E concluindo sua leitura das duas obras de Warhol citadas acima: “[...] o *punctum* em Warhol aparece não nos detalhes, mas no pipocar (*poping*) repetitivo da imagem.” (FOSTER, 2005, p. 166).

Foster passa então a ampliar essa idéia de um real que, protegido por uma estratégia iconográfica que lhe serve a princípio como anteparo como a repetição (no caso de Warhol), retorna no contexto das artes plásticas durante os anos 1990.

Interessa-nos aqui, primeiro lugar, menos a incursão de Foster tanto pela teoria lacaniana do Real para explicitar os conceitos de choque e trauma quanto pelos brilhantes comentários sobre o hiper realismo e sobre a *appropriation art* do que sua idéia de um retorno do real lá onde parece que ele se esconde através das estratégias comunicativas da arte contemporânea.

Se quisermos transpor aqui a questão para o terreno do cinema, podemos, então, colocar a questão: além da repetição, podemos falar em estratégias comunicativas audiovisuais desse “proteger-nos do real” para trazê-lo de volta³, apontando para ele, isto é, poupando-nos dele para que o “vejamos” ainda mais intensamente? Se a vivência de uma realidade for velada intencionalmente por meio de um processo de escondê-la da visão o efeito não poderá ser o mesmo que o produzido pela repetição no caso de Warhol ou dos jogos de reflexo das fotografias ou quadros do hiperrealismo?

Uma ressalva. Os exemplos de Warhol e, em alguns casos, do hiperrealismo, nascem de uma estratégia que implica o dado documental. No caso da ficção realista, temos que adaptar o argumento, pensando não propriamente em uma “proteção” para uma “irrupção” do real, mas em “proteção” para “irrupção” de uma vivência do real, mantendo a idéia chave do realismo cinematográfico ficcional, tal como definido acima.

Duas cenas ajudarão a expor o sentido de um “retorno ao real” como trauma, no sentido de Foster, no contexto do cinema contemporâneo.

Em *A Fita Branca* (Michael Haneke, 2009), o pastor do vilarejo, como forma de punição aos filhos e antes de impingir-lhes o

■
³ “Retorno ao real”, neste sentido, tem uma conotação dupla. Por um lado, trata-se de um retorno ao realismo, num sentido lato, isto é, a estratégias de comunicação artísticas que podemos chamar de realistas. Por outro, trata-se do “retorno do real” na fruição de obras específicas: imagens ou situações que “escondem e fazem retornar” (como trauma) ou que escancaram o real no sentido, fazendo-o irromper do abjeto. Este seria um sentido mais estrito do conceito de Foster.

castigo simbólico da fita (a fita branca, representando a pureza de espírito e ação perdida e a ser recuperada), impinge-lhe o castigo *físico* (não simbólico) de bater-lhes com uma vara. Aqui, o diretor esconde, por trás de uma porta, a cena. O menino sai, busca a vara com a qual apanhará, leva para dentro da porta, lá onde a cena transcorre de fato. O espectador é, assim, “poupado” de ver (embora não de ouvir) o evento chocante. Mas é justamente por estar ali, escondido atrás da porta, que ele retorna. Onde? Na imaginação do espectador: “preferiria que ele mesmo mostrasse e não me obrigasse a ter que produzir – na imaginação – a imagem dessas crianças apanhando...” Bom lembrar que, o som, neste caso, nos afeta fisicamente e nos leva a produzir uma imagem, mas não a imagem simbólica, tal como seria mostrada na tela (caso, por exemplo, se vissemos a cena de dentro e depois de fora da sala), mas uma imagem produzida na imaginação do e pelo espectador.

Noutro filme de Haneke, *Caché* (2007), vemos o irmão de criação do protagonista se matar, cortando repentinamente o pescoço com um canivete, diante dele. Enquanto o homem se corta e o protagonista se espanta, tosse, não sabe o que fazer, até que sai da casa, vemos tudo num único plano fixo, distante, câmera quase escondida no cômodo contíguo à cozinha. Haneke nos “poupa” de ver aquela garganta cortada num plano de detalhe! O “real” se escondeu não foi “analisado” pela câmera. Mas é aí que fica insuportável ver o suicida assim à distância, sem o conforto do recurso não só ao plano de detalhe, mas especialmente ao plano e contraplano, que “analisaria” a cena em momentos separados, compondo o tempo narrativo do evento. Ao contrário, sem cortes, esse suicídio não é propriamente narrado (no sentido clássico) pela câmera: é mostrado por ela de uma maneira fria, a princípio sem afeto, mas produzindo o afeto traumático de modo direto, irrompendo o “anteparo” (a imagem que a princípio nos “protegeria” de uma vivência real ali): “[...] uma defesa contra afetos traumáticos e sua produção.” (FOSTER, 2005, p.166).

O que se depreende destas duas cenas é uma idéia do horror, do choque sem, no entanto, torná-lo espetáculo (sem afeto); mas é a falta do espetáculo, o mostrar menos do que demonstrar o horror da visão, o que faz com que recuperemos o “real” e o afeto (a percepção direta) lá onde não esperávamos, e gostaríamos de evitar, encontrá-los: em nós.

4 O Trauma radicalizado: o abjeto em *Anticristo*⁴

Forma mais radicalizada de retorno ao real como trauma é o do real como abjeto. Aqui, Foster refere-se ao abjeto no contexto de um comentário sobre a *appropriation art*, que, numa guinada rumo ao grotesco no contexto das artes plásticas dos anos 1990,

⁴ Cabe aqui uma nota sobre o realismo no filme de Von Trier, que passa por um tipo menos óbvio de realismo cinematográfico, mais afeito ao diretor que ele homenageia: Andrei Tarkovski. O realismo de Tarkovski certamente traz uma minimização da narrativa suficiente para colocá-lo ao lado da ficção realista mais tradicional (que poderíamos chamar, talvez, de realismo social: Renoir, De Sica, Rossellini). Por outro lado, certamente contém muito daquilo que Bazin, distinguindo a atitude realista, reconheceria como um apreço pela “plástica da imagem” (Evolução da Linguagem Cinematográfica). Eis, no entanto, que, aproximando-se muito do impressionismo francês, ao mesmo tempo que trabalhando certamente com o que Deleuze chamou de situações “ótico-sonoras puras”, Tarkovski situa-se no horizonte de um realismo existencial ou poético e certamente estava de acordo com uma representação direta do tempo na imagem (motivo pelo qual o próprio Deleuze recupera seu *Esculpir o Tempo* no contexto de sua defesa da imagem-tempo do cinema moderno). Seja como for, para fins do argumento aqui, o de que o realismo implica uma *vivência* da imagem “como se real” e não propriamente o estatuto (plástico ou “puro”) da imagem, Tarkovski e, com ele, o Von Trier de *Anticristo* permanecem no horizonte do realismo.

deixa-se ler a partir do conceito de Julia Kristeva, segundo o qual:

Aqui, como ocorre freqüentemente em filmes de terror e histórias de ninar, o horror significa, em primeiro lugar e acima de tudo, horror à maternidade, ao corpo da mãe tornado estranho, mesmo repulsivo, na repressão. Esse corpo é igualmente a cena primária do *abjeto*, uma categoria do (não) ser definida por Julia Kristeva como nem sujeito, nem objeto, mas antes de se tornar o primeiro (antes da inteira separação da mãe) ou depois que se tornou objeto (como um cadáver entregue à condição de objeto). (FOSTER, 2005, p. 176)

Dessa forma, o abjeto encontrar-se-ia na realidade corpórea em dois estados: antes de se tornar sujeito, na confluência amorfa (coisa ainda sem forma própria) com o corpo da mãe. Depois de se tornar objeto: na visão do corpo (cadáver) como coisa bruta.

sendo assim, no nível da representação (no cinema, por exemplo), estados de indiferenciação - extremos físicos a que chegam os personagens e nós, por identificação - poderiam nos fazer retornar a esse estado amorfo.

Para Daniel Vilensky, comentando a cena em que a personagem de Charlotte Gainsburg corta o próprio clitóris:

Este é o corpo (e/ou as partes corporais) como anômalo e anômico, como visto por Georges Bataille [...]; é o estado de abjeção descrito por Julia Kristeva e novamente por Bataille. É o corpo em crise, o corpo em intensidade, lembrando a formulação de Deleuze e Guattari de que nem toda viagem é espacial, mas pode ser de intensidades. (VILENSKY, 2009)⁵

■
⁵ Documento eletrônico.

Mais adiante, reforçando a idéia do abjeto como o amorfo no filme de Von Trier, Vilensky comenta também a figura abjeta do feto natimorto do Veado (Luto) sendo comido pela Raposa (Dor).

É a figura do maternal, nem um corpo nem dois, a subjetividade em geração. (O "foetus" [feto] tem um papel central num outro filme seminal de horror existencial e de angústia, *Eraserhead*, de D. Lynch, no qual encontramos um corpo abjeto, ainda amorfo, nem humano nem inumano, abortado e que, com todos os direitos, deveria estar morto, mas ainda vive). (VILENSKY, 2009)

É certo que o filme de Von Trier trabalha num nível metafórico, abstrato: os "três mendigos" - Luto, Dor, Desespero, na figura do veado (Luto), da raposa (Dor) e do corvo (Desespero), que aparecem nesta ordem, perfazendo o percurso da personagem. No final, quando aparecem os três juntos, é porque "alguém tem de morrer". Mesmo a mutilação, em que a mulher corta o clitóris, seria um símbolo (no sentido psicanalítico) da culpa, do castigo pela morte do filho que morre no momento mesmo em que ela se entrega ao prazer sexual. Há ainda a simbologia do Éden, de Adão e Eva e, claro, da figura do Anticristo.

No entanto – e aqui encontramos um elemento chave desse "retorno ao real" – é preciso destacar também um retorno ao corpo, ao afeto (afecção), criando significados essencialmente não simbólicos, como no realismo tradicional, a partir de uma ativação não apenas das operações lógico-proposicionais, mas também dos sentidos. Se nos filmes de Haneke essa ativação é

mais contida, mas presente, na forma do trauma, no de Von Trier ela é explícita, na forma do abjeto.

Vejamos agora, porém, que, indo além do horizonte considerado por Foster, podemos falar também de um retorno ao real por uma via menos brilhante, mais discreta. Não tanto, agora, no sentido do choque e do trauma, menos ainda do abjeto, mas através do banal, mais próximo, portanto, do realismo cinematográfico tradicional.

5 O Real como banal em *Mutum*⁶

Partindo de Foster, Denílson Lopes (2007) expõe, no contexto do cinema contemporâneo, outra forma de voltar ao real. Tendo como tema geral a “delicadeza”, dedica-se em dois artigos a análise do cotidiano e do sublime no cinema contemporâneo.

Retomando o conceito de sublime, mas dando-lhe uma inflexão própria, Lopes associa o sublime às pequenas coisas, ao cotidiano, buscando conectar “[...] o sublime com o extremamente pequeno” e não propriamente ao grandioso (como na conceituação clássica) (LOPES, 2007, p. 40).

Lopes preocupa-se, assim, em pensar como o sublime surge no banal presente na experiência cotidiana; mais ainda, em como esse banal é trabalhado no contexto do cinema de diretores como Abbas Kiarostami, Wong Kar Wai, Krzysztof Kieślowski, Terence Davies, Walter Salles, Eduardo Coutinho, Adriana Lisboa, Mike Leigh. A chave para esse retorno ao banal está em que suas narrativas buscam aproximação com o público por meio de histórias advindas do cotidiano. Se para Lopes, o “sublime do banal” está entre o belo e o sublime no sentido clássico dos termos, no primeiro encontra-se a luminosidade e a delicadeza e no outro, a não-convencionalidade, a não-submissão à racionalidade. Em outras palavras – podemos acrescentar para nossos interesses aqui – o sublime no banal aposta na sutileza e na leveza como formas de atingir um sentido não simbólico.

Ainda enquanto definição, o sublime, assim compreendido, evidencia o banal, explora algo que não é nada. Em termos narrativos (no sentido minimalista do realismo cinematográfico) pode-se encontrá-lo onde menos se espera. O sublime não vai contra o estético e nem a favor dele, ou seja, não referencia o monumental, a alta modernidade; ele também não é aristocrático. Como aponta o autor:

Hoje, não se trata tanto de uma militância virulenta e sim de produzir sentidos precários, recolher cacos, vestígios, habitar ruínas. Não esperar a revelação, a epifania, a iluminação, nem idealizar o simples, o cotidiano, mas certamente desmistificar o grandioso, o monumental. (LOPES, 2007, p. 44)

Por esses aspectos percebe-se que Lopes atualiza a compreen-

⁶ Esta seção resume parte do texto da monografia *A volta do realismo: entre Parabolic People e Mutum de Sandra Kogut*, defendida como Trabalho de Conclusão de Curso na Facom-UFJF, por Marília Xavier, com orientação de Nilson Alvarenga.

■
7 Lopes indica que a leveza não possui uma definição filosófica como o sublime, ela, por sua vez, emerge dos discursos poéticos.

são do sublime no contexto atual diante do populismo midiático e dos meios de comunicação. Concluindo que o sublime se traduz em leveza⁷ e em delicadeza, contrapondo-se ainda à estética da violência, ao fascínio do grotesco e ao abjeto, num sentido de “retorno” ao real num sentido diferente de Foster.

Diante das transformações urbanas e midiáticas da contemporaneidade, Lopes convida-nos a entender como o cotidiano se reflete, em filmes como os dos diretores citados, nos espaços de intimidade – especialmente o da casa, mas também, num sentido diferente, das paisagens.

O autor converge, porém, com Foster ao pensar um retorno do real advindo do término da “paixão pós-moderna do semblante” e da crítica ao simulacro, especialmente, nos trabalhos de Baudrillard. Porém, por outro lado, Lopes segue um caminho diferente de Foster e, ainda, aquele dos Estudos Culturais, que vincula a volta do referencial vinculado a uma comunidade ou a uma identidade. O autor vai compreender o “real” a partir do sublime, em tom menor e no cotidiano:

Tento uma alternativa diferente, não o Real inassimilável, irrepresentável, nem o Neonaturalismo, que afirma o papel do observador e fotógrafo da realidade, mas um real em tom menos, espaço de reconciliação, possibilidade de encontro, habitado por um corpo que se dissolve na paisagem, nem mero observador, nem agente, apenas fazendo parte do quadro, da cena: o repouso ativo do devaneio em que o mundo e a paisagem implodem o sujeito, seus dramas íntimos e psicológicos. Trata-se de trazer o fora para dentro, não ir para dentro, nem colocar o eu fora. Não mais a dor, a catástrofe, o trauma, mas a plenitude do vazio do real. (LOPES, 2007, p. 87)

Disso surgem as relações que explicitam ainda o compartilhamento de emoções, desejos e fantasias em contrapondo com a violência urbana e a pobreza. Isso é indicado pelo o cinema de Yasujiro Ozu. Outro exemplo dessas características do realismo apontado por Lopes é o vídeo de Rafael França, *Prelúdio de uma morte anunciada* (1991). Percebemos, então, que Lopes se interessa mais por uma estética dos sentimentos em contraposição à do efeito cuja intenção é proporcionar o choque, o grotesco, o escândalo, a violência.

Exemplo nosso para esse retorno em tom menor ao realismo, da busca de um sublime no banal, o filme *Mutum* aparece como paradigma de um cinema visceralmente realista (no sentido elucidado acima), no qual o espectador é levado a experimentar de forma direta e afetiva a realidade diegética como realidade vivida.

Sandra Kogut é conhecida por seus trabalhos com a videoarte, como seu mais famoso vídeo *Parabolic People* (1991). Se antes Sandra procurou, consoante à arte do vídeo, expressar-se através da estética do excesso, da saturação, da fragmentação; ela vai em *Mutum*, fazê-lo por meio dispositivos do realismo cinematográfico, baseando-se no banal, no simples, na experiência do cotidiano.

Por estes aspectos da narrativa e da linguagem no cinema realista apresentados anteriormente, pode-se apontar momentos-chaves no filme *Mutum* que o enquadrar na estética do realismo cinematográfico.

De forma geral, o filme é tomado em planos abertos deixando emergir na cena o ambiente, neste caso, a fazenda onde os personagens vivem ou a mata. *Mutum* faz referência ao lugar onde eles habitam, a palavra também significa silêncio. Isso é importante mencionar, pois o local não serve apenas como ambiente descritivo da narrativa, ele é o interior de Thiago, lugar que o assusta e o acolhe.

Nessa lógica, nota-se o que Bazin dizia a respeito do acontecimento sobre o personagem. O filme é narrado a partir do ponto de vista de Thiago, contudo, esta subjetividade proveniente da narrativa não implica em um roteiro baseado na causalidade, ou seja, não se constitui em cima da ação/reação do protagonista. O ambiente recai sobre os personagens, como na cena da chuva em *Mutum*, esta tem o intuito de, simplesmente, mostrar a chuva; ela não apresenta consequência para a narrativa, diferente do que ocorre nos filmes clássicos. Nestes, os acontecimentos apresentam justificativas, se a chuva é exibida, então, ela tem que proporcionar algum significado para a inteligibilidade da história; ela, necessariamente, tem que interferir nos rumos da narrativa.

Em *Mutum*, a chuva apresenta-se da mesma forma como no filme *Ladrões de Bicicleta*, ou seja, ela é o relato de um acontecimento inevitável. Nesta cena, as meninas recolhem as roupas, fecham as janelas, colocam baldes embaixo das goteiras, enquanto os meninos rezam.

Como já foi dito, a história é narrada a partir do ponto de vista de Thiago, mas a câmera não é, necessariamente, subjetiva. Em algumas cenas o plano psicológico acontece, como no início em que a câmera assume o olhar de Thiago em cima do cavalo. Por outro lado, no final do filme, vemos Thiago ir embora da fazenda a cavalo, mas a câmera não o acompanha, ela permanece estática. Ou seja, é como se a câmera tivesse abandonado o protagonista.

Essas duas cenas são fundamentais para entender o papel da câmera ao longo da narrativa. O filme trata da vida de um menino; a câmera acompanha a relação de Thiago com a família e com o ambiente, sua função é relatar, não interferir ou direcionar por meio da decupagem. Por isso, no final do filme, ela abandona o protagonista (a tomada foi feita em plano geral), pois a câmera existe independente do personagem. Em muitas cenas, são os personagens que vão até ela e não o contrário. Isso é um traço puramente realista da narrativa.

A chegada de Thiago em *Mutum*, no início do filme, indica

como o espaço e o tempo são elaborados. Ao chegar, os irmãos vão correndo até Thiago, eles o abraçam. O protagonista entrega um santinho para a irmã que o olha deixando a câmera também o ver, isso é feito sem corte. Ou seja, a utilização da montagem e da decupagem é mínima.

Outra cena que também ilustra essa característica do filme é no momento em que a avó de Thiago chega na roça acompanhado do pai. O plano é geral com profundidade de campo. A personagem Rosa vai até a avó e caminha com ela empurrando a bicicleta em direção a câmera, Felipe vai até o pai, este entrega-lhe uma caixa, em seguida a irmã Juliana entra no plano, ela pega a sacola da avó, abre-a e tira uma sombrinha de dentro, depois Thiago aparece no quadro, cumprimenta a avó e o pai. Enquanto isso todos os personagens estão indo em direção a câmera, menos Thiago, que fica parado procurando a cachorra Rebeca. Todos saem de plano, com exceção de Thiago.

Vale frisar que, nesta cena, as situações acontecem no quadro ao mesmo tempo, ou seja, enquanto Juliana abre a sombrinha, Thiago está cumprimentando a avó, ou seja, os acontecimentos são simultâneos e ocorrem no mesmo espaço. Nota-se, mais uma vez, a minimização de decupagem e da montagem.

A utilização de profundidade de campo permite que a decupagem seja feita pelo espectador, como se o sujeito observasse a realidade. Vale lembrar aqui o que Bazin (1991, p. 77) afirma sobre a profundidade de campo: “a profundidade de campo coloca o espectador numa relação com a imagem mais próxima do que ele mantém com a realidade. Logo, é justo dizer que, independente do próprio conteúdo da imagem, sua estrutura é mais realista.”.

A abordagem do tema em *Mutum* não tem o intuito de analisar a vida no sertão, tal como fez Nelson Pereira dos Santos em *Vida Secas*. O livro de Graciliano Ramos, já tinha essa função, lembrando que o escritor pertencia à segunda fase do modernismo brasileiro, em que os temas recaiam sobre os problemas sociais do Brasil, como a seca, a miséria, a concentração de renda e de terras.

A história de *Mutum* vai além de criticar socialmente a situação daquela família. Assim, como a novela *Campo Geral* – Guimarães Rosa faz parte da terceira fase do modernismo no qual discutia temas subjetivos com o ambiente como pano de fundo – o objetivo do filme é abordar temáticas universais.

Nesse aspecto, nota-se que *Mutum* se diferencia dos filmes neo-realistas de 1950 em relação à discussão de problemáticas sociais. Por outro lado, sua narrativa se aproxima dos neo-realistas ao incorporar elementos do cotidiano, visto que o filme tem cenas das crianças brincando, da avó cozinhando, do pai capinando e muitas outras. Isto é, o roteiro busca mostrar a realidade de

Thiago e sua família tal como ela é, sem a necessidade da inserção de plots, tão comum em narrativas clássicas.

Com isso, percebe-se que o filme *Mutum* apresenta alguns elementos cinematográficos similares aos aplicados no neo-realismo italiano, como a profundidade de campo, os planos longos e abertos, o som ambiente, a não utilização de estúdio para as filmagens, entre outros. Contudo, sua narrativa aborda uma temática divergente dos filmes neo-realistas.

Dessa forma, seu realismo invoca outros dispositivos daqueles usados anteriormente. A análise de *Mutum* tem que ir além dos procedimentos de decupagem e montagem do realismo, ela recai sobre a tendência das artes contemporâneas que diz respeito ao retorno do realismo.

Como foi exposto anteriormente, o filme *Mutum* apresenta aspectos da decupagem e da montagem – além de outros elementos como a utilização de atores não profissionais – que fazem referência ao cinema realista. Será apontado aqui outros dispositivos que fazem o filme *Mutum* ser realista. Contudo, ele será analisado, agora, inserido no contexto das artes contemporâneas no que toca a volta do realismo.

Pelo o que já foi analisado do filme *Mutum*, percebemos que seu roteiro não apresenta cenas com objetivo de chocar o espectador, em nenhum momento verifica-se a exploração da violência ou do abjeto no filme. Pelo contrário, nota-se um cuidado em não transparecer os momentos de trauma, como, por exemplo, na cena da briga dos pais de Thiago, em que apenas ouvimos os gritos – o que já é deveras angustiante. Até mesmo a morte de Felipe não é explorada no sentido de comover o espectador.

Dessa forma, fica claro que a evocação do realismo em *Mutum* é feita a partir de outras estratégias. Tais procedimentos fazem referência à manifestação da realidade que corresponde ao sublime do banal presente no cotidiano. É evidente na construção da narrativa em *Mutum* a incorporação de elementos do cotidiano por meio dos diálogos, da cenografia, do figurino, ou da decupagem/montagem. O realismo em *Mutum* é:

[...] em tom menor, espaço de conciliação, possibilidade de encontro, habitado por um corpo que se dissolve na paisagem, nem mero observador, nem agente, apenas fazendo a parte do quadro, da cena; o repouso ativo do devaneio em que o mundo e a paisagem implodem o sujeito, seus dramas íntimos e psicológicos. (LOPES, 2007, p. 87)

Esse retorno ao realismo é representado pela experiência do cotidiano. Nesse sentido, verificamos que *Mutum* é construído por meio de cenas banais que não apresentariam relevância em uma narrativa clássica. Contudo, no filme, a utilização desse tipo de cena tem a intenção de aproximar-se da vida diária daquela família, sem, para isso, recorrer ao uso de grandes conflitos,

■
8 Documento eletrônico.

baseando-se apenas no cotidiano como relato. É nesse aspecto que o roteirista italiano Cesare Zavattini afirmou que “qualquer hora do dia, qualquer lugar, qualquer pessoa é tema para uma narrativa se o narrador é capaz de observar e iluminar toda sua gama de elementos e explorar seu valor interno.” (ZAVATTINI, 2009)⁸, ou seja, nunca ficaremos sem histórias enquanto houver a realidade.

Percebe-se essa banalidade em cenas como a de Thiago balançando a janela de seu quarto com o pé, ou quando está de castigo e, sem ter o que fazer, brinca com a formiga, assim como as cenas das meninas brincando com as bonecas e da avó cozinhando. Ou seja, não ocorrem grandes acontecimentos no filme e, quando os há, eles não são exibidos, como o assassinato do seu Luisaltino cometido pelo pai de Thiago, ou do momento em que Felipe morre, inclusive, o espectador entende quando acontece sua morte por meio do choro das crianças. Essa informação é confirmada na cena em que a avó retira a cama de Felipe do quarto.

Sandra compõe um filme que nos coloca dentro da vida de Thiago. Sua narrativa contém a ambigüidade própria da realidade: não solucionamos os mistérios daquela família, e nem mesmo o olhar de Thiago. A diretora interessa-se por contar a história do menino que enxerga um mundo desfocado. O fato de Thiago ser míope, fa-lo ver as coisas de forma distinta das outras pessoas, isso implica na sua incompreensão de onde vive e diante de seus familiares. Ao deixar Mutum, Thiago deixa para trás o mundo incompreendido, mas ao colocar os óculos do médico e, assim, corrigir sua visão, ele leva consigo o registro de sua família.

A partida de Thiago foi consequência do simples encontro com o médico. A percepção de realidade do personagem estava atrelada ao seu olhar míope. Encontramos nesses acontecimentos narrativos o sublime no banal; a insignificância de um fato ou de um encontro repercute em uma mudança do olhar, ou seja, não foi preciso grandes eventos para responder e dar os rumos da história de Thiago. Isso é o que Denílson Lopes diz sobre o retorno do real feito em tom menor, através da simplicidade, do silêncio, do cotidiano.

6 Considerações Finais

Partindo da análise do retorno ao real nas artes visuais feita por Hal Foster, fica claro como o realismo cinematográfico se manifesta no contemporâneo. Sendo o trauma e o choque uma das maneiras pelo qual o real é evocado, além do trauma radicalizado. Tais manifestações foram verificadas aqui nos filmes *Caché*, *A Fita Branca* e *Anticristo*. A análise do filme *Mutum* mostrou a inserção de elementos do cotidiano como forma de incorporar fragmentos da realidade. Tais momentos são calcados no banal,

este visto como sublime por Denílson Lopes.

Diante disso, verificou-se que a tendência atual do cinema é tornar os filmes cada vez mais próximos de realidade. Sendo que o caminho do cinema clássico é conseguir aproximar o espectador por meio da verossimilhança na narrativa, à custa dos elementos do documentário ou do telejornalismo, e das possibilidades do cinema digital em permitir a intervenção e a criação de imagem; e o rumo do cinema realista é evocar o real através do trauma, ou do sublime do banal decorrente do cotidiano.

The “Return of the Real” and forms of realism in contemporary cinema: the trauma in *Caché* and *The White Ribbon*, the abject in *Antichrist*; the banal in *Mutum*

ABSTRACT

This research seeks to understand the revival of realism in contemporary cinema, taking as a key point to recall the real done in two ways: one through the trauma elucidated by Hal Foster based on the visual arts and the other by means of “the banal sublime” exposed by Denilson Lopes. To this end, the films were discussed *Caché* and *The White Ribbon*, director Michael Haneke in order to explain the real trauma, *Antichrist* of Lars Von Trier for the case of the real in abject and, finally, in the Brazilian scene, the film *Mutum* of Sandra Kogut in relation to “the banal sublime.” Looking thus understand the aesthetic elements of the contemporary cinematic realism.

KEYWORDS: Communication. Cinema. Realism. Aesthetics.

El “Retorno de lo Real” y las formas de realismo en el cine contemporáneo: el trauma en *Caché* y *La Cinta Blanca*, lo abyecto en el *Anticristo*; lo banal en *Mutum*

RESUMEN

Esta investigación busca entender el renacimiento del realismo en el cine contemporáneo, tomando como punto clave para recordar el hecho real de dos maneras: una por el trauma dilucidado por Hal Foster basada en las artes visuales y la otra por medio de “lo banal sublime” expuestos por Denilson Lopes. Con este fin, las películas se discutieron *Caché* y *La cinta blanca*, el director Michael Haneke con el fin de explicar el verdadero trauma, el *Anticristo* de Lars Von Trier en el caso de lo real en la más absoluta y, por último, en la escena brasileña, la película *Mutum* de Sandra Kogut en relación con “lo banal sublime.” Mirando por tanto comprender los elementos estéticos del realismo cinematográfico contemporáneo.

PALABRAS CLAVE: Comunicación. Cine. Realismo. Estética.

Referências

ALVARENGA, Nilson; LORENA, Dimas. Matrizes da linguagem cinematográfica, tecnologias digitais e o cinema como fenômeno pragmático. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32., 2009, Curitiba. [Anais...] Curitiba, 2009. 1 CDROM. Trabalho apresentado no Núcleo de Comunicação Audiovisual.

- BAZIN, André. **O Cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation**: understanding new media. Cambridge: MIT Press, 1999.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: Fernão Pessoa Ramos. **Teoria contemporânea do cinema**. V. 2, p. 277-301. São Paulo: Senac, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema II**: a imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- FOSTER, Hal. **O Retorno do real**. Rio de Janeiro: Concinnitas, 2005. P. 162-186. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br>>. Acesso em: 07 out. 2009.
- LOPES, Denílson. O sublime no banal. In: _____. **A Delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: UnB, Finatec, 2007. P. 39-49.
- _____. **Poética do cotidiano**. In: _____. **A Delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: UnB, Finatec, 2007. P. 83-97
- MACHADO, Roberto. **Deleuze e a crise do cinema clássico**. Disponível em: <http://www.seminariosmv.org.br/textos/roberto_machado.pdf> Acesso em: nov. 2010.
- MANOVICH, Lev. **The Language of new media**. Massachussets: MIT Press, 2001.
- SOBCHACK, Vivian. **The Address of the eye**: A Phenomenology of Film Experience. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- VILENSKY, Daniel. Antichrist: Chronicles of a psychosis Foretold. In: **Senses of Cinema**, n. 53. Disponível em <<http://www.sensesofcinema.com/2009/feature-articles/antichrist-chronicles-of-a-psychosis-foretold>> Acesso em: nov. 2010.
- XAVIER, Marília. **A Volta do realismo**: entre *Parabolic People* e *Mutum* de Sandra Kogut. Trabalho de Conclusão de Curso de Comunicação Social, Faculdade de Comunicação Social Universidade Federal de Juiz de Fora, MG (FaCom/UFJF).
- ZAVATTINI, Cesare. **Some ideas on cinema**. Disponível em: <<http://www.gonzomatic.com/writing/zavattini.html>> Acesso em: nov. 2009.

Nilson Assunção Alvarenga

*Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUCRJ).
Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora/MG (UFJF).
E-mail: nilsonaa@terra.com.br*

Marília Xavier de Lima

*Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora/MG (UFJF).
Mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora /MG (UFJF).
E-mail: marylxavier@hotmail.com*

Recebido em:29/08/2010

Aceito em: 08/12/2010