

Realismo e ilusão: a cruzada contra o artifício*



Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Doutora em Letras (PUC-RJ)
Professora no Departamento de
Comunicação Social (PUC-RJ)
E-mail: verafollain@openlink.com.br

Resumo: O abismo das mediações, ou seja, a multiplicação dos aparatos invisíveis que se interpõem entre o público e os fatos, resultante do avanço das tecnologias da comunicação, tem aberto caminho para a valorização, no mercado de bens culturais, de narrativas que parecem retratar, espontaneamente, cenas de um “real autêntico”. Partindo deste ponto, o texto discute a crise da ficção e os novos realismos, indagando quais os parâmetros utilizados, em nossos dias, quando se classifica um texto como realista.

Palavras-chave: realismo, mercado de bens culturais, ficção.

Realismo y ilusión: la cruzada contra el artificio

Resumen: El abismo de las mediaciones, o sea, la multiplicación de los aparatos invisibles que se interponen entre el público y los hechos, resultante del avance de las tecnologías de la comunicación, ha abierto camino para la valorización, en el mercado de bienes culturales, de narrativas que parecen retratar, espontáneamente, escenas de un “real auténtico”.

Partiendo de este punto, el texto discute la crisis de la ficción y los nuevos realismos, indagando cuáles parámetros utilizados, en nuestros días, cuando se clasifica un texto como realista.

Palabras clave: realismo, mercado, ficción.

Realism and illusion: a crusade against artifice

Abstract: The mediation gap, i.e., the multiplication of invisible tools which are interposed between the public and the facts as a result of the advance of the communication technologies, has helped to expand, in the market of cultural assets, a narrative which seems to spontaneously reflect scenes of an “authentic reality”. From here on, the text discusses the crisis of fiction and the new “realisms”, inquiring which parameters are used nowadays to classify a text as being realist.

Key words: realism, market of cultural assets, fiction.

Em 24 setembro de 2006, o suplemento “Folha Ilustrada”, do Jornal *Folha de S.Paulo*, publicava a matéria “Revistas trocam famosos por vida real”, iniciada com a seguinte frase: “A vida imita a arte, e as revistas lucram com a vida”. O texto, de Thiago Ney, abordava o surgimento e o sucesso de um nicho editorial, na Inglaterra, voltado para a publicação de revistas que lidam com a “vida real” do público. Segundo o autor, naquele país, enquanto o mercado de jornais impressos permanece estagnado e a maioria das publicações mensais vem sofrendo uma queda nas vendas, revistas semanais como *Take a Break*, líder de mercado, destinada a estampar histórias vividas por seus leitores, têm circulação de mais de 1 milhão de exemplares. Já a *Closer*, líder das revistas dedicadas à vida das celebridades, vende 590 mil exemplares.

O lançamento de *Take a Break* motivou a aparição de concorrentes e de seções “real life” tanto em revistas dedicadas a celebridades como em jornais. Curiosamente, as narrativas publicadas com destaque, nas revistas, enviadas por pessoas comuns, nada têm de comum, apresentando ingredientes melodramáticos como os que compõem os fo-

* Trabalho apresentado ao GT Cultura das Mídias, durante o XVI Encontro da Compós, na UTP. Curitiba, junho de 2007.

lhetins ficcionais: são histórias de amor, traição, casamentos, mortes. Assim, a matéria de capa da edição de agosto da *Love it* contava a história de uma mulher que gastou todo o prêmio que ganhou na loteria para custear a operação de mudança de sexo de seu marido. A capa da *Take a Break* de setembro estampava a carta de amor escrita por um homem para sua mulher, morta em consequência de uma hemorragia cerebral. O editor da revista, afirmando que não há perigo de serem inventadas histórias para fisgar leitores, declara: “A ficção acaba normalmente soando como ficção. Nós trabalhamos duro para publicar as melhores histórias, verdadeiras em todos os sentidos – damos nomes verdadeiros, fotos verdadeiras, endereços verdadeiros”.

O interesse pelas chamadas histórias “verdadeiras” de pessoas não famosas, que vem garantindo a grande vendagem, no Reino Unido, das revistas mencionadas pela matéria da *Folha de S. Paulo*, ao lado do sucesso dos *reality shows* na televisão e da voga dos filmes documentais, dentre outros fenômenos marcantes nas produções artísticas e midiáticas do final do século XX e do início século XXI, enquadra-se na tendência para a busca do “real como matéria bruta”, acompanhada da rejeição do ficcional, que nos permite falar em um movimento de retorno a uma estética realista ou, melhor dizendo, na emergência de uma espécie de neo-realismo.

Para entender melhor o que se poderia chamar, hoje, de narrativa realista, torna-se necessário recuar no tempo, retomar o realismo do século XIX – época de esplendor do romance burguês –, porque o romance, como observou Adorno, nasce realista, incorporando a categoria épica fundamental da objetividade, na tentativa de “decifrar o enigma do mundo exterior” (2003:60). Essa objetividade épica perseguida pelo narrador, no esforço de contar sem distorções aquilo que aconteceu, foi, ao longo do tempo, cada vez mais crivada pela contradição, que lhe era inerente, entre a universalidade do pensamento, com seus conceitos gerais, e a resistência que o acontecimento singular lhe opunha. Adorno refere-se à busca da objetividade qualifican-

do-a como “ingenuidade épica”, identificando nela um elemento de cegueira que esbarra no particular, mesmo quando este está dissolvido no universal. Segundo ele, o preceito épico da objetividade foi se tornando cada vez mais questionável com a afirmação de um subjetivismo que não tolera nenhuma matéria sem transformá-la.

O filósofo compara o romance tradicional, cuja idéia se encarnaria de modo mais autêntico em *Madame Bovary*, de Flaubert, ao palco italiano do teatro burguês, pois ambos utilizariam uma técnica de ilusão:

O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso. A subjetividade do narrador se afirma na força que produz essa ilusão e – em Flaubert – na pureza da linguagem que, através da espiritualização, é ao mesmo tempo subtraída do âmbito da empiria, com o qual ela está comprometida. Um pesado tabu paira sobre a reflexão: ela se torna o pecado capital contra a pureza objetiva (Adorno, 2003:60).

Embora se possa discordar de Adorno quanto a considerar o romance de Flaubert como protótipo do romance tradicional, pois sua narrativa já resulta de uma consciência culpada, que tensiona a objetividade pretendida, a citação vale por destacar a oposição que se estabelece entre a ambicionada pureza objetiva e a reflexão no texto romanesco. Adorno lembra que, no romance realista típico, a reflexão era de ordem moral, isto é, uma tomada de partido contra determinados personagens, e assinala a diferença do romance moderno, pois, neste, a reflexão é uma tomada de posição contra a mentira da representação e, na verdade, contra o próprio narrador, que buscava, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. Nas narrativas tardias de Thomas Mann, por exemplo, a ironia seria utilizada para revogar o discurso do próprio autor, que se eximiria da pretensão de criar algo real.

A dissolução subjetivista do romance moderno deixaria entrever a percepção por

parte dos escritores de que, quanto mais firme o apelo ao realismo da exterioridade, ao gesto do “foi assim”, tanto mais cada palavra se torna um “como se”, aumentando ainda mais a contradição entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim. Renega-se, então, a irrealidade da ilusão do “palco italiano da narrativa”, a representação ingênua da aparência como algo verdadeiro, o realismo que, reproduzindo a fachada, apenas produziria o engodo. Abala-se, dessa forma, a objetividade épica, assim também como a distância estética. Diz Adorno:

Quando em Proust o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética. No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor ora é deixado do lado de fora, ora é guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas (2003:61).

A convicção manifesta no romance moderno de que, antes de qualquer conteúdo ideológico, já seria ideológica a própria pretensão do narrador de representar a realidade, aponta para a crise do ato mesmo de narrar, doravante colocado sob suspeita, já que contar uma história significaria imprimir uma ordem ao caos dos acontecimentos e, de alguma forma, conferir sentido, através de um ardil discursivo, ao que não tem sentido. Esse ceticismo diante da possibilidade de uma representação objetiva acentuou-se ao longo do século XX, colocando em xeque a estética realista. Como disse Michel de Certeau, foi-se o tempo em que o real parecia vir até o texto para ser aí manufaturado e exportado.

A terceira pessoa, convenção tipo do romance realista, para usar as palavras de Roland Barthes, fornecia aos consumidores a segurança de uma fabulação crível:

Para todos os grandes narradores do século XIX, o mundo pode ser patético, mas não abandonado, pois é um conjunto de relações coerentes, pois não há imbricamento dos fatos escritos, pois quem conta o mundo tem

o poder de recusar a opacidade e a solidão das existências que o compõem, pois pode dar provas a cada frase de uma comunicação e de uma hierarquia dos atos, pois, afinal de contas, tais atos podem ser, eles próprios, reduzidos a signos (Barthes, 1971:45).

O contínuo crível do romance realista, no entanto, é, ao mesmo tempo, verossímil e falso e a terceira pessoa faz parte deste gesto ambíguo pelo qual o romance acabaria apontando com o dedo a máscara que usa. Daí a preferência, no romance moderno, pela primeira pessoa, que, vista desse ângulo, seria menos ambígua.



A convicção, manifesta no romance moderno, de que já seria ideológica a própria pretensão de representar a realidade aponta para a crise do ato de narrar

Por um outro viés, numa linha de argumentação que complementaria a de Adorno, Gérard Genette destacou o fato de a objetividade da narrativa ter sido definida pela ausência de toda referência ao narrador e, portanto, pela eliminação de qualquer referência à instância do discurso que a constitui. No discurso, “alguém fala e sua situação no ato mesmo de falar é o foco das significações mais importantes” (Genette, 1971:271). O ideal de pureza da narrativa, a própria preocupação de defini-la em sua positividade, excluindo o que não lhe pertenceria, oblitera o fato de que não existe narrativa que não seja também um discurso:

O discurso pode narrar sem cessar de ser discurso, a narrativa não pode discorrer sem sair de si mesma. Mas não pode também abster-se dele sem tomar na segura e na indigência: é porque a narrativa não existe nunca por assim dizer na sua forma rigorosa. A menor observação geral, o me-

nor adjetivo um pouco mais que descritivo, a mais inofensiva das articulações lógicas introduzem em sua trama um tipo de fala que lhe é estranha, e como refratária (Genette, 1971:273).

Essa tensão entre narrativa e discurso esteve sempre presente na literatura, embora tenha se amenizado na época áurea da narração objetiva, da “boa consciência” dos narradores, no século XIX. Ao contrário, a ficção moderna voltou-se, reflexivamente, para a indagação do próprio sentido de narrar, desviando-se dos paradigmas do “bem narrar” – a incoerência da própria realidade levaria à rejeição das convenções realistas, que enfatizavam o caráter referencial da linguagem.

*A ideologia de não
intervenção do chamado
“cinema direto” se
revelou tão ilusória
quanto a objetividade
do texto do
realismo clássico*



A enunciação passa, assim, para o centro da cena, diluindo-se as fronteiras entre narrativa e discurso. Como consequência, a terceira pessoa foi cedendo lugar aos relatos em primeira pessoa, em que o narrador, frequentemente, se autoparodia, como se tivesse de se justificar, de pedir desculpas por ter ousado relatar algo, multiplicando-se os pontos de vista de modo a relativizar qualquer certeza.

A prevalência da primeira pessoa na ficção caminhará junto com a crescente afirmação de um tipo de realismo, que, na esteira do olhar antropológico, recupera a categoria do real pelo viés do registro do depoimento do outro, isto é, do excluído, das minorias, recorrendo, muitas vezes, ao testemunho. No caso de países como o Brasil, caracterizado pela diversidade cultural e pelas grandes contradições sociais, o deslocamento do lugar comumente ocupado, no discurso, pelo

narrador intelectual, que passa, em determinados textos literários, a ser ouvinte e escrevente das palavras do outro, marca desde a metade do século passado a tendência para um posicionamento do escritor que se assemelha ao do antropólogo, como assinalou Silviano Santiago (1982:37), lembrando da Caderneta de Campo, de Euclides da Cunha, e do gravador que acompanhava Guimarães Rosa em suas viagens pelo sertão. Já se insinuava, ali, uma modalidade de realismo derivada da proposta de deixar falar o outro, o marginalizado, na qual o romancista quer servir apenas de veículo para que se ouçam outras vozes. Nesse tipo de realismo, a credibilidade do relato não é conferida pela objetividade ou transparência do discurso do narrador-intelectual, mas, ao contrário, pela ênfase no lugar de onde se fala, procurando-se, também, deixar claros os recursos utilizados no registro dos depoimentos alheios, embora seja sempre o intelectual burguês aquele que colhe, seleciona e organiza as palavras ou as imagens do outro.

Assim, se as obras realistas tradicionalmente davam ao leitor a impressão de que se defrontava com um discurso sem regras, a não ser a de representar sem distorções o real, assegurando um contato imediato com o mundo tal como ele é, a vertente de realismo que se tornou predominante, hoje, caracteriza-se por valorizar o envolvimento do narrador com o fato narrado, isto é, a falta de distanciamento e a intimidade da abordagem, tomadas como prova de sinceridade – o que permitiria ao leitor ou espectador aproximar-se das verdades particulares, parciais. Ou seja, a ênfase não recai num realismo da representação, mas num realismo de base documental, apoiado na narração que se assume como discurso.

Na impossibilidade de atingir uma verdade última, o real seria o real de cada indivíduo e, portanto, um fenômeno da ordem da construção discursiva. Abdica-se, desse modo, de qualquer pretensão de universalidade, assim também como se renuncia à pretensão de falar pelo outro. Os documentários de Eduardo Coutinho se inscreveriam nessa tendência. Os

aparatos de filmagem são mostrados ao espectador, quebrando a ilusão de uma comunicação direta entre ele e o entrevistado, ao mesmo tempo em que este último fala por si e sobre o que lhe é próximo. A idéia é que cada um seja o narrador de sua própria história, já que a interposição de um narrador em terceira pessoa, a existência de um roteiro a impor um ponto de vista prévio, afastaria ainda mais o espectador das experiências humanas que os filmes buscam captar. As instâncias intermediárias são reduzidas e tanto quanto possível, evidenciadas. Nesse sentido, Coutinho vai afirmar que “a questão é ser o menos artista possível” (Lins, 2004:12).

Cabe, então, lembrar a observação feita por Bernardo Carvalho na crônica “O artifício enquadrado”: “Hoje, na cultura brasileira, há uma tendência cada vez mais unívoca de refutar o artifício nas artes, em nome da expressão da realidade, como se pudesse haver arte sem artifício” (2005:75). A afirmativa do romancista teve como motivação os comentários que ouviu dos espectadores do filme *O prisioneiro da grade de ferro: auto-retratos*, de Paulo Sacramento, quando exibido no CCBB. Um espectador agradeceu ao diretor por permitir que a realidade do Carandiru viesse à tona, ao contrário de um filme como o de Hector Babenco, que teria, segundo o rapaz, encoberto seus artifícios. Uma moça perguntou a Bernardo Carvalho: “Você achou o filme artificial?”.

O filme, é importante assinalar, estimula esse tipo de reação: fica claro que *O prisioneiro da grade de ferro* quer se colocar como um relato mais verdadeiro sobre o Carandiru do que aqueles que o antecederam, já que grande parte das imagens foram filmadas pelos prisioneiros com câmeras de vídeo que lhe foram entregues. No trailer, chama-se a atenção para o caráter diferencial deste procedimento através da frase: “Se você acha que já viu tudo sobre o Carandiru: *O prisioneiro da grade de ferro: auto-retratos*”. A manipulação das câmeras pelos presos diminui a distância entre eles e a equipe de filmagem, aproxima o relato fílmico da narrativa em primeira pessoa, justificando o subtítulo “auto-retratos”,

ao mesmo tempo em que o amadorismo na tomada das cenas confere mais veracidade às imagens. Acrescente-se ainda que a abertura do filme de Sacramento reergue o presídio do chão, rodando ao contrário a cena de sua implosão, isto é, *O prisioneiro da grade de ferro* se inicia retomando a imagem com a qual *Carandiru*, de Babenco, termina.

Bernardo Carvalho, no texto mencionado, lembra, então, citando os irmãos Dardenne, que a diferença entre documentário e ficção é que no primeiro a realidade tem existência independente da presença do diretor. Entretanto, a partir do momento em que decide filmar essa realidade, o cineasta tem à disposição tantos artifícios quanto o autor de um filme de ficção. Nesse sentido, diz o romancista, *O prisioneiro da grade de ferro* seria tão artificial quanto o filme de Babenco. E acrescenta:

A visão de dentro não é, portanto, um efeito natural; é resultado de escolhas, de uma seleção. A cruzada contra o artifício nas artes, que parece vai se tornando hegemônica na cultura brasileira, produz uma ilusão perigosa, pois coloca sob suspeita aquilo por meio do que o próprio filme de Paulo Sacramento pretende redimir os presos do Carandiru: o fazer artístico (2005:76).

A cruzada contra o artifício não está presente apenas na cultura brasileira atual, como atesta a voga do filme documental na Europa e nos Estados Unidos. Trata-se de um fenômeno mais geral, cabendo destacar os desafios desse estilo de narrativa realista que pretende ser mais verdadeira à medida que utiliza estratégias reflexivas e busca salvar o espaço entre o eu e o outro, fazendo experimentos com sujeitos que representam a si mesmos. Tais procedimentos, no entanto, não anulam o caráter subjetivo e retórico do trabalho de montagem – que se contrapõe à ilusão de uma comunicação sem qualquer artifício. Do mesmo modo, não apagam o fato de que colocar uma câmera para filmar um acontecimento já é, de alguma forma, ficcionalizá-lo. Assim, a ideologia de não intervenção do chamado “cinema direto”, por exemplo, se revelou tão ilusória quanto

a objetividade do texto do realismo clássico, forçando o cinema documental a reconhecer sua face discursiva e autoral.

A desconfiança nos artifícios é abordada também por Susan Sontag ao refletir sobre o jornalismo fotográfico, em *Diante da dor dos outros*. A autora observa que fotos de atrocidades cometidas na guerra podem suscitar leituras diversas: imagens que contradizem devoções acalentadas, por exemplo, são invariavelmente descartadas como encenações montadas para as câmeras. Por outro lado, Susan Sontag assinala a autoridade da fotografia como registro do real, decorrente de razões, em princípio, contraditórias – as credenciais de objetividade das fotos são conferidas pela máquina, mas o testemunho pessoal do fotógrafo, como alguém que esteve no local, também as legitima. O testemunho do fotógrafo, entretanto, costuma ter tanto mais peso quanto menos a foto pareça artística. Ou seja, o amadorismo passa a ser prova de autenticidade. Percebe-se, então, aí, mais uma vez, a suspeita provocada pelo artifício estético.

Numa sociedade marcada pela incessante exposição às imagens, a foto que choca é a que parece espontânea, registro de um instante real e, por isso mesmo, é também a foto que vende. Em meio ao ceticismo epistemológico vigente, aquilo que mais se aproximaria do real, ou o que leva a chancela do real, como tudo que é raridade, passa a ser extremamente valorizado. Assim, as fotos, difundidas primeiramente através da internet, tiradas na prisão de Abu Ghraib, dentre elas a do preso encapuzado, conectado a cabos que descarregavam choque elétrico, foram parar no Museu Warhol de Pittsburg e no Centro Internacional de Fotografia de Nova York. Ou seja, como destacou Lorenzo Vilches (2006:160), a fotografia tirada de improviso ganha valor estético, sendo exibida em exposições em função mesmo de sua força como “registro espontâneo” dos horrores da guerra. Do ponto de vista mercadológico, está em alta o que parece ser menos intermediado, aquilo que nos colocaria diante da brutalidade do real. Daí que, comentando o sucesso do chamado realismo de periferia, o escritor Fernando Bonassi afirma:

E de fato isso já virou um gênero. Hoje é mais fácil você conseguir dinheiro para fazer um filme radical na periferia do que um filme burguês da Zona Sul, porque o financiador já sabe que há uma demanda maior por esse assunto. O “Estação Carandiru”, de Drauzio Varella, vendeu 300 mil exemplares. Isso é muito para o Brasil. Isso quer dizer que um milhão ou dois milhões de pessoas leram.

Ao assinalar que o realismo de periferia já virou um gênero, Bonassi, ao invés de priorizar a relação desse tipo de produção com a realidade à qual faz referência, destaca o peso que vem assumindo, na cena cultural contemporânea, os relatos identificados como não-ficção, as diversas formas de “documentalismo”, que, no entanto, não deixam de lançar mão de procedimentos característicos das narrativas ficcionais. Seguindo essa direção, cabe lembrar que os noticiários e reportagens televisivas recorrem, muitas vezes, ao gênero da narrativa policial, buscando emprestar sentido ao que não se deixa representar, como as balas perdidas, as chacinhas de inocentes, a violência indiscriminada, para falarmos apenas do contexto urbano brasileiro. Aproximam-se também do melodrama, de seu tom edificante e maniqueísta, como forma de conferir uma organicidade à realidade fragmentada que nos cerca: no caso, os gêneros funcionam como guia das expectativas do público, como um molde no qual os acontecimentos são enquadrados. Ou seja, os telejornais apropriam-se cada vez mais de convenções de representação da realidade cunhadas pelos relatos ficcionais, acentuando a tendência que já estava presente na imprensa de massa, desde o século XIX, quando esta lançava mão de recursos compositivos da literatura de ficção.

Compreende-se, assim, a preocupação que marcou a narrativa literária moderna e uma certa vertente da narrativa cinematográfica, ao longo do século XX, de desvelar as mediações, sejam estas da ordem da subjetividade, das convenções genéricas ou da técnica. No caso do cinema, o debate sobre a ilusão de realidade torna-se central desde o início de sua história. Isso porque, nas narrativas au-

divisuais, a instância enunciativa não se dá em evidência, pois o narrador é aquele que dirige o ponto de vista do espectador através da câmera e dos demais recursos narrativos de que o meio dispõe, e, além disso, as imagens parecem presentificar o que está ausente. Nesse sentido, o caráter discursivo das narrativas audiovisuais é mais difícil de ser percebido do que o das narrativas verbais, e Hollywood soube se aproveitar dessa ilusão de uma narrativa que conta a si mesma. Em contrapartida, ainda no padrão clássico de cinema, Hitchcock, em filmes como *Janela indiscreta* e *Vertigem*, não deixou de chamar a atenção para os ângulos de observação que enquadram o nosso olhar, abalando a ilusão da objetividade da imagem.

Com a TV, surgem as imagens transmitidas em tempo real, que nos dão a impressão de estarmos diante dos fatos no momento em que eles acontecem, diminuindo-se a distância entre o tempo da tomada de cena e o da recepção pelo público. No entanto, ainda que marcado por um alto grau de improviso, existe, aí, o trabalho de edição das imagens que nos chegam. Dentre as imagens produzidas por três ou mais câmeras, simultaneamente, o diretor escolhe a que vai ao ar, articulando-a com a anterior, montando, assim, a seqüência que acompanhamos. Estamos, portanto, diante de uma narração, embora estejam ocultas as instâncias mediadoras que recortam o real para nós, que guiam o nosso olhar como qualquer narrador. A narrativa audiovisual em tempo real abole a distância entre o tempo de produção da obra e o tempo de sua exibição, característica, por exemplo, da narrativa cinematográfica. A transmissão em tempo real é uma narrativa que se confunde com a realidade em sua abertura, isto é, no seu não fechamento como obra acabada que se daria ao público depois de o autor colocar um ponto final.

As técnicas digitais, por outro lado, vêm desempenhando um papel decisivo na área da combinação de imagens, o que desestabiliza a dicotomia entre estética realista e estética anti-realista. O computador, a nova tecnologia da informática, introduz possibi-

lidades inéditas de montagem e justaposição de imagens, dando origem a formas híbridas que, de certa maneira, contribuem para a conciliação entre esses dois pólos. Podem-se, combinar, com uma precisão quase perfeita, imagens de uma grande variedade de fontes distintas, como, por exemplo, imagens de arquivo, imagens em movimento geradas no computador e uma ação encenada. A nova técnica de manipulação de imagens permite também a distorção e a modificação de imagens, a produção de alterações indetectáveis em imagens fotográficas, de vídeo e cinematográficas já existentes.



Nos reality shows, o formato aberto e a duração do programa ao longo do dia levam o espectador a esquecer que há edição e seleção das imagens que vão ao ar

Vivendo em culturas que nos rodeiam por todos os lados de imagens em movimento, estamos habituados ao tipo de montagem que se esforça para ocultar seu artifício, assim como, freqüentemente, nos deparamos com problemas éticos decorrentes de certos usos desse tipo de montagem. Diante das novas técnicas de fabricação de imagens, realismo, na contemporaneidade, está relacionado, então, com o que desvenda as próprias mediações ou com o que parece ser espontâneo, sem artifícios, precário. E a própria ficção tem procurado, algumas vezes, se situar no limiar dessa precariedade – veja-se, por exemplo, o filme *A Bruxa de Blair*, de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez (EUA, 1999). A televisão também já incorporou a tendência atual para a produção de bens culturais que se propõem a exibir a “bruta realidade” dos marginalizados ou “a realidade” cotidiana de pessoas comuns. Daí o surgimento dos *reality shows*, que, aparentemente, registrariam o dia-

a-dia de um grupo de pessoas, seriam uma espécie de documentação do cotidiano, sem a interferência de um roteiro prévio para filmagem. Nos *reality shows*, o formato aberto, a duração do programa ao longo do dia, que se confunde com o tempo real, cronológico, leva o espectador a esquecer que há edição, seleção das imagens que vão ao ar. Da mesma forma, é esquecido que quem “espia” não é o espectador, é a “câmera”, isto é, o público só espia pelos olhos dos outros, daqueles que recortam o contínuo do real.

A consciência crescente de que mesmo a mídia não está sempre face a face com o caos do mundo, como disse Mouillaud (2002:51), e, sim, no fim de uma longa cadeia formada por uma multiplicidade de agências locais e internacionais, que já lhe entregam um real domesticado ao qual ela vai imprimir sua moldura, só faz aumentar a desconfiança gerada pelas mediações infinitas que se interpõem entre o público e os fatos. Acentua-se, assim, o que Bernardo Carvalho chamou de cruzada contra o artifício, que inclui, também, de uma certa forma, uma cruzada contra a ficção em favor do apego a um real imediato, imprevisto, não trabalhado pelo sujeito que o percebe. A ficção, numa sociedade caracterizada pelo alto grau de espetacularização do cotidiano midiático e em que as novas técnicas de simulação visual, viabilizadas pela informática, permitem antecipar o real físico, reproduzi-lo e manipulá-lo, situa-se, paradoxalmente, num

lugar incômodo: parece estar em toda parte, “contaminando” as instâncias do real, mas, por isso mesmo, vem sendo colocada sob suspeita. Trata-se de um novo regime da ficção que a invasão do cotidiano pelas imagens, tornada possível pelo avanço das tecnologias, vem instaurar, como observou Marc Augé. Segundo o autor, a ficcionalização sistemática de que o mundo é objeto mudou o estatuto da ficção a partir do momento em que esta não mais parece constituir um gênero particular, mas, sim, desposar a realidade a ponto de confundir-se com ela.

A tecnologia que torna próximo o distante, em certo sentido, amplia o afastamento da realidade, porque as instâncias de mediação são tantas que a dúvida quanto à fidelidade dos discursos e imagens se instala, abrindo espaço para produção de mais narrativas que proliferam sem cessar, numa compulsão muitas vezes paranóica: tudo está demasiado perto e demasiado longe. Nesse sentido, a voga do realismo, neste início do século XXI, pode ser vista como um esforço para resgatar a experiência de reconhecimento do mundo, mas essa tentativa, no entanto, se choca com a perda da nitidez das fronteiras entre os dois extremos da dicotomia realidade/ficção, porque o real, como observou Maurice Blanchot (2005:140), define-se em contraposição à irrealidade que ele nega, ou seja, o privilégio inestimável do real é tributário do imaginário que o ultrapassa.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CARVALHO, Bernardo. *O mundo fora dos eixos*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- GENETTE, Gerard. “Fronteiras da narrativa”. In: BARTHES, Roland; GREIMAS, A.J. et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell (org.). *O jornal: da forma ao sentido*. Brasília: UNB, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VILCHES, Lourenço. “Migrações midiáticas e criação de valor”. In: MORAES, Dênis de. *Sociedade midiaticizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.