

**Em defesa do realismo,  
em defesa do cinema**

***In defense of realism,  
in defense of film***

## **Gustavo Ramos de Souza**

Possui graduação em Letras Vernáculas pela Universidade Estadual de Londrina (2011) e mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (2014). Atualmente, é bolsista de doutorado da Universidade Estadual de Londrina, Brasil.  
[avulsoaoavesso@gmail.com](mailto:avulsoaoavesso@gmail.com)

**PPG|COM** Programa de Pós Graduação  
COMUNICAÇÃO  
MESTRADO E DOUTORADO **UFF**

Ao citar este artigo, utilize a seguinte referência bibliográfica:

DE SOUZA, Gustavo. Em defesa do realismo, em defesa do cinema. In: Revista Contracampo, v. 34, n. 3, ed. dez/2015-mar/2016. Niterói: Contracampo, 2015. Niterói: Contracampo, 2015. Págs: 121-126.

**DOI: <http://dx.doi.org/10.20505/contracampo.v34i3.795>**

**Enviado em: 24/07/2015**

**Aceito em: 15/12/2015**

**Edição v.34 n.3/2015**

Contracampo e-ISSN 2238-2577  
Niterói (RJ), v. 34, n. 3, dez/2015-mar/2016  
[www.uff.br/contracampo](http://www.uff.br/contracampo)

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

## **Resumo**

O livro *O que é o cinema?*, de André Bazin, foi reeditado pela Cosac Naify em 2014, tendo o acréscimo de nove ensaios inéditos que não constavam na primeira edição, publicada pela Brasiliense em 1991, além de um texto de apresentação e um apêndice de Ismail Xavier. Dividido em 36 ensaios, o livro traz teorias sobre montagem, cinema de propaganda, realismo, interações entre cinema e outras artes, erotismo, western etc., tendo sempre como ponto de partida a análise dos filmes.

## **Palavras-chave**

André Bazin; Cinema; Crítica.

## **Abstract**

The book *What is cinema?*, by André Bazin, was reprinted by Cosac Naify in 2014, with the addition of nine unpublished essays that were not included in the first edition, published by Brasiliense in 1991, including an introductory text and a appendage by Ismail Xavier. Divided in 36 essays, the book brings theories about montage, propaganda film, realism, interaction between movie and other artes, eroticism, western etc., always taking as source the analysis of the movies.

## **Keywords**

André Bazin; Film; Criticism.

Publicado no Brasil pela editora Brasiliense em 1991, sob o título *O cinema: ensaios*, e há anos fora de catálogo, *Qu'est-ce que le cinéma?*, de André Bazin, foi finalmente reeditado em nosso país, em 2014, dessa vez pela Cosac Naify. Assim como a edição de 1991, em vez do texto integral, publicado em quatro volumes pela Éditions du Clerf entre 1959 e 1961, o livro baseia-se na edição francesa em volume único, de 1975 – com número reduzido de artigos, por decisão editorial –, porém, agora acrescido de artigos presentes quando da primeira edição da obra.

Além dos ensaios clássicos que já constavam na primeira edição brasileira, como “Ontologia da imagem fotográfica”, “Montagem proibida”, “A evolução da linguagem cinematográfica”, “Por um cinema impuro – defesa da adaptação”, “Teatro e cinema”, bem como aqueles que versavam sobre o neorealismo italiano, o leitor brasileiro poderá ler nove ensaios inéditos: “Sobre *Why we fight*” – que comenta a série de documentários de propaganda realizados durante a Segunda Guerra Mundial; “O mito de Stálin no cinema soviético” – artigo publicado originalmente no *Esprit*, em resposta a um artigo de Georges Sadoul, e que foi responsável por deflagrar a crise stalinista da crítica francesa, “em que todos são obrigados a se situar em relação ao cinema stalinista” (BAECQUE, 2010, p. 108-109); “Entomologia da pin-up” – reflexão que trata de uma figura do imaginário erótico masculino, numa abordagem próxima das mitologias barthesianas; “Jean Gabin e seu destino” e “Morte de Humphrey Bogart” – que lidam com dois atores que foram ícones do período; “*Due soldi di speranza*”, “De Sica e Rossellini”, “*Sedução da carne*” e “*A profunda originalidade dos vitelloni*” – textos que, ao lado das análises que Bazin empreende sobre a obra de Roberto Rossellini e de De Sica, constituem um dos mais importantes esforços críticos sobre o cinema italiano do pós-guerra.

O livro foi gestado entre 1951 até sua morte, em 1958, período em que Bazin, afastado das atividades voltadas à sua militância cinefílica devido às crises agudas de tuberculose e estadias em sanatórios, dedica-se a um balanço sobre suas concepções acerca do cinema, além de retomar os inúmeros artigos escritos desde 1945 no *L'Écran français*, no *Observateur*, na *Revue de Cinéma* etc., reelaborando-os a partir das leituras de filosofia e literatura. Em carta a Denise Palmer, datada de 15 de março de 1950, ele escreve: “Minha cama [...] não é um leito de sofrimento, mas de repouso [...]. Faz quatro anos que praticamente não tenho atividade intelectual profunda, que não leio nem escrevo seriamente” (BAZIN apud BAECQUE, 2010, p. 72). É também nesse período que, ao lado de Jacques Doniol-Valcroze e Jean-Marie Lo Duca, funda a mais importante revista da cinefilia do pós-guerra, os *Cahiers du Cinéma* – a despeito de estar ausente temporariamente por causa da tuberculose. Segundo Baecque: “É, portanto, com o espírito munido de uma rica síntese e olhar renovado que Bazin volta ao cinema justamente após a criação dos *Cahiers*” (2010, p. 72).

Como Bazin esclarece no Prefácio da edição de 1958, o título *Qu'est-ce que le cinéma?* “não é bem a promessa de uma resposta, mas antes o enunciado de um problema que o autor vai se colocar ao longo destas páginas”, o que significa que não se trata de fornecer “uma geologia e uma geografia exaustivas do cinema, mas apenas conduzir o leitor a uma sucessão de sondagens, explorações, sobrevoos feitos por ocasião dos filmes propostos à reflexão cotidiana do crítico” (BAZIN, 2014, p. 25-26). Deduz-se disso que, em vez de um sistema fechado no qual os objetos correspondem necessariamente a uma unidade transcendental, tem-se uma forma livre que opera por associações, especulações e tentativas de aproximação, ou seja, se existe uma opção metodológica, é o ensaio<sup>1</sup>. Ressalta-se, porém, que, embora não tenha um sistema homogêneo, saltam de seus textos teorias que vão do realismo à interação interartes, do específico fílmico ao erotismo. A propósito do seu ensaísmo, Ismail Xavier, no texto de apresentação, assinala que

Ensaísta de mão cheia, Bazin expôs suas ideias partindo quase sempre de questões suscitadas por um filme, um cineasta ou um conjunto de obras. Pensamento em alto, alinhou noções, juízos, sem nunca perder o toque da intervenção pessoal, sempre em contato direto com a atualidade, atento ao novo que exige um intérprete e ao dado da tradição que solicita novo exame, uma inversão de sentido em face das novas circunstâncias (XAVIER, 2014, p. 17).

Entre as suas principais contribuições, podemos apontar a indissociabilidade entre o registro realista e o específico fílmico, a defesa do cinema impuro e a escolha de autores que formam o

---

<sup>1</sup> “O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das ideias. Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva” (ADORNO, 2003, p. 25).

pilar do cinema moderno: Jean Renoir, Roberto Rossellini e Orson Welles. À primeira vista, parece haver uma contradição, afinal, como é possível defender o realismo e ao mesmo tempo a interação do cinema com o teatro, por exemplo? Como pôr lado a lado um cineasta “expressionista” como Welles e um neorrealista como Rossellini? Uma resposta coerente a essas perguntas só é possível porque Bazin põe em xeque aquilo que, até então, era tido como a essência do cinema, a saber, a montagem.

A sua noção de realismo já se anuncia em “Ontologia da imagem fotográfica”, porquanto, clamando contra as ilusões da perspectiva, o “pecado original da pintura ocidental”, cujo pseudorealismo se dá tão somente pela semelhança das formas, Bazin postula que a imagem fotográfica consegue captar a realidade objetivamente, haja vista que, mais do que oferecer uma cópia perfeita do real, é capaz de “embalsamar” o tempo, capturar o instante vivido. Assim, “o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica” (BAZIN, 2014, p. 32), ou seja, o realismo do cinema consiste em reter na imagem tanto as coisas quanto a sua própria duração. Nessa perspectiva, o cinema é tanto mais fiel à sua essência na medida em que imprime na imagem o registro do real sem interrupções, sem tentativas de manipular o tempo, isto é, sem montagem. Em uma das notas de rodapé ao ensaio “Montagem proibida”, Bazin afirma que “O realismo reside aqui na homogeneidade do espaço. Vemos, portanto, que há casos nos quais, longe de constituir a essência do cinema, a montagem é sua negação” (2014, p. 92). Em sua cruzada contra a montagem e em favor do realismo, o crítico refere-se insistentemente às “ilusões da montagem”, denunciando as suas “facilidades”, visto que ela é “criadora abstrata de sentido” – como é possível observar nos experimentos de Kulechov.

Em “A evolução da linguagem cinematográfica”, Bazin parte de uma hipótese ainda mais controversa: para ele, não foi o advento do som que representou uma revolução estética na história do cinema, mas sim a decupagem em profundidade de campo praticada por cineastas como William Wyler e Orson Welles. Se no cinema clássico, todos os filmes eram decupados praticamente da mesma forma – sucessão de planos e uso do tradicional campo/contracampo –, sendo que a sua significação provinha mais da organização dos planos do que do conteúdo expresso na própria imagem, no cinema moderno, que se vale da profundidade de campo, a significação advém da colocação do objeto em relação aos personagens, de modo que o espectador não escape de tal significação (BAZIN, 2014). Em outras palavras, o princípio do cinema desloca-se da montagem para a *mise-en-scène*. Isso supõe também que se respeita a continuidade do espaço dramático, bem como a duração, portanto, o realismo propiciado pela profundidade de campo é um dado estrutural, pois, pondo a montagem de lado, é possível apreender a verdadeira continuidade da realidade. Não à toa, Bazin assevera que o realismo da escola neorrealista italiana estava muito mais no uso da profundidade de campo do que na exploração temática.

Quanto à noção de cinema impuro, o crítico subverte a ideia de específico fílmico propalada pelas vanguardas da década de 1920, segundo a qual a essência do cinema estaria na pureza da imagem em movimento, livre das amarras da narração que foram impostas pelas influências teatrais e literárias. Assim, antecipando em duas décadas os estudos de André Gaudreault e Tom Gunning que tratam das relações intermediárias entre o primeiro cinema e as outras mídias, Bazin afirma que o cinema é *essencialmente* uma arte impura. E mais: isso não é de forma alguma algo negativo, pelo contrário. Ele diz:

O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão velhos quanto a história. Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas. Sua história, desde o início do século, seria, portanto, a resultante dos determinismos específicos da evolução de qualquer arte e das influências exercidas sobre ele pelas artes já evoluídas (BAZIN, 2014, p. 115-116).

Nesse sentido, sendo o cinema uma arte impura por excelência, caberia a ele, em vez de repudiar essas impurezas, tirar melhor proveito delas. Isso significa que, no lugar de uma adaptação *tout court* de um clássico da literatura, seria mais interessante a um cineasta valer-se desse material em conformidade com as potências e limitações da linguagem fílmica. Comentando o filme *Diário de um pároco de aldeia* (1951), de Robert Bresson, Bazin ressalta que o procedimento de Bresson não foi nem o de seguir fielmente o texto de Georges Bernanos nem de, livremente, criar em cima do texto original, mas sim de fazer uma obra secundária, “um ser estético novo que é como

que o romance multiplicado pelo cinema” (BAZIN, 2014, p. 153). Desse modo, para se obter êxito numa adaptação, seria necessário fugir dos excessos de teatralidade, a fim de não recair no “teatro filmado”, ao mesmo tempo que se conserva o espírito da obra original. E isso só é possível quando se leva em conta o realismo próprio do registro cinematográfico. Nas palavras de Baecque,

Welles e Bresson filmam Shakespeare ou Bernanos “com realismo”, escreve Bazin, pois descobrem a objetividade do registro encenando a essência de uma peça ou de um romance, enquanto Aurenche ou Bost, adaptadores medalhões da “Qualidade francesa”, propõem uma visão expressionista das obras que utilizam, selecionando apenas os efeitos (efeitos de ficção misturados aos efeitos do real), e não o texto literário em si (BAECQUE, 2010, p. 75).

O realismo na adaptação teatral reside em explorar o cenário natural, bem como em desconstruir o espaço da *mise-en-scène*, o que é precisamente o contrário de uma estética expressionista. Além disso, obtém-se tal “efeito de real”<sup>2</sup> quando se dá importância a detalhes secundários e “aparentemente contrários à estética geral da obra”, os quais, no entanto, reafirmam sua natureza cinematográfica (BAZIN, 2014, p. 187).

Por fim, embora em *O que é o cinema?* Bazin não discorra longamente acerca dos cineastas de sua preferência, nas análises que faz sobre realismo ou montagem, três autores são constantes: Orson Welles, Roberto Rossellini e Jean Renoir. Sobre Welles, Bazin publicou, pela editora Chavanne, o livro *Orson Welles*, em 1950; já o livro *Jean Renoir* foi publicado postumamente em 1971, pela editora Champ Libre, sob edição de François Truffaut. Em relação a Rossellini, ainda que não haja um livro de sua autoria reunindo os textos escritos sobre o cineasta, é a partir dele que Bazin organiza suas preocupações acerca do realismo no cinema do pós-guerra, mesmo porque, no longo ensaio “O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação”, é o diretor de *Paisà* (1946) o centro de suas preocupações. Para Bazin, enquanto Welles restitui, por meio da profundidade de campo, a continuidade sensível da realidade na imagem, ainda que renuncie à realidade bruta visada pelo neorealismo – tomadas externas, atores não profissionais, cenário natural etc. –, Rossellini inaugura uma nova categoria de imagem, a “imagem-fato”:

A unidade da narrativa cinematográfica em *Paisà* não é o “plano”, ponto de vista abstrato sobre a realidade que se analisa, mas o “fato”. Fragmento de realidade bruta, por si só múltiplo e equívoco, cujo “sentido” sobressai somente *a posteriori*, graças a outros “fatos” entre os quais a mente estabelece relações. [...] Mas a natureza da “imagem-fato” não é apenas entreter com outras “imagens-fatos” as relações inventadas pela mente. Estas são, de certo modo, propriedades centrífugas da imagem, as que permitem construir a narrativa. Considerada por si só, cada imagem sendo apenas um fragmento de realidade anterior ao sentido, toda a superfície da tela deve apresentar uma mesma densidade concreta (BAZIN, 2014, p. 303).

Desse modo, o crítico logra conciliar dois regimes antípodas de realismo, visto que os dois cineastas valem-se de uma decupagem que respeita, quase da mesma forma, a realidade: “Tanto num quanto noutro encontramos a mesma dependência do ator em relação ao cenário, o mesmo realismo de interpretação imposto a todos os personagens no campo, qualquer que seja a ‘importância’ dramática deles” (BAZIN, 2014, p. 304). E Renoir é, de certa maneira, quem personifica esses dois modos realistas, pois se, por um lado, antecede Welles no uso dramático da profundidade de campo<sup>3</sup>, por outro lado, é tido por Bazin como “influência capital e decisiva” sobre o cinema italiano do pós-guerra (BAZIN, 2014, p. 283). Essa tríade dos cineastas fundadores do cinema moderno é definida por Antoine de Baecque, de acordo com os pressupostos bazinianos, da seguinte forma: “O realismo de Renoir é sensível, o de Rossellini é fenomenológico, e o de Welles é construído pela profundidade do seu olhar” (2010, p. 77).

Subjacente à escolha desses cineastas como expoentes do realismo, bem como à importância dada à *mise-en-scène*, está a ideia do diretor como criador: “hoje, enfim, podemos dizer que o diretor escreve diretamente em cinema” (BAZIN, 2014, p. 112). Evidentemente, Alexandre Astruc já antecipara, em 1948, com a publicação do artigo “Naissance d’une nouvelle avant-garde”, na

2 No ensaio “O efeito de real” (2004), Roland Barthes afirma que, pela descrição de pormenores aparentemente insignificantes, obtém-se um efeito de realidade que se justifica a si mesmo e confere uma nova espécie de verossimilhança.

3 Renoir é “o único cujas pesquisas de *mise-en-scène* esforçam-se, até *A regra do jogo*, para encontrar, para além das facilidades da montagem, o segredo de um relato cinematográfico capaz de expressar tudo sem retalhar o mundo, de revelar o sentido oculto dos seres e das coisas sem quebrar sua unidade natural” (BAZIN, 2014, p. 111).

revista *L'Écran français*, a noção de que o diretor escreve com a câmera, dando proeminência à figura do autor. Mas o mérito de Bazin em relação a esse tópico está no fato de, como editor-chefe dos *Cahiers du Cinéma*, influenciar uma nova geração de críticos que consolidou a política de autores, como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer, Claude Chabrol, entre outros. Ressaltar a relevância desses nomes para a Nouvelle Vague seria desnecessário, assim como lembrar que a teoria de autor é a base do cinema moderno.

Mesmo após a sua morte, em 11 de novembro de 1958, o nome de Bazin, “o apóstolo do cinema” (BAECQUE, 2010, p. 60), ainda se faz sentir na cena cinéfila francesa. A edição n. 91, de janeiro de 1959, dos *Cahiers du Cinéma* traz treze textos dedicados a Bazin, além de testemunhos de Robert Bresson, Luís Buñuel, Jean Cocteau, Jean Renoir, entre outros. Mas os elogios ao mestre extrapolam o espaço da crítica: enquanto Truffaut o homenageia dedicando o seu primeiro filme, *Os incompreendidos* (1959), “à memória de André Bazin”, Godard, nos créditos iniciais de *O desprezo* (1963), atribui ao crítico a frase: “O cinema, dizia André Bazin, substitui o nosso olhar por um mundo de acordo com os nossos desejos<sup>4</sup>”.

Hoje, quase sessenta anos após a sua morte, uma pergunta se coloca: por que ainda ler Bazin? Há, pelo menos, três bons motivos. Primeiramente, porque tanto pelas suas críticas/teorias quanto pela influência exercida pelos “jovens turcos” da Nouvelle Vague, Bazin é fundamental para compreendermos o cinema moderno, além de ser responsável pela valorização de cineastas que a crítica comunista francesa e a crítica norte-americana não davam a devida atenção, como Orson Welles e Jean Renoir. Em segundo lugar, porque suas teorias acerca do “cinema impuro”, bem como das relações entre teatro e cinema, podem ser de grande contribuição aos estudos intermediários. Por fim, porque a questão do realismo no cinema contemporâneo – e nas artes, em geral – voltou ao centro dos debates acadêmicos, e Bazin é referência indispensável.

## Referências

- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: **Notas de Literatura I**. Trad.: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 15-45.
- BAECQUE, Antoine de. Um santo de boina de veludo. In: **Cinefilia: invenção de um olhar**, história de uma cultura, 1944-1968. Trad.: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 55-84.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: **O rumor da língua**. Trad.: Mário Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 181-190.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?**. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. Prefácio e apêndice: Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- XAVIER, Ismail. Apresentação. In: BAZIN, André. **O que é o cinema?**. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. Prefácio e apêndice: Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 15-23.
- \_\_\_\_\_. Ismail. Bazin no Brasil. In: BAZIN, André. **O que é o cinema?**. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. Prefácio e apêndice: Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 389-399.

---

4 A frase é, na verdade, do crítico Michel Mourlet, que no artigo “Sur un art ignoré”, *Cahiers du Cinéma*, n. 98, ago. 1959, p. 34, escreve: “Puisque le cinéma est un regard qui se substitue au nôtre pour nous donner un monde accordé à nos désirs”.