

## LUKÁCS E BAZIN: O REALISMO ESTÉTICO NA LITERATURA E NO CINEMA

### LUKACS Y BAZIN: EL REALISMO ESTÉTICO EN LA LITERATURA Y EN EL CINE

Edson José da SILVA<sup>1</sup>

**RESUMO:** O Realismo é uma das categorias mais estudadas da teoria, crítica e história das mais diversas manifestações estéticas. O objetivo desta reflexão é traçar e comparar, em linhas gerais, o pensamento estético de Gyorgy Lukács (1966) e André Bazin (1991), através da noção das suas respectivas noções de Realismo estético, seja na literatura, pela percepção do filósofo húngaro, seja no cinema, no caso do ensaísta francês. Através de textos que fornecem a dimensão histórica de Bazin (TUDOR, 2009) e Lukács (TERTULIAN, 1971) e apontam, respectivamente, seus lugares na teoria cinematográfica e literária, buscou-se uma leitura de textos ensaísticos seminais como “O que é o Cinema?”, de André Bazin e “Problemas de Realismo”, de Lukács, no sentido de identificar elementos do Realismo estético em cada um deles e desnudar as obras e procedimentos que figuram no perímetro da estética realista concebida pelos autores. Esta leitura comparativa dos dois teóricos demonstra como eles transpõem a noção de arte realista do século XIX para o XX e ainda legam um manancial de projeções que permite uma mirada aprofundada da relação entre texto e contexto histórico, junção essencial à uma teoria do Realismo estético. Os dois autores, cada um em sua seara, fornecem contribuições ainda profícuas para pensar a experiência estética no mundo contemporâneo no campo da literatura, do cinema e da arte em geral.

**PALAVRAS-CHAVE:** Realismo, Lukács, Bazin, Literatura, Cinema

**RESUMEN:** El realismo es una de las categorías más estudiadas en la teoría, crítica y historia de las varias manifestaciones estéticas. El propósito de esta reflexión es delinear y comparar, en líneas generales, el pensamiento estético de Gyorgy Lukács (1966) y André Bazin (1991), a través de la noción de sus respectivas nociones de realismo estético, sea en la literatura, a través de la percepción del filósofo húngaro, sea en el cine, en el caso del ensayista francés. A través de textos que aportan la dimensión histórica de Bazin (TUDOR, 2009) y Lukács (TERTULIAN, 1971) y señalan, respectivamente, sus lugares en la teoría cinematográfica y literaria. Buscamos leer textos de ensayo seminales como “¿Qué es el Cine?”, de André Bazin y “Problemas del realismo”, de Lukács, para identificar los elementos de realismo estético en cada uno de ellos y exponer las obras y procedimientos que aparecen en el perímetro de la estética realista para los autores. Esta lectura comparativa de los dos teóricos demuestra cómo trasponen la noción de arte realista del siglo XIX al siglo XX y aún legan una riqueza de proyecciones que permite una mirada profunda a la relación entre texto y contexto histórico, unión esencial a una teoría del realismo estético. Los dos autores, cada uno en su propio campo, aportan aportes aún prolíficos para reflexionar sobre la experiencia estética en el mundo contemporáneo en el campo de la literatura, el cine y el arte en general.

**PALABRAS CLAVE:** Realismo, Lukács, Bazin, Literatura, Cinema

---

<sup>1</sup> Doutorando em Teoria da Literatura [Literatura Comparada] – UFPE; Mestre em Estudos Literários [Literatura, Cultura e Sociedade] – UFAL. Graduado em Letras [Português e Espanhol] – UFRPE. Bolsista Capes.

## Introdução

Na teoria e crítica da arte moderna, o termo Realismo apenas surgiria na França do século XIX [*Réalisme*] e, assim como *Naturalisme*, “renegaram a tradição estética oriunda da Antiguidade e reformulada pelos filósofos e críticos da época romântica”, como sublinha René Wellek (1987, p. 1). Esta estética realista esvaziava o *pathos* romântico e negava os procedimentos protocolares do cânone clássico. Neste contexto histórico, o termo está, *a priori*, ligado à Pintura, mais especificamente à obra de Gustave Courbet [1819-1877]; foi através das obras do artista francês que o termo firmou-se, ao levar em consideração aspectos determinantes da estética do pintor francês, como a verossimilhança do detalhe, a representação de indivíduos de classes sociais menos favorecidas e da parcela quotidiana do corpo social; a ausência do sentimentalismo e dos arroubos cromáticos do romantismo, em suma, o pintor leva à tela aspectos da sociabilidade burguesa e suas contradições sustentadas, no plano econômico, pela Revolução Industrial e, no plano político, pela Revolução Francesa.

Na Literatura, o Realismo se confunde com o apogeu do próprio gênero romanesco. As obras de Honoré de Balzac [1799 – 1850], Stendhal [1783 -1842] ou Gustave Flaubert [1821 – 1880] expunham a falsa moral da sociedade burguesa monetarizada, suas ascensões sociais maquiavélicas, criavam personagens que desnudavam em pormenores e em reproche ao *pathos* romântico, as situações *típicas* de uma sociedade que vivia as ressonâncias de transformações radicais como a queda do Antigo Regime e a urbanização.

Ainda no bojo da Revolução Industrial, a ciência acaba por permitir um alargamento daquele Realismo psicológico que, segundo Bazin, toda ilusão artística busca ao identificar a sua representação com um referente da vida social + fotografia, por exemplo, é uma arte somente aberta pela evolução de uma técnica industrial. Neste sentido, tanto o romance realista, enquanto narrativa ficcional hegemônica da modernidade industrial e o Cinema, enquanto técnica e arte que aglutinam elementos de outras linguagens para criar sua própria semiose, surgem no espaço e no tempo da própria evolução do capitalismo industrial globalizante.

De fato, na pintura, na literatura ou no cinema, o termo Realismo se transformou conforme a própria mutação do sistema social em que aflora, dependendo do espaço (“primeiro mundo”, “centro”, “terceiro mundo”, “periferia” etc.) e desenvolvimento do capitalismo enquanto modo de produção globalizante e hegemônico. Em outras palavras, para cada tipo de arte, para cada espaço, para cada teórico pode-se pensar um Realismo próprio, porém, apontam certa coluna cervical que leva em consideração a intersecção dialética entre História e Arte, entre estrutura societária e estrutura estética, entre modo de produção e práxis artística.

Ao ligar a dimensão estética ao processo histórico, os teóricos do Realismo puderam captar as relações entre arte e vida social de forma múltipla. Neste sentido, tanto André Bazin [1918 – 1958] – homem entusiasta do cine e que viveu na França da II Guerra, da Resistência e do Pós-Guerra – quanto Gyorgy Lukács [1885 – 1971], – homem de partido, na Hungria comunista, na URSS revolucionária e depois stalinista – apresentam formas próprias do Realismo e são dois dos maiores transportadores do termo do século XIX para o século XX.

A arte a qual se dedicam, a perspectiva teórica (marxiana em Lukács e bergsoniana no autor francês) e o tempo da produção de suas obras (durante toda a primeira metade do século em Lukács e basicamente entre as décadas 40-50 no ensaísta francês) são elementos que causam diferenças radicais entre os dois autores. Porém, ambos são responsáveis pela transposição, ao século XX, desta categoria essencial da História da Arte, no bojo de uma estética que não oblitera a relação entre arte e sociedade. Com efeito, será preciso entender os teóricos do Realismo dentro dos seus momentos históricos, apontando suas particularidades, como também sublinhar os movimentos ou gêneros que mais se coadunaram com seus pensamentos e foram objetos privilegiados das suas análises, isto é, a narrativa fílmica do Neorealismo italiano em Bazin e o romance realista francês em Lukács. Em um primeiro momento, esta reflexão buscará apontar os aspectos fundamentais da estética realista pensada por Lukács, em seguida, será urdida uma leitura acerca da perspectiva de Bazin, por fim, buscar-se-á tecer uma breve reflexão sobre a persistência dos pensadores para pensar a estética realista na literatura, no cinema e nas artes de maneira geral.

### **O Realismo literário por Lukács**

A obra de Gyorgy Lukács ainda oferece um manancial de ferramentas ao crítico interessado em entender as manifestações estéticas e suas relações com o contexto social e sem dúvidas sua obra ainda figura como uma das mais influentes na sociocrítica, sendo essa relação entre sociedade e forma estética sua grande contribuição. Como afirma um de seus maiores estudiosos, Nicolai Tertulian, ao apontar o legado do mestre marxista:

Ce qui fait l'originalité de la méthode d'analyse littéraire de Georg Lukács, c'est la parfaite fusion du point de vue socio-historique et du point de vue strictement esthétique. La fascination exercée par les essais de Lukács sur plusieurs générations de critiques et d'intellectuels se rattache à la façon toute naturelle dont le critique réalise le passage de l'analyse de problèmes purement formels, ou apparemment purement "techniques"<sup>2</sup> (TERTULIAN, 1971, p. 32)

---

<sup>2</sup> O que faz a originalidade do método de análise literária de Gyorgy Lukács, é a perfeita fusão do ponto de vista sócio-histórico e do ponto de vista estritamente estético. A fascinação exercida pelos ensaios de Lukács sobre várias gerações de críticos e de intelectuais se junta à forma bem natural na qual o crítico realiza a passagem da análise de problemas puramente formais, ou aparentemente puramente "técnicos".

Para o crítico húngaro, seguidor das teorias do reflexo artístico e do materialismo histórico, a noção de Realismo é fundamental à compreensão do fenômeno estético. O autor começou a urdir seus primeiros trabalhos ainda sob a influência kantiana, estudando, em *Almas e formas*, a relação entre a estrutura do gênero dramático e mundo social; na sua *Teoria do romance*, ele fez um percurso nas sendas de um hegelianismo que deixaria marcas indeléveis na sua construção teórica para identificar a relação entre forma artística e mundo social e que aparecem no decorrer do processo histórico, como no caso da forma narrativa e suas transformações, desde Homero à épica burguesa representada no romance.

Embora o autor, *a posteriori*, tenha negado muito do hegelianismo presente neste texto, é inegável que, a partir de uma reflexão entre forma e história, a sua noção de dialética entre arte e mundo objetivo começa a desenhar-se, conforme indicam os seus textos escritos na década de 1930. Neste período, já é possível perceber elementos essenciais da sua concepção de Realismo estético, como a noção marxista da obra arte; a teoria do reflexo; a representação realista essencial contra o naturalismo superficial; a particularidade da obra que universaliza seus temas; a noção de personagem-tipo; a revelação dos choques sociais representadas pela literatura.

Sob o título de *Problemas del Realismo*, publicado em 1966, Carlos Gerhard traduz e organiza para o Castelhano vários dos ensaios de Lukács acerca do tema; trata-se de uma importante compilação dos principais ensaios do autor acerca do problema do Realismo estético. Em um dos ensaios mais célebres, “Arte e verdade objetiva”, publicado pela primeira vez em 1934, há uma busca de identificação com teoria do reflexo artístico da realidade, partindo da teoria epistemológica marxiana assentada na dialética entre o singular do fenômeno e o universal, mediadas pelo “reflexo” e sua particularidade. Lukács defende a dialética como uma saída contra o materialismo mecânico e o idealismo, que, polarizando o reflexo, não logram abarcar dialeticamente a relação entre mundo objetivo e sua representação.

Nas sendas abertas pela perspectiva marxiana, o autor não recaí nos estreitos caminhos do “Realismo das ideias” ou na farsa da transparência entre reflexo e mundo objetivo; ele herda de Marx, Engels e Lenin a noção de incompletude inerente da representação, uma vez que o fenômeno do mundo objetivo é sempre mais rico e incontido que seu reflexo. A dialética é o método que Lukács utiliza para não recair na metafísica do idealismo ou na norma mecanicista da representação naturalista da mera superfície do fenômeno. “La imperfección de toda concepción unilateral de la realidad sólo puede superarse por medio de la dialéctica” afirma o

filósofo marxista, na sua tentativa de “aproximar nuestro pensamiento a la infinitud viva y animada de la realidad objetiva”<sup>3</sup> (LUKÁCS, 1966, p. 14).

A arte tem a função de desnudar processos e mecanismos íntimos da vida social, daí seu poder, enquanto reflexo. Para um crítico marxista como Lukács, a estética jamais é uma *art pour l'art*, tampouco deve se alienar de sua particularidade e negar seus elementos enquanto produção estética em favor de uma pura representação do fenômeno empiricamente apresentado.

A dialética é um elemento inalienável da teoria do reflexo artístico e uma perspectiva que rompe com duas percepções polarizadas da questão, a saber, o materialismo mecânico, que cria uma ilusão meramente fotográfica e o idealismo que, através de sua pleora metafísica, insiste na construção da arte enquanto verdade em si mesma, esvaziando o mundo objetivo e isolando-a das relações concretas; Lukács acusa o Classicismo francês (Diderot) de incorrer no primeiro erro e o Idealismo alemão (Schiller) de cometer o segundo. Desta forma, ele busca desenhar sua teoria anti-burguesa, materialista e dialética da arte, ao realçar o elo entre o singular fenomênico e o universal através da particularidade da obra, desta forma:

Lo general aparece como propiedad de lo particular y de lo singular; la esencia se hace visible y perceptible en el fenómeno; la ley se revela como causa motriz específica del caso particular expuesto especialmente.<sup>4</sup> (LUKÁCS 1966, p. 20)

Esta forma de mediação, onde a manifestação artística é apresentada como reflexo, é o ponto de partida para uma crítica literária que busque uma dimensão além de uma análise meramente “estrutural”, “formalista” da obra de arte; mas a leitura dialética não nega a estrutura da obra, sua particularidade, ao contrário, realça seu universo, ao ligá-lo de forma dialética ao contexto; disto decorre que a noção de unidade da obra de arte é de capital importância, sem que isso chegue a obliterar a realidade objetiva em que a própria manifestação estética está inserida. É nesta dialética entre mundo da obra e mundo objetivo que a literatura encerra sua verdade e sua função:

La unidad de la obra de arte es, pues, el reflejo del proceso de la vida en su movimiento y en su concreta conexión animada. Por supuesto, este objetivo se lo propone también la ciencia. Alcanza la corrección dialéctica penetrando cada vez más profundamente en las leyes del movimiento.<sup>5</sup> (LUKÁCS, 1966: 22).

<sup>3</sup> A imperfeição de toda concepção unilateral da realidade somente pode ser superada pela dialética [...] Aproximar nosso pensamento a infinidade viva e animada da realidade objetiva.

<sup>4</sup> O geral aparece como propriedade do particular e do singular; a essência se faz visível e perceptível no fenômeno; a lei se revela como causa motriz específica do caso particular exposto especialmente.

<sup>5</sup> A unidade da obra é, pois, o reflexo do processo de vida em seu movimento e em sua concreta conexão animada. Por certo, este objetivo é o mesmo a que se propõe a ciência. Alcança a correção dialética penetrando cada vez mais profundamente nas leis do movimento.

É sintomático que Lukács lance mão desta comparação entre ciência e arte, assegurando o sentido de verdade da manifestação estética e, por outro lado, realçando sua particularidade específica; aliás, esta relação entre arte e ciência é um recorrente no seu pensamento, presente, inclusive na sua monumental *Estética* e na sua *Introdução a Estética Marxista*, publicada em um período posterior aos escritos sobre o Realismo. Mas há uma substancial diferença entre o reflexo artístico e o reflexo científico, pois o primeiro é caracterizado pela sua particularidade, enquanto um discurso da ciência não pode ser entendido de *per si*, uma vez que não pode ser lido na sua particularidade, mas na relação com um todo coerente que o torna dependente dentro daquele campo do conhecimento.

Lukács faz uma profunda leitura da obra de Aristóteles, pois é no Estagirita que o filósofo húngaro vai ancorar sua discussão acerca do estatuto do Realismo na obra de arte, seu acesso particular à verdade objetiva; para tanto, ele leva em conta o processo de abstração da forma artística que, através da sua particularidade, desloca a experiência fenomênica e empírica para o mundo da abstração, ao plasmar a realidade objetivo pela sua forma realisticamente composta.

Desta forma, pode-se entender onde está ancorada a noção de Realismo estético pensada por Lukács e como a arte deve representar as fraturas e transformações no seio da sociedade. A diferenciação entre o discurso do singular do historiador e o discurso universalizante do poeta, sustentada pelo autor da *Poética* e endossada por Lukács, permite que o filósofo marxista despreze certo tipo de “Realismo” de mera epiderme do processo histórico.

Lukács também tece uma linha entre Aristóteles, Hegel e Marx; pois, para além da noção aristotélica da universalização, própria do texto artístico, ele pensa dentro da tradição dialética hegeliana da forma/conteúdo, de onde deriva a unidade da obra; porém, sem adentrar-se no solo metafísico do autor da *Fenomenologia do Espírito*, Lukács dá um passo definitivo ao seu pensamento teórico, quando assume a concepção de “concreto” aferido por Karl Marx, posto que a arte deve desvela a concretude do seu processo histórico e nisto está assentada sua noção de Realismo.

Dentro de uma teoria epistemológica do reflexo, a literatura, na sua particularidade, oferece um ingresso à realidade. A noção de Realismo lukacsiano e toda sua estética está situada dentro deste marco, uma vez que é deste manancial que o teórico retira os elementos constituintes da particularidade da obra (o típico, a narração, a relação forma-conteúdo na totalidade da obra) inalienável da manifestação artística autêntica, numa articulação entre

estética e ética já que, para um marxista e ativista como Lukács, a obra está ligada a uma práxis política, embora não partidária.

Enquanto formador deste Realismo o artista é participante, no sentido em que seleciona e organiza o material da sua obra, e deve “elevar las experiencias obtenidas normalmente a forma artística, a la unidad plasmada de inmediatez y ley”<sup>6</sup> (LUKÁCS, 1966, p. 26). Daí a mediação (particularidade da obra) entre o singular e o universal instituída dialeticamente e que, como já fora dito, inscreve a noção de Realismo de Lukács: “La ilusión estética sólo es posible si la obra de arte refleja de modo objetivamente justo el proceso objetivo de la vida”<sup>7</sup> (LUKÁCS, 1966 p. 26). Como já fora aludido, a estética lukasciana e sua concepção de Realismo não desvaloriza a forma da obra arte, antes, desvela suas potencialidades ao articulá-la ao contexto e definir seu papel no acesso da verdade objetiva, quer dizer, seu conteúdo. No Realismo de Lukács, forma e conteúdo estão imbricados dialeticamente. “El contenido completo de la obra de arte ha de convertirse en forma para que su verdadero contenido alcance eficacia artística”<sup>8</sup> (LUKÁCS 1966, p. 36).

Através desta perspectiva de estética realista como reflexo do mundo objetivo por meio da particularidade da forma artística, Lukács define seu “cânone” literário, quer dizer, os textos ficcionais onde o Realismo aparece de maneira mais autêntica. Em um texto chamado “Narrar ou descrever”, o crítico compara o realista León Tolstói com o naturalista Émile Zola e deixa explícito sua concepção de arte realista ao apontar a estética do escritor russo, assentada numa narração onde os elementos do mundo objetivo aparecem essencialmente ligado ao destino das personagens; ao passo que a narrativa naturalista do romance experimental francês há uma saturação da mera descrição das notações superficiais do fenômeno.

Um projeto estético como a *Comédie Humaine*, de Honoré de Balzac era, para Lukács, o Realismo por excelência, uma vez que trazia nos seus vários tomos, novelas, romances e contos, as profundezas e mecanismo da sociabilidade burguesa. A narração enquanto reflexo da dinâmica do mundo social do capitalismo industrial, como a representação de elementos e de personagens típicos do sistema, deixa à baila a sociabilidade burguesa transpostas à particularidade do espaço formal da obra. Por isso, o romance social francês do século XIX se confunde com a própria emergência do Realismo ao desnudar, na unidade própria do seu arranjo

---

<sup>6</sup> Elevar as experiências obtidas normalmente à forma artística, à unidade plasmada de imediatismo e lei.

<sup>7</sup> A ilusão estética somente é possível se a obra de arte reflita de modo objetivamente justo o processo objetivo da vida.

<sup>8</sup> O conteúdo completo da obra de arte há de se converter em forma para que seu verdadeiro conteúdo alcance eficácia artística.

estético, os traços essenciais do próprio sistema: eis o humanismo e a função revolucionária da arte.

Desvendar a forma realista da obra e sua dialética com o sistema é o papel da crítica e da teoria da arte, ao levar sempre em consideração a função da crítica marxista que realça o mundo concreto sem jamais olvidar a particularidade, a forma da obra de arte. Para Lukács, é preciso desvelar a objetividade da forma, “poner concretamente al descubierto este carácter de reflejos de los elementos formales del arte”<sup>9</sup> (LUKÁCS, 1966, p. 36).

Grande leitor do romance social do século XIX e de suas transformações subsequentes, Lukács aparece como um manancial de importantes ferramentas validas à uma leitura dialética da obra de arte e da importância da noção de Realismo para uma produção estética de fato autênticas no seio de um mundo reificado pelas relações sociais contemporâneas.

### **O Realismo cinematográfico por André Bazin**

O homem André Bazin morreu jovem [1918 - 1958] e sua produção teórica e crítica deu-se basicamente entre as décadas de 1940 e 1950, porém, a morte prematura não o impediu de construir uma obra teórica e crítica de fôlego e apresentar-se como um dos maiores pensadores do Cinema. Além do seu legado teórico, o autor teve um papel essencial no fortalecimento da vida cinematográfica da França da Resistência ao Nazismo e do Pós-Guerra ao oferecer uma recepção aos principais movimentos estéticos do cinema deste momento histórico, como o *Réalisme noir* francês ou o *Neorealismo* italiano. Também teve papel de entusiasta, mentor e co-fundador dos *Cahiers du Cinéma* [1951], revista que assumiria o papel de receptáculo das principais linhas teóricas do pensamento cinematográfico europeu a partir da segunda metade do século passado. Bazin ainda adotou o ainda jovem e delinquente Truffaut, que se transformaria em um dos mestres da *Nouvelle Vague*.

Bazin, apesar de não ter uma obra de “teoria pura” do cinema, buscou definir os elementos da experiência desta arte. Seu estilo interligou profundas reflexões filosóficas acerca de questões capitais ao cinema, como o tempo na narrativa cinematográfica (*Ontologia da imagem fotográfica*); a identificação de fundamentos nos gêneros cinematográfico (*Evolução do Western*); a análise e interpretação profícua e pioneira de filmes (*Ladrões de Bicicleta, Uma grande obra: Umberto D.*); a construção de panoramas estéticos e históricos de movimentos dentro desta arte (*O Realismo cinematográfico e a escola italiana da Libertação*); a composição do percurso histórico do próprio cinema (*A evolução da linguagem cinematográfica*).

---

<sup>9</sup> Apresentar concretamente às claras este carácter de reflexo dos elementos formais da arte.

Longe de ser uma obra fragmentária ou forçadamente arranjada em um “livro de teoria”, suas reflexões são donas de coerência e vigor. De fato, um ponto onde mais converge a coesão e energia do legado deste pensador é a problemática do Realismo no cinema. Aliás, o tema era recorrente por todo o panorama da teoria cinematográfica nos seus primeiros cinquenta anos; na verdade, como sustenta Andrew Tudor (2009, p. 79), no seu livro introdutório *Teoria do cinema*, naquele período os “textos de referência nunca deixaram de ter a sua alusão obrigatória às propensões realistas do cinema”.

No caso do autor de *Ontologia da imagem fotográfica*, o Realismo assume conotações filosóficas e apresenta-se como uma categoria essencial à arte, vista, desde a Alta Antiguidade, como uma tentativa humana essencial de salvar sua existência da dissolução do tempo. “Se a história das artes plásticas não é somente a de sua estética, mas antes a de sua psicologia, então ela é essencialmente a história da semelhança, ou se quer, do Realismo” (BAZIN 1991, p. 20).

Mas a concepção de Realismo, ainda segundo o mestre francês, não busca ter a pretensão de representar o mundo exterior enquanto objetividade pura. Com outras palavras, mesmo através de outra perspectiva, Bazin faz o mesmo reproche de Lukács em relação ao Realismo mecanicista, de mera representação da epiderme do fenômeno. Para o teórico francês, o próprio advento da perspectiva, pensada pelos Renascentistas, já desencadeava o desvelamento radical entre uma dimensão estética, espiritual, simbólica da representação artística e a dimensão meramente psicológica de conceber a arte como um duplo do mundo objetivo:

A polêmica quanto ao Realismo na arte provém desse mal-entendido, dessa confusão entre o estético e o psicológico, entre o verdadeiro Realismo, que implica exprimir a significação a um só tempo concreta e essencial do mundo, e o pseudo-Realismo do *trompe l'oeil* (ou *trompe l'esprit*) que se contenta com a ilusão das formas (BAZIN 1991, p. 20).

Esta mirada permite que Bazin urda uma valoração da arte segundo sua dimensão estética e negue cidadania artística ao naturalismo mecânico, de ilusão sensível e psicológica. Veja-se que o verdadeiro Realismo se apresenta como um desvelamento de elementos essenciais do mundo, o que coloca ênfase sobre a linguagem artística, insistindo naquilo que Lukács chamaria de particularidade do reflexo estético. Ainda segundo o filósofo húngaro, podemos dizer que também Bazin concebe a arte como uma possibilidade de acesso ao conhecimento do mundo objetivo, sem jamais cobrar a representação meramente mecânica do mundo sensível (falando dentro de uma linguagem filosófica). Para ambos, o Realismo não é uma *doxa*, mas um procedimento estético, não é uma propedêutica que uma dialética entre o fenômeno do mundo objetivo e a particularidade do mundo da obra.

Na esteira desenvolvimento da técnica, da sociedade e da forma estética, a pintura ocidental, a partir dos movimentos de *Avant-gard*, livrou-se da empobrecedora pretensão meramente psicológica. “É no século XIX que inicia para valer a crise do Realismo, da qual Picasso é hoje o mito, abalando ao mesmo tempo tanto as condições de existência formal das artes plásticas quanto os seus fundamentos sociológicos” (BAZIN 1991, p. 22). O advento de um dispositivo técnico como a máquina de fotografia, pela sua objetividade essencial, também libertou a arte pictórica do falso Realismo, nesta tecnologia, segundo o teórico, há um apagamento da própria personalidade criativa do artista através da objetiva, deixando-a muito mais próxima do seu referente.: “O desenho mais fiel pode nos fornecer mais indícios acerca do modelo; jamais ele possuía, a despeito do nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia, que nos arrebatava a credulidade” BAZIN, 1991, p. 22). Livre do encarceramento do Realismo psicológico, que a fotografia é naturalmente tributária, a arte plástica pôde, enfim, abrir-se para uma representação real e essencial de um mundo marcado por crises e estilhaços, como na *Guernica* de Pablo Picasso.

Neste sentido evolutivo da técnica, a fotografia, além de libertar a Pintura, apresenta uma nova perspectiva para uma estética realista, uma nova relação entre a dimensão psicológica e estética da representação, graças a uma objetividade que a define. “A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial” (BAZIN, 1991, p. 22) e continua sua incursão sobre os desdobramentos deste poder de credibilidade próprio da fotografia até chegar ao particular da arte cinematográfica: “Nesta perspectiva, o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica.” (BAZIN, 1991, p. 24). Esta reflexão, que vai da fotografia ao cinema, permite uma apreciação da ideia de verdadeiro Realismo, por meio de uma veracidade própria da “ilusão” psicológica da fotografia e pela sua capacidade de captar o essencial do humano, pontos essenciais à arte cinematográfica.

No ensaio *A evolução da linguagem cinematográfica*, publicado em 1950 pelos *Cahiers du Cinéma*, Bazin demonstra a elasticidade da sua concepção de Realismo. Nesta reflexão, Serguei Eisenstein e Friedrich Murnau são apresentados e alocados no desenvolvimento diacrônico, sem que exista um prévio protocolo pelo qual a arte deveria atingir um Realismo essencial. O mestre soviético, centrado na montagem, cria um Realismo essencial, uma vez que “o sentido não está na imagem, ela é a sombra projetada pela montagem, no plano da consciência do espectador” (BAZIN 1991, p. 68). O crítico e teórico francês chama atenção para o procedimento de Eisenstein e de como a “montagem intelectual” gerava metáforas e atingia um Realismo poético que caracteriza obras como *O encouraçado Potemkin*. Por sua vez, o expressionismo de F. Mural, centrado no plástico cenário e no plano-sequência, atinge o

Realismo por outro via, não menos potente que seu contemporâneo soviético; “a composição de sua imagem”, sustenta Bazin, “não é de modo algum pictural, ele não acrescenta nada à realidade, não a deforma, muito pelo contrário, ela se esforça por desvelar suas estruturas profundas” (BAZIN 1991, p. 69).

Conceber dois projetos estéticos tão distintos e relacioná-los sob a égide da ideia de Realismo demonstra a plasticidade do termo segundo a concepção de Bazin, como também ilustra a trincheira que o autor fazia questão de ocupar para solidificar o cinema enquanto um manancial de possibilidades estéticas, o crítico busca liberar o cinema de um Realismo mecanicista do qual este meio, nos primeiros tempos de seu desenvolvimento, foi sobremaneira tributário. Ainda neste ensaio, Bazin, menos destrutivo que conciliador na sua concepção de Realismo cinematográfico, aponta cineastas como Carl Theodor Dreyer, Orson Welles e Jean Renoir, apesar das distâncias abissais e contextuais que os separam, como projeto estéticos que guardam certos parentescos, uma vez que apresentam uma síntese das conquistas do cinema mudo e abrem perspectivas para outras possibilidades de Realismo na narrativa cinematográfica.

Neste sentido, os cineastas supracitados figuram como ponte de partida para um movimento estético que ocupou um lugar privilegiado às reflexões de Bazin e que, ao seu ver, melhor conseguiram plasmar a realidade em sua essência através do cinema, a saber, o Neorealismo italiano, encabeçados por Luchino Visconti, Roberto Rossellini e Vittorio de Sica, realizadores de narrativas sobre os dramas sociais, políticos e econômico de uma Itália convulsionada.

Enquanto movimentação estética, o *Neorealismo italiano* floresceu entre 40 e 50, quer dizer, acompanhou e transpôs à tela eventos dramáticos da história do país mediterrâneo, como a resistência às arbitrariedades do Fascismo e do regime de Mussolini, a Ocupação Nazista (*Roma, cidade aberta*), a derrota na II Guerra (*Paisà*), a Ocupação Americana (*Alemanha Ano Zero*), o Pós-Guerra e o desemprego (*Ladrões de Bicicleta*).

Os cineastas do *Neorealismo* não estavam agrupados em um movimento tipicamente “vanguardista” - como fora o caso do Futurismo de Marinetti e sua adesão ao Fascismo –, isto é, não estavam condensados por um projeto estético unificado por meio de uma ordem partidária ou um manifesto artístico. Os filmes neorealistas se alinhavam pela contestação ao Regime, pela influência sofrida pela literatura também dita realista da geração do começo do século na Itália (Alberto Moravia) e Estados Unidos (John Steinbeck).

Estes procedimentos formais foram desenvolvidos ainda pelos cineastas que antecedem ou são estrangeiros ao *Neorealismo italiano*, como Welles ou Renoir. A exploração do plano-

sequência, a valorização da continuidade em detrimento da retórica da montagem; os *travellings* verticais, frontais ou laterais, que ofereciam mobilidade e tridimensionalidade à imagem; a introdução de elementos do contingente da vida social na fatura da obra, como os atores profissionais ao lado de amadores, do movimento real das ruas, e de imagem documentais dos eventos históricos dramatizados, enfim, todos esses processos formais desenvolvidos pelas narrativas filmicas da geração da Libertação Italiana formaram uma espécie de fonte de onde Bazin retirou seu pensamento sobre o Cinema, uma vez que, ao seu ver, este movimento era um ponto ótimo entre a vocação realista do cinema e a evolução estética deste meio artístico.

O seu ensaio clássico sobre o movimento neorrealista é uma leitura obrigatória do tema, dada a dimensão, profundidade e originalidade do estudo. Bazin começa *O Realismo cinematográfico e a escola da Libertação* [1948] colocando uma película como *Paisà* [Rossellini, 1946] no mesmo patamar de *Nosferatus* e *O encouraçado Potemkin*.

O crítico francês aponta a gênese e evolução do movimento neorrealista, levando em conta o contexto histórico do seu desenvolvimento. Embora tenham surgido no período do Fascismo, cineastas como Rossellini ou Vittorio de Sica aproveitaram uma relativa liberdade criativa (se comparada ao amordaçamento do regime estético urdido pelo regime Nazista), a infraestrutura do circuito cinematográfico, como também espaço à circulação em festivais (Veneza, por exemplo). Nesta esteira, o Centro Experimental do Cinema, em Roma, já forjava uma relação orgânica entre a teoria e práxis do cinema, neste ambiente, “a separação radical entre a crítica e a *mise-en-scène* já não existe no cinema italiano” (BAZIN 1991, p. 234).

Foi a partir do período da Libertação, movimento político de contestação ao Fascismo e da Ocupação Nazista, que a narrativa do cinema neorrealista logrou alcançar uma renovação desta arte, ao transformar elementos dos seus estereótipos, como a idolatria da vedete, a ênfase pueril da interpretação, o barroquismo dos cenários e a hipertrofia do *mise-en-scène*; todos esses elementos são destituídos do lugar hegemônico na composição filmica, graças ao radical Realismo alcançando em filmes como *Roma, cidade aberta* ou *Paisà*.

É a adesão à realidade social, a simbiose entre arte e processo histórico, que dá o tom da revolução neorrealista italiana, seu “valor documentário excepcional” (BAZIN 1991, p. 338). Neste sentido, o cinema de um De Sica ou Rossellini está intimamente associada a realidade convulsa da Itália, que se liberta tanto das amarras do Fascismo como das formas artísticas cristalizadas, enquanto vive os desdobramentos do fim da II Guerra. Cria-se um movimento entre práxis política de resistência e arte de ruptura aos padrões previamente estabelecidos pelos estereótipos, isto também fornece a particularidade deste renovado cinema italiano, no mapa da geopolítica cinematográfica mundial:

A ação [do movimento neorealista] não poderia se desenvolver num contexto social qualquer, historicamente neutro, quase abstrato como os cenários da tragédia, tais como são, no mais das vezes, em diversos graus, os do cinema americano, francês ou inglês (BAZIN 1991, p. 238).

Além desse apego à realidade social e seus problemas mais profundos, o Neorealismo italiano aparece ao crítico francês como um humanismo, como uma fruição estética que enseja mudança ao curso das coisas. “Eu veria tranquilamente no humanismo dos filmes italianos atuais seu principal mérito quanto ao fundo” (BAZIN 1991, p. 239). Mas não é somente quanto ao conteúdo e na introdução temas da vida social que o um filme como *Paisà* torna-se revolucionário, mas também no plano da forma, sempre essencial a qualquer obra estética, que o projeto neorealista de Rossellini apresenta sua revolução. Um dos elementos essenciais para esse processo é a amálgama dos intérpretes, uma vez que vários filmes do período não existam em utilizar atores profissionais e atores ocasionais, gerando assim uma negação do princípio de vedete muito corrente na cena italiana.

Bazin chama atenção para o esteticismo, a particularidade estética dos filmes italianos, sublinhando a mesma dimensão privilegiada no seu ensaio sobre a ontologia da imagem, em detrimento ao mero “Realismo psicológico”, desta forma, o autor pode inscrever as narrativas estudadas pelo prisma de uma conquista estética realista. Neste sentido, Bazin oferece uma definição de Realismo:

Chamaremos, portanto, realista todo o sistema de expressão, todo procedimento de relato propenso a fazer aparecer mais realidade na tela. ‘Realidade’ não deve ser naturalmente entendida quantitativamente. Um mesmo acontecimento, um mesmo objeto é passível de várias representações diferentes. Cada uma delas abandona e salva algumas qualidades que fazem com que reconheçamos o objeto da tela, cada uma delas introduz com fins didáticos ou estéticos abstrações mais ou menos corrosivas que não deixam subsistir tudo do original. (BAZIN 1991, p. 244)

Para Bazin, não há uma transparência entre representação estética e objeto representado, esta noção de Realismo, que vigora por toda obra ensaística, mas não fragmentária do teórico e crítico dos *Cahiers du cinéma* e da revista *Esprit*. Sendo assim, o Realismo é menos um problema de conteúdo ou propedêutica que uma questão formal na fatura da obra, trata-se de um procedimento. Evidentemente que a partir desta noção de Realismo ontológico e estético e através dos procedimentos levados a cabo no Neorealismo italiano, Bazin não se furta de definir uma concepção de cinema que, se não elege um cânone, aponta uma perspectiva de um projeto estético essencialmente realista.

André Bazin indica *Cidadão Kane* [1941], de Orson Welles e *Farrebique* [1946], de George Rouquier, enquanto obras realistas por certos aspectos formais, como a utilização

sistemática de profundidade de campo, na obra do primeiro, e a matéria-prima natural e contínua levada a cabo pelo cineasta francês. Mas apresenta *Paisá* [1946] como uma síntese de procedimentos filmicos que levam a uma profunda descrição social e uma seleção e combinação minuciosa dos detalhes do mundo representado.

O crítico não profere nenhum juízo de valor negativo sobre obras que apresentavam contornos distintos daquela estética realista preconizada por ele. Já fora demonstrado acima, na sua comparação entre Eisenstein e Murnau, a elasticidade de sua mirada crítica, no sentido de evitar uma construção de um cânone anquilosado, porém, esta apresentação de elementos como o plano-sequência, o *travelling* ou o tempo contínuo da narrativa se contrapõe com outros projetos estéticos, como o de Eisenstein, por exemplo, onde a montagem forja a unidade conquistada por meio de uma composição heterogênea. Mas Bazin não assume intransigências canônicas, apesar de definir sua noção de cinema segundo procedimentos formais definidos: “É a sequência de planos, análise convencional de uma realidade contínua, que constitui propriamente a linguagem cinematográfica.” (Bazin 1991, p. 245).

Ao apresentar o cinema italiano como síntese de procedimentos essencialmente realistas, Bazin não se furta em pensar a narrativa fílmica em cotejo com as técnicas narrativas da literatura moderna de William Faulkner, Ernest Hemingway e John Dos Passos para ainda sublinhar qualidades do cinema neorrealista e sua renovação do Realismo literário. Na relação entre cinema e literatura. Antes de tudo, o autor assinala uma definição ontológica da experiência do cinema: “O filme sempre se apresenta como uma sucessão de fragmentos de realidade na imagem, num plano retangular de proporções dadas, a ordem e a duração de visão determinando o sentido” (BAZIN 1991, p. 247).

Nesta perspectiva, a evolução da narrativa fílmica guarda similitudes com a evolução da literatura “realista” americana do começo do século XX, na sua redução de aspectos estilísticos-retóricos no plano da forma e na conexão temporal de fragmentos da realidade social; neste ponto, a literatura moderna e o relato do cinema italiano se imbricam fortemente. *Paisà*, por exemplo, é entendido pelo crítico como uma estrutura de contos nos seus vários focos narrativos e personagens em torno de um período histórico dado – a ocupação Aliada –, urdindo uma unidade e homogeneidade entre esses elementos da narrativa, assim como o faz E. Hemingway em seus romances realista. Esta relação é definida de forma categórica e se identifica com a própria evolução do cinema italiano: “É um dos grandes méritos do cinema italiano recente ter sabido encontrar para a tela os equivalentes propriamente cinematográficos da mais importante revolução literária moderna.” (BAZIN, 1991, p 256).

Assim como a literatura deixa introduzir nas suas malhas elementos tensionados do behaviorismo, da técnica de reportagem e da ética da violência, o cinema (a partir da evolução proporcionada por Orson Welles, na profundidade de campo, e o Neorrealismo italiano na sua escolha de determinados recursos estético) oferece sua imagem-fato para uma conquista qualitativa e propriamente estética da realidade que forma o homem. Com efeito, o pensamento de André Bazin acerca do Realismo deixa claro a amplitude da estética entendida como tal, além de fazer um claro reproche da noção de Realismo enquanto mera representação fotográfica do contexto histórico, para ele, assim como Lukács ou Eisenstein, uma estética realista não deve abdicar do caráter estético.

A ressonância do pensamento cinematográfico de Bazin ecoa por diversos pontos, tamanha sua presença no panorama do Pós-Guerra dentro e fora da França afinal, sua própria concepção de Realismo é larga e profunda o suficiente para não ser tomada como um cânone cerrado – apesar do Neorrealismo italiano ter sido o movimento que mais ensejou-lhe reflexão. Porém, “Bazin raramente cai na armadilha de parecer formular uma estética puritana que incluísse o Neo-Realismo à custa de todo resto”, como afirma o já aludido texto introdutório de Andrew Tudor (2009, p. 100).

### **Considerações finais: Lukács e Bazin nas reescritas e projeções do Realismo**

Por motivos que esta reflexão buscar ter aclarado, as noções de Realismo dos dois pensadores ainda continuam a convidar à reflexão sobre a relação entre texto/contexto, ponto essencial que as une. Por outro lado, ambos, por serem pensadores do Realismo, por insistirem na relação significante/referente, obra/sociedade sofreram críticas ferrenhas advindas da “virada linguística” perpetrada pela via “pós-estruturalista” de Jacques Derrida, Michel Foucault ou, pelo pensamento de Roland Barthes, enfim pela crítica literária estrutural francesa, que esvaziaram o referente do texto, mirando-o como sistema de elementos, desnaturam a mimeses estética e compreenderam o Realismo não como uma dialética entre obra e mundo social, mas como um efeito textual, uma notação insignificante, uma doxa construída pela tradição literária.

Já foi dito que para Lukács, o modelo de Realismo pode ser observado no romance realista do século XIX, enquanto para a teoria do Cinema de Bazin, o Neorrealismo italiano é visto como uma arte essencialmente realista. Para o pensador húngaro, este “cânone” espelhado em romancistas do XIX pode ter cristalizado a visão do teórico marxista, no sentido de impedir uma consideração das conquistas estéticas da arte de Vanguarda, sendo essa a principal crítica deferida por seus críticos dentro da própria crítica dialética da obra de arte.

Para Lukács, a estética vanguardista, centrada no expressionismo, na combinação fragmentária ou nos formalismos inovadores apenas representam a epiderme do sistema, sem mirar a essência e o e o mecanismos de seus epicentros. Sendo assim, ao abrirem livros ou projetar filmes, também fecharam outros livros e apagaram outras películas, este é o risco de qualquer leitura crítica, entendida, desde os Gregos, como julgamento de valor evidentemente baseado em uma visão (teoria) da arte.

No caso do crítico francês, é sabido que foi um entusiasta do *Réalisme Noir* e *Réalisme Poétique* e teve um papel fundamental na recepção francesa do *Neorealismo* italiano, como também ofereceu pontos de apoio para o florescimento da *Nouvelle Vague*, seja por criar o embrião das *Politique d'auteur* dos *Cahiers du cinéma*, seja por apoiar as incursões iniciais de cineastas, como, por exemplo, o ainda jovem François Truffaut.

No entanto, se a concepção de Realismo no Cinema em André Bazin é mais aberta e elástica que em Lukács em Literatura, isso também não impede o esteta italiano de obscurecer certos procedimentos, como a montagem, e não realçar o “Realismo” de outras obras sustentada neste fundamento, como, por exemplo, os suspenses de aguda crítica à sociabilidade burguesa levados à realização de um Alfred Hitchcock, ou os *gaps* desconcertantes na montagem dos Irmãos Marx’s.

Neste começo de século, seria ainda preciso mapear as ressonâncias da estética realista ainda sentida na Literatura ou no Cinema, objetivo que excederia o espaço deste artigo. Com efeito, ainda no século XXI, duzentos anos depois da emergência do termo na crítica e na teoria das artes, diversos movimentos e autores que ainda propõe projetos estéticos realistas, buscando aquela relação entre arte e mundo social sempre cara a este tipo de mirada.

## REFERÊNCIAS

BAZIN, A. **O cinema: ensaios**. Tradução de Juliana Jardim Barbosa. Brasiliense, São Paulo, 1991.

LUKÁCS, G. **Problemas del Realismo**. Tradução espanhola de Carlos Gerhard, Cidade do México-Buenos Aires: Fondo de cultura econômica, 1966.

TERTULIAN, Nicolas. L'évolution de la pensée de Georg Lukács. In: *L'Homme et la société*, N. 20, 1971. Lukács Hegel histoire et sociologie. pp. 13-36. Disponível em: [http://www.persee.fr/doc/homso\\_0018-4306\\_1971\\_num\\_20\\_1\\_1405](http://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1971_num_20_1_1405) Acesso 20 out. 2020

TUDOR, A. **Teorias do cinema**. Tradução de Dulce Salvato de Meneses. Edições 70, Lisboa, 2009.