



Marina Soler Jorge***O cinema e a imagem verdadeira¹.**

palavras-chave:
ontologia, André
Bazin, realismo
cinematográfico,
Cristianismo.

Este artigo procura analisar a questão ontológica no cinema conforme teorizada por André Bazin a partir de novas pesquisas em História da Arte desenvolvidas por Hans Belting. Com os escritos deste autor, veremos que a crença na imagem cinematográfica ultrapassa o suporte técnico e sua gênese mecânica, conforme colocava Bazin, e tem sua origem na cultura do Cristianismo que difunde a crença na imagem como prova da existência do Salvador, estabelecendo desta maneira uma identificação entre suporte material, representação e realidade que repercutirá no cinema.

keywords:
ontology, André Bazin,
cinematographic
realism, Christianity.

This paper intends to analyze the ontological question at the cinema as theorized by André Bazin from new researches in Art History developed by Hans Belting. With the writings of this author, we will see that the belief in the cinematographic image surpasses the technical support and its mechanical genesis, as stated by Bazin, and has its origins in the Christian culture that diffuses the belief in the image as a proof of the Savior existence. Therefore, it is established an identification among material support, representation and reality that will echoes in the cinema.

Cindy Sherman,
Untitled Film Still #6
impressão fotográfica,
24 x 16.5 cm, 1977.

* Escola de Filosofia,
Letras e Ciências
Humanas da
Universidade Federal de
São Paulo (Unifesp).

I

Os temas a serem desenvolvidos neste texto são parte dos resultados de uma pesquisa que visa investigar o fenômeno da cinefilia contemporânea. Minha preocupação nesta pesquisa é discutir, por um lado, a importância da crítica dos Cahiers du Cinéma na institucionalização de um discurso crítico que deu forma a um tipo de amor ao cinema e que, ao mesmo tempo, contribuiu para que esta manifestação artística tivesse um espaço consagrado na História da Arte; por outro lado, desejo entender como o amor ao cinema se manifesta no contexto contemporâneo, no qual a disponibilidade e a acessibilidade aos títulos, assim como o papel da crítica de cinema amadora em sites e blogs, alteram a relação do espectador com o cinema e, talvez, o próprio conceito de cinema.

Entre os muitos temas que podem ser explorados dentro da pesquisa sobre cinefilia contemporânea, o que eu gostaria de explorar aqui é a questão da ontologia conforme concebida pelo crítico André Bazin, que em diversos artigos explora o incremento brutal do aspecto de realidade² que a fotografia e o cinema trazem para a História da Arte. Este tema também tem aparecido no debate contemporâneo e, neste caso, a questão é pensar as mudanças causadas pela Computer Generated Image (CGI). Filmes como a trilogia O Senhor dos Anéis são exemplos de obras que se valem de maneira bastante abundante de imagens criadas por computador e que, portanto, não têm uma relação de analogia com o mundo empírico. Segundo Hans Belting, estas imagens “se abrem para um mundo puramente visual que rompeu todos os pontos de contato com a realidade”³.

O tema da ontologia, da maneira como pretendo desenvolver aqui, também está relacionado a uma estratégia de pesquisa qualitativa e quantitativa relacionada ao citado projeto de pesquisa sobre a cinefilia, baseada em entrevistas com espectadores da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo na edição de 2010. Nesta pesquisa, construí uma escala de atitudes para medir a concordância dos entrevistados com algumas sentenças relacionadas ao amor pelo cinema. As sentenças eram apresentadas aos espectadores e eles deveriam dizer, numa escala de 1 a 5, sendo 1 “discordo totalmente” e 5 “concordo totalmente”, seu grau de concordância. A sentença que interessa para nossa discussão aqui dizia: “Vou ao cinema para aprender; gosto que o filme me faça pensar e refletir sobre o mundo”. Ela sugeria, em primeiro lugar a existência de um mundo como uma realidade a ser apreendida intelectualmente e, em segundo lugar, a importância do cinema como forma de apreensão desta realidade. Ela era

1. Este artigo é fruto de pesquisa realizada com apoio da Fapesp - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, sob modalidade Auxílio Regular e Processo nº 2010/11098-3.

2. Cada menção à palavra real e realidade deve ser lida como se estivesse acompanhada de aspas, pois sabemos que não se trata aqui de um dado do mundo histórico, mas de concepções históricas e culturais, e convencionais, que informam nossa relação com a experiência vivida e com a estética considerada adequada à representação dessa experiência.

3. BELTING, Hans. *La vraie image*. Paris: Gallimard, 2007, p. 33.

suficientemente implícita, de modo a evitar uma associação positivista entre cinema e mundo histórico (do tipo: “O cinema reproduz a realidade tal qual ela é e vejo filmes para ter acesso a esta realidade”, que provavelmente seria rejeitada por ser ingênua demais), mas suficientemente clara no que se refere à capacidade do cinema de nos dar um acesso a este mundo.

Entre os 252 entrevistados, 83,3% concordaram com a sentença (atribuindo-lhe valores 4 ou 5), um número que considerarei bastante alto e que me fez refletir sobre as consequências destas respostas para nossa compreensão sobre o cinema. Tratava-se de entrevistados pertencentes a um grupo específico, os frequentadores da Mostra de São Paulo, e por isso provavelmente mais conscientes e interessados na linguagem do cinema e nas formas de construção do mundo histórico enquanto imagem. Por que estes espectadores, ainda que iniciados nas convenções e artimanhas do cinema como criador de discursos culturalmente e convencionalmente informados, experimentavam a sala de cinema como uma espécie de sala de aula, na qual aprendem sobre a realidade de modo a tornarem-se mais capacitados a refletir sobre ela? A capacidade de identificar e compreender linguagens, teorias, estéticas, referências e pontos de vista nos filmes não seria suficiente para que o espectador assistisse-os de modo suficientemente armado contra os discursos fílmicos sobre o mundo histórico, de modo a rejeitar um suposto acesso ao real?

Então perguntei-me se o prazer que eu obtenho ao assistir a filmes não se deve também a minha sensação de estar vendo o mundo desenvolvendo-se a minha frente, e se eu também não espero aprender sobre a realidade na sala de cinema. Percebi que concordava com meus entrevistados e que, crer ou não na realidade da imagem e na imagem da realidade independe em grande parte do conhecimento sobre os mecanismos de ilusão cinematográfica. Por mais que conheça os mecanismos de ilusão cinematográfica, ou seja, mesmo consciente de que o cinema muitas vezes se parece com a realidade apesar de não ser a realidade em si mesma, o espectador continua vendo filmes, entre outras coisas, para aprender sobre o mundo.

Neste texto, pretendo discutir brevemente os mecanismos desta crença no real desencadeada pelo cinema, utilizando-me de uma obra teórica recente e que não dialoga especificamente com o cinema, mas que pode nos ajudar a avançar na questão do realismo cinematográfico, tão caro a André Bazin e ao contexto dos anos 50 e 60, e que parece ter retornado à cena depois de ser alvo das experiências de desconstrução

fílmica dos anos 70. Trata-se do livro de Hans Belting *A imagem verdadeira* (2007), que, ao discutir as relações entre a crença na imagem e o Cristianismo, nos ajuda a ultrapassar alguns argumentos que se focam na ingenuidade do espectador de cinema; “enganado” pela ilusão cinematográfica ao acreditar em seu teor de realidade. Belting nos chama a atenção para o fato de que a crença na imagem está entranhada em nossa cultura de uma maneira mais poderosa do que talvez supúnhamos, de modo que não se trata apenas de desvelar os mecanismos da crença para que ela não mais obscureça nossa compreensão, mas de entendê-la como um fenômeno cultural fundamental em nossa relação com a imagem.

II

André Bazin, no texto “Ontologia da imagem fotográfica” (2002), analisa a História da Arte como uma história da semelhança e do realismo, procurando mostrar que desde tempos remotos a relação do espectador com a obra de arte está marcada pela necessidade psicológica de controlar o passar do tempo e a degradação das formas materiais – sobretudo o corpo – que ocorrem neste processo. De suas funções inicialmente mágicas, relacionadas à substituição do corpo do morto por um corpo imagético, visando assim “salvar o ser pela aparência”, a arte passa a funcionar para criar “um universo ideal à imagem do real”, e assim preservar a aparência do mundo. Thomas Elsaesser⁴ considera que a menção a imagens não artísticas neste texto de Bazin, como às múmias egípcias e ao Sudário de Turim, bem como sua inclusão da fotografia e do cinema na História da Arte, colocam o crítico dentre os pesquisadores preocupados com uma antropologia da imagem ao lado de Hans Belting. A fotografia e o cinema, para Bazin, seriam herdeiros do Renascimento, no sentido de apelar à crença do espectador na ilusão da reprodução do mundo real na superfície bidimensional da tela. A invenção da perspectiva seria o “pecado original” da pintura ocidental, pois através dela satisfazemos nossa necessidade psicológica de semelhança com a realidade⁵. Em outras palavras, a partir da invenção da perspectiva torna-se possível uma identificação da psicologia da imagem – que desde os primórdios opera no registro da semelhança – com o estilo, que passa a cumprir admiravelmente a expectativa do espectador no que se refere a esta semelhança. Assim, a perspectiva cria mecanismos estilísticos que dão um suporte inédito a nossa necessidade de ver o real na imagem.

No entanto, esse processo identificatório entraria numa fase nova

4. ELSAESSER, Thomas. A Bazinian half-century. In: ANDREW, Dudley (ed.). *Opening Bazin – postwar film theory & its afterlife*. New York: Oxford University Press, 2011, kindle edition.

5. BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf, 2002, p. 10-12.

e importante com a invenção dos meios técnicos de reprodução das imagens. O espectador, já estimulado a encontrar a semelhança entre o mundo e as imagens desde o Renascimento, terá disponível um processo de criação imagética dotado de uma enorme aparência de objetividade, pois a realidade captada pela fotografia e pelo cinema estava efetivamente lá no momento da produção da imagem. Para Bazin, a fotografia e o cinema transformaram radicalmente a psicologia das imagens e liberaram as artes plásticas da obsessão da semelhança, pois a existência concreta da coisa fotografada e filmada e a gênese mecânica da imagem lhe conferem “um poder de credibilidade ausente em toda obra pictórica”⁶. Assim, é possível dizer, com Bazin, que a expectativa do reproduzir a aparência do mundo passa a ser dirigida à fotografia e ao cinema, que prometem uma objetividade ausente na pintura.

6. *Ibidem*, p. 13.

Ao contrário de uma certa vertente da crítica cinematográfica focada na teoria do dispositivo, na psicanálise e na epistemologia, e que se desenvolve inclusive como reação ao realismo baziniano após a morte prematura do crítico, Bazin não tem a intenção de denunciar o poder do cinema e da fotografia de dar acesso à verdadeira aparência das coisas, e, no que se refere ao cinema, compartilha da necessidade psicológica de semelhança com o mundo histórico. Em outras palavras, o crítico espera que o cinema cumpra seu destino ontológico de acesso à realidade. No texto “O mito do cinema total” Bazin considera que, desde seus primórdios, em experiências pré-cinematográficas como as de Muybridge e Marey, existe identificação da “ideia cinematográfica a uma representação total e integral da realidade”⁷, de modo que todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade são conduzidas pelo mito da “recriação do mundo à sua imagem”⁸. No entanto, é no texto “Montagem proibida” que Bazin explicita sua expectativa de ver a realidade através das lentes do cinema. Sua defesa do filme *Le ballon rouge* contra *Une fée pas comme les autres* se faz em nome do enorme aumento de ilusão que é possibilitado pela montagem em plano-sequência, ou seja, pelo estabelecimento de uma relação ontológica entre dois ou mais eventos colocados num mesmo plano. Assim, é importante, segundo o crítico, que vejamos o balão, que parece adquirir vida e seguir seu dono como se fosse um cão, no mesmo plano no qual vemos o menino, pois, para aumentar a sensação de ilusão deste filme fantástico é necessário que seus efeitos remetam o espectador à realidade. É neste mesmo sentido que Bazin também elogia as estratégias fílmicas de *Crin blanc*, ao dizer que não importa quantos truques ou animais tenham sido utilizados para nos dar a

7. *Ibidem*, p. 22.

8. *Ibidem*, p. 23.

impressão de um só personagem-cavalo, desde que, através da montagem exista a ilusão de que aquele cavalo, assim como o balão, é perfeitamente real em sua materialidade. Bazin considera que a montagem que se mantém fiel à transmissão da sensação de realidade é importante sobretudo em filmes de ficção fantásticos ou em documentários romanceados. Segundo o crítico: “tratam-se de ficções que não atingem todo o seu valor ou que, no limite, não têm valor senão pela realidade integrada ao imaginário”⁹.

Ismail Xavier, em *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*¹⁰, resume admiravelmente a junção operada por Bazin entre a realidade da imagem, que deve ser humildemente respeitada pelo cineasta como fonte de acesso ao mundo, e a manipulação cinematográfica, que deve ser utilizada para melhor respeitar essa realidade: “há um ilusionismo legítimo que constitui a base para o verdadeiro realismo”; “tal mundo íntegro e intocável que se projeta na tela, construído à imagem do real, é um mundo de representação, imaginário”. Deste modo, Bazin “considera legítima a manipulação que salva a inocência do cinema”¹¹.

Neste sentido, voltando a um tema anteriormente mencionado, o das imagens geradas por computador, é importante notar que, no caso do cinema, ao contrário de seu uso como realidade aumentada em aplicativos de celular, elas não têm sido utilizadas para estabelecer uma sensação de ruptura ontológica com o real, e sim, na maioria das vezes, para elevar o grau de ilusão e, simultaneamente, aumentar a impressão de realidade do evento fantástico mostrado. Da mesma maneira que André Bazin procurou demonstrar que o advento do som não se constituiu como uma ruptura na história do cinema, pois inserido na mesma linha evolutiva que almejava o aumento de realidade dos precursores do cinema¹², as imagens geradas por computador também não o fazem, pois, ainda que não tenham “analogia com o mundo empírico”, têm como função aumentar a credibilidade da fantasia. John Knoll, diretor de efeitos especiais, explicita essa preocupação no caso do cineasta Gore Verbinski, diretor da série *Piratas do Caribe* e do western-spaguetti cinéfilo *Rango* (2010): “Gore acredita muito fortemente, e eu concordo com ele, que é importante ter elementos reais (num filme). Quanto mais real você tem, mais plausível e realístico o resultado será”¹³. Assim, é importante diferenciar o uso da tecnologia para incrementar a realidade de um filme fantástico, que segue a tendência apontada por Bazin e se realiza sobretudo no cinema hollywoodiano, de seu uso efetivamente desvinculado do mundo empírico, no sentido apontado por Belting, que estará presente na arte contemporânea sobretudo na realidade aumentada¹⁴.

9. *Ibidem*, p. 61.

10. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

11. *Ibidem*, p. 83-84.

12. BAZIN, André. Op. cit., p. 23 e 63.

13. KNOLL, John apud CROCKETT, Tobey. The ‘camera as camera’: how CGI changes the world as we know it. In: BALCERZAK, Scott e SPERB, Jason (ed.). *Cinephilia in the age of digital reproduction*. London e New York: Wallflower Press, 2009, p. 118.

14. Ver, por exemplo, o trabalho do artista holandês Sander Veerhof, que criou exposições virtuais “não autorizadas” dentro do MoMa de Nova York e criou novos “pavilhões” na Bienal de Veneza de 2011.

A expectativa de acesso à realidade, no caso dos textos de Bazin acima citados, não se confunde com cobranças políticas/ideológicas em relação à mensagem ou ao conteúdo do filme, seja ele textual ou formal, ou seja, esteja ele inscrito na narrativa a ser contada ou no estilo utilizado para contá-la. Não se espera que o cinema seja politicamente engajado na realidade, de maneira a desvendá-la ou a dar a ver estruturas de dominação, exploração, alienação, etc. Bazin espera que o cinema se vincule ontologicamente ao real e ateste, humildemente, sua existência, segundo Ismail Xavier “não como um ato de testemunho (eu denuncio que tal situação particular existe), mas em nome de uma compreensão de seu significado histórico”¹⁵. Analisando o realismo baziniano, o crítico brasileiro dirá: “Há uma ética da ‘confiança na realidade’ (...) que implica na minimização do sujeito do discurso, de modo a deixar o mundo visível captado transparecer o seu significado”¹⁶. Frequentemente sugere-se uma conotação religiosa no realismo baziniano, de inspiração católica, que crê na imagem como um lugar de acesso à verdade do mundo histórico¹⁷.

Muitas vezes, o aspecto de ilusão cinematográfica, ou seja, a sensação – ontologicamente criada pela gênese mecânica da imagem cinematográfica e habilmente desenvolvida pelo cineasta – de que estamos vendo o mundo desenrolar-se a nossa frente, atua para legitimar e justificar um determinado estado da sociedade. Em O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência, Ismail Xavier escreve sobre como a forma naturalista em sua vertente industrial, ao criar “a ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado”¹⁸, pode funcionar para a manutenção da ordem social capitalista:

É comum se dizer que não importa muito o fato de Hollywood – principalmente quando quis propor sua representação como verdade – ter fornecido uma realidade falsa e fabricada, uma vez que muita gente parece satisfeita com o dado imediato de que foi sempre uma realidade bem fabricada (...). A meu ver, o problema básico de Hollywood não está no fato de existir uma fabricação; mas está no método desta fabricação e na articulação deste método com os interesses dos donos das indústrias (ou com os imperativos da ideologia burguesa)¹⁹.

As palavras de Ismail Xavier, contidas na primeira edição deste texto publicado em 1977, revelam muito do clima político da época, eivado de denúncias ao imperialismo que se manifestava na agressividade da política cinematográfica norte-americana no chamado Terceiro Mundo, e na qualidade da ilusão cinematográfica de sua representação do mundo – e

15. XAVIER, Ismail. Op. cit., p. 67.

16. Ibidem, p. 75.

17. Ver, por exemplo, XAVIER, Ismail. Op. cit.; ANDREW, Dudley. André Bazin. Paris: Etoile, 1983; ELSAESSER, Thomas. Op. cit.; e os textos de Jean-Michel Frodon (Film and plaster: the mold of history) e de John MacKay (Montage under suspicion: Bazin's russo-soviet reception) na coletânea organizada por Dudley Andrew (op. cit.).

18. XAVIER, Ismail. Op. cit., p. 42.

19. Ibidem, p. 43.

a citação acima talvez seja uma das passagens consideradas esquemáticas pelo próprio autor na nota introdutória da reedição de 2005. No entanto, ela nos ajuda a reter o caráter ideológico que foi associado à representação ilusionista do mundo na vertente hollywoodiana, explicitando como a forma do filme pode ajudar a manter uma ordem social através de uma representação de mundo a-problemática e perfeita, coerente portanto com a ideia de um mundo também sem problemas.

No contexto brasileiro mais recente, e na vertente de um cinema não industrial e hollywoodiano, a relação entre o discurso cinematográfico e a ilusão de acesso à verdade tem sido discutida pelo sociólogo Paulo Menezes²⁰, que está menos interessado no quanto o cinema ilusionista legitima a ordem social capitalista e mais atento à maneira através da qual a imagem cinematográfica, impregnada de real por sua gênese mecânica, procura mostrar-se ao espectador como um discurso não-mediado sobre o mundo. Menezes analisa o processo de construção de um discurso fílmico sobre o “outro” tanto por meio de elementos fílmicos – como a montagem e o uso do narrador –, quanto por meio de elementos extra-fílmicos – como a utilização do status objetivo das ciências sociais como forma a justificar o acesso ao real que um filme possibilitaria: “não é incomum buscar-se critérios externos às próprias imagens para legitimar o discurso visual: no caso do filme etnográfico, o fato de ele ser fruto de uma ‘pesquisa’ científica e acadêmica, o que torna clara suas raízes positivistas”²¹. Deste modo, segundo indicações das pesquisas de Menezes, na análise do filme *Les maîtres fous* de Jean Rouch, por exemplo, atuam simultaneamente: 1) o discurso positivista da ciência como fundador de um real na imagem; 2) o narrador que, seja através da voz-de-Deus, seja através das cartelas iniciais que classificam o filme como um “documento sem concessão nem dissimulação”, tenta sugerir uma leitura ao espectador; 3) as próprias imagens dos africanos durante o ritual de possessão que, pela ontologia da imagem cinematográfica, nos remetem à realidade do evento filmado, ou seja, não nos deixam dúvidas de que o ritual efetivamente ocorreu diante das câmeras de cinema. Estes três fatores atuando conjuntamente levaram a uma visão dos africanos como bárbaros que babam uma baba abjeta e que são capazes de afrontar o tabu de não comer cachorro; não obstante a intenção proclamada de Jean Rouch de ser respeitoso ao povo filmado.

No sentido colocado por Paulo Menezes, deixar funcionar a ontologia da imagem cinematográfica é, em boa medida, aceitar a ilusão de que a fotografia e o cinema nos colocam em contato com o real, ilusão esta que,

20. Ver, nesse sentido: MENEZES, Paulo. Representificação: as relações (im) possíveis entre cinema documental e conhecimento. In: *Revista brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo: ANPOCS, vol. 18, n. 51, p. 87-98, fev. 2003 e, do mesmo autor, *Les Maîtres Fous*, de Jean Rouch: questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento. In: *Revista brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo: ANPOCS, vol. 22, n. 63, p. 81-91, fev. 2007.

21. MENEZES, Paulo. Op. cit., 2003, p. 93.

associada a um discurso fílmico construído para fazer prevalecer certas proposições e visões de mundo, dá origem a concepções que aparecem no senso comum, mas também no discurso especializado, e que sugerem que o cinema “mostra”, “documenta”, “revela” ou “esclarece” este ou aquele aspecto da realidade²². A permanência deste vocabulário à primeira vista positivista, e aparentemente ingênuo, associado ao cinema e à fotografia, reforçam a importância de trabalhos como o de Paulo Menezes, vigilantes em nos lembrar do aspecto de construção, de ficção, associado às imagens.

III

Na análise da impressão de realidade que atravessa a fotografia, o cinema e, no limite, toda a História da Arte, na medida em que diferentes movimentos artísticos arvoram uma aproximação legítima em relação ao real, cabe uma menção a Ernest Gombrich e seu estudo do aspecto de convenção presente em todo realismo, conforme analisado em *Arte e ilusão*.

Nesta obra o historiador da arte se propõe a explicar a existência do estilo ou, em suas próprias palavras, por que “diferentes idades e diferentes países representaram o mundo visível de maneiras tão distintas”²³. Gombrich faz uma breve história da concepção de estilo e sua relação com a reprodução da realidade, recuperando o sentido de retórica e persuasão que estava imbuído neste termo na Antiguidade clássica, quando toda a discussão sobre pintura girava em torno da mimesis. Historiadores da arte colocaram-se a questão sobre o porquê da existência das variadas formas de representação da natureza através dos séculos, com diferentes respostas que apontam, segundo sugere Gombrich, para uma transformação na concepção de estilo: se inicialmente dizia respeito a uma questão de habilidade técnica e maestria, através da qual os pintores eram mais ou menos capazes de dar conta da realidade, foi posteriormente considerado uma questão de convenção, que dizia respeito àquilo que os artistas tomavam de empréstimo de estratégias artísticas anteriores a sua própria época. O passo fundamental teria sido dado por Aby Warburg, que percebeu que, antes de imitar a natureza, os mestres renascentistas imitavam as esculturas da Antiguidade clássica. Segundo Gombrich, a importância desta descoberta foi identificada por André Malraux, que entendeu, a partir de Warburg, que “a arte nasce da arte, não da natureza”. A importância das convenções para a representação da realidade, ou seja, o fato de que as técnicas de reprodução da natureza residem antes nas expectativas psicológicas criadas pelos diferentes estilos, não na observação do mundo, irá conduzir toda a obra *Arte e ilusão*.

22. Neste exato momento, por exemplo, tenho diante de mim o jornal *O Estado de S. Paulo* que diz em chamada de primeira página: “[Martin] Scorsese desvenda George Harrison, em filme de quase 4 horas”. In: *O Estado de S. Paulo – Caderno A1*, 22 de out. de 2011.

23. GOMBRICH, Ernest. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 3.

24. *Ibidem*, p. 20.

O esforço do livro consiste em nos mostrar que, ao lançar-se no empreendimento de representar o mundo visível, o artista não parte de sua impressão visual da realidade, mas busca, entre as experiências de seus sucessores e contemporâneos, estratégias artísticas que tenham sido bem sucedidas no desafio da representação, utilizando-as para compor sua própria obra: “O familiar será sempre o ponto de partida para a representação do desconhecido; uma representação existente exerce sempre certo fascínio sobre o artista, mesmo quando ele se esforça para registrar a verdade”²⁵. Assim, encontrar a imagem verdadeira que mostre a natureza “tal qual ela é” consiste em procurar, entre as soluções pictóricas da História da Arte, aquelas que melhor respondem ao desafio da representação realista, conforme sugere a referência a um texto de Roland Freárt de Chambray de 1662:

Sempre que o pintor sustenta que imita as coisas como as vê, é certo que as vê mal. Representará essas coisas segundo a sua imaginação imperfeita e produzirá uma pintura ruim. Antes de pegar pincel ou brocha deve, portanto, ajustar o olho segundo aqueles princípios da arte que ensinam ver os objetos não só como eles são em si mesmos mas também como devem ser representados²⁶.

Criar a ilusão de dar acesso ao real, portanto, significa não deixar-se impregnar pelo que é visto, mas encontrar padrões que funcionem, ou seja, que sejam compreendidos e aceitos pelo espectador como realistas²⁷. Nesse sentido há uma recusa da ideologia do “olho inocente” do artista, aquele que vê o mundo como ele realmente é e que se despe das convenções para melhor captar a realidade. Gombrich nos mostra que o “olho inocente” é uma impossibilidade, pois não existe real que não esteja impregnado das representações convencionais sobre o real. Segundo o autor, não se pode deixar de considerar o papel do espectador neste processo, pois este tende a ler a obra no sentido da aproximação com o real e, dessa forma, completa o ilusionismo. Esse ponto é de crucial importância para nós, pois veremos, com Hans Belting, que a crença no real não poderia ocorrer se o espectador não depositasse na arte uma expectativa de acesso ao mundo visível e verdadeiro. De modo a comprovar a hipótese da importância do papel do espectador, Gombrich analisa o aspecto incompleto das técnicas de mestres do ilusionismo, como o sfumato de Leonardo da Vinci, a deliberada falta de detalhes das obras de maturidade de Rembrandt e a tentativa de reprodução das características efêmeras da realidade visual em Manet.

25. *Ibidem*, p. 72.

26. CHAMBRAY, Roland Freárt de, apud GOMBRICH, Ernest. *Op. cit.*, p. 263.

27. *Cf. Ibidem*, p. 255.

Assim, a conquista da ilusão pressupõe um papel ativo por parte do espectador, que por um lado está imerso em formas culturalmente convencionais de representação e, por outro, engaja sua imaginação no processo de construção da visão da realidade. Para o tema que nos interessa aqui convém reter três pontos fundamentais da análise de Gombrich:

1) Inicialmente, o fato de que a crença na imagem verdadeira não está relacionada ao quanto ela se “parece” com a realidade segundo as convenções do espectador contemporâneo. É um equívoco considerar a pintura gótica internacional, por exemplo, menos “verdadeira” do que a nossa, pois ela cumpria as expectativas de verdade para o espectadores de sua época;

2) Em segundo lugar, o papel da cultura, que não é analisado explicitamente por Gombrich mas é fortemente sugerido, pois as convenções têm sua eficácia e seu poder de realidade fundados num determinado contexto histórico e geográfico a partir do qual elas fazem sentido tanto para o artista quanto para o espectador;

3) E, finalmente, o papel da imaginação, que pressupõe uma expectativa importante de ilusionismo por parte do espectador, de modo a completá-lo onde ele é apenas sugerido. De acordo com Gombrich, o engajamento do espectador para completar o real aumenta a ilusão do real, o que significa que nossa subjetividade está predisposta a estabelecer as relações entre imagem e mundo.

Philip Rosen²⁸ sugere que, para Bazin, uma completa e objetiva reprodução do mundo permaneceria impossível mesmo para uma arte como o cinema, ontologicamente fundada no real, de modo que sempre restaria um hiato entre filme e realidade a demandar escolhas estéticas por parte do realizador. Na medida em que a objetividade é impossível, pois se trata da imagem da realidade e não da realidade em si mesma, entra em cena a subjetividade do espectador que, na leitura de Rosen, está relacionada à ideia de crença para Bazin. Em outras palavras, a aptidão da imaginação para preencher as lacunas da representação do real pressupõe uma crença do espectador na verdade da imagem, de modo que este é capaz de ver a realidade do mundo mesmo estando consciente de que uma imagem jamais será perfeitamente objetiva.

Segundo Ernest Gombrich, o problema por ele colocado, ou seja, a questão da representação convincente e da ilusão na arte, é hoje um problema “órfão e abandonado”, pois desde a revolução artística que atingiu a Europa no início do século XX abandonamos “a crença de que a excelên-

28. ROSEN, Philip. Belief in Bazin. In: ANDREW, Dudley (ed.). Op. cit.

cia artística se identifica com a exatidão fotográfica”²⁹. Não estamos mais portanto interessados na capacidade da arte de nos remeter ao mundo real, pois acreditamos hoje que esta não é a primeira tarefa da arte. No entanto, Gombrich nos chama a atenção para o fato de que a arte efetivamente desempenhou esta tarefa ao longo do tempo, concentrando os esforços de artistas de gerações diversas na questão da representação, de modo que é necessário compreender de que maneira isto ocorreu. Deste modo, não é o sentido da história da representação que está em questão, mas o fato de que, ao longo do desenvolvimento da arte, os artistas terem criado e desenvolvido convenções para reproduzir o mundo visível, e, neste processo, terem contado com o papel dos espectadores, que participaram das expectativas de construção do ilusionismo.

No caso do cinema, a atenção ao estilo documental – chamado “direto” nas pesquisas sobre o gênero documentário – revela-se especialmente fértil para a discussão empreendida, pois seu estilo promete um acesso ao real sem mediações, preconizando o apagamento do cineasta em favor da objetividade dos eventos filmados. As análises sobre o Cinema Direto tendem a criticar seus filmes pelo efeito esmagador de realidade alcançado pelos cineastas, repreendendo-os por nos enganarem sobre sua capacidade de mostrar a realidade, quando deveríamos ser estimulados a perceber que todo discurso cinematográfico é construído e, nesse sentido, “mentiroso”³⁰. Assim, é interessante notar que a crítica ao Cinema Direto, que o acusa de “mentir” sobre ser real, trai nossa expectativa e necessidade de encontrarmos a verdade nas imagens.

Se nas artes plásticas e na escultura o naturalismo está longe de vigorar como estilo predominante, no cinema a imitação da natureza parece que atingiu um novo vigor, inicialmente com os equipamentos mais leves e que permitiam a gravação do som direto, utilizados pelo Cinema Direto nos anos 60, e mais recentemente com o cinema digital, que teria impulsionado um retorno ao realismo depois das experiências de choque e estranhamento dos cinemas políticos e de cineastas que procuraram levar ao limite a linguagem cinematográfica (como Jean-Luc Godard) nos anos 60 e 70. Desta maneira, podemos dizer que, ao contrário do que ocorre em outras artes, no cinema não deixamos de nos maravilhar com a capacidade do artista de imitar, reproduzir e registrar o real, e o espectador tem uma grande expectativa de encontrar nas telas o mundo histórico representado.

29. GOMBRICH, Ernest. Op. cit., p. 4.

30. Ver, por exemplo, o artigo de Brian Winston em LABAKI, Amir e MOURÃO, Maria Dora (org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005 e JORGE, Marina Soler. **Lula no documentário brasileiro**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

IV

Será preciso agora voltar ao início deste texto e analisar novamente a sentença apresentada aos 252 espectadores entrevistados na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo nos termos das observações efetuadas até o momento. Por um lado, os 83,3% de espectadores que dizem ir ao cinema “para aprender” e gostam que o filme os faça “pensar e refletir sobre o mundo” estão concordando implicitamente com a expectativa de André Bazin no que se refere à característica do cinema de nos remeter à realidade como gênese da imagem cinematográfica, pois trata-se aqui da capacidade deste meio de nos mostrar um mundo histórico registrado pela câmara num determinado momento. Por outro lado, nos termos de Paulo Menezes, estes espectadores estariam de certo modo iludidos por esta capacidade, pois embora muitos filmes se apresentem como um discurso objetivo, neutro, científico ou verdadeiro, trata-se sempre de uma construção, e, portanto, nunca de “aprender sobre o mundo” – pois entre filme e realidade histórica não existe exatamente uma relação de aquisição de informação e conhecimento –, nem de “pensar e refletir” sobre ele –, pois trata-se antes de fazer “pensar e refletir” sobre a própria imagem enquanto discurso histórico e culturalmente construído.

No entanto, se levarmos até as últimas consequências estes últimos pressupostos, teríamos de admitir que os 83,3% dos 252 espectadores entrevistados na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, ainda que participem de uma parcela do público possuidora de códigos de interpretação diferenciados em relação ao público médio, se deixam enganar pelo discurso fílmico, e que, ainda que estejam atentos e conscientes à linguagem cinematográfica, não conseguem superar a ingenuidade de enxergar na tela do cinema o mundo histórico se desenrolando.

Sem ignorar a importância da gênese mecânica da imagem cinematográfica como elemento de verdade sobre o mundo histórico, e tampouco as contribuições como a de Menezes, que insistem no aspecto construído e cultural de todo produto fílmico, como compreender que pessoas que devemos considerar inteligentes continuem associando o cinema ao real? Como entender que, embora intelectuais e pesquisadores insistam sobre a “mentira” do discurso fílmico, muitos espectadores o tenham como verdade? Como conceber que, numa sociedade mediada pelas imagens em movimento, na qual os indivíduos demonstram uma compreensão por vezes bastante sofisticada de seu poder³¹, elas continuem sendo tidas como meios de acesso ao mundo histórico? Teríamos de admitir

31.Compreensão ilustrada pela personagem do filme *Babilônia 2000*, de Eduardo Coutinho, que sabe muito bem que a equipe de cinema está em busca das imagens da pobreza quando sobe a favela e que, para efeitos de um certo tipo de discurso social, é melhor chamar a favela de “comunidade”.

uma ilusão coletiva, ou a ignorância generalizada dos espectadores, e passaríamos a eternidade acusando, sem muito sucesso, o cinema, pois ainda encontraríamos, disseminado em meios diversos, o vocabulário do real: o cinema como aquele meio que “mostra”, “revela”, “desvenda”, “esclarece”, “explica”, etc. Como não julgamos correto admitir uma espécie de alienação coletiva em relação ao cinema, e pensamos ser necessário encontrar as origens da preocupação ontológica de André Bazin, devemos tentar avançar um pouco mais para entender o porquê desta manifestação artística estar tão associada ao real em nossa sociedade.

Ernest Gombrich considera que, longe de ser a regra, a representação naturalista é a exceção na história da humanidade. Até o chamado “milagre grego”, os homens se contentavam com o que Gombrich descreve como *schemata*, ou seja, a arte que através de esquemas pictóricos lida conceitualmente com o objeto que visa representar, sem dar tanta atenção à semelhança entre este e sua representação. A arte dita primitiva e egípcia não pretendia ser uma réplica do real, mas ser eficaz “dentro de um contexto de ação”³². Essa arte não tinha por objetivo imitar a natureza, mas criá-la, de modo que o objeto pudesse ser colocado no lugar dela e desse modo “funcionar tão bem ou melhor que a coisa real”³³. Gombrich encontra na tradição clássica a revolução que funda a entranhada expectativa ocidental de que a arte deve reproduzir o real:

Se datarmos o início desta revolução em meados do século VI, quando a arte arcaica começou a despertar e ganhar vida, concluiremos que os gregos levaram duzentos anos, pouco mais do que seis gerações, para atingir esse ponto. Como conseguiram realizar, nesse curto prazo, o que fora negado aos egípcios, aos mesopotâmios e até mesmo aos minoanos? Certamente só uma mudança completa na função da arte pode explicar tal revolução”³⁴.

Essa mudança, segundo o autor, está relacionada ao advento da narrativa grega, que instiga os artistas a iniciar uma transformação na representação do corpo humano de modo que este pudesse servir a novos propósitos narrativos: “Em toda a história da arte ocidental vemos essa constante interação entre intenção narrativa e realismo pictórico”³⁵.

É importante reter o aspecto observado por Gombrich, ou seja, o papel da revolução clássica ao mudar as funções representativas da arte, de modo a criar uma expectativa de reprodução de realidade que atravessou mais de dois mil anos de pintura, e depois, com a arte moderna, retirou-se sem antes deixar marcas profundas na nossa relação com a imagem foto-

32. GOMBRICH, Ernest. Op. cit., p. 94.

33. *Ibidem*.

34. *Ibidem*, p. 108.

35. *Ibidem*, p. 113.

gráfica e cinematográfica. No entanto, nos parece importante dar um passo além no que se refere à relação entre imagem e cultura para se tentar avançar na pergunta sem resposta colocada por Gombrich, ou seja, o porquê da História da Arte ocidental ter, além de uma história, uma direção, que não é necessariamente a única direção possível e assumida ao longo dos séculos, mas que corre com insuspeitada força entretecendo os laços entre imagem, crença e realidade. Em outras palavras, se assumirmos que uma das direções fundamentais tomadas pela História da Arte ocidental ao longo dos séculos foi aquela da representação verdadeira da realidade, direção que, como vimos em nossa pesquisa, continua conduzindo nossa expectativa em relação ao cinema, será preciso tentar encontrar os momentos da história da humanidade que engendraram essa determinada direção.

V

Esse é o passo essencial realizado por Hans Belting no livro *A verdadeira imagem* e que pode nos ajudar a compreender por que, apesar de sermos versados e formados num mundo de imagens, não nos livramos do vocábulo “real”, sintomático de uma relação profunda estabelecida socialmente entre imagem e verdade. Belting também nos ajuda a entender o surgimento da necessidade psicológica de semelhança que Bazin identifica como uma constante na História da Arte e que ele próprio espera encontrar nos filmes, possibilitando um deslocamento da questão um tanto generalizante e especulativa do ritual de preservação dos mortos e da aparência do mundo em direção a uma compreensão historicamente identificada de momentos nos quais a imagem foi chamada a mostrar a realidade e, de maneira oposta, daqueles nos quais ela foi considerada como mentirosa e alienante. Desta maneira, segundo o historiador da arte, a crença nas imagens e a desconfiança em relação a elas são dois lados de uma mesma cultura, o que explicaria a convivência entre discursos positivistas em relação ao cinema e pesquisas que tentam demonstrar os mecanismos de ilusão fílmica:

O que é uma imagem verdadeira? Esta questão estava colocada desde antes da invenção da fotografia. Mas a fotografia prometeu uma resposta que se beneficiava da garantia de uma técnica objetiva. É de qualquer maneira sintomático que nós tenhamos esta exigência de uma imagem verdadeira. Já que há imagens, então é necessário que elas nos mostrem a realidade. Nós rapidamente tratamos de reprovar as imagens que ‘mentem’, e não as perdoamos por isso. Pois nós buscamos nelas provas daquilo que nós queremos ver com nossos próprios olhos (...). Nós chegamos rapidamente

à noção de uma verdadeira imagem, que é apenas uma outra maneira de designar uma imagem que reproduz a realidade tal como ela é³⁶.

Segundo Belting, os termos “realidade” e “crença”, utilizados, como vimos até o momento, para nos referirmos à imagem cinematográfica em determinados contextos e atividades críticas, revelam a relação estabelecida historicamente entre imagem e religião. Ainda que, enquanto ocidentais, vivamos numa sociedade secularizada, nossas noções imagéticas passam por concepções religiosas, sobretudo ligadas ao Cristianismo, primeira religião a aderir positivamente ao uso da imagem como meio de divulgação e convencimento. Antecipando-se a críticas que porventura venham negar um dos fundamentos de sua tese, Belting defende a persistência da influência da visão de mundo cristã e rejeita a ideia de que a religião tenha perdido sua importância na contemporaneidade, ideia esta que estaria fundada num conceito mecânico de secularização³⁷.

Ao final da Antiguidade, a nova religião cristã encontrou uma conjuntura favorável para produzir uma nova cultura, e o fez sobretudo através da utilização dos meios visuais, oferecendo uma alternativa à interdição imagética do judaísmo e do islamismo³⁸. No Antigo Testamento Deus era uma entidade completamente invisível até se manifestar a Moisés através das tábuas de pedra contendo os Dez Mandamentos, de modo que seu culto, desde esse momento até o nascimento de Jesus, funda-se na autoridade da palavra escrita. Com o nascimento de Cristo, Deus ganha uma imagem, a imagem de seu Filho, e portanto a imagem de um corpo humano³⁹. O culto à imagem deste corpo, o corpo de Cristo, tornava-se o culto ao próprio Deus monoteísta que se contrapunha ao culto dos ídolos, que eram tidos como imagens falsas por se remeterem a deuses falsos. Segundo o Evangelho de João, Jesus teria dito: “Aquele que me viu, viu o Pai”. Os cristãos podiam considerar que seu culto à imagem de Cristo não se constituía como idolatria, pois se tratava de adorar a imagem de um Deus verdadeiro que havia vindo à Terra num corpo também verdadeiro. O termo idolatria, segundo Belting⁴⁰, pressupõe e indica uma distinção entre as imagens verdadeiras e as falsas, e portanto é revelador de um embate cultural entre aqueles que creem na verdade das imagens e aqueles que as denunciam como mentirosas. Do final da Antiguidade, momento chave para a difusão do Cristianismo, datam as primeiras imagens que se pretendem verdadeiras, pois advogam representar a real aparência de Cristo⁴¹. A partir desse momento, e com a hegemonia conquistada pela cultura cristã em uma porção considerável do globo terrestre, a relação do espectador

36. BELTING, Hans. Op. cit., p. 26.

37. *Ibidem*, p. 53.

38. *Ibidem*, p. 29-30.

39. *Ibidem*, p. 30.

40. *Ibidem*.

41. *Ibidem*, p. 72.

ocidental com a imagem passa pela expectativa da verdade, da crença e da realidade, e pela denúncia da manipulação que atenta contra seu próprio destino ontológico, social e culturalmente estabelecido a partir de então.

O uso da imagem na tradição funerária, mencionado por André Bazin em “Ontologia da imagem fotográfica”, é abordado por Belting em sua argumentação a respeito da mudança fundamental que ocorre na história das imagens a partir da representação de Cristo. Até a disseminação do Cristianismo, a imagem tinha como função substituir aquele que havia vivido: “representava-se os mortos por imagens que tomavam o lugar do corpo daqueles que o haviam perdido”⁴². A imagem de Cristo é de natureza completamente diferente daquela desencadeada pela tradição funerária, pois não se trata da imagem substitutiva de um cadáver. Como, segundo a crença cristã, Jesus Cristo ressuscitou, a imagem se torna um indício de sua existência, uma prova de que ele havia vivido em plena corporalidade, e portanto passa a desempenhar a função de representar a veracidade do Messias. Em outras palavras: a imagem de Cristo não se coloca no lugar de seu corpo, mas funciona como prova da existência deste corpo, constituindo-se desta forma como uma imagem verdadeira de alguém que verdadeiramente viveu em um corpo real (pois humano).

Para o assunto que nos interessa, ou seja, a crença na verdade da imagem cinematográfica, a abordagem de Hans Belting a respeito das imagens produzidas de maneira miraculosa e sem a interferência humana é fundamental. Trata-se de entender a iconografia do Santo Sudário e do Véu de Verônica, e a própria crença culturalmente construída da verdade destas imagens, como fonte de uma nova ontologia, que repercutirá na defesa do realismo baziniano. As imagens miraculosas têm natureza ontológica diversa das imagens comuns, pois foram impressas no tecido de maneira mecânica. Guardam, assim, uma inegável aproximação, que merece ser melhor analisada, com o cinema e a fotografia no que se refere à psicologia da imagem, pois acionam no espectador uma expectativa de contato com a realidade do corpo representado.

Segundo Belting, inicialmente as pinturas que representavam o Véu e o Sudário não continham imagens do rosto e do corpo de Cristo, mas apenas dos panos nos quais se depositava a crença do contato divino. Pouco a pouco a forma de representação se transforma, e as imagens dos tecidos sagrados começam a conter a imagem da face e do corpo de Jesus. Passa a haver, portanto, uma identificação entre a reprodução mecânica, ou seja, a superfície que entra em contato com o corpo de Cristo, e a

42. Ibidem, p. 75.

representação imagética, que nos “mostra” sua face e seu corpo. Surge, em outras palavras, uma identificação entre o ato mecânico de produção da imagem e sua semelhança com o mundo representado, identificação esta que está na origem da questão ontológica analisada por Bazin e que diz respeito à gênese mecânica da fotografia e do cinema. De modo a defender o caráter social e culturalmente construído da relação ontológica entre reprodução mecânica e representação imagética, relação esta que nos escritos de Bazin é tida como natural do meio técnico fotográfico e cinematográfico, e não como função da cultura, Hans Belting argumenta que a relação entre imagem impressa e real nem sempre foi considerada como uma questão de semelhança: Platão admirava a impressão pois ela garantia uma diferença ontológica entre o corpo vivo e uma substância inanimada, o que não ocorria com as imagens, que se nutriam de uma estética do vivo. O filósofo grego condenava as imagens por serem ilusões a respeito do aspecto vivo daquilo que era representado; enquanto que a impressão garantia a distância entre o ser vivente e o material morto no qual ela se depositava⁴³.

Não nos parece excessivo chamar a atenção novamente para o fato de que a tese de Hans Belting nos leva a compreender a relação ontológica que André Bazin encontra entre fotografia/cinema e real como culturalmente e historicamente informada, e não como constituinte da gênese da reprodução mecânica. A ontologia não nasce da natureza do meio, mas de uma crença na imagem, cujas raízes estão no Cristianismo, e que efetua uma coincidência entre duas analogias visuais do corpo: sua imagem como representativa do verdadeiro Jesus e a realidade desta imagem gravada no tecido através do contato corporal⁴⁴. A autenticidade do Véu de Verônica e do Santo Sudário é portanto dupla, pois fundada num contato corporal e na existência de uma imagem tida como semelhante. Nesse sentido, o negativo da fotografia do Sudário de Turim, que revelou a imagem de um homem num tecido no qual parecia haver apenas algumas manchas provocadas pelo tempo, cumpre uma expectativa anterior: “nós sonhávamos desde sempre com uma fotografia (de Jesus Cristo), mas ninguém dispunha ainda até aquele momento da técnica apropriada”⁴⁵.

A análise de Belting nos mostra portanto que entre imagem, corpo, representação e impressão se opera uma relação baseada na verdade, na prova e na existência concreta (e sagrada) do Ser representado. Nesse sentido, Belting analisa como a relação de crença que se estabelece com a imagem a partir do Cristianismo coloca problemas indissociavelmente

43. *Ibidem*, p. 77.44. *Ibidem*, p. 78.45. *Ibidem*, p. 94.

teológicos e artísticos para os pintores. Como pintar um corpo que morreu mas ressuscitou, de modo a não perder o aspecto humano, e por isso doloroso, do sofrimento da Via-Crucis, e ao mesmo tempo sugerir o aspecto sobre-humano, pois divino, do Salvador? Como representar a dupla natureza de Jesus Cristo, homem e Deus simultaneamente? De que maneira representar este corpo e seus órgãos sexuais, que Ele deveria possuir, por ser homem, mas que não deveria utilizar para finalidade reprodutiva, por ser divino? Segundo Belting, a natureza contraditória de Cristo fez com que os artistas tivessem de lidar com um problema cuja solução eles sabiam que só poderia ser ficcional, na medida em que era preciso criar, construir e inventar uma imagem de Cristo afinada às soluções filosóficas e teológicas a respeito da natureza deste Homem⁴⁶.

46. *Ibidem*, p. 142.

Decorre da natureza contraditória de Cristo, e consequentemente do aspecto construído de sua representação, o fato de que, segundo Belting, o conteúdo verdadeiro e o conteúdo ficcional da imagem não estarem em oposição, mas combinarem-se ao longo da História da Arte. O aspecto de discurso culturalmente interessado e de escolha estética subjetiva que as obras de arte carregam não se opõe ao fato de que elas são tidas como reveladoras do mundo histórico. Sempre houve um lugar para a interpretação do artista ao lado da representação da realidade. Nesse ponto, cabe empreender novamente um encontro entre Belting e Bazin, no sentido de que a defesa do realismo do crítico cinematográfico não exige o cineasta de exercer sua subjetividade para preencher o hiato existente entre imagem e realidade.

O espectador, segundo Belting, foi incentivado pela cultura do Cristianismo a utilizar sua imaginação para completar o real que a imagem prometia. O lugar deixado à imaginação é analisado pelo autor a partir de dois momentos: a da liturgia e o da circulação em maior escala das representações do Véu e do Sudário, que passam a se apresentar abertamente enquanto cópias. O primeiro refere-se ao fenômeno da transubstanciação: no momento em que a Igreja determinou e divulgou que se tratava de real transformação do pão e do vinho em carne e sangue de Cristo foi necessário que o fiel utilizasse da imaginação para responder a si mesmo como isso ocorria a despeito de sua experiência sensória com a hóstia que lhe negava o fenômeno. Este momento ilustra, para Belting, a maneira pela qual “a ‘verdadeira imagem’ se libertou para as potências da imaginação, porque era na alma do espectador que ela deveria se imprimir”⁴⁷. Em relação à questão da disseminação das cópias das imagens

47. *Ibidem*, p. 153.

sagradas, elas sugerem ao historiador da arte que não se tratava mais de provar a conexão da imagem com o real, pois esta já havia sido efetuada para além da autenticidade do objeto de culto. Não era mais necessária a verdade do objeto, e portanto sua presença enquanto objeto sagrado, pois o aspecto de verdade já havia impregnado a imagem, de maneira que as cópias bastavam para evocar a realidade de Cristo. A imagem passa a ser uma imagem verdadeira não por ter tido o contato com o corpo de Jesus, mas por evocar a verdade de Sua existência.

Conclusão

A importância das pesquisas empíricas é defendida por estudiosos da cultura, como Néstor García Canclini em *Culturas híbridas*⁴⁸ e Pierre Bourdieu em *O amor pela arte*⁴⁹, como forma de fazer avançar a teoria, sem a qual a análise dos “dados” do real flutua em terreno pantanoso, incapaz de criar conhecimento. Por outro lado, a teoria precisa ser nutrida pelas pesquisas, sejam as de tipo empírico-sociológico, como empreendidas por Bourdieu, sejam as de tipo iconográficas, empreendidas por Belting, capazes de nos sugerir relações culturais entre imagem e realidade – tão entranhadas em nossa sociedade, que temos dificuldade de apreendê-las, de modo que permanecemos denunciando uma suposta ingenuidade em relação à realidade da imagem sem perceber que nossa própria denuncia só faz sentido numa cultura que espera encontrar a verdade na imagem. Para a elaboração das ideias defendidas neste texto, a pesquisa empírica mostrou-se fundamental, pois foi através dela que nos demos conta de que, na concepção imagética do espectador de cinema contemporâneo, armado com os códigos cultos de decifração, a relação entre imagem e realidade permanece. O que nos obriga a compreender a origem profunda de nossa crença na imagem para além da admissão, ela mesma ingênua, da ingenuidade do espectador.

É preciso portanto, agora, voltar uma última vez à sentença inicial de nossa pesquisa – “vou ao cinema para aprender; gosto que o filme me faça pensar e refletir sobre o mundo” –, e tentar considerá-la de uma perspectiva da história cultural das imagens, de modo a avançar tanto no que se refere a uma concepção de ontologia ligada ao meio cinematográfico, quanto a uma concepção do filme como um discurso sobre o real.

Ernest Gombrich, preocupado em descobrir por que existe o estilo, nos mostrou que o esforço na busca pelo naturalismo não poderia existir fora de uma cultura imagética que espera a verdade das imagens. Também

48. São Paulo: Edusp, 1998.

49. São Paulo: Edusp, 2007.

defendeu que representar a natureza e o mundo histórico não se constitui num empreendimento meramente técnico e objetivo, pois não se trata da existência de formas melhores ou piores de acesso ao real, mas de convenções corrigidas, aprimoradas e transformadas que informam nossa relação com a imagem. Assim, cremos na realidade das imagens não porque existam meios aparentemente perfeitos para sua captação – a fotografia e o cinema –, mas porque nossas convenções, ao longo da história, se desenvolveram nesse sentido.

Hans Belting opera um deslocamento da questão do estilo, que ele não aborda, porque pretende iluminar aspectos culturais de nossa relação com a imagem, ou seja, mantém afastado o problema da representação naturalista para se concentrar na análise de uma cultura imagética baseada na crença, empreendendo uma antropologia visual da cristandade e, conseqüentemente, da sociedade ocidental. Assim, é possível dizer a partir de Gombrich e Belting que os artistas, ao longo da tradição ocidental, têm nos oferecido formas convencionais, e portanto convincentes, de satisfazer nossos desejos e exigências pela imagem verdadeira; de modo que o aprimoramento das convenções naturalísticas caminhou ao longo da história numa relação íntima com a expectativa cultural de realidade da imagem, desembocando na fotografia e no cinema, cuja gênese mecânica atualiza o ideal ontológico das imagens milagrosas.

Embora o aspecto da ontologia específica da imagem fotográfica e cinematográfica, como fonte de uma crença na realidade da coisa fotografada e filmada seja importante, conforme coloca Bazin, e embora seja verdadeiro que o cinema se constitua como um discurso sobre o real, sugerindo assim uma relação sem mediações entre imagem e mundo, estas duas concepções mantêm separados, de um lado, o real a ser representado e, de outro, a representação deste real. Em outras palavras, mantêm-se, nessas concepções, a diferença entre a coisa e a imagem da coisa, separação esta passível de questionamentos na medida em que não há vida material e experiência social sem a sua simbolização: “Toda representação pressupõe a existência do real, mas este real só vem à consciência na medida em que uma representação o afirma e o torna passível de descrição”⁵⁰.

Ernest Gombrich, que em *Arte e ilusão* argumenta a favor da indissociabilidade entre o ato de ver o mundo e o ato de concebê-lo imageticamente, de modo a rejeitar a possibilidade de existência de um olhar puro que captaria o real despidido de formas imagéticas convencionalmente pré-concebidas, também é enfático nesse sentido: “(...) o mundo do homem

50. BELTING, Hans.
Op. cit., p. 38.

não é só um mundo de coisas tangíveis, é um mundo de símbolos, no qual a distinção entre realidade e faz-de-conta é, ela própria, irreal”⁵¹.

O que podemos dizer sobre o cinema é que se trata de um discurso sobre o mundo no qual formas convencionais realistas, naturalistas e ilusionistas atravessaram o século XX e tornaram-se dominantes (em versões mais ou menos críticas); ao mesmo tempo em que se beneficiaram fortemente de uma relação ontológica entre meio técnico e representação que precede o século XX, e que pode ser reforçada por procedimentos estéticos e específicos do meio (como a montagem e o narrador), que estimulam uma leitura sem mediações por parte do espectador.

No entanto, do exposto é preciso considerar que não se trata de uma leitura ingênua ou mal informada, mas de uma leitura motivada por uma associação entre imagem e real profundamente entranhada em nossa cultura, e que, em última instância, nos inspira a questionar se é possível ver, conceber e imaginar o real sem os recursos imagéticos de que dispomos.

51. GOMBRICH, Ernest.
Op. cit., p. 85.

Marina Soler Jorge é professora de Sociologia da Arte do Departamento de História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). É autora dos livros *Cultura popular no cinema brasileiro dos anos 90* (São Paulo: Editora Arte & Cultura, 2009) e *Lula no documentário brasileiro* (Campinas: Editora da Unicamp, 2011).

Duane Michaels
Bogeyman, 1973.

Artigo recebido em 05 de julho de 2013 e aprovado em 03 de agosto de 2013.

