

## **As imagens como arquivo do real: reflexões sobre o realismo contemporâneo<sup>1</sup>**

---

### ***Las imagenes como archivo de lo real: reflexiones sobre el realismo contemporaneo***

---

#### *Images as archives of reality: approaches to contemporary realism*

---

Bruno Souza Leal<sup>2</sup>

**Resumo** *O propósito deste ensaio é refletir sobre uma dimensão da transmidialidade audiovisual contemporânea, ou seja, sobre um dos modos como as imagens “de fora”, de diferentes dispositivos se incrustam em filmes e outros produtos midiáticos. A hipótese que se defende é a que de a circulação das imagens aciona experiências dos espectadores que alcançam inclusive as especificidades comunicacionais dos dispositivos, acionando, portanto, elementos inter e transmidiáticos.*

**Palavras-chave:** *Realismo. Imagem. Transmidialidade.*

**Resumen** *El propósito de este ensayo es reflexionar sobre la dimensión de transmidialidad audiovisual contemporánea, o sea, en una de las maneras en que las imágenes de “fuera” de los diferentes dispositivos incrustan en las películas y otros productos mediáticos. La hipótesis es que el movimiento de las imágenes depende de las experiencias de los espectadores, lo que desencadena los elementos inter-y transmediáticos del realismo de hoy.*

**Palabras-clave:** *Realismo. Imágenes. Transmedia.*

<sup>1</sup> Este artigo é uma versão aprimorada de trabalho apresentado no Seminário “Cinema e imagens de fora”, vinculado ao projeto PROBRAL CAPES/DAAD e realizado na UFMG, em outubro/2010.

<sup>2</sup> Professor do PPGCOM/UFMG e Pesquisador do Núcleo de Estudos Tramas Comunicacionais.

**Abstract** *This paper focuses on one important aspect of contemporary realism, which is the role that images taken from different texts and products have in movies and other mediatic narratives. Its main hypothesis is that such transmediatic realism is based on audience's experience of images and media products. However, this scenario casts out a contradictory movement: the presence of those images "from outside" can be seen as an strategy, which is troubled by its dissemination among media products.*

**Keywords:** *Realism. Images. Transmedia.*

---

Data de submissão: 22/09/2011

Data de aceite: 06/06/2012

## Introdução

A presença das imagens amadoras, de câmeras de vigilância e outras, de caráter cotidiano, nas narrativas audiovisuais tem chamado cada vez mais atenção. De modo geral, essas imagens e seus usos são vinculados à presença renovada de uma estética realista, que se espalha por diferentes modalidades narrativas, e que é associada, por sua vez, às tensões contemporâneas que marcam a vida social, em suas dimensões espetacularizantes (como observa, por exemplo, JAGUARIBE [2007]) e biopolíticas (como considera, dentre outros, FELDMAN [2008]). Essa dicção realista atual, que se vincularia “... à crise dos imaginários de futuro, da proliferação mediática, da perda dos espaços públicos, do esgarçamento das experiências coletivas e das disputas em torno da conceituação da realidade social...” (JAGUARIBE, 2007, p. 40), teria como um dos seus componentes a migração das imagens por entre dispositivos midiáticos e situações de comunicação. Ou seja, o realismo contemporâneo seria marcado pela transmidialidade dos signos que são chamados à tecedura dos diversos textos. Nesse sentido, é de se perguntar a que serve e quais seriam algumas possíveis implicações dessa faceta transmidiática do jogo realista atual.

Afinal, é importante lembrar que, como observam Guimarães e Fahle (2009), a transmidialidade não se restringe ao “confronto” de ordens imagéticas distintas, mas na constituição de zonas de transição, de confluências, imbricações e indistinções. Dessa forma, na circulação das imagens audiovisuais hoje em dia, trans e intermidialidade se imbricam e se entrelaçam. Num esforço de distinção, pode-se caracterizar dois níveis desse trânsito, um mais amplo, que alcança os dispositivos e suas características, e outro mais circunscrito às imagens e suas especificidades. O primeiro, transmidiático, referir-se-ia ao processo geral de difusão dos signos e de sua inscrição nessas relações de confronto, transição etc, entre meios e dispositivos midiáticos. Nessa perspectiva, a transmidialidade abrangeria a constituição de novos regimes imagéticos, cujas implicações exigem investimentos teóricos e analíticos específicos.

O segundo nível, intermediático, por sua vez, referir-se-ia à dimensão especificamente intertextual e estaria vinculado à percepção e constituição de fronteiras e formas de diálogo entre componentes textuais diversos. Tais distinções, porém, em que pese seu papel didático, apresentam-se como pontos de partida para investigações e reflexões acerca de um fenômeno cada vez mais complexo.

Nesse sentido, um aspecto relevante na circulação dessas “imagens de fora” nos produtos audiovisuais contemporâneos pode ser vislumbrado a partir da identificação dos diversos modos como os diversos dispositivos (MOUILLAUD, 1997; ANTUNES; VAZ, 2006) e seus “textos” relacionam-se entre si e dos papéis que delegam a si e aos seus espectadores. Se, por um lado, esse trânsito de signos conflui para a constituição de jogos realistas em diferentes dispositivos, por outro é importante observar que a transmidialidade não é apenas um fenômeno “harmônico”, mas marcado também pela competição entre os diversos meios e produtos midiáticos, na busca de sobrevivência e legitimidade. Essa delicada articulação entre concorrência e confluência, entre disputa e interdependência, é (re)configurada constantemente, conforme as especificidades e contextos que envolvem cada produto e cada dispositivo.

Nesse quadro, o propósito deste ensaio é refletir sobre um dos modos como essas “imagens de fora” se incrustam em filmes e produtos. A partir da observação da dicção realista que orienta o uso de tais incrustações em muitos processos e narrativas midiáticas contemporâneas, pergunta-se então o que poderia sustentar textualmente as diferentes modalidades desse realismo contemporâneo que se constitui em parte na articulação de imagens vinculadas a mídias, textos e contextos distintos. A hipótese que se defende é a de que essas imagens – e o seu uso – acionam experiências dos espectadores que alcançam inclusive as especificidades comunicacionais dos dispositivos, articulando, portanto, elementos inter e transmidiáticos. A reflexão sobre o jogo realista peculiar, que se estabelece nesse mundo mediatizado em que vivemos e que vive em nós, tem como foco então a dinâmica textual que o sustenta, nos diferentes produtos e dispositivos, em sua busca de vincular-se ao mundo dos es-

pectadores, ao buscar sua autenticação como um “espelho” de um real sempre em questão.

Assim, o foco deste trabalho não é apenas o cinema ou a TV, mas os produtos midiáticos em geral, especialmente aqueles de caráter mais hegemônico, menos experimental ou de resistência. Além disso, opta-se por privilegiar o “texto” (BAKHTIN, 1992) como ponto de inflexão, entendido como lugar de mediação. Ou seja, entende-se que todo e qualquer “texto” – no sentido mais amplo possível – fornece pistas de como deseja ser recebido, projetando um espectador, que certamente não se confunde com as pessoas de carne e osso que, de fato, interagem com o tecido semiótico. É exatamente esse hiato, entre o movimento do texto em direção à recepção, num esforço de efetivar sua proposta comunicativa, e a liberdade fundamental dos indivíduos, que podem se sujeitar (ou não) à interlocução da maneira que lhes for conveniente, que insere um outro espaço de tensão no realismo inter e transmidiático atual. Por mais que um texto seja oferecido como espelho do real, não há, ao fim e ao cabo, garantias seguras de que tal relação especular seja autenticada pelo espectador, o que jogaria por terra toda a proposta comunicacional consciente e estrategicamente elaborada.

Afinal, o realismo, entendido como uma ideologia-estética que busca vincular os textos a um referente externo, justifica sua existência a partir dessa ligação e um dos seus aspectos mais importantes pode ser observado na sua frequente associação aos termos “efeito de realidade” e “impressão de realidade”. Ainda que a princípio uma e outra expressão possam surgir como sinônimas, é curioso observar que elas se distinguem pelo acento psicológico da última em relação ao aspecto textual da primeira. Assim, enquanto “efeito de realidade” caracterizaria uma estratégia textual, um objetivo na relação com o espectador, a outra centrar-se-ia em uma atitude de recepção, ou seja, referir-se-ia a algo de difícil captura, a disposição mental/emocional dos indivíduos, na sua relação com os signos. Em que pesem as diferenças entre as duas expressões, é preciso considerar que a dimensão emocional é decisiva na constituição do “efeito de realidade”, especialmente quando se trata das imagens.

Excluir destas sua dimensão sensorial e emotiva, reduzindo-as a uma suposta natureza ou exclusiva função informativa ou referencial é desconsiderar que mesmo nesses papéis as imagens necessitam mobilizar mais do espectador que seu lugar de decodificador de significados. As imagens, como presenças (GUMBRECHT, 2003 e 2006), atuam sobre o espectador em mais de um nível, algo que se acentua quando associadas aos sons, no caso dos produtos audiovisuais.

Assim, para a discussão do “realismo” verifica-se que a procura por “efeito” e/ou “impressão” de realidade envolve estratégias que tem por objetivo ao mesmo tempo informar, conduzir, iludir, impressionar subjetiva e emocionalmente o espectador. A busca de um “efeito de realidade”, portanto, comporta estratégias de afecção psicológica e sensível, sempre imponderáveis quanto à sua eficácia e efetivação, mas fundamentais na composição textual. Quando se fala, portanto, de um “realismo” tem-se em mente tanto um modo de organização da linguagem, de tessitura dos signos, como também uma relação complexa, buscada por essa composição, com seus possíveis espectadores, receptores, leitores.

### **Realismos paradoxais?**

Contemporaneamente, o realismo é visto como marcado por um aparente paradoxo: o desejo pelo real é dificultado exatamente pela quantidade de imagens e produtos que visam a esse modo de relação com o espectador e, conseqüentemente, de sua inserção no mundo<sup>3</sup>. Esse cenário, aliás, não é exclusivo dos produtos midiáticos audiovisuais. Nesse sentido, Karl Erik Schollhammer (2010), ao analisar a produção literária brasileira contemporânea, identifica um movimento peculiar e bastante significativo: tensionados entre uma tradição realista e a “proliferação mimética” das mídias, toda uma geração de escritores tem se dedicado a produzir novas formas de relação com o real, novas estratégias de “efeitos de realidade”.

<sup>3</sup> Ver, dentre outros, Imbert (2003 e 2008).

Curiosamente, diante de tantas imagens e textos midiáticos que se oferecem realistas, essa produção literária estaria não abandonando a busca do real, mas buscando caminhos alternativos como forma de renovação dessa mesma estética. Haveria, então, uma espécie de realismo “de reação”, resistência e/ou criatividade que ao mesmo tempo confirma o desejo pelo real e nega formas hegemônicas de alcançá-lo. Em relação à tradição literária, Schollhammer observa que a produção contemporânea recusa o naturalismo e a “ingenuidade” da ilusão referencial, tentando conciliar duas vertentes aparentemente opostas: a da experimentação da linguagem, “modernista”, e a realista e engajada.

Com isso, o realismo literário contemporâneo, para o crítico, teria um caráter performativo:

Essa procura por um novo tipo de realismo na literatura é movida, hoje, pelo desejo de realizar o aspecto performativo e transformador da linguagem e da expressão artística em detrimento da questão representativa. Enquanto aquele realismo engajado estava solidamente arraigado no compromisso representativo da situação sociopolítica do país, as novas formas passam necessariamente por um questionamento das possibilidades representativas num contexto cultural predominantemente midiático (SCHOLLHAMMER, 2010, p. 57).

Para Schollhammer, esse novo realismo literário, portanto, “não se apoia na verossimilhança de descrição representativa, mas no efeito estético da leitura, que visa envolver o leitor afetivamente na realidade da narrativa” (2010, p. 59). O apelo afetivo, portanto, parece ser um elemento decisivo nesse novo realismo contemporâneo, um modo de ancoragem que os processos midiáticos, por sua vez, não só não desconhecem como exploram cada vez mais. Aliás, nem o caráter afetivo do “apelo realista” nem o aspecto “performativo e transformador” da linguagem são exógenos aos esforços midiáticos de falar do real. Ao contrário. Tanto um como outro podem ser vistos em produções midiáticas diversas e isso não é dizer, porém, que o realismo literário identificado por Schollhammer

seja equivalente àquele processado pelas mídias. É de se duvidar, aliás, que haja apenas um “realismo” no cenário contemporâneo, seja ele literário, cinematográfico, televisivo etc. Em que pese o caráter exploratório, renovador, de certas produções contemporâneas, o fundamental parece ser o quanto o “efeito de realidade” hoje se produz tendo em vista claramente sua dimensão afetiva-emocional, por um lado, e de performance da linguagem, de outro. Os realismos se difeririam, então, pelo modo como organizam essas duas características, que recursos mobilizariam, que relações estabeleceriam com o referente, com a realidade social, com o espectador, com os demais produtos midiáticos etc...

Com isso, é de se perguntar – e nesse sentido, a remissão à literatura ganha outra justificativa – sobre o porquê desse esforço de “falar do real”, de “mostrar a vida como ela é”, mesmo em produções de caráter crítico ou de resistência. Uma das possíveis respostas pode ser encontrada exatamente na proliferação de imagens do real cada vez mais sofisticadas e... artificiais. Afinal, tantas construções do real, tanto esforço midiático de recobrir todos os territórios da vida, de não deixar nada “sem ser visto”, como que fazem com que a realidade apresente-se como algo distante, inalcançável, inacessível. É como se ao invés de certeza, segurança, estabilidade, essa busca constante produzisse o oposto: incerteza e dúvida.

Nesse sentido, um dos elementos que marcam um tom contemporâneo desse debate tem a ver com a observação de Joel Black (2001), a respeito do “século filmado”. Black observa que, ao contrário de outros momentos históricos, este início de século XXI tem como peculiaridade a existência de imagens fílmicas produzidas e difundidas por diversos países por mais de cem anos. Por “filme”, Black designa genericamente as imagens gravadas em materiais tão diversos como películas e tecnologias mais recentes e que se distinguiriam daquelas “produzidas à mão”, como pintura e desenho. Essas imagens, que trazem consigo as marcas de seus contextos de produção e recepção iniciais, de gestos artísticos e comunicacionais peculiares, passam a constituir uma espécie de grande e vasto acervo para o que se produz hoje, em cinema, vídeo, televisão, web



etc. Se, antes, no nascimento do cinema, este tinha que operar a partir do acervo restrito – em termos de circulação e acesso – da pintura e do teatro, por exemplo, agora os meios audiovisuais dispõem de um arsenal próprio, denso e difuso para as novas emissões.

Para Black, esse arsenal de imagens, mais que um depositário, define um modo de ser do século XX. Na esteira de Kittler (1999), Gabler (2000) e outros, Black afirma que o filme passa a ser elemento constituidor da própria realidade social: aquilo que temos por realidade nos vem frequente ou predominantemente sob a forma de imagens – do cinema, da TV, da web, dos games, da ciência, dos processos de produção etc. É significativo observar nesse sentido que o “século filmado” traz imagens que avançam sobre as mais diversas dimensões da vida humana e que materializam não apenas o que acontece “à luz do dia”, mas também sonhos, desejos, realidades virtuais e o que se dá “atrás dos panos”, no interior dos corpos e para além do alcance imediato do olhar. Com isso, nossa percepção também se altera: nossas mentes já veem “filmicamente”, nossos olhos e sentidos são conformados por esses modos de ser e fazer ver o mundo. É interessante notar, aliás, como a literatura já vem há tempos tematizando essas transformações, sob diferentes ângulos, como é o caso de Rubem Fonseca, autor de um romance intitulado não aleatoriamente de “vastas emoções e pensamentos imperfeitos”.

Nesse cenário, Black concorda que a proliferação das imagens no mundo faz ver sua artificialidade, seu estatuto de “realidade construída”. Em parte, pode-se supor, porque as imagens, vindas de diferentes mídias e com diferentes funções, concorrem entre si, muitas vezes buscando sua autenticação na exposição da falsabilidade de outras. Por outro lado, cada vez mais as imagens se tornam mais “vivas”, apelando de modo mais intenso aos sentidos, buscando ir a aspectos do mundo, dos corpos, das subjetividades ainda não alcançados. “Em um mundo cada vez mais visual e artificial, *nada deve parecer irreal*, significando *nada deve permanecer não visto*”, observa Black (2001, p. 10).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Crifos do original, tradução nossa.

Com isso, cada vez mais as imagens buscam reforçar seu “efeito de realidade”, buscam distinguir-se, apelar à sua revalidação pelos espectadores e corajosa ou desesperadamente ir “aonde ninguém jamais esteve”. Fenômenos como os recentes “reality shows” são ao mesmo tempo produto dessas tensões e indicadores do realismo “dúbio” que se produz. Afinal, nada mais artificial que a realidade do show televisivo, que expõe – muitas vezes despididamente – um mundo que ele mesmo cria. Um outro recurso, cada vez mais comum, tem também essa mesma ambiguidade e vem a ser o uso das imagens “de fora”, que aparentemente apelam para um mundo extratextual, mas que ao fim e ao cabo revela-se inter ou transmidiático.

O século filmado, portanto, constitui um arsenal de modos de composição, de modos de ser que podem e são frequentemente chamados à baila quando se faz necessária a remissão a um mundo “externo”, “extradiagético” no texto audiovisual, sem que se abra mão, porém, da força e do apelo das imagens. A presença cada vez maior das imagens no mundo também contribui nessa direção. Câmaras amadoras, de vigilância ou outras, de alguma forma “precárias”, por exemplo, só podem ser assim definidas em função de uma dupla ancoragem: no texto no qual se inscrevem e em um referencial estético que é definidor de sua própria precariedade. É importante observar que é o texto em que se inscrevem que caracteriza e indica a origem dessas imagens, fazendo valer, então, relação de referencialidade bastante peculiar. Da mesma forma não deixa de ser curioso que, para a grande mídia, todo “cinematógrafo amador” é necessariamente um péssimo produtor de imagens, por mais que as ame. Nada disso teria “efeito de realidade” ou possuiria apelo, portanto, se diante dessas imagens não houvesse um espectador muito peculiar. Filhos que somos do século filmado, temos já um amplo e vasto repertório de imagens que nos possibilita tanto ansiar por elas quanto reconhecer suas possíveis diferenças. Em outras palavras, o uso das imagens “de fora” pressupõe uma recepção que é imagética por definição, um conjunto de espectadores/consumidores de textos audiovisuais e que é capaz de conferir ou retirar a realidade do que vê.

## O testemunho das imagens

Nesse sentido, ao refletir sobre a televisão na “era da incerteza”, John Ellis (2000) observa que a TV e as demais mídias oferecem tanta informação sobre o mundo que nenhum indivíduo é capaz de processá-las por inteiro. Até porque, no fluxo midiático cotidiano, as informações nos chegam sempre de forma fragmentada, incompleta, serializada: há sempre algo a saber mais sobre qualquer coisa; amanhã, há sempre uma nova informação na edição seguinte do jornal, há sempre uma nova receita, um novo conselho, um novo problema, uma nova situação, uma nova canção, banda, site, vídeo, filme e por aí adiante. Se para Black o século XX é dos “filmes”, para Ellis é o desenvolvimento de uma nova forma muito peculiar de “testemunho”. Na segurança dos lares e das salas de cinema, ficamos sabendo o que de mais interessante, banal, sublime ou terrível acontece no mundo. Vemos e sentimos o que acontece através das imagens e informações que nos chegam e por mais que haja uma perda nessa experiência, ela nos oferece, em contraposição, perspectivas, tempos e espaços de vivência outros. Se não aos eventos, testemunhamos as imagens e sons que nos chegam e que se oferecem como um sinal de um estar no mundo, como o resultado de uma ação... midiática.

Para Ellis, portanto, esse “testemunho” midiático que se consolida ao longo do século XX é uma nova forma de experiência:

(...) uma forma particular de experiência de imagens e sons gravados, mais que uma qualidade inerente a ser encontrada nessas imagens. O “testemunho” traz um modelo de experiência do espectador para o centro da definição do audiovisual sem embaracá-lo com argumentos ontológicos acerca da relação entre a representação e seus objetos (ELLIS, 2000, p. 14).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Tradução nossa.

Ou seja, nessa forma midiática, contemporânea, de testemunho, importa menos a relação entre imagens e seus referentes e mais aquela que se desenvolve para e com o espectador. Importa o “efeito”, a experiência proporcionada, a vivência tornada possível pelos recursos expressivos. No entanto, alerta Ellis, essa promessa de testemunho é sempre frustrada em alguma medida, já que “cada meio promete mais do que pode providenciar, e cada meio tem desafios econômicos e tecnológicos envolvidos na sua difusão e plena implementação” (2000, p. 15).<sup>6</sup>

Um pequeno exemplo desse “testemunho frustrado”, vinculado à circulação de imagens e à complexidade que envolve sua apropriação, pode ser visto no telejornal de referência no país, o *Jornal Nacional* da TV Globo. Como já foi observado (GUTMAN, 2012; LEAL; VALLE; FONSECA, 2011; LEAL; VALLE, 2009), esse telejornal vem apresentando um uso cada vez maior e mais frequente das chamadas “imagens gráficas” (produzidas digitalmente, não captadas do “mundo externo”) e também aquelas oriundas de câmeras diversas e produzidas por agentes sociais institucionalizados (polícia, bombeiros etc) ou por “cinégrafistas amadores”. No primeiro caso, paulatinamente esse telejornal tem sua tela cada vez mais assemelhada à de um portal da web, de modo que as diferentes imagens superpostas geram tanto efeitos de profundidade, rompendo com a bidimensionalidade da TV, quanto de articulação informativa e “ganchos” para a fixação do olhar do telespectador. O uso das chamadas “imagens gráficas”, num produto audiovisual que se pretende falar do “real”, só é possível porque elas já estão suficientemente difundidas em outras mídias e textos, em especial na web. Assim, por mais que sejam produzidas digitalmente e que atendam às necessidades de economia narrativa, visual e informativa do programa em tela, elas são um caso muito peculiar de “imagem de fora”, pois visam a um testemunho que só pode ser validado em função do não estranhamento do espectador, que advém, por sua vez, do seu contato com outros produtos e mídias que utilizam tais recursos. No segundo caso, no uso de imagens

<sup>6</sup> Tradução nossa.

captadas por câmeras de vigilância ou amadoras, o apelo baseia-se claramente na sua suposta indicialidade, vinculada à presença da câmera na cena dos acontecimentos, e na extensão dessa relação ao espectador, que “vê” diante dos seus olhos o desenrolar da ação.

No entanto, como vimos, a força “testemunhal” dessas incrustações depende – como também as imagens gráficas – da tessitura do texto no qual estas se inserem. Em outras palavras, a suposta indicialidade das imagens “não jornalísticas” depende fortemente de como elas são absorvidas nas notícias e reportagens. Em todos os casos, esse “testemunho” se frustra porque a força referencial das imagens é contrabalçada pelo elemento fortemente autorreferencial que elas contêm e que sustenta seu uso. Afinal, ao evocar um repertório imagético supostamente à disposição do espectador, ao construir seu texto a partir dessas diversas “imagens de fora”, o telejornal fala dos acontecimentos do mundo a partir da dicção e das características de outros produtos midiáticos. É como se esse “testemunho” fosse sempre ambíguo e, em certa medida, contraditório. Por um lado, assiste-se a textos que prometem o “testemunho” daquilo que acontece no “mundo externo” e cujas imagens, sons e palavras, portanto, se querem centrífugos e referenciais; por outro, esses mesmos textos, construídos com elementos inter e transmidiáticos, estabelecem relações opostas, centrípetas, de mundos e testemunhos midiaticamente autorreferentes.

### **Reflexões finais: o realismo como tensão e como busca contínua**

A presença cada vez mais constante de “imagens de fora”, no cinema, na tevê, nos games, na internet, pode ser vista, assim, como um esforço de superar as limitações típicas de cada produto ou meio na produção de experiências do mundo. Não porque tornem possível superar as fissuras inevitáveis do mundo, mas porque adicionam outros níveis na vivência das realidades midiáticas. Mais que um fenômeno apenas intermediária-

tico, portanto, alcançam uma dimensão transmidiática, uma vez que acionam tanto as imagens como os dispositivos nos quais essas são configuradas e que constituem seus “contextos de origem”. Esse acionamento de imagens “de fora” só é possível, é importante frisar, porque se espera que o espectador já tenha sua experiência dos produtos e dispositivos dos quais tais imagens provêm. Na relação de encaixe de imagens, há uma validação mútua e a ampliação do efeito de realidade: é como se fôssemos, por mais paradoxal que possa parecer, testemunhas mais poderosas, mais intensas, mais familiarizadas, mais afetivamente ligadas... com as imagens e seus dispositivos, que ofereceriam marcações, lugares, referências para o testemunho referido. As imagens “de fora” corresponderiam, então, a estratégias de produção desse testemunho midiático, evocadas como forma tanto de distinção de cada produto, quanto de autenticação colaborativa, solidária, pois trariam para os textos variações complementares de apreensão do mundo.

No entanto, o uso das “imagens de fora”, ao mesmo tempo em que busca se aproveitar do testemunho e da experiência que evocam, pode colocar em xeque o próprio contrato de referencialidade que orienta os textos realistas. Afinal, quando adotam explicitamente estratégias inter e transmidiáticas, os textos realistas apresentam-se inevitável e paradoxalmente como “autorreferentes”. Como lembra Colapietro (2007), essa “autorreferencialidade” midiática tende a produzir “inquestionáveis redes de autocomentários e autocitações intrincadas e possivelmente insulares” (2007, p. 31).<sup>7</sup> A insularidade é certamente contraditória ao esforço referencial típico de textos realistas, que, nesse sentido, podem “perder” sua força crítica no uso lúdico e estético das imagens “de fora”. O “engajamento” de certo realismo literário, tal como observa Scholhammer, advém exatamente de uma recusa a essa insularidade autorreferente. Não deixa de ser, então, extremamente significativo que se deseje romper com essas armadilhas exatamente através da renovação do compromisso realista.

<sup>7</sup> Tradução nossa.

Esses realismos ambíguos, “solidários” e “frustrados” – assim como o testemunho que constitui sua promessa – podem ser entendidos, então, como resultado das tensões identificadas na produção midiática contemporânea. Afinal, como vimos, o realismo atual é tensionado entre o esforço de fazer ver o mundo e a irrealidade das imagens, entre o vínculo buscado com os acontecimentos e a dependência da adesão de um espectador cada vez mais midiaticizado, entre o engajamento crítico de “falar sobre o real” e a dimensão afetivo-performativa da linguagem e de suas convenções. Nessa perspectiva, vislumbram-se certamente alguns desafios importantes no entendimento dos realismos contemporâneos, entre eles o de se verificar suas possíveis variações e que implicações trariam para esses esforços de “efeito de realidade”. Ao mesmo tempo, sugerem-se elementos importantes para os modos de ser das imagens em tempos de sociedades e indivíduos midiaticizados.

## Referências

- ANTUNES, E.; VAZ, P. Mídia: um aro, um halo, um elo. In: FRANÇA, V; GUIMARÃES, C. (Org.). *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 43-60.
- GUIMARÃES, C.; FAHLE, O. *Transformações midiáticas no cinema contemporâneo*. Projeto Capes/Probral. Belo Horizonte; Bochum, Alemanha, 2009.
- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1992.
- BLACK, J. *The reality effect*. Londres: Routledge, 2001.
- COLAPIETRO, V. Distortion, fabrication, and disclosure in a self-referential culture: the irresistible force of reality. ROZIK, Eli; NOTH, Winfried; BISHARA, Nina (Org.). *Self-reference in the media*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2007. p. 31-43.
- ELLIS, J. *Visible Fictions*. Londres: Routledge, 1992.
- ELLIS, J. *Seeing Things: Television in the age of uncertainty*. Londres: Tauris, 2000.
- FELDMAN, Ilana. O apelo realista. Revista *Famecos*, Porto Alegre, v. 1, n. 36, p. 61-68, 2008.
- GABLER, N. *Film: the movie*. Nova York: Vintage, 2000.

- GADE, R; JERSLEY, A( ed.). *Performative realism*. Copenhage: Museum Tusculanum Press, 2005.
- GUMBRECHT, H. U. *Production of presence*. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- GUMBRECHT, H. U. Pequenas crises. In: GUIMARÃES, C.; LEAL, B.; MENDONÇA, C. (org.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2006.
- GUTMANN, J. *Formas do telejornal: um estudo das articulações entre valores e linguagem televisiva*. UFBA, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Tese de doutoramento, 2012.
- HILL, A. *Restyling factual TV*. Londres: Routledge, 2007.
- HILL, A. *Reality TV: Factual entertainment and television audiences*. Londres: Routledge, 2005.
- IMBÉRT, G. *El zoo visual*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- IMBÉRT, G. *El transformismo televisivo*. Madrid: Catedra, 2008.
- JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- KITTLER, F. *Film, gramophone, typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- LEAL, B. S.; VALLE, F. P. Informação e imagem no telejornalismo. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, v. 1, n. 32, p. 129-146, 2009.
- LEAL, B. S.; VALLE, F. P.; FONSECA, B. H. Imagens gráficas no telejornal e as tensões entre repetição e renovação das narrativas. *Contemporânea* (UFBA. Online), v. 9, p. 56-66, 2011.
- MOUILLAUD, M. P. (Org.) . *O jornal da forma ao sentido*. Brasília: Paralelo 15, 1997.
- NÖTH, W. Self-reference in the media: the semiotic framework. ROZIK, Eli; NOTH, Winfried; BISHARA, Nina (Org.). *Self-reference in the media*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2007. p. 3-29.
- SCHOLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.