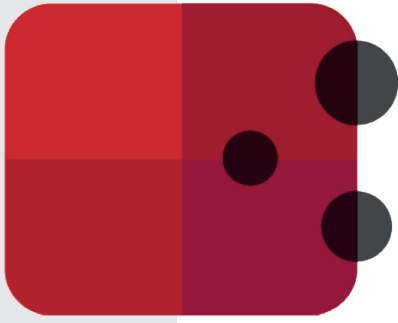


rebeca



Roger Munier: a paralisia da razão e o silêncio da consciência¹

Júlio Bezerra²

¹ Uma versão diversa deste texto foi apresentada no XVII Encontro Socine (Unisu, 2013).

² Crítico de cinema, produtor e diretor de curtas e séries de TV, Julio Bezerra realiza estágio pós-doutoral em Comunicação e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: juliocbezerra@yahoo.com.br



Resumo

O objetivo é deste texto é fazer uma introdução à obra do francês Roger Munier, para quem a imagem cinematográfica é uma imagem de outra ordem, que ultrapassa aquilo que ela ajuda a narrar e anuncia um mundo pré-lógico que domina e controla a nossa imaginação. A nossa ideia é apresentar as linha gerais de sua visão de cinema, fortemente influenciada pela hermenêutica *heideggeriana*, enfatizando o que de mais importante se exala nas entrelinhas dos ensaios de Munier: a noção de que um filme já descreve meticulosamente, antes do espectador ou do crítico se debruçar sobre ele, todos os tipos de coisas - algo que estará na base da compreensão cinematográfica *deleuziana*.

Palavras-chave

Roger Munier, cinema, hermenêutica, fenomenologia.

Abstract

The purpose of this paper is to make an introduction to the work of Roger Munier, for whom the cinematic image is a completely different kind of image, which goes beyond what it helps to narrate and announces a pre-logical world that dominates and controls our imagination. Our idea is to present the broad lines of his vision of film, strongly influenced by Heidegger's hermeneutic, emphasizing the most important lesson to exhale between the lines of Munier's essays: the notion that a movie meticulously describes, before the spectator or the critic dwell on it, all sorts of things - something that will be on the basis of Gilles Deleuze's understanding of film.

Keywords

Roger Munier, film, hermeneutic, phenomenology.



Roger Munier é uma espécie de momento perdido nos anais internacionais da teoria cinematográfica. Mesmo em seu país de origem, a França, ele ainda é pouco discutido ou citado. Filósofo de formação, ex-aluno e um dos primeiros tradutores de Martin Heidegger para o francês, Munier assina ensaios sobre as mais variadas artes, especialmente a poesia, desde os anos 60. Em 1963, em um diálogo com Andre Bazin e Jean Epstein, sempre tendo como base a ontologia hermenêutica de Heidegger, Munier voltaria sua atenção para o que chama de “imagem objetiva”. Para Munier, uma fotografia e um filme são compostos por imagens de outra ordem, única na história da arte, que ultrapassa aquilo que elas ajudam a narrar e anunciam um mundo pré-lógico que domina e controla a nossa imaginação. *Contre l’image* (“contra a imagem”, em português) é o nome paradigmático de sua obra-panfleto - um resumo de suas ideias surgiria antes em inglês em 1962 com “*The fascinating image*”.

O objetivo deste texto é justamente apresentar as linhas gerais da particular visão de cinema deste ilustre desconhecido – embora um cineasta do tamanho de Raul Ruiz já tenha dito que em sua juventude no Chile, os ensaios de Munier “traziam à tona uma tempestade de declarações, contradeculações, e reprimendas, suficiente para encher dezenas de volumes” (RUIZ, 1995, p. 32). Munier faz na verdade parte de uma certa tradição da teoria cinematográfica, que espremida entre dois períodos de fortes e díspares cargas ideológicas (o realismo do pós-guerra e as rupturas desconstrutivistas), acabou sendo jogada para escanteio em meio à transição da era do cineclube para a universidade³.

Refiro-me a autores de inspiração fenomenológica como Andre Bazin (1992), Amédée Ayfre (1964) e Michel Mourlet (1959). Quando vão ao cinema, os autores

3. Em 1978, Dudley Andrew publicou um artigo na então influente revista *Wide Angle* que identificava, em primeiro lugar, uma negligência em relação à tradição da fenomenologia dentro da teoria cinematográfica, e, em segundo, uma tendência generalizada de se ignorar “a maneira peculiar com que a significação é experienciada no cinema e a qualidade única da experiência que é ver alguns filmes específicos” (Andrew, 1978: 45).



de inspiração fenomenológica se movem em uma tentativa de descrever o valor e “a importância que todos sentimos em determinados momentos do cinema” (ANDREW, 2002, p. 202). Eles compartilham uma certa primazia concedida ao plano imediato da vida, considerada como fundante e originária, e se voltam com afinco para a metade realista da imagem cinematográfica em uma discussão sobre a imagem dentro de suas relações com o objeto do qual é imagem, sobre o que essa relação seria capaz de manifestar e que significados ela irradiaria.

A primeira parte da obra de Munier se constitui em uma reflexão sobre o vínculo ontológico entre a imagem e seu referente. Assim como Bazin e Michel Moullet haviam feito, o filósofo também se esforça para singularizar a imagem mecanicamente gerada. É, mais uma vez, esta base técnica, que permitiria uma apreensão mais imediata do real, que constitui para o filósofo a natureza da imagem fotográfica ou cinematográfica.

Munier, contudo, não envereda exatamente por uma perspectiva essencialista. O que ele estabelece ao longo de seus ensaios é um ideal, um projeto, o potencial da imagem objetiva. Este ideal vai sendo argumentado primeiramente em uma comparação com a imagem pictórica, que nos convida a uma visão transfigurada do mundo, enquanto a imagem objetiva nos impõe o mundo, nos faz mergulhar nele.

Por sua própria estrutura, a imagem objetiva tende a estabelecer um novo relacionamento entre o homem e o mundo. É complicado, senão pouco proveitoso, falar em “imagem” quando o assunto é fotografia. Originalmente, a palavra significava: cópia, imitação. A imagem que imita o mundo permanece distinta dele. Em um desenho, o mais fiel que ele possa ser, haverá sempre uma certa distância, um intervalo entre o objeto representado e a sua transcrição plástica. Esta distância desaparece por completo na fotografia. Nela, a imagem coincide tanto com os dados fornecidos que de alguma forma ela acaba sendo destruída como imagem. São justamente estes dados, magicamente repetidos, que cobrem a superfície do papel ou da tela, com a sua presença, o seu duplo, por assim dizer. A imagem fotográfica não é mais uma cópia, mas uma declaração do próprio mundo expresso nela, uma simples abertura para o mundo (MUNIER, 1962, p. 85).



A pintura e o desenho negam o mundo, e o fazem não em relação às suas cores e formas, mas à sua essência. O mundo que ambas vislumbram é um mundo transposto, em que o homem imprimiu sua marca, interpretando-o em termos plásticos. Munier cita o quadro “*Orchard*” de Van Gogh, que, segundo o filósofo, antes de ser uma representação de um pomar, é uma imagem, algo que nos convida a ver o mundo transfigurado pela visão do pintor holandês. Para Munier, a mão de Van Gogh traça uma transmutação: apropria-se da substância do mundo, a fim de integrá-la ao domínio humano, e, em seguida, molda o mundo conforme nossa visão e gosto.

A imagem objetiva, ao contrário, depende dos predicados do mundo, em sua autonomia e diferença, para que dele se possa fazer uma imagem. Lá onde havia um exercício de poder, agora não há nada mais do que submissão. É o mundo tal como ele é, em sua verdade imediata, que se reproduz em papel ou na tela. Ao mundo-negado da representação pictórica, sucede na fotografia e no cinema o mundo afirmando-se puro em si mesmo, constituído em sua diferença perante um observador.

Isto é o que Munier investiga sob o nome de “imagem objetiva”: uma imagem que produz um objeto em uma proporção de destituição do ser humano. Este último seria apenas um momento no processo dialético de confecção de uma imagem objetiva, já que esta só depende do homem no ato de seu registro. Ela não o pertence, exclui o homem ao invés de convocá-lo. Para o filósofo, é como se nós não tirássemos fotos do mundo, é este que se fotografa por nosso intermédio.

O que nos resta é um sentimento puro e imóvel. Para Munier, esse é o verdadeiro significado da palavra “fascinado”: uma paralisia total do poder reflexivo. “Cheio até a borda, mas ao mesmo tempo inerte. Inerte no mesmo grau que ele está cheio até a borda, sem qualquer reação diante deste mundo fascinante, proferido em si e para si, indiferentemente” (MUNIER, 1962, p. 88). A fotografia e o cinema romperiam a centralidade do homem e nos deixaria impotentes face à influência poderosa do mundo.



Eu disse que a fotografia coincide com o mundo ao ponto de negar-se como uma imagem. O mundo que se torna presente, no entanto, é apenas imaginário. A fotografia “é” e “não é” o mundo. É o mundo, na medida em que é rigorosamente identificado nela. Não é o mundo, na medida em que é apenas uma forma imaginária, desprovido da densidade concreta do mundo que fora captado. Mas, por si só, a imagem objetiva confere uma nova força no mundo que se revela, justamente porque esse mundo, embora magicamente presente, desliza para fora de nosso alcance na medida em que é imaginário. É o mundo, se assim posso dizer, em seu estado puro, na projeção de sua essência pura, além de toda apreensão racional. O mundo tal como ele seria, se pudesse ser configurado como um “mundo”, fora de qualquer relação dialética com o humano (MUNIER, 1962, p. 87).

Munier investiga o fascínio exercido pela imagem cinematográfica nos primeiros espectadores, e, segundo ele, o impacto causado não se restringia a um certo desconforto ou à possibilidade de uma ameaça física - é sabido que em 1895 algumas pessoas correram da sala de exibição com medo de que o trem filmado pelos irmãos Lumière avançasse sobre eles. O fascínio se estendia a todo e qualquer movimento natural: a visão de fumaça subindo para o céu, as ondas que quebram em uma praia, uma árvore balançando ao vento.

Para Munier, a folha projetada, tremendo ao vento, é mais “real” e carregada de sentido do que a folha que serviu de referência para aquela imagem. O que é fascinante não é então simplesmente o espetáculo da réplica mais o poder paralisante que ela expressa:

No cinema, a própria fumaça está subindo, a folha realmente treme: ela declara-se como uma folha tremendo ao vento. É uma folha semelhante à que nos deparamos na natureza e, ao mesmo tempo, é muito mais, na medida em que, além de ser aquela folha real, é também, talvez, sobretudo, uma realidade representada. Se fosse apenas uma folha real, ela esperaria pela minha observação a fim de alcançar um significado. Como ela esta sendo representada, dividida em dois na imagem, ela já significa, oferecendo-se em si mesmo como uma folha tremendo ao vento. O que fascinou os espectadores que viram as projeções dos Lumière era muito mais do que a



repetição exata de um ritmo natural, mas esta autoexpressão da imagem em movimento (MUNIER, 1962, p. 91).

Nós podemos tentar explicar ou interpretar a fumaça que sobe ou a folha que treme, mas para fazê-lo preciso me adicionar à imagem, ou seja, o sentido imanente deste movimento permanecerá fechado para mim. No cinema, é este sentido imanente que se revela e se esconde ao mesmo tempo. “O tremor da folha é enunciado na medida em que treme, em sua nudez” (MUNIER, 1962: 91).

O foco de Munier recai sobre as possibilidades ou impossibilidades de um discurso intervir naquilo que se desenrola na tela. Uma árvore se expressa apenas através de seus meios. Uma rua relata a rua, mas ninguém sabe exatamente o que ela diz ou como o diz. Seu ponto de comparação é o poeta francês Francis Ponge, que, embora se esforçasse para expressar a “coisidade” das coisas em uma prosa minimalista, o fazia através da intervenção do uso de palavras. Em contraste, para Munier, filmes são incapazes, por sua própria natureza, de tal intervenção.

Ponge tenta fazer uma incursão para o além das coisas por meio de palavras. Ele deseja iluminar a opacidade das coisas, enquanto no cinema, essa opacidade é projetada por si mesma. Ela se impõe sem sermos capazes de exercer qualquer apreensão mais racional, sem a possibilidade de qualquer relação dialética entre as coisas na tela e nós. “Tudo isso leva em direção ao silêncio, onde a única palavra pronunciada seria a do mundo, mudo, sem precedentes, inaudível. Inaudível porque o que é dito aqui não vai além dos limites estreitos do mundo” (MUNIER, 1962, p. 88).

Munier recorre ao termo “fotogenia”, a autoexpressão do mundo em imagem. O conceito, da ordem do inefável ou do não analisável, foi criado pelo cineasta e teórico Jean Epstein (1983) para dar conta daquilo que, para ele, era a qualidade misteriosa do cinema: a transfiguração da realidade. Para Munier, como o fora para Epstein, a imagem objetiva não é apenas um aperfeiçoamento da pintura. Ela traz em si mesma algumas qualidades que fazem com que os objetos registrados por ela nos apareçam por vezes de maneira inesperada, encantadora, fascinante.

É diante deste “grande mistério” de uma espécie de intensificação sensorial e sensível do mundo através de sua filmagem que Epstein passou a usar a



expressão “fotogenia”. Ela expressa o poder de revelação do mundo registrado pela imagem objetiva, designa o discurso mudo das coisas. A fotogenia é o sentido que as coisas dão a si mesmas. “Os objetos e ou as paisagens do mundo quando registradas pela imagem objetiva são fotogênicas porque elas se autossignificam. A fotogenia expressa o caráter cosmo-fônico da imagem objetiva” (MUNIER, 1962, p. 90).

As realidades do mundo, a coisificação de seus objetos ou a existência de suas ações, não se revelam quando são capturados e projetados em uma tela para nós. Para Munier esses objetos e ações calam-se, fecham-se em si mesmos, se automanifestam. Eles já não necessitam de nossa mediação ou interpretação como espectadores. O mundo da imagem objetiva não se constitui “para nós”, somos, ao contrário, colocados à sua mercê.

A fotografia e o cinema são como uma repetição mágica do mundo onde a magia define uma subversão da técnica contra ela mesma que inverte a dominação homem-mundo. A imagem objetiva alimenta uma espécie de vingança “fotogênica do mundo”, que se diz se repetindo em sua nudez “alógica”, para usar o termo de Munier. Em uma conferência de 1973, o filósofo comenta: “Ao discurso sobre o mundo, que colocava o homem diante do mundo para nomeá-lo, (a fotografia e o cinema) contrapõem a aparência simples das coisas, uma espécie de discurso do mundo” (MUNIER, 1989, p. 14).

A ideia de que o mundo fala consigo mesmo foi introduzida pela fenomenologia nas suas diversas variantes, influenciando, inclusive, como estamos vendo ao longo deste capítulo, o debate em torno da imagem cinematográfica. Munier permanece neste quadro teórico, sempre interessado pela sétima arte como uma maneira nova de se relacionar com o mundo. Os meios formais do cinema são mais uma vez concebidos como essencialmente transparentes, e o mundo, nesta imagem objetiva e transparente, expressa a si mesmo como algo sem nome, imune à nossa intervenção.

A imagem cinematográfica seria o lugar mesmo da mostração dos entes, para usar a expressão *heideggeriana* que lhe é cara. Para Munier, esta



mostração é simultaneamente manifestação e recusa da manifestação: “devemos entendê-la no seu sentido e automanifestação, em que aquilo que se manifesta, conservando a iniciativa do desvelamento, ao mesmo tempo se recusa e se fecha” (MUNIER, 1989, p. 45).

É nítida a presença de Martin Heidegger, que, a partir de uma crítica radical à tradição filosófica da metafísica ocidental que se origina em Platão, buscou propor um novo rumo que fosse também a procura por algo mais originário, mais fundamental: a retomada da ontologia, a superação do “esquecimento do Ser”, que teria se produzido ao longo da história do pensamento. Para Heidegger, estamos diante de uma tradição essencialista que confunde ser e ente, o que leva à divisão do ser em substância e acidente, e ao hábito de se classificar, objetificar o ser. A pergunta sobre o ser havia se transformado na questão sobre que tipo de coisas existem.

É contra isto que o filósofo defende a recuperação da ontologia, do tema do sentido do ser enquanto desvelamento, manifestação. A filosofia esqueceu o ser dos entes, contudo, todo ente está presente no ser. Os entes são bimórficos, caracterizam-se pelo mostrar-se, pelo aparecer, pela manifestação, mas também pelo dissimular, pelo desaparecer, sendo ausentes e errantes. Sob esta perspectiva, os entes estão sempre no ser e no não-ser. Em Heidegger, a fenomenologia tem o significado de fazer ver a partir de si mesmo, as coisas em si mesmas, deixar e fazer ver por si mesmo aquilo que se mostra. Ela irá tratar do velamento e do desvelamento, na abertura do ser-aí.

Este é o pano de fundo do embate de Munier com o cinema:

No cinema, é essa opacidade que é projetada por si só, nos alcançando sem sermos capazes de exercer qualquer compreensão real sobre ela, sem a possibilidade de qualquer relação dialética entre ela e nós. A tela nos dá apenas uma exterioridade representada, e, depois, selada. Eu disse “*cosmophonic*” e isto deve ser entendido em seu sentido de automanifestação, onde o que se manifesta, protegendo a iniciativa de sua divulgação, mantém-se ao mesmo tempo distante e se esconde. Orson Welles salientou correntemente o caráter de autorrevelação da imagem cinematográfica. ‘A câmara era’, diz ele ‘muito mais do que um aparelho de gravação, é um meio pelo qual



as mensagens do outro mundo vêm até nós, um mundo que não o nosso, que nos leva ao coração do grande segredo'. Mas como podemos aceitar esta última afirmação? A câmera por si só não saberia como introduzir-nos ao "grande segredo". Para que isto fosse possível, seria necessário que nós participássemos ativamente desta expressão. Agora, este mundo nos ignora, em nome de sua autodefinição. Este "grande segredo" permanece fechado para nós. É como um segredo que se expressa na sombra de salas escuras (MUNIER, 1962, p. 93).

Munier não está definitivamente interessado em uma teoria normativa ou em uma certa axiologia que estabeleça o que se deve ou não fazer no cinema a partir de uma dada essência. Ao longo de seus ensaios, ele não se detém em determinados procedimentos, como fizeram outros teóricos de inspiração fenomenológica como Bazin e Mourlet. Para estes, por exemplo, o plano-sequência era considerado mais transparente, mais adequado ao ideal de um certo realismo, de uma encenação como aparecimento transparente da evidência do mundo em sua ambiguidade.

Ambos também farão ressalvas aos usos da montagem em nome de um registro da realidade em sua integralidade, no caso de Bazin, e em busca de um equilíbrio entre um olhar fenomenológico e a consciência do ato representacional, entre a "*mise*" e a "*scène*", na visão de Mourlet.

Até mesmo um cineasta-teórico como Pier Paolo Pasolini, que privilegiava o plano longo em detrimento do gesto interpretativo da montagem, o fazia a partir de uma mesma consideração a respeito do plano-sequência como uma reprodução mais fiel das condições de nossa relação para com a realidade. O que distingue de maneira mais radical Bazin e Pasolini é o que entendem por realidade. O primeiro acredita que ela é ontologicamente ambígua e cujo único sentido possível provém de Deus. O segundo afirma que é preciso empreender um gesto interpretativo para significá-la, caso contrário ela não tem qualquer sentido.

Ao sublinhar a encenação como emanção da presença do Belo e Verdadeiro, Mourlet, como Pasolini, crê que o sentido só pode vir da vontade do artista,



sempre em um equilíbrio entre um olhar fenomenológico para as evidências do mundo e a consciência do ato representacional. O crítico francês, contudo, foca não a realidade social enquanto tal, como o faz o cineasta italiano, mas o mundo artístico, imaginado pelo realizador: “Porque o cinema é um olhar que se substitui ao nosso para nos dar um mundo em acordo com nossos desejos” (Mourlet, 1959, p. 34)

Munier representa uma posição talvez mais radical. Através da imagem mecanicamente gerada, o mundo transparece tal qual, fala por si mesmo através de suas aparências, e nada diz, ou pelo menos nada de inteligível, senão sua própria “coisidade”. Dudley Andrew faz uma curiosa associação com a descoberta da energia atômica. Como ela, o cinema seria para Munier uma energia que libera um poder da natureza capaz de calar ou destruir o humano. À natureza foi dado o discurso. Um discurso que nos hipnotiza e reduz nossa imaginação a insignificâncias. “O cinema é como um enorme homem imaginário gerando imagens de maneira autônoma e patológica” (ANDREW, 2002, p. 197).

Se Mourlet⁴ falava em fascínio em relação à imagem cinematográfica para sublinhar sua capacidade de nos abrir para o Belo, de nos imergirmos no Belo, Munier usa o mesmo termo, embora em uma acepção negativa. Para ele, a imagem fascina e interrompe o pensamento, bloqueia a crítica e até a consciência. Quem manda, sempre, é o mundo. Essa posição radical de Munier abre aos críticos e aos cineastas pouco espaço para manobra. Ele reduz a participação do homem ao ponto da completa ingenuidade. Não importa o filme ou as afirmações que se façam sobre ele, o mundo sempre tem a última palavra. Uma palavra que jamais podemos entender completamente e que nos domina.

Quando o cineasta imagina uma casa e quer expressar sua visão cinematograficamente, ele pode fazê-lo apenas reproduzindo uma casa

4. Para o crítico, o ponto de chegada do cinema, atingido em raros momentos por um número seletivo de cineastas (Joseph Losey, Fritz Lang e Otto Preminger, entre poucos outros), “consiste em despir o espectador de toda distância consciente para precipitá-lo em um estado de hipnose mantido por um encantamento de gestos, de olhares, de ínfimos movimentos do rosto e do corpo, de inflexões vocais, no seio de um universo de objetos radiantes, injuriantes ou benéficos, onde alguém se perde para se reencontrar engrandecido, lúcido e apaziguado” (Mourlet, 1959, p. 30).



de verdade, mesmo que ele tenha tido que construí-la. Em sua linguagem própria, o mundo como ele é sempre superará o mundo imaginário. E o mesmo vale para qualquer história recontada com “imagens”: os sonhos do homem não têm outros meios de expressão do que a repetição do mundo, esta simples reprodução daquilo que é. O homem já não se expressa, exceto através deste desvio na própria linguagem do mundo (MUNIER, 1962, p. 88-89).

As duas grandes referências de Munier em matéria de cinema são Andrei Tarkovski e, sobretudo, Robert Bresson, de quem era amigo – curiosamente, o realizador francês não figurava na lista de grandes encenadores de Mourlet, que o criticava por “querer controlá-lo (o Belo que emana por meio da prática da *mise-en-scène*) sem entrevistá-lo” (MOURLET, 1959). São cineastas que um primeiro olhar identificaria poucos pontos em comum.

Ambos, contudo, acreditam na “verdade” da imagem cinematográfica em sua relação com o mundo. Não podemos perceber o mundo em sua totalidade, mas, para estes dois cineastas, a imagem pode exprimir essa totalidade. Não é possível conhecer a verdade do real diretamente, porque ela não tem nem garantia nem significante, porém, é possível percebê-la, mesmo que com dificuldade e fugidamente, como que por clarões.

Bresson vai adotar o termo “cinematógrafo”, definido como “uma escrita com imagens em movimento e sons” (BRESSION, 2005, p. 19) e em contraposição a cinema, visto como sinônimo de “teatro filmado”, uma expressão imediata e definitiva “por mímicas, gestos, entonações de voz” (BRESSION, 2005, p. 21). Ele envereda por um estilo rigoroso e despojado de todo tipo de excesso para tentar vislumbrar o “real” no inesperado e na essência epifânica da imanência de todas as coisas.

Seus filmes valem não exatamente por suas imagens, mas pelo inefável que delas emana. Bresson achata suas imagens, como se trabalhasse com um ferro de passar roupa, como costumava dizer, em uma tentativa de depurar a qualidade dos planos, e buscava no automatismo da vida uma oposição à exteriorização teatral, apostando nos seus “modelos”, seres autômatos cuja exterioridade



mecanizada preservaria uma interioridade virgem ou pura. Ele se refere a uma “maneira visível de falar dos corpos, dos objetos, das casas, das ruas, das árvores, dos campos” (BRESSION, 2005, p. 25) que nos faz empreender “uma viagem de descoberta num planeta desconhecido” (BRESSION, 2005, p. 31).

O cineasta também deposita um enorme potencial no aspecto mecânico do aparato cinematográfico quando afirma que “o que nenhum olho é capaz de captar, nenhum lápis, pincel, caneta, de reter, sua câmera capta sem saber o que é e retém com a indiferença escrupulosa de uma máquina” (BRESSION, 2005, p. 33). Tudo isto o aproxima das ideias de Munier:

(...) Vemos um *close-up* do burro Balthazar e tudo está dito em seu olhar, que não é mais simplesmente evocado, mas se faz presente na e pela imagem. Bresson, provavelmente já havia escolhido o momento de captura desta imagem, determinado seu enquadramento, o potencial do ambiente, e se propunha, isolando este olhar, a nos comunicar uma certa verdade do animal, sua docilidade, o abismo de humildade de sua paciência, calma... Certamente, a imagem viva daquela cabeça docemente obstinada, direcionando seu olhar límpido e pesado ao nosso encontro, é justamente o que o cineasta buscava registrar. Mas no fim das contas esta imagem é signo dela mesma em sua figuração imediata. Bresson fala da alma na captura da imagem, e, entre o que ele quer dizer e o que se diz, não há intermediário (MUNIER, 1967, p. 38-39).

O curioso é como uma análise mais atenta do cinema de Bresson nos ajuda, na verdade, a identificar a ingenuidade de Munier. Afinal, a capacidade do realizador de nos surpreender com o familiar, de revelar o mistério em questão, é um resultado da sua dupla condição de cineasta enquanto formalista e realista. A imagem cinematográfica como imagem artística nasce da conjunção paradoxal do querer e do não querer, da intencionalidade artística e da submissão ao estar aí do mundo.

O cinematógrafo *bressoniano* busca a manifestação do real por meio de uma escritura. Para Bresson é tudo uma questão de “escrita”, de uma expressão



peçoal não imediata e não definitiva cujos meios e elementos não se apagam. Ou seja: as mesmas asserções a respeito de Bazin que as gerações de críticos e teóricos que se seguiram não cessaram em sublinhar, isto é, que ele se enganara redondamente acerca do valor realista de um estilo ou procedimento de filmagem, também vale para Munier. A encenação de Bresson é tão articulada e intervencionista como qualquer encenação analítica.

A visualização do espaço, sua maneira de contar histórias, o uso do som, seus modelos, todos estes aspectos são produto direto do temperamento e visão únicos do realizador francês. É justamente isto que faz com que sua obra tenha gerado reações extremas por todos os lados. Para muitos cinéfilos, seus filmes parecem perturbadoramente apáticos, sem emoção. Kent Jones faz um paralelo com as reações populares à música atonal e à pintura abstrata, como se a ausência de variação emocional de seus modelos fosse sentida de maneira parecida à falta de representação em Mondrian ou a falta de melodia em Webern.

A sensação de uma realidade que só existe através do filtro de percepção pessoal talvez seja a questão central da obra de Bresson. É isto que experimentamos ao ver um filme como *Mouchette* (1967): um registro íntimo de contato com o mundo, recriado e transformado em narrativa.

A grande lição que a obra de Bresson ensina para aqueles que estiverem atentos é que quando você for fazer um filme, deve resistir a todas as convenções e se agarrar à maneira que você, somente você, vê o mundo (JONES, 1999, p. 23).

Munier chega a dizer que a lógica da imagem cinematográfica determina que tudo nela esteja em uma relação de verossimilhança com o real. Até mesmo os efeitos especiais nada mais são do que substitutos para um referente real. Ora, a história do cinema contradiz o filósofo desde George Méliés. Não seria nem preciso indicar a ruptura radical que a imagem eletronicamente gerada vislumbra no horizonte desta perspectiva teórica. Basta ressaltar a utilização narrativa cada vez mais intensa do CGI e a conseqüente gasificação,



volatilização dos corpos em cena que não mais precisam do corte para levá-los de um espaço a outro.

O que dizer daqueles planos abundantes de o *Homem-aranha* (2002) em que o herói pula de um prédio a outro, e o filme, ao invés de fazer o *raccord*, de passar ao plano seguinte, prefere incorporar a maleabilidade do corpo do personagem em movimento no interior de uma mesma imagem? Quanto mais o herói se movimenta, menos se exige do corpo de quem tornou aquela imagem possível, na etapa de filmagem.

Considerar o cinema em concorrência com a linguagem e sem passar por ela, dispensando-a, como o faz o filósofo francês, é simplesmente um erro. Além disso, é necessário sublinhar que o mundo imaginário do cinema é uma construção determinada em grande parte por sua aceitabilidade social, ou seja, por convenções, códigos e simbolismos em vigor em uma dada sociedade. Ou seja: a paralisia da razão, o “silêncio da consciência”, que Munier diagnostica na relação dos primeiros espectadores diante da imagem cinematográfica precisa ser historicamente contextualizado. Aquela era uma experiência diferente, que os primeiros espectadores ainda não sabiam como apreciar. O diagnóstico de Munier diz muito mais respeito à inocência do espectador, que, aliás, daria adeus a ela ao longo dos anos.

O que se pode retirar como talvez a maior lição dos ensaios de Munier é a noção de que um filme já descreve meticulosamente, antes do espectador ou do crítico se debruçarem sobre ele, todos os tipos de coisas: o mundo, os espaços, os objetos, os corpos, os comportamentos, a atmosfera, o ritmo. Quer dizer, um filme não apenas registra algo anterior a ele, não se referencia simplesmente a algo anterior a ele, mas delinea e anima, representa e narra, figura e põe em movimento, ao mesmo tempo.

Este horizonte nos abre para a possibilidade do cinema ser mais do que um aparato tecnológico, mas um modo de pensamento, pensamento baseado em propriedades visuais e temporais. A ideia de que a imagem cinematográfica, já que não imita seu referente e sim lhe permite vir à tona, pode, eventualmente, expressar o mundo, e o corolário de que uma imagem é um princípio dinâmico



dotado de certos poderes e potências, formam as premissas do trabalho de figuras como Gilles Deleuze (1985 e 1995) e Nicole Brenez (1998).

Ou seja: embora perdido em meio aos anais da teoria de cinema das últimas décadas, alguns dos princípios e ideias de Munier ganhariam o mundo através de outros autores. Como Deleuze, Munier prefere falar não necessariamente de significações, mas de formas, contornos, ritmo, da intensidade dos efeitos, seja no sentido emocional ou técnico da palavra. Para ambos, o sentido de uma imagem não é aquilo que se impõe aos objetos nela representados. É algo que irradia naturalmente dos objetos e se intensifica na sua representação em movimento.

O cinema é capaz de suspender o mundo cultural, de revelar aquilo que ainda não tem nome, de nos despertar para uma comunhão de ordem sensível que nos desorienta. O que fica persiste, portanto, é visão do cinema como algo que pode nos levar para fora dos labirintos da razão rumo à riqueza inesgotável da experiência. Quer dizer: a imagem cinematográfica não interdita a intervenção humana; expressa, isto sim, algo que parecia oculto ou preterido e sempre o estará para a fria lógica da análise.



Referências

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. “The neglected tradition of phenomenology in film theory”. *Wide Angle*, vol.2, nº 2, 1978. 44-49.

AYFRE, Amédée. *Conversion aux images?* Paris: Éditions du Cerf Bourges, 1964.

BAZIN, Andre. *O que é o cinema ?*. Lisboa: Livros Horizontes, 1992.

BRENEZ, Nicole. *De la figure en général et du corps en particulier*. Bruxelles; Paris: De Boeck, 1998.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

EPSTEIN, Jean. “Bonjour cinema — excertos”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/ Embrafilme, 1983. 276-279.

JONES, Kent. *L’argent*. London: British Film Institute, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. “O cinema e a nova psicologia”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. 103-118.

MOURLET, Michel. *Sur um art ignore: la mise-en-scène comme langage*. Paris: Editions Ramsay, 2008.

_____. “Sobre uma arte ignorada”. In: *Cahiers du cinéma*, nº 98, agosto de 1959. 23-27. Disponível em: <http://dicionariosdecinema.blogspot.com.br/2008/11/sobre-uma-arte-ignorada-h-um-mal.html> (acesso em 5 de novembro de 2013).

MUNIER, Roger. *Contre l’image*. Paris: Gallimard, 1989.



_____. “Le Chant second” em *Revue d’esthétique*, tome XX, 1967.

_____. “The Fascinating Image” em *Diogenes*, nº 38, 1962. Disponível em: <http://dio.sagepub.com/content/10/38/85.full.pdf> (acesso em 5 de novembro de 2013).

RUIZ, Raúl. *Poetics of cinema 1: miscellanies*. Paris: Dis Voir, 1995.