

FILME E FENOMENOLOGIA: REFLEXÕES SOBRE O CINEMA NA FILOSOFIA DE MERLEAU-PONTY

[FILM AND PHENOMENOLOGY: REFLECTIONS ABOUT CINEMA IN MERLEAU-PONTY'S PHILOSOPHY]

Rodrigo Poreli Moura Bueno *

Universidade Federal do Tocantins (UFT), Brasil

RESUMO: O objetivo principal deste artigo é compreender o papel que o cinema possui na filosofia de Merleau-Ponty. Para este autor, as análises de um objeto em geral, aplicam-se igualmente ao cinema enquanto este é um objeto a se perceber e não a pensar, isto é, quando se percebe não se pensa o mundo, ele se organiza perante o indivíduo. Estas suas análises permitem compreender o filme como a arte de tornar visíveis objetos e comportamentos, já que o cinema é o que torna visível o invisível das nossas relações com o outro, mostrando um diálogo entre visível e invisível. Dessa maneira, o interesse do filósofo pelo cinema, enquanto objeto percebido, baseia-se na sua contribuição para a fenomenologia da percepção e do olhar e também na possibilidade de uma aproximação em relação aos outros e à intersubjetividade.

PALAVRAS-CHAVE: M. Merleau-Ponty; Cinema; Percepção

ABSTRACT: The main aim of this paper is to understand the role that cinema has in Merleau-Ponty's philosophy. For this author, the analysis of an object in general also apply to film as it is an object to be perceived and not thinking, that is, when one perceives does not think the world, he is organized before the individual. These his analyzes allow to understand the film as the art of making visible objects and behaviors, since the film is what makes the invisible the visible in our relations with each other, showing a dialogue between visible and invisible. Thus, the interest of the philosopher by the cinema, while perceived object, based on its contribution to the phenomenology of perception and gaze and also the possibility of an approach towards others and intersubjectivity.

KEYWORDS: M. Merleau-Ponty; Cinema; Perception

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS: FILOSOFIA, CINEMA E ONTOLOGIA

Pode-se dizer que desde suas primeiras obras, como “A Estrutura do Comportamento” (1942) e “Fenomenologia da Percepção” (1945), Maurice Merleau-Ponty já se preocupava em formular uma filosofia que se ligasse a uma forma de experiência do mundo. Estas obras dizem respeito a um projeto filosófico sobre a lógica perceptiva, na medida em que se lançam em direção à experiência vivida, tendo como lugar de reflexão fenômenos que não se reduzem as explicações que as ciências, em geral, utilizam para explicar as experiências perceptivas do sujeito no mundo. Nesse sentido, o filósofo esclarece que “[...] O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo

* Doutorado em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina (2015). Professor adjunto da Universidade Federal do Tocantins (UFT-Campus Porto Nacional). m@ilto.rodrigoporeli@hotmail.com

que eu vivo; estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 14).

Ainda nesta esteira, em entrevista concedida em fevereiro de 1958, Merleau-Ponty (2000, p. 287) afirmava que a vida filosófica não deve se destacar da vida cotidiana e que “o filósofo deve pensar o mundo de toda a gente”, expressão que se refere à necessidade da filosofia dialogar com a cultura, com a experiência vivida e com as produções do conhecimento. Este autor irá insistir na abertura da filosofia à vida, à ciência, à historicidade e à subjetividade.

A sua conferência pronunciada no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC) em 1945 e intitulada “O cinema e nova psicologia” já lançava esta problemática entre filosofia, cultura e cinema. Todavia, é pertinente dizer que até hoje, mesmo com inúmeras dissertações e teses sobre a obra de Merleau-Ponty no Brasil e no exterior, há poucos que trabalham com temas relacionados ao cinema e à filosofia no seu pensamento. Além dos mais, grande parte dos filósofos contemporâneos ignora a temática que explora conjuntamente cinema e filosofia, com exceção de alguns, como, o francês Gilles Deleuze com seus livros “Cinema 1: A imagem-movimento” (1983) e “Cinema 2: A imagem-tempo” (1985) e o norte-americano Stanley Cavell e sua obra *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (1979).

Na conferência anteriormente citada, seu autor coloca a primordial questão: qual a relação entre filosofia e cinema? Haverá uma influência da filosofia no nascimento do cinema, ou terá sido o cinema a influenciar a própria viragem filosófica no século XX? Segundo ele, o mais sensato será afirmar a mútua interferência motivada pelo que será uma partilha geracional de uma perspectiva do sujeito e do mundo (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 116-117). Aqui, reside a fundamental importância de se levar em frente este projeto, pois além da contribuição que se pode dar para alargar o debate, que já se vem fazendo entre filosofia e cinema, pode-se também ampliar a esfera de compreensão de diversos aspectos do pensamento filosófico de Merleau-Ponty.

No que tange à arte cinematográfica, é preciso compreender que, em Merleau-Ponty, ela procura alcançar, sim, uma expressão do homem concreto. Neste sentido, suas análises tendem a se distanciar do chamado pensamento tradicional, relacionado, principalmente, à filosofia platônica. Pensar, para ele, significa mergulhar no mundo sensível, habitá-lo, interrogá-lo e nunca o abandonar. O que é preciso ler nas entrelinhas de sua abordagem da arte é a distância que tais análises adquirem em face deste pensamento tradicional (MERLEAU-PONTY, 1966, p. 81). A arte é expressão do mundo concreto e é este mundo que a filosofia explora ou desvela. Assim, é o contato com o mundo e a presença nele, muito anterior àquilo que se sabe sobre o mundo, que a filosofia de Merleau-Ponty tenta empreender.

Este filósofo afirma que a felicidade da arte e, conseqüentemente, do cinema, consiste em mostrar como alguma coisa se põe a significar, não por alusão a ideias já formadas e adquiridas, mas pelo arranjo temporal e espacial dos elementos. Expõe, também, que um filme significa da mesma forma que uma coisa perceptiva: “um e outro não falam a um entendimento separado, mas se dirigem a nosso poder de decifrar o mundo ou os homens e de coexistir com eles” (MERLEAU-PONTY, 1966, p. 85).

Dessa maneira, é preciso reconhecer o papel desta filosofia a qual segundo ele:

Consiste em se admirar desta inerência do eu ao mundo e do eu a outrem, a nos descrever este paradoxo e esta confusão, a fazer ver o liame do sujeito e do mundo, do sujeito e dos outros, ao invés de explicar, como fazem os clássicos, por intermédio de qualquer recurso ao espírito absoluto (MERLEAU-PONTY, 1966, p. 105).

No entanto, para que uma intenção como esta possa ser posta em prática é indispensável reconhecer que as tarefas, por exemplo, do cinema, da literatura e da filosofia não podem mais estar separadas, e isto, porque a expressão filosófica pode assumir as mesmas ambiguidades e preocupações que a arte cinematográfica. A propósito, o objetivo do filósofo sempre foi recolocar o sujeito no berço do sensível (MERLEAU-PONTY, 1966, p. 48-49).

Esta declaração significa que a filosofia assume como seu território legítimo a própria percepção e a vida percebida. É neste sentido que Merleau-Ponty (1953, p. 23) diz que “se filosofar é descobrir o sentido primeiro do Ser, não se filosofa deixando a situação humana: é preciso, ao contrário, mergulhar nela. O saber absoluto do filósofo é a percepção”. Mas se assim for, não se está muito distante de certas teses de “O Visível e o Invisível” no qual a percepção é compreendida como o arquétipo do encontro originário. Em suas notas de preparação para aquilo que veio a ser esta obra, ele alega que a “Fenomenologia da Percepção” não poderia ser considerada como simples psicologia, mas que tal livro já era, na realidade, ontologia (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 228).

Neste cenário, é a partir dos anos de 1950 que Merleau-Ponty começa a apresentar sua própria empreitada filosófica como aquela de elaborar uma ontologia, diga-se, mais madura. Em 1952, no curso intitulado “O mundo sensível e o mundo da expressão”, Merleau-Ponty parece já estabelecer as linhas gerais de sua investigação ontológica, embora ainda não a intitule dessa maneira. Em todo caso, podem-se distinguir já nesse curso as principais características de sua ontologia tardia. Ali, Merleau-Ponty (1968, p. 11-12) lamenta que as filosofias da época, embora reconhecessem a originalidade da atividade perceptiva ante as categorias clássicas, não extraiam dela uma nova noção do Ser e da subjetividade.

Segundo o ponto de vista de Renaud Barbaras em sua obra *De L'Être Du Phénomène: sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, a noção de ontologia do autor estudado só se consolida em “O Visível e o Invisível” de maneira que os textos que a precedem não podem ser evocadas senão como caminho, que até lá conduziram. Merleau-Ponty estaria continuando em “A prosa do mundo” (1952), o trabalho empreendido em sua obra “Fenomenologia da Percepção”, sendo que esta deve ser considerada como um trabalho preliminar que esboça a problemática da ontologia merleau-pontiana (BARBARAS, 1991, p. 12).

Já a explanação dada por M. C. Dillon, em seu livro *Merleau-Ponty's Ontology*, coloca que o projeto ontológico deste filósofo está presente desde a “Fenomenologia da Percepção”. Em suas palavras: “eu argumentei que, longe de uma virada ou ruptura na continuidade do pensamento de Merleau-Ponty, há um desenvolvimento consistente de um ponto de vista unitário” (DILLON, 1997, p. 154). Seria interessante considerar que os principais temas ontológicos trabalhados em “O Visível e o Invisível”, por exemplo, já se encontram naquele livro de 1945, o qual não se reduziria a uma obra preliminar a ser superada pela ontologia presente em trabalhos posteriores.

Para Marcus Sacrini Ferraz (2009, p. 267-268), há maneiras diferentes de compreender as ontologias descritas na “Fenomenologia da Percepção” e no “Visível e o Invisível”. Ele mostra que, na primeira obra, eram as capacidades perceptivas subjetivas que organizavam a manifestação do Ser, já na última, essas mesmas capacidades terão sua gênese nos padrões de organização inerentes ao mundo. Dessa maneira, o Ser não se circunscreve mais àquilo que se fenomeniza para um sujeito encarnado, porque a própria percepção é, agora, parte de um processo de manifestação sensível inerente ao próprio Ser. Aqui, a subjetividade deixa de estar no centro organizador da manifestação e pode-se estabelecer uma familiaridade entre o sujeito e o

Ser ainda mais fundamental.

Logo, atesta-se, no decorrer da obra de Merleau-Ponty, uma paulatina ampliação do âmbito em que se pretende obter contato com o Ser: primeiramente tratava-se somente do mundo percebido, mas em seguida também se acrescentou o estudo da natureza em geral e, por fim, os processos histórico-culturais nas quais a vida humana está envolvida. A ampliação é tamanha que Merleau-Ponty (1996, p. 37) chega a apresentar sua ontologia, no curso “A filosofia hoje”, de 1958/1959, como “consideração do todo e de suas articulações”. Quer dizer que é em relação a todos os domínios da experiência humana que se deve investigar como há um contato com estruturas ontológicas não abarcadas pelas categorias clássicas do pensamento.

Neste sentido, este filósofo desenvolve um método indireto para a ontologia. Merleau-Ponty (2006a, p. 231) afirma: “não se pode fazer ontologia direta. Meu método ‘indireto’ (o Ser nos entes) é o único conforme o Ser”. O autor parece entender por ontologia direta os resultados descritivos seja de experiências particulares vividas, seja de construções linguístico-conceituais apresentadas como caracterização de realidades ou mesmo do Ser em geral. E a ontologia direta corre o risco, seja de se limitar injustificadamente a certos aspectos do Ser (no caso da descrição de vivências particulares), seja de se limitar a construções conceituais abstratas, que não correspondem à verdadeira estrutura do Ser. Daí considerar que a ontologia se desenvolve indiretamente.

Merleau-Ponty (2006a, p. 232-233) adverte que só é possível chegar ao Ser por meio dos seres ou entes, ou seja, que é imprescindível investigar certos domínios ônticos para que determinadas características ontológicas se façam notar. É por isso que o filósofo analisa o cinema e a pintura e mesmo alguns fatos históricos em seus cursos e textos finais. Ele crê que as atividades e disciplinas não-filosóficas contemporâneas estão em contato com o Ser bruto que a filosofia deveria explicitar. É a análise dos resultados dessas atividades e disciplinas que permite explicitar como tese filosófica positiva as características das dimensões constituintes do Ser.

Dessa forma, este diálogo com o cinema e com outras artes, provocou deslocamentos no pensamento filosófico de Merleau-Ponty. A exploração da pintura, da poesia, das imagens do cinema fornece uma nova visão do tempo e do homem, bem como outras maneiras de perceber a ciência e a própria filosofia. Em obras como “Signos” (1960), “O Olho e o Espírito” (1961), “O Visível e o Invisível” (1964) o deslocamento de uma filosofia da consciência para uma profunda meditação, por exemplo, sobre o corpo e sua experiência sinestésica, será expressiva de uma nova maneira de fazer filosofia.

Levando ao máximo as ponderações de Merleau-Ponty, compreende-se melhor que, entre a reflexão filosófica e a arte cinematográfica, não há uma anterioridade de uma sobre a outra, mas uma coexistência: o cinema revela e torna visível o modo de pensarmos as relações com os outros, com o mundo e a filosofia permite refletir sobre o que se apresenta nas imagens, a sua visibilidade. Há, neste sentido, uma relação intrínseca entre a arte e o pensar que possibilita que o olhar que vê se encontre a si mesmo como visível e o cinema possa ser compreendido como uma ontologia do Ser (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 117).

2 CINEMA E PERCEPÇÃO

Maurice Merleau-Ponty escreveu apenas um ensaio sobre cinema, mas, seu enfoque fenomenológico traz à tona problemas relacionados à percepção que são

centrais para a compreensão do cinema. Tomado por alguns teóricos como um contrapeso de boas-vindas às teorias marxistas e psicanalíticas que tendem a considerar o filme como texto, uma abordagem fenomenológica pode fornecer uma metodologia para se pensar por meio da experiência perceptiva da visão (SOBCHACK, 1991).

Em sua palestra proferida em 1945 no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), intitulada "O Cinema e Nova Psicologia", Merleau-Ponty entende que o filme é uma das evidências que mostram que a percepção está ligada mais ao comportamento corporal, do que a uma forma de sensação ou cognição não mediadas. Este filósofo francês, ao interrogar a respeito da chamada "crise histórica", uma crise inicialmente dirigida por Edmund Husserl e Henri Bergson que girava em torno de uma divisão cartesiana entre o materialismo e idealismo, matéria e pensamento, explica que em uma psicologia clássica o campo visual foi considerado como sendo uma soma ou um mosaico de sensações, ou seja, cada sensação correspondendo a um estímulo retínico local em que era dependente (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 101).

Dessa maneira, a relação entre os elementos do campo visual foi explicada por uma construção cognitiva, uma unidade providenciada pela faculdade representativa. O cinema, que estava se desenvolvendo no momento desta crise, desafiou diretamente tal dualismo corpo-mente e, precisou ser examinado mais profundamente. Elaborando sua fenomenologia como um projeto ao longo da vida, Merleau-Ponty procurou superar o dualismo entre materialismo e idealismo, mente e corpo, por meio de uma intencionalidade corporal do sujeito encarnado, permitindo encontrar um mundo que existe através da mediação de um horizonte de indivíduos que é moldado pela experiência subjetiva.

Enquanto que um crítico como Gilles Deleuze (1985, p. 69) vê a fenomenologia não ligada diretamente à corporalidade, já que no final ela se baseia em uma consciência construída, ou "abrangente", mais do que fluxos de matérias, estudiosos como Vivian Sobchack (1991, p. 03) entendem esse retorno à reflexão como o que nos permite precisamente acessar a experiência cinematográfica. Em última análise, pode-se dizer que Merleau-Ponty não equipara o olho da câmera com o corpo fenomenal, mesmo concluindo que o filme é arte quando não simplesmente se refere a um significado estabelecido, mas mostra-o como ele emerge, como revela a experiência do filme em relação ao corpo. Na verdade, há uma sugestão de uma abordagem fenomenal que revela como o cinema pode contribuir para o cultivo da percepção.

Pode-se afirmar que Merleau-Ponty tomou o filme para ser um "aliado ambíguo" (DELEUZE, 1985, p. 69), nos poucos exemplos citados na obra "Fenomenologia da Percepção", na qual o autor trata do filme a fim de mostrá-lo como ele difere da percepção natural. Contudo, em sua palestra, ele quer elaborar uma reflexão sobre como o "[...] cinema está particularmente apto a tornar manifesta a união do espírito com corpo, do espírito com o mundo e a expressão de um, dentro do outro" (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 116).

Essa ambigüidade é evidente em suas descrições do horizonte e da *gestalt*, os quais fornecem o campo contextual para a compreensão da percepção. Para o filósofo, a percepção natural não depende apenas de cada registro empírico de sensação pelo olho ou um cálculo ou interpretação cognitiva do que é percebido. Em vez disso, vemos de acordo com *gestalts*, isto é, para ver algo é necessário mergulhar-se nele, e este objeto aparece a partir de dentro de um "sistema no qual um objeto não pode se mostrar sem esconder outros". Isso significa que outros objetos tornam-se o horizonte contra o qual o objeto específico aparece (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 104).

Assim, nós vemos segundo sistemas sedimentados através de nossa participação

em um mundo. Vemos pessoas e árvores contra um fundo e não o fundo ou o intervalo emergindo entre figuras e objetos. As coisas e as pessoas saltam para nós, tomando forma à medida que tentamos fazer sentido ao mundo que está diante de nós. Esta é a lógica da percepção, segundo Merleau-Ponty (2006b, p. 105):

Ver é entrar em um universo de seres que se mostram, e eles não se mostrariam se não pudessem estar escondidos uns atrás dos outros ou atrás de mim. Em outros termos: olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele.

O filme baseia-se neste aspecto fundamental da percepção. Não somente o filme depende da figura contra um fundo, pois quando assistimos a ele nós não vemos apenas as cores e o movimento, vemos também pessoas, edifícios, lugares, etc. O próprio filme possui um significado particular que toma forma através de seu fluxo temporal, um significado que não pode ser reduzido a meros fatos ou idéias. Provendo sua própria *gestalt*, "um filme não é pensado e sim, percebido" (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 115).

Como uma *gestalt* temporal o significado de uma cena filmica depende de outras anteriores. Em uma "visão normal" eu olho para algo e ele é divulgado como aquela coisa, o horizonte garantindo a identidade do objeto. Em uma película, no entanto, a câmara pode mover-se sobre um objeto para focá-lo em *close-up*. Neste caso, "[...] podemos muito bem lembrar-nos de que se trata do cinzeiro ou da mão de um personagem, nós não o identificamos efetivamente. Isso ocorre porque a tela não tem horizontes" (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 104).

Todavia, tal como uma melodia que também é uma *gestalt* temporal, ela não é uma soma de notas, mas emerge no fluxo temporal do todo da peça, um todo que pode ser transposto dentro de diferentes chaves sem perder o seu significado, assim também uma obra cinematográfica existe como um todo. Mesmo se apenas algumas notas de uma melodia são alteradas, a peça inteira é afetada. De semelhante modo, uma cena de filme pode lançar luz sobre como entender ou ter o significado de uma obra na sua totalidade. Se nossa percepção não depende da soma das suas partes, mas sim sobre nossa percepção do todo, então, o sentido do filme como um *gestalt* temporal depende do ritmo do filme todo.

Enquanto o filme poderia, de certa forma, ser um paralelo à visão humana, não pode ser equiparado a ela. Como Sobchack (1991, p. 243) argumenta, ele é, afinal, não um corpo humano, mas um aparato tecnológico com sua própria intencionalidade, com o seu próprio corpo filmico. Merleau-Ponty (2006, p. 351) explica que a superfície reduzida e plana da tela de cinema não permite a experiência de profundidade, disposta na percepção humana. Nós não calculamos objetivamente que o homem ao longe se afasta de nós, porque ele se torna menor, porém, como ele se afasta, ele desliza gradualmente a partir da organização de nosso olhar. Esta experiência de profundidade "[...] nasce sob o meu olhar porque ele procura ver alguma coisa", que fornece a âncora para o campo visual.

Se percebemos de acordo com o conjunto que apela aos nossos sentidos de uma forma total, portanto, para Merleau-Ponty (1983, p. 106), um filme fornece um sistema que não nos permite distinguir entre signos e o que eles significam, entre "o que é sentido do que é pensado". Fenomenologicamente, o autor argumenta que a nossa percepção do movimento é intencionalmente situada dentro de um mundo. Não é uma questão de avaliar cognitivamente uma situação, mas de estar ancorado dentro de um campo de relações. Esta é uma visão que o filme pode explorar.

No exemplo de Merleau-Ponty (1983, p. 108), sentado em um vagão de trem na

estação jogando cartas com seus companheiros, ele olha e vê o trem ao lado que começa a se movimentar. Quando, porém, seu olhar é fixado em alguém ou em alguma atividade ocorrendo no vagão daquele trem, em seguida, parece-lhe que é o seu próprio trem que está se afastando da estação. Ele conclui que não é que nós avaliamos cognitivamente o que realmente está acontecendo, contudo, a experiência é derivada do "[...] modo que nos fixamos no mundo e a situação adotada dentro dele por nosso corpo". A lente da câmera pode estar igualmente situada para sugerir movimento tanto do seu olhar, como também daquele que ela observa. Essa relação corporal com o mundo é aquele que precede e que apoia nossas avaliações cognitivas e as torna possíveis. É por isso que nós somos corporificações que se envolvem com o mundo, que percebem-no e, dessa maneira, podemos pensar sobre ele.

Entretanto, se não fizermos julgamentos sobre os dados sensoriais que impingem sobre nossa visão, então, como seremos capazes de reconhecer um objeto a partir de uma situação posterior? Segundo o filósofo francês, esse reconhecimento deve depender da constância de nossa percepção, apesar de um objeto, por exemplo, variar em diversos níveis de iluminação. Nós não calculamos que o livro azul escuro escondido na sombra da noite deve ser o mesmo livro azul claro que eu deixei lá em plena luz do dia, o que logicamente representariam cores contrastantes. Em vez disso, eu vejo o livro em diferentes níveis de iluminação, porque vejo dentro de um campo e contra um horizonte. Eu não preciso fazer julgamentos, pois vejo a coisa em si mesma. "[...] Não imagino o mundo: ele se organiza diante de mim" (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 107).

Assim, por exemplo, se tomarmos uma caixa preta bem iluminada e uma caixa branca fracamente iluminada, elas podem aparecer como o mesmo tom de cinza, a menos que um pedaço de papel branco for introduzido tanto na caixa preta, como na branca. Nestes casos, os devidos campos são apresentados e as diferenças entre as cores com eles (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 412). Quando se adentra em um cinema escuro, deixando para trás as luzes brilhantes da bilheteria, o nosso corpo tenta se ancorar neste novo nível de iluminação. Inicialmente, diante da tela, como uma luz que pisca com a montagem das cenas, tem-se certa dificuldade para encontrar o lugar para se sentar. Porém, depois de um momento, os olhos começam a se ajustar a esse novo nível de iluminação, permitindo-me encontrar o local correto. Como meu corpo se ajusta, após um tempo, a tela recua como luz e torna-se o mundo que habitamos, as relações entre as coisas e o corpo se reafirma de acordo com este novo nível do filme.

Na visão natural "os objetos e a iluminação formam um sistema que tende para determinada constância e certo nível de estabilidade [...]" (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 107). Esta constância é o aspecto conservador da visão fenomenológica que necessita de uma lógica estabelecida de percepção, sem a qual não seria possível fazer o sentido daquele percebido e que proporciona uma constância desde um nível de iluminação para um outro próximo. No entanto, a visão filmica, que não pode depender do horizonte e de uma ancoragem em um campo, pode tirar proveito deste potencial de perturbar a sintaxe cinematográfica e tentar explicar o que é deixado de fora, por percepções alternadas, para exigir que nós pensamos sobre o que percebemos.

Esta constância que pertence à lógica da percepção é ainda apoiada por uma sensual sinestesia. Como se sabe, o cinema depende da visão e do som, ou seja, apenas dois dos cinco sentidos. Desses nossos sentidos, que não podem ser recolhidos um no outro, no entanto, entrelaçam-se, sobrepõem-se e se reúnem no sistema sinérgico do estar no mundo, pois, pode-se ver a dureza de gelo e ouvir a fragilidade do vidro quando ele se quebra. Tal fato é plausível se entendermos os sentidos como a abertura existencial sobre o mundo: perceber é compreender a estrutura unificada de uma coisa,

a sua "[...] maneira única de existir, que fala, simultaneamente, a todos meus sentidos (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 105).

Destarte, o cinema, em geral, pode não fornecer as experiências de cheiro, gosto ou toque, entretanto, esses sentidos podem ser evocadas e falados na experiência filmica simplesmente nos modos que eles evocam os cheiros e sabores de uma refeição suntuosa, por exemplo, no filme "A Festa de Babette" (1987) de Gabriel Axel ou mesmo no "ouvir o azul" da personagem Julie no filme "A liberdade é Azul" (1993) de Krzysztof Kieslowski. Como Merleau-Ponty (2006, p. 314) escreve: "Quando digo que vejo um som quero dizer que, à vibração do som, faço eco através de todo o meu ser sensorial [...]". Assim, quando um filme é dublado, não é apenas a discrepância entre palavra e imagem que vem à tona, mas tem-se a impressão de que toda uma outra conversa está acontecendo ali. O texto dublado, para o espectador, não tem nem mesmo uma existência auditiva.

De semelhante modo, quando há algum problema no som e o personagem fica sem voz, o seu rosto paralisa-se e se congela e perde sua aparência animada. Em suma:

Junto ao espectador, os gestos e as falas não são subsumidos a uma significação ideal, mas a fala retoma o gesto, e o gesto retoma a fala, eles se comunicam através de meu corpo, assim como os aspectos sensoriais de meu corpo, eles são imediatamente simbólicos um do outro, porque meu corpo é justamente um sistema acabado de equivalências e de transposições intersensoriais (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 315).

Para o filme funcionar como um campo de relações, portanto, como um nível no qual entramos, que molda e ajusta as maneiras que percebemos, as partes do filme não podem adicionar à sua própria soma. Eles devem fornecer uma total *gestalt* temporal. Deve haver, então, uma ligação entre som e imagem.

Por esta razão, não há divisão clara entre as nossas emoções ou sentimentos interiores e nossa expressão externa deles. Nós não mostramos sinais de medo que devem, então, ser cognitivamente interpretados por outra pessoa. Em vez disso, nós incorporamos o medo e esse medo é percebido por outros, precisamente porque é uma maneira de se comportar, de nossos gestos e isto é visível em nosso próprio comportamento. Relevante também para Merleau-Ponty (1983, p. 109) é o nosso mundo emocional que não é de uma psiquê interior estirpada do mundo. Referindo-se a filósofo francês Paul Janet, ele entende a emoção é como uma "[...] reação de desorganização que intervém quando estamos engajados num impasse". Emoções são respostas a nosso engajamento em um mundo e às nossas relações com os outros. Elas variam conforme nós nos relacionamos com os outros e as formas de nós nos comportarmos com eles.

A partir desse ponto de vista, não podemos entender as emoções em termos de signos de amor ou de raiva fornecendo uma indicação de um fato psíquico interior, mas, sim, "deve-se dizer que o outrem me é dado como evidência, como comportamento" (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 109). É também por isso que não podemos fielmente compreender o amor desde um exame dos nossos próprios sentimentos interiores, desde a essência do amor que emerge em nossa relações de amor, de nossas relações com os outros.

Mesmo como o filme que se move além dos borrões, manchas e elementos supérfluos da nossa realidade cotidiana para fornecer a precisão de uma reflexão cuidadosamente forjada, é porque estamos percebendo seres que aprenderam através de nossas experiências corporais para entender a lógica da percepção. Na verdade, somos capazes de compreender o que perceptivamente o filme apresenta. E o que o cinema

apresenta é a raiva e vertigens, isto é, um mundo emocional. Apreendemos a relação do interior para o exterior por meio de nossa percepção dos modos pelos quais os personagens se comportam, e é, de fato, como percebemos no mundo: "[...] um filme significa da mesma forma que uma coisa significa: um e outro não falam a uma inteligência isolada, porém, dirigem-se ao nosso poder de decifrar tacitamente o mundo e os homens e de coexistir com eles" (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 115).

Para este autor, filmes, como a filosofia fenomenológica e existencial, são uma tentativa "[...] de fazer ver o elo entre o indivíduo e o universo, entre o indivíduo e os semelhantes, ao invés de explicar [...]". Por conseguinte, Merleau-Ponty não hesita em estabelecer ligações entre filmes, obras de arte e filosofia com o intuito de mostrar quais significados podem surgir, ser criados com esta relação, em vez de apenas explicar ou descrever idéias já estabelecidas. O cinema utiliza uma linguagem particular, uma sintaxe que faz parte do significado do gesto do filme como um todo.

Como, geralmente, não se lê ou se interpreta uma raiva no rosto contorcido de alguém, ou seja, pode-se ver e sentir uma pessoa com raiva, assim também pode-se experimentar mais do que a representação em um filme. Por meio de um conjunto de música, diálogo e imagens que revelam significados que poderiam ser reduzidos a nenhuma explicação cognitiva ou replicação da realidade. O cinema pode permitir-nos sentir palpável, como seres encarnados que somos, os sentimentos que ele explora. Por este motivo, todas as partes do filme, como por exemplo, o diálogo, música e cenas, devem trabalhar não na direção de traduzir essas emoções, mas no sentido de dar-lhes uma existência em nossos próprios corpos. Na verdade, o cinema como arte, não reproduz ou representa a realidade, porém, criando-a, traz novos significados ao ser.

Em suma, o filme que é arte, como a fenomenologia, cultiva a percepção. Apreendemos a ver o mundo de forma diferente, de acordo, por exemplo, com a visão cinematográfica de Kieslowski em seu já citado filme "A Liberdade é Azul". A cor azul assume uma nova vitalidade e reverbera com significado corpóreo nesta obra. Uma cor só pode ser totalmente explorada e vivenciada corporalmente, assim como a palavra "azul" em si mesma torna-se saturada com as emoções e sentimentos que acompanham e se sobrepõem a função de designação da palavra. O azul assume uma função ontológica estabelecendo um nível ou campo de relações como o pano de fundo do filme.

Como Merleau-Ponty (2006b, p. 314-316) explica, nossos corpos têm essa enorme capacidade de se mover para novas situações e para levá-las para outros níveis. Da mesma maneira como mudamos para uma nova situação de iluminação para que os nossos olhos se acostumem a ela, também podemos passar para o nível de um filme. Durante uma projeção cinematográfica, nossos olhos se acostumam a um determinado modo de ver, um certo modo de ouvir, que, na verdade, são nossas próprias percepções, sob a orientação de um experiente diretor de fotografia e do diretor do filme que são cada vez mais moldadas.

Entretanto, este corpo fenomenológico que o filósofo, anteriormente citado, descreve com tanto cuidado, como alguém que se move para dentro de um mundo e o habita, é um tanto problemático. Enquanto que, para Merleau-Ponty, o cinema possui o potencial para revelar a ligação entre o sujeito e o mundo, para outro pensador francês, como Gilles Deleuze, este é precisamente o problema com a fenomenologia. Deleuze (1990, p. 31) identifica o corpo fenomenológico com o chamado esquema sensório-motor que ele associa com clichês. Este esquema permite que nossos corpos se esquivem quando algo é muito desagradável, resignem-se quando alguma coisa é terrível e se assimilem quando se é muito bonito. Em outras palavras, a percepção é moldada por um mundo criado por outros, e está relacionada a interesses dos mais

diversos.

Merleau-Ponty reconheceu que excluímos os dados perdidos e percebemos de acordo com uma *gestalt*. Todavia, para Deleuze (1990, p. 31), via Bergson, esta *gestalt* está ligada aos "nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas e nossas exigências psicológicas", em outras palavras, clichês, pois "nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados a perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber [...]". Desde que a percepção é a tentativa de fazer sentido do que está lá e esta produção de sentido depende de estruturas perceptivas sedimentadas, então, a estratégia do cinema é, como Deleuze (1990, p. 31) coloca, bloquear ou quebrar os esquemas permitindo:

[...] uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais que ser 'justificada', como bem ou como mal...

No cinema europeu do pós-guerra, Deleuze (1990, p. 55) vê certos diretores como que quebrando esses esquemas de dentro, cortando os laços entre percepção e ação. Diz ele: "Personagens, envolvidas em situações óticas e sonoras puras, encontram-se condenadas à deambulação ou perambulação". Da parte de Merleau-Ponty, em seu desafio ao dualismo mente-corpo, o problema é aquele da mediação entre o reino puramente empírico da sensação e o mundo representacional do idealismo, mas, o problema, como Deleuze (1985, p. 68) o entende, é:

Como explicar que movimentos de repente produzam uma imagem, como na percepção, ou que a imagem produza um movimento, como na ação voluntária? Se invocarmos o cérebro, é preciso dotá-lo de um poder miraculoso. E como impedir que o movimento já não seja imagem pelo menos virtual, e que a imagem já não seja movimento pelo menos possível? O que parecia sem saída, afinal, era o confronto do materialismo com o idealismo, um querendo reconstituir a ordem da consciência com puros movimentos materiais, o outro, a ordem do universo com puras imagens na consciência.

Portanto, para este autor, o cinema fornece evidência de uma imagem-movimento efetivamente entrando em colapso com alguma fronteira artificial. Ele chega a esta conclusão baseando-se em Bergson, que procurou ir além dos dualismos estabelecidos pela psicologia clássica e, com base criticamente na física quântica emergente, entendeu que "a *imagem-movimento* e a *matéria fluente* são estritamente a mesma coisa (DELEUZE, 1985, p. 71-73). Ainda neste entendimento: "A identidade da imagem e do movimento funda-se na identidade da matéria e da luz. A imagem é movimento assim como a matéria é luz".

Para Merleau-Ponty (2006b, p. 415), no entanto, a luz é que ilumina, mas quando a luz é captada no cinema, por exemplo, na imagem de um filme de alguém descendo para uma adega com uma lâmpada na mão, a luz não aparece como uma entidade imaterial explorando a escuridão e escolhendo os objetos, permanecendo discretamente em segundo plano para que ela possa conduzir o nosso olhar em vez de retê-lo. Pelo contrário, ela aparece como um objeto sólido na superfície da tela.

Este exemplo da luz conduzindo o nosso olhar e o iluminando, faz paralelo com a compreensão de Deleuze sobre a noção de consciência defendida por Merleau-Ponty, que é, argumenta Deleuze (1985, p. 73), ainda diretamente situada dentro a tradição filosófica "[...] que situava a luz antes do lado do espírito e fazia da consciência um feixe luminoso que tirava as coisas de sua obscuridade nativa". Deve-se notar, entretanto, que em escritos posteriores de Merleau-Ponty, como "O Visível e o

Invisível", por exemplo, ele se aproxima da compreensão de Deleuze a respeito da sensação e do afeto como fluxos materiais que não estão vinculados ao sujeito intencional.

Por outro lado, mais do que vendo o aspecto consciente e reflexivo da descrição fenomenológica como um negativo, para Vivian Sobchack (1991, p. 4) é na reflexão que a experiência é dada o significado formal, é falada e escrita. Esta autora encontra na fenomenologia uma abordagem para a teoria filmica que direciona a experiência pré-reflexiva fundamental para o cinema, uma experiência que não é nem verbal, nem literária. Na verdade, um filme é em si mesmo, uma expressão da experiência pela experiência, isto é, uma redução fenomenológica. Ao refletir sobre esta experiência, o que é encontrado no filme é esse "poder original" para significar, para dar sentido.

Logo, Sobchack está interessada na maneira que o filme proporciona uma reversibilidade ou um quiasma entre percepção e expressão. Ele desenha no ser selvagem ou na experiência corporal o que precede significação e reflexão. De fato, um filme tem em si um tipo de ser selvagem que antecipa sua dissecação na linguagem de análises críticas e teóricas. Há, como nota Sobchack (1991, p. 5) uma espécie de linguagem cinematográfica, mas essa linguagem é fundamentada nas estruturas da existência corporal pré-reflexiva compartilhada pelo cineasta, filme e espectador.

Da mesma forma como Merleau-Ponty é crítico de uma tradição filosófica que pressupõe o corpo em suas avaliações cognitivas, a preocupação de Sobchack (1991, p. 19-23) é que a teoria do cinema presumiu o ato de ver, tomando o próprio filme como um objeto que é visto mais do que como um sujeito da visão, com a qual corporalmente nós nos engajamos. Além disso, na expressão visível de sua percepção, o filme torna visível a troca intrasubjetiva entre a percepção da câmera e a expressão do projetor, ambas como sujeitos da visão e como objetos visíveis. Como Merleau-Ponty (2009, p. 16) diz:

[...] é verdade que o mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo. No sentido de que, em primeiro lugar, é mister nos igualarmos, pelo saber, a essa visão, tomar posse dela, dizer o que é nós e o que é ver, fazer, pois, como se nada soubéssemos, como se a esse respeito tivéssemos que aprender tudo.

Como seres encarnados, os seres humanos podem ver o mundo, mas são como seres humanos que eles têm a capacidade especial de ver com seus "próprios olhos", como sujeitos da visão, uma vez que se exige uma "consciência reflexiva e refletiva" (SOBCHACK, 1991, p. 54). É essa consciência reflexiva e refletiva da visão com sua estrutura reversível que permite a possibilidade da experiência filmica.

Já a autora Laura Marks (2000, p. 141-143), baseando-se nas idéias de Merleau-Ponty sobre sinestesia vê a percepção como uma experiência multi-sensorial que surge de nossas histórias pessoais e coletivas. Para ela, certas imagens estão compactadas com algumas experiências sensuais, experiências que serão diferentes dependendo do corpo sedimentado e habitual que trazemos a elas.

No cinema, portanto, certos objetos podem ser carregados com os traços de memórias corpóreas, repentinamente, evocadas através de uma percepção visual ou auditiva. O olfato, por exemplo, é talvez o mais indescritível à memória intencional. Nossas percepções são temporalmente sedimentadas, moldadas através de percepções passadas. Elas nos preparam para o mundo, permitindo-nos entender o que está lá, a encontrar o que é novo, enfim, nós aprendemos a perceber (MARKS, 2000, p. 148).

As noções de Merleau-Ponty acerca do corpo fenomenal revelam a lógica da visão, e, conseqüentemente, como sujeitos encarnados se submetem à experiência do cinema. Em seu desafio ao dualismo corpo-mente, ele explana como o nosso

pensamento mais abstrato está ancorada na percepção encarnada. Nós pensamos já que temos um corpo e porque os nossos corpos têm a sua própria lógica, suas próprias formas de interpretar e se mover em direção a um mundo que não é processado por meio da representação cognitiva.

Assim, o cinema, como intuído por este autor, mostra precisamente como as ideias são retomadas corporalmente no próprio filme e nas maneiras que espectadores experienciam e respondem corporalmente. Este não é um mundo da interioridade, porém, do comportamento. A crítica de Deleuze, embora significativa, não demite ou exclui o corpo fenomenal, somente o seu potencial para a mudança radical e para a criatividade. Fato este que pode se dar com a abertura do corpo fenomenal para o cultivo de percepção, permitindo, portanto, que ele seja transformado.

3 REFERÊNCIAS

- BARBARAS, Renaud. *De L'Être Du Phénomène*: sur l'ontologie de Merleau-Ponty. Grenoble: Jérôme Millon, 1991.
- CABRERA, Júlio. *O cinema pensa*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CAVELL, Stanley. *The World Viewed: reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DILLON, M. C. *Merleau-Ponty's Ontology*. Evanston: Northwestern University Press, 1997.
- FERRAZ, Marcus Sacriní Ayres. *Fenomenologia e ontologia em Merleau-Ponty*. São Paulo: Papirus, 2009.
- MARKS, Laura U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, NC: Duke University Press, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Éloge de la philosophie et autres essais*. Paris: Gallimard, 1953.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sens et Non-sens*. Paris: Nagel, 1966.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Résumés de cours. Collège de France, 1952-1960*. Paris, Gallimard, 1968.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983. p. 103-117.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Notes de Cours 1959-1961*. Paris: Gallimard, 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Parcours Deux – 1951-1961*. Lagrasse: Verdier, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'Invisible*. Paris: Gallimard, 2006a.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem imaginário*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.
- SOBCHACK, Vivian. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.