



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

Rodrigo Poreli Moura Bueno

**O SER DAS IMAGENS EM MOVIMENTO:
CINEMA E ONTOLOGIA NA FILOSOFIA
DE MAURICE MERLEAU-PONTY**

Florianópolis
2015

Rodrigo Poreli Moura Bueno

**O SER DAS IMAGENS EM MOVIMENTO:
CINEMA E ONTOLOGIA NA FILOSOFIA
DE MAURICE MERLEAU-PONTY**

Tese submetida ao Programa de
Pós-Graduação em Filosofia da
Universidade Federal de Santa
Catarina para obtenção do grau de
Doutor em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Marcos José
Müller

Florianópolis
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Bueno, Rodrigo Poreli Moura

O ser das imagens em movimento : cinema e ontologia na filosofia de Maurice Merleau-Ponty / Rodrigo Poreli Moura Bueno ; orientador, Marcos José Müller - Florianópolis, SC, 2015.

247 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Filosofia.

Inclui referências


1. Filosofia. 2. Cinema e Pensamento. 3. Carne e Ontologia. 4. Fenomenologia e Percepção. I. Müller, Marcos José. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. III. Título.

Rodrigo Poreli Moura Bueno

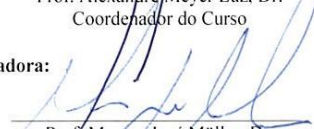
**“O SER DAS IMAGENS EM MOVIMENTO:
CINEMA E ONTOLOGIA NA FILOSOFIA
DE MAURICE MERLEAU-PONTY”**

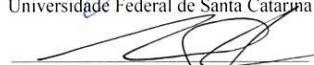
Esta tese foi julgada adequada para obtenção do Título de “Doutor em Filosofia”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia.

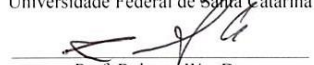
Florianópolis, 27 de novembro de 2015.

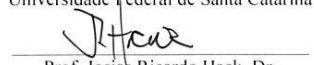

Prof. Alexandre Meyer Luz, Dr.
Coordenador do Curso

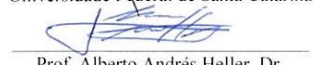
Banca Examinadora:



Prof. Marcos José Müller, Dr.
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina


Prof. Celso Reni Braga, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina


Prof. Roberto Wu, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina


Prof. Josias Ricardo Hack, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina


Prof. Alberto Andrés Heller, Dr.
Centro Universitário FACVEST


Prof. Amauri Carboni Bitencourt, Dr.
Instituto Federal Catarinense

A Deus, que nos ama incondicionalmente
À minha querida esposa Greize
A meus pais Eudes e Vera e aos irmãos Robison e Rógerson
A meu leal escudeiro Boris ...

AGRADECIMENTOS

Ao professor orientador, Dr. Marco José Müller, por seu trabalho seguro, competente e dedicado.

À minha estimada esposa Greize, pela motivação e carinho em todos os momentos.

Aos amigos e aos colegas, pelas ocasiões de descontração e de reflexão.

Aos professores, aos colegas e aos funcionários do Programa de Pós-graduação em Filosofia, por mais uma relevante etapa cumprida.

À CAPES, pela bolsa a mim concedida, importante na realização deste trabalho.

À parceria da Universidade Federal de Santa Catarina com a Universidade Federal do Tocantins (Dinter em Filosofia), pela possibilidade de realização deste trabalho.

Les animaux peints sur la paroi de Lascaux n'y sont pas comme y est la fente ou la boursouflure du calcaire. Ils ne sont pas davantage ailleurs. Un peu en avant, un peu en arrière, soutenus par sa masse dont ils se servent adroitement, ils rayonnent autour d'elle sans jamais rompre leur insaisissable amarre. Je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'Être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois.

Maurice Merleau-Ponty

O cinema consiste simplesmente em colocar coisas diante da câmera. Um poeta chamaria isto de “o olhar das coisas”. Não o olhar humano das coisas, mas, o olhar das coisas mesmas. Aqui, a criação artística não significa pintar a própria alma nas coisas, porém, pintar a alma das coisas.

Jean-Luc Godard

BUENO, Rodrigo Poreli Moura. **O Ser das Imagens em Movimento: Cinema e Ontologia na Filosofia de Maurice Merleau-Ponty**. 2015. 247 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

RESUMO

Neste trabalho, discutimos o pensamento filosófico de Merleau-Ponty concernente ao cinema como arte ontológica, como experiência de existência configurada na visibilidade, no corpo e na carne e em propagação sobre o outro e também sobre o mundo. Para o autor estudado, as análises de um objeto em geral, são aplicadas igualmente ao cinema, enquanto este é um objeto a ser percebido, sendo o filme compreendido como a arte de tornar visíveis e tangíveis objetos e comportamentos. Vemos “segundo” e “com” as imagens, já que há um entrelaçamento entre a minha carne, a carne do mundo e a visibilidade, constituindo, de fato, uma precessão recíproca da visão e do visível. O ser das imagens em movimento é o ver que não mostra unicamente o que é, mas mostra o que pode surgir, a imagem latente que pode nascer da interação, da ligação íntima com um tempo e um espaço transfigurado por sua ação. Por essa razão, a arte cinematográfica é “vidência”, ou seja, é o mundo que se torna sua própria imagem e não a imagem que se torna o mundo. O cinema não é representação, ou melhor, ele é símbolo e não signo, não remete a nada que não a ele mesmo, o que faz do filme um sistema carnal. Dessa maneira, o cinema é uma arte autônoma expressiva; ele produz sua própria essência, seu próprio pensamento, sua própria ontologia.

Palavras-chave: Cinema e Pensamento. Carne e Ontologia. Fenomenologia e Percepção.

BUENO, Rodrigo Poreli Moura. **The Being of Moving Images: Cinema and Ontology in Maurice Merleau-Ponty's Philosophy.** 2015. 247 f. Thesis (PhD in Philosophy) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

ABSTRACT

In this work, we discuss the Merleau-Ponty's philosophical thought concerning the cinema as ontological art, like existential experience set in visibility, in body and flesh and in the spread on the other and on the world too. For the focused author, the analysis of an object in general, are also applied to the cinema, while it is an object to be perceived. Then, the film is understood as the art of making visible and tangible objects and behaviors. We see “according” and “with” the images, since there is an intertwining of my flesh, the flesh of world and the visibility, constituting, in fact, a reciprocal precession of the sight and the visible. The being of moving images is the seeing that not only shows what it is, but it shows what can arise, the latent image that can born from the interaction of the intimate connection with a time and a space transfigured by his action. For this reason, the cinematic art is “voyance”, that is the world becomes its own image, not the image that becomes the world. The cinema is not representation, or rather it is a symbol and no sign, it does not refer to anything other than itself, which makes the film a carnal system. Therefore, the film is an autonomous expressive art; it produces its own essence, its own thought, its own ontology.

Keywords: Cinema and Thought. Flesh and Ontology. Phenomenology and Perception.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1 A ARTE CINEMATOGRAFICA EM BASES REFLEXIVAS ...	29
1.1 FILME, FENOMENOLOGIA E ONTOLOGIA: AUTORES E CONCEITOS.....	29
1.2 O CINEMA É UM PENSAMENTO	50
1.2.1 Gilles Deleuze	50
1.2.2 Jean-Luc Godard	62
1.3 NARRATIVA E CINEMA.....	65
2 MERLEAU-PONTY E O FILME: NATUREZA E SIGNIFICAÇÃO	81
2.1 CINEMA E PERCEPÇÃO	81
2.1.1 Comportamento e Fenomenologia.....	82
2.1.2 A Obra Cinematográfica enquanto <i>Gestalt</i>	90
2.2 CORPO, VISÃO E SENTIDO	111
3 DISCURSO, ESTÉTICA E LINGUAGEM	127
3.1 PINTURA E FENOMENOLOGIA	127
3.2 LEITURA E EXPRESSÃO	133
3.3 LIBERDADE E TEMPORALIDADE.....	149
4 CINEMA, SER E A NOVA PERSPECTIVA ONTOLÓGICA ...	163
4.1 CARNE, MUNDO E VISIBILIDADE	163
4.1.1 Quiasma e Rizoma	170
4.2 FILME, IMAGEM E O VISÍVEL	182
4.2.1 Merleau-Ponty e Godard.....	192
4.2.2 As Imagens-Carne de: “Zidane: um retrato do século XXI”	202
CONSIDERAÇÕES FINAIS	213
REFERÊNCIAS	221
ANEXO	235

INTRODUÇÃO

Esta tese tem por escopo central caracterizar e explorar algumas das principais características da problemática ontológica da filosofia de Maurice Merleau-Ponty no que concerne à ideia de arte cinematográfica. O foco principal de nosso trabalho será mostrar de que modo as imagens fílmicas atuam sobre os nossos sentidos como fragmentos em movimento que reintroduzem o corpo, a noção de carne e de temporalidade nos atos de percepção, de visão e de expressão. Esse relevante aspecto implica uma mudança no estatuto da representação, sendo que o cinema constitui um evento único e original de interrogatório perceptual e visual acerca das imagens, conectando diretamente olhar e expressão, carne e pensamento.

Essas imagens, de fato, são a própria visibilidade, a aparência do mundo, no sentido fenomenológico do termo. Especialmente no caso de Merleau-Ponty, luz, iluminação, sombras, reflexos, cor, todos os objetos que se buscam são objetos não totalmente reais, isto é, eles têm apenas existências visuais. O que eles fazem, na verdade, é suscitar o ser das coisas e dos seres, enfim, o que eles fazem compõe o talismã mundano e carnal, a alquimia cinematográfica, cuja força singular nos faz ver o visível e o invisível.

Dessa maneira, pensamos a imagem, sem o peso da representação, como um dado *a priori*. Carne e matéria se incorporam em qualidades a partir das quais, damos a conhecer um mundo que nos era estranho, apesar de convivermos diariamente com ele. A partir dessas considerações, podemos indagar: o que são as imagens fílmicas? Como o filme mostra, ou como vemos, por exemplo, a vertigem, o prazer, a dor, o amor, o ódio, a vida, a morte, com uma precisão, uma exatidão, uma operacionalidade cirúrgica, uma curiosidade, certa magia, que o mundo das ciências e o mundo percebido cotidianamente por nós não saberiam conhecer?

Inicialmente, no que tange ao cinema, é preciso compreender que, em Merleau-Ponty, procura-se alcançar uma expressão do homem concreto. Pensar, para ele, significa mergulhar no mundo sensível, em um sistema carnal, habitá-lo, interrogá-lo e nunca o abandonar. A arte é expressão autônoma do mundo concreto e é esse 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.

No cinema e na pintura não se oferece uma imagem do mundo “como ele é”, mas “vindo a ser”, pois é o mundo que se torna imagem e

visibilidade. Como seres encarnados nos envolvemos com o mundo e o compreendemos de maneira incompleta. Nesse sentido, há um elemento temporal que conduz às artes e ao indivíduo para a abertura ontológica de sua subjetividade e liberdade.

Como veremos, o homem é um “ser-no-mundo”. A carne não é substância do mundo, porém, ela é seu princípio de visibilidade, um elemento do ser. Entre a minha carne e carne do mundo há uma relação quiasmática na qual não há fusão, mas reversibilidade entre o vidente-visível, tocante-tocado, sentiente-sensível. Essa reversibilidade proporciona ainda uma imbricação (*empiètement*) e uma transposição (*enjambement*) entre visão e tato, visível e tangível.

Dessa maneira, o cinema manifesta esses conceitos, pois a arte fílmica atua sobre a questão do pensamento sob certa forma de visibilidade que exprime a minha carne e carne do mundo. A imagem fílmica não é uma segunda coisa, um decalque da realidade; nessa imagem há uma precessão recíproca, pois ela evoca uma existência visual do tangível e uma existência háptica do visual. Essa conceituação de visibilidade está no coração da ontologia de Merleau-Ponty.

Podemos 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 carnal. Essas 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 às explicações que as ciências, em geral, utilizam para explicar as experiências perceptivas do sujeito no mundo.

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 pensa o mundo de toda a gente, expressão que se refere à necessidade de a filosofia dialogar com a cultura, com a experiência vivida e com as produções do conhecimento. Esse 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 a problemática entre filosofia, cultura e cinema. Nessa conferência, o autor coloca o essencial questionamento: qual a afinidade entre filosofia e cinema? Haverá uma interposição da filosofia no surgimento do cinema, ou terá sido o cinema a persuadir a própria virada filosófica no século XX? Para ele, o mais acertado será assegurar

a recíproca influência originada pelo que será um compartilhar geracional em termos do sujeito e do mundo (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 116-117).

Esse filósofo afirma que a beleza da arte e, conseqüentemente, do cinema consiste em mostrar como alguma coisa se põe a significar, não por menção a ideias já desenvolvidas e adquiridas, mas pela disposição temporal e espacial dos elementos. Expõe, também, que um filme se constitui de semelhante maneira que uma coisa perceptiva. No entanto, para que uma intenção como essa possa ser posta em prática, é indispensável reconhecer que as tarefas, por exemplo, do cinema, da literatura e da filosofia não podem mais estar apartadas, porque a expressão filosófica pode assumir as mesmas ambigüidades 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).

É neste cenário, no começo dos anos de 1950, que Merleau-Ponty começa a desenvolver uma espécie de tarefa filosófica que tenha como centro uma ontologia mais elaborada. Em 1952, em seu curso nominado de “O mundo sensível e o mundo da expressão”, o filósofo francês pretende já constituir as linhas mestras de seu estudo ontológico, apesar de ainda não o chamar dessa forma. Em todo caso, podemos assinalar já nesse curso os fundamentais aspectos de sua ontologia posterior. Ali, Merleau-Ponty (1968, p. 11-12) lastima que as filosofias de seu tempo, não obstante percebessem a singularidade da atividade perceptiva diante das categorias clássicas, não retiravam dela uma renovada 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 evocados 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 pode ser considerada como um trabalho preliminar que esboça a problemática da ontologia merleau-pontiana (BARBARAS, 1991, p. 12).

Para Marcus Sacrini Ferraz (2009, p. 267-268), há maneiras diferentes de compreender as ontologias descritas na “Fenomenologia da percepção” em “O 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 podemos estabelecer uma familiaridade ainda mais fundamental entre o sujeito e o ser.

Logo, atesta-se, ao longo da obra de Merleau-Ponty, um sucessivo alargamento do domínio em que se aspira obter uma relação com o ser: basicamente, versava-se apenas a respeito do mundo percebido, porém, depois, igualmente se adicionou a investigação da natureza em geral e, finalmente, os procedimentos histórico-culturais nos quais a vida humana está abarcada. O acréscimo é bem considerável, tanto que Merleau-Ponty (1996, p. 37) começa a abordar sua ontologia, no curso “A filosofia hoje”, de 1958/1959, como “consideração do todo e de suas articulações”. Isso leva à importância de que todos os campos do conhecimento humano possam ser investigados, já que há uma relação com composições ontológicas não compreendidas pelas divisões clássicas do pensamento.

Neste sentido, Merleau-Ponty (2006, p. 232-233) lembra que só é admissível chegar ao ser, por meio dos seres ou entes, ou seja, é indispensável buscar certos domínios ônticos para que específicos aspectos ontológicos se façam perceber. É por essa razão que o autor pondera acerca do cinema e da pintura e também sobre alguns eventos históricos em seus cursos e textos finais. Ele entende que as atividades e as matérias não filosóficas atuais estão relacionadas com o ser bruto que a filosofia poderia explicar. É a apreciação das implicações dessas atividades e disciplinas que permite mencionar, como tese filosófica positiva, os aspectos das extensões compositivas do ser.

Dessa forma, o diálogo com o cinema e com outras artes provocou deslocamentos na filosofia 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.

Lembramos que as considerações a respeito das artes em Merleau-Ponty estão mais fortemente ligadas à pintura, sobretudo com “A dúvida de Cézanne” e com “O olho e o espírito”, textos dedicados a essa arte pictórica, mesmo que a escultura, o teatro ou o cinema

apareçam como temas argumentativamente entrelaçados. A ênfase atribuída à pintura está presente no autor francês como algo mais posterior na sua filosofia, em que se distancia de uma análise sobre a percepção para se acercar mais de uma ponderação a respeito da visão (VIEGAS, 2010). Já concernente ao cinema, aparecem determinadas menções, como já foi dito, em “A Fenomenologia da percepção”, mas há mais ênfase sobre o tema na conferência de 1945, “O cinema e nova psicologia”, no capítulo “A arte e o mundo percebido” de *Causeries* (1948) e nas aulas de estética de 1952/1953 (*Résumés de cours. Collège de France, 1952-1960*).

A partir desses referenciais iniciais, como compreender o papel que o cinema possui na sua filosofia? Stefan Kristensen (2006, p. 123; 135) argumenta que, se Merleau-Ponty percebe a arte pictórica como linguagem que expõe o início do nosso contato com o mundo, o cinema é o que faz tornar visível o invisível das nossas afinidades com o outro. Nesse caso, ambos, a pintura assim como o cinema, admitem um diálogo entre visível e invisível, possibilitando compreender o procedimento de tornar visível o invisível. Se a pintura é apreciada especialmente por manifestar o invisível da natureza ou das coisas, o cinema admite exibir o invisível da existência humana e seus objetos sócio-históricos.

Ver é, por conseguinte, adentrar em um mundo de seres que se manifestam, e eles não se manifestariam se não pudessem estar ocultados dos outros ou detrás de alguém. Em outras palavras, olhar é vir habitar o mundo e dali perceber todas as coisas de acordo com a face que elas voltam para ele. Mas, no ponto em que também podemos vê-las, elas continuam residências abertas ao olhar e, localizada virtualmente nelas, notamos, sob distintos ângulos, a intenção primordial da visão atual (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 104-105).

Na filosofia de Merleau-Ponty (2006a), a percepção é direta, porque nela já há a significação. A questão é que alguma coisa apenas existe para o sujeito se começar a fazer sentido em seu mundo, em sua vida, se for experimentado, e, por adicionar-se a seu mundo, ele pode procurar experiências prévias para significações atualizadas e especiais. Outra fisionomia da sua filosofia é que toda imbricação do homem com o mundo é “estesiológica”, isto é, dá-se por meio do corpo, dos sentidos, da estesia. E, além disso, o autor assinala a comunicabilidade dos sentidos como preceito para a percepção do mundo, o que ele nomeia de sinestesia.

Assim, torna-se imperativo pensar sobre a percepção no cinema para, após isso, ponderar sobre a significação possível na reprodução

fílmica. Se trabalharmos na compreensão de que a percepção é direta, indo ao encontro do pensamento de Merleau-Ponty, escolhemos compreender que aquilo que é reproduzido no filme já possui significação para o indivíduo, mesmo que essa percepção venha conectada à consciência de que o que se apreende é uma probabilidade representativa do que se significa.

Podemos afirmar que essas características são reforçadas no pensamento do conhecido teórico de cinema André Bazin. Esse autor é o mais significativo representante da noção de que a arte cinematográfica se fundamenta no seu domínio ontológico. Ele vem realçar a noção de que a singularidade do filme não está na habilidade de utilização da montagem, porém no seu contrário, isto é, na adequação modelar da imagem fílmica ao significado da realidade (BAZIN, 2014, p. 28-29). Essa característica ontológica marcou, nos anos de 1950, o fazer teórico e prático do cinema, influenciando intensamente, por exemplo, o aparecimento de movimentos cinematográficos como a *Nouvelle Vague* francesa e o Cinema Novo brasileiro.

Bazin vai racionalizar esse aspecto ontológico não somente como uma razoabilidade do cinema, mas como o cerne a que a arte fílmica permanece atrelada. No cinema, diferentemente de outras artes, não há um afastamento do mundo, uma disparidade no que concerne à “*physis*”; o filme é a condição estética da matéria. Por essa razão, a partir dessa noção, no cinema, há uma mágica autêntica que compõe o fundamento para o adequado realismo, tanto mais fidedigno quanto mais o fato é visto (ou se julga visto), através do enquadramento cinematográfico que permanece total, reverenciado, intocável, pois a sua mera apresentação é reveladora, o que autentica e salva a ilusão original (XAVIER, 2005, p. 70).

Observamos que alguma coisa dessa apreciação ontológica do cinema se localiza já no que o estudioso Ismail Xavier (2005, p. 54) chama de “realismo crítico”, no momento em que ele busca restabelecer a realidade à nossa atenção, não por tecnologias microscópicas, como se raciocinava no princípio do cinema, mas dando-nos a apreender a realidade cotidiana, fazendo visível e audível o que, na percepção do dia a dia passa despercebido.

Trata-se de um realismo disposto a arranjar os acontecimentos narrados em perspectiva e capaz de estabelecer suas relações de maneira a que se dê um resultado peculiar. Aqui, a imagem e o som não se ajustam com a intenção de exhibir algo, porém com o objetivo de denotar algo, em nome de uma apreensão do seu sentido sócio-histórico (MONTEIRO, 1996, p. 66-67).

A partir desse viés, as afinidades entre o visível e o invisível, o intercâmbio entre o dado imediato e suas significações torna-se cada vez mais entrelaçado. O decurso de imagens elaboradas pela montagem fornece relações atualizadas a todo momento e somos, na maioria das vezes, induzidos a estabelecer amarrações propriamente não existentes na tela. A montagem indica e nós fazemos a dedução. Os sentidos se entrosam menos pela energia de isolamento e mais por entusiasmo de contextualizações para as quais a arte cinematográfica possui um livre-arbítrio apreciável (XAVIER, 1997, p. 367).

Resulta-se, aí, a declaração de que a visão e o mundo convivem em uma ambiguidade sem solução, ou seja, somente nos identificamos no nosso pertencimento ao mundo de uma maneira imprecisa, “estar-no-mundo” como “viver-no-mundo”, e o cinema é, aqui, exemplar. Por meio da arte fílmica, há um reendereçamento da visão que vê (vidente) a si mesma enquanto visível, permitindo entender, por um sentido, que o mundo em si e para mim é um somente e, por outro, que é uma faculdade de justaposição ao outro tal como ele é em si, atenuando a separação entre vidente e visível (VIEGAS, 2010).

Dessa maneira, a autora Suzana Viegas (2008, p. 43) destaca no pensamento de Merleau-Ponty quatro ideias-chave a respeito do cinema, influenciadas, em maior medida, pela teoria da *gestalt*, pelo escritor André Malraux e pelo cineasta Roger Leenhardt¹. São elas: a adesão entre a percepção e o cinema em que este último é um objeto percebido modelar; a afinidade singular entre visível e invisível; a reversibilidade entre vidente e visível; por fim, a arte fílmica como forma temporal que apenas a si própria remete. Todas essas ideias transportam em si fortes cargas ontológicas, mostrando os traços essenciais entre cinema e filosofia.

Primeiramente, a noção de *gestalt* é a ampla inspiração da exposição que Maurice Merleau-Ponty faz da arte cinematográfica e, por isso, inicia por diferenciar a psicologia clássica da teoria da *gestalt*, por meio da apreciação da percepção do mundo, a partir de exemplos palpáveis da audição e da visão. Segundo a psicologia clássica, compreendem-se os objetos da percepção juntando ou reorganizando as inúmeras partes, o painel do qual é elaborado o campo perceptivo.

¹ A grande influência para a reflexão sobre o cinema foi não só de André Malraux e as análises de base psicológicas sobre a técnica cinematográfica e as categorias da imagem, som, montagem, etc que Malraux expõe em *L'esquisse d'une psychologie du cinéma*, escrito em 1940, mas também de Roger Leenhardt e o texto escrito para a Revista *Esprit*, em 1936, chamado *Le rythme cinématographique*.

Inversamente a esta teoria, analítica e intelectual, do homem diante do mundo e dos outros, a psicologia *gestalt* assegura a percepção do todo como forma integral de exposição do “estar-já-no-mundo” (VIEGAS, 2010).

Dessa forma, a percepção é contígua e analítica, pois se está, de maneira inevitável, imerso no mundo, porque, do ponto de vista de Merleau-Ponty, estar-no-mundo é viver-no-mundo. A percepção natural diferencia-se da percepção analítica por não apartar os elementos, por não compor um painel de elementos sobrepostos, antes assegurando a composição de um código de configurações do todo, da forma sobre o fundo (VIEGAS, 2008, p. 32-33).

A percepção analítica, que dá o valor absoluto dos elementos isolados, corresponde, portanto, a uma atitude tardia e excepcional, é aquela do cientista que observa ou do filósofo que reflete. A percepção das formas, no seu sentido geral de percepção de estrutura e de conjunto ou de configuração, pode ser considerada como o modo de percepção espontâneo. Assim, o cinema, como uma “nova psicologia” evidencia o caráter sinestésico da percepção.

Podemos dizer, então, que a atenção do filósofo pelo cinema, enquanto objeto percebido, baseia-se na sua contribuição para a fenomenologia da percepção e do olhar e também na probabilidade de uma justaposição em relação aos outros. A circunstância em que o espectador acede aos dados dos sentidos será de grande relevância, porque, tal como no princípio de formatação da percepção em que o todo precede as partes, também o filme é percebido como um todo. Som, imagem, diálogo, música e montagem são um todo, ou seja, uma forma de temporalidade (VIEGAS, 2010).

Por essa razão, a visão de quem percebe torna-se uma visão cinematográfica, uma visão que combina e convive com a própria arte fílmica. No cinema, o olhar é reendereçado a si mesmo como olhar visível. A potencialidade filosófica do filme será a de revelar de que maneira se está mergulhado no mundo e nos outros, de que modo a própria intencionalidade desponta e torna-se visível através dos recursos cinematográficos.

Essas características remetem à noção de corpo, que pode ser entendido como espaço e luz para a visão. O ato de ver se realiza no mundo por meio da corporeidade, sem destituir da visão sua especificidade de ser visão. Ela é em si mesma, mas sempre em consonância com o corpo. É relevante frisar que não é o espaço como unidade de relações, conforme compreendia René Descartes, que interessa a Merleau-Ponty. A sua atenção está voltada para o movimento

da corporeidade/mundo que, por sua vez, examina as especificidades do movimento da visão e do corpo.

A experiência corpórea, olhar e ver, expressa um pensamento em ação, em movimento na experiência vivida. Quando elege a visão em suas reflexões, Merleau-Ponty evidencia o olhar inerente à corporeidade e retoma a experiência da visão e do corpo na experiência do pensamento como vivência da corporeidade e da carnalidade. Logo, o cinema possui a capacidade de manifestar o interior do corpo vivido por meio do exterior do corpo visto, como nas emoções reproduzidas pelos atores e visíveis nos seus sinais e atitudes. É a exterioridade dos corpos, mas, sobretudo, os comportamentos e os gestos, é uma revelação de uma concordância intencional, de uma consciência que apalpa as coisas e os outros (VIEGAS, 2008, p. 41).

No que diz respeito à questão da visibilidade, Merleau-Ponty (2006, p. 162) profere que “eu, o vidente, sou também visível”. Ele lança mão do termo *quiasma* para se referir a esse relacionamento de intersecção ou de reversibilidade entre o vidente e o visível, o tocante e o tocado, o falante e o falado e que, na obra “Fenomenologia da percepção”, aparece como composição ontológica da oposição reversível de sujeito-objeto, interior-exterior. É o entrecruzamento ou intersecção do olhar em que me observo do exterior, “é preciso que aquele que vê não seja ele próprio estrangeiro ao mundo que vê” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 175).

A reversibilidade pode ser levada em conta, já que é a imbricação entre o tocante e o tangível, entre o vidente e o visível. É uma estrutura de reversibilidade que manifesta a dificuldade de assimilação simultânea dos dois estados, passivo e ativo, ver e ser ouvido, pois, nessa experiência, existe continuamente uma lacuna ou uma distância entre o olhar que vê e se inclui visto. No exemplo de Merleau-Ponty (2006a, p. 201), a mão direita que apalpa a mão esquerda não pode ser apalpada, já que, ao ser ativa, não pode, concomitantemente, ser passiva, porque, ao ser apalpada, a mão direita não é um objeto, e sim a reversibilidade reflexiva do seu toque.

Ao analisar essa questão, notamos que há uma ligação que circunvizinha os dois lados, isto é, as naturezas do ser vidente e visível; contudo não é possível presumir quem observa primeiro ou se o corpo se percebe antes mesmo de olhar os objetos. A permanente sintonia do vidente e do visível é inteligível pela sua forma sensível, que é retribuída por uma afinidade entre o visível e as coisas. Próximos, o corpo principiado no mundo sensível encontra, na exterioridade, uma interioridade e, na interioridade, a exterioridade; todavia não estão

desunidos, pois os extremos se tornam compreensíveis, partes do próprio todo. Assim, o corpo atua – possui a capacidade de ver – e seu ato assenta sobre si mesmo.

O corpo, indivisível, permitindo ser percebido não somente como aparência, demonstra como a visão com respeito ao corpo é diferente; decisivamente, o corpo no seu ser, na sua essência, atravessa o mundo, devido a certo grau de afinidade. Portanto não existem balizas que constringam o corpo a ser vidente e o mundo a ser o visível. A carne do mundo imbrica, transporta o corpo e as coisas, transforma em si as parcelas comuns dos outros seres, outorgando ao corpo o direito de conviver com as coisas como se ficassem presas na mesma conjuntura. A carne não é simplesmente uma conexão, não prediz duas parcelas afastadas, mas ampara o entrelaçamento do corpo e das coisas, já que é um elemento do ser.

Desse modo, a arte, nomeadamente, o filme, é o lugar de encontro do outro e de si próprio, porque o olhar possui a habilidade tátil de abarcar o mundo e os outros, de apalpar o visível. A reversibilidade entre o cinema e a sua experiência denota que, nessa arte, o ato de ver torna-se visível nesse procedimento que não é dialético, mas coincidente. Na arte fílmica, o espectador não só apreende e entende as experiências dos outros como, de uma maneira reflexiva, nota e percebe a sua própria percepção e compreensão. Trata-se de uma imbricação entre a experiência direta, percepção contígua das experiências dos outros, e a experiência indireta, percepção intercedida pelas experiências dos outros (VIEGAS, 2008, p. 35).

Além desses aspectos, o cinema é uma configuração temporal ou “unidade melódica” de imagem e som. Se, por um viés, o cinema é uma amostra visível de tudo o que a nova psicologia *gestalt* expõe acerca da percepção em geral, por outro, a psicologia pode colaborar para a apreensão do que está conexo à percepção cinematográfica. “Um filme não é uma soma de imagens, porém, uma *forma* temporal” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 110), isto é, uma coesão temporal visual e sonora, o que induz Merleau-Ponty a mencionar as conhecidas experiências de Lev Kuleshov nas quais este autor soviético, utilizando o mesmo plano do ator Mosjúquin, no entanto, através da montagem de diferentes sequências, leva o espectador a ver, em sua face, distintas emoções, de acordo com o decurso das imagens.

Na concepção de um filme como configuração temporal, não se trata somente de incorporar som a imagens antecipadamente capturadas ou o inverso, porquanto a relação entre esses dois elementos é essencial. Merleau-Ponty advoga a verossimilhança narrativa e a sincronia

imagem-som de um filme com o objetivo de instituir uma realidade inteiramente nova, ou seja, se não fossem exibidos em uma tela, não se teria o ensejo de observar esses fatos na realidade. O autor assevera ainda que um filme pode expor uma história por imagens e sons, igualmente como o romance o realiza pelas palavras; o cinema, então, é uma arte visual e narrativa e, como implicação, assegura que o escopo da arte cinematográfica não será a de produzir ideias. Não existe uma realidade para além da tela de projeção, só há uma para ali, onde se localiza o espectador no desenvolvimento do olhar vidente e visível. O que é inerente ao filme é a sua visibilidade (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 112-115).

É importante destacar ainda que a questão da visibilidade vincula-se com temporalidade e esta, por sua vez, relaciona-se com o sujeito e o mundo. O tempo concentra duas dimensões, sujeito e objeto, no sentido de que existiria, então, um “tempo sujeito” e um “tempo objeto” e é por essa razão que ele se torna fundamental para a compreensão das relações entre sujeito e mundo. Segundo Merleau-Ponty, um dos aspectos básicos que já aponta para um vínculo entre temporalidade e subjetividade consiste na constatação comum de que se vivem as experiências umas após as outras, sempre com um “antes” e um “depois”; porém, segundo o autor, outro aspecto apresenta uma relação muito mais íntima entre o tempo e a subjetividade, pois as pessoas não são eternas (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 549).

Podemos, então, levar em consideração a relevância da arte fílmica para além dos estudos a respeito da percepção de cunho psicológico, quando se diz que o cinema não consente unicamente em mostrar ideias. Do ponto de vista de Merleau-Ponty, a intenção do cinema está na sua percepção, no fato de manifestar abertamente modos e atitudes humanas, maneiras de estar no mundo, características ontológicas de se relacionar com o outro e com as próprias coisas, já que os estados emotivos são, tanto no cinema como nessa nova psicologia, atitudes e comportamentos.

Para a ampliação e a compreensão de todos esses aspectos, organizamos a estrutura do trabalho da seguinte maneira: no capítulo 1, faremos uma exposição geral acerca de relações entre cinema e filosofia e da importância de alguns autores cujos vários sistemas e abordagens são tomados para problematizar o cinema como fenomenologia e como ontologia, dando destaque para o filósofo Gilles Deleuze e o cineasta Jean-Luc Godard. No capítulo 2, daremos ênfase a algumas ideias de Merleau-Ponty referentes à natureza e à significação do filme, pois, para esse autor, as análises de um objeto em geral, aplicam-se igualmente ao

cinema, enquanto este é um objeto a se perceber e não a se pensar, isto é, quando se percebe um filme, cinema e mundo se organizam perante o indivíduo.

Já no capítulo 3, examinaremos as relações entre arte, linguagem e cinema, buscando compreender a arte, especificamente como manifestação de liberdade, indivisibilidade e mistério do sensível e da temporalidade, analisando o que daí decorre em direção à futura instituição de uma nova forma de ontologia. Por fim, no capítulo 4, analisaremos a constituição do filme e do ser como elementos intrínsecos diante de uma nova perspectiva ontológica, na qual cinema, carne e mundo gravitam um sobre o outro, para abertura do processo cabal de visibilidade, fenômeno que vemos, notadamente, no cinema moderno (como mostraremos nas relações de Godard como Merleau-Ponty) e mais especificamente em obras contemporâneas, como no filme “Zidane: um retrato do século XXI (2006), em que a dimensão ontológica merleau-pontiana pode ser amplamente manifesta.

Levando ao máximo as ponderações de Merleau-Ponty, compreendemos mais claramente que, entre o pensamento filosófico e a arte fílmica, não existe uma primazia de uma em relação à outra, porém há uma convivência: o cinema mostra e torna visível a maneira de ponderarmos as afinidades com os outros, com o mundo, e a filosofia dá a possibilidade de reflexão a respeito do que se exhibe nas imagens, isto é, a sua visibilidade (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 117). Existe, portanto, uma relação inerente e autônoma entre a arte e o pensar que se imbrica com a minha carne e a carne do mundo. Assim, permite-se que o olhar que vê se descubra a si mesmo como visível e invisível, e que o cinema seja iminentemente uma expressão ontológica por excelência.

1 A ARTE CINEMATOGRAFICA EM BASES REFLEXIVAS

Optamos por realizar, neste capítulo, uma exposição geral acerca das relações entre cinema e filosofia e da importância de alguns autores cujos vários sistemas e abordagens são tomados para problematizar o cinema como fenomenologia e como ontologia. Nossa intenção, neste momento, não é traçar um rol numeroso de estudiosos que trataram dessas questões, mas apontar algumas linhas de pensamento que nos auxiliarão no posterior aprofundamento desses temas.

1.1 FILME, FENOMENOLOGIA E ONTOLOGIA: AUTORES E CONCEITOS

O cinema pode ser considerado um meio criativo, um produtor de novas e diferentes coisas. O que o governa, o que o impulsiona, o que o produz são as questões que muitos teóricos do cinema e filósofos procuraram articular. Cinema envolve também outras formas audiovisuais, tais como a televisão, jogos de computador, indústrias de mídia on-line que remodelam o conhecimento do mundo por meio de várias categorizações, gêneros, campos de investigação, diferentes métodos de representação, intervenção ou provocação. Por meio dos seus vários pressupostos e finalidades diferentes, o cinema mostra e indaga as formas como nós agimos sobre as coisas do mundo, incluindo a própria natureza do pensamento que é, de uma forma ou de outra, uma atividade perceptiva, mas também corpórea e carnal.

Dessa maneira, a pergunta “O que é o cinema?” é uma questão ontológica, já que é uma indagação acerca das formas pelas quais o cinema pode reunir partes diferentes, expressões, tecnologias e eventos e produzir uma unidade inteira: um filme, uma obra audiovisual. Mas é também uma questão fenomenológica, em que estão situadas as explorações de consciência e de ser cinematograficamente produzidas por meio da percepção e do movimento.

No que tange a esse aspecto, a fenomenologia pensada por Edmund Husserl (1988) é uma volta ao mundo vivido, ao mundo da experiência, o ponto de partida de todas as ciências. A fenomenologia propõe descrever o fenômeno, e não explicá-lo ou buscar relações causais; volta-se para as coisas mesmas como elas se manifestam. Voltar às coisas mesmas significa voltar ao mundo da experiência, considerando que, antes da realidade objetiva, há um sujeito que a vivencia; antes da objetividade, há um mundo pré-dado, e, antes de todo conhecimento, há uma vida que o fundamentou.

Husserl faz da fenomenologia uma investigação filosófica que pretende elucidar de que maneira a possibilidade de conhecer eventos e objetos mundanos se funda nas estruturas de consciência. Essa investigação situa-se no conceito de “intencionalidade”. Diz ele: “A palavra intencionalidade não significa nada mais que essa particularidade fundamental e geral que a consciência tem de ser consciência de alguma coisa, de conter, em sua qualidade de cogito, seu *cogitatum* em si mesma” (HUSSERL, 2001, p. 51).

Esse conceito de intencionalidade indica que o aspecto primordial da consciência é seu atributo de se referir constantemente a algo que não ela mesma: ter consciência é sempre ter consciência de alguma coisa. Explicitando melhor, a consciência é uma atividade composta por atos (percepção, imaginação, paixão etc.), com os quais objetiva algo. A percepção é percepção de um percebido, a imaginação é a imaginação de um objeto imaginado, o desejo é desejo de um desejado. Logo, a consciência somente é consciência estando voltada para um objeto, assim como o objeto só pode ser definido em relação com a consciência (CARMO, 2011, p. 17-18).

É importante dizer que o mundo fenomenológico é composto pelos modos de doação dos objetos em correlação com os atos de consciência. É por essa razão que a investigação husserliana partilha do idealismo transcendental. Em virtude do conceito de intencionalidade, Husserl entrevê, entre sujeito e objeto, ou consciência e mundo, uma correlação mais amplificada que a dualidade sujeito-objeto do pensamento cartesiano. Na verdade, esse filósofo alemão quer demonstrar um método de cognição que, enquanto mantém uma espécie de análise imanente aos conteúdos da consciência, poderia ainda chegar a um conhecimento mais “absoluto” e “universal”.

As noções de Husserl a respeito de uma consciência que não está circunscrita a si mesma, porém relaciona-se abertamente com o mundo, foram compreendidas, por exemplo, por Jean-Paul Sartre como as bases de uma filosofia da ação. Já Maurice Merleau-Ponty (filósofo sobre o qual nos aprofundaremos em capítulos subsequentes) empreendeu uma virada corporal na fenomenologia, ampliando a ideia de intencionalidade, inscrevendo-a como marca de todo e qualquer fenômeno no interior da experiência vivida, enraizando-a na experiência primária, imediata e pré-reflexiva do corpo situado no mundo. Agora, o corpo não mais como mero suporte para atividade da mente, mas como fonte de toda experiência possível (CARMO, 2011, p. 8-9 e 19-20).

O alcance da fenomenologia não se restringiu somente ao campo da filosofia, pois diversos pensadores das ciências humanas buscavam

nela um suporte, um diálogo e subsídios metodológicos. Nesse contexto, autores alemães como Hugo Münsterberg e Rudolf Arnheim, ligeiramente influenciados pela fenomenologia e mais preocupados com as relações entre psicologia e percepção visual, irão tecer relevantes reflexões sobre a noção de cinema.

O filósofo e psicólogo Hugo Münsterberg, em 1916, publicou uma obra intitulada *The Photoplay: A Psychological Study*, livro que muitos consideram como um inovador trabalho da teoria do cinema e o primeiro a considerar as potencialidades específicas de cinema como uma forma de arte independente (LANGDALE, 2002, p. 2). Infelizmente, a edição do seu texto inovador esgotou-se logo após a Primeira Guerra Mundial e só foi relançada em 1970. Embora ainda hoje pouco conhecido, Münsterberg é considerado como uma das principais figuras intelectuais de sua época, um dos fundadores da psicologia aplicada (ANDREW, 1976, p. 14-15).

O autor em tela foi um incansável defensor do cinema, promovendo-o como uma forma de arte legítima capaz de sintetizar, em seu bojo, fotografia, drama, literatura e música. Como muitos teóricos iniciais do cinema, Münsterberg tentou identificar as especificidades artísticas desse novo meio, defendendo a validade do cinema como uma forma de arte diferente do romance e, de certa maneira, superior ao teatro e à fotografia. Ele também articulou, de forma distinta, dimensões psicológicas da experiência cinematográfica, com o paralelo sugestivo entre técnicas cinematográficas e experiência perceptiva, antecipando assim sua própria estética psicológica do filme (CARROL, 1988, p. 490).

De fato, Münsterberg chamou o cinema, mantendo um paralelo teatral comum em sua época, de *photoplay* (peça cinematográfica, literalmente uma peça de teatro filmada, ainda que ele argumente que o cinema não pode ser reduzido ao teatro). Sua principal contribuição para a teoria do cinema envolve seu apurado exame do paralelo entre dispositivos cinematográficos (*close-up*, *flashback*, movimentos de câmera, cortes etc.) e atos psicológicos de consciência (atenção, lembrança, imaginação, estados emocionais etc.). Podemos, portanto, entender o poder estético do filme, uma vez que assistimos ao modo como ele influencia a mente do espectador, o que significa analisar o processo mental que essa forma específica de atividade artística produz em nós (MÜNSTERBERG, 2002, p. 65).

Nas análises de James Dudley Andrew (2002, p. 30), importante teórico do cinema, nos diz o seguinte:

Münsterberg foi em primeiro lugar um filósofo, um idealista da escola neokantiana. E é a estética kantiana que ele nos entrega pré-embrulhada no início da parte II de seu livro. Seguindo Kant, Münsterberg utiliza um tipo inteiramente diferente de análise quando se volta da psicologia para a estética. A psicologia é parte de um modo de pensar científico. Tenta explicar aspectos do que Kant chamou de “domínio fenomênico”, o domínio do senso de experiência onde as coisas são ligadas no tempo, no espaço e na causalidade. A introdução histórica de Münsterberg descreveu a epiderme do cinema, tratando-o como um objeto *in natura*. A parte I concentrou-se na psicologia porque Münsterberg considerava o cinema um objeto para experiência exigindo que o relacionemos com o local da experiência, a mente (ANDREW, 2002, p. 30).

Para Münsterberg, a história do cinema divide-se entre desenvolvimentos cinematográficos externos e internos, isto é, entre a história tecnológica do meio e o desenvolvimento do uso, pela sociedade, desse meio. A história descreveu o objeto que geralmente chamamos de cinema, e a psicologia revelou como o objeto externo concebe o objeto interno, que é, na verdade, o filme. Juntas, essas explicações elucidam os aspectos “fenomênicos” do cinema. A segunda metade de seu livro vai da ciência para a filosofia, explicando a forma e a função do cinema, isto é, o “domínio numênico”. Ainda que a ciência seja hábil em mostrar como uma coisa ganhou existência e como funciona em nossas vidas, é incapaz de descrever o valor desse objeto (ANDREW, 2002, p. 30).

Dessa maneira, o autor combina, em sua obra, uma abordagem de “atitude estética” kantiana, com uma metafísica da arte schopenhaueriana, como que nos permitindo transcender nosso imediato contexto espaço-temporal. Ele começa explanando que a tradicional abordagem mimética – a arte como imitação da natureza – é claramente inadequada para dar conta dos aspectos da arte. Essa arte não pode ser simplesmente imitação, já que a imitação como tal não é necessariamente agradável esteticamente. Além do mais, muitas das artes mais esteticamente impressionantes são não miméticas, como a arquitetura e a música, ou envolvem decididamente técnicas ou

mecanismos estéticos não imitativos, como o discurso poético e a performance dramática (MÜNSTERBERG, 2002, p. 113-115).

Por essa razão, o filme tem sua própria estética, que não pode ser importada da pintura, da literatura ou do teatro. Tanto das perspectivas estéticas como das psicológicas, o filme narrativo apresenta uma história humana “superando as formas do mundo exterior, ou seja, espaço, tempo e causalidade, e ajustando os eventos em relação às formas do mundo interior, isto é, a atenção, a memória, a imaginação e a emoção” (MÜNSTERBERG, 2002, p. 129, tradução nossa).² Em outras palavras, a abstração inerente da imagem fílmica (especialmente no filme mudo) distancia a performance da tela do reino físico e a traz mais perto das dimensões mentais de experiência.

Podemos dizer, então, que a reivindicação de Münsterberg para com o cinema não é da ordem metafísica ou epistemológica, porém é uma afirmação sobre o tipo de experiência estética que o filme possibilita, em contraste com outras formas de arte, tal como o teatro. A “performance” cinematográfica não é tão ligada ao espaço, ao tempo e à causalidade, como é a performance teatral ao vivo, uma vez que esta última é sempre necessariamente confinada ao espaço-temporal presente de discursos e ações dos artistas. A imagem do artista na tela, por outro lado, pode ser justaposta com diversos números de outras imagens de espaços diferentes, às vezes até mesmo “desafiando” a causalidade comum por meio do uso criativo da montagem e dos efeitos especiais, especialmente hoje com o cinema de animação e o cinema digital, graças a imagens geradas por computador.

Percebemos que o cinema manipula exteriores formas de espaço, de tempo e de causalidade, com o intuito de destacar que não estamos lidando com alegações metafísicas extremamente estranhas ou bizarras. Os dispositivos técnicos e as técnicas estéticas do meio cinematográfico tornam possível uma manipulação estética de espaço, de tempo e de causalidade, de maneira que não estão frequentemente disponíveis para uma performance teatral ou para outras artes. Tal fato é importante, pois tem relação com uma possível transformação de nossa própria experiência cinematográfica. Assim, esse é o legado duradouro do trabalho inovador de Hugo Münsterberg sobre uma filosofia do cinema ou uma estética fílmica.

² Na versão original: *by overcoming the forms of the outer world, namely, space, time, and causality, and by adjusting the events to the forms of the inner world, namely, attention, memory, imagination, and emotion.*

Já o psicólogo e teórico alemão Rudolph Arnheim está interessado no cinema como arte. Para ele, à semelhança de outros meios artísticos, como foto, música, dança e literatura, o filme pode servir a várias funções, uma das quais é a artística. Todavia, a principal crítica feita a esse entendimento do cinema como arte, está relacionada à caracterização da sua capacidade de representação, isto é, como um meio fotográfico, o filme é meramente uma reprodução da realidade (ARNHEIM, 1957, p. 2).

Como Noël Carroll observa, tal crítica vem da crescente tendência artística no final do século XIX e começo do XX em direção à denominada antimimesis. De Baudelaire a Croce, a principal função da arte, alegam, não pode ser encontrada na imitação da natureza e, portanto, o filme, que se destaca em “re-apresentar” a realidade, é considerado esteticamente inadequado para pertencer ao mundo da arte (CARROL, 1988a, p. 21).

Uma implicação de tal crítica é que os processos mecânicos envolvidos na fotografia e no cinema não permitem controles ou intervenções criativas de seus operadores. Pintores, por exemplo, podem intervir a qualquer momento durante o processo de pintura, desde a decisão do tema, composição, desenho e cor do pigmento. Em contraste, cineastas, fotógrafos têm uma gama limitada de controle – como iluminação e a colocação de objetos durante o processo de filmagem – enquanto o restante é submetido por meio de um processo mecânico mais ou menos automático.

Em sua tentativa de desafiar a crítica estética da fotografia e do cinema, Arnheim primeiro pergunta se o processo de filmagem é realmente automático. Uma imagem fotográfica de um objeto simples, tal como um cubo, observa o autor, não é automaticamente obtida. Pode-se ter sucesso ou falhar na tentativa de elaborar um objeto reconhecível para o espectador e, portanto, requer habilidade do fotógrafo ou do cineasta para encontrar ângulo e iluminação adequados (ARNHEIM, 1957, p. 9-10).

Dessa forma, a capacidade de representação do cinema e da fotografia não é simplesmente dado, mas é algo que pode ser alcançado em virtude das habilidades do cineasta e do fotógrafo. Esse autor alemão não concebe a relação entre uma imagem e seu referente como uma questão de “verdade” ou correspondência. Pelo contrário, está em jogo a sensibilidade estética de um fotógrafo, que pode fornecer uma percepção do objeto. Um artista do cinema captura a essência de um objeto ou um evento, e não há um conjunto de regras a seguir. É uma questão de sentimento (ARNHEIM, 1957, p. 10).

Especificamente em relação ao cinema, Arnheim enumera um conjunto de atributos de uma obra cinematográfica que diferencia a percepção fílmica da percepção natural. Da redução da profundidade, à iluminação, à delimitação da tela, à ausência da continuidade espaço-tempo e à ausência de cor (filme preto e branco), a transformação fílmica da realidade fica aquém de prestar uma réplica exata da percepção natural. Em imagens fílmicas, por exemplo, tamanhos e formas dos objetos não permanecem constantes do modo que normalmente vemos dois objetos distantes. Em vez disso, o objeto no fundo de uma imagem parece desproporcionalmente pequeno, devido à visão monocular da câmera (ARNHEIM, 1957, p. 13-14).

Além do mais, Arnheim destaca um aspecto que ele acredita que distingue o cinema da fotografia e do teatro. O filme produz, no espectador, um singular efeito “espectatorial”. Este autor afirma que a imagem fílmica não é nem completamente bidimensional, nem completamente tridimensional, tornando uma ilusão “parcial” do espaço real. Um dos aspectos relacionados a essa perspectiva está de acordo com alguns princípios da psicologia da *gestalt*. Mesmo o processo mais elementar de visão não recebe passivamente dados do mundo real, mas criativamente organiza matérias-primas sensoriais em conformidade com um conjunto de princípios. Na percepção natural, não precisamos de todos os detalhes para inferir o todo. Da mesma forma, com poucos aspectos salientes de objetos e eventos representados em um filme, podemos ainda ter um forte senso do real (ARNHEIM, 1957, p. 28-29).

Essas observações ontológicas e epistemológicas de Arnheim sobre o cinema levam-no a afirmar que o filme está longe de ser uma cópia perfeita da realidade, fornecendo ao espectador uma experiência perceptiva como uma alternativa tanto à percepção natural, como à percepção dada por outros meios artísticos. Dessa maneira, o objetivo dos cineastas não é meramente “re-presentar” a realidade, desdobrando-se em frente à câmera, mas transformar suas restrições materiais na chamada “expressão cinematográfica”. Aqui o autor enfatiza a natureza expressiva da percepção visual em geral, considerando que nosso mecanismo perceptual não se limita a registrar os dados dos sentidos, mas reconhece-os como expressão (ARNHEIM, 1974, p. 454-455).

Para Arnheim, expressão é uma característica inerente de padrões de percepção, não é uma projeção ou associação com as qualidades expressivas do ser humano e os seres animados. A expressão cinematográfica, além de envolver o processo fílmico de transformação do real, também reflete e registra a visão artística e a sensibilidade do cineasta. Portanto a representação cinematográfica não é um veículo de

transferência do real, não é apenas um instrumento de observação, mas um meio de traduzir e de comunicar-se através do real. A valorização estética do filme pode, então, incluir o entendimento de conteúdo e sua aparência expressiva (ARNHEIM, 1974, p. 452).

A arte cinematográfica não é uma imitação, mas uma transformação da natureza. Para ser arte, o cinema explora e realça tanto o espaço formal, como o fenomenal entre natureza e cinema, ou seja, quanto mais estreita é a diferença entre a reprodução fílmica e a realidade, maiores são as chances de se tornar um filme de arte. Além do mais, o cinema requer um tipo de agir diferente do que é desejável em teatro, por exemplo, uma vez que o tamanho da tela e o *close-up* aumentam a legibilidade de ação do personagem. A atuação e os gestos em cinema contêm precisão e clareza, na medida em que eles podem ser vistos como não naturais.

Para Arnheim, as qualidades cinematográficas, isto é, os efeitos produzidos por meio da câmera parecem ter mais significância do que os efeitos produzidos por outros meios, tais como o cenário, os trajes ou mesmo a cor. Esse autor nega o potencial artístico do filme colorido, não só porque ele se aproxima da realidade mais do que o filme em preto e branco, mas também porque a liberdade artística dos cineastas só pode ser alcançada por meio da escolha e configuração da cor através da *mise-en-scène*. Tal processo é meramente uma “transposição”, não uma “transformação” da realidade (ARNHEIM, 1957, p. 155).

Assim, a importância da teoria do cinema de Rudolph Arnheim reside em sua tentativa de construir sistematicamente uma teoria que se concentra, principalmente, em como a forma fílmica envolve os mecanismos perceptivos e conceituais do espectador e, além disso, ela pretende localizar a fonte de potenciais artísticos nas próprias limitações da obra cinematográfica.

Posteriormente, pôde-se notar uma intersecção mais clara da Fenomenologia com o estudo do cinema, em meados dos anos 1940, na França, com a inauguração do movimento denominado de *Filmologie*, que durou até a década de 1960 e que teve como tarefa a descrição não só de filmes, mas também de atividades existenciais, psicológicas e institucionais do cinema e exibição de filmes. Esse movimento chegou a publicar uma revista chamada *Revue Internationale de Filmologie* (1947-1960), com ensaios que enfatizavam a investigação fenomenológica na natureza qualitativa e a psicologia da percepção cinematográfica que diferenciava outras produções de percepção de consciência, tais como sonhos, lembranças e ilusões (CASSETTI, 1999, p. 91-92).

Filmologie também forneceu um contexto em que o interesse pelo cinema aumentou entre os filósofos e os estudiosos não diretamente relacionados a esse movimento. Houve, por parte deles, uma variedade de investigações fenomenológicas do cinema que descreveram a sua “ontologia”, manifestando, todavia, dois interesses temáticos muito diferentes: um, em uma antropologia existencial e social focada nos efeitos culturais do cinema como um novo modo de simbolizar o nosso “mundo da vida”; outro, em uma estética transcendental voltada para o cinema como uma forma de expressão e de criação mediada tecnologicamente (CASETTI, 1999, p. 91-92).

Influenciado por Maurice Merleau-Ponty, o antropólogo Edgar Morin, em sua obra: “O cinema, ou o homem imaginário” (1956), foi insistente na lógica corporal e afetiva do cinema. Esse autor abre sua referida obra, chamando a atenção para dois elementos: a fotografia e o cinema, que são precursores necessários para seu tema principal, ou seja, o cinema como um fenômeno que podemos compreender em sua plenitude.

Para ele, as máquinas inovadoras do século XIX de imagens-capturas automáticas colocam o homem em uma nova relação com o mundo e consigo mesmo. No entanto, nenhuma delas carrega as características espaciais e temporais muito mais complexas, específicas do cinema, quando este surgiu pouco antes da Primeira Guerra Mundial, como um espetáculo de massa com potencial mítico (MORIN, 1985, p. 3).

Em suas análises, Morin coloca a reflexão filosófica em diálogo com as descobertas antropológicas. Ele relaciona a ideia da fotogenia com o movimento de certas imagens gravadas mecanicamente. A magia da imagem cinematográfica desdobra-se no próprio tempo do espectador, ou seja, a imagem de um trem move-se rapidamente na tela, enquanto o espectador assiste com espanto, ou corre rapidamente para longe da tela, para se proteger. Não se pode dissociar a imagem da presença do mundo no homem e a presença do homem no mundo, sendo que a imagem pode ser considerada seu meio de reciprocidade. Tanto as imagens fotográficas, como as cinematográficas são avatares modernos (MORIN, 1985, p. 15-17).

Dessa maneira, o cinema introduz uma terceira dimensão, por assim dizer, em que o espectador participa ativamente daquilo que está na tela, mais do que apenas olhar maravilhado, ou com medo. Com as imagens fílmicas, o espectador é puxado para um mundo na tela, por meio de um processo de identificação. Essa identificação é fundada na metamorfose da imagem, e não sobre a imagem como dualidade.

Segundo Morin, foi primeiramente o cineasta George Méliès que usou as imagens de seus filmes de ficção para produzir não uma réplica da realidade, mas a realidade como que transformada magicamente (MORIN, 1985, p. 21).

Morin vê um salto qualitativo, quando o espectador se torna mais do que um fascinado espectador e, em vez disso, participa de um mundo transformado em uma tela branca. A preocupação do autor francês nunca foi a de compreender o cinema como duplo, contudo o cinema pode ser visto como vivo dentro da imaginação, vivo quase como a imaginação. Além do mais, o espectador pode ficar mais perto do pensamento mágico quando participa da identificação quase hipnótica do filme, principalmente, o de ficção (MORIN, 1985, p. 70).

As ideias de Morin podem parecer datadas, porque seu tema, o cinema, espalhou-se por toda uma cultura de massa, e sua orientação teórica foi fortemente marcada, na época, anos de 1950, pelo marxismo e pela fenomenologia, acima de tudo. Todavia o cinema em si continua a ser universal, porque cada filme pode usar a realidade para ativar a imaginação por meio de imagens, ao mesmo tempo, usando a imaginação para engrossar a realidade com aspiração e propósitos humanos. O cinema ainda serve como papel heurístico, com seu artefato cultural-modelo, uma entidade espiritual-material que contém inegável valor financeiro e imaginário estético.

Fazendo uma analogia entre imagem e mente, Morin diz que esta última não conhece diretamente a realidade externa. Ela é colocada em uma caixa preta cerebral, e só recebe, através dos receptores sensoriais e redes neurais (que são elas próprias representações cerebrais), excitações (elas mesmas representadas sob a forma de vias ondulantes ou corpusculares), que se transformam em representações, ou seja, em imagens. Podemos até dizer que a mente é uma representação do cérebro; mas, na verdade, o próprio cérebro é uma representação da mente (MORIN, 1985, p. 220).

Em outras palavras, a única realidade da qual temos certeza é a representação, isto é, a imagem, que é não realidade, uma vez que a imagem se refere a uma realidade desconhecida. Certamente, essas imagens são articuladas, organizadas, não só de acordo com os estímulos externos, mas também de acordo com a nossa lógica, com a nossa ideologia, ou seja, a cultura. Tudo o que é percebido como real passa por uma forma da imagem. Em seguida, ela é renascida como memória, isto é, uma imagem de uma imagem (MORIN, 1985, p. 221-223).

De fato, este pensamento imagético consiste em um circuito indiscernível de percepção-reflexão, um circuito cinematográfico envolvendo cérebro e mente, matéria e espírito, corpo e carne, em suma, envolvendo uma antropologia filosófica. Portanto, do ponto de vista de Edgar Morin, o homem contemporâneo é impensável sem o cinema, pois o autor percebe esse meio artístico como ontologicamente revelador da inerência histórica e social do ser humano no mundo.

Pensamento semelhante pode ser notado em uma segunda corrente da fenomenologia francesa, focada nas qualidades estéticas e na experiência do cinema, muitas vezes articulada como uma ontologia influenciada pela teologia. O filme foi celebrado por sua capacidade essencial para fornecer aos espectadores uma imediata apreensão do ser humano, bem como o de prover uma intuição de verdades morais e espirituais.

Destaque aqui para o teólogo Amédée Ayfre, ex-aluno de Merleau-Ponty, que vê, no cinema, a capacidade para revelar a transcendência na imanência. Sua maior intenção é encontrar a maneira pela qual a expressão do que transcende o homem, o sagrado, toma forma nas imagens. Ayfre abordará, por exemplo, o neorealismo italiano como significativo do aparecimento de um novo tipo de realismo, que denomina de “realismo fenomenológico”. Pede, como crítico, que um “sentido total da existência” surja da imagem. Para tal, o filme não pode ser a exposição de uma tese *a priori*, mas sim fazer que o sentido surja das atitudes contidas no que está sendo representado (AYFRE, 1952, p. 9).

A presença do mundo na imagem surge dentro da liberdade do diálogo entre espectador e o que se representa, culminado em uma verdadeira presença de outrem na tela, presença que uma máquina sem alma, como a câmera, não é capaz de trazer para a fruição. Ela está reservada ao diálogo entre uma consciência que não constrói, mas descobre o que mostra, e outra, a espetatorial, que tem acesso à representação no exercício de sua liberdade. Para que o espectador tenha acesso à revelação da ambiguidade, o realizador pode minimizar ao extremo o elemento espetacular, a fim de fazer a obra de maneira que tenhamos a impressão de que não há uma obra, mas homens. Então a máquina de filmar revelará a inteireza da presença humana (AYFRE, 1964, p. 180).

Para Ayfre, o denominado “realismo fenomenológico” busca substituir a descrição pela construção, acreditando que a verdade não se faz, mas se encontra. Já não se está no domínio do fazer, mas naquele do ser. Não se quer provar, mas simplesmente revelar, isto é, revelar a

presença de seres. Essa revelação surge conforme se deixa falar a ambiguidade dos seres que se está representando, sem a mediação modeladora de uma interferência. É a inserção plena do ser na representação que vem caracterizar o neorealismo de Ayfre, inserção que não quer significar interferência ou construção de uma significação (AYFRE, 1964, p. 227-230).

A revelação a que o realismo fenomenológico dá forma, ao permitir que as coisas emergjam em sua natureza própria, faz que transpareça sua ambiguidade como mistério e transcendência. É assim que a evocação da transcendência no realismo fenomenológico é função da fidelidade à descrição concreta e global do real. Se se consegue descrever concretamente, em sua globalidade, uma atitude humana ou um evento, um sentido total da existência necessariamente surge. Logo, esse sentido total da existência se manifesta na forma de uma ambiguidade fundamental que é o modo humano da existência do Mistério, ou seja, lá onde as coisas permanecem profundamente marcadas de solidez humana, são tão pouco fantásticas que não há nenhuma dificuldade em reconhecer “o dedo de Deus” (AYFRE, 1964, p. 175).

A forma pela qual a divindade se expressa tem um colorido particular, que revela o contexto ideológico de uma época (fenomenologia mais cristianismo) que desapareceu do horizonte. Os escritos de Ayfre trazem influência do pensamento que colocou as nuances do campo da subjetividade no centro de suas preocupações. Seguindo sua trilha, o mundo surge mediado pela consciência que constitui seu mostrar-se, expressão do que lhe transcende como matéria.

Aprofundando-se nessa linha de pensamento, encontramos o teórico Jean Mitry que empreendeu uma meticulosa descrição fenomenológica das formas de percepção e de expressão cinematográfica. A sua vida englobou um período de florescimento do cinema como uma forma de arte totalmente expressiva. Ele escreveu uma relevante obra chamada *Esthétique et Psychologie du cinéma* (1963-1965)³, na qual discute, de maneira aprofundada, as origens, as formas e os efeitos do cinema no século XX. Esse seu trabalho é, em sua essência, uma fenomenologia da experiência narrativa cinematográfica; em segundo lugar, é um argumento muito bem elaborado em defesa

³ Ver: **Esthétique et psychologie du cinéma**: Les structures. Paris: Éditions Universitaires, 1963. v.1 e **Esthétique et psychologie du cinéma**: Les formes. Paris: Éditions Universitaires, 1965. v.2.

dessa experiência, como a abertura de uma nova maneira de ver e de apreender o mundo.

Como um pensador sobre cinema, Mitry está preocupado em adequar a imagem em movimento (em seu modo específico de trazer para si o mundo que lhe é exterior) à marca de uma subjetividade que a funda como representação bidimensional (delimitada por um quadro, um ritmo, uma montagem). Para o autor, é característico de toda imagem ser imagem de alguma coisa. Ela é imagem de um espaço, das formas e das relações entre os elementos que definem esse espaço, de algo que está no mundo, que tem uma situação, uma dimensão, uma espessura. As coisas no mundo estão delimitadas, ligadas entre si, por toda uma série de interdependências e determinações recíprocas, engajadas na realidade. Esse fato não determina por si só o caráter de realidade das imagens fílmicas, porém é o fundamento dela (MITRY, 1963, p. 109).

Neste quadro, próximo da reflexão a respeito de cinema de viés fenomenológico, Mitry introduz um diálogo sobre a problemática da significação no cinema. Para ele, a imagem significa, mas só quando em disposição particular, isto é, a imagem de um objeto, quando percebida em si mesma, apenas coloca o objeto como existente, mostrando o que ele, em situação de realidade, pode significar. Dessa maneira, como imagem, como representação, em virtude de sua natureza de imagem, ela não significa nada; por outro lado, ela mostra tudo. Segundo o autor, a significação fílmica é completamente outra coisa, não está localizada na expressão de uma imagem isolada, mas na relação entre as imagens. Estas, por sua vez, teriam o estatuto do mostrar, da mostraçã, aquém, em um primeiro nível, da própria significação (MITRY, 1963, p. 120).

Além do mais, em Mitry, a presença do real na imagem é recortada pelo enquadramento. Está ligada de maneira intrínseca ao quadro da imagem, ao contrário, por exemplo, da imagem no espelho, em que o movimento do observador, observando a imagem, revela sempre novas parcelas do mundo refletido. A imagem do real para o sujeito (o real percebido) e a representação do real em imagem cinematográfica não são a mesma coisa. Como representação, ela é função de elementos imagéticos, quer dizer, do quadro essencialmente. Já o real percebido existe de maneira exterior e independente das determinações da imagem em movimento, embora venha a se oferecer baseado em suas formas. É valendo-se da noção de “quadro” que Mitry entende que, se os limites da tela nada são além de uma mostra para o real representado, eles se tornam um quadro para a representação (MITRY, 1963, p. 170-171).

Nesse sentido, é possível dizer que, para esse autor, há um nível originário da imagem marcando sua singularidade com a imagem pictórica, que permite a ele lidar com conceitos como imanência e presença, contrapostos à essência e à transcendência, querendo designar os vínculos da imagem em movimento com o mundo que lhe deu origem e o mesmo mundo apreendido já como imagem, como totalidade compositiva (MITRY, 1963, p. 133).

A noção de imanência corresponde a um nível originário de relação da imagem com o que lhe foi exterior e a que lhe conformou. Aqui, a imagem é, em todos os pontos, semelhante ao objeto visado. Ela não é o resultado do fazer de um artista, porém, poderíamos dizer, é o feito de um objeto que se reproduz sobre o filme em um duplo rigorosamente idêntico. Já a imagem é transcendência, pois, como uma espécie de uma realidade estruturada, transcende como imagem e, porque é imagem também transcende a realidade da qual ela é, tornando-se, pois, algo que cristaliza todas as virtualidades, todas as potências de ser do real representado (MITRY, 1963, p. 133).

Do ponto de vista do autor, no cinema, a imanência se abre para certa transcendência, mas não para o transcendental. Uma vez que o mundo surge disposto por um esquema organizador que não é o de nossa consciência, ele adquire certo coeficiente de estranheza e de irrealidade, que pode dar origem à impressão de magia e de espiritualidade. Trata-se de um fenômeno que pode ser analisado com base nas condições de percepção da imagem, pois constitui-se pela mediação de uma câmera e de um ator (MITRY, 1963, p. 129-130).

É importante ressaltar que, para Mitry, a imagem é um fora, uma *gestalt*, que surge como articulação do mundo e do espaço que se oferece à nossa percepção, também estruturadora. Procedimentos fílmicos como profundidade de campo, plano-sequência, tomadas com câmera móvel em *travelling* são considerados pelo autor procedimentos de composição, que têm por objetivo estruturar o espaço em razão de uma significação determinada. Se aceitarmos alguma obra, submetemos a algo dado que não é consequência de uma escolha, ou seja, não podemos reencontrar as condições objetivas da realidade, pois, novamente, recebemos algo que é dado, que foi escolhido para alguém e não por esse alguém (MITRY, 1965, p. 46).

Por conseguinte, a imagem pode manifestar uma plenitude de coisas, consequência de um olhar que não seja a imagem do mundo, mas um aspecto do mundo. Sem ser modificado como coisa, o mundo, no cinema, é reproduzido com base em relações espaço-temporais que o definem de outra maneira. Um enquadramento esgota, por assim dizer, o

mundo de um determinado ângulo. Uma sequência de planos, por sua vez, instaura o evento representado em uma temporalidade nova. Por exemplo, o objeto, quando imagem, é análogo ao objeto real, mas o espaço-tempo fílmico não é análogo ao espaço-tempo real (MITRY, 1965, p. 413).

O mundo representado é visto como uma verdade observável por um grupo de indivíduos que ocupa, cada um, um ponto de observação diferente. Os mesmos objetos do mundo surgem inseridos em disposição nova, em que há criação de dimensão espaço-temporal nova, quer dizer, com o tempo real sendo sempre apreendido no nível do plano (MITRY, 1965, p. 414). Mitry, portanto, defende um cinema que chama de moderno, no qual a articulação espaço-temporal dos planos surja em estrutura que narre aberta, para uma liberdade que pertence só à vida. É o cerne de suas colocações teóricas: fazer que os eventos representados em uma obra cinematográfica não apareçam segundo o decalque de um roteiro preestabelecido, entretanto eles podem se abrir para a indeterminação do presente.

Talvez o autor mais conhecido e um dos mais relevantes para se pensar o cinema do ponto de vista fenomenológico e ontológico seja o crítico francês André Bazin. Na verdade, o lugar de Bazin no desenvolvimento da teoria do cinema e da possível passagem entre fenomenologia e estética cinematográfica merece uma atenção especial. Para James Dudley Andrew, a noção do papel do cinema e a noção da arte em geral em Bazin foram fortemente influenciadas por pensadores como Henri Bergson, Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty (ANDREW, 1978).

A filosofia de Bergson, menos preocupado com os fatos que cercam a existência do que com a experiência humana da natureza, viria a ser um importante trampolim para apropriação de Bazin da fenomenologia. De Bergson a Merleau-Ponty, as afinidades do crítico francês envolveram desde a complexidade do mundo à ambiguidade da nossa experiência. Nos termos desses pensadores, a realidade não é uma situação disponível para experimentar, mas algo emergente de que a mente essencialmente participa e que, podemos dizer, existe apenas na experiência. Já em termos bazinianos, a fenomenologia poderia, portanto, ser definida como o estudo da interação e do constante desenvolvimento das relações entre a consciência humana e a realidade objetiva (ANDREW, 1978, p. 106).

Na influência de Bergson, Sartre e Merleau-Ponty, Bazin demonstra uma afinidade para a importância central da relação interativa tanto do cinema como da vida. No entanto, ele dificilmente pode ser

considerado um “fenomenólogo” ou mesmo um “filósofo”, apesar de poder ser visto como um teórico da imanência da consciência artística que compreende o ser humano dentro da complexidade espacial do seu “estar no mundo”, mas também ligado a uma continuidade temporal que o torna um constante “vir-a-ser”.

Podemos dizer, ainda, que é na obra de Sartre (1986) acerca do imaginário que incentivará a ligação de Bazin com arte e a ontologia, e é na fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty que o governará no seu enfoque sobre a ambiguidade do lugar do ser humano no mundo. A partir dessas raízes teóricas, Bazin construiu uma singular abordagem da crítica cinematográfica repleta de poesia e de lirismo, como era relevante para o tempo e o local de sua produção.

Dentro do contexto de destruições produzidas pela Segunda Guerra Mundial, muitos intelectuais e artistas, de repente, passaram a contestar alguns valores filosóficos e morais e a manipulação da natureza para fins do indivíduo. Bazin, aproveitando esse momento, desenvolveu uma teoria complexa do realismo cinematográfico. Ele não foi, naturalmente, o único, pois também apareceram os escritos do teórico alemão Siegfried Kracauer, sendo que ambos definiram suas teorias do realismo sobre suposições principais de que a especificidade do cinema reside na ontologia da imagem fotográfica (ANDREW, 1978, p. 131-133).

É relevante ressaltar que, com Siegfried Kracauer (1960), a relação do cinema com a filosofia é peculiar. A sua teoria do cinema não é principalmente sobre filmes, cineastas, culturas ou tecnologias de mídia. Em vez disso, o cinema é, em si, algo comparável à filosofia. Segundo ele, o cinema é uma abordagem para o mundo, um modo de existência humana, uma forma ímpar de percepção e de sensação, por vezes, de iluminação. Na essência, o que resta na arte cinematográfica é uma espécie de subjetividade que a constitui.

Embora a abordagem de Bazin possa diferenciar-se da abordagem de Kracauer, os dois são semelhantes em suas insistências com ênfase em um essencialismo da forma cinematográfica, bem como em uma avaliação hierárquica de textos fílmicos baseados em suas utilizações de certos princípios do realismo. A vocação crítica de Bazin (2010) pode ser vista em muitos dos seus textos, escritos com autoridade e paixão. No entanto, a sua crítica cinematográfica não existe em um vácuo, há o contexto de uma política mundial, uma história intelectual local relacionada ao patamar atingido pelo cinema internacional durante os anos 1940-1950.

De fato, as considerações de Bazin sobre a forma do filme só existem dentro de sua historicização do lugar sóciopolítico do cinema em todo o mundo e em torno dele. Para entender melhor esse ponto, olhamos para a fenomenologia subjacente do autor não como uma teoria da transcendência, mas, como uma múltipla teoria da imanência: a imanência da história, a imanência da realidade na imagem, a imanência de uma infinidade de possíveis planos dentro do plano-sequência cinematográfico e a imanência da consciência artística dentro do texto fílmico (ANDREW, 1978, p. 145-146).

Nesse entendimento, podemos colocar o trabalho de Bazin em uma genealogia especificamente francesa do discurso. Muito do seu conceito de ontologia evoca a memória da conceituação de fotogenia dos cineastas franceses Louis Delluc e Jean Epstein, que têm uma dívida comum para com as primeiras teorias do escritor e diretor cinematográfico Marcel L'Herbier sobre a imagem fotográfica. L'Herbier, assim como Delluc e Bazin, via o enquadramento da câmera como um meio para a reprodução mecânica que, evitando a necessária interferência humana em outras artes, tem uma conexão objetiva especial com a realidade que captura. Consequentemente, o cinema produz uma marca de vida, cuja finalidade é transcrever o mais fielmente possível uma verdade fenomenal (XAVIER, 2014, p. 20).

Essas ideias contribuem para o embasamento crítico de Bazin que ainda reconceitua a noção da objetividade da imagem e a sensibilidade humanitária da câmera, assim como a capacidade do texto para revelar os valores de uma sociedade e de ser um instrumento para a consciência do artista. Isso é evidente em numerosos estudos do autor a respeito de cineastas como Charlie Chaplin, Howard Hawks, Robert Bresson, Roberto Rossellini e Vittorio De Sica, em que há um esforço para diluir a distinção entre as obras cinematográficas deles, para fazer emergir a força criativa de cada cineasta. Dessa maneira, sua crítica fílmica tem a capacidade de transformar a teoria do cinema em uma teoria da imanência do filme, algo próximo a uma crítica fenomenológica das artes (ANDREW, 1978, p. 150).

Nessa esteira, analisamos dois dos seus mais famosos e importantes ensaios sobre cinema: “Ontologia da imagem fotográfica” e “A evolução da linguagem cinematográfica”.⁴ No primeiro texto, Bazin trabalha para situar o cinema de acordo com seu lugar específico no desenvolvimento histórico das artes. Ele seleciona a imagem fotográfica, como uma reprodução mecânica, como a definitiva

⁴ Ensaios contidos na obra: **Qu'est-ce que le cinéma?** Paris: Cerf, 2010. p. 9-17 e 63-80.

característica do cinema, colocando-o, assim, de acordo com as ideias de L'Herbier e Kracauer, e estabelece as bases para os futuros escritos de cinema do filósofo norte-americano Stanley Cavell. Para este último, é por meio dos dispositivos técnicos da fotografia e do filme, como plano e enquadramento, que a realidade do mundo pode ser alcançada pelo sujeito humano. No cinema, espectador e filme se fundem e parecem estar no mesmo lado da tela (CAVELL, 1979, p. 108-109).

André Bazin afirma, no artigo “Ontologia da imagem fotográfica”, que, desde o projeto inicial dos sarcófagos no antigo Egito, ao uso contemporâneo da fotografia, o propósito das artes foi essencialmente preservar o ser através da aparência, da imagem, ou para afastar a morte e guardar algum traço sensorial de nossa existência fenomenal. No entanto, a tentativa de fazer uma reprodução do mundo, desde o Renascimento, foi contestada pela expressividade das artes ou pela chegada da estética, principalmente manifestada no uso da pintura em perspectiva (BAZIN, 2010, p. 9).

Devido a esse fator, houve certa desconfiança ou dúvida relativa à imagem, pelo menos, até a chegada da máquina fotográfica, um dispositivo que poderia excluir, em teoria, o ser humano do processo de reprodução. Ao contrário de outras formas de arte, a fotografia e o filme realmente podem guardar uma marca fisicamente construída do objeto real, ou o que Bazin se refere como uma impressão digital. Com isso, o autor francês chega a uma máxima conclusiva, que serve como base para sua teoria ontológica do cinema: “A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial” (BAZIN, 2014, p. 31).⁵

Nas décadas seguintes, Bazin iria desafiar a alegação de objetividade de qualquer criação humana, justamente insistindo que todos os textos são processos de significação que não podem verter ao peso complexo de fatores ideológicos. Em outras palavras, o filme também é um processo de significação, sendo possível afirmar que todo o seu corpo de trabalho é baseado na tentativa de compreender a própria junção de significação no cinema, a dialética entre a forma e o conteúdo do texto e entre a imaginação do espectador e a narração cinematográfica. Todavia ele, clara e veementemente, opôs-se à produção de significado para além da imanência latente do mundo filmado e, por isso, foi acusado de construir uma hierarquia arbitrária baseada em uma estilística específica ou em aspectos formais, como é

⁵ Na versão original: *L'originalité de la photographie par rapport à la peinture réside donc dans son objectivité essentielle.* (BAZIN, 2010, p. 13).

descrito em seu outro ensaio: “A evolução da linguagem cinematográfica” (XAVIER, 2014, p. 22-23).

Neste artigo, encontramos as reverberações dos argumentos estéticos mais essenciais de Bazin, atraídos principalmente em função da diferença entre capturar e apresentar a realidade como algo significativo, e usá-la como um fator na produção de um significado secundário. Essa diferenciação torna-se muito mais pronunciada neste ensaio, em que cita nomes como Erich von Stroheim, Jean Renoir, Orson Welles, Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson, diretores que acreditam na imagem como realidade, que creem no conteúdo objetivo de suas imagens, e, por outro lado, menciona David Wark Griffith e Sergei Eisenstein, diretores que acreditam na imagem como alusão à algo, que precisam adicionar significado às imagens, por meio da manipulação plástica da montagem (BAZIN, 2010, p. 63-66).

Nessa altura, Bazin destaca dois importantes cineastas, Jean Renoir e Orson Welles, como manifestações de um novo tipo de cinema, baseado na produção dramática não através da edição, mas, em vez disso, na apresentação da realidade por meio do plano-sequência, do uso da profundidade de foco e de campo, processos estilísticos que respeitam a continuidade do espaço dramático e, naturalmente, de sua duração. Em relação à profundidade de campo, o autor argumenta que afeta a relação entre o espectador e a imagem pela recusa de determinar a atenção do espectador. Além do mais, ela produz uma relação mais realista com o espaço visto e, assim, possui um papel mental mais ativo e ainda uma contribuição para o olhar do espectador (BAZIN, 2010, p. 73-75).

A relação entre espectador e imagem é parte integrante, para o crítico francês, de outro efeito, o da metafísica, ou seja, a presença de ambiguidade, uma parte imanente do real cuja justa replicação é possível por meio de certos sistemas formais. Retomando o manto filosófico do ceticismo, a rejeição de Bazin por certas formas de montagem reside em dois esquemas: a defesa da polissemia frutífera da realidade e da defesa do espectador livre e ativo. Chega-se, então, a um ponto crucial do seu trabalho ontológico e fenomenológico: o louvor da ambiguidade como uma virtude do real, e o reconhecimento do nosso lugar não como observadores distantes do mundo, mas como sendo implicados nele. O autor reforça esse ponto por meio de breves análises de obras de Renoir e Welles, que, juntos com outros diretores do neorealismo italiano, rendem ao cinema o senso de ambiguidade inerente em nossa experiência do real (BAZIN, 2010, p. 77).

Essa é uma questão crucial porque põe em movimento dois principais eixos da crítica de Bazin: uma clara hierarquia estilística e as obras por meio das quais ele irá desenvolver sua abordagem crítica. Em seus principais artigos, podemos discernir certa progressão que vai de seu estudo do desenvolvimento da linguagem cinematográfica a um interesse particular pelas obras cinematográficas do neorrealismo italiano, seguido do exame mais apurado de determinados cineastas. Particularmente, para o autor, o neorrealismo é uma espécie de humanismo, antes de ser um estilo de cinema (BAZIN, 2010, p. 70).

Nos seus ensaios intitulados “O realismo cinematográfico e a escola italiana da Libertação” e “De Sica diretor”, o autor apresenta o objeto de sua análise, que possui bases fenomenológicas, discutindo cineastas da geração do pós-guerra na Itália, especialmente, Roberto Rossellini e Vittorio De Sica. Bazin tece elogios ao neorrealismo, pois ele não se limita a utilizar realidade como um sinal político, mas preserva o real de tais julgamentos, referindo-se a esse movimento como um ato de humanismo revolucionário. Mais tarde, acrescenta que o neorrealismo italiano é a pura aparência dos seres e do mundo, conhecendo apenas imanência. De fato, para ele, o neorrealismo é uma fenomenologia (BAZIN, 2010, p. 263 e 314).

Já em outra importante obra de Bazin (1998), denominada “Orson Welles”, encontramos a mais clara articulação da imanência do gênio artístico, em sua extensa análise sobre as progressões lógicas da intenção para formação estética de Welles. Nessas passagens, Bazin constrói uma noção de multicamadas da imanência, começando com a noção da imanência do artista na concepção formal do texto. A partir daqui, ele passa para a imanência da ação e da significação implícitas, dentro da ação e da significação vistas pelo espectador e, por último, para a imanência de muitos planos cinematográficos possíveis dentro desse grande dispositivo do cinema welliesiano: o plano-sequência (BAZIN, 1998, p. 68).

Plano-sequência é o termo usado por Bazin para a utilização da profundidade de foco e os movimentos de câmera, com o intuito de evitar a necessidade de edição. Originalmente desenvolvido em seus escritos sobre o filme “Cidadão Kane” (1941), Bazin estende sua hierarquia do estilo fílmico ainda mais, no que poderia ser visto como a mais tocante e pessoal obra sua: “Jean Renoir”. Nela, François Truffaut escreve, no prefácio, que é o melhor livro sobre o cinema, escrito pelo melhor crítico, sobre o melhor diretor; Bazin se propõe a desenvolver plenamente a sua noção de realismo cinematográfico (BAZIN, 1971, p. 7).

A conceituação de realismo de Bazin é um longo caminho desde a tradição francesa do naturalismo desenvolvido na literatura de Honoré de Balzac e de Émile Zola; entretanto, seu realismo é baseado na fenomenologia da percepção cotidiana (ANDREW, 1984, p. 50). Renoir, bem como outros autores modernos, como André Gide, Ernest Hemingway e Albert Camus, atestam a noção de que a visão artística não repousa na transformação da realidade, mas na seleção desde a realidade do artista. Essa realidade empírica em Bazin consiste em correspondências e em inter-relações que a câmera pode encontrar, tornando, assim, o cinema especificamente capaz de capturar a complexa rede de relações na continuidade espaço-temporal (ANDREW, 1976, p. 154-155).

Evocando os escritos de Merleau-Ponty e a fenomenologia gestáltica em geral, André Bazin afirma que a vocação de cineasta e a genialidade estética de Renoir, residem fortemente na atenção e na importância dada às coisas individuais em relação umas com as outras. Essas relações compõem o que, para Bazin, é o essencial, que é disponibilizar a visibilidade das coisas e de todos os seres em todos os lugares e para o qual a ação narrativa e o drama são um mero pretexto (BAZIN, 1971, p. 32 e 84).

Essa essência da rede de relações que compõe o nosso mundo não é, contudo, disponível para todos os estilos de filmagem, sendo que o realismo funciona apenas em relação à liberdade da encenação cinematográfica. Em outras palavras, conforme temos encontrado constantemente na obra de Bazin, a pureza fenomenológica da imagem cinematográfica repousa inteiramente dentro do arranjo estilístico dos elementos fílmicos. É essa conexão entre a forma do filme e a importância fenomenológica do uso, por exemplo, da profundidade de campo e de foco que confirma a unidade do ator e a sua relação com o cenário, isto é, uma total interdependência do todo que é real, desde o ser humano ao mineral (BAZIN, 1971, p. 29 e 90).

Como está evidente nas páginas da obra de Bazin sobre Jean Renoir, há uma forte afinidade com a noção metafísica de unidade existencial, que pode ser encontrada na fenomenologia de Merleau-Ponty. Do ponto de vista de Bazin, não existe apenas um real que é externo ao cinema, mas também há uma realidade na qual o cinema desempenha um papel importante, tanto como um dispositivo de memória e lembrança, quanto como uma força sociopolítica. Sua noção do real implica o diretor, o ator e o espectador no mundo que os cerca, de que são inseparáveis. Dessa forma, André Bazin estava na vanguarda de sua época, construindo uma filosofia de cinema embasada em uma

rede de conexões, por meio das quais a arte, a história e a prática de produção e visualização são imanentes dentro de cada texto.

1.2 O CINEMA É UM PENSAMENTO

Aqui, iremos destacar dois autores, o filósofo Gilles Deleuze e o cineasta Jean-Luc Godard, que, em ofícios diferentes, defendem as estreitas afinidades entre filosofia e cinema. Para eles, o cinema não só coloca o movimento na imagem, ele também coloca em movimento a mente, o pensamento. Tanto nos filmes, quanto nos escritos, como um pêndulo, vai-se naturalmente da filosofia para o cinema, mas também do cinema para a filosofia.

1.2.1 Gilles Deleuze

A arte cinematográfica pode ser avaliada como meio de expressão de um pensamento peculiar que manifesta não somente um conteúdo de relações, mas os modos pelos quais essas relações se processam. Partindo desse viés, o filósofo francês Gilles Deleuze fez outra leitura da história do cinema, pois, em vez de entendê-la de forma retilínea – a passagem do mudo para o sonoro, por exemplo, – estabeleceu uma taxionomia, uma classificação das imagens cinematográficas (DELEUZE, 1983, p. 7).

Nesse sentido, é essencial analisarmos o conceito de imagem como sendo tanto o fundamento da arte cinematográfica, como o elemento primordial da construção de uma narrativa fílmica. A imagem, incorporada a elementos sonoros, dramáticos, cenográficos, espaciais e temporais, pode ser distinguida por um objeto ou uma ação registrada e, pela nossa capacidade de percebê-la, atribuímos-lhe sentidos sob determinadas visões objetivas e subjetivas do mundo que nos cerca (BUENO, 2010, p. 28).

É vasto o debate acerca da dicotomia entre ilusão e realidade quando investigamos uma noção a respeito do conceito de imagem. Para uns, a imagem busca a retratação da realidade em que vivemos de forma a direcionar nossos olhares para outro universo, para outra realidade, a realidade da tela. Para outros, a imagem continuamente será uma abstração, um conceito filosófico impenetrável, ou seja, uma forma indefinida de expressar o universo da criação artística (TARKOVSKI, 1998, p. 123).

Já para Gilles Deleuze, a questão da imagem se define como sendo um organismo de percepção do mundo cujos parâmetros retratam

o universo cinematográfico. A imagem comporia, no cinema, mais do que algo visível, algo legível, assim como um diagrama, porque há o que ver na imagem e por trás dela. O olho faz parte da imagem, é a visibilidade dela, e o cinema é produtor de uma realidade e de uma identidade entre movimento e tempo (DELEUZE, 1992, p. 68).

Vemos aqui que, no cinema, o que interessa para esse autor são as relações entre imagens. Em duas de suas obras (DELEUZE, 1983 e 1985), dois grandes conceitos sobre cinema são criados e investigados; são eles: “imagem-movimento” e “imagem-tempo”. Dentro dessa perspectiva, distinguem-se esses dois regimes porque fazem, por meio de relações entre imagens, uma “imagem indireta do tempo” e uma “imagem direta do tempo”, respectivamente. Não se trata de uma diferenciação “histórica” ou uma “evolução” o que diferencia os dois regimes são os tipos de relações travadas entre o movimento e o tempo, através dos tipos de imagens e de suas relações na montagem.

Deleuze justamente encontra no filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce a proposição de uma “semiótica não-significante”, isto é, não baseada em regimes de signos linguísticos ou significantes. Os livros de Deleuze dedicados ao cinema são livros de filosofia, na medida em que contêm um pensamento que opera a partir da criação de conceitos. Quer dizer, ele utiliza as imagens do cinema para criar conceitos filosóficos. O cinema é pensamento, assim como a filosofia, com a diferença de que o cinema não cria conceitos, mas sensações por meio de imagens (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p. 217).

Reforçando essa ideia, ele diz o seguinte:

As únicas pessoas capazes de refletir efetivamente sobre o cinema são os cineastas, os críticos de cinema ou aqueles que amam cinema. Eles não têm absolutamente necessidade da filosofia para refletir sobre cinema [...]. Se a filosofia deveria servir para refletir sobre algo, ela não teria nenhuma razão de existir. Se a filosofia existe, é porque ela tem seu próprio conteúdo [...]. Se digo, vocês que fazem cinema, o que vocês fazem? Vocês, o que vocês inventam não são conceito (não é o seu negócio), mas blocos de movimento-duração [...]. Não se trata de invocar uma história ou de a recusar. Tudo tem uma história. A filosofia também conta histórias. Ela conta histórias com conceitos. O cinema conta história

com blocos de movimento-duração (DELEUZE, 2012, p. 389-390).⁶

Podemos ainda antecipar que o regime da imagem-movimento liga-se indiretamente à representação do denominado cinema narrativo clássico, com o tempo subordinando-se ao movimento, o fluxo narrativo sendo contínuo e as personagens agindo e reagindo frente a frente ao dado. Por sua vez, o regime da imagem-tempo institui o chamado cinema moderno, ao romper exatamente com o sistema sensório-motor da imagem-movimento (BUENO, 2010, p. 30).

A questão da imagem “indireta” e “direta” do tempo é encarada como um problema para o qual o regime da “imagem-movimento” e o da “imagem-tempo” organizam campos de solução. Deleuze descreve atos cinematográficos que dão sentido às imagens e que se relacionam com elas. Esses atos são os seguintes: “enquadrar”, que é o ato de fazer um quadro cinematográfico; “decupar”, que é o ato de determinar o plano (o plano é o movimento no quadro e entre quadros); “montar”, que é a determinação das relações entre os planos na composição do todo do filme (DELEUZE, 1985a, p. 22, 31 e 44).

No regime da imagem-movimento, as relações entre imagens seguem o modelo do esquema sensório-motor da percepção humana, no sentido de que há um esforço em prolongar as imagens segundo um sistema que pareça normal ao espectador. O esquema sensório-motor é um processo de normalização do prolongamento de imagens. Nesse esquema, há três processos imagéticos responsáveis pela formação das imagens-movimento: a especificação, a diferenciação e a integração (BUENO, 2010, p. 30).

Na especificação, diante de uma situação real, procede-se a um enquadramento que especifica o que a personagem vê (imagem-percepção), o que sente (imagem-afecção) ou o que faz (imagem-ação);

⁶ Na versão original: [...] *les seuls gens capables, effectivement, de réfléchir sur le cinéma, se sont les cinéastes, ou les critiques de cinéma, ou ceux qui aiment le cinéma. Ils n'ont absolument pas besoin de la philosophie pour réfléchir sur le cinéma [...]. Si la philosophie devrait réfléchir sur quelque chose, mais elle n'aurait aucune raison d'exister. Si la philosophie existe, c'est qu'elle a son propre contenu [...]. Je dis, vous qui faites du cinéma, qu'est-ce que vous faites? Je dirai juste ce que vous inventez, ce n'est pas des concepts, ce n'est pas votre affaire, ce que vous inventez c'est ce que l'on pourrait appeler des blocs de mouvements-durée [...]. Il n'y a pas question d'invoquer une histoire ou de la récuser. Tout a une histoire. La philosophie aussi raconte des histoires. Elle raconte des histoires, des histoires avec des concepts. Le cinéma, je pense, mettons, supposons, qu'il raconte des histoires avec des blocs de mouvements-durée* (DELEUZE, 2003, p. 292).

na diferenciação, a decupagem escolhe e ordena os tipos de relações entre os objetos e as ações; por fim, na montagem, a integração dá um sentido que as relações entre os objetos e as ações não têm por si só, constituindo o todo que muda (LA SALVIA, 2006, p. 26).

Para Deleuze, há aqui o que ele chama de descrição orgânica: a câmera enquadra imagens-percepção, imagens-ação ou outros tipos, prolonga-as por um fio sensório-motor que tem a função de “fazer como” a percepção humana para criar uma identificação e não confundir o espectador. Em suas palavras:

Numa descrição orgânica, o real suposto é reconhecido por sua continuidade, mesmo interrompida, pelos *raccords*⁷ que a restabelecem, pelas leis que determinam as sucessões, as simultaneidades, as permanências: é um regime de relações localizáveis, de encadeamentos atuais, conexões legais, causais e lógicas (DELEUZE, 1990, p. 156).⁸

Para o regime da imagem-movimento, Deleuze examina os tipos de imagens, os signos expressos e as relações entre imagens por meio da análise da estilística dos autores e divide-os em quatro tendências de conceber o cinema. Essas tendências, em sua era “clássica”, são a tendência orgânica da escola americana, a dialética da escola soviética, a quantitativa da escola francesa pré-guerra e a intensiva da escola expressionista alemã (DELEUZE, 1985a, p. 45).

Deleuze descreve essas tendências marcando as suas diferenças ao apresentar os variados autores que as compõem. Essa série de tendências forma mais uma região que compõe o conceito de imagem-movimento, como modulações do conceito de montagem e como grandes casos de solução do problema da “imagem indireta do tempo”. Como visto, para o autor, a montagem da imagem-movimento tem duas faces: o intervalo entre planos e a relação entre planos criando o todo.

⁷ O termo francês *raccord*, que quer dizer “sutura”, em português, pode ter dois sentidos. O primeiro corresponde à noção de “corte”, ou “corte” simples, e designa a mudança de plano. O segundo refere-se à maneira como se dá essa mudança e qualquer elemento de continuidade entre dois ou mais planos.

⁸ Na versão original: *Dans une description organique, le réel supposé se reconnaît à sa continuité, même interrompue, aux raccords qui la rétablissent, aux lois qui déterminent les successions, les simultanités, les permanences: c'est un régime de relations localisables, d'enchaînements actuels, de connexions légales, causales et logiques* (DELEUZE, 1985. p. 166).

Nas quatro tendências, há diferentes maneiras de relacionar as duas faces: intervalo e todo orgânico, na escola americana; o salto qualitativo e a totalização dialética, nos soviéticos; a unidade numérica e a totalidade desmedida do sublime matemático, na escola francesa; o grau intensivo e a totalidade intensiva do sublime mecânico, na escola alemã (DELEUZE, 1985a, p. 45, 74-75).

A escola americana tem em David Wark Griffith o seu inventor. O cineasta norte-americano concebeu a obra cinematográfica como um organismo, uma unidade na diversidade sob a forma de dualismos: bem-mal, rico-pobre etc. Daí que a denominada “montagem paralela” estabelece, por meio de relações binárias entre esses pares, um ritmo que faz a imagem de uma parte suceder a imagem de outra parte. Desse modo, a montagem à americana compõe a descrição de conjuntos e a confrontação dos conjuntos. Assim, sempre é necessário alternar a descrição do conjunto e partes do conjunto (DELEUZE, 1985a, p. 45-47).

O russo Serguei Eisenstein é o artífice da escola soviética que tem na “montagem dialética” sua especificidade. Esse cineasta concebe a unidade dialética para a montagem, em que um se desdobra e volta a ser uno na síntese. Mas aqui se tem uma “montagem de oposição” que pode ser qualitativa (as águas/a terra), quantitativa (um/vários), intensiva (a luz/as trevas) e dinâmica (descida/subida). A chamada “montagem por saltos qualitativos” faz a passagem de uma para a outra ser qualitativa quando há o surgimento súbito de uma nova qualidade. A “montagem de atrações” ajuda nesse efeito através do patético, entendido como *pathos*, a paixão, o sentimento de dar-se conta da nova qualidade (LA SALVIA, 2006, p. 38).

Na escola francesa, o principal expoente é o cineasta Abel Gance. Essa escola fez da quantidade de movimentos e das relações métricas a sua particularidade. A escola francesa está marcada por certo cartesianismo na composição mecânica das imagens. Na explicação de Deleuze (1985a, p. 67):

[...] o intervalo tornou-se unidade numérica variável e sucessiva que entra em relações métricas com os outros fatores, definindo em cada caso a maior quantidade relativa de movimento na matéria e para a imaginação; o todo tornou-se o simultâneo, o desmesurado, o imenso, que reduz a imaginação à impotência e a confronta com o seu próprio limite, fazendo nascer no espírito o puro pensamento de uma quantidade de movimento

absoluto que exprime toda a sua história ou sua mudança, seu universo.⁹

Por último, mas não menos importante, considera-se que um dos mais relevantes aspectos da escola expressionista alemã está na questão da luz e dos movimentos intensivos da luz e das trevas. A luz supõe as brumas e as sombras que escondem a vida não orgânica das coisas e o espírito inconsciente perdido nas trevas. A alternância das sombras e da luz é o movimento desse cinema que expressa um sublime dinâmico definido pelo filósofo como:

[...] é a intensidade que se eleva a tal potência, que ofusca ou aniquila nosso ser orgânico, enche-o de terror, mas suscita uma faculdade pensante através da qual sentimo-nos superiores ao que nos aniquila, para descobrirmos em nós um espírito supra-orgânico que domina toda a vida orgânica das coisas: então não temos mais medo, sabendo que nossa 'destinação' espiritual é propriamente invencível (DELEUZE, 1985a, p. 73).¹⁰

Para Deleuze, a generalidade das montagens descritas anteriormente reside no fato de elas colocarem a imagem cinematográfica em relação ao todo. Oferece-se uma imagem indireta do tempo, tanto na imagem-movimento particular, quanto no todo do filme. Podemos ver, dessa forma, que a imagem-movimento possui duas faces: uma se volta para os conjuntos e suas partes, e a outra para o todo e suas mudanças (DELEUZE, 1985a, p. 75).

⁹ Na versão original: [...] *l'intervalle est devenu l'unité numérique variable et successive qui entre dans des rapports métriques avec les autres facteurs, définissant dans chaque cas la plus grande quantité relative de mouvement des la matière e pour l'imagination; le tout est devenu le Simultané, le démesuré, l'immense, qui réduit l'imagination à l'impuissance et la confronte à sa propre limite, faisant naître dans l'esprit la pure pensée d'une quantité de mouvement absolu qui exprime toute son histoire ou son changement, son univers* (DELEUZE, 1983, p. 72).

¹⁰ Na versão original: [...] *c'est l'intensité qui s'élève à une telle puissance qu'elle éblouit ou anéantit notre être organique, le frappe de terreur, mais suscite une faculté pensante par laquelle nous nous sentons supérieur à ce qui nous anéantit, pour découvrir en nous un esprit supra-organique qui domine toute la vie inorganique des choses: alors nous n'avons plus peur, sachant que notre destination spirituelle est proprement invincible* (DELEUZE, 1983, p. 79-80).

Já com referência ao conceito da imagem-tempo, Gilles Deleuze mostra que a quebra ou o afrouxamento dos vínculos sensório-motores dá lugar a situações ópticas e sonoras puras, formando assim os primeiros signos (optsignos e somsignos) de diferenciação de um regime do outro. Esses são o primeiro aspecto da imagem-tempo ao questionar a ação, ao fazer nascer a necessidade de ouvir e de ver e ainda por proliferar espaços vazios ou desconectados. Os novos signos rompem com o esquema sensório-motor da montagem clássica e exigem o esforço criativo dos autores na construção de novos estilos (LA SALVIA, 2006, p. 44).

Para o regime da imagem-tempo, Deleuze trabalha outra série de elementos que compõe o conceito, organizando outros casos de solução que agora fazem uma “imagem direta do tempo”. Os dois regimes não se opõem como diametralmente opostos, porém diferenciam-se através das diversas relações entre os seus inúmeros elementos, organizando diferentes soluções para os seus distintos problemas. Os conceitos entram, assim, em uma relação de diferenciação dinâmica (BUENO, 2010, p. 33).

Na elaboração do conceito de imagem-tempo, há o afrouxamento dos vínculos sensório-motores e a necessária busca de outras formas de prolongar as imagens. As situações ópticas e sonoras puras são uma zona intermediária de vizinhança entre a imagem-movimento e a imagem-tempo, porque essas situações, impossibilitadas de se prolongarem através do esquema sensório-motor, deslizam para outros tipos de prolongamentos e outros tipos de imagens (LA SALVIA, 2006, p. 46).

A passagem da imagem-movimento a uma imagem-tempo implica uma outra relação com o real: no cinema, já não se trata mais de representar ou de reproduzir um real já pronto, mas de produzir múltiplas realidades, novos mundos possíveis nos quais o tempo já não esteja subordinado ao movimento ou mesmo a uma sequência irreversível de passado-presente-futuro.

Podemos dizer ainda que, se antes o movimento recebia sua regra de um esquema sensório-motor, apresentando, por exemplo, a história linear de uma personagem que reagia a uma determinada situação, com o advento da imagem-tempo o esquema sensório-motor desmorona em favor de movimentos não orientados, desconexos, levando as personagens a viverem não mais uma história linear, mas devires, acontecimentos disruptores que transbordam uma apreensão linear ou causalista do tempo (VASCONCELLOS, 2006, p. 117).

Será preciso, então, das imagens ópticas e sonoras puras chegar às imagens vindas do tempo e às imagens vindas do pensamento. Nesse caso, são as denominadas “imagens-cristal” que dão o tempo e o pensamento diretamente. Na imagem-cristal, o passado não é sucedido pelo presente que ele não é mais, ele se conserva e coexiste com o presente que passa. O presente é a imagem atual e seu passado contemporâneo é a imagem virtual. A indiscernibilidade dessas imagens em uma mesma imagem forma a imagem-cristal.

Segundo Deleuze (1990, p. 121):

O que o cristal revela ou faz ver é o fundamento oculto do tempo, quer dizer, sua diferenciação em dois jorros, o dos presentes que passam e dos passados que se conservam. De uma só vez o tempo faz passar o presente e conserva em si o passado.¹¹

Podemos notar que a imagem-cristal não é o tempo, entretanto vê-se o tempo no cristal. Para Deleuze, “na imagem-cristal se vê o tempo em pessoa, um pouco de tempo em estado puro” (DELEUZE, 1990, p. 103). A imagem-tempo dará o tempo não porque a imagem-movimento não o dava (a imagem-movimento dava o tempo através do intervalo mínimo entre imagens do movimento entre os planos e totalidade aberta ao fazer passar os planos), mas porque a imagem-tempo oferece outras percepções do tempo.

É relevante pontuar que uma dessas percepções é a chamada ordem do tempo, que se divide em dois cronosignos, a partir da diferenciação elaborada pelo filósofo Henri Bergson, entre lençóis de passado e pontas de presente, isto é, a diferenciação entre a coexistência virtual dos lençóis de passado e as pontas de presente como estados mais contraídos de toda a memória (LA SALVIA, 2006, p. 58). O encadeamento de lençóis de passado (diferentes lençóis enquanto fatos passados que coexistem na memória) ultrapassa a memória psicológica e atinge a memória-mundo, pois “não é a memória que está em nós,

¹¹ Na versão original: *Ce que le cristal révèle ou fait voir, c'est le fondement caché du temps, c'est-à-dire sa différenciation en deux jets, celui des présents qui passent et celui des passés qui se conservent. A la fois le temps fait passer le présent et conserve en soi le passé* (DELEUZE, 1985. p. 129).

somos nós que nos movemos numa memória-ser, memória-mundo” (DELEUZE, 1990, p. 121).¹²

Para esses cronosignos, perdeu sentido falar em verdadeiro e falso, pois, por todo lado, a potência do falso faz o impossível proceder do possível e o passado não ser necessariamente verdadeiro. A potência do falso não busca a aspiração ao verídico, pois ela significa a representação do acontecimento como pré-existindo a sua narração. Desse modo, a potência do falso é aquela que inventa o acontecimento, ao mesmo tempo que o narra. É o próprio processo de descrição cristalina, uma vez que o narrador é pego em “flagrante delito de fabulação”, inventando suas histórias, mesmo sob a pena de destruí-las mais tarde em favor de novas construções. Por isso, a potência do falso está intimamente ligada aos presentes inconciliáveis ou passados não necessariamente verdadeiros (LA SALVIA, 2006, p. 58-59).

São essas características que podemos constatar principalmente em produções cinematográficas do pós 2.^a guerra mundial. Nelas, por exemplo, o tempo passa a ser personagem central, exigindo uma utilização totalmente nova dos recursos da linguagem audiovisual. Sai de cena o par “relação sensorio-motora/imagem indireta do tempo”, substituído por uma relação não localizável entre “situação ótica e sonora pura/imagem direta do tempo” (VASCONCELLOS, 2006, p. 117). O falso *raccord*¹³ seria um exemplo disso, ao permitir saltos espaciais e temporais que romperiam a transparência de uma narrativa considerada “realista”.

Deleuze observa que, na década de 40, no pós-guerra, surgiram, nas imagens do cinema, tentativas de romper com a imagem do tempo subordinada ao movimento, por meio da *nouvelle vague* francesa, do neorrealismo italiano, e mesmo no cinema americano, com os filmes de Orson Welles, por exemplo. De repente, as situações já não se prolongam em ação ou reação como exigia a imagem-movimento (BUENO, 2010, p. 35-36).

São puras situações óticas e sonoras, nas quais a personagem não sabe como responder, espaços desativados nos quais ela deixa de sentir e agir, para partir para a fuga, a perambulação, o vaivém, vagamente indiferente ao que lhe acontece, indecisa sobre o que é preciso fazer. A situação já não mais se prolonga em ação por intermédio das afecções.

¹² Na versão original: *La mémoire n'est pas en nous, c'est nous qui nous mouvons dans une mémoire-Être, dans une mémoire-monde* (DELEUZE, 1985, p. 102).

¹³ O falso *raccord* pode ser entendido como uma mudança de planos dissonantes, que escapam à lógica da transparência realista. Um exemplo disso é quando um personagem começa uma frase em uma cena e ela é concluída por outro personagem em outra cena.

Ela está cortada de todos os seus prolongamentos, só vale por si mesma, tendo absorvido todas as suas intensidades afetivas, todas as suas extensões ativas (VASCONCELLOS, 2006, p. 120).

A imagem-tempo do cinema moderno possui uma série de características a partir das quais é possível pensar uma reversão de uma imagem representativa do pensamento que se assenta nas imagens-movimento do cinema clássico: 1) o desmoronamento do esquema sensorio-motor; a recusa da montagem e do extracampo¹⁴ como redimensionamento do Todo; a substituição da narratividade pela descrição; 2) o reencadeamento dos cortes irracionais no lugar do encadeamento dos cortes racionais; 3) a imagem-som é configurada pela “legibilidade” da imagem e pela “visibilidade” do som, que, em outras palavras, pode ser chamada de disjunção entre a imagem e o som (VASCONCELLOS, 2006, p. 118).

Um dos mais claros exemplos de imagem-tempo é o roteiro elaborado pela escritora francesa Marguerite Duras para o filme “Hiroshima, mon amour”, de 1959, de Alain Resnais. Aliás, tanto a escritora como o cineasta são citados inúmeras vezes no livro de Deleuze sobre a imagem-tempo (DELEUZE, 1990, p. 141-153, 248-251, 305-310). Há, no filme, uma disjunção entre o visual e o sonoro que, no entanto, são conectados em uma espécie de relação não totalizável, uma integração irracional e incomensurável entre o visual e o sonoro.

Na obra de Resnais, vemos uma coisa e a fala nos diz outra coisa. Distância entre o ver e o falar, entre o visível e o dizível, entre as palavras e as coisas. O narrador viu tudo, o narrador viu nada. Inventou tudo, mas também pode não ter inventado nada. A imagem que abre o filme com os corpos entrelaçados de dois amantes, uma francesa e um japonês, é entrecortada por imagens do que se supõe ser um documentário sobre os efeitos da bomba atômica em Hiroshima (VASCONCELLOS, 2006, p. 130).

No entanto, algumas das cenas do documentário são fictícias. As palavras ternas dos dois amantes se contrapõem todo tempo à imagem dos trágicos efeitos de Hiroshima, e a descrição audível dos efeitos da bomba se contrapõe à visualização de cenas de carícias entre os amantes. Essa transformação é o convite a uma nova pedagogia do olhar: não mais uma pedagogia da imagem-movimento, mas uma pedagogia da imagem-tempo. O olhar, antes habituado a seguir as

¹⁴ Remete ao que não se encontra presente na tela. Designa o que existe fora, ao lado ou em volta do que está enquadrado.

sequências de imagem-ação, a perseguir o desenrolar de uma trama que se resolve no final, é convidado a um estado de estranhamento, de paralisia momentânea, de um não saber o que fazer ou o que seguir. É nesse espaço que irrompe um novo espaço-tempo para o pensamento e um novo exercício de subjetivação (VASCONCELLOS, 2006, p. 131-132).

Segundo Deleuze (1990, p. 330), o cinema moderno cria novas imagens que evitam os recursos do *flashback* e do extracampo, inventando outros recursos que estabelecem novas relações nos planos do tempo e do espaço cinematográficos. E, nessas relações entre o visual e o sonoro, estão presentes alguns dos aspectos mais relevantes da ultrapassagem das imagens-movimento para as imagens-tempo. No seu dizer:

[...] o cinema moderno matou o *flashback*, tanto quanto a voz *off* e o extra-campo. Ele só pôde conquistar a imagem sonora impondo uma dissociação desta e da imagem visual, disjunção que não deve ser superada: corte irracional entre ambas. E, no entanto, há uma relação entre elas, relação indireta livre, ou relação incomensurável, pois a incomensurabilidade designa uma nova relação e não uma ausência. Eis que a imagem sonora enquadra uma massa ou uma continuidade da qual se vai extrair o ato de fala puro, isto é, um ato de mito ou fabulação que cria o acontecimento, que faz ascender o acontecimento aos ares, e ele próprio (ato) se eleve numa ascensão espiritual. E a imagem visual, por seu lado, enquadra um espaço qualquer, espaço vazio ou desconectado que ganha novo valor, pois vai enterrar o acontecimento sob camadas estratográficas, e fazê-lo descer como um fogo subterrâneo sempre recoberto. Logo, a imagem visual nunca mostrará o que a imagem sonora enuncia (DELEUZE, 1990, p. 330).¹⁵

¹⁵ Na versão original: [...] *le cinéma moderne a tué le flash-back, autant que la voix off et le hors-champ. Il n'a pu conquérir l'image sonore qu'en imposant une dissociation de celle-ci et de l'image visuelle, une disjonction qui ne doit pas être surmontée: coupure irrationnelle entre les deux. Et pourtant il y a un rapport entre elles, rapport indirect libre, ou rapport incommensurable, car l'incommensurabilité désigne un nouveau rapport et*

O cinema, na acepção de Gilles Deleuze, não é uma língua universal ou primitiva, nem mesmo uma linguagem. O cinema pode ser pensado como materialidade, como uma matéria pensante, autônoma, o que o filósofo chama de matéria inteligível. Essa matéria inteligível traz à luz movimentos e processos de pensamento (imagens pré-linguísticas) e pontos de vista tomados sobre esses movimentos e processos (signos pré-significantes). Essas imagens pré-linguísticas e esses signos pré-significantes fazem do cinema uma “psicomecânica” que possui uma lógica própria.¹⁶ Essas imagens e esses signos tornam o cinema uma poderosa forma de criação espiritual, uma forma de pensamento com imagens. Em suma, o pensamento do cinema e da arte em Deleuze não propõe uma visão sobre, ou seja, uma reflexão acerca das expressões artísticas ou cinematográficas, pois o cinema e a arte configuram-se como uma singular ontologia (BUENO, 2010, p. 38-39).

Nesse sentido, as relações entre imagens e sons criam uma nova configuração de cinema que, além de fortalecer sua produção conceitual, corrobora com uma nova imagem do pensamento. O espaço do cinema torna-se um espaço de irrupção do diferente, um campo de imanência para o exercício do pensamento e da alteridade. Uma importante contribuição trazida por Deleuze é justamente a desconstrução da afinidade natural entre o pensamento e a verdade. Para ele, o pensamento não nasce sem algo que o force a pensar, algo que violento o sujeito e o force a pensar. O pensamento só funciona em relação com uma força que o faça pensar, força essa que não tem nada a ver com a força de vontade do sujeito em conhecer (BUENO, 2010, p. 39).

O pensamento busca um mundo diferente do mundo das significações. As forças que se encontram com o pensamento são as forças do caos, forças não formadas, forças virtuais ainda informes. O pensamento tem uma afinidade com o caos. E é o contato com o caos, ou seja, as diferentes formas de entrar em contato com o caos que vão singularizar as diferentes formas de pensar, que, para Deleuze, se

non pas une absence. Voilà que l'image sonore cadre une masse ou une continuité d'où va s'extraire l'acte de parole pur, c'est-à-dire un acte de mythe ou de fabulation qui crée l'événement, qui fait monter l'événement dans l'air, et qui monte lui-même dans une ascension spirituelle. Et l'image visuelle de son côté cadre un espace quelconque, espace vide ou déconnecté qui prend une nouvelle valeur, parce qu'il va enfouir l'événement sous de couches stratigraphiques, et le faire descendre comme une feu souterrain toujours recouvert. Jamais, donc l'image visuelle ne montrera ce que l'image sonore énonce (DELEUZE, 1985. p. 364).

¹⁶ O cinema considerado como psicomecânica, ou o autônomo espiritual, reflete-se em seu próprio conteúdo, em seus temas, situações, personagens (DELEUZE, 1990, p. 311-312).

constituem seja no exercício da filosofia, seja no exercício das artes e também do cinema: “Pensar é pensar por conceitos, ou então por funções, ou ainda por sensações, e um desses pensamentos não é melhor que o outro, ou mais plenamente, mais completamente, mais sinteticamente pensado” (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p. 253-254).

Assim, esse pensamento já não pressupõe estruturas preexistentes, cria suas próprias possibilidades, seus próprios objetos a pensar e sua própria forma cada vez que ganha a expressão. Ele é um universo em perpétua expansão. É um pensamento experimental e não um pensamento analítico. Seu objetivo nunca é descobrir ou resgatar o real, mas a todo o momento produzi-lo. Um pensamento que jamais se repete, um pensamento que só se constrói quando produz suas próprias variações e seu próprio tempo.

1.2.2 Jean-Luc Godard

Faremos aqui uma exposição sucinta da importância do cineasta Jean-Luc Godard para as reflexões do cinema. No último capítulo, retomaremos o tema e o mostraremos de forma mais amplificada nas relações intrínsecas entre o cinema godardiano e as ideias merleau-pontianas.

Godard é membro fundador, com os cineastas François Truffaut, Jacques Rivette e Eric Rohmer, do movimento *Nouvelle Vague* francesa, na década de 1950, fortemente influenciado pelos escritos teóricos de André Bazin e pela pedagogia crítica do fundador da Cinemateca francesa, Henri Langlois. Dentre as obras de seus colegas, o cinema godardiano é o menos conhecido, o menos visto e, talvez, o menos compreendido. No entanto, seu rico acervo de obras, muitas vezes difíceis, constitui um cinema; incluem-se aí, projetos inacabados e ensaios sobre vídeo, um *corpus* que é o mais autoconsciente.¹⁷

Essa autoconsciência se faz visível, apresenta-se como o trabalho da imagem, o que pode explicar a infeliz experiência do espectador comum, que, por amor à ilusão, desaprendeu a ver precisamente a imagem. Com o cineasta francês, a questão que anima os escritos de André Bazin, “O que é cinema?”, torna-se uma busca, uma missão e um problema permanente para o próprio cinema. De semelhante modo, como o pintor Cézanne, Godard sabe muito bem que o que é possível para o cinema não pode ser encontrado, exceto na obra em que ele está

¹⁷ Ver: GODARD, Jean-Luc. **Godard par Godard**. Paris: Cahiers du cinéma, 1950-1984, v.1, 1984-1988, v.2.

trabalhando (BLANCHOT, 1955, p. 246). O “verdadeiro cinema”, o do gesto puramente cinematográfico, pode ser sempre criado e atualizado. É preciso amá-lo, cegamente, de todo o coração (GODARD; ISHACHPOUR, 2000, p. 41).

Nesse sentido, o cineasta é um operador principal em seu trabalho, pois entre som e imagem, imagem e escrita, voz e texto, música e som ocorre uma nova criação e o efeito de um “cinema puro”, ou seja, aquele que traz lágrimas aos olhos. (BERGALA, 1999, p. 240). Todavia, ao mesmo tempo em que há a beleza da criação, é impossível dissociar do cinema o mal estar em que o trabalho se inscreve, que diagnostica, lamenta e chora a sua doença, que é o fracasso dessa arte para cumprir o seu papel, a sua recusa ou o esquecimento que ela é feita para pensar, é um instrumento poderoso de pensamento. Em suma, o trabalho de Godard situa-se no limite desse paradoxo, do cinema que chora o esquecimento do próprio cinema, mas que não aspira negar ou superar a possibilidade de se pensar com ele e sobre ele.

Esses aspectos podem ser vistos em seu filme intitulado “Duas ou três coisas que eu sei dela”, 1966 (*Deux ou Trois Choses Que Je Sais d'Elle*). Tal filme não pode ser considerado uma ficção, já que não há enredo, nem forma dramática, nem personagens que sustentem uma trama narrativa. Essa obra fixa-se, em grande parte do tempo, sobre as imagens de Paris, com seus prédios em construções, seus conjuntos habitacionais e seus habitantes despersonalizados. Também não é um documentário a respeito de Paris, pois há cenas com atores e textos visivelmente decorados, há ainda montagens, cenas tomadas em estúdio e um grande número de imagens gráficas tiradas de revistas ou de embalagens de produtos de consumo (MACHADO, 2004, p. 18).

Trata-se aqui, conscientemente, de um “filme-pensamento” ou de um “filme-ensaio”, no qual o tema da reflexão pode ser o mundo urbano sob a égide do consumo e do capitalismo, tomando como pano de fundo a forma como se dispõe e se organiza a cidade de Paris. É uma espécie de ensaio filosófico-antropológico em forma de um romance audiovisual. O curioso nesse filme é a maneira como Godard passa do figurativo ao abstrato, ou do visível ao invisível, manejando apenas com o recorte operado pelo enquadramento da câmera. Por exemplo, vemos, em um café de Paris, uma pessoa anônima colocar açúcar no seu café e mexer o líquido com uma colher (MACHADO, 2004, p. 18-19).

Repentinamente, surge um *close-up* da imagem da xícara, o café se transforma em uma galáxia infinita, com bolhas explodindo e o líquido escuro girando em espirais. Mais à frente, uma mulher, em sua cama, fuma um cigarro antes de dormir, porém um primeiríssimo plano

transfigura completamente o fumo ardente do cigarro, transformando-o em um tipo de mandala, um círculo mágico que emite as cores do arco-íris.

Um dos pontos mais relevantes da preocupação do cineasta francês com o cinema e o pensamento encontra-se na sua relação com a pintura, em que o sentido das imagens – ora mescladas entre a película e o vídeo, ora trabalhadas digitalmente com cores aberrantes em filmes como *Sauve Qui Peut (la Vie)* (1979), *Passion* (1982), *Je vous salue Marie* (1985) e *Éloge de l'amour* (2001) – torna-se uma promessa de imensa esperança no mundo em que habitamos. Por isso, a sua distância de um tipo de cinema que é sobre e para o desejo do sujeito e o sujeito do desejo, já que a felicidade de uma imagem para Godard são afetos impessoais que não passam despercebidos (GODARD; ISHACHPOUR, 2000, p. 32-33).

Assim, de modo mais amplo, afirmamos que Godard pode ser considerado o autor de cinema que traduz a consciência mais profunda de sua herança artística, filosófica e pictórica. Dos filmes citados anteriormente, *Passion*, *Je vous salue Marie*, *Sauve Qui Peut (la Vie)* são os que mais diretamente trabalham os temas da pintura, do cinema e da filosofia. O que importa em *Passion* é que aí são mostrados não quadros, mas quadros se fazendo e se desfazendo. O autor refaz telas célebres, explora-as, desmonta e monta, leva-as a seu limite e tenta variantes, combina-as entre si e as simplifica. Em suma, ele as faz trabalhar, põe-nas em questão (DUBOIS, 2004, p. 253-254).

Essa relação é ainda mais fortemente atuante em *Je vous salue Marie*, *Sauve Qui Peut (la Vie)*, que colocam questões mais imediatas. Como pintar? Como representar? E, aliás, o que representar? O sol, as nuvens, a natureza, mas como pintar as coisas novamente, de modo novo? Questões incansavelmente retomadas e variadas pelo próprio Godard, no primeiro filmado citado, e que seriam uma das chaves para a compreensão da obra. Nela, vemos certas imagens de coisas simples, como as nuvens, uma menina, a Virgem Maria, um raio de sol atravessando o céu, como analogias, provavelmente, da graça divina visível.

Apesar da violência e da polêmica que a película *Je vous salue Marie* suscitou na crítica cinematográfica dos anos 1980, é relevante entender a radicalidade e a provocação que ele propõe, não somente com referência à pintura, ao sagrado, à representação visual e aos mistérios do mundo. Esses temas, na verdade, só interessam a Godard enquanto cineasta-pensador de uma obra audiovisual. Por isso, o valor de ruptura do filme está, antes de mais nada, no esforço incessante para produzir

imagens que escapem ao domínio estritamente da linguagem, para, assim, levar o cinema o máximo possível para a esfera do visual, da visibilidade e da visualidade (DUBOIS, 2004, p. 256).

É nesse sentido que trabalha uma obra sua anterior, *Sauve Qui Peut (la Vie)*, na qual a pintura não aparece diretamente, mas a reflexão filosófica sobre a imagem, sobre o movimento, sobre o instante toma obliquamente toda a própria invenção do cinema. As desacelerações, as câmeras lentas, as tomadas de pessoas e de paisagens de frente e de costas e as paradas sobre as imagens-descomposições deste filme tentam resumir toda a problemática da ontologia temporal da imagem fotográfica e cinematográfica. O cinema é demonstração, é mostraçãõ, é visual (AUMONT, 2004, p. 229).

Em essência, e subsumindo as diferenças, há uma mesma preocupação nos três filmes descritos: pictorializar o cinema, injetar nele questões e problemas de um pintor. Ao mesmo tempo, nessas obras e, sobretudo, nas entrelinhas do discurso que as acompanha, mostra-se, fortemente, o sentimento de perda, de fim, a nostalgia de certo tipo de cinema que deixou de existir, o cinema da pura imagética; mote esse constante em Godard, há anos. Todavia não só o cinema se perdeu, a pintura, de certa maneira, tomou o caminho errado. É preciso, então, voltar ao modelo pictórico, paragnático da arte solitária, o artesão, o pintor cineasta, figuras-chave do criador (AUMONT, 2004, p. 236-237), em suma, um ser-imagem de todas as coisas.

O cineasta francês tem repousado inteiramente nessa tensão entre fazer ainda filmes, ou seja, objetos circunscritos e identificados, e ser completamente um artista de obras singulares que perscrutam um estado do olhar, uma escrita do cine-vídeo-pensamento, um ser-imagem total. Podemos considerar Godard um artista de um projeto desmesurado, no qual o cinema, como audiovisual, como natureza e como cultura, está em suas mãos para repercutir os estrondos e os tremores de uma vida inteira (RANCIÈRE, 2013, p. 178).

Na verdade, não há mais um sujeito-Godard, como criador autônomo ou um iniciador-manipulador, pois, atualmente, já não se trata mais de escrever ou de inventar uma imagem, mas de inscrevê-la em um mundo, ou seja, em uma narrativa cinematográfica, como veremos a seguir.

1.3 NARRATIVA E CINEMA

Podemos ponderar que a narrativa é o meio pelo qual os enunciados discursivos orais, escritos ou imagéticos são empregados

com o escopo de mostrar acontecimentos reais ou fictícios. Por ela, estabelece-se a composição de uma rede que abrange locutor e interlocutor. Desse modo, a narrativa é um ato interativo entre aquele que conta e o agente de interação. Os estilos narratológicos de um indivíduo partem da apreensão do seu espaço. Essas atitudes derivam da percepção que ele elabora ao longo de sua experiência social, filosófica e cultural (SANTOS FILHO, 2007, p. 37). Conforme Merleau-Ponty (2006, p. 3), tudo que se aprendeu do mundo, mesmo por ciência, aprendeu-se de um ponto de vista do indivíduo ou de um conhecimento do mundo sem o qual os elementos da ciência não poderiam expressar coisa alguma.

Como percebemos, a ciência não vem na primeira posição como resposta do sujeito em seu mundo, mas a relação sujeito-mundo constitui-se a partir das interações perceptivas do ser, porque o indivíduo é quem constrói a ciência e seus símbolos. O mundo é o sujeito reproduzido em si mesmo, sem compartimentação. Narramos algo que apreendemos. Narramos algo que agrupa os nossos sentidos (SANTOS FILHO, 2007, p. 38). Genette (1979, p. 25) designa a história como o significado, a narrativa como o significante, e a narração como o ato narrativo criador que aqui se comporão como termos demarcados para o que está sendo sugerido como análise da narrativa literária e também da narrativa fílmica.

Ambas as narrativas serão previamente estudadas pelo que elas possuem em comum. O ato de ler um romance e o ato de ver um filme alargam o espaço para que o imaginário torne-se visível. Enquanto na literatura, por exemplo, existe um ambiente pelo qual somos guiados a sentir os personagens de uma obra, o cinema envolve todos os sentidos e preenche sensações com imagem e som. As narrativas são histórias que expressam o discurso do imaginário, tanto do autor, como do leitor e espectador (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 114-115).

A narrativa também ocorre porque o indivíduo se permite ao sonho, sonhando consigo e com seu lugar no instante em que ele existe. Segundo Bachelard (1988) é preciso ser “sonhador de palavras”. As palavras sonhadas são compreensíveis porque elas se originam das experiências vivenciadas. Essas palavras experienciadas permitem-se narráveis. O autor também diz: [...] “sonha-se antes de contemplar. Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica. Só olhamos com uma paixão estética as paisagens que vimos antes em sonho” (BACHELARD, 2002, p. 5). Portanto as elaborações narrativas ajustam-se em nós, despertam-nos os eventos e as

alegorias míticas dos tempos primordiais da constituição do mundo de nosso imaginário. Enredamos com palavras e imagens nossos destinos.

A literatura e o cinema, como também as outras artes, são manifestações artísticas, por meio das quais o mito, também, com toda pujança de seus exemplos, manifesta-se no indivíduo mantendo seu imaginário. Ainda permite que ele, ao idealizar, institua o belo de sua alma, o mundo simbólico do encantamento. Ao mito não se dá esclarecimentos, confia-se nele ou não, e é por esta razão que ele é íntimo da arte (SANTOS FILHO, 2007, p. 38).

Do ponto de vista de Benedito Nunes (1988, p. 27), fenomenologicamente nos encontramos com diversos tempos: “[...] na obra literária de caráter épico ou narrativo, uma vez que a narrativa possui três planos: o da história, do ponto de vista do conteúdo, o do discurso, do ponto de vista da forma de expressão, e o da narração, do ponto de vista do ato de narrar”. Certamente, quanto à história, o tempo na literatura é de característica imaginária e, no discurso, é situado pela apresentação de subsídios e de elementos linguísticos que dão sequência ao enunciado.

Na narrativa cinematográfica, da mesma forma como na narrativa literária, tempo e espaço são intrínsecos, ocorrendo na atualidade. Uma projeção na tela pode recuar, antecipar, acelerar ou retardar, tudo está amarrado ao ritmo que se dê ao filme. O espaço na narrativa literária é assinalado pela associação espaço-temporal experienciada pelo indivíduo. Esse espaço é plural. Um espaço apreendido que tem lugar no presente do imaginário do leitor, onde o passado e o futuro são presentificados. Os eventos do ontem se passam no agora imaginado no ato da leitura, assim como o porvir (SANTOS FILHO, 2007, p. 39).

Por outro lado, o filme tem possibilidades visuais que o romance não possui. Essas possibilidades visuais do cinema encontram pouco paralelo à altura na literatura. Enquanto a narrativa literária detalha e filtra, por meio da linguagem, aquilo a que se terá acesso, no filme, tem-se certo grau de liberdade para escolher se a nossa atenção vai ser dirigida a determinado detalhe e não a outro. Se, no cinema, o espectador, inicialmente, possui um acesso mais rico a detalhes da cena apresentada, por outro lado, o narrador pode ser menos perceptível. Tal como na literatura, o cinema também distingue entre autor e narrador (GONÇALVES, 2011, p. 21-22).

Afirma Vernet (2009, p. 111):

O narrador “real” não é o autor, porque sua função não poderia ser confundida com sua própria pessoa. O narrador é sempre um papel fictício,

porque age como se a história fosse anterior à sua narrativa (enquanto é a narrativa que a constrói) e como se ele próprio e sua narrativa fossem neutros diante da “verdade” da história. Mesmo na autobiografia, o narrador não se confunde com a própria pessoa do autor. [...]. O narrador de fato produz, ao mesmo tempo, uma narrativa e uma história, da mesma forma que inventa certos procedimentos da narrativa ou certas construções da intriga.

O autor citado julga mais apropriado empregar o termo “instância narrativa” em vez de narrador, levando em conta que o filme é uma obra de uma equipe e demanda diversas séries de opções adotadas por muitos técnicos, como produtor, roteirista, fotógrafo, iluminador, montador (VERNET, 2009, p. 111). Já Schmidt (2009, p. 212) assinala problemas na afirmação de que não há narrativa sem narrador no caso dos filmes de ficção. Segundo ele, ainda que quase todos esses filmes, muitos deles adaptações da literatura, apresentem numerosas capacidades de contar histórias e pertençam, assim, a um meio predominantemente narrativo, seus modos peculiares de apresentação multimídia e sua singular combinação de elementos espaço-temporais os distinguem de formas narrativas fundamentadas, sobretudo, na linguagem.

Segundo Schmidt, a falta de um sujeito narrativo é equilibrada pelo termo “instância visual narrativa”, análoga à denominação que propõe Vernet. David Bordwell (1985, p. 62), por sua vez, confere o processo narrativo não a um narrador personificado, mas sim às técnicas do filme, que atuam erigindo o mundo da história para alguns efeitos específicos. Esse autor abdica o conceito de narrador em benefício de uma teoria narrativa que aprecia mais o papel do espectador no processo narrativo. A situação do filme não é de fato uma situação de comunicação e, nesse sentido, ele indica que se abandone a preocupação com a demarcação de um narrador no cinema, já que outorgar a todo filme um narrador ou um autor implícito é consentir uma ficção antropomórfica (GONÇALVES, 2011, p. 23).

As reproduções verbais e visuais possuem sua ligação mais forte na sequencialidade, uma vez que os signos linguísticos e literários são percebidos ininterruptamente por meio do tempo, a maioria adotando uma ordem sucessiva e causal. Essa sequencialidade, porém, pode ser arquitetada de diversas maneiras e a narração literária e a cinematográfica dispõem, ambas, de soluções que permitem a manipulação do tempo e a inferência a certa causalidade entre eventos

determinados. No entanto, enquanto o filme apresenta elementos visuais mais concretos, a arte sem imagens da literatura desenvolve-se unicamente no tempo e não proporciona um objeto mensurável como, por exemplo, a pintura (BORDWELL, 1985, p. 8).

Apesar de o cinema e a literatura se aproximarem admiravelmente no que concerne às suas habilidades narrativas, nem sempre cinema e narração encontraram-se unidos. Logo que nasceu, o cinema, segundo Vernet (2009, p. 89), possuía muito mais o aspecto de instrumento de registro (científico, documental etc.) e o encontro com a narração deveu-se à sua própria matéria expressiva, a imagem figurativa em movimento. O referido autor parte da ideia de que qualquer objeto, mesmo antes de sua representação, já é um discurso em si, uma vez que possui um valor dentre uma variedade de valores reconhecíveis para a sociedade.

Nesse sentido, Vernet (2009, p. 89-90) afirma:

[...] um objeto é uma amostra social que, por sua condição, torna-se um iniciador de discurso, de ficção, pois tende a recriar em torno dele (mais exatamente, aquele que o vê tende a recriar) o universo social ao qual pertence. [...]. Assim, a imagem de um revólver não é apenas o equivalente do termo “revólver”, mas veicula implicitamente um enunciado do tipo “eis um revólver” ou “isto é um revolver”, que deixa transparecer a ostentação e a vontade de fazer com que o objeto signifique algo além de sua simples representação. Desse modo, qualquer figuração, qualquer representação chama a narração, mesmo embrionária, pelo peso do sistema social ao qual o representado pertence e por sua extensão. Para perceber isso, basta contemplar os primeiros retratos fotográficos, que instantaneamente se tornam, para nós, pequenas narrativas.

Vernet (2009, p. 92) distingue, ainda, outros dois elementos imprescindíveis para que exista narração no cinema: primeiramente, que o desenrolar da história permaneça à disposição daquele que a conta e que, dessa maneira, possa utilizar um adequado número de recursos para estabelecer seus efeitos; em segundo lugar, que a história adote um desenvolvimento organizado, ao mesmo tempo, pelo narrador e pelos modelos aos quais se adapta.

No que concerne à relação entre as narrativas literárias e cinematográficas, Jean Epstein (1983) fala de uma relação recíproca entre as duas artes, já que, para ele, a literatura moderna está impregnada de cinema. De forma recíproca, a arte fílmica muito assimilou da literatura. Para Schmidt (2009, p. 212), é admissível localizar, no filme, as basilares estratégias narrativas da literatura, em que pese seus aspectos sejam um tanto diferentes. Esse autor recomenda como mais adequado o termo “equivalências” para se referir a essas estratégias comuns, que são muito mais complicadas do que simplesmente questões de “adaptação” ou de “tradução”, por exemplo, de um livro em um filme.

Já segundo Vernet (2009, p. 96), as competências narrativas que avizinham o cinema e a literatura fazem parte de um domínio de estudos mais abrangente: a narratologia.

Em suas palavras:

Por definição, o narrativo é extra-cinematográfico, pois se refere tanto ao teatro, ao romance, quanto simplesmente à conversa cotidiana: os sistemas de narração foram elaborados fora do cinema e bem antes de seu surgimento. Isso explica o fato de que as funções dos personagens de filmes possam ser analisadas com os instrumentos forjados para a literatura por Vladimir Propp (proibição, transgressão, partida, retorno, vitória) ou por Algirdas-Julien Greimas (adjuvante, oponente). Esses sistemas de narração operam com outros nos filmes, mas não constituem o cinematográfico propriamente dito: são o objeto de estudo da narratologia, cujo campo é bem mais vasto que apenas o da narrativa cinematográfica [...]. Essa distinção [...] não deve fazer esquecer que cinema e narrativa não caminham sem interações e sem que seja possível estabelecer um modelo próprio ao narrativo cinematográfico, diferente, segundo certos aspectos, de um narrativo teatral ou romanesco (VERNET, 2009, p. 96).

Assim, constituir um padrão de análise da narrativa próprio para o cinema foi uma preocupação para diversos autores. Uma característica dessa preocupação são os entraves de ordem material que a análise de um filme pode abarcar, tais como os abordados por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994, p. 10).

Na explicação deles:

Enquanto a análise literária explica o escrito pelo escrito, a homogeneidade de significantes permitindo a citação, em suas formas escritas, a análise fílmica só consegue transpor, transcodificar o que pertence ao visual (descrição de objetos filmados, cores, movimentos, luz etc.) do fílmico (montagem das imagens), do sonoro (músicas, ruídos, grãos, tons, tonalidade das vozes) e do audiovisual (relações entre imagens e sons) (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 10).

O cinema, por esse viés, pela sua capacidade de traduzir a realidade do universo físico, captando todos os seus elementos por meio da sua particular aptidão para o imagético, estabelece, amiúde, com o real uma relação de tipo densamente narrativo. Ainda que seja evidente o aspecto de arranjo espacial e verbal, que o aproxima, por exemplo, do teatro e da literatura, bem como o imperativo de uma condensação, tais aspectos, quando bem analisados, manifestam diversidades de grande importância, nomeadamente pelas relações que a imagem cinematográfica estabelece com outros elementos fílmicos, o que, comumente, não acontece na cena teatral ou no discurso literário.

Nesta altura, é relevante frisar que o cinema possui algumas diferenças e semelhanças com a literatura, como compreendido, previamente, por Merleau-Ponty (1983, p.14-15). Posteriormente, não houve por parte desse autor um desenvolvimento mais pormenorizado sobre esse tema, talvez devido a seu falecimento precoce, como aconteceu acerca de outras formas artísticas, como a pintura, por exemplo. Todavia alguns autores que veremos a seguir, trabalhando algumas teses merleau-pontianas, como percepção, sentido, tempo e espacialidade na arte narrativa do cinema, contribuem para uma continuidade do pensamento artístico do filósofo francês.

Uma das características mais cruciais a considerarmos na semelhança ou na distinção entre a literatura e o cinema tem a ver com o fato de se tratar de dois sistemas de significações distintos, sendo que o primeiro é de natureza verbal e é apreendido conceptualmente, enquanto o segundo possui uma natureza heterogênea e é captado sensorialmente, como fenômeno da percepção. Com a exatidão de análise que caracteriza o seu pensamento, Roman Ingarden (1979) refere-se à intuição imaginária da leitura literária, por oposição à percepção sensível da obra cinematográfica. Ambos os sistemas revelam intensa tendência simbólica, sendo o grau imagético e icônico no cinema mais notável e mais decisivo do que na literatura. É nesse sentido que

Bluestone (1966, p. 1) assevera que é entre a percepção da imagem visual e o conceito da imagem mental que jaz a diferença entre os dois sistemas.

Já, David Bordwell (1985, p. 29) indica uma teoria da narrativa cinematográfica entendendo que a narração no cinema não representa uma condição de comunicação nos modelos linguísticos; este estudioso admite que o espectador é um ente ativo e consciente, capaz de realizar as intervenções mentais necessárias para que a narração de fato ocorra. Partindo desse ponto, Bordwell fundamenta-se na teoria construtivista da psicologia, para quem pensar e perceber são procedimentos operacionais designados a uma finalidade. Dessa maneira, o organismo é que estabelece a percepção, com fundamento em inferências inconscientes, já que os estímulos sensoriais que ele recebe não poderiam por si só se incumbirem de tal empreitada, uma vez que são dúbios e inacabados (GONÇALVES, 2011, p. 26).

A percepção é um procedimento inferencial de comprovação de hipóteses, por meio do qual a organização dos dados sensoriais se determina especialmente pela expectativa, pelo conhecimento armazenado, pelos processos de soluções de problemas e por outras operações cognitivas. Com a tendência de ser antecipatória, a percepção confirma ou não a expectativa, baseando-se em hipóteses que são testadas para depois serem aceitas ou rechaçadas, e, neste último caso, uma nova hipótese é gerada. As hipóteses baseiam-se, antes de tudo, em conhecimento armazenado. Os conjuntos organizados desses conhecimentos são o que Bordwell (1985, p. 29, 31) chama de “esquemas”. Exemplos de esquema seriam, segundo ele, a imagem mental de um pássaro, no que diz respeito ao reconhecimento visual, e o saber andar de bicicleta, um modelo de procedimento.

Todo esse processo é uma atividade aprendida e dominada, um ciclo de atividades perceptivo-cognitivas, que esclarece a natureza contínua da percepção. No que diz respeito à percepção da arte, Bordwell (1985, p. 33) explica que, ao entrarmos em contato com a arte, em vez de meditarmos nos resultados pragmáticos da percepção, recuamos a nossa atenção para o próprio processo. O que na vida mental cotidiana é inconsciente torna-se consciente. Nossos esquemas são conformados, expandidos e infringidos: um atraso na confirmação de uma hipótese pode prolongar-se pelo bem do processo em si. E, como todas as outras atividades psicológicas, a atividade estética possui efeitos de amplo espectro. A arte pode reforçar, transformar ou até mesmo questionar nosso repertório perceptivo-cognitivo normal.

Como procedimento diferente daquele que ocorre na literatura, o cinema utiliza-se de algumas “deficiências” psicológicas no sistema visual humano, como, por exemplo, o fato de a retina ser incapaz de acompanhar as modificações rápidas de luz. É impraticável para os olhos impedir que ocorra o fenômeno da mobilidade aparente quando mais de cinquenta flashes por segundo criam a ilusão de uma luz estável (GONÇALVES, 2011, p. 27).

Além do mais, outro fator que trabalha a favor do cinema é a própria situação da sala, uma vez que, com pouca luz, há menor incidência de outros estímulos (que não aqueles que advêm do próprio filme) embaraçando a concentração do espectador. Esses fatores, ao lado da nossa competência para nos basearmos em nossas próprias experiências para testar hipóteses e fazer inferências, agem a favor da narração no cinema, além, é claro, do próprio material fílmico, que, por meio de técnicas específicas, incentiva-nos a realizar as atividades indispensáveis para a constituição do enredo.

Já no que se refere aos aspectos formais da narrativa cinematográfica, Bordwell (1985, p. 49) conceitua três categorias como integrantes desse tipo de narrativa: a “história” (fábula), a “trama” ou intriga (*syuzhet*) e o “estilo”. A história como conceito da teoria desse autor não se confunde com a diegese. Segundo ele, a história é a construção imaginária que criamos, progressiva e retroativamente. A história alia a ação como uma cadeia cronológica de causa e efeito dos eventos, que ocorrem em uma duração e espaço dados. Idealmente, a história pode estar incluída em uma sinopse verbal, tão particularizada ou geral quanto requeiram as circunstâncias.

A história aqui não pode ser confundida com um acontecimento pró-fílmico, já que, como aponta Bordwell (1985, p. 49), ela jamais está materialmente presente em um filme. O que o filme providencia são informações, ações representadas, que funcionam como pistas para que o espectador construa a história. Uma mesma informação poderia ser dada de muitas maneiras e, nesse sentido, há muitas formas de uma narrativa cinematográfica incentivar o espectador, por meio das informações que fornece na construção da história. Como se trata de um procedimento individual e intersubjetivo, a história também será intersubjetiva, apesar de os espectadores normalmente estarem de acordo com o que é a história de um filme.

A trama ou intriga, por sua vez, define-se pela coordenação e exposição atuais da história no filme, isto é, a arquitetura da exposição da história por parte de um filme. É uma constituição mais abstrata, aquilo que uma narração passo a passo do filme proporcionaria. A trama

é um sistema, já que organiza os componentes – os acontecimentos da história – de acordo com princípios específicos. Claramente, a sua configuração independe do meio: uma mesma trama poderia ser apresentada em um romance, em uma peça teatral ou em um filme (BORDWELL, 1985, p. 50).

O estilo, por seu turno, é também um sistema que mobiliza os componentes do filme de acordo com princípios de organização e que interage com a trama. Mas, enquanto este último define quais informações serão disponibilizadas para possibilitar a construção de uma história no filme, o estilo define como elas serão dispostas e apresentadas. Enquanto a trama incorpora o filme como processo dramaturgico, o estilo o compreende como um processo técnico. Esse conceito de estilo não se confunde aqui com aquele usado para denominar conjuntos de filmes que apresentam as mesmas características. Bordwell (1985, p. 50) utiliza o termo estilo para denominar o uso sistemático de recursos cinematográficos em um filme.

Apresentados esses três conceitos, Bordwell detalha as relações entre história, trama e estilo. Considerando que a trama pode ser inferida de meios diferentes, como romance, pintura, filme ou peça teatral, a sua concepção evita a distinção dos fenômenos superficiais, como pessoa, tempo gramatical e metalinguagem e se apoia em princípios básicos mais flexíveis para toda a representação narrativa. Sendo assim, a distinção entre história e trama não será entendida como uma réplica da distinção entre história e discurso, defendida pelas teorias da enunciação, porque, para Bordwell (1985, p. 50), a história não é um ato enunciativo não marcado; não é tampouco um ato de fala, mas sim um conjunto de inferências, de deduções.

Para explicar o que trabalha a favor da história, Bordwell (1985, p. 51-52) expõe três princípios: a lógica narrativa, o tempo e o espaço. A lógica narrativa é essencial para que o espectador defina alguns fenômenos como acontecimentos, enquanto constrói relações entre eles, geralmente relações causais. A trama tem o poder de controlar o nível de facilitação desse processo, dispondo os eventos de forma a encorajar ou a dificultar uma relação causal entre eles. No que diz respeito ao tempo, a trama pode fornecer os acontecimentos-chave para a construção da história em qualquer sequência (ordem), também sugerir que tenham acontecido em um espaço de tempo virtual (duração) ou, ainda, que tenham sucedido um determinado número de vezes (frequência).

Também em relação ao espaço, a trama pode facilitar ou não a sua constituição, à medida que fornece mais ou menos informações espaciais sobre os eventos na história. Agindo conjuntamente, trama e

estilo produzem não apenas o acesso do espectador aos dados da história, mas também envolvem os processos estilísticos que a narração inclui. A trama molda a construção da história dominando, dessa forma, a quantidade de informações a que temos acesso, o grau de pertinência que podemos atribuir a elas e a correspondência formal entre a apresentação da trama e os dados da história. Assim, em um filme de investigação policial, por exemplo, a quantidade de informações pode ser mais insuficiente do que em filmes de outros gêneros, caso o interesse seja causar efeitos como um clima de mistério ou uma postura investigativa por parte do espectador (GONÇALVES, 2011, p. 29-30).

Uma vez que nenhuma trama fornece todos os acontecimentos da história, o espectador, segundo Bordwell (1985, p. 54-55), julga o que pode ter acontecido entre dois ou mais eventos apresentados no filme. Há, portanto, lacunas, criadas quando se opta por apresentar certas informações da história e ocultar outras. Ao deixar as lacunas entre os acontecimentos, a trama poderia sugerir, por exemplo, que nada de relevante tenha acontecido entre eles. As lacunas, que podem ser temporais ou causais, estão entre os palpites mais claros para o espectador, visto que evocam todo o processo de formação de esquemas e comprovação de hipóteses.

A teoria da narração no cinema apresentada por David Bordwell possui sua ênfase maior nos procedimentos psicológico-cognitivos abrangidos na recepção do filme, porém não deixa de ponderar e de reforçar que, no cinema, a narração é o processo através do qual a trama e o estilo do filme interagem para conduzir e canalizar a constituição da história pelo espectador. Por conseguinte, o filme não narra somente quando a trama estabelece a informação da história. A narração também abarca os procedimentos estilísticos (GONÇALVES, 2011, p. 30).

Relacionando com alguns pontos trabalhados anteriormente, a literatura apresenta – e também o cinema – a característica inalienável de lidar com o tempo e a transformação, e essas são realidades que pertencem ao universo sensível e material. A arte da narrativa é precisamente a de, através do sensível, revelar o insensível. A abstração escapa ao universo narrativo, o que não equivale a dizer que o imaterial não seja desejado pela narrativa, mas sim que só por meio da matéria é que o objeto narrativo exprime o que não é tocável nem sensível.

Peter Szondi (1983, p. 135) amplia, indiretamente, essa noção a toda a arte, dizendo que “a história da arte não é determinada pelas ideias, mas sim pela forma em que elas encarnam”. Destacamos aqui o modo particular como as ideias encarnam na narratividade da literatura e do cinema, em que o aspecto da temporalidade em ação assume

particular importância, revelando o aspecto concreto desses objetos encarnados. Um exemplo notório desse fato é o caso da força significativa do rosto humano na literatura e, sobretudo, no cinema. Grande parte do poder do cinema liga-se à poderosa sugestão de significado que o rosto humano transmite por si só, particularmente quando ele nos é dado enquanto sujeito, em relação à duração transformadora da imagem em movimento.

Por essa razão, ambas as narrativas, literária e fílmica, buscando a sugestão do concreto por meio da palavra, da imagem e do pensamento encarnado, almejam idêntico objetivo: por meio da sua forma específica, exprimir uma realidade que tem tanto de material como de imaterial, tanto de finito como de ilimitado, contudo, sempre através da construção de um mundo possível, habitado por presenças humanas e por seres inanimados, todos eles integrados em determinado espaço e em determinado tempo e, portanto, sujeitos às leis do universo físico, concreto, mensurável.

Além do mais, ambas as artes procuram transmitir a totalidade da vida e aspiram à eternidade, razão pela qual o fim de uma história é tantas vezes sentido como artificial, uma espécie de mal necessário. No entanto, pela sua natureza mais mental, a literatura é mais apta à construção do universo interior do indivíduo, tendo mais dificuldade em reproduzir as propriedades do mundo sensível, que não deixam, no entanto, de constituir a sua matéria-prima.

O cinema, pelo contrário, identifica-se rapidamente com o mundo sensível e debate-se com a necessidade de resolver problemas quando procura a expressão da subjetividade, que não deixa de ser objetivo seu. Isso não significa que a literatura tenha como vocação a expressão da interioridade, e o cinema a representação da exterioridade, mas sim que a palavra escrita parte desse universo interior em direção ao que o circunda, já que é na materialidade desse universo que tomam corpo as intuições do artista, enquanto a expressão imagética reproduz o universo envolvente, captado sensorialmente, como forma de chegar ao íntimo, ao interior, à essência.

Ingarden (1979, p. 355-357), estabelecendo a diferença entre a obra literária e o espetáculo cinematográfico, sublinha que este último tem de dar ênfase aos acontecimentos visíveis, mas apressa-se a clarificar: “[...] não se deve esquecer que pertence à essência de um aspecto ser aspecto de alguma coisa”. Isto é, a realidade funciona sempre como um sinal, cujo conteúdo é suscitado pela palavra ou revelado pela imagem em movimento. A identificação desse sentido implica, por parte do espectador que não queira deter-se na mera

sensação, um trabalho de apreensão mais complexo do que por parte do leitor. Diz o autor que as coisas e as gentes nos são dadas nos seus acontecimentos, por assim dizer, de fora, quase em percepção, e tudo o que viermos a saber delas ou o que elas são afinal pode ter o seu fundamento na multiplicidade dos aspectos reconstruídos.

Assim, o universo compreendido tanto pela narrativa literária como pela narrativa cinematográfica é o que diz respeito às características concretas e sensíveis da experiência humana. Que a literatura o faça por um processo mais prontamente conceitual e o cinema por uma via mais inteiramente perceptual não é assunto sem relevância, pelo contrário, uma vez que, no cinema, exprimem-se as diversas naturezas dessas duas formas de arte e os aspectos que as pré-determinam formalmente. Não esqueçamos, porém, uma inegável vocação comum: a de suscitar a criação de outro mundo possível, concebido precisamente dentro dos parâmetros da contingência espaço-temporal, simultaneamente lugar da limitação narrativa e da capacidade artística de reinventar as regras dessa contingência, sem nunca escapar ao espetáculo da vida em ação, na sua marcha transformadora e irremediável.

Podemos, ainda, atentar para um dos aspectos importantes a serem discutidos acerca da narrativa, que é a noção de tempo e espaço. Ingarden (1979, p. 256) analisa o tratamento do tempo literário e conclui que ele é um tempo próprio e apresentado, sendo apenas um análogo, uma modificação do chamado tempo concreto, subjetivo e radicalmente distinto tanto do tempo objetivo do mundo real, que é homogêneo, como do tempo rigorosamente subjetivo de um sujeito consciente absoluto, revelando diferenças de natureza ontológica. Além do mais, faz-se necessária essa distinção pelo fato de os acontecimentos de que os objetos apresentados participam serem por essência temporais e, também, apresentados como sucessivos ou simultâneos. Estabelece-se, assim, entre eles, uma ordem temporal.

Uma das diferenças basilares entre o tempo concreto e o tempo apresentado é o fato de este último não ser, na maioria das vezes, homogêneo, mas sim demonstrar sempre a presença de lacunas, de pontos indeterminados, que correspondem àquela parcela do real não representada explicitamente na obra literária, mas implicitamente presente, por meio do trabalho da leitura, que, por assim dizer, preenche o que falta. No entender de Ingarden (1979, p. 259-260), são sempre apresentadas apenas fases singulares mais ou menos longas ou só acontecimentos momentâneos, mas o acontecer que tem lugar entre essas fases ou acontecimentos fica indeterminado. Por conseguinte, as

fases temporais apresentadas nunca se integram em uma totalidade una e contínua. Pelo contrário, o tempo real é um meio contínuo que não assinala absolutamente lacuna alguma.

O aspecto referido por Ingarden da indeterminação da representação aplica-se, aliás, a outras dimensões da obra, principalmente ao nível espacial e na definição das próprias personagens, e pode enquadrar-se, em termos temporais, dentro do fenômeno discursivo da elipse, que consiste em uma anisocronia (diferença de duração entre o tempo diegético e o tempo narrativo), resultante da exclusão de segmentos diegéticos mais ou menos pronunciados, fato que dá origem às referidas lacunas ou vazios. Esta é, aliás, uma das características fundamentais da temporalidade literária: a não coincidência entre o tempo da história e o tempo do discurso, ao contrário do que acontece no cinema, em que a isocronia (coincidência entre a duração do tempo diegético e do tempo narrativo) se verifica muito mais frequentemente.

Uma característica de grande pertinência, e que aqui particularmente nos interessa referir, é o fato de o tempo do discurso literário tender a obedecer necessariamente à linearidade e à sucessividade que a frase impõe, enquanto o tempo da história pode apresentar-se de forma múltipla e simultânea. Para alguns teóricos, como Mitry (1965), a literatura parte do tempo para chegar ao espaço, enquanto no cinema, geralmente, acontece o inverso: o ponto de partida é espacial e é no desenvolvimento do filme que se introduz a dimensão temporal.

O filme coloca-nos na presença de um mundo que ele organiza conforme certa continuidade. Realmente, no cinema, o tempo “vê-se”, o espectador está diante do fluir temporal e, ao mesmo tempo, dentro dele, na medida em que não pode controlar esse tempo que corre – quer seja o tempo da história, quer o do discurso fílmico, quer o da própria recepção, que coincide com o fluxo do tempo real e que não pode ser manipulado, como no caso da literatura – a não ser exercendo algum tipo de violência sobre o filme, como sair no meio de sua exibição, retomando-o mais tarde, em dia seguinte. Ao espectador é exigido, portanto, um respeito por esse tempo que se desenrola diante dos seus olhos, sob pena de “atentar” contra a obra a que assiste.

Tais aspectos e relações temporais estão como que submetidos a um implícito pressuposto, que se liga à natureza eminentemente icônica e imagética do cinema. Analisando as relações que o cinema estabelece com a realidade, o diretor alemão Wim Wenders (1990, p. 15) diz ser muito importante que os filmes denotem uma sequência. Os filmes têm

que respeitar essa sequencialidade. A continuidade do movimento e a sequência da ação têm simplesmente que ser coerentes, o tempo que é apresentado de modo linear não pode, sem mais nem menos, dar um salto. É inteiramente indiferente de que espécie de filmes se trate, mas é muito importante que haja uma lealdade relativamente à sequência do tempo. Nos filmes, há sequências de tempo que têm de se ajustar umas às outras.

O cineasta russo Andrei Tarkovski (1998, p. 64-65), por sua vez, vai ainda mais longe, afirmando que a especificidade e a força do cinema consistem, precisamente, na sua particularíssima relação com a matéria da realidade e com a capacidade que a arte fílmica tem de fixar o tempo através das suas manifestações factuais. Logo, a força do cinema está na relação necessária com a matéria da realidade que nos circunda a cada instante. O tempo fixado nas suas formas e nas suas manifestações factuais: tal é a ideia de base do cinema enquanto arte, que deixa entrever um potencial inexplorado, um futuro impressionante.

O cinema – por demonstrar, indiretamente, a nossa defesa de uma explícita ou implícita narratividade cinematográfica – fixa o tempo nos seus índices perceptíveis pelos sentidos, o que materializa, portanto, a experiência humana encarnada do fluxo temporal, isto é, evidencia o trabalho transformador e ordenado na medida em que segue uma ordem necessária, um encadeamento causal. Todavia, muitas vezes, o cinema não leva em conta esse fenômeno, razão pela qual alguns negam que a sua natureza possa ser definida como narrativa. Se assumirmos a noção de narrativa como estrutura que organiza aquilo que na experiência perceptivelmente pode acontecer, não podemos negar ao cinema uma particularíssima capacidade de concretizá-la.

Enquanto o tempo literário necessita de marcas que o definam (e daí a importância fundamental dos tempos verbais, dos advérbios e de outras expressões temporais, como ontem, hoje e amanhã), o tempo cinematográfico não necessita dessas marcas, embora possa recorrer a elas, se o desejar. A lógica temporal é captada pelo espectador por um processo a que David Bordwell (1985, p. 77) chama de inferência ou dedução e que, em parte, depende da competência e da cultura desse espectador, a fim de saber, por exemplo, interpretar o valor temporal de um *flashback*.

Esse processo afeta os três aspectos do tempo: a ordem dos eventos, a sua frequência e a sua duração. O próprio ritmo funciona desse modo, isto é, tem implicações na forma como o espectador, através de um processo dedutivo, toma consciência do significado diegético. A demora da câmera sobre o rosto ou sobre o caminhar de

uma personagem, por exemplo, provoca no espectador uma espécie de reajustamento das suas expectativas, interpretações, deduções. Desse modo, a narração cinematográfica controla aquilo que é visto, “o quê” e o “como”.

O aspecto que confere ao cinema um forte caráter de aproximação ao real é o fato de tempo e espaço poderem coexistir explicitamente na tela. O discurso fílmico não é obrigado a separar a dimensão espacial do temporal, como acontece na literatura, o que pode ter como consequência uma condensação discursiva que, geralmente, se constata na passagem de uma obra literária para o cinema. Podemos dizer que, enquanto o tempo do discurso literário se desdobra, a fim de exprimir a espacialidade e a temporalidade, o tempo do discurso cinematográfico tende a uma maior coincidência com o tempo diegético, sendo, portanto, mais denso e complexo, mais semelhante ao tempo real.

Em linhas gerais, procuramos neste capítulo, analisar algumas amostras de teorias e de filosofias que têm especial ressonância em relação ao cinema, que, de uma forma direta ou indireta, dialogam com a fenomenologia e a ontologia. Nesse ponto, o direcionamento intencional da consciência subjetiva em direção ao seu objeto pretendido exige uma descrição da experiência fílmica que inclui o espectador e apela para o foco não só sobre elementos do filme que é visto, mas também sobre os possíveis modos de englobá-lo e de vê-lo. No conjunto de espectador e filme, a dinâmica, as modulações e os efeitos de atos de percepção cinematográfica visual e auditiva são correlacionados com as estruturas de expressão cinematográfica.

A partir dessa perspectiva, o cinema pode ser visto como um exemplar filosófico da intencionalidade e da corporeidade, ou seja, da relação do ser com o mundo. Com efeito, o cinema encena e dramatiza a correlação intencional como uma estrutura vivida ativamente, através da qual o significado é constituído como tal. O que a fenomenologia e a ontologia demandam é que nós estamos a assistir à experiência encarnada, real e possível que fundamenta o filme, não como ele é pensado comumente, mas como ele é percebido.

2 MERLEAU-PONTY E O FILME: NATUREZA E SIGNIFICAÇÃO

O objetivo principal deste capítulo é focar as principais relações que o cinema possui com a filosofia de Merleau-Ponty e o modo como, inicialmente, ele compreende essa arte. As considerações deste autor permitem compreender o filme como a arte de tornar visíveis objetos e comportamentos. 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 ao mundo.

2.1 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, Merleau-Ponty apresenta uma abordagem fenomenológica que pode fornecer uma metodologia para se pensar por meio da experiência perceptiva da visão (SOBCHACK, 1991).

Em sua palestra (que mais tarde foi transformada em um ensaio)¹⁸ proferida em 1945, no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), intitulada “O Cinema e a Nova Psicologia”, Merleau-Ponty aponta que o filme é uma das evidências que mostra que a percepção está ligada mais ao comportamento corporal do que a uma forma de sensação ou de cognição não mediadas. Esse 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 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 de que era dependente (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 101).

¹⁸ Como forma de consulta mais direta e rápida ao texto desta relevante palestra, encontra-se, em anexo, à esta tese, a versão integral e original de “O cinema e a nova psicologia”.

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 dessa crise, desafiou diretamente o 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.

Podemos adiantar que, em “O Cinema e a Nova Psicologia”, o seu interesse pelo cinema está ligado à noção do filme como um objeto de percepção, capaz de revelar alguns aspectos essenciais que norteiam o nosso diálogo com o mundo. Para o autor, a imagem cinematográfica, enquanto *gestalt* temporal, demonstra a união natural entre o interior e o exterior e afirma o olhar como constituição de um sentido anterior à inteligência.

É nessa esteira que o filósofo vai relacionar cinema e Psicologia da Forma, colocando a arte cinematográfica em sua crítica à concepção clássica da percepção. Para se ter uma compreensão mais amplificada da investida desse autor no campo da teoria cinematográfica, é relevante, em linhas gerais, apresentar alguns princípios de sua particular fenomenologia.

2.1.1 Comportamento e Fenomenologia

Podemos afirmar que a vida intelectual de Merleau-Ponty começa, de fato, na França, no início dos anos de 1940, em um questionamento com referência à herança do racionalismo moderno de René Descartes, especialmente a divisão entre o corpóreo, tomado como pura exterioridade, fonte eterna de desenganos, e o pensamento reflexivo, ou seja, a consciência como pura interioridade, transparente em si e para si mesma. Ao recursar o corpóreo e privilegiar a razão, Descartes teria produzido uma abstração incontornável, reduzindo nossa relação com o mundo a uma toda intensa consciência.

Segundo o filósofo francês, o autor de “O Discurso sobre o Método”, infelizmente, não começou do início, pois, quando se inicia qualquer pensamento, mergulha-se na complexidade e nas incertezas do mundo sensível. A crença de que se percebe o mundo, de que nele vivemos de forma concreta e não ilusoriamente, é o primeiro passo para o conhecimento. Essa é também para Merleau-Ponty a autêntica origem

de toda e qualquer reflexão. Já notamos tal preocupação em seu livro inicial, “A estrutura do comportamento”, publicado em 1942, cujo maior desafio é fornecer uma análise que demonstre a legitimidade dessa crença veiculada pela percepção.

Nessa obra, retomando o *cogito* cartesiano, ele diz:

O cogito não nos ensina de uma vez por todas que não conheceríamos coisa alguma, se antes não conhecêssemos nosso pensamento, e que mesmo a fuga para o mundo e a resolução de ignorar a interioridade ou de não abandonar as coisas, que é a essência do behaviorismo, não poderia ser formulada sem se transformar em consciência e sem pressupor a existência para si? O comportamento é pois feito de relações, ou seja, ele é pensado e não em si, como qualquer outro objeto aliás; é isso que nos teria mostrado a reflexão. Mas por esse caminho curto teríamos perdido o essencial do fenômeno, o paradoxo que o constitui: o comportamento não é uma coisa, mas também não é uma ideia, não é o invólucro de uma pura consciência e, como testemunha de um comportamento, não sou uma pura consciência.¹⁹ (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 199).

Nessa mesma obra, o autor desenvolverá um exame rigoroso das teorias que tratam o organismo vivo como um amontoado de células e de ossos que poderiam ser analisados separadamente, independentemente do todo ao qual pertencem. Merleau-Ponty critica a concepção de relações lineares e pontuais entre os elementos do mundo físico e a fisiologia do organismo, procurando mostrar que o organismo responde aos estímulos e se projeta no meio enquanto totalidade ou estrutura. O termo “estrutura” é entendido como união de uma ideia e de uma existência inseparáveis. O conceito torna possível a compreensão

¹⁹ Na versão original: *Le cogito ne nous apprend-il pas une fois pour toutes que nous n'aurions la connaissance d'aucune chose si nous n'avions d'abord celle de notre pensée et que même la fuite dans le monde et la résolution d'ignorer l'intériorité ou de ne pas quitter les choses, qui est l'essentiel du behaviorisme, ne peut être formulée sans se transformer en conscience et sans présupposer l'existence pour soi? Le comportement est donc fait de relations, c'est-à-dire qu'il est pensée et non pas en soi, comme tout autre objet d'ailleurs, voilà ce que nous aurait montré la réflexion. Mais par cette voie courte, nous aurions manqué l'essentiel du phénomène, le paradoxe qui en est constitutif: le comportement n'est pas une chose, mais il n'est pas davantage une idée, il n'est pas l'enveloppe d'une pure conscience et, comme témoin d'un comportement, je ne suis pas une pure conscience* (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 138).

do organismo vivo e do comportamento humano como uma totalidade em que as partes possuem algum sentido quando atuam em conjunto com as demais. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 223).

Vemos que alguns temas que o filósofo apresenta na obra citada demonstram certa influência da Psicologia da Forma: a investigação da percepção, a noção de campo perceptivo e a tentativa de superar o dualismo corpo-espírito, homem-mundo. Por exemplo, a noção de comportamento, pensada como estrutura, permite-lhe justamente distinguir o físico-químico, o biológico e o simbólico e afirmar que, apesar de se tratar de ordens irreduzíveis umas às outras, elas se entrelaçam e interagem para produzir a experiência de si e do mundo.

Conseqüentemente, todo comportamento, mesmo aquele instintivo, consiste em um modo de organização, em uma forma que une solidariamente organismo e ambiente. Ou, em outras palavras, todo comportamento possui uma estrutura que exhibe sentido e intenção, não podendo ser compreendido com simples disparos de mecanismos de causa e efeito. As estruturas de comportamento dos seres se distribuem em níveis de complexidade crescente, que correspondem à capacidade dos organismos de agirem no ambiente não só se adaptando às suas propriedades físico-químicas, mas também criando para si mundos nos quais a vida é realmente vivida. Podemos dizer, aqui, que o autor se serve das pesquisas psicológicas para realizar uma redução fenomenológica moderada, que não culmina em um sujeito transcendental puro como condição da experiência, e sim no corpo fenomenal entrelaçado em um campo de situações concretas (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 224-225).

Já na parte final do livro, Merleau-Ponty faz uma análise pormenorizada da experiência ingênua do mundo, isto é, aquela em que se está envolvido em uma situação concreta vivida, sem questionamentos ou reflexões a respeito de sua natureza ou significação. Nessa experiência, as pessoas não se sentem limitadas a estados privados de consciência. Elas creem relacionar-se com as próprias coisas, sendo que os sistemas perceptivo-motores que tornam essa experiência possível quase sempre passam despercebidos. Nota-se que estamos todos submetidos às determinações fisiológicas e estruturais dos nossos órgãos. No entanto, nessa experiência irrefletida, pré-reflexiva, o corpo não se mostra como um intermediário entre uma suposta alma ou consciência e o mundo. De maneira oposta, o corpo é justamente o meio pelo qual as coisas podem ser conhecidas da forma como são (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 300-307).

Assim, o autor francês, ao ampliar a noção de intencionalidade, inscrevendo-a como marca de todo e qualquer fenômeno no interior da experiência vivida, promove uma verdadeira virada corporal desde a sua primeira obra. Ele coloca a intencionalidade na experiência primária, imediata e pré-reflexiva do corpo situado no mundo. Um corpo agora não mais visto como mero suporte para a atividade da mente ou como objeto da consciência, mas como fonte de toda experiência possível. Será esse o caminho a ser explorado em sua segunda e uma das mais importantes obras, “Fenomenologia da percepção”, publicada em 1945, três anos após o lançamento do seu primeiro livro.

Em “Fenomenologia da percepção”, Merleau-Ponty começa com a seguinte pergunta: o que é a fenomenologia? A sua resposta, no prefácio, delinea um caminho diferente da corrente iniciada por Edmund Husserl. Pois, se a fenomenologia é o estudo das essências, ela também é uma filosofia que recoloca as essências na existência e não pensa que se possa entender o homem e o mundo de outra forma, a não ser a partir de sua “facticidade”. Em outras palavras, estamos defronte de um pensamento que revela uma situação característica da existência humana que, lançada ao mundo, está submetida às injunções e às necessidades dos fatos.

Continuando sua exposição sobre a fenomenologia, o filósofo diz:

É uma filosofia transcendental que coloca em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas é também uma filosofia para a qual o mundo já está sempre “ali”, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico. É a ambição de uma filosofia que seja uma “ciência exata”, mas é também um relato do espaço, do tempo, do mundo “vividos”²⁰ (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 1).

A fenomenologia é, para Merleau-Ponty, uma alternativa ao que ele compreendia como as incoerências tanto das teorias científicas

²⁰ Na versão original: *C'est une philosophie transcendante qui met en suspens pour les comprendre les affirmations de l'attitude naturelle, mais c'est aussi une philosophie pour laquelle le monde est toujours "déjà là" avant la réflexion, comme une présence inaliénable, et dont tout l'effort est de retrouver ce contact naïf avec le monde pour lui donner enfin un statut philosophique. C'est l'ambition d'une philosophie qui soit une "science exacte", mais c'est aussi un compte rendu de l'espace, du temps, du monde 'vecus'* (MERLEAU-PONTY, 1945, p. I).

quanto das grandes construções racionais, em filosofia, sobre a percepção e a produção de conhecimento. Seu fundamental argumento é que os experimentos dos cientistas e suas conclusões, assim como as teorias filosóficas, não levam em conta que sua origem está na experiência vivida, evidentemente pré-reflexiva e, por seu turno, essa experiência funda-se no ato perceptivo, campo privilegiado do entrelaçamento corpo-mundo.

O autor se volta, portanto, contra o intelectualismo das filosofias da consciência, que, levando às últimas conseqüências a separação cartesiana entre o corpo e o intelecto, afirmam que a subjetividade constitui a realidade ou põe o mundo a partir de si mesma. Em “Fenomenologia da percepção”, a invocação de um irrefletido, de um cogito tácito, anteriores a toda tese posta pelo intelecto, busca encontrar na própria fenomenologia um meio para sair do campo cerrado da consciência.

Nas palavras de Merleau-Ponty (2006, p. 14):

O mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável. “Há um mundo”, ou, antes, “há o mundo”; dessa tese constante de minha vida não posso nunca inteiramente dar razão. Essa facticidade do mundo é o que faz a *Weltlichkeit der Welt*, o que faz com que o mundo seja mundo, assim como a facticidade do *cogito* não é nele uma imperfeição, mas, ao contrário, aquilo que me torna certo de minha existência.²¹

O percurso da fenomenologia merleau-pontiana será, então, norteado pela busca de um encontro com o mundo antecedente ao conhecimento de que o conhecimento sempre se expressa. Esse fato é possível porque toda reflexão é uma derivação do plano pré-reflexivo e originário que lhe é ontológica e cronologicamente anterior, da mesma maneira como a geografia em referência à paisagem. Para levar esse desafio a contento, pensamos a experiência não como psicológica ou

²¹ Na versão original: *Le monde est non pas ce que je pense, mais ce que je vis, je suis ouvert au monde, je communique indubitavelmente avec lui, mais je ne le possède pas, il est inépuisable “Il y a un monde” ou plutôt “il y a le monde” de cette thèse constante de ma vie je ne puis jamais rendre entièrement raison. Cette facticité du monde est ce qui fait la Weltlichkeit der Welt, ce qui fait que le monde est monde, comme la facticité du cogito n’est pas une imperfection en lui, mais au contraire ce qui me rend certain de mon existence* (MERLEAU-PONTY, 1945, p. XI-XII).

introspectiva, muito menos como experimentação passiva de estímulos do meio, mas como uma abertura para o mundo. Logo, o que se objetiva estudar é a forma como, por meio de nossa inscrição corporal no mundo, delineia-se uma experiência de interioridade e de realidade externa que compõem nosso campo de existência (MERLEAU-PONTY, 2006. p. 4).

É relevante observar que o mundo “que já está sempre lá”, antes da reflexão, não pode ser visto como um conjunto de objetos e estímulos determinados. Ele é o horizonte latente da experiência de um indivíduo e constitui um campo fenomenal que o inclui não só como um objeto que se percebe junto com os outros, mas também como um sujeito que percebe. Assim, matéria, vida e significação, assim como psiquismo, corpo e mundo, nenhum desses polos pode ser pensado fora de suas relações com os demais. Afinal, nascer é simultaneamente nascer do e no mundo.

Nas explicações do filósofo francês:

O mundo está já constituído, mas também não está nunca completamente constituído. Sob o primeiro aspecto, somos solicitados, sob o segundo somos abertos a uma infinidade de possíveis. Mas esta análise ainda é abstrata, pois existimos sob os dois aspectos *ao mesmo tempo*. Portanto, nunca há determinismo e nunca há escolha absoluta, nunca sou coisa e nunca sou consciência nua²² (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 608).

Ao adotar essa perspectiva, Merleau-Ponty é levado a redefinir a concepção tradicional do corpo como objeto ou como uma simples entidade biológica autorreguladora, mero suporte para as atividades de uma instância mental compreendida como sendo imaterial. Em “Fenomenologia da percepção”, o autor aprofunda a distinção já trabalhada em sua primeira obra, entre o “corpo objetivo”, o corpo tomado como uma coisa, matéria extensa situada no espaço, e o “corpo fenomenal”.

O primeiro é o corpo que observo, um objeto no meio dos outros. É o corpo em sua existência material e fisiológica, regulada por leis biológicas de troca com o meio. Já o corpo fenomenal não é apenas o

²² Na versão original: *Le monde est déjà constitué, mais aussi jamais complètement constitué. Sous le premier rapport, nous sommes sollicités, sous le second nous sommes ouverts à une infinité de possibles. Mais cette analyse est encore abstraite, car nous existons sous les deux rapports à la fois. Il n'y a donc jamais déterminisme et jamais choix absolu, jamais je ne suis chose et jamais conscience nue* (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 517).

meu corpo, é também o corpo que eu sou. É o chamado “corpo próprio” ou “corpo-sujeito”. É por meio dele que me situo no mundo e diante dos outros. É aquilo que permite a experiência na primeira pessoa, que abre as portas da percepção, o ponto de referência que me situa no tempo e no espaço, concebendo com esse fator o mundo que habito.

Segundo Merleau-Ponty (2006, p. 203):

O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através deles um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança. Ora enfim a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo; é preciso então que ele se construa um instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo cultural.²³

Para o autor, não estamos falando de dois corpos diferentes, um objetivo e outro subjetivo, porém de duas inscrições diferentes do corpo na experiência. O mesmo corpo é, simultaneamente, um dos objetos do mundo e o ponto de vista a partir do qual apreendo todos os objetos do mundo. Quando observo meu próprio corpo, transito de uma perspectiva para outra, ora me situando como corpo que observa, ora como corpo observado. O meu corpo, por suas propriedades e características, como um ente sensível que se volta a outros entes sensíveis, permite-me passar de uma posição a outra, fazendo que o centro de gravidade de minha experiência se movimente de maneira semelhante.

Logo, quando, por exemplo, toco a mão esquerda, eu a experimento como um objeto do toque, e não como parte do sujeito que toca. A mão direita, por sua vez, é percebida como sujeito e não como objeto. Todavia, essa experiência é mutável, já que podemos perfeitamente inverter a equação. A camada geral sensível da qual corpo

²³ Na versão original: *Le corps est notre moyen général d'avoir un monde. Tantôt il se borne aux gestes nécessaires à la conservation de la vie, et corrélativement il pose autour de nous un monde biologique; tantôt, jouant sur ces premiers gestes et passant de leur sens propre à un sens figuré, il manifeste à travers eux un noyau de signification nouveau: c'est le cas des habitudes motrices comme la danse. Tantôt enfin la signification visée ne peut être rejointe par les moyens naturels du corps; il faut alors qu'il se construise un instrument, et il projette autour de lui un monde culturel* (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 171).

e coisas participam e que legitima a pretensão ingênua de atingir o próprio mundo na experiência imediata é chamada de carne, enquanto o entrelaçamento e a inversão sempre possível entre as posições de sujeito e objeto são denominados reversibilidade (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 135-136).

As noções de carne e de reversibilidade vão aparecer mais fortemente em um segundo momento da filosofia de Merleau-Ponty, quando ele compreende que suas duas primeiras obras não tinham conseguido conceber a unidade do corpo fenomenal e do corpo objetivo, pois o campo transcendental era pensado, em última instância, como pendente do ato de um sujeito, de uma “existência”, de um “espírito”. Realmente, o autor manteve a delimitação subjetiva da investigação, ou seja, a consideração do mundo sempre em relação às capacidades do sujeito. Merleau-Ponty (2006, p. 4) chega a dizer que o ser, em sua última e única definição, é o ser para mim.

Dessa maneira, o pensamento merleauPontiano permaneceu no campo da filosofia da consciência, embora esse filósofo jamais tivesse deixado de apontar as dificuldades de se caminhar no interior desses parâmetros. Finalmente, a partir dos ensaios de *Signes* e de “O visível e o invisível”, encontraremos uma aposta em uma ontologia mais radical, uma espécie de acerto de contas, aberto e sem conclusões definitivas. Esse segundo percurso da filosofia de Merleau-Ponty será tratado mais adiante.

Importante ressaltar que “O cinema e nova psicologia”, como já citado, data do mesmo ano de publicação de “Fenomenologia da percepção”, em 1945, e, por isso, compartilha com as duas primeiras obras do autor uma interrogação a respeito da herança deixada pelo racionalismo moderno, acerca da cisão entre o corpóreo e o pensamento reflexivo, sobre o abandono do ver e do sentir em nome do pensamento do ver e do sentir. Notamos que as críticas ainda permanecem no interior do quadro teórico aberto pela fenomenologia de Husserl, apesar de já podermos identificar uma noção diversa de projeto filosófico, como uma interrogação interminável sobre o mistério do mundo sensível.

Podemos afirmar, ainda, que as diversas artes são grandes aliadas de Merleau-Ponty. Elas o ajudam a travar o embate rumo à legitimação da crença de que estamos em contato direto com o mundo. É preciso aprender a ver o mundo, ou melhor, aprender a vê-lo sem dele nos desligarmos. Não é por acaso que o autor se volta, neste período de sua carreira, para a arte cinematográfica. Para ele, fenomenologia e cinema convergiam particularmente no que diz respeito aos temas da relação

dos indivíduos como o mundo e com os outros. O cinema, então, definiria, em suas linhas gerais, as condições que faziam dessa arte um lugar privilegiado da expressão de uma visão do mundo, em que a contingência, a ambiguidade e a concepção do homem como ser “situacional” constituem elementos-chave.

2.1.2 A Obra Cinematográfica enquanto *Gestalt*

Os argumentos explanados anteriormente são centrais para compreendermos “O cinema e nova psicologia”. Esse ensaio se decompõe, basicamente, em duas partes. No início, Merleau-Ponty expõe o que ele denomina de “psicologia clássica”, contrapondo-se à “nova psicologia”, que é a *gestalt*. A primeira confere uma função elementar às sensações, apreendidas como resultados precisos de inquietações localizadas que o intelecto e a memória teriam que arranjar consecutivamente em um conjunto unitário. Já a segunda manifesta, de maneira oposta, que o que necessitaria ser adotado como originário é a percepção arquitetada como compreensão sensível de um fenômeno na sua inteireza (BEZERRA, 2015).

De acordo com o filósofo francês, a percepção não pode ser entendida como agente de um afastamento entre a sensação e a inteligência organizadora, mas como uma atividade estabelecida que baliza a afinidade corporal com o mundo, uma decifração constituída, antecedente ao intelecto. Assim, diz Merleau-Ponty (1983, p. 103):

A psicologia clássica considera nosso campo visual como uma soma ou um mosaico de sensações, onde cada uma delas dependeria, de modo estrito, da correspondente excitação retínica local. A nova psicologia, logo de início, faz notar que, mesmo tomando em conta nossas sensações mais simples e imediatas, não podemos admitir esse paralelismo entre elas e o fenômeno nervoso que as condiciona. Nossa retina está muito aquém de ser homogênea; ela é cega, por exemplo, em algumas de suas partes, para o vermelho ou para o azul e, no entanto, quando eu olho para uma superfície vermelha ou azul, não vejo, nela, qualquer zona incolor. É porque, desde o nível da simples visão das cores, minha percepção não se limita a registrar aquilo que lhe está prescrito pelas excitações da retina, porém reorganiza-as

em função de restabelecer a homogeneidade do campo.²⁴

Para esse filósofo, o que aparece à nossa percepção, antes de mais nada, não são dados diferenciados sobrepostos, mas elementos conjugados, o que nos permite observar um conjunto de estrelas no céu, por exemplo, ou que nos faz ajuntar letras escritas de maneira separada, emparelhando os pontos de ajuste entre elas. A característica do mundo seria confusa se notássemos como coisas os espaços entre essas coisas. Igualmente ocorre para as percepções do ouvido, não obstante, nesse caso, estejamos nos ocupando não mais com constituições no espaço e sim com formas temporais (BEZERRA, 2015).

Na verdade, o que Merleau-Ponty defende é o fato de a percepção analítica, que nos oferece o valor singular de cada elemento, corresponder somente a uma atividade posterior. É a percepção das formas, em um sentido bem geral de estrutura, que entendemos como nosso meio de percepção mais espontâneo. O filósofo persiste no ataque à questão por outra perspectiva, sublinhando que nossos cinco sentidos não podem mais ser pensados como mundos independentes e sem comunicação entre si. Afinal, como explicaríamos o caso de alguns cegos que conseguem exprimir cores por meio dos sons que escutam? Para Merleau-Ponty, isso não pode ser encarado como um fato excepcional, como faz a psicologia clássica, mas como um fenômeno geral.

Em suas palavras:

Até as pessoas normais falam de cores quentes, frias, berrantes ou metálicas, de sons claros, agudos, brilhantes, fanhosos, suaves, de ruídos mortiços, de perfumes penetrantes. Cézanne dizia que era possível enxergar o aveludado, a dureza, a maciez e até o odor dos objetos. Minha percepção, então, não é uma soma de dados visuais, táteis ou

²⁴ Na versão original: *La psychologie classique considère notre champ visuel comme une somme ou une mosaïque de sensations dont chacune dépendrait strictement de l'excitation rétinienne locale qui lui correspond. La nouvelle psychologie fait voir d'abord que, même à considérer nos sensations les plus simples et les plus immédiates, nous ne pouvons admettre ce parallélisme entre elles et le phénomène nerveux qui les conditionne. Notre rétine est bien loin d'être homogène, en certaines de ses parties, elle est aveugle par exemple pour le bleu ou pour le rouge, et cependant, quand je regarde une surface bleue ou rouge, je n'y vois aucune zone décolorée. C'est que, dès le niveau de la simple vision des couleurs, ma perception ne se borne pas à enregistrer ce qui lui est prescrit par les excitations rétinienes, mais les réorganise de manière à rétablir l'homogénéité du champ* (MERLEAU-PONTY, [1966], 2009, p. 7).

auditivos: percebo de modo indiviso, mediante meu ser total, capto uma estrutura única da coisa, uma maneira única de existir, que fala, simultaneamente, a todos os meus sentidos²⁵ (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 105).

Não é raro notar que as críticas de Merleau-Ponty não convergem somente ao que ele denomina de psicologia clássica. Verdadeiramente, em algumas ocasiões, o autor mesmo muda o termo “psicologia” clássica, para pensamento clássico. Descartes é, indubitavelmente, um dos maiores alvos desse ensaio, já que este autor baseia a coesão do campo perceptivo em uma intervenção intelectual. Se observamos pessoas caminhando pela rua, é porque apreendemos, por meio de um exame da inteligência, aquilo que raciocinávamos ter visto. Os elementos diante de nós não são propriamente observados ou vistos, porém visualizados, e, dessa forma, a percepção vem a ser uma sorte de decifração intelectual dos dados sensoriais (BEZERRA, 2015).

É contra essa espécie de percepção que Merleau-Ponty se opõe. Para ele, a percepção não pode ser vista como uma noção de “ciência embrionária” ou como uma atividade que inaugura a inteligência. Ao contrário: é imprescindível reestabelecer uma “reversibilidade” com o mundo, anterior mesmo à própria inteligência. Cézanne vem ao socorro do filósofo, pois o pintor francês fez da indistinção entre cor e forma ou substância talvez sua marca mais forte. Como se daria a imposição de determinados significados a certos signos sensíveis se estes últimos são inomináveis, em sua mais imediata textura sensível sem a referência àquilo que significam?

Eis a resposta do filósofo:

Quando percebo um cubo, não o faço porque minha razão reconstrói as perspectivas da aparência e, a propósito delas, imagina a definição geométrica do cubo. Longe de corrigi-las, nem sequer noto as deformações de perspectiva: através do que vejo, estou diante do cubo em si, em sua evidência. Do mesmo modo, os objetos

²⁵ Na versão original: *Même les sujets normaux parlent de couleurs chaudes, froides, criardes ou dures, de sons clairs, aigus, éclatants, rugueux ou moelleux, de bruits mous, de parfums pénétrants. Cézanne disait qu'on voit le velouté, la dureté, la mollesse, et même l'odeur des objets. Ma perception n'est donc pas une somme de données visuelles, tactiles, auditives, je perçois d'une manière indivise avec mon être total, je saisis une structure unique de la chose, une unique manière d'exister qui parle à la fois à tous mes sens* (MERLEAU-PONTY, [1966], 2009, p. 9-10).

detrás de mim não são representados por qualquer operação da memória ou do pensamento: eles me estão presentes, valem para mim, tal como o fundo que não vejo e continua presente, apesar da figura que o oculta em parte. Até a percepção do movimento, que, de início, parecia depender diretamente do ponto de referência escolhido pela inteligência, não é mais, por seu turno, do que um elemento da organização-global do campo²⁶ (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 107).

O ensaio segue, nesses termos, em uma crítica à diferença, aceita sem discussão pela psicologia clássica, entre observação interior e exterior. Dessa perspectiva, os sentimentos com, amor, cólera, ódio e vergonha só poderiam ser conhecidos diretamente a partir do interior e somente por aquele que os sente. Merleau-Ponty, contudo, acredita que, quando estudamos sentimentos como o amor por meio de uma investigação introspectiva, encontramos apenas algumas poucas coisas para descrever, como certa angústia, palpitações etc.

As observações mais interessantes a respeito do amor só são possíveis quando não nos contentamos em operar a coincidência com algum sentimento. É na medida em que surgem em sua configuração exterior para outrem que se constituem sentimentos como o amor ou o ódio, expressões que tentam dar conta de uma situação vivida como “encarnação” de um comportamento; portanto a noção de comportamento é mais uma vez importante para o fenomenólogo. Ela é a forma legível do “modo de estar no mundo” próprio a cada coisa, o que nos permite apreender o sentimento de outrem como exterioridade. Se um sentimento não pode ser concebido como um fato psíquico interno e sim como uma variação de nossas relações com o mundo, evidente em nossa atitude corporal, o outrem também pode ser visto como uma atitude, um comportamento.

²⁶ Na versão original: *Quand je perçois un cube, ce n'est pas que ma raison redresse les apparences perceptives et pense à propos d'elles la définition géométrique du cube. Loin que je les corrige, je ne remarque pas même les déformations perceptives, à travers ce que je vois je suis au cube lui-même dans son évidence. Et de même les objets derrière mon dos ne me sont pas représentés par quelque opération de la mémoire ou du jugement, ils me sont présents, ils comptent pour moi, comme le fond que je ne vois pas n'en continue pas moins d'être présent sous la figure qui le masque en partie. Même la perception du mouvement, qui d'abord paraît dépendre directement du point de repère que l'intelligence choisit, n'est à son tour qu'un élément dans l'organisation globale du champ* (MERLEAU-PONTY, [1966], 2009, p. 12).

A nova psicologia traz, segundo Merleau-Ponty, uma concepção renovada da percepção de outrem. Essa nada mais é do que essa estrutura ou esse modo particular de estar no mundo. Diz ele:

É necessário rejeitar esse preconceito que transforma o amor, o ódio ou a cólera em realidades interiores, acessíveis a uma só testemunha, ou seja, a quem as experimenta. Cólera, vergonha, ódio ou amor não são fatos psíquicos ocultos no mais profundo da consciência de outrem; são tipos de comportamento ou estilos de conduta, visíveis pelo lado de fora. Estão sobre este rosto ou nestes gestos e nunca ocultos por detrás deles²⁷ (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 109).

É nessa esteira que Merleau-Ponty vê uma aproximação entre o cinema e a nova psicologia. Esta demonstra o modo sinestésico da percepção. Já o cinema, de semelhante modo, busca um olhar renovado para o mundo e nos permite perceber no homem não uma racionalidade que edifica o mundo, mas um ser que se descobre disseminado nele. O filósofo francês cogitava que as considerações mais relevantes concernentes ao cinema iam ao encontro das novidades apresentadas pela nova psicologia, algo que o autor procurará comprovar com a compreensão de um filme como um objeto a perceber e não um somatório de imagens, mas uma forma temporal (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 110).

Aqui, é indispensável salientar, como já comentado, que “O cinema e a nova psicologia” está localizado em um específico momento da carreira do filósofo francês, ainda caracterizado por uma filosofia da consciência transcendental que constrói, em norma, a “percepção natural” e suas categorias. O domínio perceptivo, em que ele objetiva colocar o cinema, constitui-se em torno de uma consciência intencional (BEZERRA, 2015).

De fato, o escopo de Merleau-Ponty não é especificamente o cinema, e sim a nova psicologia, tópico que daria passagem para uma de suas obras mais célebres: “Fenomenologia da percepção”. A arte

²⁷ Na versão original: *Il nous faut rejeter ici ce préjugé qui fait de l'amour, de la haine ou de la colère des «réalités intérieures» accessibles à un seul témoin, celui qui les éprouve. Colère, honte, haine, amour ne sont pas des faits psychiques cachés au plus profond de la conscience d'autrui, ce sont des types de comportement ou des styles de conduite visibles du dehors. Ils sont sur ce visage ou dans ces gestes et non pas cachés derrière eux* (MERLEAU-PONTY, [1966], 2009, p. 14).

cinematográfica, nesse ensaio, é analisada em sua generalidade, e o filósofo menciona poucos filmes, sem fazer ponderações mais aprofundadas sobre eles. Ainda que a noção de que o cinema decodifica tacitamente o mundo e os homens tenha ampliado horizontes, é claro o “[...] balanceamento desigual que leva o cinema a servir como contrapeso, em um desvelado exame da psicologia contemporânea” (RAMOS, 2012, p. 54).

Em última análise, podemos 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 como ele emerge, como revela a experiência do filme em relação ao corpo. Há uma sugestão de uma abordagem fenomenal que revela como o cinema pode contribuir para o cultivo da percepção.

Gilles Deleuze (1985, p. 69) afirma que Merleau-Ponty tomou o filme para ser um “aliado ambíguo”, nos poucos exemplos citados na obra “Fenomenologia da percepção”, na qual o autor trata do filme a fim de mostrar como ele difere da percepção natural. Contudo, em “O cinema e a nova psicologia”, 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).²⁸

Essa ambiguidade é evidente em suas descrições do horizonte e da *gestalt*, que 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 de um cálculo, ou de interpretação cognitiva do que é percebido. Em vez disso, vemos de acordo com *gestalts*, isto é, para ver algo, mergulharmos nele, e esse objeto aparece a partir de um sistema em que um objeto não pode se apresentar sem ocultar outros. Isso significa que outros objetos tornam-se o horizonte contra o qual o objeto específico aparece (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 104).

Assim, 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

²⁸ Na versão original: [...] *le cinéma est particulièrement apte à faire paraître l'union de l'esprit et du corps, de l'esprit et du monde et l'expression de l'un dans l'autre* (MERLEAU-PONTY, [1966], 2009, p. 23).

fazer sentido ao mundo que está diante de nós. Essa é a lógica da percepção, segundo Merleau-Ponty (2006, 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.²⁹

O filme baseia-se no aspecto fundamental da percepção. Não somente o filme depende da figura contra um fundo, pois, quando assistimos a ele, não vemos apenas as cores e o movimento, vemos também pessoas, edifícios, lugares etc. O próprio filme possui uma idiossincrasia particular que toma forma através de seu fluxo temporal, um modo de expressão que não pode ser reduzido a meros fatos ou ideias. Provedo sua própria *gestalt*, “[...] o filme não é pensado e sim, percebido” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 115).³⁰

Como uma *gestalt* temporal, a construção simbólica de uma cena fílmica 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*. Nesse 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, 2006, p. 104).³¹

Na verdade, não se trata de dizer que o sentido de uma cena cinematográfica depende de suas outras anteriores, mas que nela, em sua atualidade imagética, intervém um passado como fundo, gerando a ambiguidade, citada por Deleuze. A percepção forma-se nesse momento, sendo que a ambiguidade mobiliza a produção espontânea de um novo todo sem síntese, ou seja, a *gestalt*. Como veremos no último capítulo, está aqui o germe que, na sua obra tardia, Merleau-Ponty

²⁹ Na versão original: *Voir, c'est entrer dans un univers d'êtres qui se montrent, et ils ne se montreraient pas s'ils ne pouvaient être cachés les uns derrière les autres ou derrière moi. En d'autres termes: regarder un objet c'est venir l'habiter et de là saisir toutes choses selon la face qu'elles tournent vers lui* (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 82).

³⁰ Na versão original: *[...] le film ne se pense pas, il se perçoit* (MERLEAU-PONTY, [1966], 2009, p. 22).

³¹ Na versão original: *[...] nous pouvons bien nous rappeler qu'il s'agit du cendrier ou de la main d'un personnage, nous ne l'identifions pas effectivement. C'est que l'écran n'a pas d'horizons* (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 82).

chamará de *carne*. Um todo em que a diferenciação dos elementos visíveis forma horizontes invisíveis que se tocam, mas sem jamais elaborarem uma síntese, pois não podem suprimir a perda ou a ausência de alguma coisa.

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 seu próprio corpo fílmico. 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. Essa experiência de profundidade emerge sob o olhar de alguém porque ele busca enxergar alguma coisa que fornece a âncora para o campo visual. É relevante ressaltar que o uso da tecnologia 3D, já empregada no século XX, nos filmes contemporâneos, teria por objetivo tornar as imagens fílmicas mais “reais”, igualando a experiência de profundidade que o olho humano pode vivenciar.

Ocorre, todavia, que não vemos como vê a câmera em 3D. Para produzir o efeito a que se propõe, a imagem 3D é uma forma de duplicação de imagens semelhantes, cabendo selecionar, por parte de quem faz o filme, que elementos serão destacados e quais ficarão em segundo plano. Como diz Vieira (2014, p. 7): “O que torna reais as imagens cinematográficas é sua força e vivacidade sensíveis”. Assim, a construção, por exemplo de um ponto de vista continua a ser dada pelo filme em si, tanto em termos narrativos quanto visuais.

Posteriormente, Merleau-Ponty em “O olho e o espírito” explicitará melhor esta noção de profundidade na arte pictórica e, extensivamente, na arte fílmica. Diz ele:

Da profundidade assim compreendida não se pode mais dizer que é "terceira dimensão". Para começar, se houvesse alguma dimensão, seria antes a primeira: só existem formas, planos definidos se for estipulado a que distância de mim se encontram suas diferentes partes. Mas uma dimensão primeira e que contenha as outras não é uma dimensão, ao menos no sentido ordinário *de uma certa relação* segundo a qual se mede. A profundidade [...] é antes a experiência da reversibilidade das dimensões, de uma "localidade" global onde tudo é ao mesmo tempo, cuja altura, largura e distância são

abstratas, de uma voluminosidade que exprimimos numa palavra ao dizer que uma coisa está aí.³² (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 35)

Se percebemos de acordo com o conjunto que apela aos nossos sentidos de uma forma total, 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 e o 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. Essa 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, então, que não é que nós avaliamos cognitivamente o que realmente está acontecendo, contudo a experiência é derivada da maneira que nos estabelecemos no mundo e da situação escolhida 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 o 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 o percebem 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

³² Na versão original: *De la profondeur ainsi comprise, on ne peut plus dire qu'elle est "troisième dimension". D'abord, si elle en était une, ce serait plutôt la première: il n'y a de formes, de plans définis que si l'on stipule à quelle distance de moi se trouvent leurs différentes parties. Mais une dimension première et qui contient les autres n'est pas une dimension, du moins au sens ordinaire d'un certain rapport selon lequel on mesure. La profondeur [...] est plutôt l'expérience de la réversibilité des di-mensions, d'une "localité" globale où tout est à la fois, dont hau-teur, largeur et distance sont abstraites, d'une voluminosité qu'on exprime d'un mot en disant qu'une chose est là.* (MERLEAU-PONTY, 1965, p. 65).

filósofo francês, esse reconhecimento depende da constância de nossa percepção, apesar de um objeto, por exemplo, variar em diversos níveis de iluminação.

Não calculamos que o livro azul escuro escondido na sombra da noite pode ser o mesmo livro azul claro que eu deixei lá em plena luz do dia, o que logicamente representaria 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).³³

Assim, por exemplo, se tomarmos uma caixa preta bem iluminada e uma caixa branca fracamente iluminada, elas podem aparecer com o mesmo tom de cinza, a menos que um pedaço de papel branco seja introduzido tanto na caixa preta, como na branca. Nesse caso, os devidos campos são apresentados e as diferenças entre as cores com eles (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 412).

Quando se adentra em um cinema escuro, deixando para trás as luzes brilhantes da bilheteria, o nosso corpo tenta se ancorar nesse novo nível de iluminação. Inicialmente, diante da tela, como uma luz que pisca com a montagem das cenas, temos certa dificuldade para encontrar o lugar para sentar. Porém, depois de um momento, os olhos começam a se ajustar a esse novo nível de iluminação, permitindo-nos encontrar o local correto. Como nosso 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 reafirmam de acordo com esse 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).³⁴ Essa 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 outro próximo. No entanto, a visão fílmica, que não pode depender do horizonte e de uma ancoragem em um campo, pode tirar proveito do potencial de perturbar a sintaxe cinematográfica e tentar explicar o que é deixado de fora, por percepções alternadas, para exigir que nós pensemos sobre o que percebemos.

³³ Na versão original: *[...] je ne pense pas le monde, il s'organize devant moi* (MERLEAU-PONTY, [1966], 2009, p. 12).

³⁴ Na versão original: *Les objets et l'éclairage forment un système qui tend vers une certaine constance et vers un certain niveau stable [...]* (MERLEAU-PONTY, [1966], 2009, p. 12).

Essa constância que pertence à lógica da percepção é ainda apoiada, como já comentado, por uma sensual sinestesia. O cinema depende, inicialmente, 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 reúnem-se no sistema sinérgico do estar no mundo, podemos 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 forma singular de estar no mundo, que fala, concomitantemente, a todos meus sentidos (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 105).

Destarte, o cinema pode não fornecer as experiências de cheiro, de gosto ou de toque, entretanto esses sentidos podem ser evocados e falados na experiência fílmica simplesmente nos modos que eles evocam os cheiros e os 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 [...]”.³⁵ Assim, quando um filme é dublado, não é apenas a discrepância entre palavra e imagem que vem à tona, temos 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 e 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 intersensoriais³⁶ (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 315).

³⁵ Na versão original: *Quand je dis que je vois un son, je veux dire qu'à la vibration du son, je fais écho par tout mon être sensoriel [...]* (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 271).

³⁶ Na versão original: *Chez le spectateur, les gestes et les paroles ne sont pas subsumés sous une signification idéale, mais la parole reprend le geste et le geste reprend la parole, ils communiquent à travers mon corps, comme les aspects sensoriels de mon corps ils sont immédiatement symboliques l'un de l'autre parce que mon corps est*

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 ser adicionadas à sua própria soma. Elas podem fornecer uma total *gestalt* temporal. Há, então, uma ligação entre som e imagem.

Por essa razão, não há divisão clara entre as nossas emoções ou sentimentos interiores e nossa expressão externa deles. Não mostramos sinais de medo que podem, então, ser cognitivamente sentidos por outra pessoa. Em vez disso, incorporamos o medo, e esse medo é percebido por outros, precisamente porque é uma maneira de se comportar, de nossos gestos, e isso é visível em nosso próprio comportamento.

É relevante também para Merleau-Ponty (1983, p. 109) o nosso mundo emocional que não é de uma psiqué interior estirpada do mundo. Referindo-se ao filósofo francês Paul Janet, ele entende a emoção como uma “[...] reação de desorganização que intervém quando estamos engajados num impasse [...]”.³⁷ Emoções são respostas a nosso engajamento em um mundo e às nossas relações com os outros. Elas variam conforme nos relacionamos com os outros e conforme as formas de nos comportarmos com eles.

A partir desse ponto de vista, não podemos entender, como já visto, 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).³⁸ 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 nossas relações de amor, de nossas relações com os outros.

Mesmo sabendo que o filme move-se além dos borrões, manchas e elementos supérfluos da nossa realidade cotidiana para fornecer a precisão de um pensamento cuidadosamente elaborado, na verdade, estamos percebendo seres que aprenderam po meio de nossas experiências corporais para entender a lógica da percepção. Dessa forma, somos capazes de compreender, como seres encarnados, o que perceptivamente o filme apresenta. É o cinema apresenta raiva e vertigens, isto é, um mundo emocional. Apreendemos a relação do

justement un système tout fait d'équivalences et de transpositions intersensorielles (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 271).

³⁷ Na versão original: [...] *réaction de désorganisation qui intervient lorsque nous sommes engagés dans une impasse [...]* (MERLEAU-PONTY, [1966], 2009, p. 15).

³⁸ Na versão original: [...] *il faut dire qu'autrui m'est donné avec évidence comme comportement* (MERLEAU-PONTY, [1966], 2009, p. 15).

interior para o exterior por meio de nossa percepção dos modos pelos quais os personagens se comportam, e é, de fato, como percebemos o 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).³⁹

Para esse autor, filmes, assim como a filosofia fenomenológica e existencial, são uma tentativa de fazer ver a ligação 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 essa relação, em vez de apenas explicar ou descrever ideias já estabelecidas. O cinema utiliza uma linguagem particular, uma sintaxe que faz parte do significado do gesto do filme como um todo.

Geralmente, não se lê ou se interpreta uma raiva no rosto contorcido de alguém, podemos ver e sentir uma pessoa com raiva, assim também podemos experimentar mais do que a representação em um filme, por meio de músicas, diálogos 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 esse motivo, todas as partes do filme, como diálogo, música e cenas, trabalham 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. Aprendemos 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 nessa 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 os sentimentos que a acompanham e que se sobrepõem à função de designação da palavra. O azul assume uma função ontológica,

³⁹ Na versão original: [...] *un film signifie comme nous avons vu plus haut qu'une chose signifie: l'un et l'autre ne parlent pas à un entendement séparé, mais s'adressent à notre pouvoir de déchiffrer tacitement le monde ou les hommes et de coexister avec eux* (MERLEAU-PONTY, [1966], 2009, p. 22).

estabelecendo um nível ou campo de relações como o pano de fundo do filme.

Como Merleau-Ponty (2006, p. 314-316) explica, nossos corpos têm uma enorme capacidade de se mover para novas situações e de 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 determinado modo de ver, a 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.

Esse 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, para Merleau-Ponty, o cinema possui o potencial para revelar a ligação entre o sujeito e o mundo, para Gilles Deleuze, esse 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. Esse esquema permite que nosso corpo se esquive de algo muito desagradável, resigne-se quando alguma coisa é terrível e assimile aquilo que é muito bonito. Em outras palavras, a percepção é moldada por um mundo criado por outros e está relacionada a interesses dos mais diversos.

Para Deleuze (1990, p. 31), via Bergson, a *gestalt* está ligada aos “[...] nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas e nossas exigências psicológicas”⁴⁰, em outras palavras, aos 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 [...]”⁴¹. A percepção é a tentativa de fazer sentido do que está lá, e essa 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

⁴⁰ Na versão original: [...] *de nos intérêts économiques, de nos croyances idéologiques, de nos exigences psychologiques* (DELEUZE, 1985, p. 22).

⁴¹ Na versão original: [...] *nous ne percevons pas la chose ou l'image entière, nous en percevons toujours moins, nous ne percevons que ce que nous sommes intéressés à percevoir, ou plutôt ce que nous avons intérêt à percevoir [...]* (DELEUZE, 1985, p. 22).

beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais que ser “justificada”, como bem ou como mal...⁴²

No cinema europeu do pós-guerra, Deleuze (1990, p. 55) vê certos diretores 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”.⁴³ 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 (1985a, 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.⁴⁴

Para este autor, portanto, o cinema fornece evidência de uma imagem-movimento efetivamente entrando em colapso com alguma fronteira artificial. Ele chega a essa conclusão baseando-se em Bergson, que procurou ir além dos dualismos estabelecidos pela psicologia

⁴² Na versão original: [...] *une image optique-sonore pure, l'image entière et sans métaphore, qui fait surgir la chose en elle-même, littéralement, dans son excès d'horreur ou de beauté, dans son caractère radical ou injustifiable, car elle n'a plus à être 'justifiée', en bien ou en mal...* (DELEUZE, 1985, p. 22).

⁴³ Na versão original: *Des personnages, pris dans des situations optiques et sonores pures, se trouvent condamnés à errance ou à la balade* (DELEUZE, 1985, p. 43).

⁴⁴ Na versão original: *Comment expliquer que des mouvements produisent tout d'un coup une image, comme dans la perception, ou que l'image produise un mouvement, comme dans l'action volontaire? Si l'on invoque le cerveau, il faut le doter d'un pouvoir miraculeux. Et comment empêcher que le mouvement ne soit déjà image au moins virtuelle, et que l'image ne soit déjà mouvement au moins possible? Ce qui paraissait sans issue, finalement, c'était l'affrotement du matérialisme et de l'idealisme, l'un voulant reconstituer l'ordre de la conscience avec de purs mouvements matériels, l'autre, l'ordre de l'univers avec de pures images dans la conscience* (DELEUZE, 1983, p. 64).

clássica e, com base criticamente na física quântica emergente, entendeu que a imagem-movimento e a matéria fluente são basicamente a mesma coisa. Ainda nesse entendimento, a identidade da imagem e do movimento tem sua razão de ser na identidade da matéria e da luz. A imagem é movimento, assim como a matéria é luz (DELEUZE, 1985a, p. 71-73).

Para Merleau-Ponty (2006, p. 415), no entanto, a luz é que ilumina, mas, quando 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.

O exemplo da luz conduzindo o nosso olhar e iluminando-o, faz paralelo com a compreensão de Deleuze sobre a noção de consciência defendida por Merleau-Ponty, que é, argumenta Deleuze (1985a, p. 73), ainda diretamente situada na 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”.⁴⁵ Notamos, entretanto, que, em escritos posteriores de Merleau-Ponty, como “O visível e o invisível”, 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, é falada e é escrita. Essa autora encontra na fenomenologia uma abordagem para a teoria fílmica 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 essa experiência, o que é encontrado no filme é esse “poder original” para significar, para dar sentido.

Sobchack está interessada na maneira como filme proporciona uma reversibilidade ou um quiasma entre percepção e expressão. Ele

⁴⁵ Na versão original: [...] *qui mettait plutôt la lumière du côté de l'esprit, et faisait de la conscience un faisceau lumineux qui tirait les choses de leur obscurité native* (DELEUZE, 1983, p. 68).

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, pelo filme e pelo 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 (2009a, 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.⁴⁶

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 fílmica.

Já a autora Laura Marks (2000, p. 141-143), baseando-se nas ideias de Merleau-Ponty sobre sinestesia, vê a percepção como uma experiência multissensorial 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.

⁴⁶ Na versão original: *Il est vrai [...] que le monde est 'ce que nous voyons' et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir. En ce sens d'abord que nous devons éгалer par le savoir cette vision, en prendre possession, dire ce que c'est que nous et ce que c'est que voir, faire donc comme si nous n'en savions rien, comme si nous avions là-dessus tout à apprendre* (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 18).

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 por meio de percepções passadas. Elas nos preparam para o mundo, permitindo-nos entender o que está lá, encontrar o que é novo, enfim, 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, submetem-se à experiência do cinema. Em seu desafio ao dualismo corpo-mente, ele explana como o nosso pensamento mais abstrato está ancorado na percepção encarnada. Pensamos já que temos um corpo 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.

O cinema, como intuído por esse autor, mostra precisamente como as ideias são retomadas corporalmente no próprio filme e nas maneiras que espectadores experienciam e respondem corporalmente. Esse não é um mundo da interioridade, mas 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, o que pode se dar com a abertura do corpo fenomenal para o cultivo de percepção, permitindo, portanto, que ele seja transformado.

Podemos afirmar que as considerações explicitadas anteriormente mostram-se aliadas a um elogio à montagem, especialmente ao “efeito-Kulechov”, referido, erroneamente, por Merleau-Ponty, como “efeito-Pudovkin”. A montagem e os seus efeitos atraem o filósofo como exemplo de uma forma que transcende a soma de seus elementos. O efeito-Kulechov ilustra a unidade do campo visual, sua organização sistêmica.

O sentido de uma imagem depende daquelas que a precedem e a sucessão delas cria uma outra realidade, não equivalente à simples adição dos itens empregados. O som também é analisado pelo autor não como reprodução fonográfica de ruídos e de palavras, mas como composição de um “estar no mundo” de seus elementos. Para Merleau-Ponty, som e imagem não podem ser vistos isoladamente. Ambos consomem uma totalidade nova e irreduzível.

Quando se aventura pela teoria cinematográfica, Merleau-Ponty apresenta duas grandes influências: as análises de base psicológica sobre a técnica e os estudos sobre as categorias de som, imagem e montagem

desenvolvidos por Andre Malraux ao longo dos anos 1940, em *L'esquisse d'une psychologie du cinema*, além do ensaio que Roger Leenhardt escreveu para a revista *Esprit*, em 1936, *Le rythme cinematographique*. Este último reforça a necessidade de acrescentarmos ao processo de criação de sentido não somente as imagens que antecedem e se sucedem, como também a duração de cada uma delas.

A montagem não é, então, destacada exatamente pelo seu caráter construtivo, como ocorreria de forma ampla a partir dos anos 1960, mas como prova de que o cinema seria, como já visto, uma forma temporal em que as imagens significam em seu modo inerente de se expor na duração. Ou seja: o cinema, arte temporal, só pode ser descrito, tal como a percepção, no seu pertencimento ao transcorrer do mundo.

Por esse entendimento, não quer dizer que Merleau-Ponty defenda a possibilidade de uma reprodução direta do mundo. Ele chama de equívoco a noção de que um filme seria a representação visual e sonora mais fiel e completa possível de um drama, o qual a literatura só poderia sugerir com palavras. Esse equívoco persiste, segundo ele, justamente porque o realismo seria um elemento fundamental das imagens em movimento. A força do realismo efetivada pelo cinema torna destoante a menor estilização.

Por essa razão, os atores deveriam atuar com naturalidade. A direção precisa ser o mais verossímil possível, embora um filme não esteja destinado a nos fazer ver e ouvir o que veríamos e ouviríamos caso tivéssemos as situações narradas diante de nós. Merleau-Ponty esboça um conceito de realismo no cinema, mas seria um exagero falar em uma antecipação a André Bazin e à noção de ontologia da imagem cinematográfica. A explanação do filósofo visa, em uma aproximação com a poesia, destacar que a arte de um filme não consiste em descrever didaticamente as coisas ou expor ideias, mas em criar uma espécie de máquina de linguagem com o intuito de instalar o espectador em um certo estado sensível.

Em suas palavras:

O sentido de uma fita está incorporado a seu ritmo, assim como o sentido de um gesto vem, nele, imediatamente legível. O filme não deseja exprimir nada além do que ele próprio. A ideia fica, aqui, restituída ao estado nascente, ela emerge da estrutura temporal do filme, como, num quadro, da coexistência de suas partes. Trata-se do privilégio da arte em demonstrar como qualquer coisa passa a ter significado, não devido a alusões, a ideias já formadas e adquiridas, mas através da

disposição temporal ou espacial dos elementos⁴⁷ (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 115).

Assim, conforme já referido, um filme possui significação da mesma forma que uma coisa possui significado. Nas palavras conclusivas de Bezerra (2015):

Tanto um quanto outro não se dirigem a uma inteligência isolada, mas a capacidade de descobrir implicitamente o mundo e os homens e de conviver com eles. O cinema não nos oferece os pensamentos de um personagem. O que vemos são gestos, olhares, mímicas. Um personagem se faz visível por meio de seu comportamento, seu modo singular de estar no mundo, de lidar com aquilo que o cerca. Se um diretor deseja nos mostrar um personagem tomado pela vertigem, ele não deveria tentar conferir a visão interior da vertigem, e sim apreciá-la exteriormente, contemplando um corpo desequilibrado, contorcendo-se à beira de um precipício. O espectador, por sua vez, está numa relação de imediatismo com o mundo através do filme. Ver um filme não é ler, nem sequer compreender, mas, acima de tudo, sentir, aceitar que me mostrem algo cujo sentido não nos é claramente dado. Ou seja, um filme não deve ser considerado como um suporte para determinadas ideias ou temas, nem apenas como uma obra plástica, e sim como um composto de forma e sentido ao qual só podemos acessar por meio do exercício da percepção.

“O cinema e nova psicologia” finda com uma hipótese importante a respeito da convergência entre o filme e a *gestalt*: a afinidade geracional. De fato, a fenomenologia provaria ser uma base rica a partir da qual se desenvolveriam teorias e críticas a respeito do cinema no final dos anos 1940 e ao longo dos anos 1950. Como exposto anteriormente, André Bazin e Aymédée Ayfre são dois dos autores que surgiram neste

⁴⁷ Na versão original: *Le sens du film est incorporé à son rythme comme le sens d'un geste est immédiatement lisible dans le geste, et le film ne veut rien dire que lui-même. L'idée est ici rendue à l'état naissant, elle émerge de la structure temporelle du film, comme dans un tableau de la coexistence de ses parties. C'est le bonheur de l'art de montrer comment quelque chose se met à signifier, non par allusion à des idées déjà formées et acquises, mais par l'arrangement temporel ou spatial des éléments* (MERLEAU-PONTY, [1966], 2009, p. 22).

contexto. Bazin e Ayfre acreditam, assim como Merleau-Ponty, que a significação em um filme emana de uma organização das aparências. Ambos se empenham em torno do tema da ambiguidade da imagem e da realidade.

Cada um a seu estilo, esses autores vão ao cinema como uma maneira diferente de se aproximar da realidade, para dentro das riquezas da experiência. É bem verdade que, embora, tenham em comum uma enorme variedade de premissas, Bazin e Ayfre caminhariam em direções diferentes da de Merleau-Ponty, especialmente no que diz respeito à estética cinematográfica.

Percebemos, portanto, que, em nenhuma ocasião, o autor francês se avizinha de uma crítica a subsídios especificamente cinematográficos, como a decupagem clássica e, muito menos, de uma justificativa do uso da profundidade de campo ou do plano-sequência. Pelo contrário, Merleau-Ponty exalta a tendência de sua filosofia com as ponderações dos teóricos da montagem, algo que será aventado unicamente como negação em outros autores importantes, como Bazin, Ayfre e Michel Mourlet (BEZERRA, 2015).

“O cinema e a nova psicologia” é um dos primeiros ensaios a fazer um diálogo entre cinema e fenomenologia. Sua originalidade, como observa Fernão Ramos (2012, p. 57), manifesta-se inclusive por uma lacuna a respeito da questão do neorrealismo italiano. Se, por um lado, podemos dizer que essa conferência de Merleau-Ponty é anterior à explosão desse movimento pela Europa, por outro, não é muito complicado notar a pouca intimidade do filósofo com a produção cinematográfica em voga em sua época.

É importante destacar, todavia, que, por ocasião da sua morte, em 1961, Merleau-Ponty trabalhava em um livro, que permaneceria inacabado, chamado “O visível e o invisível”, cuja apenas a primeira parte e algumas notas se encontravam redigidas, testemunhando um esforço para dar uma nova expressão ao seu pensamento. Nos capítulos seguintes, iremos dar destaque a essas suas ideias e nos aprofundar um pouco mais nessa obra.

Se, no livro “Fenomenologia da percepção”, a apreciação do fenômeno perceptivo possibilitava ao filósofo delinear o conhecimento apontando a vinculação entre sujeito e objeto, entre corpo e mundo, partindo da disparidade entre estes polos para harmonizá-los na união do campo experiencial, em “O visível e o invisível”, como analisaremos mais à frente, a experiência é vista como “deiscência”, como uma abertura espontânea. Refletimos, portanto, sobre nossa afinidade com o ser como deiscência e não mais idealizá-lo como atrelamento, síntese ou

coincidência, mas como fissão que, a partir da unidade primordial da carne, faz nascer, um para o outro, corpo e mundo, observador e observado, eu e outro (BEZERRA, 2015).

Como veremos, posteriormente, essas noções serão aprofundadas por Merleau-Ponty na direção de uma nova proposta ontológica, uma maneira de se incorporar à experiência existencial e encarnada do espectador e de repensar a relação deste com a obra cinematográfica e seu realizador, em um processo reversível de constituição recíproca que se utiliza dos modos e das estruturas da experiência perceptiva direta e reflexiva.

2.2 CORPO, VISÃO E SENTIDO

O pensamento merleau-pontiano a respeito da noção de corpo, de filme e de percepção toma como base a experiência particular, adaptando-se à maneira de olhar para a experiência cinematográfica fundada na mecânica corpo-olho-câmera. Esse fato é importante, já que o corpo não pode ser tomado apenas como um mero recipiente ou até mesmo como uma marca de presença. O corpo não pode ser objetivado, pois, para isso acontecer, teríamos que separá-lo da mente, nem pode ser classificado como um mero invólucro.

Por esse viés, o olho da câmera e o corpo do filme são igualmente a pré-condição situada para o fazer cinematográfico, uma presença perceptual imperceptível provocando uma visão do mundo. Além disso, como parte da experiência intencional dentro da obra estética, o olho da câmera serve para criar imagens que posteriormente tornarão habitação temporária do espectador como corpo virtual. Pela concentração sobre a significância do corpo como uma sensibilidade unificada de consciência encarnada, Merleau-Ponty argumenta que a experiência mental, que parece ser interna e hermeticamente selada, é sempre expressa externamente em comportamento corporal e por vias dirigidas. Percepções internas imediatamente tornam-se expressões exteriores como uma realização do corpo.

O campo de sentido é um plano, um patamar no qual qualquer coisa dentro dele é uma vontade diferente que entra em destaque, chamando a atenção para si mesmo. Em um modo semelhante à noção de encontro de Husserl, Merleau-Ponty esclareceu os processos no mundo da vida, em termos de reciprocidade do corpo dentro desse mundo. Assim diz ele: “Nem o corpo 'nem a existência' podem passar pelo original do ser humano, já que cada um pressupõe o outro e já que

o corpo é a existência imobilizada ou generalizada, e a existência uma encarnação perpétua”⁴⁸ (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 229-230).

A fenomenologia de Merleau-Ponty prevê uma modalidade sinestésica de personificação incluindo o tempo e a profundidade espacial. Mudando o foco da percepção, a partir do visível, da visão, do sentir e do sensível, adquirimos uma ideia totalmente nova de subjetividade que desperta a consciência de sensibilidade. É relevante dizer que, para esse autor, a descrição tradicional de profundidade resultou na abstração artificial. Ao fazer o sentido de profundidade, mesmo uma projeção plana ou um ato subjetivo de sintetizar as multiplicidades, espessura e dimensionalidade são transformadas em uma visão lateral alongada ou em um nivelamento abreviado (MERLEAU-PONTY, 2009a, p. 239-241).

Todavia as coisas do mundo envolvendo corporeidade não devem ser vistas sem profundidade ou dimensão. Elas perduram em um estado de coexistência, dando origem à interconectividade e à confiança mútua e às relações indissolúveis. Profundidade espacial é a dimensão fundadora do mundo da vida. Nas palavras do filósofo francês: “Mais diretamente do que as outras dimensões do espaço, a profundidade nos obriga a rejeitar o prejuízo do mundo e a reencontrar a experiência primordial onde ele brota; entre todas as dimensões, ela é, por assim dizer, a mais 'existencial' [...]”⁴⁹ (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 345).

A descrição do espaço em termos de interconexão e profundidade é fundamental para a experiência do mundo da vida como a presença fundada invisível que perpassa todas as coisas. A transposição única do filme da realidade concreta cria seu próprio estilo estético que inclui a sensação de autoexpressão da profundidade através da figura e fundo internos. Por meio do movimento filmado, a dimensão fundamental da profundidade emerge de uma estrutura de figura-fundo constantemente variável. Figuras mudam a forma de acordo com cenários que são campos de força fluidos. O cinema possui uma fluidez imbutida por meio de sua capacidade inerente para mostrar o movimento. Por essa razão, não se podia descrever o processo de gravação como um órgão do

⁴⁸ Na versão original: *Ni le corps 'ni l'existence' ne peuvent passer pour l'original de l'être humain, puisque chacun présuppose l'autre et que le corps est l'existence figée ou généralisée et l'existence une incarnation perpétuelle* (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 194).

⁴⁹ Na versão original: *Plus directement que les autres dimensions de l'espace, la profondeur nous oblige à rejeter le préjugé du monde et à retrouver l'expérience primordiale où il jaillit; elle est, pour ainsi dire, de toutes les dimensions, la plus 'existentielle' [...]* (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 296).

sentido bombardeado por uma série de sensações atomísticas ou como, por exemplo, o mecanismo sintético, que está faltando, para decodificar átomos irreduzíveis.

Em vez disso, o filme em movimento explora a qualidade química do campo fenomenal e mostra uma remodelação do ambiente através da criação de um sistema combinado de matrizes e contextos. Temas da percepção são indeterminados, parte do constantemente reinventado momento no qual o significado somente toma forma dentro de um renovado e disseminado contexto. A completude é impossibilitada pela própria natureza das perspectivas que têm de estar inter-relacionadas para outras perspectivas, e assim por diante, indefinidamente. É de dentro da profundidade primordial que a visão integrada emerge para compreender o significado (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 443).

No mundo da vida pré-dado, estamos juntos espacializados em nosso meio e, no mundo do cinema, é o poder de autoprojeção dentro do movimento que dá essa mesma sensação de inclusão, colocando o espectador no meio das coisas. O movimento no espaço cria a sensação de profundidade real. O cinema se fixa na primordialidade da profundidade como uma abertura de significado e, ao fazer isso, traz consigo uma grande variedade de técnicas para dar impressões tridimensionais. O objetivo é ter sempre em mente que a profundidade é uma sensação vivida e total não baseada em padrões fixos. É uma expressão da maneira como o campo fenomenal global se abre à consciência. O ser-do-mundo não é uma construção imposta, mas uma configuração e um pano de fundo a partir do qual nossos fenômenos perceptivos surgem.

No âmbito da experiência de profundidade, experimentamos o mundo como incorporado e dimensional em uma forma de operar, sem recuar para criar conscientemente uma terceira dimensão. Não podemos ver a profundidade dimensional, mas a habitamos, e isso abrange nossa pequena espacialidade. Cada movimento da câmera de cinema é também um ajuste de profundidade e a correlação figura-fundo, um reajuste do visto e do ato de ver, uma alteração simultânea de perspectiva criando abertura para o significado. Se realinhamentos fossem experimentados como fragmentos, eles resultariam em experiências dissonantes, porém, com a mobilidade fílmica, deslocamentos espaciais ocorrem fornecendo a mesma experiência da vida real, entrelaçados no campo fenomenal.

Consequentemente, a relação entre tema e horizonte e a maneira como essas formas significam são o princípio de uma organização independente, uma autotransformação fluida dinamicamente desdobrando no

tempo. Essa dinâmica significa que figuras não são coisas *a priori*, contudo elas emergem da trajetória corporal, criando ativamente configurações em um vívido campo de atividade. Antes, a percepção pode ser embasada ou feita um objeto de consciência, sendo que ele próprio fornece o horizonte e o fundo sobre os quais o embasamento é possível (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 443-444).

Como a articulação emerge de horizontes indeterminados e ainda não formados, a correlação figura-fundo é vista como reversível e irreduzível, o que, ao mesmo tempo, constitui um alicerce para figuração de outro tempo que emerge para se tornar um ponto de origem para que, em seguida, desapareça. O próprio corpo perceptivo é indicativo desse fato, tanto quanto um ponto de origem, como um fundo, uma vez que emerge conscientemente em relevo ou desaparece na pré-reflexão.

A profundidade subsiste não intencionada pela consciência reflexiva, invisível, porque, novamente, não intencionada. O filme corrige essa invisibilidade no seu próprio senso de profundidade, que é visceralmente comunicado como um modo de ser-no-mundo. Com a capacidade do filme de gravar o movimento pelo movimento, de mover-se pela remoção, temos não só um novo objetivo tomado na realidade, mas mudando as relações de figura e fundo que originam novos significados. No cinema, essa estrutura pode ser expressa como o acerto do foco de acordo com o que é pedido ou requerido no contexto cinematográfico. A atividade de regular o foco é parte da consciência direta, que inclui o primeiro plano do imediatamente visual, bem como o reconhecimento direto para a posição subjetiva, uma espécie de consciência anestésica ou realização existencial. Em ambos os casos, o papel da visão é duplo, pois é passivamente reflexiva e ativamente inflexiva.

A análise de Merleau-Ponty acerca da profundidade e da percepção espacial é parte de uma preocupação concernente ao significado da visão em todas as artes. É uma aproximação que nos ajuda a dar sentido ao filme como uma consciência automatizada, uma sensibilidade perceptiva e receptiva não autoconscientemente participando, como veremos melhor, posteriormente, da chamada carne do mundo. Como diz o autor: “A carne do mundo não é 'sentir-se' como carne minha – é sensível e não sentiente [...]”⁵⁰ (MERLEAU-PONTY, 2009a, p. 227).

⁵⁰ Na versão original: *La chair du monde n'est pas se sentir comme ma chair – Elle est sensible et non sentant [...]* (MERLEAU-PONTY, [1964], 2006a, p. 298).

Essa é uma sensibilidade que joga para trás uma imagem ativa do comportamento de superfície e capta no invisível a maneira de tornar-se ativada, não por meio da autorrealização, mas pela posição dentro do circuito da carne. Logo, a percepção atinge o seu objeto porque ela é o toque da carne e o ver a si própria. Assim, não há representação ao nível da percepção, há somente a carne no toque com ela mesma. O ser de uma árvore, por exemplo, é uma quase-percepção de um indivíduo, o ser dela testemunha o fato de que ele é visível do ponto de vista da árvore, como ambos são carne do mundo como uma experiência visual imediata.

A partir dessa perspectiva, a consciência fílmica, assim como a intuição, é ampliada, é a visão também ampliada, incluindo pontos de vista e o invisível. Ela toma forma e se realiza na áspera e desordenada exterioridade visível, no reino perceptivo de texturas e de expressão, pois há um círculo do visível e do vidente, o vidente não existe sem existência visível. Então, a experiência fílmica se materializa pela conjugação de diferentes níveis de posições do sujeito em um circuito de carne. O sujeito vendo o filme, ao mesmo tempo, está vendo uma cena representada em que existem temas da visão sendo sujeitos-objetos visíveis um para o outro (MERLEAU-PONTY, 2009a, p. 139).

A maneira como o espectador está incluído nesse circuito cinematográfico de visão é comparável à imersão dos seres sentientes no campo fenomenal. O campo no qual o entendimento ocorre é aquele da difusão, da descoberta e da ligação, tudo aberto para a exploração na obra de arte. Sua base é da opacidade mais do que da transparência, tanto que expressões criativas nunca são totalmente apreensíveis, apenas parcialmente realizáveis. Isso significa que a experiência fílmica é caracterizada menos pela permanência de um objeto dado à visão do que pela experiência na qual o processo da visão implica. Ultrapassamos o quadro encarnado específico da referência para incluir novas perspectivas em um campo fenomenal cada vez maior. A recepção de dados visuais é determinada dentro desse campo fenomenal pela interação de horizontes que compõem disputados níveis de presença e de ausência.

O visível é em si uma correlação, não um objeto fixo, e isso o torna uma teia, unindo os horizontes interiores e exteriores. Por sua vez, os horizontes não permanecem fixos, mas são bem mais do que horizontes de possibilidade, tanto que cada visível é impedido de ser um objeto e de adquirir a positividade autoidêntica que define o objeto. A intencionalidade está trabalhando aqui, mas sem fundamentar a identidade consistente (MERLEAU-PONTY, 2009a, p. 129).

Quando vemos um filme, nós também trazemos horizontes latentes que estão relacionados com a profundidade do nosso corpo, a densidade corporal que não é removida simplesmente porque nós aparecemos imóveis em uma situação de visualização. Na experiência fílmica, a intencionalidade está ligada a uma noção de corpo que é visualmente flexível, articulada em torno do visível e invisível e do observador e observado. Merleau-Ponty sustenta suas observações sobre o substrato invisível em termos de um mistério, em que os objetos adquirem presença não como identidade invariável, mas através de uma relativa indefinição.

Nas palavras do filósofo:

Bem entendido, a ipseidade nunca é 'atingida': cada aspecto da coisa que cai sob nossa percepção é novamente apenas um convite a perceber para além e uma parada momentânea no processo perceptivo. Se a coisa mesma fosse atingida, doravante ela estaria exposta diante de nós e sem mistério. Ela deixaria de existir como coisa no momento mesmo em que acreditaríamos possuí-la. Portanto, o que faz a 'realidade' da coisa é justamente aquilo que a subtrai à nossa posse⁵¹ (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 313).

Neste sentido, cada imagem fílmica é recebida em um movimento que desaloja estados estáveis e que se relaciona a uma corporalidade móvel baseada em perspectivas sucessivas. O invisível é transcendente na medida em que ele ultrapassa o visível, mas não é inacessível ou inatingível, e sim uma tarefa constante a ser realizada. O visível tem o que é próprio para isso como uma superfície, mas uma superfície com uma profundidade inesgotável, abrindo visões diferentes da nossa. O invisível, portanto, fornece as bases para o visível e não é apenas uma condição, mas também um conteúdo do ato de ver. Capturamos o impensado e o não dito, extrapolados de sua posição no mundo da vida, trazendo para a luz como se eletricamente carregados (SOBCHACK, 1991, p. 86).

⁵¹ Na versão original: *L'ipséité n'est, bien entendu, jamais 'atteinte': chaque aspect de la chose qui tombe sous notre perception n'est encore qu'une invitation à percevoir au delà et qu'un arrêt momentané dans le processus perceptif. Si la chose même était atteinte, elle serait désormais étalée devant nous et sans mystère. Elle cesserait d'exister comme chose au moment même où nous croirions la posséder. Ce qui fait la 'réalité' de la chose est donc justement ce qui la dérobe à notre possession* (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 269-270).

Dessa forma, a duplicação fílmica não torna a reprodução, mas a indução invisível, dando início a uma expressão do mundo através do invisível. Acena-se uma intencionalidade mecânica como se sente e faz todo o sentido do mundo. Da indução obtemos a possibilidade de notar o potencial que se manifesta como uma visibilidade em potencial. Como uma revelação do seu ser, a visão será a força ontológica do filme. Merleau-Ponty descreveu a forte fé na visão como algo semelhante a uma imediata e inquestionável condição de saber com certeza. A experiência da nossa presença perceptiva deixa óbvia a necessidade de escolher ou mesmo de distinguir entre a garantia de ver e a garantia de ver a verdade, porque, em princípio, elas são uma mesma coisa (MERLEAU-PONTY, 2009a, p. 38).

A fenomenologia de Merleau-Ponty é uma mudança para uma intencionalidade operativa que é, ao mesmo tempo, experimental e não reflexiva. O estudioso complementa noções de visão, de profundidade e do corpo dentro da dimensão pré-dada e nos ajuda a entender como o cinema reflexivamente mostra a condição pré-predicativa irrefletida e a presença de material do corpo como atividade concreta. O corpo não é apenas o domínio em que faculdades perceptivas são localizadas, é também o campo no qual poderes são vistos para serem exercidos e expressados por outros.

Por essa razão, a estética poderosa do cinema encarna mecanicamente todo o conjunto de esquema perceptivo em que se envolveu no campo fenomenológico. Ela apresenta e simboliza, assemelha-se e se reconstrói, ou seja, é, ao mesmo tempo, uma visão do mundo e a visualização do mundo. Como um corpo colocado mecanicamente entre outras materialidades, o olho fílmico apresenta a perspectiva sobre as perspectivas de visualização como uma visão-emoção. Contudo, enquanto os seres humanos usam a comunicação corporal como parte do sentido primordial do ser-no-mundo, uma significação imediatamente expressiva-perceptiva, com uma afinidade para interesses semelhantes dos indivíduos, o filme, por sua vez, não tem essa casca exterior para direcionar a intencionalidade, já que ele mantém a sua invisibilidade corporal para criar a visualização.

Junto a esses aspectos, é indispensável dizer que Merleau-Ponty (2006, p. 18) deixou claro que, com a percepção encarnada, há sempre já um sentido, um significado, “porque estamos no mundo, estamos 'condenados ao sentido', e não podemos fazer nada nem dizer nada que

não adquira um nome na história".⁵² A partir desse ponto básico inicial, o cinema é corporalmente posicionado em um mundo para ver as coisas e trazê-las à vida.

Nas explicações do filósofo:

Não temos outra maneira de saber o que é um quadro ou uma coisa senão olhá-los, e a 'significação' deles só se revela se nós os olhamos de um certo ponto de vista, de uma certa distância e em um certo 'sentido'; em uma palavra, se colocamos nossa convivência com o mundo a serviço do espetáculo.⁵³ (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 575).

Essa é, no entanto, uma visão que, por necessidade, torna-se liberada no tempo e na transcendência, “[...] assim sempre somos levados à concepção do sujeito como *ek-stase* e a uma relação de transcendência ativa entre o sujeito e o mundo.”⁵⁴ (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 576). Em termos fílmicos, isso é naturalmente ajudado pelo fato de que o filme se comunica visualmente em uma forma extremamente direta. Embora presente, a palavra falada no cinema não é necessária para explicar as imagens. O ato de filmar responde à comensurabilidade do corpo fílmico e à corporeidade humana, compartilhando um compromisso encarnado no mundo, que é imediatamente expressivo.

A imagem em movimento também percebe e se expressa de modo selvagem e incisivo antes de articular seus significados, como um tropo ou figura cinematográfica significativa, um conjunto específico de configurações genéricas, uma convenção sintática específica. Um filme faz sentido em virtude de sua própria ontologia. O mundo prematuramente significa e a corporalidade do filme reflete esse fato. Temos, então, atos de percepção e trabalho de expressão corporal por

⁵² Na versão original: *Parce que nous sommes au monde, nous sommes condamnés au sens, et nous ne pouvons rien faire ni rien dire que ne prenne un nom dans l'histoire* (MERLEAU-PONTY, 1945, p. XIV-XV).

⁵³ Na versão original: *Nous n'avons pas d'autre manière de savoir ce que c'est qu'un tableau ou une chose que de les regarder et leur 'signification' ne se révèle que si nous les regardons d'un certain point de vue, d'une certaine distance et dans un certain 'sens', en un mot si nous mettons au service du spectacle notre connivence avec le monde* (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 491).

⁵⁴ Na versão original: *[...] nous sommes ainsi toujours amenés à une conception du sujet comme ek-tase et à un rapport de transcendance active entre le sujet et le monde* (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 491).

meio de uma significativa existência encarnada (SOBCHACK, 1991, p. 12).

A falta de deliberação autoconsciente permite uma equivalência a ser estabelecida entre a condição primordial da percepção humana e a mecanicamente funcional, raiz inconsciente do cinema. Filmar é colocar um comparável pedestal consciente pela virtude de ter uma comparável plataforma de consciência, ou seja, o corpo-no-mundo como expressão perceptiva. Essa plataforma de visão existencial tem a capacidade de localizar, de unificar, ou de centralizar o invisível, comutação intrasubjetiva de percepção e expressão e torná-lo visível e intersubjetivamente disponível para os outros (SOBCHACK, 1991, p. 21).

Originário comércio com o mundo, um natural ser-no-mundo precisa sempre ser redescoberto. Para entendermos o comportamento no mundo concreto, olhamos para as expressões daquele comportamento. Em termos existenciais, uma obra cinematográfica acomoda a expressão de sentimentos e de emoções internas precisamente porque são comportamentalmente observáveis. Para os estados internos serem percebidos, na verdade, para significativamente existirem, eles podem ser expressos por meio de comportamentos e de padrões observáveis através do corpo.

Emoções e atitudes tomam forma como manifestações físicas. Elas não estão trancadas nos recessos psíquicos da mente, mas se tornam significativas quando manifestadas no mundo da vida. Os imagéticos movimentos do filme captam o imediatismo da expressão por meio da ação corporal. A expressão de emoção em manifesto comportamento e gesto é parte da estrutura que define os indivíduos em geral como um estilo de ser-no-mundo.

Esse aspecto pode ser visto, como já trabalhado anteriormente, quando Merleau-Ponty relaciona diretamente o filme ao que ele chamou de “nova psicologia”, referindo-se ao papel de padronização da percepção gestáltica. Dados visuais não são vistos como um mosaico de sensações que necessitam de raciocínio subjetivo para fazer-se inteligível. Na *gestalt*, a relação do organismo com seus pares não é explicada pela ação causal de estímulos externos sobre o organismo, porque, em termos fenomenológicos, o sujeito está reagindo em um ambiente que não tem existência puramente objetiva fora da consciência.

A *gestalt* se relaciona diretamente com o que é sentido. Por esse motivo, o significado do mundo concreto não é uma criação mediada, mas uma proximidade envolvente. Esse é o ponto crucial no qual o filme

se diferencia por ser um ato de ver que se faz ver, um ato de ouvir que se faz ouvir, e um ato de movimento físico que se faz reflexivamente sentido e compreendido (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 107).

Ao contrário da comunicação humana individual, a obra de arte cinematográfica concretiza sua facilidade perceptivo-comunicativa pela projeção pública; porém o filme possui significância da mesma forma como o corpo humano, pelo fornecimento de um ponto de apoio para a subsequente tomada de sentido. Sua presença primordial é suficiente para estender a expressão em seu olhar abrangente, uma espécie de visão de rastreamento exploratório que acompanha o movimento.

Assim, cinema e filosofia se unem na definição do processo pelo qual a percepção torna-se expressão, em que a atividade de percepção como algo intrínseco à atividade no mundo da vida torna-se visível em termos do que é percebido e em termos de como ela é percebida para se tornar significado. O fato de que filme, reconhecidamente, mostra e expressa a mesma realidade concreta vista como percepção humana, bem como o processo intencional de trazer sentido a essa visão, permite para a obra fílmica funcionar como um espaço único para o espectador.

A percepção é parte de um trabalho em andamento, no qual o corpo e os sentidos já têm uma natural e primitiva familiaridade com o mundo, nascido do hábito e identificável através do conhecimento sedimentado. O filme trabalha e explora o conhecimento implícito e a familiaridade de experiência. Mesmo que seja conscientemente posto em movimento pelo cineasta, a obra fílmica automaticamente coloca em movimento as suas próprias percepções ativo-receptivas, tanto como um canal para o significado, como um fornecedor de sentido. A sensibilidade mecanizada do corpo fílmico, que automática e inconscientemente atua na vida real, é um pouco diferente de um mesmo ser humano automático.

Nas palavras de Merleau-Ponty (2006, p. 290):

[...] se eu quisesse traduzir exatamente a experiência perceptiva, deveria dizer que 'se' percebe em mim e não que eu percebo [...]. Sem dúvida, o conhecimento me ensina que a sensação não aconteceria sem uma adaptação de meu corpo, por exemplo que não haveria contato determinado sem um movimento de minha mão. Mas essa atividade se desenrola na periferia de meu ser, não tenho mais consciência de ser o verdadeiro sujeito

de minha sensação do que de meu nascimento ou de minha morte.⁵⁵

É esse nível direto e operativo da percepção a que teóricos realistas do cinema estão se referindo quando afirmam que a realidade em sua existência bruta pode ser filmada, sem manipulação, para torná-la significativa. A suposição é que o espectador entende a linguagem natural do filme como uma estrutura tácita pré-linguística fundada sobre as estruturas de experiência do mundo da vida. Essas estruturas de experiência não são, todavia, simplistas; elas são complicadas, são zonas flutuantes que a todo tempo tentam se ultrapassar. Não fixáveis e incontroláveis, elas ainda virão a ser enquadradas pela câmera.

A ontologia do filme é dinâmica e vibrante como o mundo da vida em que ela se origina, como uma encarnação viva é significativa porque é simultaneamente um receptor de sentido e um sujeito performático de sentido com tentáculos que se infiltram no reino vital da indeterminação. O cinema reflete o excesso de significação dos objetos e situações pertencentes ao amplo campo de força da vida fenomenal. Esse é o mundo de fenômenos tomados como um campo e uma força transbordando com potencial de significados. A gravação de um filme, por exemplo, é sincronizada mecanicamente a uma taxa a ser comparável com esse campo de força, com o poder para sincronizar os processos da própria vida fenomenal. O campo de força como processo está oculto, retido, mas, mesmo assim, possui a condição para a naturalidade dos fenômenos.

Dessa maneira, seria um erro descrever o processo cinematográfico de uma forma semelhante a um órgão dos sentidos neutro, bombardeado de fora por uma série de sensações atomísticas. Seria igualmente uma incoerência vê-lo com uma função imanente de dar sentido ao mundo. Ambas as posições foram rejeitadas por Merleau-Ponty quando ele descreveu a condição humana. Não existe um processo para registrar mensagens de elementos determinados ou irreduzíveis em um mundo objetivo. Também não existe qualquer

⁵⁵ Na versão original: *[...] si je voulais traduire exactement l'expérience perceptive, je devrais dire qu'on perçoit en moi et no pas que je perçois [...]. Sans doute la connaissance n'apprend bien que la sensation n'aurait pas lieu sans une adaptation de mon corps, par exemple qu'il n'y aurait pas de contact déterminé sans un mouvement de ma main. Mais cette activité se déroule à la périphérie de mon être, je n'ai pas plus conscience d'être le vrai sujet de ma sensation que de ma naissance ou de ma mort* (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 249).

mecanismo para uma posterior síntese que poderia decodificar ou processar átomos irredutíveis como eles são originalmente encontrados.

Tanto a percepção humana como o cinema, por meio de movimentos imagéticos, exploram a qualidade quimérica do campo fenomenal, visualmente remodelando o ambiente pelo estabelecimento de um sistema combinado de matrizes e contextos. Todos os temas da percepção são indeterminados, sendo parte do constantemente reinventado momento. O significado somente toma forma dentro de um já renovado e disseminado contexto, minando pedidos para o seu encerramento no mundo objetivo.

Segundo o ponto de vista de Merleau-Ponty (2006, p. 443):

[...] parece que somos levados a uma contradição: a crença na coisa e no mundo só pode significar a presunção de uma síntese acabada, e todavia este acabamento é tornado impossível pela própria natureza das perspectivas a ligar, já que cada uma delas reenvia indefinidamente, por seus horizontes, a outras perspectivas.⁵⁶

Podemos dizer que essa abertura de significado foi englobada pelo conceito “sentido selvagem” de Merleau-Ponty, em que essa expressão possui relevância antes do uso de discretos sistemas simbólicos. Diz o autor: “[...] a filosofia consiste em reconstituir uma potência de significar, um nascimento do sentido ou um sentido selvagem, uma expressão de experiência pela experiência que ilumina, precipuamente, o domínio especial da linguagem”⁵⁷ (MERLEAU-PONTY, 2009a, p. 150).

O sentido selvagem é o significado indiferenciado da existência, uma vez que é vivida ao invés de refletir sobre alguma coisa, em que o corpo, a ação e a linguagem vêm juntos, como expressão direta. É uma área que reflete diretamente a ontologia do filme como ele se refere a uma materialidade bruta, tendo um encontro do humano e do não-humano e, por assim dizer, uma peça de comportamento do mundo. O

⁵⁶ Na versão original: [...] *il semble que nous soyons conduits à une contradiction: la croyance à la chose et au monde ne peut signifier que la présomption d'une synthèse achevée e cependant cet achèvement est rendu impossible par la nature même des perspectives à relier, puisque chacune d'elles renvoie indéfiniment par ses horizons à d'autres perspectives* (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 381).

⁵⁷ Na versão original: [...] *toute la philosophie consiste à restituer une puissance de signifier, une naissance du sens ou un sens sauvage, une expression de l'expérience par l'expérience qui éclaire notamment le domaine spécial du langage* (MERLEAU-PONTY, [1964], 2006a, p. 201).

cinema, como encarnação mecânica, funcionando como uma gravação posicionada de modulação, é linguagem, nesse selvagem e indiferenciado sentido, porque o direcionamento do filme e a duplicação automatizada refletem o significado existencial de comportamento.

Por esse viés, com as formas simbólicas, uma conduta aparece que expressa os estímulos por ela mesma, que está aberta à verdade e ao valor adequado das coisas, o que tende para a adequação do significante e do significado, da intenção e daquilo que ela tem por objetivo. Aqui, o comportamento não só tem uma significação, ele mesmo é significação (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 133). Para esse autor, no campo fenomenal, tudo já fala para todas as coisas. O signo é compreensível contextualmente e em termos de outros signos. Por esse motivo, o signo é sempre um signo em uso, ou seja, o significado presente nos signos não é um fenômeno referencial, porém o próprio significado são os signos dentro de uma existência fenomenal.

Com Merleau-Ponty, o signo é o resultado sinótico da imanência e da transcendência. A mudança de percepção para a expressão ocorre por meio da fusão da intencionalidade e do mundo operatório em constante fluxo, modificação e constituição. Quebra-se o pré-predicativo, uma vez que as superfícies entram em um diálogo embutido com as coisas. É nesse nível da superfície onde o discurso é sustentado pelo falar, onde há dicas de invisibilidade sobre o visível, onde o campo fenomenal dá à luz à visão, que, finalmente, o cinema toma o seu lugar (LANIGAN, 1991, p. 85).

No filme, a imagem está lá antes das palavras, mesmo que as palavras se esforcem para criar novas imagens. Esse é um meio de comunicação, um sistema diacrítico, sistema que é compartilhado comunitariamente, embora ele seja unicamente experimentado a partir de perspectivas individuais. Expressões cinematográficas são recebidas nessa forma perceptiva, imediatamente advindas desse sedimentado conjunto de significado cultural, pelo qual a psiqué dos outros, bem como a percepção da psiqué do filme, é lida. Aqui, por meio da consciência fílmica, o processo de percepção fala através de signos materialmente externalizados, em uma forma direta do pensar com a sua própria significação, sem os meios de reflexão como um ato de recuperação (ANDREW, 1984, p. 75-76).

Nessa esteira, o discurso sai do silêncio do primordial sentido do silenciar do mundo perceptivo. O filme se relaciona com esse tipo de sentido, refletindo-o como ser bruto, em silêncio, mas expressivo, permitindo que o silenciar fale pelo contato diretamente com ele, na corporalidade compartilhada e na definição concreta. Ele traz a

expressão para o mundo a partir da profundidade de silêncio, abrindo o inerentemente pré-linguístico para sua própria significação visual. O fazer cinematográfico é o imaginar o mundo já expresso no seu interior, uma abertura para o mundo e um catalisador para o surgimento do ser-no-mundo.

Ao contrário da transmutação do original que se vê na arte pictórica, o cinema é uma submissão ao total apagamento diante do mundo, como negando a si mesmo para coincidir com a objetividade. Um filme fala visualmente a linguagem do mundo porque ele carrega, através da especificidade do mundo fenomenal, intercomunicações que se abrem. Essa é a condição primordial do filme, indiferente em relação à autonomia do mundo, mas por sua instrumentalidade interpenetrada por ele. A pronúncia da imagem fílmica faz possível o paradoxo de que o mundo revela a si mesmo, como é nele revelado, pronuncia-se, então, antes de toda linguagem humana (ANDREW, 1984, p. 22-23).

A submissão ao mundo da vida permite que o próprio mundo torne-se linguagem no mesmo sentido silenciador de uma percepção. Tudo isso conduz para o silêncio em que a única palavra pronunciada seria aquela do mundo mudo, inaudível, sem precedentes. Para nós, nenhuma palavra é falada. Esta é a imagem fascinante: um mundo do qual estamos aparentemente ainda excluídos, no entanto, estamos magicamente entenhados no meio das coisas. Estamos transfixados e encantados por um complexo de imaginário e de real.

Nesses termos, a imagem fílmica é apresentação sem mediação, um *logos* imediato e uma linguagem direta. Consequentemente, o imaginário, o reino do espírito humano, torna-se também *logos* puro. Essa é a simples presença da natureza capturada pelo cinema em um ato mostrado para indefinidamente repetir a captura. A experiência fílmica específica que acompanha esse ato pode ser comparada a uma busca do conhecimento, que é como um estrangeiro para linguagem, que clama por outra forma de conceber, exigindo um desenvolvimento da mente óptica (SOBCHACK, 1991, p. 92).

A ligação entre percepção e expressão, como a alternância e o esquema dependente mutuamente da figura e fundo da *gestalt* tem características detectadas ao longo da fenomenologia. Isso é chamado de *Fundierung*, ou seja, a relação do fundado para a fundante, ambas ambíguas e recíprocas.

Na explicação de Merleau-Ponty (2006, p. 527):

A relação entre a razão e o fato, entre a eternidade e o tempo, assim como aquela entre a reflexão e o irrefletido, entre o pensamento e a linguagem ou

entre o pensamento e a percepção, é aquela relação com dupla direção que a fenomenologia chamou de “Fundierung”[...].⁵⁸

Essa é uma maneira de olhar para a prioridade da percepção sobre o conceitual, enquanto reconhecendo um ser que pode ter autoconhecimento. Tal fato é igualmente aplicável à relação indivisível da corporeidade cinestésica, à natureza material, bem como a dependência do mundo da mídia fílmica em relação ao real. Assim, a percepção expressiva e a expressão perceptiva coexistem, mutuamente, como um quiasma ou reversibilidade, conceitos que trabalharemos mais à frente, e que norteiam o pensamento de Merleau-Ponty sobre expressão e experiência, cinema, sentido e percepção, arte e discurso.

⁵⁸ Na versão original: *Le rapport de la raison et du fait, de l'éternité et du temps, comme celui de la réflexion et de l'irréfléchi, de la pensée et du langage ou de la pensée et de la perception est ce rapport à double sens que que la phénoménologie a appelé "Fundierung"*. (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 451).

3 DISCURSO, ESTÉTICA E LINGUAGEM

Neste capítulo, examinaremos as relações entre arte, linguagem e cinema, buscando compreender a arte, especificamente como manifestação da liberdade, da indivisibilidade e mistério do sensível, da temporalidade e do pensamento, e analisar o que daí decorre em direção à futura instituição de uma nova ontologia. Dessa maneira, Merleau-Ponty pensa a arte com mais consistência no âmbito da tematização da linguagem e da imbricação signo e sentido, vidente e visível, expressão e expresso, sendo que o próprio da arte é a situação imperiosa no mundo, a criação e a abertura e, com isso, a impossibilidade de compreensão racional exaustiva do ser.

3.1 PINTURA E FENOMENOLOGIA

Merleau-Ponty (2004, p. 26), em “O olho e o espírito” (1961), seu último grande ensaio filosófico acerca das artes visuais, ao abordar a natureza da representação, seu conteúdo, significados e fins, e a relação do artista com o mundo, afirma que uma teoria da pintura implica uma metafísica, ou seja, uma concepção de como o eu, o corpo, a mente e o mundo inter-relacionam-se. Em seus outros ensaios, como “A dúvida de Cézanne” (1945) e “A linguagem indireta e as vozes do silêncio” (1952), o filósofo recorre também a essa relação interna entre as teorias da pintura e da metafísica para desafiar algumas correntes filosóficas e científicas que discorriam sobre a ideia de percepção, sentido, imaginação e subjetividade humana.

É importante notar que, se toda teoria da pintura implica uma teoria metafísica, nem toda teoria metafísica oferece uma teoria da pintura. A noção de arte desempenha um papel central nos esforços de Merleau-Ponty para elaborar sua fenomenologia, no entanto, mesmo, por exemplo, na intensa reflexão de “A dúvida de Cézanne” a respeito da vida e da obra deste pintor, não está tão claro que, a partir dessa investigação fenomenológica, emerge uma filosofia da arte. Na verdade, há uma tensão, nos ensaios do autor, entre a tentativa de, por um lado, oferecer uma teoria filosófica geral e, por outro, fornecer explicações e interpretações particulares sobre o fenômeno artístico.

Em “A dúvida de Cézanne”, Merleau-Ponty (2004, p. 121-124) irá rejeitar a diferenciação entre o eu e seus atributos externos, ações e experiências. No domínio da arte, o filósofo francês evitará a dicotomia entre explicações internalistas da arte, que encontram o seu significado na vida ou nas intenções do artista, e explicações externalistas, que

olham para o social e o contexto do artista como fontes de significado das artes. Para esse autor, a arte, o artista e a vida dele são interdependentes, pois cada parte pode ou não explicar a outra, ou vice-versa. Além do mais, Merleau-Ponty vai apresentar uma forma de conceber a arte, como refletindo a vida de seu criador, mas não de modo transparente. Em outras palavras, ele vai argumentar que há uma relação interna entre trabalho e vida, mas que essa relação reflete contingências no modo como trabalho e vida se desenrolam.

A pintura de Cézanne é tanto um objeto para um estudo fenomenológico do filósofo, quanto fonte de uma análise fenomenológica em si mesma. Na interpretação de Merleau-Ponty (2004, p. 131-133), este pintor não ofereceu uma imagem do mundo “como ele é”, mas uma imagem do mundo “vindo a ser”, a partir da perspectiva do próprio pintor, não antes ou depois, mas como os atributos associados com o uso, o significado e o valor que lhe são aplicados. Aqui, o autor também contesta algumas teorias positivistas de percepção, segundo as quais o mundo se apresenta a nós como dados dos sentidos que são, então, interpretados e pré-configurados na mente. Ele argumenta, ainda, que a perspectiva particular de consciência de alguém não deve ser entendida apenas como uma tela de subjetividade que, ao retirá-la, permitiria o acesso ao próprio objeto, já que esse objeto de experiência, como compreendido pela fenomenologia, é, em parte, constituído pela perspectiva da consciência.

Merleau-Ponty toma o que foi uma disputa artística de longa data entre aqueles que construíram a “verdade” da pintura em termos do naturalismo, e os que encontraram essa “verdade” na expressão de uma inspirada mente criativa e a levantaram ao nível de sistemas metafísicos. Nenhum sistema ou dicotomia que se constituem juntos serão suficientes como síntese da compreensão humana do mundo. Além disso, porque justamente a fenomenologia rejeitou a dicotomia entre realismo e idealismo, Cézanne é descrito por Merleau Ponty (2004, p. 126-127) como se recusando a ser fixado entre os pólos do impressionismo e do simbolismo, entre uma noção de arte que mostra apenas as aparências e uma noção dela como fundamentada na vida de uma artista. Talvez, esse entendimento seja uma resposta idiossincrática ao mundo.

Ainda nessa esteira, Merleau-Ponty (2004, p. 131-133) não afirma que Cézanne tinha alguma capacidade especial para a visão que lhe permitiu mostrar o que os outros não podiam ver. Realmente, se o filósofo francês está certo de que este pintor nos mostra algo sobre como chegamos a ver o mundo, isso poderia, em princípio, ser verdade com

relação à visão do mundo dos impressionistas. Em vez disso, Cézanne mostra-nos, via sentido pictórico, que Merleau-Ponty poderia descrever, por meios filosóficos, que a nossa relação com o mundo se dá através de seres encarnados, com uma compreensão incompleta do mundo. Dessa maneira, o significado que experimentamos deste mundo, não surge de alguma paisagem determinada e imutável de objetos que nossa percepção segue passivamente, nem da nossa mente impondo preexistentes categorias sobre o mundo.

Mais do que isso, o significado de nossa experiência vem de nossa confrontação perceptiva e corporal com o mundo, a partir de dentro dele. Tal sentido é dado ao mundo antes de qualquer sentido ou significado que possa advir de nosso julgamento intelectual do que encontramos à nossa volta. Os objetos estão plenos de significados, por causa da nossa relação sensório-motora para com eles, pois o fato de estarmos defronte de um objeto implica, para os seres que podem se mover através do espaço, que podemos estar atrás dele também.

A descrição fenomenológica expressa que os significados dos objetos têm como consequência pertencer à órbita de tais seres encarnados, isto é, a experiência de uma coisa real não pode ser explicada pela ação dessa coisa em minha mente: o único caminho para uma coisa a agir sobre uma mente é o oferecer a ela um significado para se automanifestar a ela, para constituir-se defronte à mente em suas articulações inteligíveis (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 215). Esse é o motivo pelo qual a atividade organizadora de nossa percepção encarnada se esconde em sua operação, deixando-nos ver as coisas do mundo, habitualmente, como se determinadas e existentes independentemente de nós.

O filósofo francês interpreta Cézanne como se recusando a render-se a essa forma habitual de ver. Na pintura de Cézanne, não vemos a revelação de alguma característica do mundo a que visões anteriores tinham sido cegas, como, por exemplo, a cor que os impressionistas mostraram estar inerente nas sombras. Em vez disso, vemos as condições sob as quais a nossa visão do mundo é almejada. Na verdade, Merleau-Ponty (2004, p. 122, 125) assinala um número de técnicas pictóricas pelas quais a geração da nossa experiência é representada; entretanto essas técnicas pictóricas ou características não ocupam algum lugar específico no mundo real. Assim, por exemplo, Cézanne pinta uma multiplicidade de contornos em torno de uma figura para minar a impressão habitual de que as arestas das coisas existem antes da nossa percepção que atribui sentido a elas.

Pinturas que representam as coisas do mundo são as próprias coisas no mundo, e Merleau-Ponty não explica como a imagem do mundo que Cézanne apresenta vai escapar de ser vista por nós, da mesma forma que o resto do mundo é. Ou seja, se os objetos no mundo tomam a forma como os percebemos, da mesma maneira que os objetos em uma pintura tomam a forma como os percebemos, então o que poderia a pintura nos mostrar, já que, olhando para o mundo real, ele já nos mostrou, ou supostamente, mostrou?

Uma resposta sugerida, mas não explicitamente defendida por Merleau-Ponty, é que as técnicas de Cézanne constituem descobertas pelas quais ele é capaz de fazer notório ou evidente algo que faz parte da experiência visual, mas não recriamos, devidamente, essa experiência visual. Assim, Merleau-Ponty (2004, p. 127-128) distingue entre uma pintura de uma paisagem de Cézanne em que ele mostra a “natureza pura” e uma fotografia da mesma cena que, invariavelmente, sugere o trabalho de um homem, suas realizações e sua presença imediata. Se a reprodução mecânica mostra um já categorizado e habitado mundo, isso não seria porque o fotógrafo pretende que seja assim, mas porque esse fotógrafo, na comparação de Merleau-Ponty, não possui os meios técnicos para mostrar o mundo de qualquer maneira, exceto como estamos habituados a vê-lo.

Se a pintura de Cézanne impede a experiência de ver uma imagem, justamente como se vê o mundo, não é porque sua descrição da paisagem deixa fora características que a fotografia deixaria dentro, é porque o pintor, ao contrário do fotógrafo, emprega uma técnica que chama a atenção para as formas em que os objetos são dados em sua individuação, significado e forma. Portanto, na referência de Merleau-Ponty (2004, p. 126-127) ao que Émile Bernard descreveu como “suicídio de Cézanne”, apontando para a realidade enquanto negando-se os meios para alcançá-la, frisamos que não são algumas técnicas pictóricas que são negadas, mas aquelas como a perspectiva matemática, pela qual uma pré-formada, familiar e ordem natural é imposta ao fluxo da experiência.

O que Cézanne faz, na visão de Merleau-Ponty, é tematizar esse uso da perspectiva, isto é, o pintor faz a artificialidade da perspectiva marcante em sua obra, divulgando-a de uma forma que permite que ela seja refletida como uma convenção. A sua revogação da perspectiva também é importante para o caminho em que demonstra o pintor desistir de um tipo de controle, abandonando a si mesmo ao caos das sensações. Aqui, Merleau-Ponty (2004, p. 124-125) refere-se a mais do que sensações exclusivamente visuais. Ele argumenta que as sensações não

são experimentadas individualmente, uma após a outra, mas de modo global, cada qual condicionadas às outras, de acordo como elas todas são reveladas.

Merleau-Ponty ainda se refere à observação de que Cézanne pode mesmo ser capaz de pintar até odores, para destacar que existe uma unidade das propriedades sensíveis das coisas na experiência, antes de serem submetidas às distinções da mente. Tais sensações holísticas implicam o papel do corpo na constituição dos objetos da experiência. Isso não é a experiência de alguém afetada pela sinestesia, mas um armazenamento dos fundamentos da experiência da perspectiva vivida de alguém, antes que seja submetida aos julgamentos categorizados e individualizados do intelecto.

Já em sua discussão sobre a técnica de Cézanne, Merleau-Ponty (2004, p. 124) sugere que aqueles artistas que continuam uma tradição tendem a ser cometidos a essas dicotomias, como entre sensação e compreensão, enquanto aqueles que iniciam novas tradições tendem a renunciar a essas dicotomias. Podemos perceber, portanto, que Cézanne não escolhe entre representar as coisas como elas são e a forma como elas aparecem. Em vez disso, ele irá representar a matéria da maneira que ela toma forma, o nascimento da ordem através de uma organização espontânea.

Esse fato significa que, inicialmente, Cézanne desenha os contornos dos objetos em uma natureza morta, sem o emprego de uma linha contínua, para qual se fará um objeto da forma (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 128-129). Mais tarde, no lugar disso, ele trata o contorno como o limite ideal para o qual os lados de uma maçã diminuem. Esses lados visíveis, logo, referem, como presenças para ausências, aos lados da maçã que não vemos, mas para o qual a nossa presença sensorio-motora no mundo está orientada.

Aqui, e novamente no final do ensaio, Merleau-Ponty (2004, p. 135, 140) refere-se a filósofos e pintores, como tal, iniciadores de uma tradição, sugerindo que o filósofo e o pintor estão envolvidos no mesmo tipo de projeto, apesar das diferenças no método e no material. A importante diferença, então, entre as investigações de Cézanne e as de Merleau-Ponty não é o resultado, mas o fato de que o pintor pode não estar ciente ou, no mínimo, não ser capaz de articular a sua consciência da verdade da experiência que ele tem revelado, ao passo que o filósofo pode ser capaz de articular a verdade da experiência que ele tem descoberto, descortinado.

Entretanto, ao contrário do sucesso do pintor em trazer recursos daquela experiência para uma inteligibilidade, a articulação da

experiência do filósofo lida com o risco de distorcê-la. Os riscos da articulação da experiência do filósofo introduzem distorções, pois lançam a experiência justamente naquelas representações explícitas e objetivas que a descrição científica emprega, mas que a fenomenologia tem sublinhado é estranha à experiência, uma vez que ocorre a uma consciência encarnada. Na sua tardia e inacabada obra “O visível e o invisível”, Merleau-Ponty parece buscar resolver essa diferença entre a experiência e a sua articulação linguística, sugerindo que as duas estruturas são interdependentes.

Nesse ponto, pelo menos, o seu tratamento serve como uma recusa à acusação de que a filosofia da arte invariavelmente subordina arte à filosofia ou deforma a arte, fazendo-a amoldável às análises filosóficas. Na verdade, Merleau-Ponty reconhece, de certa maneira, que o artista pode se envolver em uma espécie de análise filosófica da experiência que não é totalmente aberta ao filósofo. A distinção entre o filósofo e o pintor se coloca novamente em “O olho e o espírito”, em que Merleau-Ponty (2004, p. 12) descreve o ponto de vista científico que trata objetos e seres no mundo como essencialmente suscetíveis à manipulação e ao controle. Ele diz, por outro lado, que o domínio de investigação que pertence às artes é precisamente este mundo humano que o operacionalismo, forma de fundição do mundo em termos instrumentais, ignora.

Enquanto a literatura e a filosofia avaliam o que elas tratam, podem ter uma relação de julgamento para com seu tema, o pintor está encarregado de olhar para tudo, sem ser obrigado a avaliar o que ele vê. Merleau Ponty (2004, p. 13-14) diz que o pintor sozinho pode ficar fora da esfera de ação e juízo, como se na vocação do pintor houvesse alguma urgência acima de todos os outros direitos sobre ele. Embora aqui ele pareça invocar uma noção modernista da autonomia artística, na qual a arte é, em sua essência, considerada imune às exigências da prática, da moral e das esferas políticas, Merleau-Ponty entende autonomia artística não como uma rejeição das reivindicações do mundo sobre o artista, mas como a busca de uma reivindicação muito maior.

A reivindicação que Merleau-Ponty desenvolve em “O olho e o espírito”, que representa uma mudança de sua predominante preocupação com a visão nos ensaios anteriores, aborda o papel do artista em expressar um modo de existir no mundo que não é apenas próprio dele, mas é o do grupo coletivo, sociedade ou o meio ao qual ele pertence. Porém é precisamente em ausentar-se de uma forma de existência autônoma, a partir das demandas de ação e de julgamento que

definem o pertencimento a uma sociedade, que o artista é capaz de alcançar tal expressão geral e não individualista.

3.2 LEITURA E EXPRESSÃO

Podemos assegurar que uma das fundamentais preocupações do filósofo francês concernente ao estudo da linguagem em geral é tratá-la como peça fundamental na existência humana, pois a linguagem age, constrói e dá significação ao pensamento. Para Merleau-Ponty (2004, p. 70), no que tange ao sentido, é ele ambiente que funde um signo a outro signo e os faz significar. No ensaio “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, o sentido é entendido como o cruzamento ou o intervalo entre as palavras. Não haveria uma distinção possível entre sentido e linguagem, porque o sentido não seria nem transcendente, nem imanente em relação aos signos.

Em suas palavras:

Na verdade, não é assim que o sentido habita a cadeia verbal, nem assim que se distingue dela. Se o signo só quer dizer algo na medida em que se destaca dos outros signos, seu sentido está totalmente envolvido na linguagem, a palavra intervém sempre sobre um fundo de palavra, nunca é senão uma dobra no imenso tecido da fala. Para compreendê-la, não temos de consultar algum léxico interior que nos proporcionasse, com relação às palavras ou às formas, puros pensamentos que estas recobririam: basta que nos deixemos envolver por sua vida, por seu movimento de diferenciação e de articulação, por sua gesticulação eloquente. Logo, há uma opacidade da linguagem: ela não cessa em parte alguma para dar lugar ao sentido puro, nunca é limitada senão pela própria linguagem, e o sentido só aparece nela engastado nas palavras⁵⁹ (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 71).

⁵⁹ Na versão original: *À la vérité, ce n'est pas ainsi que le sens habite la chaîne verbale et pas ainsi qu'il s'en distingue. Si le si-gne ne veut dire quelque chose qu'en tant qu'il se profile sur les autres signes, son sens est tout engagé dans le langage, la parole joue toujours sur fond de parole, elle n'est jamais qu'un pli dans l'immense tissu du parler. Nous n'avons pas, pour la comprendre, à consulter quelque lexique intérieur qui nous donnât, en regard des mots ou des formes, de pures pensées qu'ils recouvriraient: il suffit que nous nous prêtions à sa vie, à son mouvement de différenciation et d'articulation, à sa gesticulation éloquente. Il y a donc une opacité du langage: nulle part il ne cesse pour*

O sentido seria a multiplicação de signo a signo, algo que dobra os signos e os agrupa na linguagem. Em “A Experiência Interior”, o autor George Bataille (1992, p. 100-101), por exemplo, faz referência à cena que se desenvolve quando uma piada é contada e as pessoas riem por contágio. Existe algo que atrela as consciências e que está além dos signos ou da interpretação do conteúdo significado. Bataille pensa em uma conexão que se estende entre um ser e outro, já que as palavras, os livros, os monumentos, os símbolos, os risos são apenas passagens desse contágio, dessas passagens. O movimento que liga as unidades relaciona o sentido de cada objeto.

Ao contrário da piada, Merleau-Ponty (2004, p. 71) pensa na charada, exclusivamente compreendida no intercâmbio dos signos. Quando agrupados, a trivialidade dos signos dá lugar ao sentido que atrela aquele que fala e aquele que escuta. Não é uma técnica de cifração ou decifração de significações já acabadas, pois o sentido não se depreenderia da produção de significados dos signos. Ele seria dado antecipadamente como entidade de referência entre os gestos linguísticos, um entrecruzamento ou malha dos signos.

Consequentemente, as palavras não buscam um sentido nem são engendradas a partir dele, sendo que não existe nem transcendência, nem imanência. Não há também um texto ideal que as frases traduzem. Merleau-Ponty (2004, p. 71-72) expõe que nenhum autor pensa em um texto que reflete seu escrito, que não existe linguagem alguma antes da linguagem. De acordo com esse autor, a palavra se faz por um balanceamento estabelecido pelas condições internas na linguagem, por uma perfeição sem modelo.

A compreensão de sentido que o filósofo apresenta fica mais óbvia se pensarmos a linguagem como um ser e não como um meio. Quando um amigo ou um colega nos diz algo, sua linguagem está envolvida naquele ser, ela se constitui na particular maneira de interpelar e de despedir-se, de iniciar e de concluir as frases, de caminhar pelas coisas não ditas. O sentido é o movimento cabal da palavra, e é por essa razão que nosso pensamento se demora na linguagem. O sentido atravessaria a linguagem e dar-se-ia nessa composição de elementos que, como a duração, não podem ser decompostos. Ele liga a linguagem às mentes que participam e não deixa espaço para um pensamento fora de sua vibração particular (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 71).

É importante notar que, nessa composição da linguagem, está subentendido o núcleo elementar da percepção, em que figura e fundo são indissociáveis, pois algo só passa a expressar um sentido porque faz parte de um campo: uma figura só pode ser apreendida sobre um fundo. São essas relações que exprimem um sentido. Se a figura só pode ganhar um sentido porque é apresentada sobre um fundo, logo, até as mais simples experiências são sobre relações. E todo elemento da cultura tem implícita essa maneira de composição (BASTOS, 2010, p. 92).

Por esse motivo, quando mergulhamos na linguagem, ela vai além dos signos, em direção ao sentido deles. Não existe nada que nos afaste desse sentido, pois tampouco a linguagem implica uma correspondência ou modelo exterior. Ela produz e desvela seus próprios segredos. Como queria, por exemplo, Wittgenstein, ela é inteiramente mostração. A opacidade e a obstinada autoreferência da linguagem se explicar-se-iam pela natureza autóctone do sentido. Assim, o conceito de sentido em Merleau-Ponty é concomitantemente linguístico e não proposicional. O filósofo francês investe contra a ideia de existir um texto para o qual a linguagem se remeteria, espécie de transdução entre diversos planos de pensamento e produção de sentido (BASTOS, 2010, p. 92).

A linguagem não é representacional, mas indireta e remissiva. A afinidade entre sentido e palavra não é assinalada por correspondências ponto a ponto. As palavras não se atrelam aos pensamentos como unidades duplamente condicionadas. A linguagem não imita o pensamento, ela se faz e se refaz por ele (BASTOS, 2010, p. 92). Essa hipótese de um sentido intercalado nos corpos e na linguagem fica mais evidente quando Merleau-Ponty (2004, p. 72-73) explica as observações de Saussure acerca da frase *the man I love* (o homem que eu amo). A frase em inglês seria tão significativa quanto sua versão francesa, *l'homme que j'aime*, não obstante a lacuna do pronome relativo na versão inglesa.

Merleau-Ponty expõe que um francês tende a traduzir a frase para o inglês por *the man 'that' I love*, colocando um pronome relativo que a composição gramatical do inglês entende dispensável. Não se trata de elipse, diz o autor, porém de um branco entre as palavras que denota alguma coisa. Também não se refere a um elemento subentendido, como uma tradução ingênua poderia arriscar. Merleau-Ponty (2004, p. 73) indica que temos a tendência de pensar que as outras línguas capturam o mundo como uma variante da nossa língua natal, uma variação que utilizaria instrumentos análogos aos da nossa língua. É que nossa língua natal parece alicerçada nas coisas de maneira mais real.

Na explicação de Bastos (2010, p. 92-93):

Essa é a ilusão do sentido, que costura as relações internas de signo a signo. Mas *the man I love*, em que pese a ausência do pronome relativo, expressa essa realidade tão bem quanto seu par românico. A ausência de um signo não altera a expressão porque não existe correlação dos elementos do discurso com os elementos do sentido, mas uma operação da linguagem sobre a linguagem cujo fundamento é antes o descentramento do sentido. Nem as palavras seriam desmembradas dos pensamentos nem os pensamentos seriam substituídos por índices verbais. Os pensamentos seriam incorporados nas palavras, tornando-se disponíveis no poder das palavras. Poder que funciona na linguagem de maneira global e não atomística, havendo um movimento oblíquo e autônomo na linguagem. Se a linguagem significa alguma coisa, é porque sua vida interior, esse rastro que não tem centro, o sentido, rodeia a exterioridade objetiva dos signos.

Na verdade, o filósofo francês ratifica aqui a diferença entre representação e expressão. No livro “A prosa do mundo”, Merleau-Ponty (2002, p. 52) fala em um morfema gramatical que não se confunde com o que ele denomina de morfema de expressão, em que afirmação e negação admitem um sentido irônico que está para além da letra. Seria um intuito de significar que estimula os acidentes linguísticos e faz da língua um sistema que coincide consigo mesmo. Um objetivo que se atenua e que nunca se realiza por completo, pois, para que qualquer coisa seja dita, é necessário que jamais o seja definitivamente.

Nessa esteira, a força significativa dos signos dever-se-ia a um sistema de convivência com outros signos, o que nos remete à teoria do valor de Ferdinand de Saussure. A diferença é que Merleau-Ponty (2002, p. 59) vê o sentido como uma dobra no sistema da língua e no valor de uso, uma dobra que não tem núcleo e que inaugura a significação. E não existiria correspondência ponto a ponto entre significação e sentido, polaridades que esse autor retoma como exprimido e expressão. O sentido só se daria integralmente, ou seja, é o todo que possui um sentido, não cada parte. As palavras acoplar-se-iam aos coeficientes que lhes emprestam um valor de emprego e não uma significação. Esse valor de emprego não poderia ser destacável e só teria

competência significante quando totalmente agregado na cadeia verbal (BASTOS, 2010, p. 93-94).

Dessa forma, Merleau-Ponty (2002, p. 50-51) antevê uma crítica à imagem chomskyana de uma gramática preexistente, porque vê a urdidura da linguagem se fazendo em uma constante junção de elementos da carne do mundo. A linguagem estabelecer-se-ia em uma duração que não possui propriamente um sistema de referência, porém uma amplitude de sentido. Sua fenomenologia admite ainda que nem se expressa de todo a expressão, nem se exprime completamente o exprimido. Então, a opacidade da linguagem, cuja lógica de construção assume o filósofo, é contrária a conceitos. (BASTOS, 2010, p. 93). Ela unicamente transparece essa lógica ambígua de um sistema de expressão. Fala-se com o escopo de sair das coisas ditas e alcançar as coisas mesmas, mas esse salto não é verificável pela análise semântica, já que, como a duração, só pode ser alcançado como um movimento incondicional que não se sintetiza às suas partes. A língua, por exemplo, não se estabeleceria propriamente como sistema nem como estrutura, e a linguística teria aberta uma dimensão que paradoxalmente lhe coloca em posição antagônica a todo positivismo (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 60-61).

Assim como em Deleuze, o sentido possuiria outra natureza concernente à significação. Merleau-Ponty recorda que, na maioria das vezes, adotamos como modelo da fala o enunciado ou o indicativo, esquecendo que há muito fora da enunciação. Existe todo um universo de implicações, de acordos implícitos não tematizados, não ordenados, que contribuem para tecer o sentido. Se a significação se funde com a fala, é porque há o prosseguimento de um discurso continuamente já principiado, de uma língua já constituída. É o caso da expressão literária, que anota uma sobre-significação e um sobre-sentido (BASTOS, 2010, p. 94-95).

O sentido linguístico nos guia para um além da linguagem e, quando o explanamos pelo seu início, perdemos de vista sua processualidade. Seria um fantasma ou um espectro da linguagem. Se, na geometria, um esboço não é dado pela sua constituição física, tampouco os sons na linguagem, o esquema no papel ou a aceção dada no dicionário são satisfatórios para produzir o sentido. Haveria uma intervenção interior à sequência de palavras, um sulco que sugere seus pontos de passagem. Os termos adquirem uma significação nova através de uma racionalidade que possui o descentramento como alicerce do sentido (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 68).

Damo-nos conta dessa racionalidade quando buscamos uma expressão para exprimir nosso pensamento. Merleau-Ponty (2002, p. 35-36) fala que, da multidão de termos do léxico de uma língua, há apenas uma que é adequada. Localizá-la é sair da afonia que quer significar e penetrar o fluxo de sentido das palavras. Sentido é aquilo que completa a mudez pré-expressiva, o silêncio que antecipa a prosa. Ele restitui ao escritor um pensamento que se pensava esquecido, porque é como se esse pensamento já fosse discorrido no avesso do mundo. Escrever, produzir sentido, seria essa empreitada de aprofundar frases que repousam no limbo da linguagem, palavras encobertas que o corpo murmura (BASTOS, 2010, p. 95).

Quando acordamos o termo que repousava, a expressão e o exprimido se equivalem, descobrem-se e reconhecem-se. O poder da linguagem estaria nessa intervenção descentrada. Nomeadamente equilíbrio, a linguagem arranjar-se-ia e refar-se-ia por uma operação de descentramento que instrui ao leitor e ao autor alguma coisa que eles desconheciam. Quando ela nos transporta às coisas mesmas, diz Merleau-Ponty (2002, p. 36), ela deixa de “ter” significação para “ser” significação. Quando há expressão, os signos se diluem e só se conserva o sentido.

A significação acontece disfarçando aos nossos olhos suas operações. Ao se apagar, temos acesso ao além das palavras, ao próprio pensamento do autor, de tal maneira que retrospectivamente cremos ter conversado com ele sem termos proferido palavra alguma, de espírito a espírito. É como se existissem duas linguagens: uma que é adquirida e que esvanece diante do sentido de que se tornou portadora, e a outra que se faz no momento da expressão, que vai precisamente nos fazer passar dos signos ao sentido — a linguagem falada e a linguagem falante (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 32).

Quando, por exemplo, lemos um livro, ele começa a existir como um indivíduo singular para além das páginas. Mesmo a leitura gradual da obra finaliza em um todo; a apreensão de cada frase, no compasso da narrativa, resulta em uma imagem integral, e o livro nasce de ponta a ponta e não aos pedaços. Na expressão literária, a linguagem não é uma exterioridade que o pensamento manifesta (BASTOS, 2010, p. 95). O sentido de um livro não é oferecido pelas ideias e sim por uma variante sistemática e incomum dos modos de linguagem e de narrativa, uma reinvenção das formas literárias existentes. A expressão é bem acertada quando uma particular modulação do discurso contamina o leitor e lhe torna acessível um pensamento que lhe era indiferente (LEFORT, 2002, p. 9).

Assim, o sentido adentra sem ser percebido, e o escritor não se remete a um banco de significações que fazem parte de um *a priori* do espírito humano. Ao contrário, as significações são provocadas pela incidência enviesada do sentido. O texto literário não se dirige a um sistema da linguagem, mas cria seu próprio sistema: o escritor é ele próprio um novo idioma que se estabelece, que idealiza meios de expressão e se diversifica de acordo com seu próprio sentido (LEFORT, 2002, p. 9).

Para Merleau-Ponty (2002, p. 35-36):

A leitura é um confronto entre os corpos gloriosos e impalpáveis de minha fala e da fala do autor [...]. Mas esse poder de ultrapassar-me pela leitura, devo-o ao fato de ser sujeito falante, gesticulação linguística, assim como minha percepção só é possível por meu corpo. Essa mancha de luz que se marca em dois pontos diferentes sobre minhas duas retinas, vejo-a como uma única mancha à distância porque tenho um olhar e um corpo ativo, que tomam diante das mensagens exteriores a atitude conveniente para que o espetáculo se organize, se escalone e se equilibre. Do mesmo modo, passo direto ao livro através da algaravia, porque montei dentro de mim esse estranho aparelho de expressão que é capaz não apenas de interpretar as palavras segundo as acepções aceitas e a técnica do livro segundo os procedimentos já conhecidos, mas também de deixar-se transformar por ele e dotar-se por ele de novos órgãos.⁶⁰

⁶⁰ Na versão original: *La lecture est un affrontement entre les corps glorieux et impalpables de ma parole et de celle de l'auteur [...]. Mais ce pouvoir même de me dépasser par la lecture je le tiens du fait que je suis sujet parlant, gesticulation linguistique, comme ma perception n'est possible que par mon corps. Cette tache de lumière qui se marque en deux points différents sur mes deux rétines, je la vois comme une seule tache à distance parce que j'ai un regard, un corps agissant qui prennent en face des messages extérieurs l'attitude qui convient pour que le spectacle s'organise, s'échelonne et s'équilibre. De même, je vais droit au livre à travers le grimoire, parce que j'ai monté en moi cet étrange appareil d'expression qui est capable, non seulement d'interpréter les mots selon les acceptions reçues et la technique du livre selon les procédés déjà connus, mais encore de se laisser transformer par lui et douer par lui de nouveaux organes* (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 21-22).

Diante dessa constatação, na leitura, vamos além do pensamento do autor, de tal modo que retrospectivamente acreditamos ter conversado com ele sem termos dito palavra alguma, verdadeiramente foram as palavras que nos falaram durante a leitura, sustentadas pelo movimento de nosso olhar e de nosso desejo, mas também sustentando-o. Posto que o leitor traga consigo a linguagem falada, isto é, a linguagem que adquiriu ao longo da vida, a expressão ocorre quando o livro instiga o leitor, quando o texto dá margem à dimensão criativa do leitor, quando, amparado pelo autor, o leitor decompõe as significações conhecidas em novas significações (CALDIN, 2009, p. 101).

Há, dessa maneira, uma união no processo da leitura: o texto, que apresenta signos, genes da significação; o autor, que apresenta ideias, signos transformados em significações; e o leitor, que compartilha dos signos fornecidos pelo autor e, em parceria com este, modifica a linguagem falada em linguagem falante. Esse fato significa que as palavras do autor são disseminadas no texto com calor e paixão, sendo apoiadas pelo desejo do leitor, ou, dito de outra forma, as palavras gravadas no texto deixam de ser simples signos para se transformar em linguagem falante, a linguagem que extrapolou o signo e passou a ser significado (CALDIN, 2009, p. 101-102).

Simplesmente por incorporar detalhes da narrativa como um todo e transformar signos em significados, o leitor pode ter a impressão de ter criado o livro de ponta a ponta, como queria Sartre (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 33). Todavia é relevante frisar que isso é uma ilusão retrospectiva. O leitor que pensa desse modo não leva em conta o momento da expressão. São essas justamente as acusações que Merleau-Ponty faz a Sartre em suas análises a respeito do objeto literário, pois o último autor não considera o momento da expressão.

Na concepção de Sartre (2004), exposto em seu livro “O que é literatura?”, o texto só adquire sentido estético quando o leitor, pela sua consciência imaginante, cria um significado para as frases. Por lapidar o texto com sua imaginação criadora, pode o leitor tornar-se uma espécie de criador e, conseqüentemente, atuar como maestro do texto literário. Como o artista se confunde com a obra, é o olhar imaginante do leitor que se responsabiliza pela criação.

Aqui, o essencial é que os valores e os costumes mostrados na obra literária tenham sido dialogados por autor e leitor. Por essa razão, Sartre considera o encargo do autor assinalar os fatos históricos sem se ocultar sob a capa da neutralidade, ou seja, ele advoga o engajamento do escritor, sua liberdade de opinar, já que, como os acontecimentos,

escritor e leitor são históricos, não podendo viver apartados das questões sociais presentes em sua época (SARTRE, 2004, p. 20).

Na explicação de Caldin (2009, p. 95):

Assim, por valer-se das palavras como meio de persuasão, o escritor se engaja, quer dizer, ele tem um motivo para escrever, ele tem um público a quem deseja atingir. Para o filósofo, não é gratuita a verbosidade do escritor. Embutidas no texto estão a intenção de comunicar e a intenção de modificar comportamentos – portanto, o escritor não é imparcial e utiliza as palavras como armas poderosas de convencimento. Além do mais, para Sartre, escrever é um trabalho, exige esforço e comprometimento do autor, ao passo que ler é um prazer, o leitor se desvincula de compromissos assumidos com a finalidade de se deliciar com o texto. Sendo trabalho, o escritor labuta para colocar no papel sua subjetividade, ou seja, projeta na escritura suas ideias e seus valores, seu saber consolidado e cristalizado. Por outro lado, o leitor vê o texto como um objeto a ser apreciado e lapidado.

Essa prioridade do leitor, na visão de Merleau-Ponty, é uma ilusão sartriana, porque, realmente, o leitor se doa ao texto, crê no que o texto fala e habita o pensamento do autor. Todavia, isso se dá devido aos signos com os quais o autor e o leitor concordam; já que falam a mesma língua, o autor faz o leitor justamente acreditar que estão no terreno comum das significações adquiridas e disponíveis. O autor se utiliza dos signos conhecidos para revesti-los de significados que compartilha com o leitor, pois as palavras inscritas no texto são a voz do autor, porém a experiência da leitura atravessa o livro, aparato de gerar significações, sendo o momento da expressão aquele no qual o livro se apodera do leitor (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 33-34).

Nesse sentido, autor e leitor participam dos mesmos signos, mas não dos mesmos significados. Isso acontece pela conotação própria da linguagem literária, que permite às palavras do texto um sentido subjetivo. Apesar de o autor influenciar o pensamento do leitor, admite que este último construa um sentido próprio do que lê, ou seja, confere liberdade ao leitor para que ele mesmo providencie seu significado ao texto. É aqui que se dá o acesso da linguagem falada para a linguagem falante, isto é, o leitor, inquirido pelo livro, produz uma nova linguagem,

uma nova significação. Esse é o momento da expressão (CALDIN, 2009, p. 102-103).

Merleau-Ponty (2002, p. 33) explica esse acontecimento que ocorre na leitura:

Assim, ponho-me a ler preguiçosamente, contribuo apenas com algum pensamento – e de repente algumas palavras me despertam, o fogo pega, meus pensamentos flamejam, não há mais nada no livro que me deixe indiferente, o fogo se alimenta de tudo que a leitura lança nele. Recebo e dou no mesmo gesto. Dei meu conhecimento da língua, contribuí com o que eu sabia sobre o sentido dessas palavras, dessas formas, dessa sintaxe. Dei também toda uma experiência dos outros e dos acontecimentos, todas as interrogações que ela deixou em mim, as situações ainda abertas, não liquidadas, e também aquelas cujo modo ordinário de resolução conheço bem demais. Mas o livro não me interessaria tanto se me falasse apenas do que conheço. De tudo que eu trazia ele serviu-se para atrair-me para mais além.⁶¹

Frisamos que mais importante do que a linguagem utilizada pelo autor para a produção de sentido para o leitor é o que Merleau-Ponty (2002, p. 83) denomina de “estilo”. Segundo o autor, o pintor, por exemplo, é tão inábil em notar seus quadros quanto o escritor em se ler, porquanto as telas e os livros igualmente possuem, com o horizonte e o fundo da própria vida deles, uma similaridade bastante imediata para que um e outro se permitam experimentar, em todo o seu prestígio, o fenômeno da expressão. O estilo é o aspecto do autor no texto. Contudo, por se encontrar mesclado no texto, o autor se decompõe no corpo do

⁶¹ Na versão original: *Ainsi je me mets à lire paresseusement, je n'apporte qu'un peu de pensée- et soudain quelques mots m'éveillent, le feu prend, mes pensées flambent il n'est plus rien dans le livre qui me laisse indifférent: le feu se nourrit de tout ce que la lecture y jette. Je reçois et je donne du même geste. J'ai donné ma connaissance de la langue, j'ai apporté ce que je savais sur le sens de ces mots, de ces formes, de cette syntaxe. J'ai donné aussi toute une expérience des autres et des événements, toutes les interrogations qu'elle a laissées en moi, ces situations encore ouvertes, non liquidées et aussi celles dont je ne connais que trop l'ordinaire mode de résolution. Mais le livre ne m'intéresserait pas tant s'il ne me parlait que de ce que je sais. De tout ce que j'apportais, il s'est servi pour m'attirer au-delà* (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 18).

texto e, dessa forma, ele não possui o distanciamento indispensável para ler o texto, já que ele é o próprio texto.

Na condição de espectador, o leitor compreende o sistema de equivalências que o escritor, pelo seu estilo, elegeu, ora alterando a figura em fundo, ora modificando o fundo em figura, de tal maneira que o texto apresente significações e expresse o que o autor quis dizer. Há, por essa razão, uma convivência implícita entre o escritor e o leitor: pelo estilo, o escritor se expressa, e, por abarcar tal estilo, o leitor obtém do texto não palavras esparsas e ocas, porém frases completas, com sentido, que são, não um aglomerado de signos, mas a marca do autor no texto (CALDIN, 2009, p. 105-106).

Ainda no entendimento de Caldin (2009, p. 106):

Pode-se dizer, então, que o autor faz um apelo ao leitor valendo-se da sintaxe da língua e do seu estilo de linguagem para propiciar, a este último, a expressão. Como Merleau-Ponty (ao contrário de Sartre) assevera não haver uma linguagem pura, os signos são arbitrários, e, assim, na operação expressiva da leitura os signos transmudam-se em significados na medida em que autor e leitor permitem o descentramento e, dessa forma, se comunicam, de tal sorte que a leitura adquire um caráter de universalidade expressiva [...]. Portanto, na posição de co-autor do texto, o leitor interage com o autor quando, atendendo ao chamamento deste último, fornece contribuição ao texto, isto é, põe sua subjetividade a serviço do que uma palavra pode dar a entender.

No que se refere à leitura, é admissível cogitar que cada um retoma o ato particular do outro. Do ponto de vista de Merleau-Ponty (2006, p. 243), as palavras de um texto complexo suscitam em nós pensamentos que antes nos pertenciam, contudo, algumas vezes, esses significados se conectam em um pensamento inédito que recompõe as palavras a todos, e somos conduzidos para o cerne do livro, localizando, conseqüentemente, a sua fonte. Entre as ações de uma pessoa e as de seus pares, cria-se um campo comum, mas não de identidade. Tal domínio é tão exclusivamente o desimpedimento temporal das ações pretéritas e das ações remotas, porém, de maneira alguma, a coincidência deles está em torno de um único sentido.

Ainda no palco das ideias já apresentadas, para Gilles Deleuze (1992), procuramos, na literatura, uma maneira singular de estilizar os

códigos da língua. A escrita como suplantação da linguagem remete aos fluxos que rebatem no esquema do sentido: o livro conta uma história produzida no plano de organização, mas a história rebate no plano de consistência. A ida e a vinda entre os planos produz sentido. Merleau-Ponty (2002, p. 34-35) possui um entendimento semelhante da produção literária. Comentando a obra “O Vermelho e o Negro”, de Stendhal (2003), fala que a expressão contida no livro subverte as regras de composição. Escritor e leitor são transportados para um universo de significações novas. Há, na leitura que o filósofo faz de Stendhal, um microcosmo da sua concepção de linguagem e de sentido.

Essa obra conta a história de Julien Sorel, um jovem astuto, de origem humilde, à procura de promoção social. Vermelho pode denotar a paixão pelas mulheres ricas ou o meio de ascensão social. Negro, pode representar o entusiasmo por Napoleão, símbolo da promoção, por meio da carreira militar. Na mesma derivação metonímica, vermelho é ainda a cor do sangue vertido nas guerras, e o negro, a cor da batina dos padres, da igreja à qual Julien recorre na busca por elevação social (BASTOS, 2010, p. 95). Há, no personagem, essas forças que se travam durante o romance: poder e paixão, guerra e igreja, sangue e batina, pulsão de morte e pulsão de vida. São múltiplas séries que rebatem a história e produzem sentido literário.

Merleau-Ponty (2002, p. 117) lembra que a morte pulsa durante o romance, cujo apogeu é seu desenlace sangrento. Uma pulsão que não está em parte alguma nas palavras, mas sim nos intervalos entre as palavras, isto é, nos espaços entre as significações. Não há propriamente uma alusão à morte ou à destruição. O sentido dessa pulsão de morte é notado durante o romance sem que apareçam objetos devidamente significantes dessas forças.

Como já visto, inicia-se, de forma lenta, a ler o romance, colaborando com alguns pensamentos. De repente, as palavras acordam o leitor e seus pensamentos cintilam. Ele é arremetido na narrativa e o livro deixar de ser a ele indiferente. É como um artifício: primeiro, há um encontro entre os signos que o autor usa e aqueles que fazem parte do seu mundo (BASTOS, 2010, p. 95-96). Assim, o leitor é levado a acreditar que está no mesmo universo, e o livro se aloja em seu mundo; mas, em seguida, o livro passa a repelir os signos de seu sentido ordinário, arrastando-o para um turbilhão de sentidos desconhecidos. Por exemplo: quando Stendhal diz que o fiscal Rossi é um canalha, sabemos o que isso quer significar, entendemos o que é um canalha. Mas quando o fiscal Rossi começa a viver, quando a canalhice do fiscal

toma bojo em seu personagem, não é mais ele quem é um canalha, é o canalha que é um fiscal Rossi (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 34-35).

Nesse instante, abre-se um campo de inferências que não se controla: a canalhice e o fiscal Rossi podem infiltrar no leitor significações intrigantes. Ele foi fisgado pelo sentido literário: tudo isso se iniciou pela cumplicidade entre fala e seu eco ou, para usar o termo enérgico que Husserl aplica à percepção de outrem, pelo acasalamento da linguagem. Em retrospectiva, tudo se passa como se não tivesse havido linguagem entre o leitor e Stendhal, como se nossos sistemas de pensamento fossem idênticos (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 35).

Cede-se ao escritor, então, com moderação, algum crédito pela criação desse mundo, mas o leitor também se crê senhor da obra. Isso porque o escritor soube instalar o leitor dentro dele, fazendo que ele crie e seja Stendhal ao lê-lo. O leitor se pensa no comando da narrativa, acredita que seus pensamentos são autônomos em relação à prosa. Mas um e outro se fundem na máquina infernal que é um livro, esse aparelho de criar significações.

Diz Merleau-Ponty (2002, p. 34-35):

A linguagem falada é aquela que o leitor trazia consigo, é a massa das relações de signos estabelecidos com significações disponíveis, sem a qual, com efeito, ele não teria podido começar a ler, que constitui a língua e o conjunto dos escritos dessa língua, e é também a obra de Stendhal, uma vez que seja compreendida e se acrescente à herança da cultura. Mas a linguagem falante é a interpretação que o livro dirige ao leitor desprevenido, é aquela operação pela qual um certo arranjo dos signos e das significações já disponíveis passa a alterar e depois transfigurar cada um deles, até finalmente secretar uma significação nova, estabelecendo no espírito do leitor, como um instrumento doravante disponível, a linguagem de Stendhal.⁶²

⁶² Na versão original: *Le langage parlé, c'est celui que le lecteur apportait avec lui, c'est la masse des rapports de signes établis à significations disponibles, sans laquelle, en effet, il n'aurait pas pu commencer de lire, qui constitue la langue et l'ensemble des écrits de cette langue, c'est donc aussi l'oeuvre de Stendhal une fois qu'elle aura été comprise et viendra s'ajouter à l'héritage de la culture. Mais le langage parlant, c'est l'interpellation que le livre adresse au lecteur non prévenu, c'est cette opération par laquelle un certain arrangement des signes et des significations déjà disponibles en vient à altérer, puis à transfigurer chacun d'eux et finalement à sécréter une signification neuve, à établir dans*

Merleau-Ponty retoma uma vez mais aqui onexo da duração para explicar esse sentido literário. Da mesma maneira que o movimento do cinema se faz entre imagens imóveis, o movimento da literatura se faz por vazios brancos apenas indicados vagamente. O sentido literário se prolonga sobre o leitor, conferindo-lhe um corpo imaginário mais vivo que seu próprio corpo. Vivemos como numa segunda vida as viagens de Julien, somos ritmados pelas paixões visíveis e invisíveis que o romance aprimora. Estabelece-se entre leitor e Stendhal uma linguagem de iniciados: o que se tem a dizer, supõe-se conhecido. O escritor instala o leitor dentro do personagem, que responde à convocação e se agrupa com ele no centro desse mundo imaginário (BASTOS, 2010, p. 96-97).

Essa incorporação de mundos entre leitor e romance fica evidente quando pensamos que o conteúdo da obra literária não é representacional, mas expressivo. Também aí o sentido é latente e implícito. Stendhal nos diz que Julien Sorel, ao saber que foi traído pela Senhora de Renal, vai a Verrières para matá-la; mas em parte alguma está descrito o silêncio de Julien após a notícia, sua viagem onírica dentro de pensamentos sem certeza, sua resolução e tristeza. Não há necessidade de “Julien pensava” ou “Julien queria”, conclui Merleau-Ponty (2002, p. 35).

Stendhal não representa, mas exprime essa gama de sentimentos insinuados pela velocidade da viagem, pelos objetos e pelos obstáculos; ele opta por descrever os meios e os acasos. A velocidade da viagem está implícita em uma narrativa condensada em uma única página, ao invés de cinco, e a grandeza dos elementos omitidos é proporcional às coisas ditas, nem que o sejam efetivamente. O sentido perambula entre o visível e o invisível, entre o que há para ser dito e o que há para ser calado (MERLEAU-PONTY, 2004, p.110).

Dessa maneira, a produção do sentido vincular-se-ia como já notado, mais ao estilo do que à mecânica dos signos. O romance, que é um operador de estilos, desnuda realidades insuspeitas. É precisamente isso que Marx teria visto em Balzac: uma maneira de mostrar o mundo do dinheiro e os conflitos da sociedade moderna que compreendia e ultrapassava as teses econômicas, políticas e sociais, não obstante o que Balzac pudesse pensar a respeito delas. O romance ofereceria uma visão

que, uma vez adquirida, traria suas consequências com ou sem o consentimento do autor (MERLEAU-PONTY, 2004, p.111).

Sobre esse aspecto, discorre Merleau-Ponty (2004, p. 122):

O sentido do romance de início só é perceptível, também ele, como uma deformação coerente imposta ao visível. E será sempre assim. Decerto a crítica poderá confrontar o modo de expressão de um romancista com o de outro, fazer determinado tipo de narrativa entrar numa família de outras possíveis. Tal trabalho só será legítimo se for precedido de uma percepção do romance, em que as particularidades da técnica se confundem com as do projeto global e do sentido, e se for destinado simplesmente a explicar a nós mesmos o que havíamos percebido.⁶³

Podemos dizer que a teoria do romance de Merleau-Ponty se encontra com a teoria do sentido de Deleuze. O romance como obra de arte, para ambos os autores, é uma narrativa que vincula as circunstâncias ao invisível ou, como teoriza Deleuze, a efetuação à contraefetuação, a ação pessoal à impessoal, o plano de organização ao de consistência. O acontecimento contraefetua os personagens do romance na mesma medida em que inconscientemente vivemos o mundo do personagem. Um mundo imparcial em relação às descrições, imparcial porque sempre acontece de diferentes maneiras, de acordo com diferentes leitores.

Finalmente, Merleau-Ponty (2009a) formula sua filosofia a partir daquilo que Husserl chamava de presente vivo da fala, uma língua que integra o que foi dito antes de mim ao mundo da minha língua. Sua reflexão sobre a linguagem se choca com o pressuposto da virada linguística, a ideia de que a filosofia pode ser conduzida por uma análise da linguagem. Isso só seria possível se a linguagem contivesse em si mesma sua evidência. A fenomenologia do filósofo francês, pelo contrário, entende a linguagem como instrumento de concepção do

⁶³ Na versão original: *Le sens du roman n'est d'abord perceptible, lui aussi, que comme une déformation cohérente imposée au visible. Et il ne le sera jamais qu'ainsi. La critique pourra bien confronter le mode d'expression d'un romancier avec celui d'un autre, faire rentrer tel type de récit dans une famille d'autres possibles. Ce travail n'est légitime que s'il est précédé par une perception du roman, où les particuliari-tés de la « technique » se confondent avec celles du projet d'ensemble et du sens, et s'il est destiné seulement à nous expliquer à nous-mêmes ce que nous avons perçu* (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 97-98).

mundo cuja função não se esgota na mecânica dos signos, na análise possível de significados e de léxicos.

Sua fenomenologia da linguagem oferece um conceito de sentido original e descolado do entendimento linguístico. Sentido e significado não estariam ligados às relações linguísticas, seriam antes imanentes a todos os modos de vivência (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 37). Nisso sua teoria fenomenológica se reencontra com o conceito husserliano de intencionalidade, pois a linguagem seria permeada pela experiência do vivido atual e comum. Ainda que Merleau-Ponty negue a consciência doadora de sentido formulada por Husserl, sua fenomenologia adere a uma intencionalidade constitutiva de sentido. É um sentido que se move entre o horizonte de percepções possíveis e o campo aberto de interpretações textuais.

Merleau-Ponty também recorre à linguística de Saussure. Este linguista, em sua obra “Curso de Linguística Geral” (1973), teria apontado que os signos, um a um, nada significam, apenas apontam os desvios de sentido entre si mesmo e os outros. A intuição de Saussure seria prontamente percebida pela criança que apreende essa malha de signos e de sentidos. Assim, com as iniciais oposições fonêmicas, a criança principia-se no elo lateral do signo com o signo como alicerce de uma afinidade última do signo com o sentido. É a língua inteira como estilo de expressão, como forma única de utilizar-se da palavra, que é antecipada pela criança como as elementares oposições fonêmicas (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 68-69).

O sistema da língua aludido por Saussure fez Merleau-Ponty pensar a linguagem em termos de um domínio cujos portões só se abrem do interior. Domínio no qual o signo se arranja e se organiza consigo mesmo, de cujas bordas se reclama o sentido. Todavia seus comentários sobre Saussure desdenham o abismo que separa sua fenomenologia das ciências da linguagem: a filosofia da linguagem já não se opõe à linguística empírica; pelo contrário, ela é a redescoberta do sujeito falante em exercício, em contraposição a uma ciência da linguagem que o trata inevitavelmente como uma coisa (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 111-112).

De certa forma, o filósofo francês quer ampliar a abordagem linguística ao fenômeno do sentido, operação que extrapola o registro visível de signos em direção ao regime invisível do sentido. Mas a operação dilata as bases epistemológicas da linguística, pois estabelece entre linguagem e sentido uma relação autônoma não condicionada, pois a linguagem não está a serviço do sentido e não conduz o sentido. Não

há subordinação entre ela e ele. Aqui ninguém manda e ninguém obedece (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 118).

Na explicação de Bastos (2010, p. 98-99):

Por conseguinte, Merleau-Ponty entende por significação um pensamento desprovido de linguagem que orienta o indivíduo rumo ao exprimido; e por signo, um invólucro inanimado, uma manifestação exterior ao pensamento especificamente próxima da significação [...]. Não haveria um sistema abstrato da língua para o qual nos remetemos como sujeitos da língua, mas uma linguagem atuante que se dobra entre os sujeitos. Só aprenderíamos a linguagem por dentro, pela experiência da língua em nós que é sua expressão criadora. Isto é, por meio do corpo senciente, variação conceitual que compreende a intencionalidade fenomenológica.

Estendendo a intencionalidade para o âmbito motor, afetivo e orgânico, Merleau-Ponty (1991, p. 94) pensa a constituição de sentido substituindo o “eu penso” cartesiano por um “eu posso” embrionário. Sua intencionalidade fundada no corpo permite unificar as acepções de sentido interior e exterior, debate que Husserl não havia resolvido. Isso porque ela estabelece um contínuo entre a organização física da percepção e a interpretação simbólica dos textos da cultura.

Haveria uma adjacência entre percepção corpórea e circulação sîgnica, aliança que transforma a intencionalidade em uma intuição total. Assim, a intencionalidade adota tanto o sentido sensível como o sentido proposicional, operação que acaba por extenuar os limites conceituais entre sentido e significado. Essa ação corporal transita de um sentido corporal para um significado linguístico, e o conceito mesmo de sentido deixa de ter uma substância teórica própria.

3.3 LIBERDADE E TEMPORALIDADE

A partir de algumas análises de Merleau-Ponty sobre as artes visuais e literária, podemos chegar a conclusão de que o cinema é uma forma de arte narrativa que potencializa não somente as relações entre o ser e o mundo, entre criador e criação, leitor e espectador, como também produz algumas implicações nesse ser inserido no mundo. Uma das relevantes implicações diz respeito à temporalidade, que brevemente

expusemos anteriormente e que agora iremos aprofundar um pouco mais, e a seu corolário, que é noção de liberdade, em múltiplos sentidos.

O tema da temporalidade percorre todas as análises de Merleau-Ponty, sugerindo um ser ao mesmo tempo engajado e livre, ativo e passivo em seu diálogo constante com um mundo ele próprio concomitantemente subjetivo e objetivo, incumbindo ao tempo responder por um *logos* e uma unidade mais originários, que se ajustassem não na separação substancial entre homem e mundo, porém em sua fusão, na estrutura híbrida que a temporalidade revela. Diz o filósofo francês que é através do tempo que se pensa o ser, já que é pelas afinidades entre o tempo sujeito e o tempo objeto que, compreendemos as relações entre o sujeito e o mundo (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 577).

No dizer de Moura (2006, p. 131):

[...] a temporalidade constitui o lugar privilegiado para a compreensão e realização de um ser que não mantém as dualidades clássicas, sobretudo aquela que afirma a oposição ontológica entre o subjetivo e o objetivo. Ela permite conceber uma relação de ser entre homem e mundo, que se realiza como tensão entre abertura e situação, constituição recíproca de um pelo outro. É dessa relação que tratará um dos eixos das descrições de Merleau-Ponty que será retomado agora: a questão do sentido, do *logos*, portanto, pois sua compreensão como objeto inteiramente determinado posto por uma atividade doadora de significação [...], é um dos pressupostos que permite afirmar a dicotomia entre homem e mundo e a decorrente relação epistemológica entre eles como posse e constituição, fazendo do sujeito uma atividade sintética que opera sobre uma matéria informe, responsável por conferir-lhe uma unidade que lhe é totalmente externa.

É exatamente por essa fusão que o sujeito é exposto como não sendo nem um legítimo constituinte, porque ele pressupõe o mundo, nem um autêntico constituído, pois ele é na mesma medida pressuposto por esse mundo, incumbindo ao tempo dar acesso à estrutura concreta de uma subjetividade cujo sentido se encontra na dialógica interna à própria temporalidade entre o constituinte e o constituído. Trata-se de compreender que o homem não é nem inteiramente passivo (um ser

determinado), nem inteiramente ativo (um nada absoluto), mas o ponto de imbricação e de partilha dessas duas dimensões, tornado possível pela própria temporalidade, estrutura híbrida a que o sujeito se refere por uma necessidade interna, uma vez que é por ela que se realiza essa ponte entre liberdade e situação (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 549).

O tempo não é nem um evento objetivo constatado, nem uma ideia engendrada por um sujeito. Ele não pode ser um puro objeto porque a completude do mundo objetivo o torna incapaz de trazer a dinâmica própria à temporalidade. Enquanto ser absoluto, conjunto sem qualquer negatividade ou fissura, o mundo objetivo recusa a diferença e a abertura imprescindíveis à temporalidade, rejeitando o não ser que lhe é próprio. Nas palavras de Merleau-Ponty (2006, p. 552): “O passado e o porvir existem em demasia no mundo, eles existem no presente, e aquilo que falta ao próprio ser para ser temporal é o não ser do alhures, do outrora e do amanhã”.⁶⁴

Na explicação de Moura (2006, p. 132):

A temporalidade não é um processo real porque ela implica também uma dimensão negativa, de abertura e transcendência, um mundo e um sujeito que não repousem em si. Entretanto, ela também não é um processo ideal, o produto de uma consciência constituinte que depositaria diante de si todos os momentos temporais, pois também aqui desapareceria a transcendência e a diferença necessárias à temporalidade. Em ambos os casos – o idealismo e o realismo – perde-se precisamente a compreensão do ser “em trânsito”, em passagem e em mudança, pois a positividade dos momentos temporais exclui tanto sua diferenciação quanto sua ligação interna, a dupla dimensão que responde pela “contradição” da dinâmica temporal.

É um ponto ontológico que dirige a descrição de Merleau-Ponty (2006, p. 551-552), pois sua crítica refere-se ao fato de que, em ambos os casos, a temporalidade torna-se impossível, porque se mantém o dano do ser pleno, inteiramente determinado, que, pela falta do negativo, não pode tolerar a deiscência temporal e sua unidade em curso. O isolamento entre um mundo objetivo – puro ser – e as expectativas subjetivas que

⁶⁴ Na versão original: *Le passé et l'avenir n'existent que trop dans le monde, ils existent au présent, et ce qui manque à l'être lui-même pour être temporel, c'est le non-être de l'ailleurs, de l'autrefois et du demain* (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 471).

versam sobre ele – puro nada – assegura uma positividade incapaz de manter a abertura e a síntese temporais, de maneira que a temporalidade provoca uma imbricação entre o ser e o nada, entre o para si e o em si, já que nem o puro ser, nem o puro nada podem responder pela diferença interna e unitária, atributo do tempo, sendo na relação entre eles, que essa diferença pode ter lugar.

Nem objetivo, nem subjetivo, o tempo se faz no espaço entre eles, de maneira que nenhuma das dimensões pode conservar-se pura ou fechada sobre si, determinando que o originário seja não a dualidade, senão a abertura e a relação. A dimensão subjetiva não é um puro não ser, não é a atividade posicional do passado e do futuro, nem a alteração deles em dimensões reais da consciência, porque isso expressaria, no limite, repô-los no ser, torná-los presentes, extinguindo novamente a própria ideia de temporalidade; ela constitui apenas a sincronização graças à qual a natureza inerente ao passado e ao porvir pode realizar-se (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 552).

A subjetividade não é posicional, porque ela não gera um objeto ou um ser determinado; antes, ela é fissura no ser e para o ser, “cavidade” que impede o mundo de assentar-se em si, mas que nem por isso o organiza ou esgota pois, por essa mesma lacuna, ela mesma se distancia de si, difundindo-se em um mundo cuja lógica espontânea afirma e ratifica sua posição finita, mas jamais institui ou recusa. O negativo aqui é precisamente o que evita que o tempo seja objeto para uma consciência, ser integral livre de toda indeterminação, puro constituído correspondente a um sujeito constituinte. No entender de Merleau-Ponty (2006, p. 556), somente existe tempo se ele não está completamente estendido, se passado, presente e futuro não continuam na mesma significação. É essencial ao tempo fazer-se e não ser, nunca estar completamente constituído.

Do ponto de vista de Moura (2006, p. 133-134):

O trânsito e a passagem implicam uma compreensão do ser em que o nada não seja aquilo que lhe é contrário, e sim uma dimensão estruturante, porque demandam uma abertura e uma indeterminação intrínsecas sem as quais ele jamais poderia deixar de ser, transformar-se, vir a ser abrindo-se ao que lhe é outro, ou seja, sem as quais não haveria sequer temporalidade, apenas a plenitude sem diferença de um ser absoluto posto por um nada constituinte. É dessa imbricação entre o ser e o nada que tratará a noção de síntese passiva, formulando uma existência que é ao

mesmo tempo “ser em” e “potência de nihilizar”. A principal questão é mostrar justamente que se o tempo não se realiza sem uma subjetividade, um “campo de presença”, isso não significa, e mesmo exclui, a ideia de uma pura atividade constituinte, indicando uma compreensão da presença (a si e ao mundo) que não implica posse ou identidade, mas coexistência e co-participação entre os termos.

No domínio de presença, o sujeito distingue a passagem irrefletida de uma dimensão à outra; nele, essas dimensões se apresentam “em pessoa”, todavia isso não significa que elas sejam postas, oferecendo-se, ao contrário, como uma espécie de adjacência, dimensão que continua e pesa sobre o sujeito, como um aspecto não totalmente determinável ou atual, mas que conta para ele e o abrange. Reafirmando a negatividade estrutural do tempo, essa presença é a de um passado que está ainda aqui, de um futuro que está também ali e, no limite, do próprio presente, que ainda não é posto, ou seja, ele é uma presença perpetrada de horizontes e de fissura, que só se apresenta por meio da transição irrefletida do ser ao não ser (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 558).

Dessa maneira, não existe, no domínio de presença, uma percepção explícita, e sim uma sorte de distensão, de horizontes indefinidos que se esquivam do sujeito e o modulam, dimensão à qual ele está, de propósito, ligado. Intencionalidade, portanto, não no sentido de uma atividade constituinte, mas, ao contrário, como aquilo mesmo que afasta o presente do apresentado, negatividade e estrutura constitutivas do mundo, fazendo do presente transcendência e interstício espontâneos, asseverando o não ser e os horizontes que apartam a consciência de si e a fazem ser no mundo.

É por essa razão que a presença a si é presença ao mundo, porque o presente não se dá sem abertura e horizontes, a abertura de um a outro é a própria composição temporal, e não existe presença sem “despresença”: o deslizamento que uma subjetividade constituinte é incapaz de gerar é aquilo mesmo que a lógica impensada do mundo alcança, garantindo a transição que, se não se corta do tempo vivido, ao menos o evita de ser absolutamente presente e desdobrado, objeto para uma consciência (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 568).

O que garante a coesão do tempo não é uma intervenção de identificação, pois ele não é uma pluralidade de períodos extrínsecos, mas um só fenômeno de saída, que se assegura e conserva por sua

própria dissolução. A intencionalidade espontânea, a abertura direta e natural de cada instante e de cada horizonte aos demais faz que o tempo afirme, ele próprio seu prosseguimento, porque cada um de seus momentos não é senão certa maneira de abreviar e de reter os demais: o presente já é o caminho de um futuro ao presente e deste ao passado, em um singular movimento que age, diferenciando-se de si mesmo (MOURA, 2006, p. 135).

Logo, cada instante não é uma positividade controlada, um ser determinado que faria que o tempo fosse total, que sua unidade não é aquela baseada na oposição entre o um e o múltiplo, o objeto e a consciência que lhe dá sentido, uma vez que aqui a referência que liga o diverso é estrutura intrínseca a esse diverso, é a própria qualidade ontológica de um fluxo que se afiança como abertura interna, não ser constitutivo que o faz passagem e dissolução contínua, configurando a “unidade primordial e natural” de uma composição feita pela afinidade originária entre o ser e o nada. O tempo é a passagem oferecida a tudo aquilo que haverá de ser com a finalidade de não ser mais. Ele não é outra coisa senão a evasão geral para fora do si, a lei única desses movimentos centrífugos (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 562).

O tempo é o ser ou a unidade que se assegura e sustenta precisamente como abertura e transcendência, negatividade intrínseca: os momentos conservam-se porque eles não são senão o seu próprio passar, de maneira que sua deiscência não é uma pura negação, porém a realização mesma de seu ser, fundamento que nada pode recusar, e se o tempo não é um puro ser, ele também não é um puro nada.

Nas palavras de Merleau-Ponty (2006, p. 563):

Dessa forma, quando esta se realiza e o impele para o passado, ela não o priva bruscamente de ser, e sua desintegração é para sempre o avesso ou a consequência de sua maturação. Em suma, como no tempo ser e passar são sinônimos, tornando-se passado o acontecimento não deixa de ser. [...]. O tempo conserva aquilo que faz ser no próprio momento em que o expulsa do ser, porque o novo ser era anunciado pelo precedente como devendo ser e porque para este era a mesma coisa tornar-se presente e ser destinado a passar.⁶⁵

⁶⁵ Na versão original: *De sorte que, quand celle-ci se réalise et le pousse au passé, elle ne le prive pas brusquement de l'être et que sa désintégration est pour toujours l'envers ou la conséquence de sa maturation. En un mot, puisque dans le temps être et passer sont synonymes en devenant passé, l'événement ne cesse pas d'être. Le temps maintient ce qu'il a fait être, au moment même où il le chasse de l'être, parce que le nouvel être était*

Se existe distinção interna, há sempre um investimento, um delineamento geral e uma direção privilegiada, um ser estabelecido de uma vez por todas que une o homem e o impede de ser uma simples liberdade desengajada e imotivada, que colocaria sua situação ao invés de responder-lhe. Se a temporalidade oferece-nos outra medida do ser, é justamente por realizar essa relação em que o ser e o nada não se contrapõem, em que o vir a ser e o deixar de ser são dois momentos estruturais de um singular ser que se afirma e se conserva exatamente enquanto passagem.

O ser temporal é o ser cujo significado é o de deixar de ser sem tornar-se coisa alguma, cooptando por sua própria “fluxão”, não estando fechado em si, porém transcendendo-se em direção a esses horizontes, cada presente traceja naturalmente uma integração e uma estabilidade: há um só tempo que se aceita a si mesmo, que não pode trazer nada à existência sem já tê-lo repousado como presente e como passado por vir, e que se estabelece por um só movimento. Aquisição e abertura, o tempo é movimento simultâneo de dissolução e de fundação, ou antes, ele é o movimento que torna um e outro mutuamente constitutivos: é por uma fissura que o ser se mantém e é pelo ser que o nada se realiza. Afirmará Merleau-Ponty (2006, p. 606) que, se é pela subjetividade que nenhuma coisa aparece no mundo, podemos notar ainda que é pelo mundo que essa nenhuma coisa vem ao ser.

Segundo a análise de Moura (2006, p. 137):

É por isso que o Cogito não é, e mesmo exclui, a imanência do sujeito, pois a subjetividade só se realiza através de sua transcendência e de seu ser no mundo. Se o presente é, como afirma Merleau-Ponty, a principal dimensão do tempo, justamente porque nele o ser e a consciência coincidem, resta que isso não significa uma posse objetiva de si e do mundo, uma reposição da imanência como fundamento primeiro da experiência: o presente não é puro, não é um objeto posto, pois a presença a que ele dá acesso envolve sempre a abertura a horizontes que, não apenas não dependem do eu, como o fazem transcender e envolver-se em uma situação da qual não é o autor, fazendo da presença a si necessariamente presença ao mundo.

A subjetividade afirma o não ser da experiência, rompendo a plenitude do ser em si, projetando uma perspectiva finita, uma *gestalt* e uma composição, que permitem o movimento de deiscência temporal. Contudo não se trata de uma posição, mas somente da consideração e da concreção de uma intencionalidade e de um acesso que se fazem diretamente pela estrutura de cada momento: o tempo sugere um sujeito porque é necessária alguma pessoa para que a abertura e a lógica de horizontes possam concretizar-se.

A união ou a constância que replica pela subjetividade não é, assim, nem uma dimensão extrínseca ao fluxo e nem um ato posicional, mas é a implicação mesma existente na relação intrínseca à multiplicidade dos instantes temporais. Longe de ser identidade ou imanência, o sujeito é justamente a deiscência que não se assegura senão em suas realizações ou aparições concretas, em que se caracteriza e se afasta de si mesmo.

A temporalidade é exatamente essa espécie de dialógica entre o constituinte e o constituído: o tempo enquanto precipitação geral é intrínseco às suas realizações palpáveis e singulares e, por aqui, começa-se a especificar a maneira pela qual a temporalidade garante, concomitantemente, a passividade e a atividade humanas.

No dizer do filósofo francês:

É aqui que a temporalidade ilumina a subjetividade. Nunca compreenderemos como um sujeito pensante ou constituinte pode pôr-se ou perceber-se a si mesmo no tempo [...]. Mas, se o sujeito é temporalidade, então a autoposição deixa de ser uma contradição, porque ela exprime a essência do tempo vivo. O tempo é 'afecção de si por si': aquele que afeta é o tempo enquanto ímpeto e passagem para um porvir, aquele que é afetado é o tempo enquanto série desenvolvida dos presentes; o afetante e o afetado são um e o mesmo, porque o ímpeto do tempo é apenas a transição de um presente a um presente⁶⁶ (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 270-271).

⁶⁶ Na versão original: *C'est ici que la temporalité éclaire la subjectivité. Nous ne comprendrons jamais comment un sujet pensant ou constituant peut se poser ou s'apercevoir lui-même dans le temps. [...] Mais si le sujet est temporalité, alors l'autoposition cesse d'être une contradiction, parce qu'elle exprime exactement l'essence du temps vivant. Le temps est 'affection de soi para soi': celui qui affecte est le temps comme poussée et passage vers un avenir; celui qui est affecté est le temps comme série développée des présents; l'affectant et l'affecté ne font qu'un, parce que la poussée du*

É desse modo que a temporalidade sustém a tensão de uma subjetividade ao mesmo tempo subordinada e indeclinável: a precipitação indivisa que se alcança como projeção na multiplicidade e da multiplicidade funda, ao mesmo tempo, uma presença a si e uma presença ao mundo, uma atividade e uma inclusão em uma síntese cujo processo se dá fluentemente. É isso que indicava a noção de síntese passiva, ao ensinar que o tempo instaura concomitantemente nossa abertura ao mundo e, por ela mesma, nossa abertura a nós mesmos e nossa probabilidade de agir.

Abertura ao mundo e a si, o privilégio, já apontado, do presente na temporalidade transcorre justamente de ser ele essa extensão em que o ser e a transcendência se cruzam, garantindo concomitantemente o peso de um passado, de um adquirido, e a força humana de abri-lo e polarizá-lo ao porvir. Um tempo que não possuísse, por seu presente, raízes no passado e uma aquisição, nem sequer seria tempo, pois reforçaria uma espontaneidade independente, uma atividade incondicional e, com elas, a eternidade de uma subjetividade sem engajamento. Ao contrário, o presente certifica que toda transcendência e toda abertura envolvam continuamente nosso acordo com o ser e com sua lógica espontânea, impedindo que existam decisões puras e imotivadas.

Segundo o ponto de vista de Moura (2006, p. 144):

É por essa razão que a temporalidade ilumina a compreensão da liberdade humana, pois ela nos ensina uma imbricação ontológica entre a transcendência e o engajamento que não pode deixar intacta o sentido desses termos. Enquanto temporalidade, a atividade humana deixa de ser uma espontaneidade pura ou uma negação absoluta sem vínculos com o ser e com o mundo, para tornar-se uma espécie de deslizamento pelo qual uma situação aberta é modulada e assumida, realizando-se como o avesso constitutivo de nosso engajamento, negatividade adquirida, que é preservada pelo ser e o preserva na mesma medida.

Como expõe Merleau-Ponty (2006, p. 584), é precisamente a concepção do ser e do nada como definitivamente diversos e opostos o pressuposto da reflexão que delimita a liberdade como um poder

incomensurável de evasão, compreendendo-a como uma pura negatividade ou transcendência, operação incondicional de significação que nada deve ao dado ou ao ser. Partindo da dissensão integral entre o ser e o nada, colocamos a alternativa de que ou a liberdade é total (uma pura negatividade) e, portanto, nada pode atuar sobre ela (os motivos são apenas símbolos de sua onipotência) ou não existe liberdade, porque qualquer restrição, qualquer consideração de uma influência externa, prontamente a coloca na região do ser e a recusa. Se há liberdade, é necessário que ela seja total, só podendo ser balizada por aquilo que ela própria gerou como limite, fazendo do que lhe é exterior não mais que um produto de sua atividade constituinte, um ser constituído definitivamente distinto dela própria (MOURA, 2006, p. 144).

Todavia, por isso mesmo, essa espécie de liberdade a inviabiliza, porque, opondo homem e mundo como ontologicamente diferentes, ela torna impraticável a abertura e a relação entre eles, sem as quais a liberdade não pode vir a ser um acontecimento concreto, uma realidade palpável que se concretiza como fazer e ação: entendida como puro não ser, a liberdade não pode surgir no mundo, transformando-se em uma abstração; a própria ideia de ação livre apaga-se, devido à carência de um fundo em que ela possa manifestar-se, de uma distinção que ela possa realizar e na qual possa se assegurar; ela se torna, enfim, uma espécie de aquisição ou de natureza, negando-se, assim, como liberdade (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 585).

Contrariamente, é exatamente na conexão entre o ser e o nada que a temporalidade estabelece a liberdade, e é por isso que cabe a ela replicar a probabilidade de uma ação livre e concreta que se faça no mundo, porque é o tempo quem escora a liberdade, pois é ele quem a faz ser no mundo, respondendo pelo contrassenso sempre reencontrado entre inserção e abertura. Sob o ponto de vista temporal, cada ação singular, cada instante individual não se compõe senão como abertura e referência a um fluxo e a uma integração que não são gerados por ela, que fluem facilmente de seu presente, fornecendo a consistência e a espessura necessárias para que ela possa ser e fazer-se no mundo (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 586).

Enquanto lugar de presença, o sujeito só se realiza através da síntese espontânea do mundo, “sendo em” uma situação que o extrapola, mas que, por isso mesmo, o abre para si e para horizontes que, não sendo fornecidos, abarcam e solicitam sua ação. Ele não é, desse modo, uma intencionalidade de ato que colocaria seu objeto, porém um tipo de projeto ou de abertura existencial que “está” no termo que visa, que nele se perde e se realiza. O tempo nos proporciona uma lógica e uma

imbricação recíproca entre o constituinte, o ímpeto indiviso e o estabelecido, suas revelações palpáveis em um mundo, segundo as quais um não se realiza senão como certa expressão ou declaração do outro; o ímpeto indiviso, a abertura ou a deiscência do presente ao porvir são a própria realização da estrutura ontológica desse presente, enquanto ele não é senão uma passagem ao porvir e certa dissolução do todo, de modo que é na abertura intrínseca ao fluxo que se abriga a transcendência, tornada expressão da transição espontânea e constitutiva de um “ser em” a outro (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 598).

Esse fato acontece porque cada circunstância e cada presente não são seres puros, mas abertura e transcendência, que a liberdade só pode realizar-se “esposando” a lógica espontânea do mundo, adotando uma situação que, exatamente porque a limita, abre-a ao porvir e ao possível. Nosso engajamento ampara nossa potência, e não há liberdade sem alguma potência. Longe da alternativa entre o ser e o nada, o que a temporalidade manifesta é a relação constitutiva entre eles, o negativo como estrutura inerente de um ser que se afiança como passagem e dissolução, de modo que a apreensão da liberdade só pode fazer-se na intersecção entre o “ser em” um mundo e a “potência de niilizar” que nos é dada por esse próprio ser (MOURA, 2006, p. 146-147).

Na própria explanação de Merleau-Ponty (2006, p. 608):

O que é então a liberdade? Nascer é ao mesmo tempo nascer do mundo e nascer no mundo. O mundo já está constituído, mas também não está nunca completamente constituído. Sob o primeiro aspecto, somos solicitados, sob o segundo somos abertos a uma infinidade de possíveis. Mas esta análise ainda é abstrata, pois existimos sob os dois aspectos ao mesmo tempo.⁶⁷

É a condição negativa do ser, sua composição ontológica híbrida, que sustém a dupla dimensão da existência: o homem é passivo porque o mundo se apresenta para ele como mensageiro de uma exceção própria, síntese em curso que se assevera por sua própria dissolução, pela abertura interna que a desdobra e a mantém; no entanto, por isso mesmo, essa união não é um dado, seus horizontes não estão fundados, sugerindo uma dimensão subjetiva para poderem se concretizar, de

⁶⁷ Na versão original: *Qu'est-ce donc que la liberté? Naître, c'est à la fois naître du monde et naître au monde. Le monde est déjà constitué, mais aussi jamais complètement constitué. Sous le premier rapport, nous sommes sollicités, sous le second nous sommes ouverts à une infinité de possibles. Mais cette analyse est encore abstraite, car nous existons sous le deux rapports à la fois* (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 517).

modo que, se o mundo requer e situa o sujeito, ele, no mesmo movimento, abre-o e afirma sua liberdade. Enquanto não é um ser puro ou determinado, o mundo pode ser, ao mesmo tempo, uma unificação e uma abertura, uma síntese que se faz e uma latência que pede a atividade que a retome. Ele próprio traz a contradição existencial à qual o sujeito remete, organizando-se como um misto de passividade e atividade, generalidade e singularidade (MOURA, 2006, p. 147).

Todavia essa apresentação original e geral do mundo, seu modo óbvio que faz do próprio sujeito uma presença geral dada a si própria, não se assegura como um puro fato que decidiria o comportamento e a liberdade, e sim como a concreção espontânea entre um presente, um passado e um porvir, como o primeiro delineamento de um fluxo e de uma unidade temporais, aludindo, por isso mesmo, a uma dimensão subjetiva: a generalidade do mundo, e correlativamente a do eu, se ajusta na abertura originária de um ao outro, garantida por um tempo ele próprio generalizado, encarregado de responder pela fusão entre homem e mundo, mediação originária entre o para si e o em si (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 608).

Segundo Moura (2006, p. 148-149):

Enquanto se afirma espontaneamente pela relação natural do homem com o mundo, do corpo com seu ambiente, o tempo assegura o solo de toda unidade, ao mesmo tempo como dado e como abertura: afirmando-se como dissolução, o tempo “pré-pessoal” pode apenas esboçar um envolvimento efetivo e uma subjetividade pessoal, mas por isso mesmo, ele impede que estes repousem em uma pura atividade constituinte, oferecendo-se como fundo sempre presente [...]. Se não há liberdade absoluta é justamente porque não há um puro nada que sustentaria um puro ser, mas o envolvimento de um no outro sustentado pela temporalidade, garantindo uma síntese e uma unificação em curso, existência originária de algo, unidade aberta que ao mesmo tempo situa e implica a liberdade humana [...]. Assim, a comunicação entre a generalidade e o singular não pode repousar em um puro ato, pois isso reperia a cisão entre situação e liberdade, alojando-se ao contrário, na própria dinâmica temporal, enquanto esta responde por um singular que não é senão uma certa expressão da deiscência total, e, reciprocamente, por essa deiscência que se unifica

justamente enquanto passagem e transcendência constitutiva de cada singularidade às demais.

O que a temporalidade instrui é a alusão espontânea e estrutural de uma perspectiva às outras, de uma singularidade à unidade ou ao sentido geral do fluxo, proporcionando-nos um movimento cujo protótipo não encontramos em uma subjetividade autônoma, mas exatamente no mundo, enquanto núcleo do tempo, que aparta o presente do apresentado e, ao mesmo tempo, compõe-nos, isto é, enquanto estrutura que faz do particular abertura ao geral, do “ser em” abertura ao sentido e ao ímpeto único e, mutuamente, que faz desse ímpeto e desse geral aberturas do “ser em” e do singular, graças às quais eles se realizam e se mantêm (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 445).

Por esse viés, não é preciso escolher entre situação e liberdade, pois, sob o aspecto temporal, uma se torna constitutiva da outra: enquanto presente, o ser no mundo já é abertura e transcendência; enquanto abertura, a liberdade já é uma circunstância e sua passagem à outra; o ser já é certa asseveração da transcendência, e esta é uma certa extensão do ser, de modo que um não se faz senão como declaração implícita e realização indireta do outro. Afinal, se não existe liberdade sem campo, distensão sem inserção, é porque o tempo atua em uma intercessão estrutural entre o ser e o nada, entre a aquisição e a espontaneidade.

É por essa razão que incumbe ao tempo, finalmente, tornar compreensível a afinidade entre o exterior e o interior, entre a natureza e a consciência, admitindo formular outra noção de sentido que não acarrete a oposição entre o para si e o em si. Se o sentido, não pode ser o objeto arquitetado por uma atividade centrífuga de significação, se o corpo e a percepção nos mostram uma relação com o objeto que não realiza atualmente sua síntese – uma *abertura* que o encontra em sua ecceidade, afirmando a “presença do mundo” no interior do sujeito – e se, enfim, a fenomenologia desponta agora um *logos* centrado em uma união espontânea que ignora a cisão entre sujeito e objeto, é precisamente porque o homem não é senão ek-stase e temporalidade (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 575).

Enquanto união espontânea estruturada na própria multiplicidade, a temporalidade atinge aquela referência natural da matéria à forma, da existência ao sentido e, na fronteira, do homem ao mundo, atando cada perspectiva finita à lógica espontânea dos horizontes que escoram toda unificação e toda síntese. Se o sentido implica o sujeito, é justamente enquanto esse não é senão “o alguém” que visa e apoia a abertura por

meio da qual o fluxo se diferencia internamente e se assegura como dissolução – isto é, exatamente enquanto abertura à abertura do mundo: negatividade comum que impede os horizontes de repousarem em si, afirmando o mundo como síntese em curso que depende e solicita uma generalidade e uma atividade humanas, e o homem como fuga geral do si, que se realiza tomando lugar na passagem espontânea de um momento ao outro pelo qual a sua generalidade e a consistência do mundo se realizam (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 576).

É, pois, aquela relação de ser que a temporalidade certifica, estabelecendo um *logos* mais originário do que aquele fincado na oposição entre o ser e o nada. Evitando o homem de “fingir ser um nada” que se eleger perpetuamente, e o mundo de ser um puro em si totalmente determinado, a temporalidade traz para o núcleo da existência a dialógica entre situação e liberdade, aquisição e abertura, replicando a contradição sempre localizada no cerne das descrições do filósofo. Enquanto ponto de intersecção dessas duas dimensões, mediação entre o para si e o em si, ela ampara a imbricação que torna homem e mundo ontologicamente coesos, ao mostrar um ser que só se concretiza como abertura, e um nada que só se efetiva como estrutura própria ao ser: é o tempo, enfim, o designado por responder pela afinidade de ser entre homem e mundo (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 577).

4 CINEMA, SER E A NOVA PERSPECTIVA ONTOLÓGICA

Neste último capítulo, iremos analisar a ideia de que o corpo, o filme, a imagem e o visível e o invisível, enquanto elementos da minha carne e carne do mundo, mostram e são a dimensão ontológica do ser e das coisas. A experiência do cinema constitui, portanto, abertura e atração recíproca entre o vidente e o visível, o ser e o mundo, como expresso na relação entre filósofo e cineasta, e em certa obra cinematográfica contemporânea.

4.1 CARNE, MUNDO E VISIBILIDADE

Presente nas primeiras páginas da obra “O visível e o invisível”, o termo “carne”, ou a expressão “a carne do mundo” indica uma nova dimensão da análise fenomenológica feita por Merleau-Ponty. Podemos considerar que a teoria ontológica desse livro aponta certa ruptura com seus trabalhos anteriores. A questão se essa ontologia representa um abandono da fenomenologia parece um ponto relevante.

Observamos que, ao expor como pretende desenvolver seu enfoque ontológico, nesse seu livro, Merleau-Ponty (2009a, p. 155) diz ser imprescindível abandonar expressões como “atos de consciência”, “matéria”, “forma” e “percepção”. Para esta última, por exemplo, pode-se utilizar “fé perceptiva”. As razões para tal rejeição residem no fato de que a percepção supõe um corte da experiência em ações descontínuas, um correspondente espacial e material, e parece eliminar um domínio do invisível, isto é, na atividade perceptiva, o sujeito só se referiria ao regime daquilo que é presente, sem nem mesmo reconhecer a existência de extensões que se afastam da doação sensível. O emprego da expressão “fé perceptiva” viria resolver esses problemas. A fé perceptiva é uma espécie de doação em carne.

Entre os autores que acreditam que “O visível e o invisível” traça uma mudança da fenomenologia para a ontologia, podemos destacar Dillon (1997, p. 34-36), para quem Merleau-Ponty estabelece um ponto máximo na ontologia ocidental, pois essa ontologia difere da ontologia sustentada por Kant, Hegel, Husserl, Heidegger ou Sartre, ou seja, os principais filósofos que influenciaram Merleau-Ponty, porque, em linhas gerais, ele conseguiu elaborar o desenvolvimento do fenômeno da sua esfera imanente e restaurar o transcendente.

Uma ideia que vamos sublinhar é a preocupação obsessiva de Merleau-Ponty para superar a dicotomia cartesiana entre corpo e alma. A natureza misteriosa do corpo não parece ser algo da natureza de uma

substância medida e imperfeita (*res extensa*), tal como a alma não parece ser uma substância pensante (*res cogitans*). O principal argumento é que, se há duas substâncias separadas uma da outra, necessitamos de alguma coisa que possa explicar a união de corpo e alma para se ter um ser humano, um indivíduo.

A união do corpo e da alma implica uma unidade do ser, não uma separação das duas substâncias, então consideramos, nessa perspectiva ontológica, um fundamento para rejeitar a dicotomia da aparência e da realidade. As coisas em torno de nós, o mundo no qual vivemos (o mundo vivido) possui uma película pela que passamos os olhos quando entramos em contato com a coisas. Mas todos sabem que não é apenas uma aparência, e que, em cada coisa, há uma profundidade, uma espessura que nossa percepção pode capturar.

Se, do ponto de vista epistemológico, a dicotomia cartesiana conduz à separação entre o sujeito de conhecimento e o objeto de conhecimento (uma dicotomia presente na filosofia moderna), do ponto de vista fenomenológico, a distinção entre o fenômeno e a essência é muito importante para o tema aqui proposto. Podemos acrescentar a esses elementos teóricos e históricos a célebre dicotomia sartreana entre o ser das coisas (o ser em si) e o ser de consciência (o ser para si).

Merleau-Ponty não aceita essa distinção, mostrando que o homem está essencialmente no mundo. O homem não é um corpo unido com uma alma, mas é uma verdadeira unidade. O homem não é uma junção de duas substâncias; assim temos necessidade de uma explicação dessa unidade do indivíduo. Em outras palavras, o corpo não é uma coisa (o ser em si), como uma mesa ou uma caneta, mesmo que, às vezes, seja verdade que ele é utilizado assim. Também a alma não é um simples ser para si, mesmo que o mundo da consciência possa existir à parte de alguma coisa, como é o caso da cultura, por exemplo.

De acordo com Merleau-Ponty (2009a, p. 18-19), o “ser em si” e o “ser para si” podem ser superados pela noção do “ser-no-mundo” (*être au monde*). O homem está essencialmente no mundo, em termos ontológicos, epistemológicos ou fenomenológicos. Nosso acesso ao mundo se faz exatamente do interior do mundo. Não podemos estar fora do mundo, quando queremos conhecer o mundo, perceber o mundo e falar do mundo. Esse acesso ao mundo, este “ser-no-mundo” é exatamente a corporalidade.

Percebemos que, em “O visível e o invisível”, o problema da corporeidade é aprofundado pela noção de carnalidade; mas a carne não é a célebre matéria dos filósofos, a saber, corpúsculos do ser que se ajuntam para formar todos os seres. A carne não é também algo psíquico

que seria feito pelas coisas existentes, nem tampouco a matéria, nem a mente; a carne é um tipo de elemento, no sentido usado pelos gregos, quando eles se referiam à água, ao ar, à terra e ao fogo. Longe de ser a substância do mundo, a carne é seu princípio, um elemento do ser (MERLEAU-PONTY, 2009a, p. 135-136).

Notamos que o ser é fundamentalmente carnal. Quando vemos, tocamos, percebemos as coisas ao nosso redor, elas estão, ao mesmo tempo, muito próximas de nós, por essa unidade de mundo vibrante, distante pela espessura do nosso olhar. O olhar revela-nos as coisas, mas também as esconde. A aproximação e o distanciamento entre o observador e o observado mostram também uma espessura da carne, que de fato é uma possibilidade de comunicação, e não um obstáculo (MERLEAU-PONTY, 2009a, p. 131-132).

Está claro porque o visível aparece como a qualidade impregnada de uma textura, a área de uma profundidade, um corte sobre um único ser, um grão ou uma partícula transportada por uma onda de ser. O totalmente visível está sempre atrás de nós, ou entre os aspectos que vemos; de modo que um acesso para o visível é feito de uma experiência localizada fora. O corpo comanda, assim, o visível, mas não o ilumina, se estamos considerando as duas partes (folhas) do nosso corpo: o corpo sensível e o corpo sentiente, ou seja, o corpo objetivo e o corpo fenomenal (MERLEAU-PONTY, 2009a, p. 133).

Se a carne é o princípio do mundo e se o ser carnal pode ser percebido, pode ser sentido, parece, então, que, entre a carne e o visível, existe uma relação de identidade. Notamos que a teoria merleau-pontiana é mais complexa: entre a carne, de um lado, e o visível e o invisível, de outro, há um vínculo especial, nomeado de “entrelaçamento”, o “quiasma”. Assim, não podemos dizer simplesmente que a carne é o visível do mundo, mas a carne é um invólucro do visível sobre o corpo vidente, um envelopamento do tangível sobre o corpo tangente.

Essas duas características do ser carnal podem ser vistas muito claramente nesta imagem: como tangível, o corpo é uma coisa como outra coisa, o corpo “descende” entre as coisas; em troca, como tangente, o corpo é diferente das coisas (MERLEAU-PONTY, 2009a, p. 137-138). O autor utiliza, nesse contexto, um termo biológico (ou, mais precisamente, uma expressão da Botânica), que é a “deiscência”, ou seja, a abertura espontânea de uma fruta quando ela atingiu a sua maturidade. A carne, portanto, é a deiscência do vidente no visível e do visível no vidente.

Segundo Merleau-Ponty (2009a, p. 141):

[...] a carne de que falamos não é a matéria. Consiste no enovelamento do visível sobre o corpo vidente, do tangível sobre o corpo tangente, atestado sobretudo quando o corpo se vê, se toca vendo e tocando as coisas, de forma que, simultaneamente, como tangível, desce entre elas, como tangente, domina-as todas, extraindo de si próprio essa relação, e mesmo essa dupla relação, por deiscência ou fissão de sua massa.⁶⁸

Essa a noção de carne tem por objetivo ultrapassar as barreiras dos primeiros trabalhos no entendimento do ser, extrapolar os limites que a noção de consciência ainda infligia à noção de corpo fenomenal, ao colocar nele uma diferença intransponível com o corpo objetivo, que a “Fenomenologia da percepção”, todavia, buscava suplantar. Em suma, a carne é princípio de diferenciação sensível entre o dentro e o fora, de um mesmo corpo ou de um corpo e outro: meu corpo (e o do outro) é um tocante-tocado, vidente-visível, sentiente-sensível, sem que esses dois lados possam se fundir um no outro, o que extingiria a manifestação que se faz entre eles (FURLAN, 2011, p.101-102).

O corpo é uma coisa entre as coisas no sentido de que faz parte das coisas sensíveis; não é simplesmente uma coisa visível, mas ele é o visível; não é uma coisa visível *de facto*, mas é o visível *de jure*. Se o corpo toca e vê, não é simplesmente pelo fato de que há visíveis diante dele, mas pelo fato de que esses visíveis entram nele, em outras palavras, porque eles já estão nele. Como o visível e o tangível são de uma mesma família, o corpo usa seu ser como um utensílio para participar do ser deles, cada um dos dois seres sendo um arquétipo, um para o outro. Os corpos reportam-se à ordem das coisas, de semelhante modo como o mundo é a carne universal (MERLEAU-PONTY, 2009a, p. 134).

No entendimento de Furlan (2011. p. 102):

A visibilidade e o tato, manifestações exemplares da carne, é o que nos separa das coisas, abre distância ou espaço, e nos une a elas, à sua

⁶⁸ Na versão original: [...] *la chair dont nous parlons n'est pas la matière. Elle est l'enroulement du visible sur le corps voyant, du tangible sur le corps touchant, qui est attesté notamment quand le corps se voit, se touche en train de voir et de toucher les choses, de sorte que, simultanément, comme tangible il descend parmi elles, comme touchant el les domine toutes e tire de lui-même ce rapport, et même ce double rapport, par déhiscence ou fission de sa masse* (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 189).

presença. [...]. Em outros termos, o princípio de diferenciação sensível, operado pela carne, também é princípio de integração, *Ineinander* (um no outro) ou ser de indivisão. O lado de dentro surge do lado de fora, como uma espécie de invaginação sensível, que inaugura uma tensão e um movimento no lado de dentro de “integração” com o lado de fora, formando uma [...] “unidade” ou campo de uma vida [...].

Aqui é importante destacar e aprofundar a ideia merleau-pontiana das duas folhas. Vemos o mundo sem deixar o mundo e simultaneamente percebemos o mundo sem sair de nós mesmos. A razão para esse desempenho é que o corpo sentiente e o corpo sentido são como a face e o reverso de uma moeda, ou como dois segmentos de uma única trajetória circular que, visto de cima de uma corrida, está se movendo da esquerda para a direita, e, visto de baixo, caminha da direita para a esquerda; porém há um único movimento nessas duas fases.

Se o corpo é a carne do mundo, onde está o limite de mundo? O mundo está no meu corpo? O corpo está no mundo visível? Novamente temos aqui a ideia do entrelaçamento, do quiasma que, como já foi dito, será pormenorizado posteriormente. Quando percebemos as coisas, nosso olhar varre a película superficial do visível, mas essa película não é apenas para minha visão, ela está disposta em relação ao meu corpo (porque eu não tenho a capacidade de ver para dentro das coisas). No entanto, a profundidade das coisas contém o corpo e contém minha visão. Assim, o corpo como visível é contido nesse espetáculo grandioso. O corpo vidente estende por baixo o corpo visível e também, ao mesmo tempo, todos os visíveis com ele. Há, dessa forma, uma imbricação de um no outro (MERLEAU-PONTY, 2009a, p. 134-135).

Para abolir a dicotomia do “ser em si” e “ser para si”, Merleau-Ponty analisa a relação da carne com a ideia entre o visível e a armadura interior que a mostra e que a esconde. Para isso, o autor recorre a uma ideia de Proust, quando ele fala de ideias musicais, produções culturais ou da essência do amor. Trata-se da noção de sintagma, de composição, a frase que mostra o amor do personagem Swann e que é assim comunicada a todos que a escutam. A literatura, a música, o cinema, as paixões e, em geral, as experiências do mundo visível, representam, tanto quanto exploram, um invisível que vai desvendar um mundo das ideias (MERLEAU-PONTY, 2009a, p. 144-145).

O invisível não pode ser separado da sua aparência sensível, de modo que a ideia musical, a ideia literária ou o amor têm a grande vantagem de falar a nós; eles têm sua própria lógica, sua coerência, seu corte e sua concordância. Essas ideias não poderiam ser mais bem conhecidas sem o nosso corpo e sem a nossa sensibilidade; elas não podem ser dadas sem uma experiência carnal (MERLEAU-PONTY, 2009a, p. 146).

As ideias são o invisível deste mundo, aquele que o habita, que o mantém e o torna visível. Quando falamos, tocamos ou quando o músico executa as notas musicais, uma lacuna é eliminada, como se produzisse uma iluminação de algo que já foi presente. Os modos de exibição do som e do tato falam-nos, possuem sua lógica própria, sua coerência, suas concordâncias.

De acordo com Merleau-Ponty (2009a, p. 147-148), são as ideias que nos possuem e não o contrário. Aqui vemos o mesmo resultado referente ao caso das coisas: quando percebemos as coisas e, em seguida, as explicamos, não somos nós que falamos das coisas, mas são as coisas que falam por nós. E também não é o intérprete que canta uma canção, mas ele se sente a serviço da canção: ela se canta por ele. Há, de fato, um tipo de idealidade que não é tão estranho à carne, mas que lhe dá as coordenadas, a profundidade e as dimensões.

Dizemos ainda que mesmo essa espécie de idealidade não ocorre sem a carne, não se constitui sem as estruturas de horizonte; a idealidade vive realmente nelas, mesmo que se trate de outra carne, de outros horizontes. É como se a visibilidade que anima o mundo sensível emigrasse em um corpo menos pesado, porém mais transparente; como se a visibilidade mudasse a carne, abandonasse a carne do corpo em favor da carne da linguagem.

Nas palavras de Furlan (2011, p. 102-103):

Ora, a despeito dessa tentativa de unificação ontológica através da noção de sensível, há um privilégio de minha carne em relação à carne do mundo, porque é através dela que o sensível se reflete, se sente, se toca ou se vê. É através da vida humana que a noção de carne ganha sentido pleno, ou que a relação entre o lado de dentro e o lado de fora aparece, enfim, como dimensão ontológica do sensível [...]. Por isso o lado de dentro da carne do mundo aparece como “profundidade”, “invisível”, “ideia”, que não é a mesma coisa que o lado de dentro de minha carne, que, além de comportar tais termos, pressupõe

uma estesiologia privilegiada porque se abre para a carne do mundo [...].

Desse modo, a carne é uma dimensionalidade marcada tanto por uma imanência, como por uma transcendência, isto é, por uma estrutura profunda de entrelaçamento. Como “deiscência” ou explosão (*éclatement*), ela se recusa a ser fixada e possuída; ela funciona como uma desapropriação. Essa densidade quiasmática da carne é também constitutiva da visibilidade, o emblema, para Merleau-Ponty, da sensibilidade como tal. Já a invisibilidade que é coextensiva com a presença visual é, por assim dizer, o seu outro lado. A invisibilidade pertence, então, à presença visual como tal e, por isso, não nega a ela. O invisível é aqui pura transcendência sem uma máscara ôntica. E os próprios visíveis estão, em última análise, somente centrados sobre um núcleo de ausência (MERLEAU-PONTY, 2009a, p. 210-211).

Podemos agora retornar à questão colocada no início, a respeito de uma teoria ontológica contida no livro “O visível e o invisível”. Podemos afirmar que Merleau-Ponty não abandona totalmente a fenomenologia, embora a principal preocupação seja a ontologia. Mesmo com muitas análises de grande riqueza metafísica, o filósofo francês segue as principais linhas mestras traçadas no prefácio da obra “Fenomenologia da percepção”, em que mostra principalmente que fenomenologia é o estudo das essências reintegradas na existência.

Como filosofia transcendental, a fenomenologia suspende as afirmações da atitude natural, mas também é uma filosofia que sustenta com propriedade que o mundo está sempre lá. Por seu entendimento de que o maior ganho é o de unir, na noção de mundo, o extremo subjetivismo e o extremo objetivismo, Merleau-Ponty faz uma importante delimitação teórica, tanto em comparação com Husserl, como em comparação com Heidegger. Assim como o mundo, a racionalidade é a intersecção de perspectivas, combinação mútua de percepções, conduzindo ao sentido, conduzindo à significação. O mundo não é uma pura existência, mas o sentido que aparece na intersecção de nossas experiências com aquelas de outrem (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 19).

Sabemos que a principal preocupação de Merleau-Ponty foi, tanto na “Fenomenologia da percepção”, como em “O visível e o invisível”, a ontologia fenomenológica, talvez mostrada pelo fato de que ele realçou fortemente a dimensão ontológica de sua abordagem fenomenológica. Já em sua conferência, “O filósofo e sua sombra” (1959), ele argumenta que a fenomenologia não é nem materialismo, nem uma filosofia do

espírito. Sua operação principal é a de revelar a camada pré-teórica, em que as duas idealizações encontram seu direito relativo e sua ultrapassagem (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 268).

Dessa perspectiva, a “Fenomenologia da percepção” é uma tentativa de responder à pergunta: como sair do idealismo sem cair na ingenuidade? A filosofia tem, portanto, como principal preocupação, a exploração da percepção, da arte ou da religião, a exploração do mundo percebido e do mundo vivido, isto é, um mundo que não pode ser considerado como menos real. A redescoberta deste mundo nos conduz à conclusão de que, na distinção consciência-objeto, a consciência é extremamente turva e nossos relacionamentos com os outros não são mais as relações de um puro pensamento com outro puro pensamento. De maneira geral, a filosofia encontra a espessura e a relação com os problemas concretos que ela havia perdido devido às simples reflexões sobre a ciência (MERLEAU-PONTY, 1997, p. 66).

4.1.1 Quiasma e Rizoma

Podemos dizer que é no quarto capítulo da obra “O visível e o invisível”, intitulado “O Entrelaçamento – o Quiasma” que a noção desse conceito será desenvolvida mais intensamente. Aqui Merleau-Ponty traça inter-relações sutis e complexas, em uma tentativa de mergulhar mais a fundo na análise do indivíduo, articulando, neste capítulo, a própria essência de seu pensamento fenomenológico anterior. O que faz o filósofo francês é traçar os principais aspectos que compõem uma estrutura quiasmática, e de onde e como ela se inscreve na multiplicidade do ser.

O que ele chama de quiasma, marca o próprio movimento de fenomenalização, que não é uma relação superveniente estática entre coisas e indivíduos. Eles, em sua rica diversidade, articulam-se somente dentro do dinamismo quiasmático da interimbricação (*empiètement*) e diferenciação que faz que a deiscência ou o explodir fenomenal (*éclat*) seja chamada de carne. Por essa razão, qualquer análise que procure resolver ou separar o que é aqui entrelaçado, somente conseguirá torná-lo ininteligível, o que implica que uma filosofia que reconheça o quiasma dependerá de um novo tipo de inteligibilidade (MERLEAU-PONTY, 2009a, p. 240).

Falar de quiasma é realmente heterogenizar e singularizar um movimento e uma articulação que, sendo difundida, toma múltiplas formas. Podemos falar, por exemplo, da inter-relação quiasmática do sentiente e do sensível, do corpo e do mundo, das modalidades

sensoriais umas com as outras, da visibilidade e do invisível, do eu-mesmo e de outrem, da ideia e da carne, ou do discurso e do significado. Estas inter-relações podem ser compreendidas em unidade apenas na medida em que são elas próprias interligações quiasmáticas, o que implica que não podem ser colapsadas em qualquer identidade ou coincidência fundamental.

No entender de Merleau-Ponty (2009a, p. 235), esses múltiplos quiasmas se amontoam em um único somente, não em termos de síntese, de uma singular unidade sintética, mas sempre no sentido de *Uebertragung*, de invasão, de imbricação, isto é, da propagação do ser. Por essa razão, ele pode descrever o quiasma como a verdade da harmonia preestabelecida leibniziana, uma verdade, para além disso, que não se limita a uma singular unificação de perspectivas monádicas, mas há uma interligação de totalidades unificadas com antecedência, por meio da diferenciação, o que quer dizer, na verdade, articulações quiasmáticas.

Considerando que essa harmonia preestabelecida pertence a uma positiva ou clássica ontologia, ou seja, em uma ontologia da substância, o pivô do quiasma é insubstancial, um “nada”. Todavia não é um nada absoluto, um puro nada, pois há uma intimidade entre o visível e a visão, e também essa proximidade não é recolhida a uma coincidência. As coisas não estão lá fora por si só, já que meu olhar envolve as coisas e as interage com a sua própria carne. Mas o que é ver uma cor, por exemplo? Levando adiante a adoção da psicologia da *gestalt*, Merleau-Ponty (2009a, p.128-129) sugere que o vermelho que vejo não pode ser um simples choque pontual ou uma qualidade, porque, para ver o vermelho, exige-se uma focalização, no entanto, breve.

Além disso, sua particularidade é internamente estruturada de acordo com a sua textura ou configuração, como uma modalidade de “plano” ou de “quente”. Esse vermelho é também uma pontuação no campo das coisas vermelhas, o que lhe confere um significado através de sua diferença estrutural de todos os outros vermelhos. O mesmo comprimento de onda ou *quale* (película de ser sem espessura) simplesmente não é o mesmo vermelho quando participa da bandeira da Revolução ou das vestes de um promotor público. O sentido desse vermelho visível é estruturado de acordo com uma imensa estratificação invisível de relações que, silenciosamente, pesam sobre e através do nosso olhar invisível (MERLEAU-PONTY, 2009a, p. 129).

Do lado do ver, o nosso olhar envolve e apalpa a coisa “como uma coisa”, tal como sua face. Assim como uma mão antecipa a forma do objeto que está prestes a agarrar, o olhar possui uma pré-posseção

do visível, uma arte de interrogação ou uma inspirada exegese. O parentesco que permite essa solicitação é forjado por meio do estatuto essencial do corpo como palpado e palpante ou como visto e vidente. Como salienta o autor, em seu retorno à imagem husserliana, há mais coisas em jogo do que uma simples mudança de atenção. Quando um sujeito que toca desce ao nível das coisas, o palpante é revelado como uma atividade inegavelmente mundana, consumada por uma consciência corporal (MERLEAU-PONTY, 2009a, p. 130).

Assim, a reversibilidade do palpante e do palpado é o distanciamento, o espaçamento ou uma imbricação (*empiétement*) por meio da qual a experiência é possível, um espaçamento *a priori* antes da existência e da essência. Outra imbricação, ou mesmo certo tipo de transposição (*enjambemet*), ocorre entre a visão e o tato, o visível e o tangível, e o corpo, que é o lugar dessa dobra, desvio ou quiasma. Isso leva à necessária conclusão de que o vidente não pode possuir o visível, a menos que aquele que vê seja possuído pelo visível. De fato, a coisa só pode aparecer porque o vidente não é nada, e isso se deve à espessura da carne entre o vidente e a coisa. O corpo não é apenas uma conexão entre o “em si” e “para si”, porém é um sensível para si ou um exemplar sensível (MERLEAU-PONTY, 2009a, p. 131-132).

Todo o ser corporal envolve profundidades e latências, e o corpo humano, sensível e sentiente, é uma variante notável. Assim, a reversibilidade do ser corporal revela um paradoxo do ser, e não um paradoxo do homem. Diferentemente da ontologia clássica de um puro em si mesmo e de um puro para si mesmo, o corpo pode ser compreendido como um nó, uma intriga no tecido do mundo que é, simultaneamente, sujeito e objeto, como uma estrutura de visibilidade. Portanto, entre o mundo e meu corpo, há uma recíproca inserção e entrelaçamento de um no outro (MERLEAU-PONTY, 2009a, p. 133-134).

Nesse sentido, a articulação quiasmática é multidimensional. O que Merleau-Ponty (2009a, p. 145-146) insiste é sobre o não fechamento que permanece característica do quiasma. É esse vazio, perda não intencional, ou hiato que permite as linhas de vigor e as dimensões da visibilidade, sendo que o que vem à tona aqui é ausente de toda a carne, uma negatividade que permeia essa carne e o corpo e que não é, como já vimos, um puro nada. Na verdade, há uma deiscência do que vê no visível, e do visível no que vê, marcando uma abertura diferenciada, um ponto de passagem do quiasma, que é um núcleo vazio.

É importante notar que há outro conceito filosófico que seguiria, aparentemente, algumas dessas características, mas, no fundo, diverge

em muitos aspectos. Trata-se do rizoma, que é uma palavra advinda da Botânica, alusiva aos bulbos e aos tubérculos, órgãos geradores de outras plantas, e que, quando apropriado pelos filósofos Deleuze e Guattari (1995), significa a conexão por todos os lados e a feitura de alianças, como uma linha do meio. O rizoma descreve as conexões que ocorrem entre os mais diferentes e os mais semelhantes objetos, lugares e pessoas.

Na palavra dos autores:

Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também, perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos [...]. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 16).

O rizoma mapeia um processo de pensamento relacional, transversal, de rede, um modo de ser sem localização da construção desse mapa como uma entidade fixa. Linhagens ordenadas de corpos e ideias que seguem sua base originária e individual são consideradas como formas de pensamento arborescente, e essa metáfora de uma árvore como a estrutura que ordena epistemologias, enquadramentos históricos e esquemas homogêneos é invocada pelos filósofos franceses para descrever tudo o que o pensamento rizomático não é.

Esse conceito pode ser compreendido como um manifesto, uma nova imagem do pensamento destinada a combater o privilégio secular da árvore que desfigura o ato de pensar e dele nos desvia. Para os autores, é flagrante que muitas pessoas têm uma árvore plantada na cabeça, quer se trate de se buscar raízes ou ancestrais, de situar a chave de uma existência na infância mais remota, ou ainda destinar o pensamento ao culto da origem, do nascimento, do aparecer em geral (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 34).

Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao uno nem ao múltiplo. Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual

ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 31).

Na explicação de Carvalho (2010, p. 161-162):

O rizoma possui vários princípios, que dizem respeito à sua forma de interagir dentro de um sistema. Os dois primeiros são os princípios de conexão e heterogeneidade, que requerem que qualquer ponto de um sistema rizoma pode ser ligado a outro ponto qualquer, ou seja, o sistema não é uma estrutura hierárquica. O terceiro princípio respeita a multiplicidade, cuja importância está, não nos pontos terminais das relações, mas no modo como essas ligações têm lugar, ou seja, no relacionamento intersubjectivo entre os elementos das regiões, ou seja, as linhas entre os pontos é que são importantes. O quarto princípio é chamado de princípio de apontamento de ruptura e diz-nos que num rizoma pode acontecer uma ruptura num dado ponto, mas o que estava em curso não será interrompido e recomeçará novamente numa das antigas linhas ou em novas linhas [...]. O quinto e sexto princípio do rizoma são os de cartografia e decalcomania que nos dizem que o rizoma não é um mecanismo traçador, mas que é à partida um mapa com múltiplos pontos de entrada. Podemos dizer, que pelo facto de ser um mapa encaminha a construção do nosso subconsciente de forma orientada no sentido de uma experimentação de contacto com o real, reproduzindo também sucessivamente esta experimentação pela circulação ou intersecção em cada fase espaço em cada ponto de entrada do rizoma. O rizoma é portanto um sistema sem centros, não hierárquico, um sistema não significativo sem um guia e sem uma memória organizada, ou uma central de automação, definido somente pela circulação dos estados, ou seja, paradigmas ou conceitos em articulação.

Deleuze e Guattari (1995, p. 10) descrevem o rizoma como uma ação de muitas entidades abstratas do mundo, incluindo música, matemática, economia, política, ciência, arte, ecologia. O rizoma concebe como cada coisa e cada corpo (todos os aspectos de concreto,

entidades abstratas e atividades virtuais) podem ser vistos como múltiplos nos seus movimentos inter-relacionais com outras coisas e corpos. A natureza do rizoma é a de uma matriz em movimento, composta de peças orgânicas e não orgânicas, formando conexões simbióticas de acordo com rotas transitórias e ainda indeterminadas.

Aqui, podemos falar em um pensamento rizomático, como método do antimétodo, que comporta, pelo menos, três reflexões, analisadas sucintamente pelo autor François Zourabichvili (2004, p. 99). Ele diz:

[...] 1) pensar não é representar (não se busca uma adequação a uma suposta realidade objetiva, mas um efeito real que relance a vida e o pensamento, desloque o que está em jogo para eles, os relance mais longe e alhures); 2) não há começo real senão no meio, ali onde a palavra “gênese” readquire plenamente seu valor etimológico de “devir”, sem relação com uma origem; 3) se todo encontro é “possível” no sentido em que não há razão para desqualificar a priori certos caminhos e não outros, todo encontro nem por isso é selecionado pela experiência (certas montagens, certos acoplamentos não produzem nem mudam).

Nesse sentido, formações rizomáticas podem servir para superar e transformar estruturas de pensamento e de julgamento rígido, fixo ou binário. O rizoma é antigenealogia. Um rizoma contribui para a formação de um planalto através de suas linhas de devir, que formam ligações agregadas. Não há posições singulares nas linhas de rede de um rizoma, apenas pontos conectados que formam conexões entre as coisas. Um platô rizomático de pensamento, sugerem Deleuze e Guattari, pode ser alcançado por meio da consideração do potencial de ideias e corpos múltiplos e relacionais (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 11).

Aqui, a noção de devir pode ser vista como uma série de cruzamentos e de linhas a que faltam coesão, centro, retenção (memória), expectativa ou significação que são, portanto, praticamente impossíveis de localizar ou de destruir (em distinção de uma estrutura composta de pontos). Temos a figura do mapa de um devir, ou seja, uma linha de fuga que envolve a deformação das formas de conteúdos, formas de expressão e de uma rede de intensidades, movimentos e sensações.

Esse fato implica um processo transformativo ou distributivo horizontalmente, sem começo ou fim, em distinção daquilo que é

organizado verticalmente, enraizado em um único local. Matematicamente, é o que não faz distinção entre o um e o múltiplo, porque opera por subtração de qualquer ponto de partida dado, e não por adição. Ainda, consideramos que o rizoma não é redutível nem ao um nem ao múltiplo. Ele não tem começo nem fim, mas possui sempre um meio, a partir do qual ele cresce e se extravasa.

Mais do que a realidade que está sendo pensada e escrita como uma ordenada série de totalidades estruturais, em que conexões semióticas ou taxonomias podem ser compiladas a partir da raiz em direção à árvore, a história do mundo e de seus componentes pode ser comunicada por meio de operações rizomáticas de coisas, movimentos, intensidades e formações polimórficas. Rizomas não têm nenhuma ordem hierárquica em relação às suas redes de capitalização, já que o pensamento rizomático funciona como uma configuração produtiva no estilo aberto-fechado, em que associações e conexões randômicas impulsionam desvios e abstratas relações entre componentes. Qualquer parte dentro de um rizoma pode ser ligada à outra parte, formando um meio que está descentrado, sem fim distintivo ou ponto de entrada.

Como uma sequência não homogênea, o rizoma descreve uma série que pode ser composta de causalidade, acaso e ligações aleatórias. Conexões rizomáticas entre corpos e forças produzem uma energia ou entropia afetivas. Consequentemente, a interação de uma força determinada social, política ou culturalmente e qualquer corpo dado produz associações de ideias. A corrente descontínua é o meio para a rede de expansão do rizoma, assim como é também a circunstância contextual para a produção da cadeia.

Deleuze e Guattari (1995, p. 46) entendem que cada operação no mundo, como a troca afetiva de intensidades rizomaticamente produzidas, cria órgãos, sistemas, economias, máquinas e pensamentos. Cada corpo é impelido e perpetuado por inúmeros níveis de forças afetivas de desejo e suas materializações de ressonância. Variações para cada sistema dado podem ocorrer por causa de intervenções no âmbito da repetição cíclica e sistemática. Como o rizoma pode ser constituído de um corpo existente, incluindo pensamentos existentes que podem exercer influência sobre outro corpo, ele é necessariamente um tópico que está relacionado a princípios de diversidade e de diferença através da ideia de repetição.

Desse modo, a escrita rizomática, o ser ou o devir não são simplesmente um processo que assimila coisas, mas sim um meio de transformação perpétua. O meio relacional que o rizoma cria dá forma a ambientes evolucionários, onde diversas relações alteraram o curso de

como fluxos e desejos coletivos desenvolvem-se. Não há nenhuma função de estabilização produzida pelo meio rizomático, nem há criação de um conjunto de partes virtuais e dispersas. Em vez disso, através do rizoma, pontos formam agrupamentos, múltiplos sistemas associam topologias possivelmente desconectadas ou quebradas; por sua vez, os agrupamentos e as tipologias alteram, dividem e multiplicam por meio de encontros e de gestos díspares e complexos.

O rizoma é qualquer rede de coisas postas em contato com um outro, funcionando como uma máquina de montagem para novos conceitos, novos órgãos, novos pensamentos. A rede rizomática é um mapeamento das forças que se movem e imobilizam organismos. Corpos e coisas, incessantemente, assumem novas dimensões através de seu contato com entidades diferentes e divergentes ao longo do tempo. O rizoma assinala uma maneira divergente de conceituar o mundo que é uma das características da filosofia de Deleuze e Guatarri como um todo.

Assim, o rizoma é uma importante forma de pensar sem recorrer à analogia ou às construções binárias. Pensar em termos de rizoma é revelar as múltiplas formas pelas quais podemos abordar qualquer pensamento, atividade ou conceito. O que sempre trazemos conosco mesmos são muitas e diversas maneiras de entrar em qualquer corpo, de pensamento múltiplo e de ação através do mundo.

Voltando à noção de quiasma, é importante detalhar, neste momento, um fundamental princípio ontológico, que é o da reversibilidade, que o autor francês nomeia de “verdade última” (*vérité ultime*) (MERLEAU-PONTY, 2009a, p. 150). Essa noção emerge de suas explorações anteriores a respeito da ambiguidade do ser-no-mundo e dos enigmas do palpante e palpado (tocante e tocado), do vidente e visível. Ele explora a noção de *Ineinander* (um no outro), ou entrelaçamento, e a estrutura paradoxal do envolvente e envolvido como fundamental fato de que o corpo é, ao mesmo tempo, um poder de explorar o mundo e é, necessariamente, do mundo.

Percebemos que essa característica não se encontra na noção de rizoma, que está aberto aos devires-intenso, aos devires-animal, e versa a respeito dos devires em nossas semelhanças com os outros, as coisas, os animais ou os vegetais. Logo, há, em um plano de imanência, exclusivamente o caos, ou o ser já é uma instauração do caos, gênese no caos, e toda essa criação é sempre especial (DELEUZE-GUATTARI, 1992, p.15).

Já o quiasma é atraído por uma transcendência (distância) de ser que não se completa como um transcendente na imanência. É uma

imanência não intencional que, como diz Merleau-Ponty (2009a, p. 121), não é nem composição, nem separação incondicional (positivismo e negativismo) ao ser. Seguramente, toda descrição do ser para Merleau-Ponty não exaure sua infinitude nem suprime sua transcendência. Pontuamos aqui que o termo transcendência a que se refere o autor francês é a disparidade na imanência da experiência, e não o transcendente a que se reportam Deleuze-Guattari (FURLAN, 2011, p. 117).

Prosseguindo na análise a respeito da reversibilidade, podemos ver que, na “Fenomenologia da percepção”, Merleau-Ponty discute a relação entre vidente e visível, junto com a noção de tocante e tocado. Justamente como o meu corpo pode, em princípio, reverter a sua atitude entre tocante e ser tocado, assim como entre as minhas duas mãos, o meu corpo é também um poder para ver e, em tese, visível em si mesmo. No entanto, essa reversibilidade potencial nunca é realizada, e meu corpo não é em si visível, na medida em que ele está vendo. Invocando a ideia de um espelho, podemos vislumbrar o meu olhar vivo quando um espelho na rua inesperadamente reflete minha própria imagem de volta para mim (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 135).

Nossas estruturas são de natureza visível, como Merleau-Ponty (2006, p. 8) entende, na medida em que o indivíduo pode ser seu exterior, e o corpo do outro pode ser o outro dessa própria pessoa. Dessa forma, o outro aparece através de comportamentos do corpo visível, sem realmente estar contido lá, e a visão é o olhar se preparando para o mundo visível, e é por isso que o outro olhar não pode existir sem algum indivíduo. Há uma ambiguidade aqui que não é um raciocínio por analogia. Outra pessoa pode aparecer precisamente porque todo ser é uma visão encarnada e nunca transparente para ele mesmo (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 471-472).

Esse aspecto sugere que o corpo é o lugar de uma fundamental imbricação (*empiètement*) entre sentiente e sentido, uma essencial sensibilidade pela qual o ser em si e outros podem aparecer. Na obra “O olho e o espírito”, por exemplo, o filósofo discute como a pintura tem um acesso privilegiado à reversibilidade entre aquele que vê e o que é visto, bem como a possibilidade de uma compreensão de uma reversibilidade entre as dimensões da imagem e das coisas (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 22 e 34).

A estrutura de proliferação de reversibilidades se repete em “O visível e o invisível”, tal qual um elemento basilar da carne, como o lugar de toda relação quiasmática, sendo capaz de estruturar uma completa ontologia e um novo entendimento da intersubjetividade,

como também da intercorporeidade. Em ambos os casos, a reversibilidade pode ser reconhecida como um princípio possível, porém nunca como um fato estanque, acabado e completo, pois uma coincidência entre os dois polos seria negar o espaçamento, o distanciamento (*écart*) pelo qual o ser aparece como o invisível de todo visível.

Por conseguinte, notamos que essa reversibilidade acende a centelha de um incessante cruzamento/transposição (*enjambement*) ou imbricação (*empiètement*) entre atividade e passividade. Merleau-Ponty usa esses dois termos, *enjambement* e *empiètement*, para expressar uma figura topológica associada ao quiasma, na qual nenhuma ramificação ou espaço possui privilégio sobre o outro (RODRIGO, 2013, p. 34). Como veremos mais adiante, a figura temporal, e não espacial associada ao quiasma é a da precessão recíproca (*précession reciproque*), analisada no que se refere ao estatuto ontológico da imagem cinematográfica.

Compreender esses importantes termos é perceber que o quiasma do visível, do tangível e também do sonoro é alguma coisa que não subsiste em uma identidade fechada, mas se abre a um “paradigma de alteridade”, segundo a expressão do filósofo Paul Ricoeur (1990 *apud* RODRIGO, 2013, p. 34). Daí a evocação de uma existência visual do tangível e a existência háptica do visual, mostradas nas qualidades tácteis e ópticas dos seres e das coisas. O sentido ontológico de *enjambement* e de *empiètement* configura-se como uma espécie de “cavidade dentro do ser” (*creux dans l'être*) que não é um vazio de ser, mas que organiza, na maioria das vezes, a possibilidade do princípio de um entrelaçamento, de um entrecruzamento daquilo que é o ser. De fato, o que aparece como visível é sempre uma intriga, um tecido de múltiplos não visíveis (RODRIGO, 2013, p. 34 e 37).

Nesse sentido, a pintura não é mais do que a expressão do enigma do vidente e do visível, ou seja, da visibilidade. Essa característica leva Merleau-Ponty (2009a, p. 86 e 102) a colocar a noção de visibilidade no coração de sua ontologia. A reversibilidade do ver e do tocar revela o que o autor chama de uma “relação carnal” com a “carne do mundo”, que ele volta a analisar como extremas categorias como, por exemplo, o ser e o nada. Essas categorias permanecem para sempre no horizonte de um entrelaçamento mais primordial do visível e do invisível, daquele que vê e é visto. Todavia a impossibilidade de atualizar a reversibilidade, de ser, simultaneamente, visível e vidente é o que abre o espaçamento, o distanciamento (*écart*) do ser a se manifestar. O quiasma entre ver e ser visto institui uma reversibilidade na carne do mundo.

Entre a minha carne e a carne do mundo, não há desigualdade, contudo existe uma espécie de circulação, isto é, penetramos na carne do mundo que mutuamente nos penetra. É o recruzamento de um sobre o outro, desses dois movimentos opostos que constituem o quiasma. Esse pensamento do quiasma culmina em uma metáfora absolutamente notável, que é a de dois movimentos circulares, como turbilhões.

Minha carne e a carne do mundo são como dois movimentos circulares de sentidos inversos; cada turbilhão enovela o sensível sobre o sentir e entra em outro turbilhão que se move em direção oposta. Minha carne sentiente se exterioriza no mundo sensível e a carne sentiente do mundo é exteriorizada no meu corpo sensível. Cada carne penetra, dessa maneira, na espessura do outro, que se manifesta na forma do *enjambement*, do *empiètement* recíprocos, isto é, perfeitamente reversíveis.

A noção de carne retorna como um momento fundamental nas reflexões ontológicas do visível e do invisível. Tocante e tocado são, sem dúvida, uma atividade mundana carnal, que isola a investigação ontológica da ameaça de qualquer filosofia de consciência. Além disso, o espaçamento inicial, que é também caracterizado como quiasma, é o que permite a reversibilidade como tal. O tocante e o tocado revelam uma tangibilidade que ocorre entre um evento passivo (passividade) e uma constituição ativa (atividade) para a qual a filosofia tradicional não tem nome e que nós chamamos de carne (MERLEAU-PONTY, 2009a, p. 135; 142).

Observamos que a atividade que se pressupõe no ato do tato e, também, da visão não é sinal de arbitrariedade de concepção de sentido, porém de consentimento ou acordo com o sensível a ser percebido. Sem isso, não existe efetividade do corpo no mundo. Assim, atividade e passividade não são palavras inconciliáveis, mas reversíveis, dois lados da mesma experiência. E é o que leva o filósofo francês a dizer, finalmente, que o quiasma é a “[...] verdade da harmonia preestabelecida – Bem mais exata que ela: porque ela está entre fatos locais – individuados, e o quiasma liga como avesso e direito conjuntos antecipadamente unificados em vias de diferenciação [...]”⁶⁹ (MERLEAU-PONTY, 2009a, p. 236).

⁶⁹ Na versão original: “[...] vérité de l'harmonie préétablie - Beaucoup plus exacte que'elle: car elle est entre faits locaux-individués, et le chiasme lie comme envers et endroit des ensembles d'avance unifiés en voie de différenciation [...]” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 310).

Por essa razão, a carne do mundo ou a minha não é contingência, caos, contudo é trama ou intriga que volve a si e ajusta a si mesma, uma massa intimamente trabalhada. Refletimos acerca da carne não a partir de elementos como corpo e espírito, porquanto ela seria o casamento de contraditórios, mas como substância, insígnia concreta. Em suma, em que pese a presença da atividade na passividade da percepção ou de todo sentir, ela acontece a favor da anuência entre o lado de dentro e o lado de fora da minha carne (MERLEAU-PONTY, 2009a, p. 142-143).

A carne não é uma condição primordial que é superada através da instituição de sujeitos e objetos, mas é o princípio de cada momento de visibilidade. E, como uma coisa geral, a carne é reversível de outras maneiras, enquanto outros corpos são lugares de enovelamento sobre o visível, na medida em que também são sensível e sentiente. Existe uma reversibilidade entre a nossa experiência que garante uma intercorporeidade, não havendo uma contradição em dizer que dois corpos genuinamente se comunicam. A partir do momento que nossa visão não é consumada por uma constituição ativa, o “eu”, o anonimato da visibilidade, na verdade, habita-nos por meio da estrutura primordial da carne como reversibilidade, todavia, sem negar nossas perspectivas individuais de dentro da carne.

Já a visibilidade e a tangibilidade revelam nada menos do que uma ontologia do entrelaçamento e, nessa comunicação corporal com o outro, começa o “paradoxo da expressão”. Assim, a partir dessa estrutura inicial, as camadas e as dobras proliferam em outras reversibilidades que passam definitivamente para além do círculo do visível. Entre o meu corpo sonoro e a audição da minha própria voz, emerge uma carne como expressão que é nada menos que o ponto de encontro, de cruzamento do ato de falar e do pensar no mundo do silêncio. A coincidência indefinida ou o eclipsar incessante que aparece na experiência é o que assegura o já conhecido distanciamento (*écart*) (MERLEAU-PONTY, 2009a, p. 140).

O distanciamento revela um dos pontos de maior dificuldade, ou seja, o vínculo entre a carne e a ideia, entre o visível e a armadura interior que se manifesta e que se esconde. Uma ideia não é o oposto do visível, é a profundidade ou o revestimento de uma superfície visível que o anuncia e sem a qual ele não seria nada. Essa é uma relevante continuação da noção de expressão de Merleau-Ponty. O pensamento não está separado da expressão; não é necessária uma tradução do discurso para a pureza de pensamento, pois, para o pensamento, já está presente a profundidade invisível da expressão visível.

Para conhecer um pensamento, é preciso falar ou falar novamente; um empréstimo do corpo de alguém para a voz do outro são as boas-vindas ao invisível da frase sonora, através de uma nova dobra na carne. O que a tradicional filosofia tem denominado de idealidade ou essências não são estranhas à carne, mas são precisamente seus eixos, suas profundezas, suas dimensões (MERLEAU-PONTY, 2009a, p. 146-147). Não há puras idealidades fora de toda carne e livres de quaisquer horizontes, uma vez que mesmo as idealidades da geometria são nascidas na história. O reversível entre o discurso e o que ele significa é, justamente, uma reversibilidade que nunca se resolve em uma coincidência.

Assim, o invisível de cada discurso é a riqueza percebida de seu sentido, e o ato de reverter-se é o ato de definir ou de determinar que o discurso, exatamente, significava. Essa definição nunca esgota a riqueza do falar originário e sempre espera para ser retomada em uma nova leitura ou em um novo discurso. Merleau-Ponty pretende elaborar esse movimento a partir de um mundo mudo ao mundo que fala. Contudo ele aqui se contenta em estabelecer que o silêncio não é nem destruído, nem conservado, mas entra em uma nova reversibilidade entre percepção e discurso na presença carnal de ideias invisíveis. Embora o filósofo francês não tenha concluído suas descrições ontológicas, vislumbramos a reversibilidade do sensível e dos sentidos, que é, de fato, como já citado, a verdade última.

4.2 FILME, IMAGEM E O VISÍVEL

O pensamento de Merleau-Ponty confere uma prerrogativa capital às noções de visão, visível e imagem. Notamos aqui que o visível, por exemplo, não é a mesma coisa que a visibilidade ou o visual. Primeiramente, não poderemos compreender a visualidade do mundo se não fizermos a diferenciação entre a imagem e o visível, e, nesse sentido, é o filósofo francês que reconhece que a imagem não é mais a única ordem de grandeza do mundo visual. A imagem é, em efeito, a manifestação de uma visão, e, portanto, de um visível que se manifesta nas coisas ou na própria matéria (FAHLE, 2013, p. 16).

Desse ponto de vista, a imagem é, por assim dizer, sempre enquadrada, construída em uma visibilidade que a engloba. A imagem e o visível se situam em uma relação de troca mútua, sendo impossível pensar um sem o outro. Nas palavras de Merleau-Ponty (2009a, p. 128): “O visível à nossa volta parece repousar em si mesmo. É como se a visão se formasse em seu âmago ou como se houvesse entre ele e nós

uma familiaridade tão estreita como a do mar e da praia”.⁷⁰ Identificamos a visão, isto é, o olhar focalizado e enquadrado em uma imagem.

Já o visível constitui o movimento transversal que participa do nascimento de cada visão. O visível está presente em cada imagem e concebe, por sua vez, o horizonte que recua e nos escapa permanentemente. Merleau-Ponty não faz mais que “visualizar” suas ideias ontológicas, enviando uma nova maneira de conceituar a imagem e o visível. O visível é múltiplo e variado, ele constitui um campo do possível e da simultaneidade, um lugar do qual saem as imagens e para onde elas retornam. A imagem é, então, atravessada por um visível que a ultrapassa, pois ela é uma parte do visível, e o visível, às vezes, encontra-se presente e ausente da imagem (FAHLE, 2013, p. 21-22).

Na verdade, Merleau-Ponty (1996, p. 173) inscreve o visível em um contexto ontológico, sendo o olhar humano a expressão da dinâmica de toda a realidade, pois ver é precisamente não ter necessidade de definir algo, de pensar sobre algo. É a presença de uma ausência, pregnância do invisível no visível, porque o que permite o visível é o que receberá precisamente o nome de invisível. Logo, o poder ontológico da pintura e do cinema aparece ligado ao âmbito ontológico da própria visão, de maneira que, assim como a percepção se estiliza, o olhar nunca é absorvido no que é visto e no que é representado, ele permanece sempre algo invisível no visível, algo irrepresentável no representado, de modo que o acontecer da expressão nunca se finda.

O visível é o poder fundamental de mostrar mais do que ele mesmo, já que é o reencontro, como uma encruzilhada de todos os aspectos do ser. Voltar a visibilidade visível, isso seria a beleza cinematográfica, mas a exposição do visível só é possível conquanto a exibição seja também a do invisível. Como bem observado por Jacques Aumont (2004a, p. 74-75), na teoria dos cineastas, praticamente não há escolha; ou alguém confronta abertamente a relação entre cinema, pintura e a história comum a ambos, ou se adota mais ou menos francamente uma das versões essencialistas que fazem da imagem um sinônimo de ideia. No primeiro caso, o filme refere-se ao visível, busca, olhando depois a pintura e a sua mão, soluções representativas; já no

⁷⁰ Na versão original: *Le visible autour de nous semble reposer en lui-même. C'est comme si notre vision se formait en son cœur, ou comme s'il y avait de lui à nous une accoutance aussi étroite que celle de la mer et de la plage.* (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 171).

segundo, refere-se ao invisível, na esperança de poder dar conta, mediante a imagem ou contra ela, o que supera toda a visibilidade. Os cineastas Tarkovski e Godard, são exemplos de autores dessa imagem que é quase religiosa.

Por essa razão, o olhar ausente e, às vezes, presente é o signo de uma presença “divina”, ao mesmo tempo visível e invisível, da qual o cinema redireciona a noção de quiasma. É o invisível mesmo que garante a visibilidade, sendo essa invisibilidade a própria textura do visível. A imagem é uma ultrapassagem constante em direção a um visível longínquo, indefinido, invisível, mas definitivamente presente (FAHLE, 2013, p. 24).

Nesse sentido, a percepção nunca é percepção apenas do visível, mas também, e ao mesmo tempo, do invisível, cuja necessária antecipação o constitui, tanto se não é ainda algo dado à percepção, como ocorre com tudo que não é visível no momento, mas poderá ser mais tarde, como se nunca pudesse sê-lo, como na experiência do outro, cujas experiências vividas nunca serão acessíveis aos olhos. Em ambos os casos, o invisível não é o oposto absoluto do visível, mas sim, como entende Merleau-Ponty (2009a, p. 200), é sua contrapartida secreta sem a qual não poderia existir a visibilidade.

Se, na primeira fase de seu pensamento, o filósofo francês considerava que toda percepção está subordinada a um horizonte soberano e, portanto, ultrapassa a própria experiência do percebido ao apresentar-se como uma abertura à “coisa mesma”, seu posterior foco ontológico no ato de ver remete à profundidade secreta e inesgotável de todo “visível” que Merleau-Ponty designa como “invisível”. Nos últimos anos de sua produção filosófica, a imanência é, de alguma forma, “devolvida” à transcendência e a noção de “invisível absoluto” adquire cada vez mais relevo (DILLON, 1997, p. 35-37).

Merleau-Ponty (2004, p. 21) vem restaurar a experiência pré-predicativa do sentido humano, o “oculto” como uma ausência positiva que, inevitavelmente, forma parte do mundo, na medida em que o sustenta e o torna visível, sendo que a pintura visa, em todo caso, a essa gênese secreta. A questão toda está aqui: na parte detrás, opaca e indescritível, que se abriga dentro dos limites do exprimível e que nos impede de possuir e de cercar completamente o real. Assim, Merleau-Ponty (2004, p. 44), ao final da obra “O olho e o espírito”, recolhe as palavras de Paul Klee que foram registradas em seu túmulo: “[...] 'Sou

inapreensível na imanência'...”.⁷¹ Nesse período, ele argumenta que o propósito comum de pintura e da literatura é fazer ver.

Cada experiência perceptiva carrega alguns perfis potencialmente perceptíveis, contudo eles se subtraem à nossa percepção efetiva. Em geral, tudo o que vemos possui uma “face oculta” que escapa ao nosso olhar, mas poderíamos ver se ocorressem as circunstâncias apropriadas. Cada visão carrega sua própria visibilidade (o vidente tem que ser visível para ser capaz de ver), com a ressalva de que essa visibilidade é invisível para o próprio vidente, circunstâncias que levaram a conceber qualquer visibilidade como a face oculta de um princípio de invisibilidade. Com o advento do ato de ver, em suma, a imanência é devolvida à transcendência (CARBÓ, 2011, p. 144).

Todavia, mesmo quando o visível dá acesso a um invisível que é seu relevo e estrutura, ao mesmo tempo, o invisível pode ser pensado como princípio do visível. Assim, o invisível, na verdade, torna possível a própria visão. Por sua vez, a intervenção do invisível no visível (o invisível é o princípio do visível) é esclarecida pela relevante intuição merleau-pontiana segundo a qual o invisível da visão é um invisível *de jure*, seu *punctum caecum*, isto é, seu ponto cego (MERLEAU-PONTY, 2009a, p. 230).

Essa visão de que o pintor, o poeta e o cineasta dão testemunho é, para Merleau-Ponty, *voyance*, algo como uma singular “vidência”. O pensador francês usa esse termo diversas vezes em suas obras posteriores: designa um ato de ver, um visível que excede a vista, mas que não é o oposto dela; um ver no qual atividade e passividade, presente e passado, percepção e imaginação mantêm uma relação de familiaridade recíproca. Uma visão realmente binocular em que o visível está fora dos pontos de vista comuns, isto é, óptico-representativos, para receber relevo e profundidade do fundo do invisível, que dobra o visível e isso com necessidade. É uma visão na qual o poeta, o pintor, o cineasta tornam-se videntes unicamente por aceitarem o desafio de uma singular cegueira (CARBÓ, 2011, p. 144-145).

Jacques Derrida (2001 *apud* CARBÓ, 2011, p. 146), que toma como referência o pensamento merleau-pontiano, desenrola as ideias aplicadas ao campo cinematográfico. Para ele, o que conta na imagem não é simplesmente aquilo que é imediatamente visível, mas também as palavras que habitam as imagens, a invisibilidade que determina a lógica

⁷¹ Na versão original: [...] *'Je suis insaisissable dans l'immanence'...* (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 87).

das imagens, isto é, a interrupção, a elipse temporal, todo esse campo de invisibilidade que faz violência e ativa a visibilidade. A imagem, portanto, enquanto imagem, é trabalhada materialmente pela invisibilidade. O que vemos no filme possui, sem dúvida, menos importância do que o não dito, o invisível.

Essa constatação terá influência no estatuto da imagem moderna e contemporânea, principalmente no cinema e na pintura, como detalharemos mais adiante. Na explicação de Merleau-Ponty (2004, p. 18-19):

A palavra imagem é mal-afamada porque se julgou irrefletidamente que um desenho fosse um decalque, uma cópia, uma segunda coisa, e a imagem mental um desenho desse gênero em nosso bricabraque privado. Mas se de fato ela não é nada disso, o desenho e o quadro não pertencem mais que ela ao em si. Eles são o dentro do fora e o fora do dentro, que a duplicidade do sentir torna possível, e sem os quais jamais se compreenderá a quase-presença e a visibilidade iminente que constituem todo o problema do imaginário.⁷²

O problema merleau-pontiano acerca da ausência se prolonga continuamente na teoria do invisível em sua relação com o visível. O invisível não é apenas o não visível, já que sua ausência conta no mundo, está atrás do visível; é a visibilidade imanente ou eminente. Por essa causa, o invisível consiste na transcendência pura, sem a máscara ôptica. Expressando sucintamente a complementaridade de horizonte, o autor francês conclui que a visão está habitada por uma não visão irreduzível (BARBARAS, 1991, p. 185).

Certamente não se contempla a possibilidade de que a não visão ou a não coincidência ou o distanciamento (*écart*) podem chegar a ser totais. Não é possível, por exemplo, que a não visão venha a prevalecer, porque em todo processo perceptivo, no final, há sempre alguma

⁷² Na versão original: *Le mot d'image est mal famé parce qu'on a cru étourdimement qu'un dessin était un décalque, une copie, une seconde chose, et l'image mentale un dessin de ce genre dans notre bric-à-brac privé. Mais si en effet elle n'est rien de pareil, le dessin et le tableau n'appartiennent pas plus qu'elle à l'en soi. Ils sont le dedans du dehors et le de-hors du dedans, que rend possible la duplicité du sentir, et sans les-quels on ne comprendra jamais la quasi-présence et la visibilité imminente qui font tout le problème de l'imaginaire* (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 87).

realidade que solicita a nossa capacidade de perceber. Se, na primeira etapa do seu pensamento, Merleau-Ponty considerava que toda percepção está subordinada a um horizonte soberano e, portanto, ultrapassa a experiência do percebido ao apresentar-se como uma abertura para a coisa mesma, a sua ênfase subsequente na noção do visível remeterá à profundidade secreta inesgotável de todo visível que o autor designa como o invisível.

Efetivamente, nessa orientação, a experiência do visível não é mais apresentada como a experiência de uma abertura à coisa mesma. Agora, o visível aparece separado da experiência perceptiva por um motivo duplo: prescinde da coisa-objeto e desentende-se com o seu correlato, a saber, o corpo-sujeito. Merleau-Ponty, nessa fase de seu pensamento, concentra tão intensamente suas análises na transcendência que deixa de se vincular à subjetividade entendida no sentido de contratranscendência e imanência (CARBÓ, 2011, p. 145).

Nesse momento, a imanência é, de alguma forma, devolvida à transcendência. Havendo-se iniciado de uma transcendência na imanência, característica da fenomenologia, podemos dizer que Merleau-Ponty aborda, nessa etapa posterior de sua trajetória, uma imanência na transcendência, característica da ontologia.

No que concerne aos questionamentos ontológicos relacionados à imagem e, mais especificamente, à imagem cinematográfica, consideramos que, sob o ponto de vista de Merleau-Ponty, em suas últimas obras, ela tem se tornado um tecido do mundo, uma intriga da visibilidade do visível e do invisível. Anteriormente, na sua célebre conferência “O cinema e a nova psicologia”, já havia a preocupação do filósofo francês em ver uma convergência íntima entre a *gestalt* e algumas correntes artísticas e filosóficas contemporâneas; o seu intuito comum parece ser a de fazer-nos reaprender a ver o mundo (CARBONE, 2011, p. 96).

Para Merleau-Ponty (1983, p. 117), essa convergência seria viável porque, se a filosofia e o cinema se ajustam, se a reflexão e o trabalho técnico derivam no mesmo sentido, constitui que o filósofo e o cineasta possuem como afinidade certa maneira de ser, certa forma de ver o mundo, que é aquela de uma geração.

Contudo, como explica Mauro Carbone (2011, p. 101), a análise merleau-pontiana a respeito da convergência aproximava-se da hipótese da semelhança e da proximidade de gerações. Essa hipótese irá se alterar algum tempo depois, reforçando seu caráter ontológico, nas notas organizadas por Merleau-ponty para o curso intitulado *L'ontologie*

cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui, que ele iria ministrar no *Collège de France*, em 1961.

Esse curso almejava atribuir uma elaboração filosófica à ontologia contemporânea, que até aquele momento, havia localizado a sua expressão sobretudo na literatura. Nas artes, o autor acrescenta que o relevante para a pintura e para o cinema, mais especificamente para a ontologia do cinema é a questão do movimento nessa arte cinematográfica. Em linhas gerais, as notas do curso prenunciavam os pontos convergentes com aqueles da pintura, do cinema e da literatura contemporâneas, emergindo, dessa maneira, uma nova ontologia (RODRIGO, 2013a, p. 18).

O fio condutor para essas análises seria realmente a noção do movimento no cinema e também em outras expressões artísticas, análise que foi ampliada no livro “O olho e o espírito”. Assim diz Merleau-Ponty (2004, p. 40-41):

As fotografias de Marey, as análises cubistas, a *Noiva* de Duchamp não se mexem: elas oferecem um devaneio zenoniano sobre o movimento. Vemos um corpo rígido como uma armadura que faz funcionar suas articulações, ele está aqui e está ali, magicamente, mas não *vai* daqui até ali. O cinema oferece o movimento, *mas de que maneira?* Será, como se pensa, copiando mais de perto a mudança de lugar? Pode-se presumir que não, pois a câmera lenta mostra um corpo flutuando entre os objetos como uma alga, e que não *se move*.⁷³

Vemos aqui uma preocupação ontológica da imagem como característica não mimética, fato que só será trabalhado de forma um pouco mais intensa no resumo do curso intitulado *Le monde sensible et le monde de l'expression* (1952-1953). Nesse curso, Merleau-Ponty parece sinalizar uma futura preocupação como o estatuto ontológico do filme. Em referência à questão da utilização do movimento no cinema, o

⁷³ Na versão original: *Les photographies de Marey, les analyses cubistes, la Mariée de Duchamp ne bougent pas: elles donnent une rêverie zénonienne sur le mouvement. On voit un corps rigide comme une armure qui fait jouer ses articulations, il est ici et il est là, magiquement, mais il ne va pas d'ici à là. Le cinéma donne le mouvement, mais comment? Est-ce, comme on croit, en copiant de plus près le changement de lieu? On peut présumer que non, puisque le ralenti donne un corps flottant entre les objets comme une algue, et qui ne se meut pas* (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 78).

autor a qualifica como a identidade daquilo que chamamos de a arte do cinema (CARBONE, 2011, p. 112-113).

Merleau-Ponty elucida que o cinema concebido como modo de fotografar os objetos em movimento ou como aspecto do movimento revelou com este muito mais do que a modificação de lugar: uma atitude nova de simbolizar os pensamentos, um movimento da representação, sendo esta não mimética. A ideia de representação pode ser compreendida como negação de uma intervenção de pensamento que organizaria perante o espírito um quadro ou uma representação tradicional do mundo (MERLEAU-PONTY, 1968 *apud* CARBONE, 2011, p. 115).

É relevante afirmar que o cinema expressa e opera um pensamento encarnado diferente ao da fotografia, na medida em que sua imagem é uma imagem movimento e não uma imagem meramente fixa. O movimento é inerente à imagem cinematográfica que reenvia sempre a um visível que a supera. Os elementos fílmicos, como o extracampo, as operações e as técnicas de montagem, do movimento da câmera, do enquadramento, constituem, talvez, a categoria estética mais importante da imagem moderna e contemporânea. O cinema clássico, por exemplo, esforça-se para fechar a imagem e evitar toda superexposição ou superprodução do visível. Já no cinema moderno e contemporâneo, a mudança entre visível e imagem torna-a todo um programa estético (FAHLE, 2013, p. 26).

Por essa razão, há uma manifestação amplificada e renovada da visão: uma consideração que recusa qualquer diferença entre o estatuto de ser do vidente e do visível, de semelhante modo, como deste último e do invisível, que por sua vez se apreenderá, seja como inteligível, seja como memória ou como imaginação (RODRIGO, 2013a, p. 23-24). Essa característica implica reconhecer, na imagem, sua refutação mimética com o real, pois a visão é “Essa precessão do que é sobre o que se vê e faz ver, do que se vê e faz ver sobre o que é [...]”⁷⁴ (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 44).

Destaque para a palavra precessão (*précession*) que o autor Mauro Carbone (2011, p. 120-121) irá analisar com propriedade. Para ele, o termo precessão é usado na obra “O olho e o espírito” e nos manuscritos do próprio Merleau-Ponty que são ainda inéditos. Nesses manuscritos, a palavra aparece diversas vezes ao lado da definição de visão. Então, o seu interesse pela ideia de precessão reside no fato de

⁷⁴ Na versão original: *Cette précession de ce qui est sur ce qu'on voit et fait voir, de ce qu'on voit et fait voir sur ce qui est* (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 87).

que ela delinea uma afinidade temporal entre os termos que reaproxima, diferentemente das figuras topológicas como *enjambement* e *empiètement* que foram postas ao lado de precessão e, depois, trocadas, nos rascunhos de “O olho e o espírito”.

Lembramos que *enjambement* e *empiètement* são termos utilizados por Merleau-Ponty, principalmente em “O visível e o invisível”, para a análise da noção de quiasma e da questão da reversibilidade entre a carne do mundo e a minha própria, entre vidente e visível, tocante e tocado etc. Parece-nos que, na questão da imagem e do visível, o filósofo francês preferirá a palavra “precessão”, por melhor dimensionar os aspectos ontológicos, como ser, tempo, suscitados pelas artes imagéticas, como pintura e, essencialmente, cinema.

A precessão detalha uma temporalidade demasiadamente singular que se notabiliza pelo mover de anterioridade dos termos relacionados. No manuscrito do *Grand Résumé*, de “O visível e o invisível”, Merleau-Ponty procura esclarecer o significado da palavra precessão por meio de seu uso na Astronomia, ou seja, influência gravitacional de um astro exercida em torno de outro, um procedimento que indica uma afinidade recíproca, mesmo que espacial, entre estes termos implicados (CARBONE, 2011, p. 121-122).

É fundamentalmente devido à “reciprocidade de antecipação” (*réciprocité d'anticipation*) que o autor se serve da noção de precessão para mostrar as intersecções e as convergências entre “o que é” e “o que se vê e o que faz ver”, expressões que estão intrínsecas à ideia merleau-pontiana de visão. Assim, há uma precessão do olhar em torno dos objetos, tal como dos objetos em torno do olhar, ainda, uma precessão do imaginário em torno do atual, uma vez que o imaginário conduz e abastece nosso olhar, propiciando-nos ver o atual, da mesma maneira como a precessão do atual em torno do imaginário (CARBONE, 2011, p. 122).

A ideia da precessão recíproca admite uma profundidade temporal realmente especial. Nesse sentido, diz Merleau-Ponty (2009a p. 221):

A ideia freudiana do inconsciente e do passado como “indestrutíveis”, como “intemporais” = eliminação da ideia comum do tempo como 'série dos *Erlebnisse*': - Existe passado arquitetônico. cf. Proust: Os *verdadeiros* espinheiros são os do passado [...]. Esse “passado” pertence a um tempo

mítico, ao tempo antes do tempo, à vida anterior, “mais longínquo que a Índia e a China”.⁷⁵

É a espessura desse tempo mítico que é fundada pela precessão do que é sobre o que se vê e o que faz ver, do que se vê e do que faz ver sobre o que é. Essa espécie de tempo imemorial, que não é cronológico, age em nosso inconsciente de maneira não voluntária, por uma sorte de amnésia ativa de profundezas carnis e de ideias sensíveis. Além disso, é no tempo mítico que vivem as ideias que são ligadas intrinsecamente a seu aspecto sensível, ou seja, às suas imagens visuais, por exemplo (CARBONE, 2011, p. 124-125).

Explicando sobre essas características, Merleau-Ponty (2004, p. 23) diz o seguinte:

O sorriso de um monarca morto há tantos anos, do qual falava a *Náusea*, e que continua a se produzir e a se reproduzir na superfície de uma tela, é muito pouco dizer que está ali em imagem ou em essência: ele próprio está ali no que teve de mais vivo, assim que olho o quadro. O “instante do mundo” que Cézanne queria pintar e que há muito transcorreu, suas telas continuam a lançá-lo para nós, e sua montanha Santa Vitória se faz e se refaz de uma ponta a outra do mundo, de outro modo, mas não menos energicamente que na rocha dura acima de Aix.⁷⁶

Para Carbone (2011, p. 216), é o tempo mítico que entra em ação sobre as imagens cinematográficas, lembrando ainda que o cinema é uma arte temporal por excelência. Entre o real e o imaginário, entre a imagem fílmica e o ser no mundo, há uma precessão recíproca, experiência singular, que Merleau-Ponty (2004, p.18) expõe acerca da

⁷⁵ Na versão original: *L'idée freudienne de l'inconsciente et du passé comme "indestructibles", comme "intemporels" = élimination de l'idée commune du temps comme "série de Erlebnisse" - Il y a du passé architectonique. cf. Proust: les vraies aubépines sont les aubépines du passé [...]. Ce "passé" appartient à un temps mythique, au temps d'avant le temps, à la vie antérieure, "plus loin que l'Indie ete que la Chine"* (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 291-292).

⁷⁶ Na versão original: *Le sourire d'un monarque mort depuis tant d'années, dont parlait la Nausée, et qui continue de se produire et de se reproduire à la surface d'une toile, c'est trop peu de dire qu'il y est en image ou en essence: il y est lui-même en ce qu'il eut de plus vivant, dès que je regarde le tableau. L'« instant du monde » que Cézanne voulait peindre et qui est depuis longtemps passé, ses toiles continuent de nous le jeter, et sa montagne Sainte-Victoire se fait et se refait d'un bout a l'autre du monde, autrement, mais non moins énergiquement que dans la roche dure au-dessus d'Aix* (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 35).

arte pictórica: “Eu teria muita dificuldade de dizer *onde* está o quadro que olho. Pois não o olho como se olha uma coisa, não o fixo em seu lugar, meu olhar vagueia nele como nos nimbos do Ser, vejo segundo ele ou com ele mais do que o vejo”.⁷⁷

Aqui a ideia da suposta representação da imagem cinematográfica, cara ao cinema clássico e colocada em dúvida pelo cinema moderno e contemporâneo, é substituída pela noção, já citada, de *voyance*. Essa noção marca um tipo de analogia ao visível na qual é refutado o isolamento dos campos sensoriais e do *logos*, das dimensões de atividade e de passividade. A *voyance* abriga a revelação do sensível e de sua lógica própria, não de acordo com um abrigo passivo, mas, contrariamente, como um fazer ou como a atividade de fazer ver isto que se dá a ver por meio de nós.

Assim, o caráter ontológico da imagem cinematográfica pode ser visto e pensado como figura de precessão recíproca, porque vemos “segundo” ou “com” as imagens. O cinema torna manifesto todas as nossas experiências sensoriais, já que a imagem e o visível orbitam nos seres e no mundo, não como uma segunda coisa concernente ao real, mas como uma figura que nos permite ver o real e que, ao mesmo tempo, compartilha certa reversibilidade com ele.

4.2.1 Merleau-Ponty e Godard

Como vimos, brevemente, no primeiro capítulo, o cineasta-pensador Jean-Luc Godard é uma das figuras mais relevantes dentro do contexto da arte cinematográfica, influenciando diversos artistas com seus filmes-pensamento. Aqui, iremos mostrar o seu diálogo mais estreito com Merleau-Ponty, pois muito das ideias desse filósofo tornam-se manifestas e visíveis por meio do cinema godardiano.

Para Michael Witt, Godard leu muito cedo o texto de Merleau-Ponty sobre o cinema (O cinema e a nova psicologia), sendo que uma boa parte de seus filmes pode ser vista como uma aplicação do trecho que expõe que o cinema é essencialmente uma técnica consistente a fazer ver as conexões e as relações entre as coisas e não somente as coisas em si mesmas (WITT, 1999 *apud* KRISTENSEN, 2013, p. 160).

⁷⁷ Na versão original: *Je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbos de l'Être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois* (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 23).

A obra de Godard constitui não somente uma contraprova de algumas das teses ontológicas de Merleau-Ponty, mas também ajuda a compreender o seu sentido ético e político. Mais precisamente, o trabalho de Godard com temas a respeito da experiência, da indiferença, da opressão, da violência e do trauma, em muitas de seus filmes, faz-nos, por exemplo, compreender melhor as implicações da carne no mundo da vida. A questão da possibilidade de o cinema ver as coisas e os seres se coloca também como interrogação da perda, do prejuízo, de tudo o que rasga a imagem (KRISTENSEN, 2014, p. 135).

Godard está interessado não somente em fazer aparecerem as coisas (percepção), porém em fazer aparecer o fundo sobre o qual elas aparecem, ou seja, a ontologia da imagem, a sua visibilidade. Podemos dizer que Godard, em termos semelhantes aos de Paul Klee, um pintor que, para Merleau-Ponty é uma referência particular, interroga-se sobre o que pode ver no visível o invisível que se tem tornado visível. Nesse sentido, as realidades da arte não reproduzem o visível com maior ou menor temperamento, mas fazem visível uma visão secreta; o interior e o exterior aparecem juntos, convivendo em sua poética, em uma harmonia que parecem fundir-se todos os contrários.

O objetivo desse cineasta é ver as fronteiras, ou seja, tornar visível o invisível, o imperceptível, como um anel que une o visível e o invisível, iluminar a escuridão, ou escurecer a luz, negar as evidências para submergir no interior das coisas. Para falar acerca do sentido último da imagem, Godard, no filme *Histoire(s) du cinéma*, volta-se para Maurice Blanchot, para quem a imagem é o interstício de um dentro e de um fora, pois tenta adicionar várias imagens que são capazes de negar qualquer coisa. O principal escopo de Godard é mostrar e esconder, ao mesmo tempo, a graça, o milagre, o invisível, o impalpável.

Exemplo maior de sua teoria da imagem e do pensamento é esta sua obra monumental: *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), espécie de vídeo pessoal, obra audiovisual-pensamento, como um livro de memórias. Godard, trabalhando sozinho em seu estúdio em Rolle, na Suíça, revolve todas as suas ideias, seus croquis, seus projetos, suas anotações para um curso de cinema em Montreal. Recolhe os recortes de material impresso, os livros, as revistas, as fotos, os vídeos, os cadernos de recordações, todo o material iconográfico e sonoro que ele foi colecionando durante a vida (DUBOIS, 2004, p. 286).

Já na mesa de edição, variando as velocidades, o cineasta associa lembranças, fragmentos de textos, amarra ideias, enfrenta suas obsessões, combina, dissocia, recombina materiais audiovisuais, na tentativa de fazer um balanço de sua paixão e de seu ódio pelo cinema.

Godard estilhaça as infinitas combinações de imagens e de sons vindos de toda a história do cinema e das artes. É uma extraordinária emoção que nasce da galáxia de possíveis mesclas de uns com os outros. Nada que possa buscar ou entender verbalmente é uma radical investida em direção a um pensamento audiovisual pleno, construído com imagens, sons e palavras que se associam em uma unidade indecomponível.

Com essa obra, chegamos ao ponto culminante daquela contaminação e justaposição entre película, vídeo e escrita, algo como um entrelaçamento imagético. Aqui, o trabalho de montagem de imagens e de sons de diversos filmes transforma a percepção em sensação. Godard colapsa todo o sentido do espaço discernível e localizável na dimensão da temporalidade. Não se trata mais de falar em um filme, nem de fazer falar um filme, nem ainda de falar de um filme. Na verdade, trata-se de uma constatação e de uma imersão, de um “eis aí”, de um “basta abrir os olhos”, deixando-se levar pelos ecos vindos de toda parte, vibrando em harmonia com tudo o que se quer mostrar (DUBOIS, 2004, p. 286).

Em *Histoire(s) du cinéma*, Godard realiza uma escrita da história do cinema por meio de imagens e de sons próprios do cinema, repetidamente, insistindo na irrelevância de que alguém possa contar a história do cinema. São as próprias imagens que escrevem ou narram sua própria história escondida. Essa espécie de rememoração das imagens cinematográficas, no entanto, não imita a recordação humana, ou seja, a memória da imagem não é a do indivíduo ou da coletividade, mas de outras imagens (RANCIÈRE, 2013, p. 171).

Diante de tal perspectiva, Godard mergulha em uma espécie de absoluto do ser-imagem, no qual o cinema, o vídeo, a película, a tela de cinema, enquanto estados, maneiras de ser, pensar e agir, tornaram-se sua segunda pele, seu segundo corpo. *Histoire(s) du cinéma* é um corpo de imagens, um pensamento de imagens, uma escrita de imagens, um universo de imagens. Logo, para o cineasta, o importante não é uma imagem justa, é justo uma imagem (FAHLE, 2013, p. 26).

O cinema de Godard assume o mistério da linguagem paradoxal, característica da poesia e da mística. No pensamento de Merleau-Ponty, o enigma, o mistério, a maravilha são deixados intactos, isso porque, precisamente, corpo e alma, o visível e o invisível, sentido e sem-sentido, razão e sem-razão estão singularmente unidos, e essa união, que alguém não pode senão experimentar, sentir ou constatar, escapa a toda conceitualização pelo entendimento. O sagrado é o que se situa do outro lado da imagem (BERGALA, 1999, p. 263-264).

Assim, em *Scénario du film "Passion"* (1982), o próprio Godard, sentado de costas para uma tela branca vazia, tenta, com sua mão, apalpar o impalpável, auxiliar a passagem do invisível para o visível, da mesma maneira como nas profundidades sombrias do mar de *Prénom Carmen* (1982), sobre o qual se desenham linhas brancas fugazes de onda que se dissolvem rapidamente no escuro abissal. Já sobre a luz que habita no escuro, o cineasta se propõe a gravar o silêncio do mistério, o imperceptível, acompanhado dos últimos quartetos de Beethoven.

Através do mar opaco do filme, podemos imaginar que, quando o músico alemão compôs esses quartetos, já era completamente surdo, sendo, então, uma música totalmente pensada, projetada já para outro universo, o do inaudível. O recurso em Godard da fusão para a tela preta ou mesmo a tela escura sobre um fundo de silêncio, constituem o contraponto visual para a escura melancolia desses quartetos que o cineasta tanto ama. Nesse filme, há um momento em que não se tem mais necessidade de ver a imagem. A música pode nos ajudar; como espectadores, tornamo-nos cegos, sem ver nada (GODARD, 1989, p. 101-102).

O olho atravessa, portanto, o umbral do ser para o não ser, para ver aquilo que não se apresenta. Percebemos, em Merleau-Ponty, o ser, que é precisamente o invisível do visível, o que está presente em todo visível, mas que não é um visível, nem ao menos oculto, não pode ser objeto de consciência mais que negativamente, isto é, indiretamente. Ele não pode ser visto, mas pode ser interpretado, decifrado; não está presente e não é apreensível mais do que em sua ausência. Para o ser, não é outra coisa que a transcendência na imanência (CARBÓ, 2011, p. 150).

A tensão entre a matéria visível e a matéria fantasma tem por finalidade mostrar o irrepresentável. É a matéria escura, a do mundo invisível, a que faz referência, por exemplo, à voz em *off* de *Hélas pour moi* (1993), em que alguém fala que havia nascido a matéria escura, onipresente, mas invisível. O homem de cinema se oculta na pureza da sua ausência. É, portanto, uma escuridão original, de orientação comum: o Deus que se oculta. Deus além do ser, ou o Deus sem o ser. A margem do lago, o limite entre a água e a terra, esse é o lugar à parte em que, durante anos, Godard busca o sagrado que falta, que desvanece, que foi retirado, o lugar onde o pensamento chega ao extremo, ao limite (BERGALA, 1999, p. 284).

Neste sentido, Wittgenstein (1949 *apud* CARBÓ, 2011, p. 151), para se referir ao inexplicável de que o mundo é, empregava o termo "enigma" e, na mesma perspectiva, Merleau-Ponty (2009a, p. 50) dizia

que a nossa relação com o mundo se situa na ordem do mistério incompreensível. No entanto, para que o secreto seja secreto, deve ser desvelado e, assim, por natureza, ele é algo que não podemos guardar. Vemos, dessa maneira, a luz rasgando as nuvens, que em *Je vous salue, Marie* (1985) mostra uma sabedoria oculta, que se preserva, precisamente, manifestando-se.

Nesse mesmo filme, as nuvens, os raios do sol se pondo e o ligeiro tremor do vento sobre as flores dos campos mostram menos, e querem, ao mesmo tempo, revelar mais. Já em *Nouvelle Vague* (1990), o cineasta veio ao encontro dos mistérios do mundo, filmando os galhos das árvores, o movimento de uma onda e nuvens passageiras a esconder o sol. Novamente em *Hélas pour moi* (1993), há uma cena em que o rosto de uma mulher é escurecido pela subexposição da luz de fundo. Aqui, o diálogo visível e invisível volta a estar presente por meio do recurso habitual à tela preta, ou seja, a ausência de imagem, voltando depois para a tela branca (AUMONT, 2004a, p. 56-57).

Notamos que há uma imbricação (*empiètement*) ou uma transposição/transbordamento (*enjambemet*), ou mais precisamente uma precessão recíproca (*précession reciproque*) entre o visível da imagem e o seu invisível, entre atividade e passividade, isto é, a presença e ausência de imagem ficam orbitando em torno do filme, participando o próprio espectador deste momento, percebendo que a obra cinematográfica manifesta o fundo da própria visibilidade dela e dele também.

A visibilidade, portanto, mostra as relações entre imagens e não imagens do filme e suas implicações para aquele que a vê. Essas relações são mais fortemente mostradas no cinema contemporâneo (cineastas como Abbas Kiarostami e Hou Hsiao-Hsien são exemplares), como é o caso também do filme “Zidane: um retrato do século XXI” (2006), dos diretores Douglas Gordon e Philippe Parreno, que iremos analisar logo mais à frente.

Voltando a Godard, por meio do uso recorrente, em sua obra, da tela preta, que ora mostra o aparecimento da imagem, ora exhibe sua ausência, a luz se apaga e a imagem faz sombras nas outras diante do que não pode ser mostrado, mas essa escuridão, em vez de supor uma limitação, ilumina o invisível do visível. Esses são principalmente, em *Helas pour moi*, a apresentação e o desenvolvimento do problema da percepção do mistério e da vista que não alcança a visão.

Godard também se aproxima do mistério no filme *Je vous salue, Marie*. Com essa obra, o cineasta francês queria remontar até às raízes mais mágicas, mais inefáveis da imagem, e voltar também quase a uma

imagem metafísica da imagem: a imagem é uma manifestação, ou não é imagem. E, apesar da violência suscitada por esse filme, ainda se mede mal a diferenciação e a provocação do retorno à “representação” da imagem e ao mistério que o filme propõe, se somente se lhe referir à pintura e ao sagrado (AUMONT, 2004, p. 168-169).

A dinâmica da ausência e da presença, o paradoxo de mostrar a figura do ausente, a evocação e a abertura do cerco hermético, ou seja, simbólico, obrigam a liberar o olhar da opressão do próprio ato de ver. Mergulho na noite do visível e, em seu reverso escuro, a luminescência opaca ilumina desde seu fundo escuro. Esse cinema extremo, expressão da violência originária, como procedimento violento de enunciação, é um processo para expressar o outro, completamente (CARBÓ, 2011, p. 152-153).

O vazio irrepresentável quer um sacrifício, a subtração da imagem até perder por completo a noção de imagem; há um estremecimento da representação que surge do confronto entre dois pontos de vista, semelhantes e diferentes ao mesmo tempo. Em Godard, o visível ganha, com efeito, uma nova possibilidade, ou seja, a de encontrar-se ali onde nada existe, um lugar do invisível.

São pertinentes as palavras deste cineasta francês:

[...] eu sempre pensei que fazia filosofia, e que o cinema é feito para fazer filosofia. Mas uma filosofia mais interessante que aquela que se faz nos livros, pois [no cinema] não precisamos pensar, somos pensados. A tela pensa. Devemos pois recolher [tal pensamento]. (...) Eis por que só o cinema pode mostrar a história, se é que existe uma. Basta olhá-la, pois [ela já] está filmada. Não temos que escrever a história, pois somos escritos por ela. O cinema é um traço. Ele registrou imagens e isto não é uma re-elaboração literária mais ou menos romanesca, ligada àquele que escreve. É a tela que pensa, não o escriba. Há um frase de São Paulo, tão importante para mim quanto certas frases de Mao [Tse-tung], segundo a qual “a imagem virá no dia da ressurreição”. Antes não havia imagem, mas apenas ensaios com os milagres. O cinema é de algum modo a ressurreição do real (GODARD, 1989 *apud* DUBOIS, 2004, p. 288).

A questão primordial do cinema em Godard não é nem da representação (do mundo, ou do real, ou da sociedade ou do homem),

nem da narração. É uma questão do pensamento sob certa forma do visível. No conjunto de sua obra, Godard insiste que o meio cinematográfico é uma forma de pensamento, ou melhor, uma forma que pensa. Mas pensamento de quê? A qual conceito de pensamento o cinema corresponde? De fato, com referência ao diálogo entre cinema e pensamento, Godard se aproxima de Deleuze, no qual o pensamento não representa, ou ilumina, ou reflete o significado de algo que é. Justamente como a criação da filosofia, do conceito, da forma-cinema, ele cria um mundo possível. Logo, criar um filme não é criar um mundo, mas a possibilidade de um mundo, que, em seguida, a câmera irá atualizar (GODARD; ISHACHPOUR, 2000, p. 38).

Ainda nessa esteira, é a noção de movimento que liga o cinema ao pensamento. Na medida em que o cinema é uma forma que pensa, é também uma busca, uma “oração” para o movimento, isto é, o cineasta, efetuando um movimento de câmera, é como se estivesse em constante oração (GODARD; ISHACHPOUR, 2000, p. 28). Pensamento e espetáculo cinematográfico se encontram na dimensão ou no registro do movimento, não suas identidades, mas suas profundas afinidades. Nesse registro, que é temporal e não espacial, imagem e pensamento comunicam-se, ou melhor, transformam-se, intercambiam-se, metamorfoseam-se, um dentro do outro, incessantemente.

Na verdade, o que se move não é o pensamento como um todo. Consequentemente, o que se pode tirar do movimento do pensamento é que ele pode sempre acontecer, tomar lugar na imagem cinematográfica, na medida em que o movimento é algo que não está representado, mas está inserido no próprio tempo presente. É a qualidade de presentificação, em vez de presença, de ter lugar no presente, na tela, que também podemos buscar e procurar no cinema de Godard.

A obra cinematográfica de Godard é atravessada pela questão da carne, como a possibilidade de compartilhar o mundo. No filme *JLG/JLG – Autoportrait de décembre* (1995), o autor reflete sobre o sentido da produção artística no cinema e sobre a sua postura de cineasta que pensa. Não se trata de uma autobiografia, porém de um autorretrato, uma vez que se assiste, em cada sequência fílmica, a tópicos relacionados à decisão de fazer um filme. Há uma sequência cujo tema dominante é o da montagem, e a personagem de uma jovem cega surge para ajudar Godard a efetuar uma montagem, e toda a cena se desenrola em torno de uma mesa de edições. De repente, ouvimos uma longa passagem do livro “O visível e o invisível”, de Merleau-Ponty (2009a, p. 137) que é aquela da mão direita que toca a esquerda e vice-versa.

Esse trecho, ligeiramente modificado por Godard, provém de um momento decisivo do capítulo sobre o entrelaçamento, o quiasma, em que Merleau-Ponty começa a colocar o problema da presença do outrem e de nosso acesso a outras paisagens que não são somente as nossas. O fato de que nosso acesso à presença de outrem seja baseado sobre a reversibilidade do sensível, faz com que a nossa a experiência do tocar, torne-se também impessoal.

Dessa maneira, não há nenhum problema de alter ego, porque não somos nós quem vê, nem aquele que vê, ambos somos habitados por uma visibilidade anônima, uma visão em geral, sob a propriedade primordial que pertence à carne, de estar aqui e agora, irradiar em todos os lugares e sempre ser individual e ser como dimensão universal (MERLEUA-PONTY, 2009a, p. 139). A universalidade do singular perpassa todo o filme de Godard que é tão somente um retrato universal de si mesmo.

Para Godard, na linha do pensamento de Merleau-Ponty, além da mera percepção exterior, “a visão” conduz ao encontro do inesgotável, daquilo que nunca nos será totalmente dado e, finalmente, do ponto culminante dos horizontes soberanos que Merleau-Ponty denomina o invisível. Se na percepção estava centrado o interesse inicial do filósofo francês, o compromisso com a visão protagoniza a etapa final de seu pensamento.

A visão é um invisível que sustenta enquanto se insinua nele, em forma de algo como uma ausência. De acordo com Merleau-Ponty (2004, p. 20), a pintura é a colocação em ação da redução transcendental, pois ela coloca em suspenso o visível comum; ela rompe nossa relação cotidiana com o mundo para mostrá-lo sob um novo dia. A pintura (Klee), como o cinema (Godard, a partir de Klee), dá existência visível ao que a visão profana crê invisível.

Notamos que, se a pintura está no cinema de Godard, não é apenas pela retomada de certas imagens e representações, menos ainda, unicamente, pela citação fetichista de certos quadros, nem de certos pintores; porém ela está presente pela apropriação, pela renovação e pelo desvio de problemáticas pictóricas. Talvez, ousar seja a palavra de ordem, ousar, e não se deter na pintura, nem no cinema. Ousar questionar, pensar, o mais profundamente, a própria relação da representação com o visível.

Aqui, Godard embarcou em uma busca por transparência e sombra, pois o cineasta não mostra nenhum interesse em representar personagens ou situações bem definidas. Em vez disso, o seu olhar transforma a sua atividade de ver, de volta sobre si mesmo, olhando não

para o que parece tão visível, mas ao modo do invisível no visível. No nível mais fundamental, os *tableaux vivants* existentes em várias de suas obras conduzem sua investigação de aparência, sublinhando a confiança compartilhada na iluminação de ambas as artes: pintura e o cinema. Godard medita sobre a ontologia da imagem pintada e a imagem cinematográfica, como objetos semelhantes (AUMONT, 2004, p. 225-226).

Nas explicações do autor Jacques Aumont (2004, p. 218):

O conjunto de tais operações poderia, comodamente, ser designado com uma palavra: é uma cinematização, um devir cinema da pintura. “Cinematização” e não cinetização: devir cinema, e não simplesmente um vago devir movimento. Exatamente no sentido em que Eisenstein, propunha chamar “cinematismo” a retroação conceitual e analítica do cinema sobre as artes tradicionais (sobretudo a pintura e a literatura).

A partir desse viés, o cineasta francês materializa o sentido da personificação do olhar pictórico, permitindo, por exemplo, que as figuras se movam e mudem de posição em frente da câmera. Essa mobilidade, promulgada com uma série de entradas e saídas, aparições e desaparecimentos das figuras humanas, recria, na forma cinematográfica, os estágios intermediários do processo de criação pictórica, isto é, suas hesitações invisíveis, bem como as suas escolhas visíveis. Porém, mesmo mais importante, a “alteridade” dos *tableaux* fílmicos em relação às pinturas encontra-se na diferença conceitual entre a pintura e a sua encenação como evento performativo (DUBOIS, 2004, p. 254-255).

Godard desejou toda a sua vida empregar o cinema para “dar a ver”, iluminar a escuridão, ou escurecer a luz, negar as evidências para mergulhar no coração das coisas. Como já visto, a tela em branco da obra *Scenário du film “Passion”* ou o céu e os ramos de árvores em *Je vous salue, Marie* são a expressão de uma presença na ausência; esses filmes apresentam a presença como ausência, deserção, a retirada no que esta presença se mantém, a região da presença ausente que em outro tempo foi chamada de sagrado: a invisibilidade de um deus apartado em sua unidade (BERGALA, 1999, p. 265-266).

O cineasta desenvolve, assim, suas preocupações metafísicas por meio de assédios ao cerco hermético da noção de segredo, de secreto. Ele, através dos olhos fechados da personagem Olga do filme *Notre*

musique (2004), a jovem mártir do olhar angelical, faz da ideia do contracampo a visão que escapa à própria vista. A última imagem de Olga, que encerra o filme, é o primeiro plano dos seus olhos fechados.

No mesmo momento em que Olga, mulher de luz, entra em cena correndo pelas ruas de Sarajevo, ouvimos uma voz em *off* que diz: “A luz é o primeiro animal visível no visível” (GODARD, 2004 *apud* CARBÓ, 2011, 160). Depois disso, temos a tela preta, que é a imagem no cinema que melhor reflete o mistério, o segredo do inescrutável. A arte cinematográfica godardiana coloca a imagem no limite entre a vidência, uma espécie de *voyance* merleau-pontiana, e a cegueira, ou seja, ver o invisível. Fechar os olhos, ou não fechar. Godard nos instrui à visão interior.

“Ver o invisível esgota”, diz a voz do anjo no filme *Hélas pour moi*. (GODARD, 1993 *apud* CARBÓ, 2011, 160). Vemos a tela em branco, luminosa deserção do que está por ver em *Scénario du film “Passion”*, os lençóis bem iluminados da cama vazia de Marie, incandescência do invisível em *Je vous salue, Marie*, o rosto turvado pela escuridão, a luz queimada do mistério em *Hélas pour moi*, o ícone da Virgem de Cambrai em que somente vemos o nada em *Notre musique*. Imagens do “silêncio primordial”, *insaisissables*, imperceptíveis, inapreensíveis, nas palavras de Merleau-Ponty (2004, p. 44), a partir da expressão lapidar de Paul Klee.

Tanto para Merleau-Ponty como para Godard, essa imagem pode ser compreendida como ícone, aquela que solicita o imaginário da pintura, sendo uma forma de visível que comporta seu invisível. O ícone é a imagem que associa ao visível seu invisível visível. É o duplo interno das coisas que descendem nelas, é a visão que retornou, é a que a reveste interiormente descendendo no visível. A visão, então, é ek-stase (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 174). O ícone é o lugar onde os olhares se cruzam, o lugar do quiasma, de ver e de ser visto, do visível e do invisível.

Podemos perceber que Merleau-Ponty (2004, p. 44) utiliza, algumas vezes, o termo “ícone” para indicar o estatuto ontológico da imagem na arte. O ícone como entrecruzamento do visível no invisível equivale ao visível pictórico. A característica primordial do visível é ter uma duplicação invisível, no sentido estrito, que a torna presente como certa ausência. Trata-se de uma iconografia de visão entendida como a ontologia do invisível no visível, contrariamente à ontologia de representação.

Ver, portanto, é não ver; a verdade é aquela totalmente velada (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 268 e 278). É o mesmo sentido dos dois

extremos aparentemente opostos da visão que, para Godard, é o paradoxo da imagem como pegada do invisível, os dois milagres de nossos olhos cegos. O que podemos dizer além das imagens? Ouvimos no final do filme *Je vous salue, Marie*: “No amor não se vê nada: nem olhar, nem traços, ou algo parecido. Não, nossos corações tremem somente diante da luz” (GODARD, 1985 *apud* CARBÓ, 2011, p. 162).

4.2.2 As Imagens-Carne de “Zidane: um retrato do século XXI”

Como já temos visto, para Merleau-Ponty, a potencialidade do cinema está, principalmente, em sua capacidade para direcionar o nosso ser-no-mundo. Embora o cinema moderno e contemporâneo ou a arte midiática não estivessem na mente do filósofo quando ele dissertou, em algumas ocasiões, sobre o cinema, uma capacidade semelhante pode ser encontrada em diversas obras audiovisuais de fins do século XX e começo do XXI. Este aspecto torna-se manifesto em um filme de 2006, denominado “Zidane: um retrato do século XXI” (*Zidane, un portrait du XXIe siècle*), uma produção francesa de dois artistas contemporâneos, o escocês Douglas Gordon e o francês Philippe Parreno. Em linhas gerais, é um retrato muito singular do francês Zinedine Zidane, um jogador de futebol, que se aposentou em 2006 (BEUGNET, 2007, p. 171).

As imagens dessa obra fílmica são a de uma partida de futebol de 90 minutos, desde o pontapé inicial até o apito final. Foi mostrado, de uma maneira muito peculiar, um jogo realizado em 23 de abril de 2005, na cidade de Madrid, no Estádio Santiago Bernabéu, entre as equipes do *Real Madrid* e do *Villareal* pelo Campeonato Espanhol de Futebol. Gordon e Parreno conseguiram reunir uma equipe com os melhores cinegrafistas, com dezessete câmeras instaladas ao redor do campo, combinando o formato digital de Alta Definição (HD) com o da película de 35 milímetros, incluindo duas câmeras, portando uma extremamente poderosa lente teleobjetiva. O resultado final tem pouco a ver com uma transmissão habitual de uma partida de futebol (HACKLIN, 2012, p. 177).

Aparecendo na tela como um objeto estranho, o filme de Gordon e Parreno trabalha precisamente na junção entre diversas texturas de imagens. Não pode ser considerado um típico documentário, nem um convencional retrato filmado de uma pessoa. Entre o experimental e o popular (a partida de futebol), o filme é uma espécie de poema, ou uma pintura audiovisual, uma obra total sem síntese, sem precedentes, um

trabalho que abraça tudo o que a tecnologia de som e imagem tem para oferecer para aquela data de produção.

É como um pensamento provocativo, uma profundamente evocação corporal e carnal do mundo das imagens do final do século XX e começo do XXI. Não é tanto a imagem de um sonho coletivo, mas o sonho acordado de imagem, ou seja, o filme não é a representação de um sonho, ou mesmo de uma realização ou materialização, mas a obra cinematográfica sonhando-se, realizando-se, materializando-se, tornando-se carne do mundo.

Os diretores comentaram que eles queriam aproximar-se do jogador, para ficar sob sua pele, para seguir os seus passos no campo de futebol, para entender o que é ser Zidane. Gordon e Parreno enfatizaram que eles escolheram Zidane como protagonista deles, antes de começar as filmagens, explicando que o jogador possuía certas qualidades, tais como um rosto inacessível, que fez dele a escolha evidente e possível para esse projeto audiovisual realmente inovador (HACKLIN, 2012, p. 179).

Podemos entender, ainda, que os diretores localizam a fonte de seu projeto em sua experiência compartilhada de crescer com o futebol, em um mundo cuja percepção era cada vez mais moldada pela televisão nas décadas de 1970 a 1980. Vemos essas características nas primeiras legendas baseadas na infância de Zidane e na experiência desse jogador de assistir a futebol na TV. Todos esses fatos expressam uma mistura de nostalgia e fascínio que conta tanto para a invocação do poder do filme quanto para a força da expressão audiovisual, dando a ele um surpreendentemente tom melancólico (BEUGNET, 2007, p. 172).

Para Colard (2006, p. 54), concentrando esse olhar múltiplo unicamente em um jogador, Douglas Gordon e Philippe Parreno operaram o que poderia ser chamado de uma pequena revolução copernicana audiovisual, pois não são os jogadores que giram em torno da bola, televisionados pela imagem de uma câmera onisciente e onipotente, que abraça algo como uma “futesfera”, é pelo contrário, a galáxia do estádio e sua maquinaria espetacular imagética que gira em torno de um único jogador.

Está aqui uma fórmula fulgurante que ilumina nossa relação contemporânea com as imagens, de modo que podemos afirmar que vemos “segundo” ou “com” (*selon ou avec*) as imagens que povoam nossa percepção, assim como o nosso imaginário. Essa concepção geral da visão é uma tentativa de exprimir as relações do homem e do ser, uma manifestação da visibilidade enquanto a minha carne e a carne do mundo. Há uma imersão e inversão do olhar que revela nosso

pertencimento ao visível, assim como o parentesco entre o visível e os videntes. Nas imagens fílmicas, há manifestação da precessão recíproca (*précession reciproque*) da visão e do visível (CARBONE, 2011, p. 14-16).

Nesse sentido, as imagens de “Zidane” orbitam em torno dele, do espectador, da multidão e do próprio mundo. Mesmo considerando que Zidane seja um dos jogadores mais famosos e melhores do mundo naquele momento no tempo, o filme não procura enfatizar ou investigar o mistério de uma lenda, de um mito, embora, em termos estritamente cinematográficos, evoque o mundo épico ocidental. De fato, por meio de empréstimos sob a forma do “Homem Vitruviano” de Leonardo da Vinci, o logotipo composto por letras do nome do jogador, no início e no final do filme, anuncia um campo muito mais flexível e mais amplo de exploração do futebol e do corpo cinematográfico do jogador de futebol, como a evocação da cosmografia imagética de um microcosmo em órbita e em movimentos perfeitos.

Os realizadores, assim, constroem um retrato que é, em primeiro lugar, uma experiência física e sensorial expansiva, um filme que abre um espaço para várias imbricações e entrelaçamentos, precessões temporais entre imagens e que funciona como um corpo, como uma escultura em movimento audiovisual que acena para o espectador. Uma maneira de ver, de viver futebol, de viver cinema de modo diferente, como se viesse de dentro, da carne das imagens, um ser-imagem, uma imagem-carne. E, de fato, nós, os espectadores, deixamo-nos, somos levados, somos atraídos à experiência da visibilidade. Há uma sobrecarga sensorial, um evento de expansão da percepção em que o campo externo, embora nunca visto, é sempre sentido, sensível e recomposto através das alterações na intensidade que afetam o domínio audiovisual.

O corpo é um visível que vê, um visível que se torna vidente no cerne da visibilidade. Ele não se conta exclusivamente entre as coisas, no tecido do mundo, porém as sustenta como extensões dele mesmo, inscritas em um mesmo estofado. A essa característica Merleau-Ponty (2009a, p. 231), como já analisamos, atribuiu o nome de “carne”. O termo expressa a unidade essencial entre corpo e mundo, a irresolução do ser sensível que eu sou e de todo o resto que se sente em mim. Essa espécie de ausência de divisão, contudo, é também a fissão que faz nascer a massa sensível do corpo na massa sensível do mundo.

Por essa razão, a ideia de quiasma enfatiza a reversibilidade primordial entre corpo e mundo, recobrando a diferença fenomenológica entre o sentido de ser da interioridade e o sentido de ser da

exterioridade, e rejeitando, ao mesmo tempo, considera-os como apartados ou separáveis. Ambos os termos, carne e quiasma, auxiliam-nos diante do filme. Ele parece trabalhar precisamente nesse entrelaçamento, dessa precessão recíproca do visível com o invisível, de uma presença que se afirma a partir de uma ausência.

Em “O visível e o invisível”, em meio a um movimento mais radical de renúncia aos dualismos, Merleau-Ponty (2009a, p. 119-121) se detém exatamente em um plano de comunhão sensível entre os corpos, indivisos, ainda não sujeitos às diferenciações que os enquadram. A carne é a espessura entre o que é visto e quem vê. Há uma conexão em torno da carne que não está fundamentalmente vinculada à sua visibilidade, mas, sim, tanto a visibilidade quanto a invisibilidade configuram o entrelaçamento entre os seres. Os realizadores fazem eco a essas afirmações quando filmam o jogador de futebol, em uma partida, como um processo contínuo de interação entre corpos, em uma dinâmica em que organismos e meio, ao invés de serem postulados como autônomos e externos um ao outro, entrelaçam-se em um processo de constituição recíproca.

Sair de si e entrar em si, entrar na imagem e sair dela, e vice-versa: essa é a relação quiasmática que “Zidane” nos impõe. O vidente não pode possuir o visível (que se afasta na sua transcendência) a tal ponto em que ele mesmo pertence ao visível e está nele. Vidente e visível, signo e sentido, interior e exterior, cada um desses termos, frequentemente considerados como separados, só são eles mesmos sendo o outro. O jogador Zidane não é um corpo que não diz “eu penso”, mas “eu posso”. Entretanto, o “eu posso” ou “eu quero” só se materializa agindo, realizando uma experiência, sendo essa própria experiência. A experiência criadora da existência de uma falta, de uma lacuna.

Merleau-Ponty enfatiza, a todo o instante, que é por transitividade que vemos e tocamos e, ainda, vemo-nos e tocamos-nos. Os sentidos atuam no quiasma: o olho tateia, as mãos observam, os olhos se movimentam com o tato, o tato sustém pelos olhos nossa imobilidade e mobilidade, compensando as duas coisas. Ou seja: o ponto principal é a maneira como o corpo de Zidane absorve a exterioridade da experiência e, concomitantemente, a razão reflexiva e a intencionalidade subjetiva, criando uma composição que se nota ao efetivarem-se as transformações que acontecem, não entre o exterior e o interior, mas na diluição dessa diferença. O visível é um transcendente ao qual só é plausível aproximar-se por uma experiência igualmente transcendente, absolutamente fora de si, sem sair de si.

O que existe na obra fílmica são as sensações e a consciência que temos de as estarmos sentindo. “Zidane” nos propõe um olhar não mais diante do mundo, mas mergulhado nele, próximo em excesso, a ponto de, às vezes, não enxergarmos com clareza os contornos das imagens, sempre preenchidos de margens imprecisas. O que se estabelece com o espectador não é um mecanismo de assimilação ou de empatia para com o jogador/personagem e para com as situações em que ele está envolvido dentro de campo, tampouco é uma afinidade fundamentada em um raciocínio intelectual ou na comunicação de um discurso.

“Zidane” é uma obra que espelha a percepção de mundo típica do indivíduo contemporâneo: confusão e miscelânea sensorial própria a tudo aquilo que vem ao mundo como evento completamente novo, particular, diferente. O impulso que o filme nos causa é da ordem do sonho, no qual pensamentos, sentimentos e sensações ainda não ganharam forma dentro de um *corpus* bem coordenado e coerente. Os diretores jamais abrem mão, seja da plasticidade da imagem, seja da narrativa imagética, antes revelam nelas uma pujança afetiva, uma força sensível, que parece brotar de maneira análoga ao processo pictórico, pelo qual passam os corpos do pintor Francis Bacon e as paisagens de Cézanne, por exemplo.

O empenho maior é a composição de uma “abertura-às-coisas sem conceito”, na inquirição dos modos como a imagem e seus múltiplos elementos podem apresentar-nos coisas, corpos, um campo verde, pessoas, em uma palavra, o mundo, como caso particular de uma capacidade ontológica mais dilatada. O que se percebe no filme é que somente nos sentimos estranhos e experimentamos profundamente uma sensação quando não a compreendemos, isto é, quando não a vestimos com o quer que seja e nos admitimos submergir em todos os seus admissíveis nomes e caminhos. Desse modo, o filme, com seu hibridismo de imagens, opera uma espécie de transgressão da representação pela sensação.

“Zidane” redescobre a potência radiante do cinema dos primeiros tempos, ou seja, um cinema de atrações e espetacular, e faz reviver o poder evocativo dessa arte de registro. O filme vibra a cada imagem com a possibilidade de uma vinculação latente a qualquer momento. É um regresso à origem, todavia não é uma tábula rasa, pois não pretende negar o legado imagético de um século de cinema, pintura, literatura e artes visuais. Merleau-Ponty (2004, p. 35) vê algo parecido na busca de Cézanne por outro tipo de profundidade. Em suas palavras:

É a sua exterioridade conhecida em seu envoltório, e sua dependência mútua em sua

autonomia. Da profundidade assim compreendida não se pode mais dizer que é “terceira dimensão”. Para começar, se houvesse alguma dimensão, seria antes a primeira: só existem formas, planos definidos se for estipulado a que distância de mim se encontram suas diferentes partes. Mas uma dimensão primeira e que contenha as outras não é uma dimensão, ao menos no sentido ordinário *de uma certa relação* segundo a qual se mede. A profundidade assim compreendida é antes a experiência da reversibilidade das dimensões, de uma “localidade” global onde tudo é ao mesmo tempo, cuja altura, largura e distância são abstratas, de uma voluminosidade que exprime numa palavra ao dizer que uma coisa está aí.⁷⁸

Trabalhando em escala e textura, combinando uma multiplicidade de ângulos, de planos e as qualidades visuais e sonoras, o filme toma a questão do audiovisual de um extremo do espectro figural a outro, do figurativo ao abstrato, de um ponto de vista de grandes angulares do campo de jogo para ampliadas imagens que a tela torna um campo de colorido “pixelizado”. A abertura dos créditos iniciais começa com imagens de baixa resolução de todo o campo, filmado em uma tela de TV e acompanhada pelo som de uma voz de um comentarista espanhol, misturando-se com alguns acordes de uma guitarra elétrica. À medida que a câmara chega progressivamente mais perto, a imagem se transforma em uma composição abstrata, uma superfície tátil que lembra os fios entrelaçados coloridos de tecido ou o efeito cintilante de uma pintura do pontilhismo, ou seja, as imagens tornam-se pequenos pontos ou manchas (BEUGNET, 2007, 173-174).

A música cresce lentamente, incorporando a trilha do filme: uma atmosférica e melancólica melodia tocada pela banda de rock escocesa “Mogwai”. A mudança para a visão de Alta Definição efetua uma súbita

⁷⁸ Na versão original: *C'est leur extériorité connue dans leur enveloppement et leur dépendance mutuelle dans leur autonomie. De la profondeur ainsi comprise, on ne peut plus dire qu'elle est "troisième dimension". D'abord, si elle en était une, ce serait plutôt la première: il n'y a de formes, de plans définis que si l'on stipule à quelle distance de moi se trouvent leurs différentes parties. Mais une dimension première et qui contient les autres n'est pas une dimension, du moins au sens ordinaire d'un certain rapport selon lequel on mesure. La profondeur ainsi comprise est plutôt l'expérience de la réversibilité des di-mensions, d'une "localité" globale où tout est à la fois, dont hauteur, largeur et distance sont abstraites, d'une voluminosité qu'on exprime d'un mot en disant qu'une chose est là* (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 65).

mudança de regime ou camada visual, a mudança de uma forma de “hapticidade” (a baixa resolução e a sensação granulada) para outra (claras e detalhada com uma fina textura). A trilha sonora sofre uma mudança semelhante, pois, de repente, o ruído da multidão abruptamente estoura com um imediatismo forte. No entanto, isso não é a passagem da TV para o cinema, mas a entrada na espessura da imagem, dando-nos um sonhar acordado, uma manifestação cintilar. A partir de então, o filme alternará de outro regime visual para outro, combinando planos de imagens de transmissão televisiva com imagens capturadas diretamente em campo, pelas dezessete câmeras, e dando uma crescente preeminência às imagens cinematográficas, a medida que o tempo passa.

No meio do filme, isto é, no segundo tempo do jogo, Gordon e Parreno inserem uma montagem de cinejornais: imagens com intertítulos, extraídas de notícias de televisão, transmissões para formar uma evocação caleidoscópica de eventos que ocorreram no mesmo dia da partida. Podemos ver desde fotos de inundações em Montenegro a imagens de Elián González, jornalista de uma TV cubana, do anúncio de venda de uma nave espacial do filme “Guerras nas Estrelas” no *E-bay* à notícia da gravação de ondas de plasma pela sonda espacial *Voyager*, e a descrição de um ataque terrorista em Najaf, no Iraque, que inclui uma rápida imagem de um transeunte que ostenta uma camiseta do Real Madrid, com o nome de Zidane.

“Zidane” consiste, por esse viés, em diversos sentidos de tempo. Em primeiro lugar, há o tempo da percepção. Do ponto de vista de Merleau-Ponty, é o tempo daquele que percebe, que conecta tanto o passado quanto futuro. No cinema, como em outras artes temporais, a memória do espectador é desafiada, uma vez que a obra de arte se desenvolve em uma temporalidade. Dessa maneira, o significado das imagens é dependente das imagens que a precedem, e a sucessão delas cria uma nova realidade. Contudo essa totalidade não é simplesmente uma soma dos elementos, porque o que conta em um filme não é simplesmente a sua capacidade de “gravar” o tempo; o significado do filme é incorporado também ao seu ritmo.

O filme sobrepõe uma variedade de tendências e de camadas temporais: a triste evocação do século XX, por meio da televisão com antigas transmissões, combinando com um eixo futurista de interconexões globais e de imagens em alta definição, bem como o enquadramento preciso do jogo capturado em “tempo real” e a apaixonante, flutuante imbricação do filme como evento presente. Em vez de construir uma convencional narrativa, com o drama do jogo

dominado pelo placar, pelo gol, pela ação, Gordon e Parreno usam o ângulo múltiplo do material audiovisual, como matéria esculpida, literalmente moldando o filme como um corpo de mudança de texturas e intensidades, cheio de esquisitices, de buracos e de regiões obscuras (COLARD, 2006, p. 54).

Concentrar-se em um único jogador é transformar o jogo em um acontecimento incomum, um evento que está cheio de calmarias, momentos de esperança, quebrado por mudanças abruptas de ritmo e de tempo. O poder afetivo do filme é gerado menos pelo drama do jogo como uma sequência de eventos do que pelo drama da transformação do material imagético do filme. A obra é construída sobre uma série de alternâncias, mudanças de direção dentro dos planos, mudanças na escala e no foco, em ângulos e pontos de vista reunidos através da montagem e da edição virtuosa a que correspondem diversos planos da mesma ação em combinações rítmicas e tonais.

Essas alternâncias, como em uma composição musical, são entrelaçadas com ou sem as flutuações da trilha sonora. O mais impressionante é a passagem de composições sem forma ou quase abstratas para percepções nítidas e cristalinas, por um corte seco, de um extremo *close-up* para uma visão de grande-angular, do rugido incipiente da multidão para o som de uma voz isolada ou da respiração de Zidane, ou ele pedindo a bola para chutar. Operado pelo “olho telelente” e a trilha sonora, o desaparecimento e o reaparecimento da figura, aparentemente sob a dissolução de um feixe concentrado de milhares de olhares, ou fundindo-se com o fundo, com o fervilhante corpo coletivo da multidão, geram uma sensação de euforia em vez de ameaça.

É a emoção de um potencial infinito para o quiasma, para a visibilidade, que é encapsulado nestas flutuações, no foco e na mixagem de som, e que é ecoado na descrição de Zidane de sua percepção, que pode ser também a nossa, de seu ambiente quando está no campo de jogo, dada em uma breve série de legendas e de intertítulos. Para Zidane, quando você está profundamente dentro do jogo, realmente não ouve a multidão. Ao mesmo tempo, você pode quase escolher o que quer ouvir.

Os realizadores fazem uso acentuado das lentes teleobjetivas, alternando o foco ampliado, *close-up*, ora para o jogador, ora para multidão. O filme inclui estranhamente inserções pungentes de detalhes visuais e sonoros, como os planos repetidos dos pés do jogador, as pontas de suas chuteiras roçando a grama, uma mão suspensa em pleno ar, o som de um suspiro. Esse dispositivo dá uma estranha sensação de

intimidade para certas cenas, esvaindo a sensação de profundidade para o ponto no qual sentimos o olhar da câmera literalmente tocar o corpo do jogador (BEUGNET, 2007, p. 174).

De fato, existem vários *close-up* do pescoço, do rosto e dos pés de Zidane. Um *close-up*, o plano de detalhe, contém uma oposição binária de proximidade e distância, bem como a noção de amplidão e pequenez. Tradicionalmente, ao *close-up* tem sido conectada a ideia de atraso: ele interrompe ou retarda a narração e a ação. Ele também oferece um detalhe, de preferência o rosto de um ator, para o espectador perceber algum ponto específico a que se queira dar ênfase. O *close-up* também força o espectador a perder uma visão geral da situação, e esse aspecto sugere uma proximidade com a abordagem merleauPontiana, que sublinha a importância de perder a posição de um observador de fora.

A partir da perspectiva fenomenológica, o *close-up* reivindica para o corpo os sentidos do tato e do cheiro, especialmente quando a câmera focaliza diferentes texturas, tais como a grama do campo. Em outras palavras, há cenas em que o filme apresenta certa visão háptica. Laura Marks (2000, p. 162) utiliza a distinção entre visão háptica e visão óptica, mas hapticidade e opticidade não estão meramente nos olhos do espectador. Pelo contrário, a obra de arte também pode oferecer imagens táteis ou ópticas. Muitas vezes, as imagens hápticas não revelam uma figura singular e identificável, porém mais ou menos impressões ambivalentes. As imagens podem encorajar uma relação física entre o espectador e a própria imagem.

Em “Zidane”, o entrelaçamento das imagens consiste de um ritmo de visões hápticas e ópticas. A obra nega uma perspectiva em que o jogo seria visto como um todo, dando apenas lampejos da partida. Podemos sublinhar ainda que a visão háptica supera a distância, já que ela incentiva um contato com o tato e reversível com o corpo do jogador, tanto nas imagens como nos espectadores.

Os *close-ups* de “Zidane” podem ser vistos como uma visão háptica, mas os planos fechadíssimos e a visão háptica não são necessariamente idênticos. Há também outros tipos de planos cinematográficos que podem trazer a visão háptica, como quando, ocasionalmente, os *close-ups* ficam em paralelo com os jogadores e as notícias e os comerciais virtualmente digitalizados circundam o campo de jogo. Efeitos similares são alcançados quando a câmara filma o jogo através de um monitor de televisão, ou nos momentos em que a imagem está fora de foco e, assim, o jogador, de repente, rompe em pedaços,

girando as imagens fílmicas em uma miscelânea irreconhecível de pixels (HACKLIN, 2013, p. 188).

Surpreendentemente, no extremo *close-up* no rosto, a gravação de um minuto de movimentos faciais, o derramando de suor e, nos momentos de ação, em particular, a forma como a telelente esmaga a figura no fundo recordam o mundo dos filmes de *western* e, em particular, os efeitos imagéticos destacados pelo cineasta Sergio Leone. Nas acelerações brutais da velocidade, o tumulto de corpos se acotovelando, o som de golpes, encontramos o eco repentino de cavalgadas e tiroteios, de grupos de cavalos e cascos martelando o chão. Além disso, a presença carismática de Zidane, com uma mistura de gentileza e temperamento explosivo, responsáveis por suas reações imprevisíveis, lembra, às vezes, as figuras heroicas ambivalentes dos filmes norte-americanos de caubóis.

O filme finaliza com Zidane recebendo um cartão vermelho depois de uma briga ou discussão com o jogador do time adversário e sendo expulso de campo. É um presságio curioso para o evento que marcou a partida final de Copa do Mundo de 2006, em que também Zidane foi expulso depois de agredir um jogador italiano com uma cabeçada.

Podemos dizer que, no filme, há um quiasma que se torna visível por meio da precessão recíproca que afeta e conecta os diversos componentes/corpos que se encontram por meio do campo de intensidade dessa obra: espectador do filme, jogador, time, multidão dentro do estádio. Apesar de, ou graças ao seu jogo de escalas e texturas e seu formato montagem, o filme não efetua uma fragmentação do corpo, mas constrói novos distintivos agenciamentos que combinam o corpo como carne, a imagem-carne (individual e coletiva, na tela e fora da tela), e como uma entidade abstrata, espectador, jogador, equipe e multidão são conectados como construções culturais, sociais e históricas.

“Zidane” destaca sempre um momento em que nosso próprio olhar, nosso desejo de olhar, é espelhado para voltar a nós. O filme é capaz desse movimento, em que nós, como espectadores, mostramos nosso próprio voyeurismo, nossos próprios desejos e esperanças que dão suporte ao filme. De fato, o filme é uma inscrição do nosso olhar: a tecnologia é um adjunto ao nosso desejo de ver, mas ela também se volta contra nós, fazendo-nos e tornando-nos hesitantes em perguntar se podemos encontrar sinais de nós mesmos no campo de futebol, saber se o nosso desejo de alguma forma muda e afeta o que vemos (BEUGNET, 2007, p. 174-175).

Em última análise, essa obra cinematográfica se abre a um espaço onde o pensamento dual (dentro/fora, corpo subjetivo/mundo objetivo, significado abstrato/experiência concreta) deixa de fazer sentido. Para a duração do filme, pelo menos, o espectador pode estar no passado e no presente, atuar no campo de jogo como uma lenda ou em equipe; ele se torna imagem, câmera, multidão, mundo ou, simplesmente, podemos deixá-lo ser imerso no intenso campo sensorial do filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As luzes diminuem ou apagam-se. Portas, cortinas, passos e vozes, como pálpebras pesadas, fecham-se ou abafam-se, garantindo um silêncio parcial das sombras do mundo, quase abandonado no exterior de uma sala de projeção. Há uma erupção de luzes e de brilhos que surgem na tela. Poltronas ou sofás geralmente confortáveis abrigam certo repouso do corpo, porém não permitindo um total desativamento do polo motor da ação. Contemplamos as imagens e somos, ao mesmo tempo, contemplados por elas, que nos conduzem ao enigma do possível. Entre a tela de imagens e o mundo, há uma reciprocidade. O resultado dessa experiência é uma abertura para a percepção. O espectador, então, pode-se entregar às impressões visuais, auditivas e sinestésicas evocadas a partir dela. Impressões que lhe atravessam e constituem o ser.

As artes, em suas múltiplas manifestações, e, especialmente, o cinema, têm esse poder. A manifestação artística não surge como um exame ou uma avaliação do mundo, porém como um procedimento dinâmico e duradouro de criação, de recriação e de experimentação de um mundo. Um processo que sugere uma coincidência de presença e ausência, visibilidade e invisibilidade, perfeição e inacabamento, totalidade e abertura. Uma experiência irreduzível à generalização, experiência que, precisamente, por localizar-se além de nossas possibilidades, estimula a pensar em uma unidade claramente paradoxal entre o provisório e o transitório por natureza e o extemporâneo, sempre análogo a si mesmo.

Esse talvez seja o compromisso que as artes levam consigo no horizonte, e o cinema veio intensificar todos esses aspectos. Os autores que trabalhamos no primeiro capítulo preocupavam-se em dizê-lo. De maneira geral, para André Bazin, Amedee Ayfre, Jean Mitry e Rudolf Arnheim, a imagem cinematográfica, intensificando as rupturas apresentadas pela fotografia, dissolvia todas as incoerências da pintura, do teatro e da literatura e assegurava, enfim, uma reprodução objetiva, mecânica, autêntica da realidade a ponto de embarçar-se com ela. Essa relação singular, única, com o mundo poderia ser reverenciada, seguida e cultivada. A partir dos irmãos Lumière, curiosamente, a permanente inovação do mundo, cerne de todas as artes, ganhou em intensidade e, ao mesmo tempo, banalizou-se.

Vimos que, em 1945, o filósofo Merleau-Ponty, na sua conferência “O cinema e a nova psicologia”, entendia a imagem cinematográfica enquanto uma *gestalt*, uma forma temporal, um todo

sem síntese, evidenciando a ligação natural entre o interior e o exterior, e assegurando o olhar como composição de um sentido anterior à inteligência. É nesta esteira que o filósofo mostrará as afinidades entre a sétima arte e a psicologia da forma, colocando o cinema em sua crítica à concepção clássica da percepção.

Daí a busca por uma noção de ser na existência fenomênica do mundo, que não faz referência puramente a algo anterior à imagem, mas que descreve e narra, e coloca em movimento, ao mesmo tempo, em um ir e vir característico de nossa imaginação. O cinema, sob essa ótica, pode ser visto como uma espécie de animação, abalizado pela natureza flexível de seus elementos e procedimentos, em que corpos, personagens, objetos, emoções e dramas estão continuamente em formação, em um nascimento ininterrupto da matéria, da forma, do sentido.

Nas suas primeiras obras, como “Fenomenologia da percepção”, com as noções de corpo, visão e comportamento, Merleau-Ponty nos auxilia a refletir acerca da arte fílmica como um movimento que não se restringe, de maneira alguma, ao almejar artístico de um autor, nem ao resultado obtido sobre o espectador, nem, ainda menos, a uma carga intrínseca a obra, fora de contexto. Vemos um cinema capaz de circunscrever a essência dos corpos, de fazer expressar o espaço e a luz que lá estão, de capturar o olhar das coisas, dos objetos, dos seres, em um exercício da faculdade de sentir que nos proporciona modos diferenciados e imprevisíveis de resistirmos ao mundo.

Ao amplificarmos esse viés, a visão acarretará essencialmente a possibilidade de se ver e de ser visto. Visível e móvel, o corpo computa-se entre as coisas, como uma delas, aprisionado ao tecido do mundo. Porém, exatamente porque vê e se move, o corpo conserva as coisas ao seu redor, como uma espécie de anexo ou prolongamento. É isso que induzirá o filósofo a dizer, posteriormente, não ser mais admissível pensar de acordo com a separação entre sujeito e objeto.

Consequentemente, Merleau-Ponty buscará, na noção de carne e de quiasma, de traço propriamente ontológico, uma maneira de nomearmos em um movimento próprio, o ser aparentemente paradoxal de nosso corpo como ser de “duas faces”, uma coisa entre as coisas e aquilo que as vê e as toca (MERLEAU-PONTY, 2009a, p. 133). A carne designa, ao mesmo tempo, a natureza reversível do corpo (visível e vidente, corpo fenomenal e corpo objetivo, dentro e fora) e do mundo (superfície e profundidade, visível e invisível, fato e “essência carnal”, fenômeno e “ser de latência”, doação e contração, luz e trevas) e a unidade fundamental entre corpo e mundo.

A noção de carne e sua estrutura quiasmática de reversibilidade estabelece um equilíbrio entre a intimidade e alteridade, bem como entre a identidade e a diferença e entre a unidade e a pluralidade. O que Merleau-Ponty mostra é ainda maior do que o equilíbrio entre elas, algo que estava intrínseco no diálogo entre sujeito e objeto na “Fenomenologia da percepção”. Esse filósofo pretende, desse modo, integrar também a carne dentro de sua ênfase sobre a criação do sentido e do primado tanto da percepção, quanto da fenomenologia.

Já em “O olho e o espírito”, como examinamos, Merleau-Ponty discute como a pintura possui um acesso privilegiado à reversibilidade entre vidente e visível. Nesse sentido, o quiasma entre vidente e visível institui uma reversibilidade na carne do mundo, denominada, nesse caso, de visibilidade. Como visto, essa proliferação de reversibilidades ecoa-se em “O visível e o invisível”, tal como um componente essencial da carne, como o local de infinitas relações quiasmáticas, capaz de estruturar uma cabal ontologia.

Nessa imersão no sensível, nesse movimento que aponta para uma nova forma de compreender o ser, o mundo e a sua visibilidade, Merleau-Ponty tracejou uma reaproximação com o cinema que não pôde realizar-se cabalmente. Em algumas de suas últimas notas de trabalho, é possível identificar a intenção do filósofo por uma investida filosófica do cinema, não mais para esclarecer um pensamento pré-elaborado, o cinema, agora, como a promoção da presença viva de nossa especular carnalidade, uma forma particular de expressar o ser, uma estética que se situa dentro de intenso diálogo do visível e do invisível.

As notas e os últimos ensaios do filósofo, como “O olho e o espírito” e “O visível e o invisível” parecem entrever, ou pelo menos inferir, as orientações por meio das quais a última fase do pensamento de Merleau-Ponty teria podido desenvolver uma consideração ontológica do cinema, realçando, mormente, seu caráter não mimético, como uma apresentação de um inapresentável. Essa reaproximação abarca a questão da visão, como existência visual, como a reversibilidade da carne, isto é: “essa precessão do que é sobre o que se vê e faz ver, do que se vê e faz ver sobre o que é” como “encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do ser” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 44).

Desse modo, a questão da reprodução objetiva ou subjetiva do mundo que tanto interrompeu um novo pensamento da imagem e do imaginário é totalmente revista, restituindo a visão sua força basilar de manifestar mais do que ela própria. Para Merleau-Ponty, a visão é a transformação das coisas mesmas em visão, visibilidade e também

vidência (*voyance*). Ser ou não ser visto são atributos das coisas, de seu tornar-se presente. O que se pressupõe é a compreensão do filme não como pura representação.

Ao colocar na tela um campo de árvores e flores, o cineasta não as copia ou as reproduz. É impossível afastar sujeito de objeto, o ver do que é visto, ambos compõem-se nessa relação de equivalência. Ao mesmo tempo em que a paisagem sugere e o cineasta a filma, sua obra compõe-se, buscando, nessa paisagem, o que falta à imagem para alcançar sua integral expressão. Não temos aqui uma relação de causa e efeito, assim também como não podemos considerar o cinema como simples fabricação segundo a vontade do artista.

O cinema se constitui uma visibilidade, uma doação em carne imprescindível para expressar o ser, capaz de pensar sobre nossa amalgamação com o mundo e as coisas. Temos aqui um cinema que se estabelece pela carnalidade e que se dirige a seu espectador de forma direta e constante, procurando um ornamento de sensorialidade que dê a ele atributos para realizar-se como discurso. O filme, então, cria um tempo outro, em um fluxo de imagens sonoras e visuais que se atrelam ou se interrompem, corpos que se avizinham e se distanciam, aparecem e desaparecem. Além do mais, há o insurgir da imagem envolta em um vai e vem das coisas à forma, do fato ao sentido, e vice-versa.

Essa característica faz ver um cinema que coloca em movimento, por meio de todos os procedimentos e estratégias disponíveis, sem hierarquizá-los, sem fazer diferença entre os termos e as naturezas, todos imbricados e reversíveis, uma espécie de perseguição ou regresso a algo mais elementar. Sendo assim, a profundidade, a cor, a forma, o traço, as linhas, os corpos, os personagens, a intriga, o olhar são galhos do ser e estão em precessão recíproca uns com os outros. Se cada um deles traz consigo toda a folhagem, não existem questões apartadas, nem caminhos ou estéticas categoricamente opostas, nem apostas parciais ou opções sem recuo. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 45).

Ver o cinema como ontologia do ser não é afirmar simplesmente o primado da sensibilidade em detrimento das funções narrativas ou discursivas do filme. Constitui-se uma maneira diferente de olhar para o mundo, acolhendo uma demanda que vem dos filmes, uma lógica em espiral, em que reconhecemos o aquém a que o cinema remete, uma região de seres densos, compactos, interdependentes, abertos e despedaçados, e direcionar sua procedência para esse informe, no indeterminado dos traços, das forças, dos corpos, na produção de outra temporalidade, de outra fruição.

Dessa maneira, Merleau-Ponty nos ajuda a compreender o cinema moderno e também o contemporâneo, quando revela que a sobreposição que oculta e torna virtual a visibilidade das coisas associa-se à manifestação visível no mundo. Em outras palavras, as técnicas cinematográficas têm, como eficácia a ser explorada, a solicitação de uma abertura às coisas sem conceito: a intensidade de um rosto que um *close-up* enfatiza, o plano-sequência que expressa a possibilidade sem par de sentido, o sussurro indeciso dos movimentos, dos olhares, das cores, dos cenários, tudo está conectado, interdependente, distintos, porém simultâneos.

Um pintor, assim como um cineasta, faz regressar à luz aquilo que dela desabrocha e, por isso, a visão do pintor é um nascimento contínuo. As imagens de “Zidane: um retrato do século XXI” parecem mesmo interrogar as coisas que dão acesso à visibilidade e se mostram como existentes. Essa interrogação se faz na imagem, por meio dela, e se dilata em nós espectadores, como uma celebração da origem emblemática e febril das coisas em nosso corpo, que supõe, em Merleau-Ponty, uma unidade ontológica e não uma rachadura entre ver e pensar.

Não é sem motivo que, ao ponderar a respeito da pintura de Cézanne, Merleau-Ponty defenderia a incoerência dessa dissensão e o diálogo entre as artes. Para o filósofo, a primeira das pinturas vai até o profundo do porvir, cada obra de arte cria, antecipadamente, todas as outras. Portanto, para um cineasta como Jean-Luc Godard, o mundo estará sempre por ser filmado, acabará sem ter sido findado. O cinema, como a pintura, caminha por desvios, transgressões, imbricações e quiasmas, o que não significa dizer que o pintor ou o cineasta não saibam o que querem, “mas que o que eles querem está aquém dos objetivos e dos meios, e comanda do alto toda a nossa atividade útil” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 45).

Nesse sentido, as imagens godardianas incomodam nosso olhar com suas arestas, reivindicando-nos uma presença absoluta, em virtude de um sentido de configuração cuja ideia não nos é dada pelo “sentido teórico”. É um mundo curioso que se vê instituído, renovado, ainda não domesticado por nenhuma cultura e que nos pede para criar, novamente, a cultura. Por isso, seus filmes dão a impressão da natureza em origem, sua presença iminente.

Ao buscar um reencontro com um contato mais simples entre as formas, as cores, os planos, os movimentos e o que propagam para nós, ao desconstruir essas camadas de significados para poder reconstituí-las na própria imagem, em seu fluxo e refluxo, Godard faz da experiência

cinematográfica uma experiência criadora que nos admite pensar não o que já foi pensado, mas o que se esconde encoberto ao pensado. É o impensado encarnado de Merleau-Ponty, fundo inexaurível do sensível.

O filme “Zidane: um retrato do século XXI” faz vir ao ser aquilo que sem ele nos privaria de experimentá-lo, ou seja, o mundo de imagens em profusão. Ele tateia ao redor de uma finalidade de exprimir algo para o qual não possuímos um arquétipo, pois é o próprio filme, em ato, que acende a via de acesso para o contato pelo qual é possível haver experiência. Se “o Ser é aquilo que exige de nós criação para que dela tenhamos experiência” (MERLEAU-PONTY, 2009a, p. 187), o trabalho do cineasta é justamente captar as imagens como criação autônoma.

O cinema, portanto, é uma arte que nos faz ver ao invés de explicar, em uma relação excepcional com a realidade, que atravessa noções como mistério, ambiguidade, revelação e sentimento. Ao longo desse processo, a imagem cinematográfica necessita ser vista como uma não redução da realidade, movimentando-se cada vez mais próxima dela, para sempre dependente dela. Os cineastas podem estar atentos para a dimensão ontológica do cinema por meio, talvez, de uma elaboração sempre situada e contextual, para além dos estilos, estéticas e teorias.

Contudo o mais importante aqui é a compreensão de que um filme, antes do que quer que seja, propõe-nos uma formulação ontológica. Essa compreensão, que pode sobrepujar muitos dos dilemas nos quais várias autores e cineastas se veem enredados, diz respeito também a nós espectadores, porque a relação ontológica entre a imagem e a realidade não se constitui em si mesma e se assegura no processo de se oferecer, sem predeterminações.

Ao assistirmos às imagens fílmicas, algumas delas nos apanham, arrastam-nos, como em um furacão, para algo que insiste como um evento em suspensão. Elas simplesmente nos invadem. Pensamos de dentro delas, como carne, e não apenas com elas. O filme se pensa em mim ao expressar em mim com imagens para cujo sentido não tenho modelos. Nisso, alguns cineastas elaboram narrativas para além das causas ou dos efeitos, sem ênfase psicológica, moral ou ideológica, com atenção diferenciada aos espaços, à caracterização dos personagens, à acentuação hiperbólica da materialidade dos corpos, à relação carnal e quiasmática entre estes e a paisagem e o cenário.

Podemos dizer que a aproximação com os diversos conceitos filosóficos de Merleau-Ponty se faz sempre como um meio para se provocar e produzir ideias encarnadas e aberturas investigativas. A atitude desse diálogo está em não reduzir cinema à verificação de leis

preestabelecidas ou torná-lo um campo de exemplificação de conceitos e de teses filosóficas. Uma imagem clama pelo imperativo irreprímível de outra imagem. Esse ímpeto poderia garantir que o pensamento encarnado sobre o cinema esteja sempre atento às transformações dos meios e das formas, obrigando-nos a colocar, invariavelmente em questão, nossa posição, nossas maneiras de ver e de pensar.

Por todas essas razões, o poder e o endereçamento da imagem, sua aptidão de propor relações, suas possibilidades de causar deslocamentos, de concretizar conceitos como carne e corpo não podem ser tomados como meros produtos rejeitáveis depois de consumidos, ainda que sejam permissíveis a essas ações. Discorrendo sobre a obra de Cézanne, Merleau-Ponty (2004, p.121-126) pondera que esse pintor não considerou ter que escolher entre a sensação e o pensamento, como entre a ordem e o caos.

De fato, ele não almejava afastar as coisas fixas que brotavam ao nosso olhar e sua maneira fugaz de vir ao mundo; ambicionava, sim, pintar a matéria em vias de se formar, a ordem surgindo por uma disposição irrefletida e impensada. O filósofo pontua que uma maçã pintada de Cézanne é mais autêntica que todas as maçãs possíveis reunidas. Ela “inventa” todas as outras maçãs, pois essa fruta, antes de ter sido elaborada pictoricamente por Cézanne, ainda não era o que passou a ser.

Entendemos que o filme entrega ao espectador a potência do mundo que se torna imagem. Trança sua atenção em um domínio da visibilidade, produzindo nela uma mistura dosada de fascinação, sideração, mostração e curiosidade. O cinema, pelo arranjo importante dos espaços e do tempo, afirma seu poder expressivo diante das coisas e das pessoas, percebendo condutas, estilos de comportamento, ou seja, maneiras de se estar no mundo que especificam o humano.

O pensamento filosófico de Merleau-Ponty consiste em revelar sucessivamente que a obra cinematográfica não é, de forma alguma, redutível àquilo que a motivou, pois envolve essencialmente procedimentos específicos que ela mesma induz e mobiliza. Em outras palavras, o filme pode ser apreendido estética e não didaticamente, já que as ideias e os fatos são apenas os materiais da arte.

O filme não consiste em descrever as coisas ou em expor ideias, mas em criar mecanismos próprios de uma visibilidade imagética, que, de uma maneira quase infalível, situa o espectador em certo estado fílmico. Nessa esteira, concluímos que o filme não significa nada além de si mesmo. Assim, o cinema produz sua própria essência, sua ontologia e, nesse sentido, permanece irreduzível às outras artes.

REFERÊNCIAS

- ANDREW, James Dudley. **The major film theories**: an introduction. Oxford: Oxford University Press, 1976.
- _____. **André Bazin**. New York: Columbia University Press, 1978.
- _____. **Concepts in Film Theory**. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- _____. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ARNHEIM, Rudolph. **Film as Art**. Berkeley: University of California Press, 1957.
- _____. **Art and Visual Perception**. Berkeley: University of California Press, 1974.
- AYFRE, Amédée. Neo-réalisme et phénoménologie. **Cahiers du Cinéma**. Paris, v.2, n. 17, p. 6-18, nov. 1952.
- _____. **Conversion aux images?** Paris: Cerf, 1964.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.
- _____. **O olho interminável**: cinema e pintura. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- _____. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004a.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BAECQUE, Antonie de. O corpo no cinema. In: COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (orgs.). **História do corpo**: as mutações do olhar: o século XX. Petrópolis: Vozes, 2008.

BARBARAS, Renaud. **De L'Être Du Phénomène**: sur l'ontologie de Merleau-Ponty. Grenoble: Jérôme Millon, 1991.

BARTHES, Roland. Saindo do Cinema. In: METZ, Christian *et al.* **Psicanálise e cinema**. São Paulo: Global, 1980.

BARTUCCI, Giovanna (org.). **Psicanálise, cinema e estética de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

BASTOS, Marco Toledo de Assis. **Espectral**: sentido e comunicação digital. 2010. 264 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BATAILLE, George. **A experiência interior**. São Paulo: Ática, 1992.

BAZIN, André. **Jean Renoir**. Paris: Ivrea, 1971.

_____. **Orson Welles**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.

_____. **Orson Welles**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998a.

_____. **Qu'est-ce que le cinéma?** Paris: Cerf, 2010.

_____. **O que é o cinema?** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENVENISTE, Emile. História/Discurso (Notas sobre dois voyeurismos). In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência no cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983. p. 403-410.

BERGALA, Alain. **Nul mieux que Godard**. Paris: Cahiers du cinéma, 1999.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNARD Flynn; WAYNE, J. Froman; VALLIER, Robert (eds.). **Merleau-Ponty and the possibilities of philosophy**. New York: State University of New York, 2009.

BEUGNET, Martine. **Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

BEZERRA, Júlio. “Merleau-Ponty e o Diálogo entre Cinema e Fenomenologia”. **Revista de Cinema da UFRB**, ano 5, n. 8, 2015. Disponível em: <
<http://www3.ufrb.edu.br/cinecachoeira/2015/05/merleau-ponty-e-o-dialogo-entre-cinema-e-fenomenologia/>>. Acesso em: 5 mar. 2015.

BITENCOURT, Amauri Carboni. **Merleau-Ponty acerca da pintura**. 2008. 118 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. London: Methuen & Co, 1985.

BLANCHOT, Maurice. **L'Espace littéraire**. Paris: Gallimard, 1955.

BLUESTONE, George. **Novels into Film**. Berkeley: University of California Press, 1966.

BUENO, Rodrigo Poreli Moura. **Tempo e devir em convulsão: dimensões da história no cinema de Glauber Rocha (1964-1969)**. 2010. 124 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Assis-SP.

CALDIN, Clarice Fortkamp. **Leitura e terapia**. 2009. 216 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis.

CARBÓ, Antoni Gonzalo. “El ver que excede la vista en Maurice Merleau-Ponty y Jean-Luc Godard”. **Convivium**, n. 24, 2011, p. 139-162.

CARBONE, Mauro. **La visibilité de l'invisible: Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust.** New York: Georg Olms Verlag, 2001.

_____. **La chair des images: Merleau-Ponty entre peinture et cinéma.** Paris: Vrin, 2011.

_____. (org.). **L'empreinte du visuel: Merleau-Ponty et les images aujourd'hui.** Genève: MetisPresses, 2013.

CARDIM, Leandro Neves. **A ambiguidade na “Fenomenologia da percepção” de Maurice Merleau-Ponty.** 2007. 199 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CARMO, Paulo Sérgio do. **Merleau-Ponty: uma introdução.** 2. ed. São Paulo: EDUC, 2011.

CARROLL, Noël. Film/Mind Analogies: The Case of Hugo Munsterberg. **Journal of Aesthetics and Art Criticism.** n. 46, v. 4, Summer, 1988, p. 489-499.

_____. **Philosophical Problems of Classical Film Theory.** Princeton: Princeton University Press, 1988a.

CARVALHO, Jayme Ferrer de. “Alice, vamos jogar? Ensaio sobre a Estrutura da Forma na transição pragmática”. **Revista Lusófona de Arquitectura e Educação,** Lisboa, n. 4. p. 152-176, 2010.

CASETTI, Francesco. **Theories of Cinema: 1945-1995.** Austin: Texas University Press, 1999.

CAVELL, Stanley. **The World Viewed: reflections on the Ontology of Film.** Cambridge: Harvard University Press, 1979.

COLARD, Jean-Max. “Zidane, Un Portrait du XXIème siècle de Douglas Gordon et Philippe Parreno”. **Les Inrockuptibles,** Paris, n. 547, p. 50-55, mai. 2006.

DELEUZE, Gilles. **Cinéma I: L'Image-mouvement.** Paris: Minuit, 1983.

- ____. **Cinéma II: L'Image-temps**. Paris, Minuit, 1985.
- ____. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985a.
- ____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- ____. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- ____. Qu'est-ce que l'acte de création? In: LAPOUJADE, David (org.). **Deux régimes de fous**: Textes et entretiens, 1975-1995. Paris: Minuit, 2003. p. 292-301.
- ____. O que é o ato de criação? In: DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. 2. ed. rev. ampl. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2012. p. 389-399.
- ____; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- ____; Introdução: rizoma. In: _____. **Mil Platôs**: Capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed.34, 1995. v. 1.
- DESCARTES, René. **Meditações metafísicas**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DILLON, M. C. **Merleau-Ponty's Ontology**. Evanston: Northwestern University Press, 1997.
- DUCHÊNE, Joseph. La structure de la phénoménalisation dans la Phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty. **Revue de métaphysique et de morale**, Paris, n. 3, p. 392-395, 1978.
- EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 269-280.
- FAHLE, Oliver. “La différence entre l'image et le visible”: Merleau-Ponty et la théorie de l'image des médias contemporains. In:

CARBONE, Mauro (org.). **L'empreinte du visuel: Merleau-Ponty et les images aujourd'hui**. Genève: MetisPresses, 2013. p. 15-26.

FERRAZ, Marcus Sacriní Ayres. **O Transcendental e o existente em Merleau-Ponty**. São Paulo: Humanitas, 2006.

_____. **Fenomenologia e ontologia em Merleau-Ponty**. São Paulo: Papirus, 2009.

FURLAN, Reinaldo. “Carne ou Afecto”: fronteiras entre Merleau-Ponty e Deleuze-Guattari. **Dois pontos**, Curitiba, São Carlos, vol. 8, n. 2, p. 99-130, out. 2011.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa: ensaio de métodos**. Lisboa: Arcádia, 1979.

GODARD, Jean-Luc. **Godard par Godard**. Paris: Cahiers du cinéma, 1950-1984, v.1, 1984-1988, v.2.

_____. **Introdução a uma verdadeira história do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____; ISHAGHPOUR, Youssef. **Archéologie du cinéma et mémoire du siècle: dialogue**. Paris: Farrago, 2000.

GONÇALO, Pablo. “Cantos e uivos de resistência”. **Revista Cinética**, mai. 2014. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/timbuktu-de-abderrahmane-sissako-mauritania-2014>>. Acesso em: 03 jun. 2015.

GONÇALVES, Jacqueline Brizida. **Hans Staden: as narrativas literárias e cinematográficas em contraste**. 2011. 99 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

HACKLIN, Saara. **Divergencies of Perception: The Possibilities of Merleau-Pontian Phenomenology in Analyses of Contemporary Art**. Helsinki: Nord Print, 2012.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Petrópolis: Vozes, 1993.

HÉLAS pour moi. Direção, roteiro e montagem de Jean-Luc Godard. Elenco principal: Gérard Depardieu e Laurence Masliah. França; Suíça: Les Films de Alain Sarde, 1993. [35 mm], Digital (95 min.), MPEG-2, son., color.

HIDALGO, Matheus. **Gestalt, expressão e temporalidade:** considerações sobre a Fenomenologia da percepção. 2009. 165 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade de São Carlos, São Carlos.

HISTOIRE(S) du Cinéma. Direção, edição e narração de Jean-Luc Godard. França; Suíça: Gaumont; Centre National de la Cinématographie, 1988-1998. Distribuído por Artificial Eye. [Video], DVD (266 min.), MPEG-2, son., color.

HUSSERL, Edmund. **Méditations cartésiennes**. Paris: Vrin, 1953.

____. **La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale**. Paris: Gallimard, 1976.

HUSSERL, Edmund. **Investigações lógicas:** 6.^a investigação: elementos de uma elucidação fenomenológica do conhecimento. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

____. **Meditações cartesianas** - introdução à Fenomenologia. São Paulo: Madras, 2001.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1979.

JE VOUS salue Marie. Direção e roteiro de Jean-Luc Godard. Montagem de Anne-Marie Miéville. Elenco principal: Myriem Roussel e Thierry Rode. França; Suíça; Reino Unido: JLG Films; Gaumont, 1985. [35 mm], Digital (107 min.), MPEG-4 AVC (H.264), son., color.

JLG/JLG – autoportrait de décembre. Direção, roteiro e montagem de Jean-Luc Godard. França: Gaumont, 1995. [35 mm], Digital (62 min.), MPEG-2, son., color.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film:** Theory Redemption of Physical Reality. Princeton: Princeton University Press, 1960.

KRISTENSEN, Stefan. Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement. **Archives de Philosophie**, Paris, v. 69, n. 1, p. 123-146, 2006. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2006-1-page-123.htm>>. Acesso em: 12 jun. 2012.

_____. “Voir le fond des choses”: esthétiques de l'intervalle de Merleau-Ponty à Godard en passant para Deleuze. In: CARBONE, Mauro (org.). *L'empreinte du visuel: Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*. Genève: MetisPresses, 2013. p. 157-168.

_____. “Touching the Virgin. On the politics of intimacy in Jean-Luc Godard's *Hail Mary*”. **Emotion, Space and Society**, n. 13, p. 134-139, 2014. Disponível em: <<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1755458613001102>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

LA SALVIA, André Luis. **Introdução ao estudo dos regimes de imagens nos livros “Cinema” de Gilles Deleuze**. 2006. 91 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

LANGDALE, Allan. Stimulation of Mind: The Film Theory of Hugo Munsterberg. In: _____. **Hugo Munsterberg On Film: The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings**. New York: Routledge, 2002.

LANIGAN, Richard L. **Speaking and Semiology: Maurice Merleau-Ponty's phenomenological theory of existential communication**. 2. ed. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 1991.

LEFORT, Claude. **Sur une colonne absent: écrits autour de Merleau-Ponty**, Paris: Gallimard, 1978.

_____. Prefácio. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MACHADO, Arlindo. Apresentação. In: DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MARKS, Laura U. **The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses.** Durham, NC: Duke University Press, 2000.

MATTHEWS, Eric. **Comprender Merleau-Ponty.** Petrópolis: Vozes, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **La Structure du Comportement.** Paris: Presses Universitaires de France, 1942.

____. **Phénoménologie de la Perception.** Paris: Gallimard, 1945.

____. **Humanisme et Terreur.** Paris: Gallimard, 1947.

____. **Éloge de la philosophie et autres essais.** Paris: Gallimard, 1953.

____. **Signes.** Paris: Gallimard, 1960.

____. **L'oeil et l'esprit.** Paris: Gallimard, 1964.

____. **Les Sciences de l'Homme et la Phénoménologie.** Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1965.

____. **Sens et Non-sens.** Paris: Nagel, 1966.

____. **Résumés de cours. Collège de France, 1952-1960.** Paris, Gallimard, 1968.

____. **La Prose du Monde.** Paris: Gallimard, 1969.

____. **As Ciências do Homem e a Fenomenologia.** São Paulo: Saraiva, 1973.

____. **Textos selecionados.** São Paulo: Abril Cultural, 1980.

____. O cinema e nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia.** Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983. p. 103-117.

____. **O primado da percepção e suas consequências filosóficas.** Campinas: Papyrus, 1990.

- ____. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ____. **Elogio da filosofia**. 4. ed. Lisboa: Guimarães, 1993.
- ____. **La Nature**. Paris: Seuil, 1995.
- ____. **Notes de Cours 1959-1961**. Paris: Gallimard, 1996.
- ____. **Parcours – 1935-1951**. Lagrasse: Verdier, 1997.
- ____. **A natureza**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ____. **Parcours Deux – 1951-1961**. Lagrasse: Verdier, 2000a.
- ____. **A prosa do mundo**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- ____. **Causeries 1948**. Paris: Seuil, 2002a.
- ____. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ____. **Conversas 1948**. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- ____. **Fenomenologia da percepção**: São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ____. **Le Visible et l’Invisible**. Paris: Gallimard, 2006a.
- ____. **Le cinéma et la nouvelle psychologie**. Paris: Gallimard, 2009.
- ____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2009a.
- ____. **A estrutura do comportamento**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MITRY, Jean. **Esthétique et psychologie du cinéma**: Les structures. Paris: Éditions Universitaires, 1963. v.1.
- ____. **Esthétique et psychologie du cinéma**: Les formes. Paris: Éditions Universitaires, 1965. v.2.

MONTANI, Pietro. **L'immaginazione narrativa**: Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario. Milano: Guerini e Associati, 1999.

MONTEIRO, Paulo Filipe. “Fenomenologias do Cinema”. **Revista de Comunicações e Linguagens**, n. 23, 1996, p. 61-112.

MORIN, Edgar. **Le cinéma ou l'homme imaginaire**. Paris: Minuit, 1985.

_____. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

MOURA, Alex de Campos. **A relação entre liberdade e situação em Merleau-Ponty, sob uma perspectiva ontológica**. 2006. 160 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MOUTINHO, Luiz Damon Santos. **Razão e experiência**: ensaio sobre Merleau-Ponty. São Paulo: Ed. da Unesp, 2006.

MÜLLER, Marcos José. **Merleau-Ponty**: acerca da expressão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

_____. Típica ou criação: o problema da universalidade à luz da teoria merleau-pontyana da expressão. In: GONÇASVES, Anderson *et al.* (org.). **Questões de filosofia contemporânea**. São Paulo: Edusp; Curitiba: Ed. da UFPR, 2006.

MÜNSTERBERG, Hugo. The Photoplay: A Psychological Study. In: LANGDALE, Allan (ed.). **Hugo Munsterberg on Film: The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings**. New York: Routledge, 2002.

NOTRE musique. Direção e roteiro de Jean-Luc Godard. Elenco principal: Sarah Adler e George Aguilar. França; Suíça: Les Films Alain Sarde, 2004. [35 mm], Digital (80 min.), MPEG-2, son., color.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

ORLANDI, Luiz Benedicto Lacerda. **A voz do intervalo**: introdução ao estudo do problema da linguagem na obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Ática, 1980.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A imagem-câmera**. Campinas: Papirus, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **Le destin des images**. Paris: La Fabrique, 2003.

_____. **A fábula cinematográfica**. Trad. Christian Pierre Kasper. Campinas: Papirus, 2013.

RIO, Elena del. “Alchemies of Thought in Godard's Cinema”: Deleuze and Merleau-Ponty. **SubStance**, Wisconsin, v. 34, n. 3, p. 62-78, 2005. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3685732?origin=JSTOR-pdf&seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em 12 fev. 2015.

ROCKHILL, Gabriel. Modernism as a Misnomer: Godard's Archeology of the Image. **Journal of French and Francophone Philosophy**, v. 17, n. 2, p. 107-129, 2010. Disponível em: <<http://www.jffp.org/ojs/index.php/jffp/article/view/215/211>>. Acesso em 23 mar. 2015.

RODRIGO, Pierre. “Voir et toucher”: L'optique, l'haptique et le visuel chez Merleau-Ponty. In: CARBONE, Mauro (org.). **L'empreinte du visuel**: Merleau-Ponty et les images aujourd'hui. Genève: MetisPresses, 2013. p. 27-41.

_____. “Ontology of Movement”: Painting and Cinema According to Merleau-Ponty. In: 38th ANNUAL MEETING OF INTERNATIONAL MERLEAU-PONTY CIRCLE: MOVEMENT – IN HISTORY, ART AND BEING., 2013, Pittsburgh. **Anais...** Pittsburgh: Duquesne University, 2013a, p. 1-27.

SANTOS FILHO, José Jacinto dos. **O Espaço na narrativa literária e fílmica em “O Beijo da Mulher Aranha”**. 2007. 108 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

SARTRE, Jean-Paul. **L'imaginaire**. Paris: Gallimard, 1986.

____. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. Petrópolis: Vozes, 1997.

____. **Que é a literatura?** São Paulo: Ática, 2004.

____. **Situations philosophiques**. Paris: Gallimard, 2005.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Lingüística Geral**. São Paulo: Cultrix, 1973.

SAUVE qui peut (la vie). Direção de Jean-Luc Godard. Roteiro de Anne-Marie Miéville e Jean-Claude Carrière. Elenco principal: Isabelle Huppert e Jacques Dutronc. França; Suíça: Sara Films, 1980. [35 mm], Digital (87 min.), MPEG-4 AVC (H.264), son., color.

SCÉNARIO du film 'Passion'. Direção e roteiro de Jean-Luc Godard. França; Suíça: JLG Films, 1982. [Video], Digital (54 min.), MPEG-2, son., color.

SCHMIDT, Johann N. Narration in Film. In: HÜHN, Peter et al. (ed.). **Handbook of Narratology**. Berlin: De Gruyter, 2009, p. 212-227.

SILVA, Mônica Toledo. **Imagem em ação**: para um cinema do corpo. 2011. 145 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

SOBCHACK, Vivian. **The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.

STENDHAL. **O vermelho e o negro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

STERRITT, David. **The Films of Jean-Luc Godard: Seeing the Invisible**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

SZONDI, Peter. **Théorie du drame moderne (1880-1950)**. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1983.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

VERNET, Marc. Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques *et al.* **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2009, p 89-153.

VIEGAS, Susana Isabel Rainho. Olhar e memória na percepção cinematográfica. **Princípios**, Natal, v. 15, n. 24, p. 31-44, jul./dez. 2008.

_____. **Maurice Merleau-Ponty**. Disponível em: <<http://filmphilosophy.squarespace.com/1-maurice-merleau-ponty>>. 2010. Acesso em: 22 nov. 2012.

VIEIRA, Vladimir. “Pina 3D e a força sensível do cinema”. **Viso – Cadernos de Estética Aplicada**, Rio de Janeiro, n. 15, p. 1-11, 2014.

WENDERS, Wim. **A lógica das imagens**. Vila Nova de Gaia. Ed. 70, 1990.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983

_____. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. Apresentação. In: BAZIN, André. **O que é o cinema?** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ZIDANE, um retrato do século XXI. Direção de Douglas Gordon e Philippe Parreno. França; Islândia: Anna Lena Films, 2006. [35 mm, 16 mm, HDTV], Digital (90 min.), MPEG-4 AVC (H.264), son., color.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

ANEXO

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie**. Paris: Folio/Gallimard, 2009. p. 5-24.⁷⁹

La psychologie classique considère notre champ visuel comme une somme ou une mosaïque de sensations dont chacune dépendrait strictement de l'excitation rétinienne locale qui lui correspond. La nouvelle psychologie fait voir d'abord que, même à considérer nos sensations les plus simples et les plus immédiates, nous ne pouvons admettre ce parallélisme entre elles et le phénomène nerveux qui les conditionne. Notre rétine est bien loin d'être homogène, en certaines de ses parties, elle est aveugle par exemple pour le bleu ou pour le rouge, et cependant, quand je regarde une surface bleue ou rouge, je n'y vois aucune zone décolorée. C'est que, dès le niveau de la simple vision des couleurs, ma perception ne se borne pas à enregistrer ce qui lui est prescrit par les excitations rétiniennes, mais les réorganise de manière à rétablir l'homogénéité du champ. D'une manière générale, nous devons la concevoir, non comme une mosaïque, mais comme un système de configurations. Ce qui est premier et vient d'abord dans notre perception, ce ne sont pas des éléments juxtaposés, mais des ensembles. Nous groupons les étoiles en constellations comme le faisaient déjà les anciens, et pourtant beaucoup d'autres tracés de la carte céleste sont, *a priori*, possibles. Si l'on nous présente la série:

a b c d e f g h i j

· · · · · · · · · · · ·

nous accouplons toujours les points selon la formule a-b, c-d, e-f, etc., alors que le groupement b-c, d-e, f-g, etc., est en principe également probable. Le malade qui contemple la tapisserie de sa chambre la voit soudain se transformer si le dessin et la figure deviennent fond, pendant que ce qui est vu d'ordinaire comme fond devient figure. L'aspect du monde pour nous serait bouleversé si nous réussissions à voir comme choses les intervalles entre les choses - par exemple l'espace entre les arbres sur le boulevard - et réciproquement comme fond les choses elles-mêmes -les arbres du boulevard. C'est ce qui arrive dans les devinettes: le lapin ou le chasseur n'étaient pas visibles, parce que les

⁷⁹ Publicado, inicialmente, na obra *Sens et Non-sens* (1966).

éléments de ces figures étaient disloqués et intégrés à d'autres formes: par exemple ce qui sera l'oreille du lapin n'était encore que l'intervalle vide entre deux arbres de la forêt. Le lapin et le chasseur apparaissent par une nouvelle ségrégation du champ, par une nouvelle organisation du tout. Le camouflage est l'art de masquer une forme en introduisant les lignes principales qui la définissent dans d'autres formes plus impérieuses.

Nous pouvons appliquer le même genre d'analyse aux perceptions de l'ouïe. Simplement, il ne s'agira plus maintenant de formes dans l'espace, mais de formes temporelles. Par exemple, une mélodie est une figure sonore, elle ne se mêle pas aux bruits de fond qui peuvent l'accompagner, comme le bruit d'un klaxon que l'on entend au loin pendant un concert. La mélodie n'est pas une somme de notes: chaque note ne compte que par la fonction qu'elle exerce dans l'ensemble, et c'est pourquoi la mélodie n'est pas sensiblement changée si on la transpose, c'est-à-dire si l'on change toutes les notes qui la composent, en respectant les rapports et la structure de l'ensemble. Par contre un seul changement dans ces rapports suffit à modifier la physionomie totale de la mélodie. Cette perception de l'ensemble est plus naturelle et plus primitive que celle des éléments isolés: dans les expériences sur le réflexe conditionné où l'on dresse des chiens à répondre par une sécrétion salivaire à une lumière ou à un son, en associant fréquemment cette lumière ou ce son à la présentation d'un morceau de viande, on constate que le dressage acquis à l'égard d'une certaine suite de notes est acquis du même coup à l'égard de toute mélodie de même structure. La perception analytique, qui nous donne la valeur absolue des éléments isolés, correspond donc à une attitude tardive et exceptionnelle, c'est celle du savant qui observe ou du philosophe qui réfléchit, la perception des formes, au sens très général de: structure, ensemble ou configuration, doit être considérée comme notre mode de perception spontané.

Sur un autre point encore, la psychologie moderne renverse les préjugés de la physiologie et de la psychologie classiques. C'est un lieu commun de dire que nous avons cinq sens et, à première vue, chacun d'eux est comme un monde sans communication avec les autres. La lumière ou les couleurs qui agissent sur l'oeil n'agissent pas sur les oreilles ni sur le toucher. Et cependant on sait depuis longtemps que certains aveugles arrivent à se représenter les couleurs qu'ils ne voient pas par le moyen des sons qu'ils entendent. Par exemple un aveugle disait que le rouge devait être quelque chose comme un coup de trompette. Mais on a longtemps pensé qu'il s'agissait là de phénomènes

exceptionnels. En réalité le phénomène est général. Dans l'intoxication par la mescaline, les sons sont régulièrement accompagnés par des taches de couleur dont la nuance, la forme et la hauteur varient avec le timbre, l'intensité et la hauteur des sons. Même les sujets normaux parlent de couleurs chaudes, froides, criardes ou dures, de sons clairs, aigus, éclatants, rugueux ou moelleux, de bruits mous, de parfums pénétrants. Cézanne disait qu'on voit le velouté, la dureté, la mollesse, et même l'odeur des objets. Ma perception n'est donc pas une somme de données visuelles, tactiles, auditives, je perçois d'une manière indivise avec mon être total, je saisis une structure unique de la chose, une unique manière d'exister qui parle à la fois à tous mes sens.

Naturellement la psychologie classique savait bien qu'il y a des relations entre les différentes parties de mon champ visuel comme entre les données de mes différents sens. Mais pour elle cette unicité était construite, elle la rapportait à l'intelligence et à la mémoire. Je dis que je vois des hommes passer dans la rue, écrit Descartes dans un célèbre passage des *Méditations*, mais en réalité que vois-je au juste? Je ne vois que des chapeaux et des manteaux, qui pourraient aussi bien recouvrir des poupées qui ne se remuent que par ressorts, et si je dis que je vois des hommes, c'est que je saisis «par une inspection de l'esprit ce que je croyais voir de mes yeux ». Je suis persuadé que les objets continuent d'exister quand je ne les vois pas, et par exemple derrière mon dos. Mais de toute évidence, pour la pensée classique, ces objets invisibles ne subsistent pour moi que parce que mon jugement les maintient présents. Même les objets devant moi ne sont pas proprement vus, mais seulement pensés. Ainsi je ne saurais *voir* un cube, c'est-à-dire un solide formé de six faces et de douze arêtes égales, je ne vois jamais qu'une figure perceptive dans laquelle les faces latérales sont déformées et la face dorsale complètement cachée. Si je parle de cubes, c'est que mon esprit redresse ces apparences, restitue la face cachée. Je ne peux voir le cube selon sa définition géométrique, je ne puis que le penser. La perception du mouvement montre encore mieux à quel point l'intelligence intervient dans la prétendue vision. Au moment où mon train, arrêté en gare, se met en marche, il arrive souvent que je croie voir démarrer celui qui est arrêté à côté du mien. Les données sensorielles par elles-mêmes sont donc neutres et capables de recevoir différentes interprétations selon l'hypothèse à laquelle mon esprit s'arrêtera. D'une manière générale, la psychologie classique fait donc de la perception un véritable déchiffrement par l'intelligence des données sensibles et comme un commencement de science. Des signes me sont donnés, et il faut que j'en dégage la signification, un texte m'est offert et il faut que je le lise ou l'interprète.

Même quand elle tient compte de l'unité du champ perceptif, la psychologie classique reste encore fidèle à la notion de sensation, qui fournit le point de départ de l'analyse; c'est parce qu'elle a d'abord conçu les données visuelles comme une mosaïque de sensation qu'elle a besoin de fonder l'unité du champ perceptif sur une opération de l'intelligence.

Que nous apporte sur ce point la théorie de la Forme? En rejetant résolument la notion de sensation, elle nous apprend à ne plus distinguer les signes et leur signification, ce qui est senti et ce qui est jugé. Comment pourrions-nous définir exactement la couleur d'un objet sans mentionner la substance dont il est fait, par exemple la couleur bleue de ce tapis sans dire que c'est un «bleu laineux»? Cézanne avait posé la question: comment distinguer dans les choses leur couleur et leur dessin? il ne saurait être question de comprendre la perception comme l'imposition d'une certaine signification à certains signes sensibles, puisque ces signes ne sauraient être décrits dans leur texture sensible la plus immédiate sans référence à l'objet qu'ils signifient. Si nous reconnaissons sous un éclairage changeant un objet défini par des propriétés constantes, ce n'est pas que l'intelligence fasse entrer en compte la nature de la lumière incidente et en déduise la couleur réelle de l'objet, c'est que la lumière dominante du milieu, agissant comme *éclairage*, assigne immédiatement à l'objet sa vraie couleur. Si nous regardons deux assiettes inégalement éclairées, elles nous paraissent également blanches et inégalement éclairées tant que le faisceau de lumière qui vient de la fenêtre figure dans notre champ visuel. Si, au contraire, nous observons les mêmes assiettes à travers un écran percé d'un trou, aussitôt l'une d'elles nous paraît grise et l'autre blanche, et même si nous savons que ce n'est là qu'un effet d'éclairage, aucune analyse intellectuelle des apparences ne vous fera voir la vraie couleur des deux assiettes. La permanence des couleurs et des objets n'est donc pas construite par l'intelligence, mais saisie par le regard en tant qu'il épouse ou adopte l'organisation du champ visuel. Quand nous allumons à la tombée du jour, la lumière électrique nous paraît d'abord jaune, un moment plus tard elle tend à perdre toute couleur définie, et corrélativement les objets, qui d'abord étaient sensiblement modifiés dans leur couleur, reprennent un aspect comparable à celui qu'ils ont pendant la journée. Les objets et l'éclairage forment un système qui tend vers une certaine constance et vers un certain niveau stable, non par l'opération de l'intelligence, mais par la configuration même du champ. Quand je perçois, je ne pense pas le monde, il s'organise devant moi. Quand je perçois un cube, ce n'est pas que ma raison redresse les apparences perceptives et pense à propos d'elles la définition

géométrique du cube. Loin que je les corrige, je ne remarque pas même les déformations perceptives, à travers ce que je vois je suis au cube lui-même dans son évidence. Et de même les objets derrière mon dos ne me sont pas représentés par quelque opération de la mémoire ou du jugement, ils me sont présents, ils *comptent* pour moi, comme le fond que je ne vois pas n'en continue pas moins d'être présent sous la figure qui le masque en partie. Même la perception du mouvement, qui d'abord paraît dépendre directement du point de repère que l'intelligence choisit, n'est à son tour qu'un élément dans l'organisation globale du champ. Car s'il est vrai que mon train et le train voisin peuvent tour à tour m'apparaître en mouvement au moment où l'un d'eux démarre, il faut remarquer que l'illusion n'est pas arbitraire et que je ne puis la provoquer à volonté par le choix tout intellectuel et désintéressé d'un point de repère. Si je joue aux cartes dans mon compartiment, c'est le train voisin qui démarre. Si, au contraire, je cherche des yeux quelqu'un dans le train voisin, c'est alors le mien qui démarre. À chaque fois nous apparaît fixe celui des deux où nous avons élu domicile et qui est notre milieu du moment. Le mouvement et le repos se distribuent pour nous dans notre entourage, non pas selon les hypothèses qu'il plaît à notre intelligence de construire, mais selon la manière dont nous nous fixons dans le monde et selon la situation que notre corps y assume. Tantôt je vois le clocher immobile dans le ciel et les nuages qui volent au-dessus de lui - tantôt au contraire les nuages semblent immobiles et le clocher tombe à travers l'espace, mais ici encore le choix du point fixe n'est pas le fait de l'intelligence: l'objet que je regarde et où je jette l'ancre m'apparaît toujours fixe et je ne puis lui ôter cette signification qu'en regardant ailleurs. Je ne la lui donne donc pas non plus par la pensée. La perception n'est pas une sorte de science commençante, et un premier exercice de l'intelligence, il nous faut retrouver un commerce avec le monde et une présence au monde plus vieux que l'intelligence.

Enfin la nouvelle psychologie apporte aussi une conception neuve de la perception d'autrui. La psychologie classique acceptait sans discussion la distinction de l'observation intérieure ou introspection et de l'observation extérieure. Les « faits psychiques » - la colère, la peur par exemple - ne pouvaient être directement connus que du dedans et par celui qui les éprouvait. On tenait pour évident que je ne puis, du dehors, saisir que les signes corporels de la colère ou de la peur, et que, pour interpréter ces signes, je dois recourir à la connaissance que j'ai de la colère ou de la peur en moi-même et par introspection. Les psychologues d'aujourd'hui font remarquer que l'introspection, en réalité, ne me donne presque rien. Si j'essaye d'étudier l'amour ou la haine par la

pure observation intérieure, je ne trouve que peu de choses à décrire: quelques angoisses, quelques palpitations de coeur, en somme des troubles banaux qui ne me révèlent pas l'essence de l'amour ni de la haine. Chaque fois que j'arrive à des remarques intéressantes, c'est que je ne me suis pas contenté de coïncider avec mon sentiment, c'est que j'ai réussi à l'étudier comme un comportement, comme une modification de mes rapports avec autrui et avec le monde, c'est que je suis parvenu à le penser comme je pense le comportement d'une autre personne dont je me trouve être témoin. En fait les jeunes enfants comprennent les gestes et les expressions de physionomie bien avant d'être capables de les reproduire pour leur compte, il faut donc que le sens de ces conduites leur soit pour ainsi dire adhérent. Il nous faut rejeter ici ce préjugé qui fait de l'amour, de la haine ou de la colère des «réalités intérieures» accessibles à un seul témoin, celui qui les éprouve. Colère, honte, haine, amour ne sont pas des faits psychiques cachés au plus profond de la conscience d'autrui, ce sont des types de comportement ou des styles de conduite visibles du dehors. Ils sont *sur* ce visage ou *dans* ces gestes et non pas cachés derrière eux. La psychologie n'a commencé de se développer que le jour où elle a renoncé à distinguer le corps et l'esprit, où elle a abandonné les deux méthodes corrélatives de l'observation intérieure et de la psychologie physiologique. On ne nous apprenait rien sur l'émotion tant qu'on se bornait à mesurer la vitesse de la respiration ou celle des battements du coeur dans la colère - et on ne nous apprenait rien non plus sur la colère quand on essayait de rendre la nuance qualitative et indicible de la colère vécue. Faire la psychologie de la colère, c'est chercher à fixer le *sens* de la colère, c'est se demander quelle en est la fonction dans une vie humaine et en quelque sorte à quoi elle sert. On trouve ainsi que l'émotion est, comme dit Janet, une réaction de désorganisation qui intervient lorsque nous sommes engagés dans une impasse - plus profondément, on trouve, comme l'a montré Sartre, que la colère est une conduite magique par laquelle, renonçant à l'action efficace dans le monde, nous nous donnons dans l'imaginaire une satisfaction toute symbolique, comme celui qui, dans une conversation, ne pouvant convaincre son interlocuteur, en vient aux injures qui ne prouvent rien, ou comme celui qui, n'osant pas frapper son ennemi, se contente de lui montrer le poing de loin. Puisque l'émotion n'est pas un fait psychique et interne, mais une variation de nos rapports avec autrui et avec le monde lisible dans notre attitude corporelle, il ne faut pas dire que seuls les signes de la colère ou de l'amour sont donnés au spectateur étranger et qu'autrui est saisi indirectement et par une interprétation de ces signes, il faut dire qu'autrui m'est donné avec

évidence comme comportement. Notre science du comportement va beaucoup plus loin que nous le croyons. Si l'on présente à des sujets non prévenus la photographie de plusieurs visages, de plusieurs silhouettes, la reproduction de plusieurs écritures et l'enregistrement de plusieurs voix, et si on leur demande d'assembler un visage, une silhouette, une voix, une écriture, on constate que, d'une manière générale, l'assemblage est fait correctement ou qu'en tout cas le nombre des assortiments corrects l'emporte de beaucoup sur celui des assortiments erronés. L'écriture de Michel-Ange est attribuée à Raphaël dans 36 cas, mais elle est correctement identifiée dans 221 cas. C'est donc que nous reconnaissons une certaine structure commune à la voix, à la physionomie, aux gestes et à l'allure de chaque personne, chaque personne n'est rien d'autre pour nous que cette structure ou cette manière d'être au monde.

On entrevoit comment ces remarques pourraient être appliquées à la psychologie du langage: de même que le corps et l'«âme» d'un homme ne sont que deux aspects de sa manière d'être au monde, de même le mot et la pensée qu'il désigne ne doivent pas être considérés comme deux termes extérieurs et le mot porte sa signification comme le corps est l'incarnation d'un comportement.

D'une manière générale, la nouvelle psychologie nous fait voir dans l'homme, non pas un entendement qui construit le monde, mais un être qui y est jeté et qui y est attaché comme par un lien naturel. Par suite elle nous réapprend à voir ce monde avec lequel nous sommes en contact par toute la surface de notre être, tandis que la psychologie classique délaissait le monde vécu pour celui que l'intelligence scientifique réussit à construire.



Si maintenant nous considérons le film comme un objet à percevoir, nous pouvons appliquer à la perception du film tout ce qui vient d'être dit de la perception en général. Et l'on va voir que, de ce point de vue, la nature et la signification du film s'éclairent et que la nouvelle psychologie nous conduit précisément aux remarques des meilleurs des esthéticiens du cinéma.

Disons d'abord qu'un film n'est pas une somme d'images mais une *forme* temporelle. C'est le moment de rappeler la fameuse expérience de Poudovkine qui met en évidence l'unité mélodique du film. Poudovkine prit un jour un gros plan de Mosjoukine impassible, et le projeta précédé d'abord d'une assiette de potage, ensuite d'une jeune femme morte dans

son cercueil et enfin d'un enfant jouant avec un ourson de peluche. On s'aperçut d'abord que Mosjoukine avait l'air de regarder l'assiette, la jeune femme et l'enfant, et ensuite qu'il regardait l'assiette d'un air pensif, la femme avec douleur, l'enfant avec un lumineux sourire, et le public fut émerveillé par la variété de ses expressions, alors qu'en réalité la même vue avait servi trois fois et qu'elle était remarquablement inexpressive. Le sens d'une image dépend donc de celles qui la précèdent dans le film, et leur succession crée une réalité nouvelle qui n'est pas la simple somme des éléments employés. R. Leenhardt ajoutait, dans un excellent article (*Esprit*, année 1936), qu'il fallait encore faire intervenir la durée de chaque image: une courte durée convient au sourire amusé, une durée moyenne au visage indifférent, une longue durée à l'expression douloureuse. De là Leenhardt tirait cette définition du rythme cinématographique: «Un ordre des vues tel, et, pour chacune de ces vues ou “plans”, une durée telle que l'ensemble produise l'impression cherchée avec le maximum d'effet. » il y a donc une véritable métrique cinématographique dont l'exigence est très précise et très impérieuse. «Voyant un film, essayez-vous à deviner l'instant où une image ayant donné son plein, elle va, elle doit finir, être remplacée (que ce soit changement d'angle, de distance ou de champ). Vous apprendrez à connaître ce malaise à la poitrine que produit une vue trop longue qui “freine” le mouvement ou ce délicieux acquiescement intime lorsqu'un plan, “passe” exactement...» (Leenhardt). Comme il y a dans le film, outre la sélection des vues (ou plans), de leur ordre et de leur durée, qui constitue le montage, une sélection des scènes ou séquences, de leur ordre et de leur durée, qui constitue le découpage, le film apparaît comme une forme extrêmement complexe à l'intérieur de laquelle des actions et des réactions extrêmement nombreuses s'exercent à chaque moment, dont les lois restent à découvrir et n'ont été jusqu'ici que devinées par le flair ou le tact du metteur en scène qui manie le langage cinématographique comme l'homme parlant manie la syntaxe, sans y penser expressément, et sans être toujours en mesure de formuler les règles qu'il observe spontanément.

Ce que nous venons de dire du film visuel s'applique aussi au film sonore, qui n'est pas une somme de mots ou de bruits, mais lui aussi une forme. Il y a un rythme du son comme de l'image. Il y a un montage des bruits et des sons, dont Leenhardt trouvait un exemple dans un vieux film sonore *Broadway Melody*. «Deux acteurs sont en scène. Du haut des galeries on les entend déclamer. Puis immédiatement, gros plan, timbre de chuchotement, on perçoit un mot qu'ils échantent à voix basse... » La force expressive de ce montage consiste en ce qu'il nous

fait sentir la coexistence, la simultanéité des vies dans le même monde, les acteurs pour nous et pour eux-mêmes - comme tout à l'heure le montage visuel de Poudovkine liait l'homme et son regard aux spectacles qui l'entourent. Comme le film visuel n'est pas la simple photographie en mouvement d'un drame, et comme le choix et l'assemblage des images constituent pour le cinéma un moyen d'expression original, de même le son au cinéma n'est pas la simple reproduction phonographique des bruits et des paroles, mais comporte une certaine organisation interne que le créateur du film doit inventer. Le véritable ancêtre du son cinématographique n'est pas le phonographe, mais le montage radiophonique.

Ce n'est pas tout. Nous venons de considérer l'image et le son tour à tour. Mais en réalité leur assemblage fait encore une fois un tout nouveau et irréductible aux éléments qui entrent dans sa composition. Un film sonore n'est pas un film muet agrémenté de sons et de paroles qui ne seraient destinés qu'à compléter l'illusion cinématographique. Le lien du son et de l'image est beaucoup plus étroit et l'image est transformée par le voisinage du son. Nous nous en apercevons bien à la projection d'un film doublé où l'on fait parler des maigres avec des voix de gras, des jeunes avec des voix de vieux, des grands avec des voix de minuscules, ce qui est absurde, si, comme nous l'avons dit, la voix, la silhouette et le caractère forment un tout . . . indécomposable. Mais l'union du son et de l'image ne se fait pas seulement dans chaque personnage, elle se fait dans le film entier. Ce n'est pas par hasard qu'à tel moment les personnages se taisent et qu'à tel autre moment ils parlent. L'alternance des paroles et du silence est ménagée pour le plus grand effet de l'image. Comme le disait Malraux (*Verve*, 1940), il y a trois sortes de dialogues. D'abord le dialogue d'exposition, destiné à faire connaître les circonstances de l'action dramatique. Le roman et le cinéma l'évitent d'un commun accord. Ensuite le dialogue de *ton* qui nous donne l'accent de chaque personnage, et qui domine, par exemple, chez Proust, dont les personnages se voient très mal et par contre se reconnaissent admirablement dès qu'ils commencent à parler. La prodigalité ou l'avarice des mots, la plénitude ou le creux des paroles, leur exactitude ou leur affectation font sentir l'essence d'un personnage plus sûrement que beaucoup de descriptions. Il n'y a guère de dialogue de ton au cinéma, la présence visible de l'acteur avec son comportement propre ne s'y prête qu'exceptionnellement. Enfin il y a un dialogue de scène, qui nous présente le débat et la confrontation des personnages, c'est le principal du dialogue au cinéma. Or, il est loin d'être constant. Au théâtre on parle sans cesse, mais non au cinéma. «Dans les derniers

films, disait Malraux, le metteur en scène *passé au dialogue* après de grandes parties de muet exactement comme un romancier passe au dialogue après de grandes parties de récit. » La répartition des silences et du dialogue constitue donc, par-delà la métrique visuelle et la métrique sonore, une métrique plus complexe qui superpose ses exigences à celles des deux premières.

Encore faudrait-il, pour être complet, analyser le rôle de la musique à l'intérieur de cet ensemble. Disons seulement qu'elle doit s'y incorporer et non pas s'y juxtaposer. Elle ne devra donc pas servir à boucher les trous sonores. ni à commenter d'une manière tout extérieure les sentiments et les images, comme il arrive dans tant de films où l'orage de la colère déclenche l'orage des cuivres et où la musique imite laborieusement un bruit de pas ou la chute d'une pièce de monnaie sur le sol. Elle interviendra pour marquer un changement de style du film, par exemple le passage d'une scène d'action à l'« intérieur » du personnage, à un rappel de scènes antérieures ou à la description d'un paysage; d'une manière générale elle accompagne et elle contribue à réaliser, comme disait Jaubert (*Esprit*, année 1936), une «rupture d'équilibre sensoriel». Enfin, il ne faut pas qu'elle soit un autre moyen d'expression juxtaposé à l'expression visuelle, mais que «par des moyens rigoureusement musicaux - rythme, forme, instrumentation - elle recrée, sous la matière plastique de l'image, une matière sonore, par une mystérieuse alchimie de correspondances qui devrait être le fondement même du métier de compositeur de film; qu'elle nous rende enfin physiquement sensible le rythme interne de l'image sans pour cela s'efforcer d'en traduire le contenu sentimental, dramatique ou poétique » (Jaubert). La parole, au cinéma, n'est pas chargée d'ajouter des idées aux images, ni la musique des sentiments. L'ensemble nous dit quelque chose de très précis qui n'est ni une pensée, ni un rappel des sentiments de la vie.

Que *signifie*, que veut donc dire le film? Chaque film raconte une *histoire*, c'est-à-dire un certain nombre d'événements qui mettent aux prises des personnages et qui peuvent être aussi racontés en prose, comme ils le sont effectivement dans le scénario d'après lequel le film est fait. Le cinéma parlant, avec son dialogue souvent envahissant, complète notre illusion. On conçoit donc souvent le film comme la représentation visuelle et sonore, la reproduction aussi fidèle que possible d'un drame que la littérature ne pourrait évoquer qu'avec des mots et que le cinéma a la bonne fortune de pouvoir photographier. Ce qui entretient l'équivoque, c'est qu'il y a en effet un réalisme fondamental du cinéma: les acteurs doivent jouer naturel, la mise en scène doit être aussi vraisemblable que possible car «la puissance de

réalité que dégage l'écran, dit Leenhardt, est telle que la moindre stylisation détonnerait ». Mais cela ne veut pas dire que le film soit destiné à nous faire voir et entendre ce que nous verrions et entendrions si nous assistions dans la vie à l'histoire qu'il nous raconte, ni d'ailleurs à nous suggérer comme une histoire édifiante quelque conception générale de la vie. Le problème que nous rencontrons ici, l'esthétique l'a déjà rencontré à propos de la poésie ou du roman. Il y a toujours, dans un roman, une idée qui peut se résumer en quelques mots, un scénario qui tient en quelques lignes. Il y a toujours dans un poème allusion à des choses ou à des idées. Et cependant le roman pur, la poésie pure n'ont pas simplement pour fonction de nous signifier ces faits, ces idées ou ces choses, car alors le poème pourrait se traduire exactement en prose et le roman ne perdrait rien à être résumé. Les idées et les faits ne sont que les matériaux de l'art et l'art du roman consiste dans le choix de ce que l'on dit et de ce que l'on tait, dans le choix des perspectives (tel chapitre sera écrit du point de vue de tel personnage, tel autre du point de vue d'un autre), dans le tempo variable du récit; l'art de la poésie ne consiste pas à décrire didactiquement des choses ou à exposer des idées, mais à créer une machine de langage qui, d'une manière presque infaillible, place le lecteur dans un certain état poétique. De la même manière, il y a toujours dans un film une histoire, et souvent une idée (par exemple, dans *l'Étrange Sursis*: la mort n'est terrible que pour qui n'y a pas consenti), mais la fonction du film n'est pas de nous *faire connaître* les faits ou l'idée.

Kant dit avec profondeur que dans la connaissance l'imagination travaille au profit de l'entendement, tandis que dans l'art l'entendement travaille au profit de l'imagination. C'est-à-dire: l'idée ou les faits prosaïques ne sont là que pour « donner au créateur l'occasion de leur chercher des emblèmes sensibles et d'en tracer le monogramme visible et sonore. Le sens du film est incorporé à son rythme comme le sens d'un geste est immédiatement lisible dans le geste, et le film ne veut rien dire que lui-même. L'idée est ici rendue à l'état naissant, elle émerge de la structure temporelle du film, comme dans un tableau de la coexistence de ses parties. C'est le bonheur de l'art de montrer comment quelque chose se met à signifier, non par allusion à des idées déjà formées et acquises, mais par l'arrangement temporel ou spatial des éléments. Un film signifie comme nous avons vu plus haut qu'une chose signifie: l'un et l'autre ne parlent pas à un entendement séparé, mais s'adressent à notre pouvoir de déchiffrer tacitement le monde ou les hommes et de coexister avec eux. Il est vrai que, dans l'ordinaire de la vie, nous perdons de vue cette valeur esthétique de la moindre chose perçue. Il est

vrai aussi que jamais dans le réel la forme perçue n'est parfaite, il y a toujours du *bougé*, des bavures et comme un excès de matière. Le drame cinématographique a, pour ainsi dire, un grain plus serré que les drames de la vie réelle, il se passe dans un monde plus exact que le monde réel. Mais enfin c'est par la perception que nous pouvons comprendre la signification du cinéma: le film ne se pense pas, il se perçoit.

Voilà pourquoi l'expression de l'homme peut être au cinéma si saisissante: le cinéma ne nous donne pas, comme le roman l'a fait longtemps, les *pensées* de l'homme, il nous donne sa conduite ou son comportement, il nous offre directement cette manière spéciale d'être au monde, de traiter les choses et les autres, qui est pour nous visible dans les gestes, le regard, la mimique, et qui définit avec évidence chaque personne que nous connaissons. Si le cinéma veut nous montrer un personnage qui a le vertige, il ne devra pas essayer de rendre le paysage intérieur du vertige, comme Daquin dans *Premier de cordée* et Malraux dans *Sierra de Terruel* ont voulu le faire. Nous sentirons beaucoup mieux le vertige en le voyant de l'extérieur, en contemplant ce corps déséquilibré qui se tord sur un rocher, ou cette marche vacillante qui tente de s'adapter à on ne sait quel bouleversement de l'espace. Pour le cinéma comme pour la psychologie moderne, le vertige, le plaisir, la douleur, l'amour, la haine sont des conduites.



Cette psychologie et les philosophies contemporaines ont pour commun caractère de nous présenter, non pas, comme les philosophies classiques, l'esprit *et* le monde, chaque conscience *et* les autres, mais la conscience jetée dans le monde, soumise au regard des autres et apprenant d'eux ce qu'elle est. Une bonne part de la philosophie phénoménologique ou existentielle consiste à s'étonner de cette inhérence du moi au monde et du moi à autrui, à nous décrire ce paradoxe et cette confusion, à faire *voir* le lien du sujet et du monde, du sujet et des autres, au lieu de *l'expliquer*, comme le faisaient les classiques, par quelques recours à l'esprit absolu. Or, le cinéma est particulièrement apte à faire paraître l'union de l'esprit et du corps, de l'esprit et du monde et l'expression de l'un dans l'autre. Voilà pourquoi il n'est pas surprenant que le critique puisse, à propos d'un film, évoquer la philosophie. Dans un compte rendu du *Défunt récalcitrant*, Astruc raconte le film en termes sartriens: ce mort qui survit à son corps et est obligé d'en habiter un autre, il demeure le même *pour soi*, mais il est autre *pour autrui* et ne saurait demeurer en repos jusqu'à ce que l'amour

d'une jeune fille le reconnaisse à travers sa nouvelle enveloppe et que soit rétablie la concordance du pour soi et du pour autrui. Là-dessus le *Canard enchaîné* se fâche et veut renvoyer Astruc à ses recherches philosophiques. La vérité est qu'ils ont tous deux raison: l'un parce que l'art n'est pas fait pour exposer des idées - et l'autre parce que la philosophie contemporaine ne consiste pas à enchaîner des concepts, mais à décrire le mélange de la conscience avec le monde, son engagement dans un corps, sa coexistence avec les autres, et que ce sujet-là est cinématographique par excellence.

Si enfin nous nous demandons pourquoi cette philosophie s'est développée justement à l'âge du cinéma, nous ne devons évidemment pas dire que le cinéma vient d'elle. Le cinéma est d'abord une invention technique où la philosophie n'est pour rien. Mais nous ne devons pas dire davantage que cette philosophie vient du cinéma et le traduit sur le plan des idées. Car on peut mal user du cinéma, et l'instrument technique une fois inventé doit être repris par une volonté artistique et comme inventé une seconde fois, avant que l'on parvienne à faire de véritables films. Si donc la philosophie et le cinéma sont d'accord, si la réflexion et le travail technique vont dans le même sens, c'est parce que le philosophe et le cinéaste ont en commun une certaine manière d'être, une certaine vue du monde qui est celle d'une génération. Encore une occasion de vérifier que la pensée et les techniques se correspondent et que, selon le mot de Goethe, «ce qui est au-dedans est aussi au-dehors».