

Considerações sobre a imagem em movimento e aproximações com a filosofia de Merleau-Ponty em “A nova psicologia”.¹

Celina do Rocio Paz ALVETTI²
Pontifícia Universidade do Paraná, Curitiba, PR

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo explorar o estudo da imagem em movimento, a partir de questões tocadas pela filosofia, até introduzir aspectos da abordagem de Maurice Merleau Ponty em “O cinema e a nova psicologia”. Para isso, fazemos uma revisão de literatura, com considerações sobre a fotografia, o cinema e a sua atual condição híbrida de imagem movimento. Em seguida, são apresentados pensadores da filosofia e do cinema, que tem sido apropriados ao analisar filmes ou que voltaram o olhar para a arte cinematográfica. É o caso de Merleau-Ponty (1908-1961), ligado à corrente fenomenológica. Constata-se que o pensamento filosófico contribui para o entendimento de distintas formas de olhar os filmes. Merleau-Ponty, em particular, ao contrapor à psicologia clássica a *Gestalt*, a psicologia da forma, apresenta um novo modo de perceber o cinema, como um todo temporal.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; filosofia; Merleau-Ponty.

À GUIA DE INTRODUÇÃO

Com o advento do digital, expandem-se também as experiências de espetatorialidade e com elas a teoria do cinema. Esta, por sua vez é, crescentemente, influenciada pelos estudos de filosofia, da tradicional à analítica.

Ao fazer aproximações entre o cinema e a filosofia, optamos por apontar aspectos que contribuem para o pensamento cinematográfico. Isso significa recorrer a alguns nomes e pensares, tanto do cinema, como da filosofia, para uma reflexão inicial. Sendo assim, assumimos as inúmeras omissões, ao não fazer um panorama histórico, nem apontar aos que, canonicamente, se recorre para traçar percursos.

¹ Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 31 de maio a 2 de junho de 2018.

² Mestre em Artes-Cinema pela ECA-USP; professora do curso de Jornalismo da PUCPR. e-mail: celina.alveti@pucpr.br

Desse modo, o objetivo deste estudo é fazer reflexões sobre o cinema, em aproximações com a filosofia, introduzindo a abordagem feita por Maurice Merleau Ponty no ensaio “ O cinema e a nova psicologia”, de 1945 (mesmo ano em que publica “Fenomenologia da percepção” – o que evidencia a ligação entre ambos, o cinema e a percepção).

A EXPERIÊNCIA DO CINEMA

Considerando a experiência audiovisual, o cinema é entendido como fundante. Depois dele, a televisão, as imagens eletrônicas e a imagem digital, efêmera, que se esfacela a cada micro-segundo, indiferente aos novos olhares do século XXI, provocando novas percepções, pós imagens e sons.

Ao longo do tempo surgem as novas narrativas, que se expandem e, ao chegar à internet são também transmídia, narrativas por meio de diferentes mídias, distintos suportes e linguagens, tornando inevitável a ruptura no modo de perceber imagens. Desse modo, é possível pensar o cinema não só como imagem fotográfica em movimento, mas como isso e mais algumas coisas, o que passa pelo eletrônico e pelo digital, que deslocam a ideia de tempo e movimento.

Assim, diante da impossibilidade, hoje, de definição da imagem cinematográfica (película, vídeo, imagens de síntese?), constata-se a mudança na sua identidade, seja do ponto de vista do dispositivo, seja da questão da espectralidade.

Com isso, o que temos, esse pós cinema, é resultado de uma evolução em série, ao longo do tempo – os primórdios de registro, a descoberta do movimento, a construção da narrativa clássica, as rupturas estéticas das vanguardas até a nouvelle-vague francesa e os outros novos cinemas. Depois, o vídeo, eletrônico, fez a passagem entre o fotoquímico e o digital, evidenciando a natureza da ilusão. A imagem eletrônica não está lá, como os fotogramas do filme, mas se forma, por meio de tramas, onde existe um falso entre-imagens. O que o receptor vê é o que se forma. O vídeo desloca imagem e espectador. É dessas imagens, de qualquer forma, que o cinema vai apropriar-se para novas narrativas, especialmente a partir dos anos 1970. Assim, com as estéticas videográficas e, mais tarde, com as imagens digitais, coloca-se em xeque a matéria da imagem cinematográfica.

Constatamos, então, que o cinema, imagem-tempo, imagem em movimento, agora, é outro, é plural, quase desconhecido na sua ideia de origem - tem um novo lugar e um não-nome, entre tantos dispositivos para os quais se usa a denominação cinema. O primeiro cinema inventado não existe mais, reconfigurou-se ao longo da evolução técnica e tecnológica, acompanhado pela transformação das práticas culturais e sociais, pela complexificação da linguagem. Queremos, mesmo assim, chamá-lo de cinema e reconhecê-lo por todos os dispositivos que, de certo modo, o caracterizam como um híbrido. Acreditamos que as chamadas novas mídias, principalmente, tem contribuído fortemente com essas mudanças, para essa hibridização.

Assim, vemos – como processo de produção, o filme quase não é mais feito por processo fotoquímico, como nos primeiros tempos, mas em digital, mesmo exibido em salas tradicionais de cinema (a considerar, também, a distribuição pela *web*, com a viabilidade para a reprodutibilidade em alta escala). Estas salas, por sua vez, foram adaptadas para exibir filmes em projetores digitais e não mais passam pelo processo mais artesanal da película rodando em projetor cinematográfico.

Por outro lado, para envolver mais o receptor, muitos espaços contam com um ambiente mais interativo, imersivo, que vai do 3D aos sistemas táteis – da poltrona multifuncional ao uso da realidade virtual, o 360 graus e outras tecnologias que permitem interatividade.

A partir dos anos 1990, especialmente, a imagem cinematográfica incorpora a imagem digital, transformando, então, o panorama da produção, exibição (bem como a distribuição, a comercialização) e das formas de recepção do cinema. Com a técnica do CGI (imagens geradas por computador), por exemplo, conforme explica Cousins (2013, p.456), “qualquer imagem concebível poderia ser transformada em realidade cinematográfica”. Mas, até chegar a essa imagem digital, é necessário apontar o percurso da imagem em movimento desde a sua origem, na fotografia.

Fotografia e imagem em movimento

Na era da imagem, esta ainda surge como encantamento, ao qual remete. Parece magia, por exemplo, surpreender com o olhar o aparecimento da imagem quando, em uma sala escura, se copia uma fotografia tomada analogicamente, primeiro sinal de uma técnica que incide sobre a realidade, remetendo ao real e ao tempo. Essa

mágica que é técnica (um suporte material de revelação e reprodução de imagens) tem por trás a ideia da representação, transformando a realidade em uma outra realidade.

A fotografia, que simplificou e acelerou o processo de produção de imagens, permitiu ao homem logo perceber a sua ambigüidade – documento de um tempo e um espaço representados, o tempo passado, ela contém uma realidade própria (a do olhar do fotógrafo, processo de criação) a partir de um real e pode evocar, ao olhar do presente, diferentes sensações que a tornam sedutora, próxima, indecifrável.

Esse caráter único de muitos sentidos se apresenta quando ela passa a ser apropriada pelo olhar de quem a vê. O receptor, construtor de novas imagens a partir de instantes que não são mais seus, alimenta o imaginário, ser dependente de sua imaginação e, como num flash, dispara-se outra imagem, outro fragmento do real. Registro de um instante, a fotografia é um fragmento que se dá a ver. Diferente dela, o filme de cinema analógico é sucessão de imagens fotográficas, fotogramas, instantes sequenciados que pretendem dar sentido ao mundo.

De acordo com Barthes (1984), a fotografia leva ao observador um tempo anterior, o que dá a sua “irrealidade”. Ao mesmo tempo, é real, porque registro de uma realidade. Isso a distingue do cinema, que é impressão de realidade, ilusão de atualidade, remete o espectador não para um tempo anterior, mas para uma situação de percepção que faz parecer que tudo acontece na sua presença.

A diferença, de acordo com Metz (1972, p.19), está no movimento da imagem, que acarreta “um índice de realidade suplementar e uma corporalidade dos objetos”, além da presença real do movimento, no filme projetado a 24 quadros por segundo, em uma sala escura. Ao que Charney (2001, p.403) acrescenta, também a partir de Metz: “é pela projeção do movimento que o cinema oferece o seu laço mais próximo com o real, uma vez que as pessoas na tela estão de fato em movimento”.

No caso da televisão, a presença pode ser real – o real presente na exibição, pela captação da imagem “ao vivo”, por exemplo, é a concretização mais evidente dessa característica. No vídeo, imagem eletrônica, encontra-se presença e simultaneidade possíveis, quando o receptor pode ser também o objeto da informação a ser gerada pelo meio que, no momento da emissão, lhe permite olhar-se sendo visto e captado pela câmera. Ali, a idéia do tempo real é sempre reforçada, por procedimentos que acentuam a ilusão de que o evento mostrado, além de verdadeiro, é real. Emblemáticos são dois

“eventos ao vivo”: a operação *Tempestade no Deserto*, com a Guerra do Golfo transmitida para o mundo, por meio de imagens de efeito cinematográfico; vinte anos mais tarde, o 11 de setembro.

No ciberespaço há uma potencialização do efeito que produz ilusão de realidade (de modo diferente do cinema), colocando o receptor em um mundo em que pode interagir, ajudando a criar. Já não tão recentes, são exemplares as imagens ao vivo, *live stream*, veiculadas pela internet, inclusive pelas redes sociais, que indicam, ao mesmo tempo, a proximidade do receptor com o real e com a sua representação.

Porém, ao contrário do cinema e, especialmente, da televisão, no ciberespaço a relação projeção - identificação não acontece tradicionalmente, não se confunde a realidade com o universo interativo: ele sabe que não é realidade, conhece, pelo menos quanto à operação de acesso, o modo de produção das imagens virtuais. Isso não impede a interatividade, parte do processo. O mundo virtual, simulação, é também uma nova forma de perceber a realidade, na qual a interatividade se dá de diversas maneiras, em tempo real ou não, usando diferentes dispositivos e exigindo níveis distintos de participação do usuário.

No caso da fotografia, a viabilidade do digital muda a sua natureza – qualquer imagem deixa de “ter estado ali” mediante alteração do registro fotográfico por dados digitais. A foto deixa de ser presença da ausência para ser virtual; de modo bem diferente de, por exemplo, manipulações rudimentares, como as fotos das quais Stalin mandou apagar a figura de Trotsky ao lado de Lenin, há décadas.

Assim, uma vez que o processo digital permite alterações, as imagens mudam de categoria:

[...] as imagens perdem o seu valor de referente e revelação. Ou seja, as novas tecnologias da imagem – as imagens digitais, as imagens interativas e a realidade virtual - provocam desterritorializações positivas e negativas. Por um lado, elas desterritorializam os processos de produção, uma vez que os padrões imagéticos (a qualidade da imagem) são facilmente atingidos por equipamentos acessíveis. Por outro lado, as imagens são desterritorializadas num sentido negativo, na medida em que elas perdem o poder de fabulação e revelação, o poder de produção do novo. (PARENTE, 1998, p.151, grifos do autor)

A fotografia, que simplificou e acelerou o processo de produção de imagens, permitiu ao homem logo perceber a sua ambigüidade – documento de um tempo e um

espaço representados, o tempo passado, ela contém uma realidade própria a partir de um real e pode evocar.

Por sua vez, a relação entre o filme e seu receptor não é mais aquela de origem. Esta implicava uma tela e uma projeção - quando um feixe de luz, ao projetar o filme sobre a tela fazia surgir, quase magicamente, a imagem em movimento, em uma sequência de sonho, situação cinema (afirmado por uns, como Hugo Mauerhofer, contestado por outros, como Christian Metz), que materializava um pacto do espectador com o cinema, o cinema-ritual.

Para Mauerhofer, em “A psicologia da experiência cinematográfica”, há uma “situação cinema” a qual inclui, entre outros elementos psicológicos, o ambiente escuro da sala, a “sensação alterada” (2003, p.377) de tempo e de espaço; a entrega do espectador ao que se passa na tela. Esta situação cinema é como um estado de sonho, de acordo com o psicólogo alemão.

Metz contesta tal afirmação já no início de “O filme de ficção e seu espectador”:

O sonhador não sabe que está sonhando, o espectador de um filme sabe que está no cinema: primeira e principal diferença entre a situação fílmica e a situação onírica. Falamos às vezes em ilusão de realidade tanto para uma quanto para outra, mas a verdadeira ilusão é própria ao sonho e só a ele. Para o cinema, vale mais ater-se a notar a existência de uma certa **impressão** de realidade. (1980, p.129, grifo do autor).

Em “A ontologia da imagem fotográfica”, Andre Bazin diz que a fotografia obriga a “acreditar na existência do objeto representado, efectivamente (sic) representado, isto é, tornado presente no tempo e nos espaço”. (1992, p.19) O cinema, por sua vez, é “o resultado final no tempo da objectividade (sic) fotográfica [...] a imagem das coisas é também a da sua duração...” (p.19-20)

Imagem, Cinema, Filosofia

De repente uma imagem se instala no centro do nosso ser imaginante. Ela nos retém, nos fixa. Infunde-nos o ser. O cogito é conquistado por um objeto do mundo, um objeto que, por si só, representa o mundo. O detalhe imaginado é uma ponta aguda que penetra o sonhador, suscitando nele uma meditação concreta. Seu ser é a um tempo o ser da imagem e o ser da adesão à imagem que provoca admiração. A imagem nos fornece uma ilustração da nossa admiração. (BACHELARD, 1988, p.147)

Ao longo do tempo, desde a alegoria da caverna de Platão (o buraco da caverna como o buraco da câmera, os prisioneiros como espectadores, presos às imagens em sombras, provocadas pela fogueira), o pensamento filosófico tem sido apropriado para discutir o cinema. Já em Platão, temos uma definição de imagem, como as sombras, os reflexos nas águas... (1997).

Arlindo Machado, ao reconhecer no discurso do filósofo a constatação de que, fascinados, os prisioneiros preferiram “ a magia das sombras a qualquer promessa de liberdade e redenção.” (1997, p.33), realça a força do dispositivo ilusionista, que tem a ver com a técnica que permite a projeção de imagens.

No sentido de uma reflexão sobre o cinema, desde o seu início este foi objeto de distintas abordagens que se relacionam com a Filosofia. A começar por Hugo Münsterberg, morto em 1916, um ano após Griffith ter lançado “O nascimento de uma nação”, considerado matriz da sintaxe cinematográfica. O psicólogo polonês, para muitos um filósofo, um pioneiro das teorias da espectralidade, acreditava no espectador ativo, relacionando a narração cinematográfica com as emoções, a atenção, a memória e a imaginação. Münsterberg falava, então, de uma psicologia da percepção. Desse modo, seus estudos localizam-se na origem da abordagem de outros filósofos, como Benjamin e Merleau-Ponty.

Walter Benjamin, em “A obra de arte no tempo de sua reprodutibilidade técnica” (1936), discute a questão da autenticidade da obra de arte diante da tecnologia. Com a reprodução, a obra de arte perde a sua aura, o seu caráter mágico, de culto: “na época da reprodutibilidade técnica, o que é atingido na obra de arte é sua aura”. (in LIMA, 1990, p. 213)

Na verdade – e como diz Benjamin, a reprodução da obra de arte já acontecia desde a Antiguidade. O que muda, com o cinema (segundo ele, a partir da fotografia, de certa maneira) é a arte cuja natureza implica o suporte técnico. Ou seja, mudam as condições em que acontece a reprodução:

[...] faz surgir um fato verdadeiramente decisivo e que vemos aparecer aqui, pela primeira vez, na história do mundo: a emancipação da obra de arte da existência parasitária que lhe era imposta por sua função ritual. Reproduz-se cada vez mais obras de arte que foram feitas, justamente, para ser reproduzidas. De uma negativa em fotografia, por exemplo, pode-se tirar um grande número

de provas; seria absurdo perguntar qual delas é a autêntica. Mas, desde que o critério de autenticidade não mais se aplica à produção artística, toda a função da arte é subvertida. (BENJAMIN, 1990, p. 217-8).

Em seu ensaio, Benjamin afirmava que o que ocorria com o novo modo de produção da obra de arte, sob a técnica da reprodução, implicava também mudança na percepção. Para ele, esta se transformava ao longo do tempo. Conforme aponta Carbone (2013a), “essa ideia serve para Benjamin sustentar o seu entendimento de uma “ historicidade do nosso modo de perceber o mundo”. E, cita o pensador alemão: “Durante longos períodos históricos, juntamente com as formas totais de existência das coletividades humanas, modificam-se também os modos e os gêneros da sua percepção” (BENJAMIN, 2012, p. 21, apud CARBONE, 2013a).

O cinema traz, então, uma mudança no olhar, uma nova experiência, no contexto de um tempo de crise gerada pela mudança nos modos de produção – da perda da tradição para a lógica do mercado, que traz a industrialização, com a fragmentação dos processos e a serialização, por exemplo.

Segundo Adorno (1985), ao ser produzida de maneira padronizada, para visar lucro (as relações de produção absorvidas nas relações de mercado), a obra de arte deixa de ser expressão do autor para ser produto de consumo, o que faz com que perca o seu valor de autenticidade. O receptor, que não alienado do processo de produção, é alienado do consumo, configurando a transformação do sujeito em objeto. De acordo com Benjamin, apesar de se perder a unicidade, ganha-se a acessibilidade, condição de mudança no conceito da arte e da recepção.

Assim como do ponto de vista desses autores, questões cinematográficas tem sido abordadas a partir do pensamento de filósofos, bem como uma perspectiva filosófica pode ser percebida em alguns teóricos do cinema. É o caso, por exemplo, do filósofo Gilles Deleuze e do pensador de cinema Andre Bazin. Eles estão entre os que se dedicaram, entre outros temas, a explorar aspectos do cinema de pós-guerra, os novos cinemas a partir do neo-realismo italiano.

Em Deleuze, evidencia-se uma proximidade com a obra de Henri Bergson, buscada por conta de admiração assumida. Sem fazer um exame da interpretação deleuziana de Bergson, apontamos a importância deste para uma tese sobre o movimento, tomada por Deleuze para desenvolver a sua filosofia.

Bergson entende o cinema como movimento, ilusão da percepção: “o movimento está no aparelho, nós é que convertemos espaço em movimento”. (apud MELLO, 2018). Deleuze fala do movimento (1990) ao discutir a constituição da nova imagem. Para ele, no neo-realismo a percepção do protagonista não é prolongada em ação, como em um filme “ilusionista-realista” (junção minha) hollywoodiano. Quer dizer, o filme neo-realista é de tempo e pensamento (a questão ideológica que motiva o próprio contexto dos filmes. É um cinema que reflete sobre o mundo diretamente, a partir de personagens que representam o coletivo), enquanto que em um clássico é tempo e ação, o que permitiria ser pensada ao nível do real.

Antes da imagem-tempo, para Delleuze, em um primeiro momento, cinema é imagem-movimento (tempo/duração como objeto da montagem), como descrito por Bergson (1990), a partir de quem reconhece algumas questões relacionadas à constituição da imagem-cinema quanto a movimento e tempo. Destas, uma parece contribuir para encontrar os pensadores Bergson, Deleuze e Merleau-Ponty: “[...] distinguir a percepção, a afecção e a ação como três espécies do movimento”. Ao dizer isso, Deleuze (1992, p.152) observa que as análises de Bergson são geradas no contexto do início do cinema - enquanto ele pensava o movimento e o cinema começava a descobrir a possibilidade do movimento da imagem.

Há que se constatar que, como Deleuze, Bazin, entre outros teóricos com origem no cinema, aborda o cinema neo-realista, deixando de lado o que Agel e outros chamam cinema de contemplação (Renoir, Mizoguchi, Tarkovski), aqueles filmes que não dominam o espectador com o seu significado, deixando o sentido do mundo aparecer lentamente.

Do ponto de vista de Bazin, defensor da ideia do plano-sequência, entende-se que ele questiona o modo como a montagem manipula, tenta controlar o pensamento do espectador. Nesse polo ele coloca Eisenstein, contrapondo que “ a especificidade do cinema não reside na capacidade de manipulação da montagem mas no seu oposto, ou seja, no ajustamento plástico da imagem cinematográfica ao sentido da realidade”. (apud GEADA, 1985, p.12). Por escolha do cineasta, diz Bazin, o cinema ideal apenas manterá “o espaço e o tempo que as coisas habitam” e “a realidade deixa traços no filme como se fossem impressões digitais”. (apud GEADA, 1985, p.12)

Desse modo, é no cinema neo-realista que Bazin encontra a perspectiva de um cinema ideal, manifesto em vários textos (1958-1962) de “O que é cinema?” e com

origem em “A ontologia da imagem fotográfica”, de 1945. Para o autor, no cinema, o objeto é tornado presente no tempo e no espaço: “pela primeira (sic) vez, a imagem das coisas é também a da sua duração...” (BAZIN, 1992, p.20)

Por fim, é pertinente apontar, na teoria do cinema, a perspectiva da fenomenologia de Ayfre, Agel e Bazin. Conforme Ayfre (apud ANDREW, 1989, p.252), “assistir a um filme é um processo pelo qual interpretamos os signos da natureza e os signos do homem a partir de nossas próprias perspectivas pessoais.”

Ao falar sobre o que chama de desafio da fenomenologia no cinema, Andrew (1989) dá voz aos fenomenologistas ao dizer, por exemplo: “um trabalho de arte é etéreo, pois existe apenas para experiência e apenas se experimentado (p. 242, citando Agel); “o sentido é algo que um objeto possui e irradia naturalmente” (p.244, citando Bazin).

Um pouco antes, o pensamento cinematográfico na filosofia vai encontrar a obra de Merleau-Ponty.

O cinema e a nova psicologia

A aproximação de Merleau- Ponty do cinema acontece com uma conferência feita no Idhec (Institute des hautes études cinématographiques) em 1945 - “O cinema e a nova psicologia”. Nesse período, pós-guerra, na Europa, o cinema viu surgir a vanguarda neo-realista italiana e experimentou teorias cinematográficas ligadas à fenomenologia.

Na conferência, Merleau- Ponty aponta a relação entre ambos, a filosofia e o cinema: “[...] o cinema está particularmente apto a tornar manifesta a união do espírito com o corpo, do espírito com o mundo, e a expressão de um, dentro do outro. (MERLEAU-PONTY, 1983, p.116)

Merleau- Ponty contrapõe à psicologia clássica a nova, esta trazendo luz à importância da *Gestalt* na percepção. Propõe entender a percepção como uma experiência integrada dos sentidos (ao contrário da visão clássica, para a qual os sentidos percebiam de modo independente, conforme a natureza dos estímulos): “É mediante a percepção que podemos compreender a significação do cinema: um filme não é pensado e, sim, percebido” (MERLEAU-PONTY, 1983, p.115)

Já no início do ensaio, Merleau-Ponty diz que “a psicologia clássica considera nosso campo visual como uma soma ou um mosaico de sensações [...]” (1983, p.103), um conjunto de dados justapostos. Para o filósofo, no entanto, esse campo perceptivo deve ser visto como um sistema, um sistema de configurações do todo – assim, percebido em conjunto, não em justaposição [para futuras reflexões, talvez seja oportuno questionar se isso contradiz uma explicação tradicional da ilusão de movimento do cinema – o fenômeno da persistência retiniana, segundo o qual o olho humano, ao receber imagens fotográficas a uma velocidade (codificada a dez por segundo, no mínimo), fica embaralhado (por uma falha física) e não percebe a foto (fotograma, no caso do cinema), lendo a imagem como se em movimento].

Como explica Carbone (2013b, grifos do autor):

[...] a psicologia que ele qualifica de "clássica" tende a dar o primeiro papel, no nosso conhecimento sensível, às sensações, concebidas como os efeitos pontuais de excitações locais que a inteligência e a memória teriam a tarefa de compor em seguida em um quadro unitário, enquanto a “nova psicologia” mostra que é necessário antes considerar como **primeira a percepção** entendida como apreensão sensível de um fenômeno em seu conjunto.

Deste modo, para Merleau-Ponty a arte, e o cinema, por extensão, "é um gesto formal que organiza nossos corpos e nossas imaginações em resposta a experiência básica. A razão nunca pode substituir esse gesto, apesar de poder descrevê-lo e falar dele" (ANDREW, 1989, p. 244).

Merleau-Ponty vê, na nova psicologia, o homem como um ser ligado ao mundo por um elo natural, o que leva a observar esse mesmo mundo “através de toda a superfície do nosso ser” (MERLEAU-PONTY in XAVIER, 1983, p.110). Assim seria, conforme o autor, com o cinema, ao se tomar o mesmo ponto de vista da percepção. Ou seja, há um sujeito que percebe através de toda a superfície do ser.

É justamente esse, afirma Bueno (2015), o interesse de Merleau-Ponty por cinema: estudar “o filme como objeto de percepção, capaz de revelar alguns aspectos essenciais que norteiam o nosso diálogo com o mundo” (BUENO, 2015).

Ao propor um modo de examinar o filme, Merleau-Ponty fala de um cinema-tempo. Para isso, recorre ao chamado “efeito Kuleshov”, que aponta para uma evolução da narrativa cinematográfica, ainda em seus primeiros tempos (começo dos anos 1920).

Kuleshov [que Merleau- Ponty trata por Pudovkin (do mesmo grupo de teóricos russos da montagem), equívoco em função, provavelmente, do fato de que este divulgou a pesquisa na França, segundo Xavier (1983); equívoco também apontado por Carbone (2013b), entre outros], em sua experiência, demonstra que o sentido de um filme depende da articulação dos planos, ou seja, o sentido é resultado de um plano e do plano que vem a seguir, pois a sucessão de imagens é que cria um sentido: “O sentido de uma imagem depende, então, daquelas que a precedem no correr do filme e a sucessão delas cria uma nova realidade, não equivalente à simples adição dos elementos empregados”. (MERLEAU-PONTY, 1983, p.111)

Carbone comenta uma constatação de Rodrigo (2009, p.250 apud CARBONE, 2013b, p.101), o qual observa que Merleau-Ponty não fala em “imagem”, provavelmente porque considera que ela está ancorando o sentido que a montagem dá ao filme, ou seja, a montagem serve à imagem.

Considerando o que, no texto, aponta a partir da experiência de Kuleshov, é possível, ainda, notar a preocupação de Merleau Ponty com a duração da imagem (o que traz ideias de plano, montagem, entre-imagens), portanto, com o tempo e com o ritmo: [...] um filme não é uma soma de imagens, porém uma forma temporal”. (MERLEAU-PONTY, 1983, p.111) “O sentido [...] 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”. (MERLEAU-PONTY, 1983, p.111)

Há que se pensar nas escolhas de Merleau- Ponty, especialmente, ao não abordar o neo-realismo italiano (como alguns pesquisadores apontam), nem as outras vanguardas ou o documentário, ocupando-se, primordialmente, do cinema clássico. No caso das vanguardas, talvez porque, como diz Mitry, elas são anti-narratividade, ignorando também o nível em que os sentidos do espectador constroem os objetos do espaço e tempo filmicos”. (DARDENNE apud MAMEDE, 2017)

No caso do neo-realismo, ele irrompe no pós-guerra, portanto, está em voga no contexto dos textos iniciais de Merleau- Ponty que tratam de cinema. Além disso, o modo como lidam com o tempo permite pensar que poderiam interessar ao filósofo .

Isso dito, é possível considerar, entre as razões pelas quais Merleau- Ponty teria optado por focar os clássicos, a ruptura no tempo que as vanguardas, os cinemas e procedimentos não-clássicos trouxeram. O tempo, neles, não é representado de modo

clássico, cuja matriz (renovação do modelo clássico que fora instituído por Griffith) está, justamente, em Kuleshov. O neo-realismo, em particular, expressa, do modo mais direto possível, a realidade. De certa maneira, conduzindo o ato de ver, na representação.

Observa-se que, fundamentalmente, ao expressar as suas preocupações com o mundo, as vanguardas romperam com os limites do tempo, provocando novas imagens - o pensamento do neo-realismo italiano, as poéticas da *nouvelle-vague* francesa, o sensorial do *underground* americano, o alegórico do cinema novo brasileiro, por exemplo.

Isso remete, igualmente, a Bazin, no que diz respeito ao plano-sequência e ao modo como este, ao prescindir dos cortes externos, rompe a ideia do tempo. Aqui, o tempo, determinado pela montagem, ainda que infinitamente variável, é controlado, composto, tem relação de continuidade entre os planos anterior e posterior, como demonstrado por Kuleshov.

Outra possibilidade da opção de Merleau- Ponty pelo clássico pode ser porque, no clássico, está mais definida a situação arquetípica nas quais o arco da personagem tem um percurso do conflito à transformação, assim, mudando a situação inicial, orientado também pela montagem, pelas sensações que a articulação dos planos provoca.

De qualquer forma, ao reconhecer em Kuleshov princípios da sensibilidade que concorrem para a percepção do espectador, Merleau- Ponty parece referir-se à relação entre a organização das imagens e a experiência cinematográfica; à narrativa construída por meio da montagem invisível, com a relação espacial-temporal sustentada na ideia de impressão de realidade - o cinema de identificação. Isso nos permite pensar sobre o fato de que o cinema de narrativa clássica, afinal, trabalha a transparência.

Aqui tomamos o conceito de transparência a partir de Vanoye-Goliot L'Été (1997, p.28), para designar filmes “em que os planos e as sequências se encadeiam aparentemente com toda a lógica, em que a história parece se contar por conta própria”. Este cinema de identificação, associado às narrativas clássicas, remete a um recorte de realidade determinado, por exemplo, pela câmera, o que dá ao espectador, pelo movimento, uma ilusão de realidade. É o chamado “efeito-janela” da tela de cinema.

E é a partir daí que Merleau-Ponty vai buscar um meio de olhar o objeto cinema, explorando a ligação deste com a percepção, na perspectiva fenomenológica. Essa

opção é o que, provavelmente, justifica o dedicar-se a pensar a forma temporal do movimento, sem criticar a decupagem clássica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Imagem, tempo, espaço e movimento são da essência do cinema e, por isso, preocupações centrais de grande parte dos estudiosos, do cinema ou da filosofia.

Desse modo, são fundamentais as contribuições de teóricos como Andre Bazin e Christian Metz, por um lado, Deleuze e Merleau-Ponty, por outro. Este, ao contrapor a psicologia da forma à psicologia clássica, entende a percepção como um fenômeno corpóreo e o cinema como um objeto a ser percebido, como um todo temporal.

Em Merleau-Ponty, cinema e fenomenologia convergem, uma vez que implicam subjetividades, na relação do sujeito com o mundo: pois que “o cinema é, antes de tudo, uma invenção técnica onde a filosofia tem a sua razão de ser”. (MERLEAU-PONTY, 1983, p.117)

Se, por conseguinte, a filosofia e o cinema estão de acordo, se a reflexão e o trabalho técnico vão no mesmo sentido, é porque o filósofo e o cineasta têm em comum um certo modo de ser, uma determinada perspectiva do mundo, a de uma geração. É mais uma ocasião para verificar que o pensamento e as técnicas correspondem-se e que, de acordo com as palavras de Goethe, ”o que está no interior, também está no exterior (MERLEAU-PONTY apud VIEGAS. 2010)

REFERÊNCIAS

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento** – fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, G. **A chama de uma vela**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

BARTHES, R. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, A. **O que é o cinema?** Lisboa: Novo Horizonte, 1992.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1987. II.

BUENO, R. P. M. **O ser das imagens em movimento**: cinema e ontologia na filosofia de Maurice Merleau-Ponty. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/159028/337765.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em: 30 mar.2018.

CARBONE, M. “O que é uma filosofia-cinema”. **Rev. Filos. Aurora**, Curitiba, v. 25, n. 37, p. 343-360, jul./dez. 2013a. Disponível em: <<https://periodicos.pucpr.br/index.php/aurora/article/view/757/682>>. Acesso em: 30 mar.2018.

CARBONE, M. “O Filósofo e o cineasta: Merleau-Ponty e o pensamento do cinema”. **Em questão** - Revista da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS. v. 19, n.2 – Jul./Dez. 2013b. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/html/4656/465645973007/>> Acesso em: 30 mar.2018.

CHARNEY, L. “Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade”. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. L. (orgs). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 386-408.

COUSINS, M. **História do cinema** – dos clássicos mudos ao cinema moderno. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

MACHADO, A. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. São Paulo: Papyrus, 1997

MAMEDE, J. **Cinema experiencial**: a dimensão estética em Prospero’s books, de Peter Greenaway. Disponível em: <<https://www.facom.ufba.br/sentido/mamede.html>> . Acesso em: 8 abr.2018.

MAUERHOFER, H. “A psicologia da experiência cinematográfica” . In: XAVIER, I (Org.). **A Experiência do Cinema**. São Paulo, Edições Graal: 2003, p. 375-80.

MELLO, L. **Pensando o tempo e o movimento no cinema**. Disponível em <<https://devircinema.wordpress.com/pensando-o-tempo-e-o-movimento-no-cinema/>> Acesso em: 8 abr.2018.

MERLEAU-PONTY, M. “O cinema e a nova psicologia”. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**. São Paulo, Edições Graal: 2003. p. 103-117.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

METZ, C. “O filme de ficção e seu espectador”. In: BARTHES, Roland et al. **Psicanálise e cinema**. São Paulo: Global, 1980. p.127-167.

PARENTE, A. **Ensaio sobre o cinema do simulacro**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Nova cultural, 1997.

VIEGAS, S. **Maurice Merleau-Ponty**. (2010). Disponível em: <<http://filmphilosophy.squarespace.com/1-maurice-merleau-ponty>>. Acesso em: 15 abr. 2018.