

# PERCEPÇÃO E IMAGEM

## O Exemplo do Cinema no Contexto da Meditação Fenomenológica de Merleau-Ponty sobre a Experiência Perceptiva

*Luís António Umbelino*  
Universidade de Coimbra

### 1.

Data de 1933 o “projecto de trabalho sobre a natureza da Percepção”<sup>1</sup> com o qual Merleau-Ponty se propunha, partindo de uma síntese entre os resultados da psicologia experimental e os da neurologia e passando pelo recente confronto com o criticismo, pelos novos ensinamentos da fisiologia do sistema nervoso, pelo desenvolvimento da psicologia da criança e da patologia mental, bem como do incontornável desenvolvimento da *Gestaltpsychologie*<sup>2</sup>, libertar os sentidos possíveis da problemática da *percepção*. Este projecto, já delineado em *Projet de travail sur la nature de la perception*<sup>3</sup> e em *La nature de la perception*<sup>4</sup>, não será estranho nem ao desejo de “compreender as relações entre a consciência e a Natureza”<sup>5</sup> que norteará *La structure du comportement* (1942), nem à necessidade de “reaprender a ver o mundo”<sup>6</sup> – para aquém das construções derivadas da ciência<sup>7</sup> – como vivido<sup>8</sup>, caminho da *Phénoménologie de la perception* (1945).

---

<sup>1</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Verdier, 1996, p. 11.

<sup>2</sup> ID, o. c., pp. 13-17 *passim*

<sup>3</sup> ID, o. c., pp. 9 – 13

<sup>4</sup> ID, o. c., pp. 14 – 38

<sup>5</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice, *La Structure du comportement*, P.U.F., Paris, 1990, p. 1.

<sup>6</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p. XVI (citado Ph.P).

<sup>7</sup> Cf. P.H.P., p. II-III. “Tout l’univers de la science est construit sur le monde vécu et si nous voulons penser la science elle-même avec rigueur, en apprécier exactement le sens et la

A cronologia das obras referidas, enquanto permite vislumbrar um caminhar determinado de reflexão, é importante. Mostra-nos desde logo que a problemática da percepção é preparada por Merleau-Ponty durante um período intenso de maturação, assumindo-se a *Phénoménologie* como marco decisivo de um caminho já trilhado mas ainda por cumprir integralmente. Algo mais nos interessa, no entanto, anotar como particularmente interessante: a *Phénoménologie* é editada em 1945 e nesse mesmo ano, mais precisamente em treze de Março, profere o filósofo francês, no Instituto dos Altos Estudos Cinematográficos, a conferência *Le cinéma et la nouvelle psychologie*<sup>9</sup>. Esta proximidade temporal permite, antes de mais, o que só por si já seria significativo, afirmar que durante o período de desenvolvimento da questão da percepção, Merleau-Ponty reflectiu igualmente sobre o cinema. Mas mais do que isto, no texto em questão, o filósofo francês afirma expressamente que os dois temas estão ligados entre si. Numa formulação cautelosa, exigindo uma leitura atenta a fim de libertar as possibilidades de reflexão que encerra, Merleau-Ponty apresenta essa ligação, já a meio da referida conferência, nos seguintes termos: “se agora considerarmos o filme como objecto a perceber, podemos aplicar à percepção do filme tudo o que acaba de ser dito da percepção em geral”<sup>10</sup>.

Numa primeira análise, o que se afirma parece evidente: vemos um filme como vemos qualquer outro objecto, pelo que o esclarecimento das condições que permitem a percepção de um objecto qualquer explicarão igualmente a possibilidade de perceber um filme. No entanto, uma análise mais cuidada revela-nos outras possibilidades de reflexão. Afirmamo-lo na medida em que o cinema, ao ser invocado, é inevitavelmente apresentado, de algum modo, como *caso especial* justificando o esclarecimento de *também ele* ser compreensível perceptivamente. Tudo se passa como se uma dificuldade difusa de compreensão colocasse, como silenciosa questão prévia, a necessidade de esclarecimento das condições de visibilidade deste “objecto” especial. Dir-se-ia, desde logo, que o cinema parece ser um arquétipo de visibilidade no sentido em que exige a compreensão e o comprometimento de quem vê, desse modo desvendando dimensões profundas da própria realidade da percepção. Não terminam aqui, no entanto, as leituras possíveis da afirmação transcrita. De facto, um último nível de análise traz consigo, de modo latente, o rasto de uma possibilidade interessante que, provisoriamente, formularíamos nos seguintes termos: se é compreendendo em que consiste a percepção que compreendemos o que é perceber e com-

---

portée, il nous faut réveiller d'abord cette expérience du monde dont elle est l'expression seconde”.

<sup>8</sup> ID, o. c., l. c.

<sup>9</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice, “Le Cinéma et la nouvelle psychologie”, in ID *Sens et Non-Sens*, Nagel, Paris, 1966, pp. 85-106. (Citado *Le Cinéma*)

<sup>10</sup> *Le Cinéma*, p. 96

preender um filme, não poderemos igualmente supor que algo do que seja a percepção, precisamente, só se compreende a partir da imagem cinematográfica? Explicitemos a questão: se a imagem cinematográfica *exige* ser percebida para nos dizer “qualquer coisa de muito preciso que não é nem um pensamento, nem uma recordação dos sentimentos da vida”<sup>11</sup>, não será essa uma possibilidade da percepção que *sabe o visível antes de o saber*?

Logo nas primeiras páginas do texto em análise, Merleau-Ponty recorre a um exemplo que o acompanhará ao longo da sua reflexão para esclarecer o que “está em jogo” na percepção. Referimo-nos ao exemplo do cubo<sup>12</sup>. Sólido formado por seis faces e doze arestas iguais, na percepção não é senão “uma figura perspectiva na qual as faces laterais são deformadas e a face dorsal completamente escondida”<sup>13</sup>. O que me permitirá então *ver* um cubo? A resposta é, para o que aqui nos interessa, decisiva: “Se falo de cubos, é porque o meu espírito reergue essas aparências, restitui a face escondida”<sup>14</sup>. Deve então concluir-se que sou *eu* quem descobre, na interioridade dos meus esquemas e categorias, o cubo na sua totalidade? A resposta de Merleau-Ponty é negativa. O que se passa é o contrário: a permanência das faces escondidas do cubo “não é construída pela inteligência, mas apreendida pelo olhar enquanto *desposa* ou adopta a organização do campo visual”<sup>15</sup>. O olhar alberga como que uma experiência ligada à mesmidade pré-objectiva de cada coisa *no* mundo, que assim se desvenda como unidade transitiva em que uma perspectiva “desliza” para outra dentro das estruturas de horizonte que formam os seus “arredores”. O cubo – no exemplo de Merleau-Ponty – ganha, portanto, forma enquanto manifesta, como coisa no mundo, uma teia de visibilidade na qual aparece incrustado e que o olhar parece saber acolher enquanto fio dessa mesma teia. É por isso que, ao perceber, não vemos coisas separadas umas das outras e um espaço delas independente, mas comprovamos o envolvimento das coisas<sup>16</sup>, entre si e através de mim, a desenrolar o espaço. Dito de outro modo, o que uma *percepção efectiva do espaço*<sup>17</sup> nos revela não é um conjunto de objectos situados no espaço a uma distância determinada uns dos outros, mas coisas que não estão localizadas mas criam localizações por um envolvimento mútuo

<sup>11</sup> ID, o. c., p. 101. “L’ensemble nous dit quelque chose de très précis qui n’est ni une pensée, ni un rappel des sentiments de la vie”.

<sup>12</sup> ID, o. c., p. 89. O exemplo é analisado também em Ph.P., p. 235 e ss. e retomado em *Le visible et l’invisible*, Gallimard, Paris, 1967, p. 255. (Citado V.I.)

<sup>13</sup> ID, o. c., l. c. *passim*.

<sup>14</sup> ID, o. c., l. c.

<sup>15</sup> ID, o. c., p. 91. Nosso sublinhado.

<sup>16</sup> Cf. HAAR, M., “Proximité et distance vis-à-vis de Heidegger chez le dernier Merleau-Ponty” in MERLEAU-PONTY, M., *Notes de cours sur L’origine de la géométrie de Husserl suivi de recherches sur la phénoménologie de Merleau-Ponty sous la direction de R. Barbaras*, P.U.F., Paris, 1998, p. 131

<sup>17</sup> Ph.P., p. 286

que me rodeia e trespassa que me “especializa” ou faz a minha situação, traduzindo-a primeiro em termos de despossessão ou anonimato<sup>18</sup>. O “ir até às coisas” perceptivo deve ser, assim, um “deixar ser as coisas”, pois depende de uma interpelação prévia do visível que orienta o olhar constituindo-o como tal. Ou seja, perceber será, neste sentido um *saber prévio* que permite ver no acolhimento de uma certa *orientação das coisas*<sup>19</sup>; consequentemente não pode ser entendida como actividade de um sujeito sobrevoante, mas apenas como a capacidade especial de um olhar corpóreo reconhecer antepredicativamente o modo como a *Weltlichkeit der Welt* se organiza através de si<sup>20</sup>.

Se entendermos deste modo a *percepção* e o *percepcionado*, é a própria ligação entre cinema e percepção que ganha novos sentidos. Desde logo pode afirmar-se que o cinema é exemplo paradigmático do próprio visível, pois *também na tela* as coisas não aparecem separadas mas ligadas entre si num todo que ganha sentido apenas enquanto todo; mais, se o projectado na tela tem esse aspecto em comum com o visível, poderá igualmente afirmar-se que o cinema pode ser percebido na medida em que orienta o olhar para o fazer compreender o que se passa na tela, acolhendo a percepção essas orientações como visível registado em imagem; finalmente, poder-se-ia avançar a ideia de que também a imagem filmica, ao orientar assim o olhar – de modo *idêntico* ao próprio visível –, especializa, situa o olhar *desapossando-o de si, anonimando-o*.

Afirmamos tais possibilidades de análise, antes de mais, por julgarmos legítimo supor que Merleau-Ponty não meditou sobre o cinema *a par* da percepção, mas viu naquele, de algum modo, um meio privilegiado de clarificação *fenomenológica* da própria percepção. Tentemos demonstrá-lo seguindo algumas indicações do filósofo francês, que consideramos suficientemente importantes. Temos em mente, primeiro, o momento em que Merleau-Ponty afirma, “que um filme não é uma soma de imagens mas uma *forma* temporal”<sup>21</sup> que se consubstancia numa certa forma de ser “unidade melódica”<sup>22</sup> dada em cada sucessão de imagens, em cada sucessão de sons e músicas, aquelas e estes mutuamente articulados num tecido que “cria uma realidade nova que não é a simples soma dos elementos utilizados”<sup>23</sup>. Tanto a ideia de *tempo* como de *melodia* trazem consigo, respectivamente em relação a cada momento e em relação a cada nota musical, a ideia de uma realidade que permanece *abrigada no que reúne* (no sentido em que invocam uma ideia de envolvimento das respectivas partes num “tecido” onde cada elemento está

<sup>18</sup> Cf. Ph.P., p. 249

<sup>19</sup> ID, o. c., p. 291

<sup>20</sup> Cf. *Le Cinéma*, p. 91

<sup>21</sup> ID, o. c., p. 96

<sup>22</sup> ID, o. c., l. c.

<sup>23</sup> ID, o. c., p. 97

ausente de si como elemento *de-terminado*). “Irreduzível aos elementos que entram na sua composição”<sup>24</sup> e subsistindo apenas como conjunto, em cada filme, pois, acontece cinema num movimento de auto-negação, na medida em que só surge verdadeiramente da negação de si mesmo como simples imagem, ou como simples enquadramento, ou como simples luz, ou como simples acção. Do cinema se poderá dizer que é, antes de mais, entrecruzamento, desde logo entre a sua “matéria plástica” e a sua “matéria sonora”, mas também entre o que nele se mostra e o que por ele se revela. O trabalho de montagem (instrumento técnico retomado por uma vontade artística, logo nascido uma segunda vez<sup>25</sup>) é por isto decisivo enquanto permite a “organização interna”<sup>26</sup> do filme como discurso de sentido.

O recurso ao conceito de “discurso” não pode ser assumido de modo inocente. Ao expressar o que ficou dito sobre tempo e melodia, a comparação com o discurso introduz no debate a ideia de que o cinema, longe de ser um mero conjunto de imagens, é um conjunto de imagens com uma “gramática” própria e um sentido a transmitir através de um modo preciso de articular essas imagens e sons entre si. Afirmar, portanto, que no cinema se pode contar “uma história”<sup>27</sup> não é algo que possa ser ignorado. Deve mesmo afirmar-se que o cinema conta uma história *tal como* o fazem as letras e palavras de um romance, ou as cores inscritas numa tela. Este “tal como” é, no entanto, para nós, tão decisivo quanto problemático. De facto, se é facilmente compreensível que qualquer romance ou poesia traga, na articulação das palavras, um sentido outro que não é senão o sentido nascente do que se quer dizer, se é facilmente compreensível que o arranjo das cores numa tela traga consigo sentidos originários de mundo, quando falamos de cinema, o seu “realismo fundamental” poderia parecer encerrá-lo num mero registo do que poderíamos ver se assistíssemos *na realidade* à história que nos é contada. Mas, precisamente, o que acontece é que, do mesmo modo que a “poesia não consiste em descrever didacticamente coisas ou em expor ideias, mas em criar uma máquina de linguagem que, de uma maneira quase infalível, coloca o leitor num certo estado poético”<sup>28</sup>, também a arte do cinema não se limita a fazer-nos conhecer os factos, mais ou menos quotidianos, registados em determinada sequência de imagens. Se os “factos prosaicos” lá estão não é senão para dar ao olhar a ocasião de neles encontrar “emblemas sensíveis e de aí traçar o seu monograma visível e sonoro”<sup>29</sup> que será o sentido a

---

<sup>24</sup> ID, o. c., p. 99

<sup>25</sup> ID, o. c., p. 106. Cf. CARBONE, Mauro, “Le Sensible et l’excédent. Merleau-Ponty et Kant” in MERLEAU-PONTY, Maurice, *Notes de Cours sur l’origine de la géométrie de Husserl*, o. c. p. 186.

<sup>26</sup> *Le Cinéma*, p. 99

<sup>27</sup> ID, o. c., p. 101

<sup>28</sup> ID, o. c., p. 102-103

<sup>29</sup> ID, o. c., p. 103

transmitir pelo filme e que não é senão o seu próprio sentido. Então, se a nossa análise estiver correcta, o “realismo” do cinema é outra coisa que não o tornar as “coisas reais”; de facto, se um utensílio quotidiano, quantas vezes manuseado e por isso esquecido na sua individualidade, é filmado sobre uma mesa, tantas vezes usada e já nunca vista, não é para que a realidade desses objectos fique registada pela película, mas antes para *os tornar presentes*. No cinema, “se as coisas eram reais agora tornam-se presentes”, dirá Cohen-Séat<sup>30</sup>, pois se o cinema se “apodera das coisas”<sup>31</sup> é para assumir e redobrar o que nelas e por elas se faz presença, o que *apenas nelas e por elas* se faz visível. Os emblemas de visível assim sublinhados pelo mover da câmara, pela montagem das cenas, pelo arranjo dos cenários, são então as notas ao longo das quais a “unidade melódica” que, já o vimos, o filme é, se constrói, se compõe.

Indicado assim o problema, fica claro que o núcleo do filme não está em nenhum outro lado que não nele mesmo; ele não é referência a uma realidade determinada, mas apenas expressão de uma presença ou visibilidade que parece ser particularmente apto a captar em si, realidade que chega à “objectiva” e apenas *do lado de cá*, do lado do filme, pode ser expressão. Tudo se passa, enfim, como se a presença, que se expressa através de determinados objectos ou situações filmadas, só fosse possível de apreender *em e através daquele* filme e não de outro modo, quando filmadas *daquele modo* e de mais nenhum outro.

Merleau-Ponty viu bem em que sentido “o filme não pretende dizer senão ele mesmo”<sup>32</sup>, ao esclarecer a que ponto é ilícito assumir como sentido de um filme qualquer outra coisa que não uma *referência do filme a si mesmo* testemunhando uma visibilidade que, de outro modo, estaria irremediavelmente perdida. Numa palavra não é algo exterior, algo *já feito*, que faz de um filme cinema; o seu núcleo identificativo não é o registo de um ou outro objecto existente *na realidade*, mas antes, isso sim, uma certa atmosfera, um certo *horizonte* que se faz presença através das coisas de que se *apodera*. Começaremos a compreender esta ideia se levarmos à letra o que vemos projectado na tela: através de um rosto ansioso, por exemplo, faz-se presente a eminência do perigo, o medo da morte, ou a expectativa de uma decisão. Numa palavra, chega ao visível algo que, de outro modo, ficaria sem expressão. Ora, vistas assim as coisas, o que o cinema realiza não é senão a exigência central da percepção que, em 1952, Merleau-Ponty formulará deste modo importante: “propomo-nos mostrar que a filosofia aprende no contacto da percepção, numa relação com o ser que torna neces-

<sup>30</sup> COHEN-SÉAT, G. *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, P.U.F., Paris, 1946, cit. in MORIN, E. *Le Cinéma ou l'homme imaginaire* (1956), Les éditions de minuit, Paris, 1995, p. 73.

<sup>31</sup> MORIN, E., o. c., p. 86

<sup>32</sup> Cf. *Le Cinéma*, p. 103. “... le film ne veut rien dire que lui-même ...”

sária e possível uma nova análise do entendimento. E isto porque o sentido de uma coisa percebida, se a distingue de todas as outras, não está ainda isolada da constelação onde ela aparece”<sup>33</sup>.

Poderíamos afirmar, numa terminologia que Merleau-Ponty utilizará ao longo da sua obra, que a imagem cinematográfica é *icone* de um visível que se organiza em *Profundidade*, ou seja, que se desenrola ao longo da articulação de cada fenómeno no tecido que tudo liga e onde tudo ganha a sua identidade, onde nada se oferece de modo acabado, circunscrito, mas tudo se dá como “distensão”, como excesso, como presença de uma certa ausência<sup>34</sup>. A imagem do cinema não se limita a registar a visibilidade de este ou aquele objecto, esta ou aquela personagem; antes, em e por eles, traz ao visível *um raio de mundo* tal como ele se dá “no estado nascente”<sup>35</sup>, nesse momento originário pelo qual “qualquer coisa começa a significar”<sup>36</sup>. Porque é disto que aqui se trata. Por isso antecipámos atrás que tudo se passa como se filmar fosse acto de se pôr em condições de acolher o que no visível só a essa câmara, só a esse plano, só a esse enquadramento só a essa luz, só a essa sequência de imagens parece dizer algo, como se estes e só estes redobrassem esse algo de outro modo nunca visível e nunca dizível. Bazin, numa formulação lapidar, resume esta ideia difícil ao dizer do cinema que se trata da “criação de um sentido que as imagens não contêm objectivamente e que provém apenas da sua relação”<sup>37</sup>.

Significando e sendo sentido apenas por referência a si mesmo numa organização em profundidade, o que o cinema exige da percepção para revelar essa significação que brota da sua estrutura temporal interna é, defendemos, a própria capacidade de acolher o sentido do visível “não por alusão a ideias já formadas e adquiridas”<sup>38</sup>, mas antes por resposta ao arranjo misterioso ou “alquimia de correspondências”<sup>39</sup> de que é feito. Ora, nessa solicitação, o que a imagem cinematográfica não pode deixar, igualmente, de revelar de modo original é o olhar *a si mesmo*.

<sup>33</sup> MERLEAU-PONTY, M., “Le Monde sensible et le monde de l’expression” in *Résumés de cours – Collège de France, 1952-1960*, Gallimard, Paris, 1968, p. 141 e ss. (Citado R.C.)

<sup>34</sup> Na *Phénoménologie*, Merleau-Ponty chamará à profundidade *voluminosidade* (Ph.P., p. 308). Nos textos tardios usará também os termos *dimensionalidade* e *verticalidade*.

<sup>35</sup> *Le Cinéma*, p. 103

<sup>36</sup> ID, o. c., l. c.

<sup>37</sup> BAZIN, André, *O Que é o Cinema?* (1958), trad. port., Livros Horizonte, Lisboa, 1992, p. 73.

<sup>38</sup> *Le Cinéma*, p. 103

<sup>39</sup> ID, o. c., l. c.

## 2.

Poderia supor-se, em função do que fica dito, que o melhor modelo para ilustrar o olhar *no* cinema fosse o olhar do espectador, olhar que decifra seguindo as orientações do filme. Estaria assim concluída a análise com a solução para o que significa percepcionar um filme. Mas, ao invés, só agora se anunciam os problemas mais difíceis. Esse anúncio é feito por Merleau-Ponty através de uma única palavra que sublinharemos na frase que a enquadra e cujo início, aliás, já citámos: “um filme significa como vimos atrás o mesmo que uma coisa significa: um e outra não falam a um entendimento separado, mas dirigem-se ao nosso poder de decifrar tacitamente o mundo ou os homens e de *coexistir* com eles”<sup>40</sup>. Esta referência fica completa com uma precisão importante: a “coexistência” de que falamos dá-nos-la mais o cinema do que o romance pois enquanto este último nos oferece “os pensamentos do homem”<sup>41</sup> aquele “oferece-nos directamente essa maneira especial de estar no mundo, de tratar as coisas e os outros, que é para nós visível nos gestos, no olhar, na mímica, e que define com evidência cada pessoa que nós conhecemos”<sup>42</sup>. Estas considerações devem ser levadas às últimas consequências. O cinema, defende Merleau-Ponty, “oferece-nos directamente” o estar no mundo; note-se bem: não se limita a mostrar como *se está*, mas oferece imediatamente esse *estar* como modo de pertença; em última análise permitirá, então, compreender de que modo e até que ponto o conjunto das nossas experiências “está trespassado por uma espacialidade já adquirida”<sup>43</sup>, onde nos descobrimos desde sempre *já em obra* a partir de um pacto profundo com uma “certa atmosfera”<sup>44</sup> que inscreve no “sujeito” perceptivo uma topologia profunda e complexa; topologia essa que o revela a si mesmo como emerso na própria teia do visível. *Estar* no mundo significa pertencer-lhe e esta pertença é a inscrição do corpo perceptivo no próprio processo de compreensão da realidade, inscrição indispensável à emergência de um sentido do mundo e das coisas. Eis o significado derradeiro da ideia atrás apresentada segundo a qual no cinema percepcionar é “existir com”. Os movimentos da câmara que se descentra, “desentorpecendo-se”<sup>45</sup>, e que dão ao olhar (espectador) a capacidade de, com ela, “estar em toda a parte, empoleirado ou anichado onde nunca o olhar humano estivera antes”<sup>46</sup>, poderia ilustrar bem esta ideia. Mas, precisamente, o que nesta solicitação feita ao olhar se apresenta como inevitável é a própria negação de um olhar

<sup>40</sup> ID, o. c., l. c. Nosso sublinhado.

<sup>41</sup> ID, o. c., p. 104

<sup>42</sup> ID, o. c., l. c.

<sup>43</sup> Ph.P., p. 293

<sup>44</sup> ID, o. c. p. 325

<sup>45</sup> MORIN, E., o. c. p. 69 “la caméra se dégorudit ...”

<sup>46</sup> ID, o. c., p. 70

simplesmente “espectador”. Dito de outro modo, o cinema torna patente algo de incontornável: o olhar nunca é apenas espectador, na exacta medida em que, sempre que o é, se revela a si mesmo como um outro olhar, com um poder próprio. Tal começa a ser claro nesses momentos em que, como vimos há pouco, um olhar “meramente espectador” prova – nomeadamente a si mesmo –, pelo seu próprio exemplo, ser impossível e mesmo contraditório situar-se pura e simplesmente ante a tela; e isto porque é inevitável que, de algum modo, “entre” no filme ao coexistir com o seu exterior visível e se assuma como vínculo *participante-participado*. O olhar existe com o que se vê no filme, do mesmo modo que o filme existe no olhar que o vê. J. Epstein dizia: “os carris do documentário entram-me pela boca”<sup>47</sup>; e R. Clair, num mesmo sentido, afirmou: “(...) o espectador que assiste, na tela, a uma corrida de automóveis que decorre longe, vê-se de repente projectado para debaixo das grandes rodas de um dos carros, vê o marcador da velocidade, agarra com as mãos o volante (...)”<sup>48</sup>. Ora aqui, a coexistência do olhar com o filme – *tal como com o visível* – já não é da ordem do puro espectador. R. Clair viu bem igualmente este aspecto e por isso pôde concluir com toda a propriedade que o espectador, ao perceber um filme, “torna-se actor”<sup>49</sup>, torna-se parte do próprio filme, um dos seus elementos.

Mas não chegámos ainda ao fundo da questão. Será que o “olhar espectador”, esse olhar que acolhe e decifra, no momento em que é “agarrado” pelo filme se transmuda apenas em “olhar actor”? Merleau-Ponty dá-nos uma sugestão decisiva para o aprofundamento da reflexão ao observar com acuidade que se é verdade que o cinema começa por ser um meio privilegiado de “representação do movimento”<sup>50</sup>, não o é menos que só se cumpre, enquanto tal, no momento em que se assume como “uma nova maneira de simbolizar os pensamentos”<sup>51</sup> e de redobrar o modo do corpo se misturar<sup>52</sup>, como “movimento da representação”<sup>53</sup>, com o mundo. Este aspecto é determinante: há um modo de olhar que coexiste desde sempre com o filme, assim participando no movimento que, na representação cinematográfica, é vinda a si do visível; neste sentido, diríamos que o visível que o cinema trará à expressão do seu sentido se oferece pré-tematicamente a esse modo de

<sup>47</sup> ID, o. c., p. 111

<sup>48</sup> Cf. ID, o. c., l. c.

<sup>49</sup> Cf. ID, o. c. l. c. “Ainsi le spectateur qui voit sur la toile quelque lointaine course d’automobiles est soudain jeté sous les roues énormes d’une des voitures, scrute le compteur de vitesse, prend en main le volant. Il devient acteur”.

<sup>50</sup> R.C., pág. 20.

<sup>51</sup> ID, o. c., l. c.

<sup>52</sup> Cf. *Le Cinéma*, p. 105. “(...) 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”.

<sup>53</sup> R.C., p. 20

olhar que o acolhe por meio de uma versatilidade que, depois, se regista na tela através da “passagem de uma personagem a uma outra, ou o deslizar de uma personagem na direcção de um acontecimento”<sup>54</sup>; mais, tudo se passa como se, de facto, esse olhar fosse condição indispensável para a vinda a si do visível. Então, se a nossa análise estiver correcta, podemos afirmar que um filme – *tal como o visível* – proporá sempre a um corpo *feito todo olhar* uma tarefa de *dimensionalização*; e se o faz é porque o próprio cinema já é, constitutivamente essa *dimensionalização*, já é, portanto, *topos* da percepção. A linguagem que a percepção de um filme virá a compreender não é senão, de certa forma, a sua própria linguagem. É que se trata sempre de um mesmo olhar.

Note-se, então, um detalhe importante: o que assim se exige ao *olhar perceptivo* não corresponde, de todo, ao que se pede a um *espectador*; a exigência de que falamos acontece muito antes: representa o próprio convocar do olhar para registar na tela o seu próprio percurso na teia do mundo como acorde redobrador ou elemento que, no meio desse visível, o restitui a si mesmo no seu próprio aparecer. É neste sentido que se poderá dizer que o filme não se pensa, percebe-se<sup>55</sup>, entendendo-se por tal que penetrar no seu significado é redobrar a própria capacidade especial de *acolher* o que se vê, não a partir de objectos separados primeiro e posteriormente ligados entre si por uma actividade de ligação ao nível da consciência, mas a partir de uma entrega do olhar ao “maravilhoso atmosférico”<sup>56</sup>, a essa “espécie de música que nos atinge pela vista”<sup>57</sup> e que é sentido total a partir de cada uma das suas partes. Dito de outro modo, o filme “não fala a um entendimento separado, mas dirige-se à nossa capacidade de decifrar tacitamente o mundo”<sup>58</sup>. Ou seja, o que se acompanha na tela ao seguir as orientações do que aí é visto, não são senão, em última análise, os trilhos deixados por um olhar corpóreo no momento em que seguia as orientações propostas pelo Visível, completamente emerso nele. Resumindo, se o cinema faz *jogar* em si os enigmas da percepção, é num sentido radical que o faz: o cinema é já a própria percepção em acto e o registo desse acto. No cinema o olhar vê-se a olhar.

O que assim se impõe concluir é que esse olhar de que falamos já não é nem só *espectador* nem apenas *actor*, mas propriamente, diríamos nós, “olhar cinematográfico”<sup>59</sup>, olhar que *pertence* ao próprio “maravilhoso atmosférico” que o filme é, que coexiste com o filme ao ponto de dever ser considerado como parte integrante da teia que o organiza. O “olhar especta-

<sup>54</sup> ID, o. c., l. c.

<sup>55</sup> *Le Cinéma*, p. 104

<sup>56</sup> Cf. MORIN, E., o. c., p. 16, que cita É. Souriau.

<sup>57</sup> Cf. MORIN, E., o. c., p. 16

<sup>58</sup> *Le Cinéma*, p. 103

<sup>59</sup> Ver nota 53

dor” e o “olhar actor” só se poderão então entender como faces, respectivamente *decifradora* e *participante*, de um olhar que, em última análise, pertence ao próprio movimento de representação filmica. E tal não é senão a ilustração da própria realidade de um *olhar carnal*, que guarda a capacidade de se *virtualizar*<sup>60</sup> na própria organização em profundidade do Visível e de assistir *de dentro* ao aparecer que o convoca, numa viragem *anti-anthropocêntrica*, a espalhar-se na própria vinda a si do Visível como respectiva condição de possibilidade. No cinema, regista-se na tela, antes de mais, um olhar que pertence a teia do Visível, por ela se fazendo olhar e dela sendo a possibilidade de visibilidade.

### 3.

O caminho de reflexão assim aberto é difícil de formular. Prova-o o facto de Merleau-Ponty ter regressado a uma reflexão sobre o cinema numa altura em que o seu pensamento já permite o trilhar de novas possibilidades, nomeadamente, no sentido de uma endo-ontologia do Sensível à qual será atribuída a tarefa de “redefinir o vidente e o mundo visto”<sup>61</sup>, onde o visível será dito *grão ou crepúsculo de uma onda de ser* e o corpo afirmado desse Sensível a variante mais notável porque vidente-visível, tocante-tocado. Num certo sentido, quando em *Le Cinéma et la nouvelle psychologie* se afirma que “o cinema está particularmente apto a fazer aparecer a união do espírito e do corpo, do espírito e do mundo e a ser expressão de um dentro do outro”<sup>62</sup>, é o embrião de um saber sobre esse “dentro de” que começa a formar-se. Já em 1952-53, no seu *Cours de jeudi no Collège de France*, Merleau-Ponty invoca novamente o cinema neste contexto ao ponderá-lo como desvelador do núcleo último da questão da percepção. São uma vez mais as suas possibilidades de expressão que servem de mote: “o cinema, a este respeito [do movimento da representação] está longe de ter dado ou de dar tudo o que dele podemos esperar”<sup>63</sup>. Isto que serve para as possibilidades de expressão do próprio cinema, é igualmente verdade para o que, nele ou por ele, chega a poder ser esclarecido sobre um olhar incrustado na *filigrana* do Visível. Uma referência importante anotada em *L’Oeil et l’esprit* – e que parece até continuar a referência retirada dos *Résumés de cours* há pouco citada – ajuda-nos, mais do que qualquer outra, a dar neste contexto um

---

<sup>60</sup> Cf. Ph.P., p. 289. “Ce qui importe pour l’orientation du spectacle, ce n’est pas mon corps tel qu’il est en fait, comme chose dans l’espace objectif, mais mon corps comme système d’actions possibles, un corps virtuel dont le ‘lieu’ phénoménal est défini par sa tâche et par sa situation. Mon corps est là où il a quelque chose à faire”.

<sup>61</sup> V.I., p. 108

<sup>62</sup> *Le Cinéma*, p. 105

<sup>63</sup> R. C., p. 20

passo derradeiro. É a questão do movimento que abre a discussão: “o cinema restitui o movimento, *mas como?* É, como se julga, copiando de perto a mudança de lugar? Podemos presumir que não (...). O que restitui o movimento, diz Rodin, é uma imagem onde os braços, as pernas, o tronco, a cabeça são tomados cada um deles num outro instante (...) como se este afrontamento de impossíveis pudesse, e só ele pudesse, fazer surgir no bronze e na tela a transição e a duração”<sup>64</sup>. Dois níveis de análise são necessários para enfrentar as implicações que daqui se impõe retirar. Primeiro há que notar que a possibilidade de compreensão do movimento que o cinema permite, parece depender de um registo de posições que, por exemplo um corpo, não assume em momento algum<sup>65</sup>; mais, parece depender de uma expressão de *junções fictícias* e de um *arranjo paradoxal de instantâneos*<sup>66</sup>. Se o cinema restitui o movimento é, portanto, na “revelação” de junções e arranjos de um movimento que se funda em si mesmo, num aquém do meramente objectivo, como transição invisível e, logo, irredutível à mera mudança de lugar. Dito de outro modo, o cinema reflecte não um “movimento em si” representável em termos de registo de algo exterior, mas um movimento que é antes “vibração ou brilho”<sup>67</sup>; logo, é, por assim dizer, cruzado por uma metáfora em acto da própria visibilidade do (in)visível, com um ensinamento preciso: o que o visível é (o seu ser) não é estranho ao seu aparecer<sup>68</sup>. Neste sentido se poderá afirmar que o cinema é modo privilegiado de, *fenomenologicamente*, trazer “uma expressão muda (...) à expressão do seu próprio sentido”<sup>69</sup>, só possível pela mútua reversibilidade entre a

<sup>64</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964, p. 78-79 (Citado O.E.)

<sup>65</sup> O.E., p. 79

<sup>66</sup> Cf. ID, o. c., l. c.

<sup>67</sup> Cf. ID, o. c., p. 77 “... vibration ou rayonnement...”

<sup>68</sup> O derradeiro sentido da ideia atrás registada de que o cinema nada é fora da referência a si mesmo está encontrado: o cinema é comprovação de que a separação clássica entre ser e aparecer é derivada, segunda em relação a um aquém onde, precisamente, não existe. Cf. BARBARAS, R. *Le Désir et la distance – Introduction à une phénoménologie de la perception*, Vrin, Paris, 1999. Nesta reflexão que culminará em *Le visible et l'invisible*, Bergson – e o seu *Matière et Mémoire* onde o *Esse est Percipi* de Berkley é subvertido no espaço do seu próprio sentido – deve ser visto como um dos principais interlocutores. (Cf. GILARDINI, Vincent, “D’un Art tautologique” in *CinémaAction – Philosophie et Cinéma*, nº 94, 1<sup>er</sup> Trimestre 2000, p. 164-165). Duas ideias são aqui importantes: a) a “imagem” cinematográfica pode ser lida, para além da mera cópia que “reflecte” ou “registra” o real, como participando do *modo do real aparecer*; b) a arte não é apenas um modo de representar o real, mas lugar onde o real pode surgir, chegar ao visível.

<sup>69</sup> A expressão é de Husserl. Cf. Merleau-Ponty. Cf. AAVV, *Husserl, Cahiers de Rayonnement Philosophique III*, Ed. Minuit, Paris, 1959, p. 158. Godard utiliza uma expressão curiosamente próxima desta ao afirmar do cinema que “do que fala é de qualquer coisa de mudo”. Cf. GODARD, Jean-Luc, “Conférence de presse (extraits)” in *Cahiers du Cinéma*, nº 433, p. 10.

verticalidade do visível e um olhar que a percorre *quiasmaticamente*, ambos (a verticalidade do visível e o olhar) nascendo em simultâneo um do outro. Ora, verdadeiramente interessante é que tudo se passa, em derradeira análise, como se mutuamente se exigissem, se solicitassem, como se nesse lugar de origem do *sopro cinematográfico* se fundasse uma mútua pertença, mais real do que os dois elementos que a compõem. E, de facto, sem um *olhar de carne* jamais a organização em profundidade que sustenta a teia de visibilidade de cada filme se sustentaria como visibilidade, pois as coisas perder-se-iam num caos sem princípio de organização<sup>70</sup>; e sem a profundidade do visível e suas orientações, o olhar perder-se-ia num vazio plano sem direcções, falhando as coisas<sup>71</sup>.

Na génese da imagem cinematográfica – alusiva, e cujo sentido não se esgota na direcção de um ou outro acontecimento mas no arranjo dos elementos<sup>72</sup> – como no *Visível* invadem-se, trocam de lugares, entrecruzam-se, uma (in)visibilidade que faz do olhar olhar e um olhar que “fazendo (o) cinema” faz ver a (in)visibilidade. E esse olhar de *carne*, precisamente, não é um “espectador” do mundo, nem sequer apenas um “actor” exterior a si mesmo, pois a sua essência é a de ser acorde *redobrador* da “orquestração da realidade”<sup>73</sup>. O cinema permite demonstrá-lo, ao revelar o olhar a si mesmo como possuidor de um poder e saber topológicos, ou capacidade enigmática<sup>74</sup> de *incarnação* que não é exterioridade mas interioridade, que não é horizontalidade mas verticalidade; e permite demonstrá-lo enquanto é registo do modo como o Visível possui o corpo feito visível que vê<sup>75</sup>.

<sup>70</sup> O que levaria a montagem a perder qualquer possibilidade de dizer um sentido que as imagens não contêm objectivamente mas brota da sua relação.

<sup>71</sup> O que levaria a que a montagem se reduzisse a resíduo de linguagem danificada, incapaz de “iluminar no objecto tudo o que a objectividade obscurece. Cf. PITA, António Pedro, “Natureza e Criação Artística” in *Igreja e Missão*, p. 122

<sup>72</sup> BAZIN, A., o. c., p. 73-74

<sup>73</sup> AGEL, Henri, *O Cinema*, trad. port., Livraria Civilização, Porto, 1983, p. 46.

<sup>74</sup> Possibilidade enigmática porque esse olhar é corpo capaz de acolher e se deixar invadir pelo visível, capaz de ser “campo de experiências” e não “espectador puro” (V.I., p. 148). Dito de outro modo, o corpo que vê é capacidade de “enrolamento feito poder ontológico último” no seio de uma “coesão sem conceito das partes do meu corpo e do mundo” (ID, o. c., p. 199), capacidade de anonimização (no Ser que é sempre primeiro – Cf. ID, o. c., p. 304), de *Transponierbarkeit*, de *empiètement*, capacidade de se descobrir como lugar “de um estranho sistema de trocas” (O.E., p. 21) com o mundo que transforma em pintura (O.E., p. 16), em cinema. Falamos então de um corpo cujo “modo de existência é ambíguo” (Ph.P., p. 231) e a natureza enigmática (Cf. Ph. P., p. 230); natureza vidente-visível, tocante tocada de um corpo objectivo e fenomenal, “esquemático” (Cf. Ph.P., p. 114-117, 165-169, 269-271), libidinal (R.C., p. 178 e seg.), esteseológico, carne da Carne, sensível exemplar nascendo por segregação da Carne do mundo e, por isso, capaz de acolher renovadamente em si a “génese secreta e ardente das coisas” (O.E., p. 30).

<sup>75</sup> Cf. O.E., p. 46

Se o olhar está incrustado no filme, o que vemos na tela é sempre um mapa do real traçado ou realçado por itinerários desse olhar que são os *fios* do próprio filme. Falamos, então, do registo da *virtualização* do olhar. Ora, o que por aí se torna claro não é pouco: essa pertença do olhar ao que por ele chega a ser visto é a verdade de um corpo que não pertence à superfície do mundo mas ao coração das coisas<sup>76</sup>, corpo que habita o visível num *entrelaçamento*, *enovelamento*, ou *imbricamento* originários, que são a própria experiência de uma relação que *reflete a minha incarnation e da qual eu sou a contrapartida*; demonstra-se, então, em que medida e em que sentido “o corpo já não é um meio de visão ou de tacto mas o seu depositário”<sup>77</sup>. O registo dos itinerários do olhar são outras tantas afirmações sobre um modo de pertença do corpo à carne do mundo; num certo sentido, portanto, o que vemos na tela é um filme, mas não somos olhados senão por um visível que se faz visível em e através do olhar que se lhe *empresta*. E é por isso se pode afirmar que ver “não é um certo modo de pensamento ou presença a si”<sup>78</sup> mas antes “o meio que me é dado de estar ausente de mim, de assistir do lado de dentro à fissão do Ser, no termo do qual apenas me fecho sobre mim mesmo”<sup>79</sup>.

Se as nossas considerações estiverem correctas, podemos pensar com Merleau-Ponty que a imagem cinematográfica não é horizonte de qualquer mimetismo; ela é registo do modo como o corpo vidente-visível permite ao visível retomar, num aquém de toda e qualquer visão profana<sup>80</sup>, os seus direitos escondidos. A imagem cinematográfica é então, de algum modo, o registo renovado de uma visibilidade iminente ou voz de uma latência que é a textura do próprio real, dobrado no olhar que é corpo. Comprova-se, então, em acto que “o espaço se sabe através do meu corpo”<sup>81</sup> e demonstra-se a realidade de um Visível onde há uma relação de sobreposição, *quiasma*, empréstimo, reversibilidade, *Ineinander*, promiscuidade entre as coisas e um olhar-corpo incrustado, inerente a elas e à articulação de tudo em tudo. Dirá Merleau-Ponty significativamente: “a mesma coisa está ali no coração do mundo e aqui no coração da visão, a mesma ou, se quisermos, uma coisa *semelhante*, mas segundo uma simultaneidade eficaz que é parente, génese, metamorfose do ser na sua visão”<sup>82</sup>; ou seja, entre o olhar e as coisas visíveis não existe verdadeira ruptura mas continuidade – ontológica – sem quebras.

<sup>76</sup> Cf. V.I., p. 178. “L'épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au cœur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair”

<sup>77</sup> O.E., p. 58

<sup>78</sup> ID, o.c., p. 81

<sup>79</sup> ID, o. c., l. c.

<sup>80</sup> ID, o. c., p. 27

<sup>81</sup> MERLEAU-PONTY, M., “Le Philosophe et son Ombre” in ID, *Éloge de la philosophie et autres essais*, Gallimard, Paris, 1971, p. 257.

<sup>82</sup> O.E., p. 28

Na tela (do cinema, da pintura) compreendemos que as coisas representam a “experiência da reversibilidade das dimensões”<sup>83</sup> ou “localidade global (...) que exprimimos numa palavra ao dizer que uma coisa está lá”<sup>84</sup>. Ora, esta celebração é, em última análise, revelação do olhar a si mesmo como *proto-olhar*, nascendo num “mapa”<sup>85</sup> de mundo – como o “bailado da câmara”<sup>86</sup> – e subsistindo no *quiasma* que decifra e redobra como elemento indispensável ao surgimento do sentido; olhar vidente quando e porque observa, visível quando e porque participa, numa palavra, olhar carnal quando e porque pertence à teia do Visível.

### Abstract

This paper aims to meditate the importance of cinematographic image in the development of Merleau-Ponty’s phenomenology of perception. It will also try to underline such a subject in the later works of the French philosopher. Therefore, we will try to base our considerations upon the ideas of body, space, Visible and flesh.

---

<sup>83</sup> ID, o. c., p. 65

<sup>84</sup> ID, o. c., l. c.

<sup>85</sup> ID, o. c., p. 17

<sup>86</sup> Cf. MORIN, E. o. c., p. 70

