

Olhar e memória na percepção cinematográfica

Susana Isabel Rainho Viegas*

Resumo: O presente artigo tem dois objectivos: por um lado, o de analisar os conceitos de percepção e memória no cinema segundo a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty em “Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie” e, por outro lado, o de analisar estes mesmos conceitos no filme de Christopher Nolan, *Memento*. A nossa principal referência será a fenomenologia da percepção em Merleau-Ponty de modo a melhor compreendermos o interesse fenomenológico do cinema e deste filme em particular.

Palavras-chave: Filosofia do Cinema, Memória, Merleau-Ponty

Abstract: The present article has two main goals: in first place, to analyse both concepts of perception and memory in cinema on Maurice Merleau-Ponty's text, “Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie”, and, in second place, to analyse the same concepts in Christopher Nolan's film, *Memento*. We will take as reference Merleau-Ponty's phenomenology of perception in order to understand the philosophical interest of this particular film.

Keywords: Memory, Merleau-Ponty, Philosophy of Film

1 Filosofia e cinema

Em 1945, Maurice Merleau-Ponty proferiu uma conferência, “Le Cinéma et la nouvelle psychologie”¹, sobre a arte cinematográfica e as questões suscitadas pela nova psicologia Gestalt relativamente à intervenção do olhar e da memória na percepção. Como é sabido, foi

* Doutoranda em Filosofia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. *E-mail:* susanarainhoviegas@gmail.com. Artigo recebido em 14.02.2008 e aprovado em 04.11.2008.

¹ “Le Cinéma et la nouvelle psychologie” in *Sens et non-sens*, p. 85-106. De notar que, por exemplo, para Gilles Deleuze, “é muito curioso que Sartre, em *L'Imaginaire*, encare todos os tipos de imagens, excepto a imagem cinematográfica. Merleau-Ponty interessava-se pelo cinema, mas para o confrontar com as condições gerais da percepção e do comportamento. A situação de Bergson, em *Matière et Mémoire*, é única” (Deleuze, 2003, p.73).

também em 1945 que o autor publicou a sua obra maior, *La Phénoménologie de la perception*, uma coincidência temporal que nos revela que o cinema também estaria a ser objecto de reflexão durante a escrita sobre a fenomenologia da percepção. Diz o filósofo que:

O cinema está particularmente apto a manifestar a união do espírito e do corpo, do espírito e do mundo e a expressão de um no outro. Eis porque não é surpreendente que a crítica possa evocar a filosofia a propósito de um filme (Merleau-Ponty, 1966, p.105).

Em Merleau-Ponty o cinema é um instrumento exemplar para as investigações filosóficas. No entanto, isso não impede que, passados apenas três anos da referida conferência, nas leituras radiofónicas de 1948 (publicadas posteriormente em *Causeries*), o filósofo considere o cinema como uma arte inferior à pintura, afirmação sustentada, principalmente, pela sua recente história e pela falta de obras-primas de referência. Para além disso, os resultados para a própria filosofia da percepção são diferentes e, deste modo, Merleau-Ponty contrapõe as “indicações mudas” de um quadro à “gramática do cinema” (Merleau-Ponty, 2002, p.53-61)

Como ponto de partida teremos esta conferência, onde o filósofo afirma que o cinema é uma arte fenomenológica, no sentido em que o cinema não é uma soma de imagens fixas, mas a percepção, em primeiro lugar, do Todo. Este Todo percebido – “é através da percepção que podemos compreender a significação do cinema: não se pensa o filme, percebe-se” (Merleau-Ponty, 1966: 104) – é uma forma temporal (Merleau-Ponty, 1966, p.96). O que significa esta percepção do Todo? O Todo parece algo que, à partida, não nos é acessível porque, segundo a psicologia clássica, a percepção é a reunião e reorganização dos fragmentos que constituem o mosaico perceptivo. Mas, segundo a nova teoria Gestalt que Merleau-Ponty segue, a percepção do Todo é uma forma global de abertura do nosso estar-já-no-mundo. No entanto, a análise aqui em causa diz respeito à nossa situação enquanto espectadores de cinema: como percebemos as imagens projectadas e de que modo nos surge uma impressão de realidade? A noção de olhar, segundo a fenomenologia, requer uma compreensão mais atenta, uma vez que o olhar, entendido, não só

como abertura, mas também como interveniente, reúne em si a função de ponto de vista e de interpretação. Se, por um lado, o cinema é entendido como um bom exemplo para a nova psicologia Gestalt, por outro lado, esta também pode contribuir para a compreensão da percepção cinematográfica. Neste sentido, a conferência de Merleau-Ponty faz parte de um conjunto de estudos psicológicos sobre o cinema dos quais Hugo Münsterberg foi pioneiro em 1916. Para o filósofo francês, o cinema é uma forma temporal ou “unidade melódica” de imagem e som. “Um filme não é uma soma de imagens mas uma *forma* temporal” (1966: 96), ou seja, o cinema é uma unidade temporal visual e sonora. Recordando as conhecidas experiências de Kuleshov, Merleau-Ponty afirma que:

O sentido de uma imagem depende, portanto, daquelas que a precedem no filme e a sua sucessão cria uma nova realidade que não é a simples soma dos elementos empregues (1966, p. 97).

Além da função do olhar, iremos também focar a função da memória no acto perceptivo de um filme. Relativamente ao tema da memória e da sua relevância no acto de perceber, recorreremos a *Memento* (2001), um filme de Christopher Nolan e que servirá de exemplo cinematográfico ilustrando o que aqui está em causa. Partimos do dado adquirido de que, unicamente com os dados da percepção, não nos podemos orientar no mundo e, por isso, a memória e a capacidade de reter informações passadas tornam-se vitais no nosso quotidiano. Podemos afirmar que *Memento* é um filme filosófico na medida em que é um filme que, intencionalmente, coloca algumas questões filosóficas e tenta desenvolver, através do meio cinematográfico, as consequências da memória a curto prazo. *Memento* permite analisar esta questão (a percepção do mundo na memória a curto prazo) em relação directa com uma das técnicas cinematográficas – a montagem e a manipulação do tempo, mas sempre num registo ambíguo com a verdade tal como esta é observada pelo espectador.

Memória a curto prazo significa não reter, nem informações, nem lembranças de situações passadas e, conseqüentemente, não estar apto a interpretar a situação corrente. Pode-se, no entanto, e neste sentido concorre *Memento*, controlar o registo do passado através da

colecção de factos e, deste modo, controlar o seu próprio acto no futuro. Neste aspecto, a colagem do ponto de vista de Leonard (a personagem principal interpretada por Guy Pearce) com o ponto de vista do espectador do filme, é óbvia e intencional. De modo a não perder a continuidade espaço-temporal da sua própria história, Leonard recorre a diversos elementos que “fixam” o presente para o poder recuperar no futuro: notas escritas, fotografias e tatuagens. Assim, Leonard tatua no corpo factos, os acontecimentos tal como ele *pretende* guardá-los para, no futuro, os poder recuperar; tatua factos como definições de um dicionário a que recorre sempre que tem dificuldade em “ler” a realidade, sempre que precisa de compreender a situação em que se encontra.

Os factos são um elemento imprescindível na análise da percepção e da memória uma vez que, de um modo geral, pressupomos que os factos são independentes de qualquer interpretação, um dado bruto ou *sense datum* (primeiro nível do conceito), mas, como compreendemos com neste filme, não há factos translúcidos; eles são uma interpretação, ou mesmo uma mentira criada por Leonard (segundo nível do conceito). Leonard pode seleccionar e alterar o passado através do que *decide* vir a recuperar no *futuro*, pode escolher o que escrever, fotografar ou tatuar pois, como se irá esquecer que foi uma selecção viciada, não terá forma de duvidar do seu registo; tomará por factos verídicos o que lhe é dado a ler no desconhecimento da sua génese. Esta excessiva confiança na veracidade dos factos irá trazer consequências desastrosas para os outros, prejudicando-os (dimensão ética e social do bom funcionamento da memória). Mas, também ele, com a sua doença, é enganado e iludido.

Além do engenhoso argumento (escrito em conjunto com Jonathan Nolan), Christopher Nolan faz uso ainda do artifício cinematográfico de uma montagem cronologicamente invertida, começando pelo fim da narrativa, colocando-nos, espectadores, em pé de igualdade com a personagem. Tal como Leonard, também nós não entendemos a situação nem sabemos o seu percurso até ali. No final, teremos a oportunidade de compreender o Todo, de reorganizar a narrativa na direcção correcta, do passado para o futuro, e, só o fazemos porque não sofremos de memória a curto prazo. Leonard não se orienta

com a memória e, por isso, recorre aos factos. Ainda que a memória possa alterar os factos do passado, o tamanho de um quarto, um diálogo, etc., para Leonard, os factos gravados são suficientes. Esta é uma das funções do espectador, agora partilhada com a personagem: os factos devem bastar para recuperar a sucessão dos acontecimentos havendo uma entrega voluntária aos dados da percepção.

Tendo em conta esta ideia, compreende-se melhor de que modo a relação entre percepção e cinema, ou entre o espectador e o filme, interessava a Maurice Merleau-Ponty. Merleau-Ponty pretendia superar o dualismo Eu/Outro, percepção/mundo, dualismo herdado de Descartes, e esta superação é realizada através do corpo, ou melhor, através de uma noção muito particular de corpo que encontramos, por exemplo, na criação da personagem de cinema e do espectador de cinema. O corpo de que nos fala Merleau-Ponty não é o corpo da anatomia ou da fisiologia, o corpo reduzido a músculos e articulações. Na verdade, a fenomenologia como que acrescenta a este corpo um elemento que o pode tornar irreconhecível: o gesto. Através da anatomia, podemos descrever de um modo exaustivo como é que um corpo consegue, por exemplo, dançar, mas não podemos descrever, de modo algum, como nasce daí uma arte, uma expressão humana. O estilo do gesto é inclassificável. Que relação existe entre o corpo, o gesto e o mundo? Para Merleau-Ponty não há uma divisão entre o que olha e o que é olhado, entre o que sente e o que é sentido (Merleau-Ponty, 1997, p. 21) e, o cinema apresenta-se como um exemplo concreto da mudança que ocorre na percepção quando o olhar que vê se compreende como visível: “o cinema está particularmente apto a manifestar a união do espírito e do corpo, do espírito e do mundo e a expressão de um no outro”(Merleau-Ponty, 1966, p. 105). “Há uma experiência da coisa visível como preexistente à minha visão mas não é fusão, coincidência: porque os meus olhos que vêm, as minhas mãos que tocam, podem também ser vistos e tocadas, (...) o mundo e eu somos um no outro e não há anterioridade do *percipere* ao *percipi*, há simultaneidade” (Merleau-Ponty, 2006, p. 162). O olhar na percepção cinematográfica coincide e coexiste com o próprio filme visto e, através do olhar da personagem, o olhar de quem vê é reenviado a si mesmo como visível.

Qual é então o corpo da fenomenologia? É o corpo que percebe, que sente e que essencialmente vê, interage com o exterior marcando e sendo marcado por essa troca. É o corpo do comércio de percepções. Mas, mais do que as percepções do tacto ou da audição, por exemplo, o corpo faz a sua diferença através do órgão da visibilidade. Para Merleau-Ponty, este órgão é altamente corpóreo, ele toca as coisas. O ver não é simplesmente um pairar sobre os objectos, como forma de reconhecimento ou de escrutínio de propriedades, como, por exemplo, as descrições cartesianas de objectos e de pessoas, mas é uma sedução, um envolvimento de ambas as partes com uma mudança nos dois campos. Surpreendentemente, as alterações não ocorrem unicamente no agente de percepção. Por este motivo, as análises relativas ao cinema tornam-se fundamentais na filosofia de Merleau-Ponty porque, no cinema, o olhar do espectador, o olhar que vê, é reenviado para si próprio como visível para outro. Ver é ser visível.

2 A percepção do mundo

De um modo não explícito, não fenomenológico, pensamos que, no campo de percepção, os objectos já existem e são independentes do facto de serem ou não percebidos. Podemos questionar, como Leonard o faz em *Memento*, se, quando fechamos os olhos, o mundo continua a existir de uma forma autónoma e independente da nossa crença. Mas, de que modo podemos verificar que a coisa percebida não coincide conosco? Por exemplo, a dúvida cartesiana e os critérios cartesianos de evidência e clareza do que percebemos aqui e agora, sugerem que esta concepção autónoma de realidade seja uma ilusão. Só temos a certeza da existência dos objectos *quando* nos aparecem, deixando mesmo de ter passado, pelo menos para nós. A clareza e a evidência não nos podem reconfortar com a sensação de continuidade. Na verdade, não nos orientamos segundo este ponto de vista cartesiano do mundo, pelo contrário, mesmo que não os percebemos, acreditamos que os objectos já existiam e continuam a existir para lá do momento em que se cruzam com o nosso trajecto. O que temos de compreender é o modo como, de um ponto de vista fenomenológico, fazemos este preenchimento, esta constituição excessiva aos dados da percepção aqui e agora não só do mundo mas também de um filme.

Do ponto de vista natural, o sujeito e o acto de perceberem correspondem a uma recepção do que nos chega do mundo através dos sentidos, sendo que, este mundo, é independente e anterior ao acto de percepção tal como Descartes descreve nas *Meditações da Filosofia Primeira* (segunda meditação) em relação às propriedades reais de um pedaço de cera (Descartes, 1992, p. 127-130). Neste texto, Descartes pretende descrever algo em que não podemos duvidar, não só um objecto hipotético que podemos tocar, cheirar ou pesar, mas uma coisa em particular, um pedaço de cera. Mas, quando este é aproximado do fogo, acontecem alterações físicas que tornam o pedaço de cera irreconhecível. Não parece ser o mesmo. Antes tinha um pedaço de cera com determinado cheiro, um determinado peso, uma determinada dureza, etc., e agora nenhuma dessas características se mantém. As modificações físicas levam a uma alteração de identidade. Não há relação entre o à-pouco e o agora. O que subsiste, a *mesma* cera, não é algo que percebemos, mas sim um acto de consciência, uma inspecção do espírito, *inspectio mentis*. A identidade das coisas, a sua permanência, não nos é dada por um acto de percepção. Unicamente pelo acto de perceberem obtemos fragmentos, o nosso ponto de vista de cada vez. Este é um mundo que somente existe e subsiste enquanto durar com a nossa percepção. Comparando esta experiência de Descartes com o exemplo da percepção de um cubo que Maurice Merleau-Ponty dá na conferência (Merleau-Ponty, 1966, p. 91) compreendemos que, ao observarmos um cubo, não percebemos de cada vez todos os lados, não percebemos a parte de trás, o interior, cada um dos seus vértices, mas vemos um cubo. Merleau-Ponty diz que, “em vez de as corrigir, nem sequer noto as deformações de perspectiva, pelas quais vejo o cubo ele mesmo na sua evidência” (Merleau-Ponty, 1966, p. 91). No quotidiano das situações quotidianas, compreendemos naturalmente as alterações ou cortes abruptos como a mudança de cenário, a sobreposição dos objectos, a relação forma-fundo, o aparecimento e desaparecimento de objectos, e isto porque não estamos fechados no instante presente da percepção, único instante de certeza e evidência. Temos acesso a um passado e a um futuro, mesmo que não explícitos, que interferem na compreensão. Se o que é dado efectivamente são os aspectos da realidade, tendo uma

parte não podemos ter o todo, tendo a frente não podemos ter o lado ou a parte de trás, tendo o exterior não podemos ter o interior, e, no entanto, temos.

De um ponto de vista fenomenológico, estas análises remetem-nos para dimensões temporais que não existem, o à-pouco e o a-seguir, e não unicamente para o presente agora. Também o cinema, e neste aspecto a arte cinematográfica estabelece-se como potencialmente filosófica, tem a capacidade de fazer ser o que já foi temporalmente, fazer ser novamente conteúdos espaço-temporais passados.

3 A percepção cinematográfica

O olhar e a memória intervêm de um modo decisivo no que respeita à arte cinematográfica. Na verdade, como compreender uma arte que só existe na projecção de si mesma, na saída dos seus dispositivos físicos? Os fotogramas, em si, nada têm de cinematográfico. Porém, as imagens projectadas escapam ao aprisionamento da procura do presente. O olhar constrói isso que é visto, numa relação íntima entre as diferentes dimensões temporais. Cria-se, no espectador, a impressão de realidade da projecção cinematográfica. Como primeira tese enunciada sobre esta questão, encontramos um texto escrito em 1916 pelo psicólogo e pioneiro na filosofia do cinema, Hugo Münsterberg, *The Film: A Psychological Study* (na primeira edição, *Photoplay*). Um dos aspectos analisados pelo autor é a relação intrínseca entre a mente humana e a câmara: os acontecimentos dramáticos são moldados pelos movimentos internos da mente, ou seja, o espectador não vê a realidade objectiva mas um produto da mente que reúne todas as imagens recebidas. O cinema permite ver e rever, não só o distante espaço-temporalmente (acontecimentos passados de coroações de reis) como o mais pequeno e pormenorizado (o ninho de um pássaro ou o desabrochar de uma flor). A câmara tem um alcance que o olho humano não tem. Ao vermos um filme, o movimento parece ser um movimento verdadeiro mas, na verdade, é criado pela mente do espectador. Há sugestão do movimento. Por exemplo, relativamente à profundidade espacial nas imagens, sabemos que é uma sugestão de profundidade, criada pela criatividade mental. No caso do *close-up* cinematográfico, há uma objectivação do acto mental de dar atenção a um acontecimento,

enquanto técnica que imita o funcionamento da mente humana. Ao contrário do que acontece, por exemplo, numa peça de teatro, no caso do cinema é a própria imagem que faz esse trabalho mental. Relativamente à memória, para Münsterberg ela permite presentificar imagens do passado tal como a câmara faz com a montagem que, não só mostra imagens que já aconteceram, como intercala as dimensões temporais do presente e do passado, por exemplo, fazendo um corte para uma lembrança ou um acontecimento passado mostrando imagens anteriores à situação presente. Por outro lado, a imaginação antecipa o futuro ou vai para lá dos limites da vida com o sonho e fantasias; o mesmo faz a câmara de um modo mais perfeito e minucioso do que a imaginação faria. Tal como vimos em Merleau-Ponty, também Münsterberg destaca que a nossa percepção acede ao aqui e agora dos acontecimentos mas a nossa mente consegue pensar outras dimensões espaço-temporais; a câmara consegue chegar a diversos sítios, em tempos simultâneos concretizando o que a nossa mente deseja. Segundo o autor,

O cinema conta-nos a história do homem superando as formas do mundo exterior, a saber, espaço, tempo e causalidade, e ajustando os acontecimentos às formas do mundo interior, a saber, atenção, memória e emoções (Münsterberg 1970, p. 74).

Retomando o exemplo cinematográfico, o Todo de *Memento* é construído no final, ainda que a percepção se tenha dado no sentido inverso do desenvolvimento horizontal do tempo (passado-presente-futuro). Contrariamente à percepção natural, começamos com a percepção do futuro narrativo mas, mentalmente, refazemos os âmbitos temporais e, do ponto de vista cognitivo, começamos pelo passado. Ainda a propósito do trabalho da mente, reparamos que há, nas imagens projectadas, uma sugestão de profundidade criada pela criatividade mental mas não percebida na realidade. Há também, nas imagens cinematográficas, a sugestão do movimento e deslocação reais. O movimento é percebido apesar de o olhar não perceber verdadeiro movimento. Profundidade e movimento estão presentes nas imagens cinematográficas apesar de não “estarem” nas coisas, são criados por mecanismos mentais, pelas leis psicológicas de

associação de ideias, de tal modo que, na nossa mente, passado e futuro estão entrelaçados no presente.

Com Merleau-Ponty podemos fazer uma aproximação fenomenológica à arte cinematográfica. A intervenção do olhar é fundamental para a compreensão do filme projectado: sendo uma forma temporal, o filme tem de ser entendido na relação existente entre a montagem e a narrativa. Desta relação nasce a diegese, a ficção que nos dá impressão de realidade. E, através do olhar, o espectador tem acesso a uma realidade diferente, nova, que não é cópia de nenhuma situação percebida ou vivida e, apesar desta construção elaborada pelo olhar, o cinema não deve ser entendido como soma das diferentes partes. Como Merleau-Ponty salienta, nem a junção de movimento a fotografias, nem a junção de som a imagens já existentes pode criar o todo que é um filme, uma forma temporal inseparável do processo de montagem (Merleau-Ponty, 1966, p. 97-98). De um ponto de vista natural, não fenomenológico, a nossa situação perante a projecção de um filme é compreendida como não diferindo, no essencial, da relação de acesso ao mundo em geral: algo aparece, algo é percebido e alguém percebe.

Na conferência proferida por Maurice Merleau-Ponty, o cinema surge com arte fenomenológica, no sentido em que a fenomenologia da percepção muito ajuda a compreender a percepção cinematográfica e toda a construção visual que aí ocorre. Neste sentido se entende a ingenuidade inicial dos primeiros espectadores de cinema. Na percepção, distinguimos o deslocamento real (ilusório no cinema) do movimento percebido (sequência de fotogramas projectados). O ecrã é simultaneamente o local vazio, onde nada está e tudo o que aparece, as projecções. Mas, paradoxalmente, se podemos dizer que o que de concreto existe é o ecrã, ele, no entanto, encontra-se ausente no acto perceptivo. Existe um conflito, que habitualmente passa despercebido, entre o entendimento e a percepção. De igual modo, existe um excesso de conteúdos pensados em relação aos conteúdos percebidos. Segundo os conceitos de evidência cartesiana analisados, as imagens projectadas são irrealidades. As imagens projectadas são imagens de “objectos” sem peso, sem odor, sem sabor. Como compreender a realidade das imagens cinematográficas

projectadas? Como irrealidades, fantasmas, aparições visuais e sonoras cuja materialidade se resume às diferenças entre luz e sombra que dão vida às imagens. Não percebemos o mundo como um conjunto de entes independentes entre si e aos quais acedemos por campos de percepção impermeáveis (porque a visão só vê, etc.). De igual modo, não compreendemos como é que o cinema, entendido como um conjunto de fotogramas, independentes e sucessivos num determinado ritmo, pode resultar na visualização de um Todo, na participação de uma narrativa ou na criação de um mundo novo. O filme, como resultado da intervenção invisível do olhar fenomenológico, é totalmente excessivo à distinção e soma das partes. Os dados principais da montagem, por exemplo, a continuidade temporal e espacial, a relação harmoniosa entre a imagem e o som, são um trabalho do olhar que ultrapassa os dados da percepção. O olhar, do ponto de vista da fenomenologia, é mais do que um órgão de sensações visuais, ele tem um trabalho intelectual. O trabalho deste olhar é tornar irreal o que temos garantidamente como real, a mais banal das percepções mundanas, como ver algo, e tornar real o irreal, a sequência de fotogramas como movimento natural. Com esta análise, Maurice Merleau-Ponty como que nos obriga a pensar o próprio conceito de realidade do mundo real e não só a realidade da arte cinematográfica. Coloca a possibilidade de a realidade ser também irreal, ser um conteúdo pensado e não só conteúdos percebidos, não ser um dado efectivo do mundo porque a esse conceito apenas acedemos por uma inspecção da mente, por uma descrição do processo de perceber.

Neste sentido, o cinema é a arte da ausência. O que compreendemos como estando a acontecer perante nós, aquilo a que presenciamos e que tão real nos pode parecer, não é a percepção dos elementos reais do cinema como os fotogramas, a luz, o projector, o ecrã, etc., mas antes o que de irreal ou ausente há no cinema, a saber, os corpos, o movimento e a deslocação, o volume dos corpos, a perspectiva, a tridimensionalidade, o passado e o futuro da diegese, etc. Segundo as observações de Merleau-Ponty, e focando a dimensão temporal, o cinema é a arte da ausência porque a diegese não se situa na dimensão temporal do aqui e agora, mesmo que essa seja a situação da

visualização, antes pelo contrário, é já a presença do passado que se retém e do futuro que se antecipa que permite a fluidez da narrativa. Deste modo, não acedemos ao mundo presentificado e parado do pensamento cartesiano, dos critérios de clareza e distinção, porque esse mundo é, paradoxalmente, mais artificial do que o ponto de vista da fenomenologia. Mais relevante se torna o olhar quando pensamos no cinema mudo e nas reacções dos primeiros espectadores. O cinema conseguia ser tão “real” como a realidade ainda que mudo e a preto e branco, de tal modo que os espectadores se afastavam aterrorizados quando viam uma locomotiva encaminhar-se no seu sentido. Ganho que passa também pela exploração do próprio olhar e rosto humano dos actores: o olhar só por si torna-se linguagem, as expressões faciais são o suficiente para que haja comunicação e entendimento. Do rosto, transparecem os sentimentos que, segundo Merleau-Ponty, “estão neste rosto e nestes gestos e não escondidos nas suas costas” (Merleau-Ponty, 1966, p. 94).

4 Conclusão: filosofia do cinema

Da percepção das imagens de cinema projectadas resulta a compreensão do filme como uma forma temporal e não uma soma de pequenos agora sucessivos. Resulta daí também a refutação de uma teoria que considera o cinema uma arte ainda dependente da fotografia, uma arte que acrescenta movimento a imagens fotográficas. Mas, um filme não é simplesmente o conjunto de imagens projectadas no sentido em que, para que cada imagem tenha um sentido, precisa de ser compreendida juntamente com as imagens anteriores e com as que imediatamente lhe seguem. Neste sentido, analisámos o filme *Memento* de Christopher Nolan porque nele é explícita essa necessidade: a personagem principal, ao não se recordar dos momentos imediatamente anteriores, tem dificuldade em reconhecer e compreender o momento presente. Para além disso, o próprio espectador partilha este ponto de vista, não só neste filme mas em todos os filmes: o espectador tem de ter em mente o todo do filme, trazendo à memória as imagens passadas, e não apenas o momento presente percebido. Deste modo, e segundo Merleau-Ponty, “o sentido de uma imagem depende, por isso, daquelas que a precedem no filme e a sua sucessão cria uma realidade nova que não é a

simples soma dos elementos usados” (Merleau-Ponty, 1966, p. 97). De igual modo, a relação entre a imagem e o som não é uma relação exterior mas irreduzível: a composição dos dois elementos antecede-os e possibilita o todo final, o todo de cada cena e o todo fílmico.

De um modo sintético, podemos resumir a relação entre cinema e fenomenologia em Merleau-Ponty a quatro ideias principais influenciadas sobretudo pela teoria *Gestalt*: primeiro, há uma ligação inegável entre a percepção e o cinema no sentido em que este é um objecto percebido exemplar; segundo, o cinema mostra uma relação única entre visível e invisível, entre tornar visível o invisível; terceiro, o cinema permite pensar a reversibilidade entre ver e ser visível; e, por último, um filme é uma forma temporal que só a si mesmo remete. Assim, partindo da impressão de realidade causada pela projecção das imagens cinematográficas, compreendemos que, no cinema, os dados percebidos são substancialmente escassos em relação aos conteúdos que pensamos e compreendemos. O agente desta modificação é o olhar. Este, não é apenas um órgão dos sentidos reduzido aos dados da percepção, mas age de um modo cognitivo, organizando os conteúdos da percepção. As imagens cinematográficas são percebidas, mas são, principalmente, pensadas seguindo o fio condutor da montagem. Unicamente através da percepção não compreenderíamos as técnicas de montagem fílmica, as técnicas que criam a *diegese*, a narrativa ficcional, como, por exemplo, a introdução de um *close-up*. As imagens cinematográficas são, primeiramente, vistas no seu todo, logo, são uma construção, porque o todo não é um conteúdo percebido, mas pensado. Vimos também que o cinema permite expor a mudança operada na compreensão da relação Eu-Mundo e Eu-Outro. A relação não se dá entre dois pólos independentes mas a relação é de interferência e união em que o olhar que vê compreende-se como visível. Deste modo, o espírito humano, o mundo e os outros reflectem-se mutuamente, são o um e o múltiplo.

Referências

- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2003.
- DESCARTES, René. *Meditações sobre a Filosofia Primeira*. Trad.

Gustavo de Fraga. Coimbra: Livraria Almedina, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Causeuses*. Paris: Ed. De Seuil, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. Trad. Luís Manuel Bernardo. Lisboa: Vega, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sens et Non-sens*. Paris: Nagel, 1966.

MÜNSTERBERG, Hugo. *The Film: A Psychological Study*. New York: Dover Publications, 1970.