

Maurice Merleau-Ponty
in: Xavier, Ismail (org.) *A Experiência
do Cinema*. Rio de Janeiro, 1963.

1.4.1.

O CINEMA E A NOVA PSICOLOGIA

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

¹ Extraído da antologia de José Lino Grunewald, *A Idéia do Cinema*, RJ, Ed. Civ. Brasileira, 1969.

justapostos e, sim, conjuntos. Nós agrupamos as estrelas em constelações, como já o faziam os antigos, e, sem embargo, muitos outros traçados da carta celeste são, *a priori*, possíveis. Se se nos apresenta a série:

a b c d e f g h i j
...

sempre emparelhamos os pontos de acordo com a fórmula a-b, c-d, e-f, etc..., embora o agrupamento b-c, d-e, f-g, etc..., seja, em princípio, igualmente provável. O doente que contempla a tapeçaria de seu quarto pode vê-la, subitamente, se transformar, caso o desenho e a figura se tornem fundo, enquanto o que é visto habitualmente como fundo torna-se figura. O aspecto do mundo ficaria tumultuado para nós caso conseguíssemos ver, como *coisas*, os intervalos entre as coisas; isto é, o espaço entre as árvores na avenida — e, reciprocamente, as próprias coisas como fundo, isto é, as mesmas árvores. É o que ocorre naquelas adivinhas ou quebra-cabeças, feitas para serem completadas, e assim solucionadas, com o desenho: o coelho ou o caçador não estão visíveis porque os elementos de suas figuras permanecem deslocados e integrados noutras formas; por exemplo, o que é a orelha do coelho fica ainda como intervalo vazio entre duas árvores da floresta. O coelho e o caçador aparecem mediante uma nova segregação do campo, uma nova organização do todo. A camuflagem é a arte de ocultar uma forma, mediante a introdução das linhas principais que a definem dentro de outras formas mais dominantes.

Podemos aplicar a mesma espécie de análise às percepções do ouvido. Só que, agora, não mais se trata de formas no espaço e, sim, de formas temporais. Por exemplo, uma melodia é uma figura sonora, não se mescla aos ruídos de fundo que podem acompanhá-la, como o som de uma buzina que é ouvido durante um concerto musical. A melodia não é uma soma de notas: cada nota vale apenas pela função que exerce no conjunto e, por isso, a melodia não fica sensivelmente modificada com uma transposição, isto é, se se mudam todas as notas que a compõem, respeitando-se as relações e a estrutura do conjunto. Em contraposição, uma única mudança nessas relações é suficiente para modificar a fisionomia total da melodia. Essa percepção do todo é mais primitiva e natural do que aquela dos

elementos isolados. Nas experiências com o reflexo condicionado, onde se adestram os cachorros para, mediante uma secreção salivar, responder a uma luz ou a um som — associando-se freqüentemente a luz ou o som à exibição de um pedaço de carne — constata-se que o adestramento adquirido, face a uma determinada sucessão de notas, é também adquirido, no mesmo lance, com relação a qualquer melodia de idêntica estrutura. A percepção analítica, que nos propicia o valor absoluto dos elementos isolados, corresponde, então, a uma atitude posterior e excepcional — é aquela do sábio que observa ou do filósofo que reflete; a percepção das formas, no sentido bem geral de estrutura, totalidade ou configuração, deve ser considerado como o nosso meio de percepção mais espontâneo.

Ainda sobre outra perspectiva, a psicologia moderna derruba os postulados da psicologia e da fisiologia clássicas. Constitui lugar-comum dizer que possuímos cinco sentidos e que, à primeira vista, cada um deles existe como um mundo sem comunicação com os outros: que a luz ou as cores que atuam sobre o olho não atuam sobre os ouvidos nem sobre o tato. E, todavia, sabe-se, há muito, que alguns cegos chegam a exprimir as cores que não vêem por meio dos sons que escutam. Um cego dizia que o vermelho deveria ser alguma coisa como um acorde de clarim. Mas, durante muito tempo, pensava-se que isso era um fenômeno excepcional, quando, na realidade, se consiste num fenômeno geral. Durante a intoxicação pela mesalina, os sons são regularmente acompanhados por manchas coloridas, cujas nuances, formas e distância variam de acordo com o timbre, a intensidade e a altura dos sons. Até as pessoas normais falam de cores quentes, frias, berrantes ou metálicas, de sons claros, agudos, brilhantes, fanhosos, suaves, de ruídos mórtricos, de perfumes penetrantes. Cézanne dizia que era possível enxergar o aveludado, a dureza, a maciez e até o odor dos objetos. Minha percepção, então, não é uma soma de dados visuais, táteis ou auditivos: percebo de modo indiviso, mediante meu ser total, capto uma estrutura única da coisa, uma maneira única de existir, que fala, simultaneamente, a todos os meus sentidos.

Naturalmente, a psicologia clássica sabia das relações existentes entre as partes diversas de meu campo visual, assim como entre os dados de meus diferentes sentidos. Mas, para ela, essa unidade era construída; relacionava-a à inteligência e à memória. Digo que vejo homens passando na rua — escrevia Descartes num trecho célebre

de *Méditations* — mas, na realidade, que vejo exatamente? Vejo apenas chapéus e capas que poderiam igualmente cobrir as bonecas que só se movem por molas. Se digo que vejo homens é porque captei, “através de um exame da inteligência, aquilo que acreditava ver com meus olhos”. Fico persuadido de que os objetos continuam a existir quando não mais os vejo, como, por exemplo, quando estão atrás de mim. Mas, consoante o pensamento clássico, esses objetos invisíveis somente subsistem para mim porque minha consciência os mantém presentes. Mesmo os objetos diante de mim não são propriamente vistos, mas apenas visualizados. Desse modo, eu não saberia *ver* um cubo, ou seja, um sólido formado de seis faces e doze arestas iguais; não vejo mais do que uma figura em perspectiva, na qual as faces laterais estão deformadas e a face dorsal completamente oculta. Se falo de cubos é porque minha inteligência reconstrói as aparências, restitui a face oculta. Só posso ver o cubo e, a partir de sua definição geométrica, só posso visualizá-lo. A percepção do movimento demonstra de maneira ainda melhor a que ponto a inteligência intervém na suposta visão. No momento em que meu trem, parado na estação, se põe em marcha, ocorre, amiúde, que julgo ver sair aquele outro que está parado ao lado do meu. Assim sendo, os dados sensoriais são, em si, neutros e capazes de receber interpretações diferentes, de acordo com a hipótese na qual se detém meu espírito. De um modo geral, a psicologia clássica transforma a percepção num autêntico decifrar intelectual dos dados sensíveis e numa espécie de princípio de ciência. Signos são-me dados e é necessário que eu extraia a sua significação; um texto me é apresentado e é necessário que o leia ou o interprete. Mesmo quando toma em conta a unidade do campo de percepção, a psicologia clássica permanece fiel à noção de sensação, que fornece o ponto de partida da análise; pelo fato de ter, sobretudo, concebido os dados visuais como um mosaico de sensações, ela tem necessidade de fundar a unidade do campo perceptivo numa operação intelectual. O que nos proporciona, com relação a isso, a teoria da forma? Rejeitando decididamente a noção de sensação, nos ensina a não mais distinguir os signos de sua significação, o que é sentido do que é pensado. Como poderíamos definir exatamente a cor de um objeto sem mencionar a substância de que é feito, como, por exemplo, a cor azul deste tapete, sem dizer que é um “azul lanoso”? Cézanne colocou a questão: como, dentro das coisas, distinguir sua cor e sua forma? A per-

cepção não pode ser entendida como a imposição de determinado significado a determinados signos sensíveis, pois esses signos são indescritíveis, em sua mais imediata textura sensível, sem a referência ao objeto que significam. Se, sob uma iluminação variável, reconhecemos um objeto definido por propriedades constantes, não é porque a inteligência leve em conta a natureza da luz incidente e daí deduza a cor real do objeto; é porque a luz dominante do meio, agindo como *iluminação*, confere imediatamente ao objeto sua verdadeira cor. Se olhamos para dois pratos desigualmente iluminados, eles nos parecem igualmente brancos e desigualmente iluminados, enquanto o fecho de luz, vindo da janela, figurar dentro de nosso campo visual. Se, pelo contrário, observamos os mesmos pratos através de um orifício, do outro lado do local onde estão, um deles, imediatamente, nos parecerá cinza, enquanto o outro permanecerá branco, e apesar de *sabermos* que não passa de um efeito de iluminação, nenhuma análise intelectual das aparências nos fará enxergar a verdadeira cor dos dois pratos. A permanência das cores e dos objetos não é, então, construída pela inteligência e, sim, captada pelo olhar, na medida em que este abarca ou adota a organização do campo visual. Quando, no fim do dia, acendemos a luz, esta luz elétrica, de início, afigura-se-nos amarela, um instante depois já tende a perder qualquer cor definida e, de maneira correlata, os objetos que, a princípio, ficaram sensivelmente modificados em suas cores, retomam um aspecto comparável àquele que possuem durante o dia. Os objetos e a iluminação formam um sistema que tende para determinada constância e certo nível de estabilidade, não por causa de uma operação intelectual, mas devido à própria configuração do campo. Quando percebo, não imagino o mundo: ele se organiza diante de mim. Quando percebo um cubo, não o faço porque minha razão reconstrua as perspectivas da aparência e, a propósito delas, imagine a definição geométrica do cubo. Longe de corrigi-las, nem sequer noto as deformações de perspectiva: através do que vejo, estou diante do cubo em si, em sua evidência. Do mesmo modo, os objetos detrás de mim não são representados por qualquer operação da memória ou do pensamento: eles me estão presentes, *valem* para mim, tal como o fundo que não vejo e continua presente, apesar da figura que o oculta em parte. Até a percepção do movimento, que, de início, parecia depender diretamente do ponto de referência escolhido pela inteligência, não é mais, por seu turno, do que um elemento da orga-

nização global do campo. Pois se é verdade que meu trem e o trem ao lado podem, alternadamente, dar a impressão de movimento, no instante em que um deles começa a andar, cabe notar que a ilusão não é arbitrária e que eu não a posso provocar à vontade, mediante a escolha intelectual e desinteressada de um ponto de referência. Se estou jogando cartas em minha cabina, é o trem ao lado que começa a se movimentar. Se, ao contrário, procuro alguém com os olhos dentro do trem ao lado, é então o meu que começa a andar. Em cada ocasião, parece-nos imóvel aquele no qual fizemos domicílio da visão e que é a nossa ambiência do momento. O movimento e a inércia distribuem-se para nós, de acordo com o nosso meio, e nunca segundo as hipóteses que, à nossa inteligência, é agradável construir, porém consoante o modo que nos fixamos no mundo e a situação adotada dentro dele por nosso corpo. Tanto vejo o campanário imóvel no céu, como as nuvens deslizando à sua volta, como, em oposto, as nuvens parecem imóveis e o campanário tomba no espaço. Mas, ainda aqui, a escolha do ponto fixo não é feita pela inteligência: o objeto que olho ou ao qual ancoo a vista parece-me fixo e só posso afastar essa significação dele se olhar para outro lado. Muito menos eu a confiro pelo pensamento. A percepção não é uma espécie de ciência em embrião ou um exercício inaugural da inteligência. Precisamos reencontrar uma permutabilidade com o mundo e uma presença, nele, mais antiga do que a inteligência.

Enfim, a nova psicologia traz também uma concepção nova da percepção de outrem. A psicologia clássica aceitava sem discussão a diferença entre observação interior, ou introspecção, e observação exterior. Os *atos psíquicos* — a cólera ou o medo, por exemplo — só podiam ser conhecidos diretamente a partir do interior e por aquele que os sentia. Tinha-se como certo que não posso — de fora — captar os *signos* corporais da cólera ou do medo e que, para interpretar esses signos, deveria recorrer ao conhecimento que tivesse da cólera ou do medo, dentro de mim, por introspecção. Os psicólogos, hoje em dia, levam-me a notar que a introspecção, na verdade, não me propicia quase nada. Se procuro estudar o amor ou o ódio, mediante a pura observação interior, só encontro poucas coisas para descrever: algumas angústias, algumas palpitações de coração, em suma, perturbações banais que não revelam a essência do amor nem do ódio. Cada vez que consigo observações interessantes é porque não me contentei em operar a coincidência com

meu sentimento, é porque consegui estudá-lo como um comportamento, como uma modificação de minhas relações com outrem e com o mundo, é porque consegui imaginá-lo como imagino o comportamento de outra pessoa ao qual testemunho. De fato, as crianças compreendem os gestos e as expressões fisionômicas bem antes de serem capazes de reproduzi-los a seu modo; é lógico, em consequência, que, por assim dizer, o sentido dessas condutas lhes seja aderente. Necessário, aqui, rejeitar esse preconceito que transforma o amor, o ódio ou a cólera em *realidades interiores*, acessíveis a uma só testemunha, ou seja, a quem as experimenta. Cólera, vergonha, ódio ou amor não são fatos psíquicos ocultos no mais profundo da consciência de outrem; são tipos de comportamento ou estilos de conduta, visíveis pelo lado de fora. Estão *sobre* este rosto ou *nestes* gestos e, nunca ocultos por detrás deles. A psicologia só começou a se desenvolver no dia em que renunciou a diferenciar o corpo do espírito, em que abandonou os dois métodos correlatos de observação interior e a psicologia fisiológica. Nada seria aprendido sobre a emoção enquanto se se limitasse a medir a rapidez da respiração, ou, no caso da cólera, as batidas de coração — e nada se aprenderia a respeito da mesma cólera enquanto se tentasse proporcionar o detalhe qualitativo e indizível da cólera vivida. Fazer a psicologia da cólera inferir a tentativa de fixar o *sentido* da cólera; é indagar qual a sua função numa vida humana e para que ela serve. Descobre-se, assim, que a emoção, como diz Janet, é uma reação de desorganização que intervém quando estamos engajados num impasse; de modo mais profundo, descobre-se, como demonstrou Sartre, que a cólera é uma conduta mágica, através da qual, renunciando à ação eficaz dentro do mundo, damo-nos, ao nível imaginário, uma satisfação inteiramente simbólica, como aquele que, numa conversa, não podendo convencer seu interlocutor, recorre às injúrias que nada provam, ou como aquele outro que, não ousando atingir seu inimigo, se contenta em mostrar-lhe, de longe, os punhos cerrados. Já que a emoção não é um fato psíquico e interno e, sim, uma variação de nossas relações com outrem e com o mundo, legível em nossa atitude corporal, não se deve dizer que apenas os signos da cólera ou do amor são propiciados ao espectador estranho, ou que o outrem é captado indiretamente através de uma interpretação dos signos — deve-se dizer que o outrem me é dado como evidência, como comportamento. Nossa ciência do comportamento vai bem mais longe

do que se pensa. Caso se apresente a pessoas não prevenidas a fotografia de muitos rostos, de muitos perfis, a reprodução de muitas escritas e a gravação de muitas vozes, e se se lhes pede para associar um rosto, um perfil, uma voz, uma escrita, verifica-se que, de modo geral, a associação é feita de maneira correta ou que, pelo menos, o número de ajuntamentos corretos supera em muito os errôneos. A escrita de Miguel Ângelo é atribuída a Rafael em 36 casos, mas é identificada corretamente em 221 casos. É, então, porque reconhecemos uma determinada estrutura comum à voz, à fisionomia, aos gestos e ao andar de cada pessoa — cada pessoa não é, para nós, nada mais do que essa estrutura ou esse modo de estar no mundo. Vê-se como essas observações poderiam ser aplicadas à psicologia da linguagem; da mesma forma que o corpo e a “alma” de um homem não são mais do que dois aspectos de seu modo de estar no mundo, assim, a palavra e o pensamento que ele exprime não devem ser considerados como dois termos exteriores: a palavra traz a sua significação de maneira idêntica a que o corpo se constitui na encarnação de um comportamento.

De um modo geral, a nova psicologia nos faz ver, no homem, não mais uma inteligência que constrói o mundo, mas um ser que, nele, está lançado e, a ele, também ligado por um elo natural. Em decorrência, ela nos ensina de novo a observar este mundo, com o qual estamos em contato, através de toda a superfície de nosso ser, enquanto a psicologia clássica renunciava ao mundo vivido, em favor daquele que a inteligência conseguia construir.

Se, agora, examinamos o filme como um objeto a se perceber, podemos aplicar, em relação a isso, tudo o que acaba de ser dito sobre a percepção em geral. E comprovar-se-á que, a partir desse ponto de vista, a natureza e a significação do filme tornam-se claras e que a nova psicologia nos conduz precisamente às reflexões dos melhores estetas do cinema.

Diga-se, inicialmente, que um filme não é uma soma de imagens, porém uma *forma* temporal. É o momento de recordar a famosa experiência de Pudóvkin, que coloca em evidência a sua unidade melódica.¹ Certo dia, ele tomou um grande plano de Mos-

¹ Merleau-Ponty se refere, neste momento, às experiências de Lev Kulechov, divulgadas na França por Pudóvkin, que por lá viajou e fez conferências, fato que provavelmente ocasionou o equívoco na citação. (N. Org.)

Kulechov

júquin impassível e projetou-o, precedido, a princípio, de um prato de sopa, em seguida, de uma jovem morta em seu caixão e, finalmente, antecedido por uma criança a brincar com um ursinho de pelúcia. Notou-se, de início, que aquele ator dava a impressão de olhar o prato, a jovem e a criança e, depois, que fitava o prato com um ar pensativo, a jovem, com tristeza, e a criança, mediante um sorriso radiante e o público ficou surpreendido pela variedade de suas expressões, quando, na verdade, a mesma tomada havia sido utilizada três vezes e era flagrantemente inexpressiva. 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. Roger Leenhardt acrescentava, num excelente artigo (*Esprit*, 1936)² que era ainda necessário fazer intervir a duração de cada imagem: uma duração breve convinha ao sorriso animado, média, ao rosto indiferente, e, longa, à expressão dolorosa. Disso, ele extraía esta definição de ritmo cinematográfico: “uma determinada ordem de tomadas e, para cada uma dessas tomadas ou ‘planos’, uma duração tal, que o todo produza a impressão desejada com máximo de efeito”. Existe, assim, uma autêntica métrica cinematográfica, cuja necessidade é muito precisa e imperiosa. “Assistindo a uma fita, tente adivinhar o instante onde uma imagem, havendo atingido sua plenitude, esgota-se, deve-se findar, ser substituída (seja mudança de ângulo, de distância ou de campo). Aprende-se a conhecer esse mal-estar interno produzido por uma tomada demasiado longa, que *freia* o movimento, ou essa agradável adesão íntima, quando um plano *passa* com exatidão...” (Leenhardt). Como há, além da seleção de tomadas (ou planos) — a partir de sua ordenação e de sua duração, que constituem a montagem — uma seleção de cenas ou seqüências, segundo sua ordenação e sua duração, que consiste na decupagem, o filme emerge como uma forma altamente complexa, em cujo interior, ações e reações extremamente numerosas atuam a cada momento. As leis que regem isso estão por ser descobertas e foram, até aqui, apenas pressentidas pela perspicácia ou pelo tato do diretor que maneja a linguagem cinematográfica, tal como o homem que fala aciona a sin-

² Revista *Esprit*, de orientação católica, para a qual Leenhardt colaborava e que teve importância na formação do pensamento de André Bazin. (N. Org.)

taxe, sem nesta pensar em termos de expressão, e sem estar sempre em condições de formular as regras que cumpre intuitivamente.

Som
O que acabamos de dizer a respeito da fita visual, aplica-se também à sonora — não somente uma adição de palavras ou de ruídos, mas também uma forma. Existe um ritmo de som, assim como o de imagem. Existe uma montagem de ruídos e de sons, da qual Leenhardt encontrava um exemplo na antiga realização sonora, *Broadway Melody* (*Melodia da Broadway*): “Dois atores estão em cena; do alto das galerias, escuta-se a sua declamação. Imediatamente após, primeiro plano, tom de sussurro, percebe-se uma palavra que eles trocam em voz baixa...” A força expressiva dessa montagem reside em nos fazer sentir a coexistência, a simultaneidade das vidas num mesmo universo — os atores, para nós, e para eles próprios, como, há pouco tempo, a montagem visual de Pudovkin ligava o homem e seu olhar aos eventos que o circundam. Não se consistindo o filme visual na mera fotografia em movimento de uma peça teatral, e como a escolha e o agrupamento das imagens constituem, para o cinema, um meio de expressão original, de idêntica maneira, o som, no cinema, não é a simples reprodução fonográfica de ruídos e de palavras, porém comporta uma determinada organização interna que o criador do filme deve inventar. O verdadeiro antepassado do som cinematográfico não é o fonógrafo, mas, sim, a montagem radiofônica.

Som
montagem
Ainda não é tudo. Acabamos de examinar a imagem e o som, cada um isoladamente. Todavia, na realidade, a união de ambos consome, ainda uma vez, uma totalidade nova e irreduzível, mediante os elementos que entram em sua composição. Um filme sonoro não é um filme mudo acrescido de sons e palavras, unicamente destinados a complementar a visão cinematográfica. O vínculo entre o som e a imagem é muito mais estreito e esta última se transforma com a proximidade do som. Durante a projeção de um filme dublado, com homens magros falando através da voz de gordos, jovens com voz de velhos, grandalhões com a voz de nanicos, logo percebemos o absurdo, se, como dissemos, a voz, o perfil e o temperamento formam um todo indivisível. Contudo, a união do som e da imagem não se realiza apenas em cada personagem e, sim, no filme inteiro. Não é por acaso que, em dado momento, as personagens se calam e, noutro, passam a falar: a alternância das pala-

Som - 3 diálogos - expositivo - tom - cênico + música + ruídos

avras e do silêncio é conduzida com vistas ao maior efeito da imagem. Como dizia Malraux (*Verve*, 1940), existem três espécies de diálogo. Primeiro, o diálogo expositivo, destinado a fazer conhecer as circunstâncias da ação dramática — o romance e o cinema evitam-no de comum acordo. Depois, o diálogo de *tom*, a nos fornecer a inflexão de cada personagem, imperando, por exemplo, em Proust, cujas personagens mal se delineiam e, no entanto, revelam-se admiravelmente, mal começam a falar. A prodigalidade ou a avareza de palavras, sua intensidade ou seu vazio, exatidão ou afetação, fazem sentir a essência de uma personagem com muito melhor segurança do que a maioria das descrições. Não há quase diálogo de *tom* no cinema — a presença visível do ator, com o seu comportamento apropriado, só o torna necessário excepcionalmente. Enfim, existe um diálogo cênico, apresentando-nos o debate e a confrontação dos personagens — trata-se da parte principal do diálogo no cinema. Entretanto, está longe de ser uma constante. No teatro, fala-se incessantemente, mas, não, no cinema. “Nos últimos filmes”, dizia Malraux, “o diretor *passa ao diálogo* depois de grandes trechos de mudez, exatamente como um romancista passa ao diálogo após longos trechos de narração”. A divisão entre silêncios e diálogos constitui, então, à margem da métrica visual e sonora, uma métrica mais complexa que sobrepõe suas exigências àquelas das duas primeiras. Para completar, ainda seria preciso analisar o papel da música interior desse conjunto. Diga-se unicamente que ela deve, a ele, se incorporar e, não, se justapor. Não deve, daí, servir para tapar os buracos sonoros, nem para comentar exteriormente os sentimentos e as imagens, como ocorre em tantas fitas, onde a tormenta da cólera desfecha a tormenta dos metais e onde a música imita laboriosamente um ruído de passos ou a queda de uma moeda no solo. Ela há que intervir a fim de marcar uma mudança de estilo no filme: a passagem, por exemplo, de uma cena de ação no interior de uma personagem, à evocação de cenas anteriores ou à descrição de uma paisagem; de modo geral, a música acompanha e contribui para a realização, segundo Jaubert³ (*Esprit*, 1936), de uma “ruptura do equilíbrio sensorial”. Enfim, não é necessário que seja um outro meio de expressão justaposto à expressão visual, mas que,

³ Maurice Jaubert (1900-1940): Compositor francês que fez músicas para filmes de Jean Vigo e Julien Duvivier, entre outros cineastas. (N. Org.)

represent = synodus

“através de recursos rigorosamente musicais — ritmo, forma, instrumentação — recrie, na matéria plástica da imagem, uma matéria sonora, mediante uma misteriosa alquimia de correspondências, que deveria ser o verdadeiro fundamento do ofício de compositor cinematográfico. Que, em conclusão, propicie-nos o ritmo da imagem fisicamente sensível, sem, para isso, envidar a tradução do conteúdo sentimental, dramático ou poético” (Jaubert). No cinema, a palavra não tem a missão de aduzir idéias às imagens e, nem a música, sentimentos. O todo nos comunica qualquer coisa bem determinada, não se tratando de um pensamento, nem de uma evocação dos sentimentos da vida.

Que *significa*, que quer, então, dizer o filme? Cada um narra uma *história*, isto é, um determinado número de acontecimentos, que acionam personagens e que podem também ser narrados em prosa, como efetivamente o são no roteiro, a partir do qual a fita é construída. O cinema falado, com seu diálogo amiúde envolvente, completa nossa ilusão. Daí, concebe-se muitas vezes o filme como sendo a representação visual e sonora, a reprodução mais fiel possível de um drama, o qual a literatura somente poderia sugerir com palavras, enquanto o cinema tem a sorte de poder fotografar. O equívoco se mantém porque existe, de veras, um realismo fundamental pertinente ao cinema: os intérpretes devem atuar com naturalidade, a direção deve ser a mais verossímil dentro das possibilidades, pois a “pujança do realismo proporcionada pelo cinema”, diz Leenhardt, “é tal, que a menor estilização seria destoante”. Porém, isso não implica estar o filme destinado a nos fazer ver e ouvir o que veríamos e ouviríamos caso assistíssemos de verdade à história que ele nos conta, nem, por outro lado, ser uma história edificante que sugere alguma concepção geral da vida. O problema com o qual, aqui, nos deparamos, já havia sido encontrado pela estética, com relação à poesia ou ao romance. Existe sempre, num romance, uma idéia resumível em algumas palavras, um cenário que se define em poucas linhas e, sempre também, temos, no poema, uma alusão a coisas ou a idéias. No entanto, o romance puro ou a poesia pura não possuem a simples função de nos dar a significação desses fatos, idéias ou coisas, pois, assim fosse, o poema poderia ser exatamente traduzido em prosa e o romance em nada perderia sendo resumido. As idéias e os fatos são apenas os materiais da arte e a arte do romance consiste na escolha do que diz e daquilo sobre o

que se cala, dentro da seleção de perspectivas (esse capítulo será escrito a partir do ângulo de visão de tal personagem, outro, segundo o ponto de vista de outro personagem) e no tempo variável da narrativa. A arte da poesia não consiste em descrever didaticamente as coisas ou expor idéias, mas de criar uma máquina de linguagem que, de maneira quase infalível, coloca o leitor em determinado estado poético. Identicamente, há sempre uma história num filme e, muitas vezes, uma idéia (em *On Borrowed Time - Horas Roubadas*, Bucquet, 1939 — a morte só é terrível para quem não a admite), mas sua função não é a de nos *dar a conhecer* os fatos ou a idéia. Kant assinala com profundidade que, no ato de conhecimento, a imaginação trabalha para a inteligência, enquanto, na arte, a inteligência trabalha para a imaginação. Quer dizer: a idéia ou os fatos comuns estão presentes apenas a fim de propiciar ao criador a busca de seus signos sensíveis e, assim, traçar o monograma visível e sonoro.

O sentido de uma fita está incorporado a seu ritmo, assim como o sentido de um gesto vem, nele, imediatamente legível. O filme não deseja exprimir nada além do que ele próprio. A idéia fica, aqui, restituída ao estado nascente, ela emerge da estrutura temporal do filme, como, num quadro, da coexistência de suas partes. Trata-se do privilégio da arte em demonstrar como qualquer coisa passa a ter significado, não devido a alusões, a idéias já formadas e adquiridas, mas através da disposição temporal ou espacial dos elementos. Como vimos acima, um filme significa da mesma forma que uma coisa significa: um e outro não falam a uma inteligência isolada, porém, dirigem-se a nosso poder de decifrar tacitamente o mundo e os homens e de coexistir com eles. Certo que, no decorrer comum da existência, perdemos de vista esse valor estético da menor coisa percebida. É certo, também, que a forma percebida na realidade jamais é perfeita; há sempre falta de nitidez, expletividades e a impressão de um excesso de matéria. O entrecho cinematográfico tem, por assim dizer, um cerne mais compacto do que o da vida real, decorre num mundo mais exato do que o mundo real. De qualquer forma, é mediante a percepção que podemos compreender a significação do cinema: um filme não é pensado e, sim, percebido.

Eis porque a expressão humana pode ser tão arrebatadora no cinema: este não nos proporciona os *pensamentos* do homem, como

+
Sempae
int
x
ent
o fez o romance durante muito tempo; dá-nos a sua conduta ou o seu comportamento, e nos oferece diretamente esse modo peculiar de estar no mundo, de lidar com as coisas e com os seus semelhantes, que permanece, para nós, visível nos gestos, no olhar, na mímica, definindo com clareza cada pessoa que conhecemos. Se o cinema deseja nos mostrar uma personagem tomada de vertigem, não deve tentar conferir a visão interior da vertigem, como Daquin, em *Premier de Cordée*, ou Malraux, em *Sierra de Teruel*, quiseram fazer. Sentiremos isso bem melhor, apreciando exteriormente, contemplando esse corpo desequilibrado a se contorcer sobre um penhasco, ou esse andar vacilante, tentando adaptar-se na desorientação do espaço. Para o cinema, como para a psicologia moderna, a vertigem, o prazer, a dor, o amor, o ódio traduzem comportamento.

Essa psicologia e as filosofias contemporâneas têm a característica comum de nos apresentar, não o espírito e o mundo, cada consciência e as outras, como o faziam as filosofias clássicas, porém a consciência lançada no mundo, submetida ao exame das outras, e, através delas, conhecendo-se a si própria. Uma boa parte da filosofia fenomenológica ou existencial consiste na admiração dessa inerência do eu ao mundo e ao próximo, em nos descrever esse paradoxo e essa desordem, em fazer *ver* o elo entre o indivíduo e o universo, entre o indivíduo e os semelhantes, ao invés de *explicar*, como os clássicos, por meio de apelos ao espírito absoluto. Pois 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. Eis porque não é surpreendente que o crítico possa, a propósito de uma fita, evocar a filosofia. Num relato de *Here Comes Mr. Jordan*, (*Que Espere o Céu*, A. Hall, 1941) Astruc narra o filme em termos sartrianos: o morto que sobrevive ao seu corpo e é obrigado a viver noutro; permanece a mesma pessoa *para si*, mas é diferente *para outrem* e não conseguiria viver tranqüilo até que o amor de uma jovem o reconheça através do seu novo invólucro e seja restabelecido o equilíbrio entre o eu e o outrem. Nessa altura, o *Canard Enchaîné* aborrece-se e quer devolver Astruc a suas pesquisas filosóficas.⁴ A verdade é que ambos têm razão: um, por-

⁴ Alexandre Astruc, crítico e cineasta francês, que escreveu sobre o filme; *Canard Enchaîné*: jornal publicado em Paris, caracterizado pela sátira e irreverência. (N. Org.)

que a arte não é feita para expor idéias; outro, porque a filosofia contemporânea não se constitui no encadeamento de conceitos e, sim, no descrever a fusão da consciência com o universo, seu compromisso dentro de um corpo, sua coexistência com as outras; e este assunto é cinematográfico por excelência.

Se, finalmente, nos indagamos por que tal filosofia se desenvolveu justamente na época do cinema, não devemos, evidentemente, dizer que o cinema provém dela. O cinema é, antes de tudo, uma invenção técnica onde a filosofia tem a sua razão de ser. Todavia, não devemos exagerar, afirmando que essa filosofia provém do cinema e o traduz no terreno das idéias. Pois o cinema pode ser mal utilizado e o instrumento técnico, uma vez inventado, tem de ser retomado por uma vontade artística e tornar-se como que inventado uma segunda vez, antes que se chegue a construir filmes de verdade. Se, então, a filosofia e o cinema estão de acordo, se a reflexão e o trabalho técnico correm no mesmo sentido, é porque o filósofo e o cineasta têm em comum um certo modo de ser, uma determinada visão do mundo que é aquela de uma geração. Uma ocasião ainda de constatar que o pensamento e a técnica se correspondem e que, segundo Goethe, "o que está no interior, também está no exterior".