



Simposio:
A inteligibilidade do olhar:
Considerações sobre o cinema e a educação

Por TEREZINHA PETRUCIA DA NÓBREGA
AVELINO ALDO DE LIMA NETO

pnobrega68@gmail.com
avelino.lima@ifrn.edu.br

Merleau-Ponty não é um filósofo tradicionalmente estudado em nossos cursos de Filosofia da Educação. Não raro, ele é quase que imediatamente associado às querelas da Fenomenologia, sem mesmo levar em conta tanto a heterogeneidade desta corrente quanto o lugar heterodoxo do pensamento do filósofo no seio dela. Esquece-se de que ele, desde *A Estrutura do Comportamento* (1941), foi um pioneiro no diálogo com as ciências de modo geral, dilatando a filosofia para além das bibliotecas e influenciando uma legião de pensadores (DOSSE, 2007), tornando-se um dos mais importantes nomes da filosofia francesa contemporânea.

Em seu diálogo com as outras áreas do conhecimento, aparece, por exemplo, o interesse na psicologia e na pedagogia da criança – objetos de cursos proferidos entre 1949 e 1952 na Sorbonne. Este é o único escrito diretamente relacionado à temática educativa na obra do autor. Nós, todavia, não iremos segui-lo na reflexão elaborada nesta ocasião. Escolhemos segui-lo num movimento de pensamento praticado por ele tanto neste manuscrito quanto em toda a sua obra, movimento que se traduz num *método indireto* rumo à uma outra ontologia: buscamos, em fontes não-filosóficas, os dados para a nossa reflexão (FERRAZ, 2009, p. 140).

Escolhemos, aqui, recorrer ao cinema, partindo do texto de uma conferência proferida pelo autor no *Institut de Hautes Études Cinématographiques*, em 13 de março de 1945: *O cinema e a nova psicologia*. Aí Merleau-Ponty realizava uma injunção ao olhar – ou melhor, uma injunção ao reaprendizado do olhar, já evocada na introdução à *Fenomenologia da*



Percepção, publicada no mesmo ano. Ele o fez ao utilizar-se da sétima arte para mostrar como opera a percepção, mas também como deveria operar a filosofia contemporânea¹.

O cinema e a filosofia aproximam-se no “fazer *ver* a ligação do sujeito com o mundo, do sujeito e dos outros, no lugar de *explicá-la*, como fazem os clássicos” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 74) (itálico do autor). *Fazer ver* ao invés de *explicar*: é à possibilidade de uma outra inteligibilidade do fenômeno educativo que nos dirigimos. Fazemo-lo para vê-lo diferentemente, o que acreditamos ser possível ao associarmos a reflexão filosófica sobre a educação à percepção cinematográfica. Nota-se, por conseguinte, que esta outra inteligibilidade por nós postulada é eminentemente visual. Somamo-nos, desse modo, àquela tarefa que, segundo Merleau-Ponty, é própria da filosofia contemporânea, uma vez que esta consiste não num “encadear conceitos”, mas no “descrever a mistura da consciência com o mundo, seu engajamento num corpo, sua coexistência com os outros”, mostrando que este sujeito “é cinematográfico por excelência” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 75).

Para abordar esta outra inteligibilidade, recorreremos basicamente às noções desenvolvidas pelo filósofo no supracitado texto, mas sem desvinculá-lo do contexto mais amplo da sua obra – malgrado não possamos, nesta ocasião, fazer uma articulação mais explícita com os desdobramentos conceituais dos anos seguintes². No contexto da relação desta compreensão do cinema com o corpo e com as sensações, a partir do regime de atenção, da memória, da fórmula do *phatos* e da emoção e da imaginação, consideraremos também as contribuições de Didi-Huberman e Edgar Morin. O conjunto dessas reflexões contribuem para uma percepção ampliada do modo como trabalhamos com o filme cinematográfico nas pesquisas por nós desenvolvidas no *Grupo de Pesquisa Estesia – Corpo, Fenomenologia e Movimento* e no *Laboratório Ver – Visibilidades do Corpo e da Cultura de Movimento*,

¹ Ao caracterizar assim a filosofia contemporânea, Merleau-Ponty se refere aos esforços empreendidos pela Fenomenologia e pelo Existencialismo (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 74).

² Embora Merleau-Ponty nunca abandone o tema da percepção, seu esforço teórico migrará para a noção de estesiologia. Superadas as dicotomias provocadas pela ciência e pelas filosofias da consciência, o corpo estesiológico recusa a clareza do pensamento de sobrevoos, próprio do exercício científico, e vincula-se à ambiguidade própria das sensações e do sensível (NÓBREGA, 2015, p. 72; p. 100). Abordaremos tal perspectiva mormente a partir dos conceitos apresentados no curso de 1953 no *Collège de France, O Mundo Sensível e o Mundo da Expressão*.



ampliando a nossa cartografia do olhar na educação (LIMA NETO; NÓBREGA, 2014; LIMA NETO; NÓBREGA, 2017).

O cinema é a arte da atenção, da memória, da imaginação, da emoção

O filme é um objeto a ser percebido e exige um regime de atenção para que possa ser compreendido, conforme lembra-nos Merleau-Ponty no texto de sua conferência sobre as relações entre o cinema e a percepção. Nele, o filósofo abre novos horizontes para a percepção a partir do movimento e das condutas corporais visíveis no cinema. Cria-se, nele, um novo regime de inteligibilidade no qual não há separação entre a sensorialidade e a inteligência.

Para demonstrá-lo, o filósofo recorre à “nova psicologia” – isto é, à Gestalt – em contraposição à psicologia clássica. Na Teoria da Forma, ao invés de compreender a sensação como uma soma de dados, os dados sensíveis são compreendidos no contexto perceptivo e da produção do conhecimento:

Rejeitando resolutamente a noção de sensação, ela [a Gestalt] nos ensina a não mais distinguir os signos e sua significação, o que senti e o que foi julgado. Como poderíamos definir exatamente a cor de um objeto sem mencionar a substância do qual ele é feito, por exemplo, a cor azul desse carpete sem dizer que é um “azul lanoso”? Cézanne colocou a questão: como distinguir nas coisas a cor e seu desenho? Não se trata de compreender a percepção como imposição de uma determinada significação a determinados signos sensíveis, pois esses signos não poderiam ser descritos em sua textura sensível mais imediata sem referência ao objeto que elas significam (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 64)

A percepção não é algo isolado, mas que se configura no campo de sensações. Vejamos o exemplo da música, a respeito das percepções sonoras:

Uma melodia é uma figura sonora, ela não se mistura aos sons do fundo que podem acompanhá-la, como o barulho de uma buzina que percebemos ao longe durante um concerto. A melodia não é uma soma de notas: cada nota conta somente para a função que exerce no conjunto, e, é por isso que a melodia não é sensivelmente modificada se a transpomos, ou seja, se mudamos todas as notas que a compõem, respeitando as ligações e a estrutura do conjunto (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 62).

Com esse exemplo da melodia musical podemos perceber a natureza da percepção humana e sua relação com o mundo sensível, relação que Merleau-Ponty explorou abundantemente através de seus muitos estudos sobre a percepção, presentes sobretudo em *A Estrutura do*



Comportamento e na Fenomenologia da Percepção. Ele o fez seja examinando estados patológicos, como é o caso das sensações do membro fantasma que afetam o esquema corporal, seja examinado os gestos dos pintores modernos como Cézanne, Matisse, Paul Klee, entre outros para o estudo da percepção das cores e, sobretudo, do exercício da liberdade na criação artística. Mas, nosso filósofo, interessado na percepção e no corpo sensível ao mundo, não resistiu ao cinema, pois este nos dá o movimento do corpo.

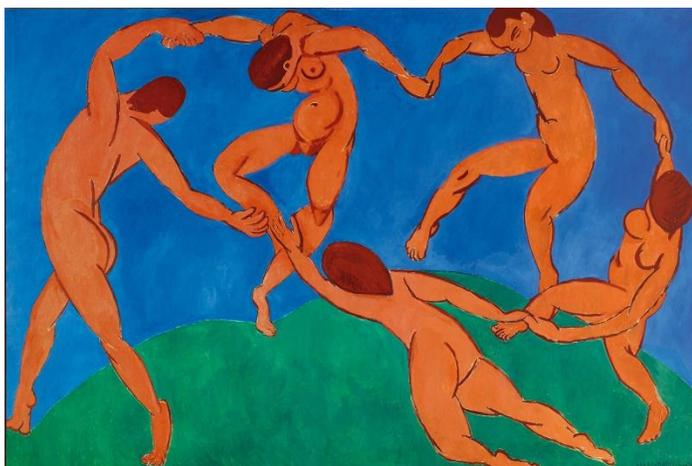
Eis porque a expressão do homem pode ser no cinema surpreendente: o cinema não nos oferece – como o romance o faz longamente, *os pensamentos* do homem, ele nos dá sua conduta ou seu comportamento, ele nos oferece diretamente essa maneira especial de ser no mundo, de tratar as coisas e os outros; o que é, para nós, visível nos gestos, o olhar, a mímica, e que define com evidência cada pessoa que conhecemos. Se o cinema quer nos mostrar um personagem que tem vertigem, ele não deverá buscar a paisagem interior da vertigem (...). Nós sentiremos melhor a vertigem vendo-a do exterior, contemplando esse corpo desequilibrado que se torce sobre um rochedo ou essa marcha vacilante que tenta se adaptar a não sabemos qual transtorno do espaço. Para o cinema como para a psicologia moderna, a vertigem, o prazer, a dor, o amor, o ódio são condutas (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 74) (itálico do autor).

Conforme Merleau-Ponty (1996), o cinema nos dá a conduta, os comportamentos, as fisionomias, dimensões que nos abrem um campo fecundo de estudo sobre a expressividade do corpo. Compreendemos a expressividade, aqui, a partir das reflexões que o filósofo trabalhou no curso *O mundo sensível e o mundo da expressão*, em 1953, no *Collège de France*. Nesse curso, três temas se destacam: a visão, o movimento, o esquema corporal. O esquema corporal relaciona-se com o corpo e sua expressividade no espaço, sendo ao mesmo tempo um agenciamento interno e uma abertura existencial. Tem-se, desde então, um novo sentido para a palavra sentido, que abandona a noção de essência. O sentido é, antes, uma paisagem. Por exemplo, o que é o círculo para a percepção e a definição do círculo. Merleau-Ponty refere-se ao sentido circular e a certo modo de curvatura que muda de direção a cada instante, mas sempre da mesma maneira (MERLEAU-PONTY, 2011).

Vejamos, por exemplo, a imagem de *La danse*, de Matisse (Figura 1), para compreender essa circularidade. Não se busca a essência do círculo, o que ele é em ideia; busca-se a sua expressividade, ou seja, a circularidade vivida como modulação típica. Então, a expressividade aqui relaciona-se com a criação de sentidos a partir das experiências vividas e do mundo da cultura e da história na qual estamos inseridos.



Figura 1



La Danse (Henri Matisse, 1910)

O cinema, mais do que a pintura, nos dá esse movimento e o sentido de ubiquidade do espaço e do tempo. O movimento estroboscópico do cinema permite estudar o movimento em suas fases, mostrando não só aquele dos objetos, mas também os do espectador, que aporta ao espetáculo sua intersubjetividade para a fabricação de sentidos, como lemos na citação que segue:

O espetáculo implica uma certa orientação do meu corpo e meu corpo uma certa orientação que faz com que um alto e um baixo, um aqui e um lugar, sejam, não pontos objetivos, mas certa tomada de meu corpo sobre o mundo, uma segurança e uma facilidade do meu corpo no mundo, fazendo com que eu o habite; há um lugar porque há um aqui meu que não sou corpo objetivo. O lugar é relação entre eu e o mundo pelo meu corpo, não relação entre partes do mundo. O lugar é antes de tudo situação (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 72-73).

É o movimento que coordena essa ancoragem no mundo e a criação de sentidos diversos, sejam eles estéticos, políticos ou educativos. Transpondo esta reflexão para a montagem do filme, nota-se que ela nos indica uma direção do olhar, produzindo sentidos e significados múltiplos para uma mesma imagem ou plano. Sobre isso, lembra-nos Merleau-Ponty:

O sentido de uma imagem depende daquelas que a precedem no filme e sua sucessão cria uma nova realidade que não é a simples soma dos elementos empregados. R. Leenhardt acrescentou, em um excelente artigo, que era preciso ainda fazer intervir a duração de cada imagem: uma curta duração convém ao sorriso divertido, uma duração média a um rosto indiferente, uma longa duração a uma expressão dolorosa. Leenhardt tirou essa definição do ritmo cinematográfico: “uma ordem de visões tal e, para cada uma dessas visões ou “planos”,



uma duração que em conjunto produz a impressão procurada com o máximo de efeito”. Há então uma verdadeira métrica cinematográfica cuja exigência é muito precisa e muito imperiosa. “Vendo um filme, tentamos adivinhar o instante no qual uma imagem será dada em cheio, quando ela irá acabar, ser substituída (seja uma mudança de ângulo, de distância ou de campo). Os senhores vão aprender a conhecer esse aperto no peito que produz uma visão longa que “atrasa” o movimento ou essa deliciosa aquiescência íntima quando um plano “passa” exatamente...” (Leenhardt). Como há no filme, além da seleção das visões (ou planos), de sua ordem e de sua duração, que constitui a montagem, uma seleção de cenas ou cortes (*découpage*), o filme aparece como uma forma extremamente complexa no interior daquelas ações e reações extremamente numerosas se exercem a cada momento, cujas leis permanecem a descobrir e não foram até aqui descobertas pelo faro ou o tato do diretor que manipula a linguagem cinematográfica como o homem falante manipula a sintaxe, sem pensá-la expressamente, e sem serem capazes de formular as regras que observa espontaneamente (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 69).

Ainda sobre o sentido do filme Merleau-Ponty irá destacar a relação com o corpo e com o arranjo temporal que configuram também a estética do filme.

O sentido do filme está incorporado ao seu ritmo como o sentido de um gesto é imediatamente legível no gesto, e o filme não quer dizer nada além dele mesmo. A ideia é aqui retornar ao estado nascente, ela emerge da estrutura temporal do filme, como em um quadro da coexistência de suas partes. É a felicidade da arte de mostrar como qualquer coisa pode se colocar a significar, não por alusão às ideias desde já formadas e adquiridas, mas pelo arranjo temporal ou espacial dos elementos. Um filme significa como vemos mais alto que uma coisa significa: um e outro não falam ao entendimento separadamente, mas dirigem-se a nosso poder de decifrar tacitamente o mundo ou os homens e de coexistir com eles. É verdade que, na vida cotidiana, nós perdemos de vista esse valor estético da menor coisa percebida. É verdade também que jamais no real a forma percebida seja perfeita, há sempre mudança, erros e como um excesso de matéria. O drama cinematográfico tem, por assim dizer, um grão mais fechado que os dramas da vida real, ele se passa em um mundo mais exato que o mundo real. Mas, enfim, é pela percepção que podemos compreender a significação do cinema: *o filme não se pensa, percebe-se* (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 73). (itálico nosso)

A montagem (os planos, o agrupamento de imagens, os *raccords*) nos dá um sentido de totalidade do filme, sua forma, conotação de sentidos, o ritmo, entre outros aspectos como nos indica Aumont (2007). Para o autor, a imagem em movimento guarda o traço do olhar em um fluxo visível contínuo, mas referente a acontecimentos produzidos em descontinuidade. Essa fabricação da imagem combina a referência ao real (a *tournage* do filme) e a referência ao imaginário que nos faz aceitar como possíveis as histórias contadas nos filmes. Assim, “entre dois planos sucessivos de um filme, existe sempre a possibilidade que um intervalo de tempo diegético mais ou menos importante seja implicado ou sugerido” (AUMONT, 2015, p. 17).





Esse espaço e tempo em elipse constitui a essência mesma do cinema e definem o “espaço do jogo em função da percepção que tem o espectador (frente/trás, direita, esquerda). Mas elas [as regras da montagem] consistem sobretudo em sistematizar as considerações perceptivas e psicológicas mais pragmáticas e intuitivas que racionalizadas” (AUMONT, 2015, p. 39-40). Tal análise confirma tanto afirmação de Merleau-Ponty acima citada – “o filme não se pensa, percebe-se” – quanto a importância do regime de atenção, de memória, de imaginação que contextualiza o espectador de cinema.

Ao discutir a produção das imagens no cinema, Xavier (1997) afirma que

As relações entre o visível e o invisível, a interação entre o dado imediato e sua significação tornam-se mais intrincadas. A sucessão de imagens criada pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos. As significações se engendram menos por força de isolamento, mais por força de contextualizações para as quais o cinema possui uma liberdade invejável (XAVIER, 1997, p. 367).

Diante do filme o espectador é confrontado a toda uma gama de ilusões de movimento, emoções e fenômenos psicológicos de atenção – aqui já apresentados – e memória. Somam-se a esses aspectos a imaginação e a empatia, as quais passamos agora a discutir, como forma de ampliar nossa compreensão do filme e do cinema.

Cinema, imaginação e *pathos*

De acordo com Warburg (2012), a questão da memória é mais antiga, relacionando-se com a forma grega do *phatos*, da paixão, da empatia. Assim, o ritmo cardíaco, o movimento do olho, a respiração são capacidades que englobam a empatia e que fazem vibrar nosso olhar diante de uma obra de arte ou de um filme por exemplo. A empatia é perceptiva, ética e estética. A origem do estudo encontra-se em Robert Vischer (1873) e, posteriormente, com os estudos de Theodor Lipps será conhecida a empatia cinestésica (1902). “Observando dançarinos ou acrobatas, os espectadores têm o sentimento de alcançar eles mesmos os movimentos e os gestos que eles olham” (LOMBARDO, 2015, p. 17). Outros filósofos trabalharão esse conceito, tais como Wilhelm Wundt, Husserl, Hume, Adam Smith. Eifuhlung, no fim do século XIX. Antes falava-se em simpatia, ligada às emoções, como na



Poética de Aristóteles. Scheler vê a empatia como o acesso direto do sujeito, em primeira pessoa, às experiências do outrem, como base da interação humana.

Sobre a empatia cinestésica, temos que:

Mesmo a percepção do movimento, que de início parece depender diretamente do ponto de observação que a inteligência escolhe, é, por sua vez, um elemento da organização global do campo. Pois é verdade que meu trem e o trem vizinho podem por seu turno me parecer em movimento no momento em que um deles dá a partida, é preciso observar que a ilusão não é arbitrária eu não posso provocá-la deliberadamente por uma escolha intelectual e desinteressada de um ponto de observação. Se, ao contrário, eu procuro com os olhos alguém no trem vizinho, é ainda o meu que dá a partida. A cada vez nos aparece fixo aquele dos dois onde elegemos domicílio e que é nosso ambiente no momento. O movimento e o repouso se distribuem para nós em nosso meio, não segundo as hipóteses que agrada à nossa inteligência construir, mas segundo a maneira como nos fixamos no mundo e segundo a situação que nosso corpo assume nesse mundo (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 64).

Para Lemarquis (2015), escutar uma música, ler um livro resultam, após a estimulação de zonas sensoriais específicas em nosso cérebro para os sons, as imagens ou a leitura, em um processo de empatia como já descrito segundo ele por Merleau-Ponty e Robert Vischer e que atualmente também pode ser visto nos estudos da cognição corpórea como em Francisco Varela. A *empatia estética* seria então o sentimento interno frente a uma obra. Não se trata apenas de um fenômeno causado pelos neurônios espelhos, mas uma verdadeira modificação dos circuitos neuronais envolvidos na apreciação. Esta, por sua vez, gera uma metamorfose da obra e do espectador, além dos efeitos terapêuticos de catarse e de sublimação, como visto em Freud. Em relação às artes visuais, Lemarquis (2015) afirma que após ter excitado as zonas posteriores do cérebro consagradas à visão, podemos mimetizar gestos e lhes atribuir sentidos. Esse movimento dá sentido à obra a partir de sua sensorialidade.

De acordo com Livet (2015), a noção de empatia implica aquela do afeto e da emoção, mimeses e comunidade, partilha dos afetos. Emoções ocorrentes são aquelas que nos emocionam, ressonância afetiva ligada à percepção na qual não temos garantia que outros partilhem nossas expectativas, preferências e apreciações no domínio do belo, do cômico, do trágico, do poético. A experiência estética é subjetiva. Há também uma educação cultural que nos torna sensíveis. Mas pode haver ainda uma incidência sobre nossas emoções de afetos como humores, situações, posições.



Sobre emoção, a reflexão de Merleau-Ponty sobre o cinema amplifica nossa compreensão, uma vez que

a emoção não é um fato psíquico e interno, mas uma variação de nossas relações com o outro e com o mundo, legível em nossa atitude corporal. Não é preciso dizer que, sozinhos, os sinais da cólera ou do amor são dados ao espectador estrangeiro e que o outro é apreendido indiretamente e por uma interpretação desses sinais. É preciso dizer que o outro me é dado com evidência como comportamento. Nossa ciência do comportamento vai muito mais longe do que acreditamos. Se apresentamos a sujeitos, sem avisá-los, a fotografia de diversos rostos, diversas silhuetas, a reprodução de diversas escritas e o registro de diversas vozes, e se solicitamos que relacionem um rosto, uma silhueta, uma voz, uma escrita, constatamos que, de uma maneira geral, a ligação é feita corretamente ou que em todos os casos o número de conjuntos corretos é superior aos conjuntos errôneos. A escrita de Michelangelo é atribuída a Rafael em 36 casos, mas ela é corretamente identificada em 221 casos. Por isso reconhecemos uma certa estrutura comum à voz, à fisionomia, aos gestos e ao olhar de cada pessoa, cada pessoa não é para nós nada além dessa estrutura de essa maneira de ser no mundo. Vemos como essas observações poderiam ser aplicadas à psicologia da linguagem: do mesmo modo que o corpo e a “alma” de um homem são somente dois aspectos de sua maneira de ser no mundo, a palavra e o pensamento que ela designa não devem ser considerados como dois termos exteriores e a palavra carrega sua significação como o corpo é a encarnação de um comportamento (MERLEAU-PONTY, 1996, p.67-68)

Didi-Huberman (2013) analisa a importância da empatia para a história da arte a partir do trabalho de Aby Warburg, em particular em seu primeiro livro sobre o nascimento de Vênus e no último, inacabado, o *Atlas Mnémósyne*. Destaca a imaginação, um conhecimento devotado ao risco do sensível, como sendo um conhecimento capaz de lançar uma ponte entre ordens de realidade distantes, heterógenas ou incomensuráveis, como os pensamentos, os gestos e as paixões. As imagens empáticas são dialéticas, elas mostram em conjunto e incorporam mutuamente esses espaços heterogêneos que são desdobramentos viscerais por um lado e celestes por outro lado, como percebe-se nas imagens estudadas por Warburg, em especial nos quadros de Botticelli.

No *Atlas Mnémósyne*, obra inacabada de Warburg quando de sua morte em 1929, podemos compreender que o ato artístico produz um equilíbrio provisório entre o inconsciente e a consciência. Entre imagem e significação pode haver uma ligação mágica, metafórica ou simbólica, liberando a fantasia criadora e o motivo estético. Influenciado pela leitura da obra nietzschiana *O nascimento da tragédia*, pelas relações entre Apolo e Dioniso, mas também pela leitura de Robert Vischer sobre a empatia, Warburg apresenta a fórmula



do *pathos* como espaço também para o pensamento que não se separa da expressão dos afetos (Warburg, 2012).

Esses elementos que constituem a fórmula do *pathos* encontram-se também na apreciação do cinema. Para Aumont (2015), o espectador diante do filme está diante de uma imagem fabricada e de um mundo imaginário que lhe permite ver e se inserir na história contada. Entendemos que a imaginação não é, com sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; “ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade” (BACHELARD, 1942, p. 23). Para Bachelard, “ela é sobretudo a faculdade de nos liberar das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada de imagens, não há imaginação, não há ação imaginante” (BACHELARD, 1943, p. 07).

Edgar Morin, em *O cinema e o homem imaginário*, contribui para esse entendimento:

Ora, o cinema, com toda figuração (pintura, desenho) é uma imagem de imagem, mas como a fotografia, é uma imagem da imagem perceptiva, e, melhor do que na fotografia, é uma imagem animada, quer dizer viva. É enquanto representação de representação viva que o cinema nos convida a refletir sobre o imaginário da realidade e sobre a realidade do imaginário (MORIN, 1997, p. 16).

O cinema nos oferece uma percepção estética da realidade, percepção esta que amplia nosso olhar e nossa compreensão das coisas. Ele busca contar histórias, sugerir emoções e criar uma realidade por vezes surreal. De acordo com Morin (1997), o cinema produz a metamorfose do tempo e do espaço. O tempo do cinematógrafo era o tempo cronológico, já o tempo do cinema é fluido, submetido a compressões, alongamentos, velocidades, ritmos que dilatam os momentos intensos e que atravessam como raios a vida real. Assim, “o que em dez segundos se passa pode ser mantido no ecrã durante cento e vinte segundos. Olhar de amantes, catástrofes, colisões, explosões e outros instantes supremos tendem a imobilizar a duração” (MORIN, 1997, p. 77).

O espaço também é metamorfoseado no cinema. A câmera em movimento dotou o espaço de uma ubiquidade que produz sua metamorfose. Assim, por exemplo, o aparelho de filmagem sai de sua imobilidade com a panorâmica e o *travelling*. Notem que nem a tela e nem o espectador se movem, são os objetos que são transportados, que aparece e



desaparecem, se dilatam e se encolhem, passam da microscopia à macroscopia, diversificando os pontos de vista (MORIN, 1997).

A partir dos aspectos aqui apresentados: atenção, memória, emoção e imaginação compreendemos que o filme se configura também como uma meditação filosófica, assim como é a literatura, a pintura, a dança. Ele é ainda um uma estratégia, um dispositivo que nos faz pensar e que também permite pensar o pensamento. Essas noções (atenção, memória, empatia, imaginação, expressão) constituem um desafio para considerar o filme cinematográfico como um dispositivo para pensar, para criar novas inteligibilidades sobre o corpo e a educação, por exemplo. Nesse contexto, o filme não é apenas um exemplo, não é uma metáfora, mas é mais do que isso: é uma maneira de produzir inteligibilidade.

O sujeito cinematográfico e a inteligência do olhar

O sujeito está intrinsecamente associado a esta outra maneira de produzir inteligibilidade. Anteriormente, evocamos a afirmação de Merleau-Ponty segundo a qual a Teoria da Forma teria nos deixado como lição o fato de a unidade do campo perceptivo não ser uma operação da inteligência, mas construída pelo olhar, que organiza o campo visual (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 65). Tem-se aí uma reviravolta não só na maneira de conceber a percepção – uma vez que esta era anteriormente compreendida como operação da inteligência, que decifra a significação dos signos dados por estímulos externos – mas também o início de uma outra maneira de conceber a visualidade, maneira esta que Merleau-Ponty aprofundará nos anos que se seguem à conferência sobre o cinema.

Agora o olhar exige uma *opus* e uma *actio*: obra e ação, um esforço, um trabalho, uma atividade, com vistas a “reencontrar um comércio com o mundo e uma presença no mundo mais velhos que a inteligência” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 66). Nos anos que se seguiram, o desenvolvimento do cinema e o interesse da filosofia neste trouxe, conforme vimos através do aporte com Didi-Huberman e Morin, significativas contribuições no que concerne a este novo comércio com o mundo, comércio este eminentemente visual, solicitando, por conseguinte, uma inteligência do olhar.





O filme, por ser um objeto a ser percebido, constitui um regime de visibilidade que, através de suas múltiplas técnicas e nuances, tornadas acessíveis à percepção pela montagem, mobiliza a atenção, a memória, a emoção e a imaginação. Assim se configura, igualmente, regime de inteligibilidade. Há um conhecimento, uma maneira coerente de deformar a realidade, no sentido proposto por Bachelard no que se refere à capacidade da imaginação, maneira à qual Merleau-Ponty aludira repetidas vezes, para falar do sentido tácito, silencioso da significação, seja no romance ou na obra de arte (MERLEAU-PONTY, 1960).

Deformar, nesse sentido, é trazer outras maneiras de ver. Estas outras maneiras passam, nessa perspectiva, por uma experiência estética altamente empática. Não nos interessa medir o nível da empatia provocada por este regime de inteligibilidade e de visibilidade, mas afirmar que as suas características, associada ao fato de o sujeito ser “cinematográfico por excelência” – isto é, ser misturado ao mundo que o cinema expressa nas telas – mobilizam uma experiência estético-educativa (e aí surge outra espécie de pleonasma) ainda pouco explorada.

A empatia provocada pela emoção, pelas paixões, pelas identificações, pelas projeções, pelos devaneios do cinema, tudo isso dá cor à experiência vivida pelos sujeitos. Como diz o personagem Bashir Lazhar, em *Senhor Lazhar* (2011) “eu deveria ter trazido mais cor para a minha sala de aula”. Ele referia-se à uma sala de aula assolada pelo suicídio de uma professora (Figura 2), símbolo da morte do sentido do educativo numa escola que continha todos os supostos instrumentos objetivos para a sua efetivação (espaço físico adequado, material didático de excelência, professores bem pagos, práticas pedagógicas inovadoras.).

Figura 2

*O suicídio da
Lazhar, 2011)*



professora (Senhor



O regime do *phatos* é sutil nesta cena. Com a empatia, mobilizou-se o inconsciente, a projeção, a identificação, a sublimação, ou seja, a participação do ser no fenômeno, para usar o termo fenomenológico. O sentido da morte da professora ficou literalmente suspenso na sala de aula, graças à imagem usada pelo cineasta – a do enforcamento. Essa imagem, enquanto não foi elaborada, enquanto não houve uma escuta para esse conteúdo, permaneceu como angústia, sintoma, sofrimento, tanto nos personagens quanto em nós, espectadores. Esse envolvimento faz parte da conduta do *phatos* e se materializa nesse outro regime de inteligibilidade experimentado pelo cinema. Falar de inteligência visual, aqui, portanto, não significa uma espécie de centralização do olhar em detrimento dos outros sentidos, mas de uma convocação, através do olhar, para um exercício que envolve o ser por inteiro.

Considerações finais

Uma inteligibilidade do olhar exige, como manifestaram as reflexões anteriores, o emprego de uma outra sintaxe, que é eminentemente visual: “o cineasta maneja a linguagem cinematográfica como o homem falante maneja a sintaxe”, isto é, sem estar diretamente preocupado com o fato de falar e, além disso, sem ser sempre consciente de “formular as regras que ele observa espontaneamente” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 70). O cinema, como as outras produções artísticas, envolve o espectador nessa zona de onde nasce silenciosamente o sentido por meio das sensações.

A empatia estética aí experimentada exige uma presença que aprende a lidar com o envolvimento e, ao mesmo tempo, com a ausência do controle sobre a produção dos sentidos, dando à imagem o direito de revelá-los ou não. As reações deste uso das imagens não estão o tempo inteiro sob o controle do diretor, bem como a linguagem não está o tempo inteiro sob o controle do falante, como o mostram nossos atos falhos. Entrar no jogo da visibilidade é, também, aceitar esta incerteza, esta experiência lacunar entre o que controlamos e o que faz sentido para além de uma inteligência acostumada à uma sintaxe cartesiana.

Pensar o sujeito como cinematográfico leva-nos a fazer uso desta inteligência do olhar na medida em que, compreendendo-o na mistura jamais completa – e, por isso, lacunar, feita de faltas – com o mundo, encontramos na lacuna não o obstáculo, mas o espaço de encontro





entre a filosofia e o cinema, tal qual o filósofo propõe no fim de seu ensaio. Não descrever as ideias, mas fazer vê-las: isto é possível porque “o filósofo e o cineasta têm em comum uma certa maneira de ser, uma certa visão do mundo que é aquela de uma geração” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 75). Atravessar os horizontes da educação com uma inteligibilidade do olhar é uma tarefa filosófica que nos pomos, e que praticamos com o cinema, sabendo que, como diria Goethe citado por Merleau-Ponty (1996, p. 75), “o que está dentro também está fora”, isto é, o real encontra o seu avesso nas imagens, e vice-versa.

Nessa perspectiva de uma inteligibilidade do olhar também nos apoiamos em Didi-Huberman (2014, p. 52), para quem olhar é “aceitar a impotência, a desorientação, o não-saber. Mas, nisso, justamente, reside uma nova chance para a palavra, para a escrita, para o conhecimento e o pensamento eles mesmos”. Assim, aprender a olhar compõe uma educação da corporeidade e da sensibilidade necessárias para ampliar os horizontes de conhecimento e as partilhas sociais e afetivas em todos os domínios da existência. O investimento numa inteligibilidade do olhar estimula, desse modo, não só uma outra epistemologia, mas desencadeia processos de subjetivação nos quais a sensibilidade não está descartada, mas é compreendida como terreno de profusão de outros sentidos que, por serem sempre inacabados, conduzem à (re)criação permanente de si e do real.



Referências

AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2007.

_____. **Montage**: la seule invention du cinéma. Paris : Vrin, 2015.

BACHELARD, Gaston. **L'aire et les songes** : essai sur l'imagination du mouvement. Paris: Corti, 1943.

_____. **L'eau et les rêves**: essai sur l'imagination de la matière. Paris: Jose Corti, 1942.

BÉNICHOU, Anne (Éd.). **Recréer/scripter** : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphies contemporaines. Les Presses du Réel, 2015, (p. 33-70).

DIDI-HUBERMAN, G. **Essayer voir**. Paris : Minuit, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa fluida** : essai sur le drapé-desir. Paris: Gallimard, 2015.

DOSSE, François. **História do Estruturalismo**: o campo do signo. Bauru: EDUSC, 2007.

FERRAZ, Marcus Sacrini A. **Fenomenologia e ontologia em Merleau-Ponty**. Campinas: Papirus, 2009.

LEMARQUIS, Pierre. **L'empathie esthétique** : entre Mozart et Michel-Ange. Paris : Odile Jacob, 2015.

LEPECKI, A. Le corps comme archive. Volonté de réinterpréter et survivances de la danse. IN

[LIMA NETO, A. A.](#); [NOBREGA, T. P.](#) Corpo, cinema e educação: cartografias do ver, **Holos**, v. 5, p. 81-97, 2015.

_____. “Reaprender a ver o mundo”: o cinema como educação do olhar, **Educação e Pesquisa (USP)**, São Paulo, 2017. (No prelo)

LOMBARDO, P. Empathie et simulation. In: GEFEN, Alexandre ; VOUILLOUX, Bernard (Eds). **Empathie et esthétique**. Paris: Herman, 2013 (p. 15-33).

MATURANA, H.; VARELA, F. **A árvore do conhecimento**: as bases biológicas do entendimento humano. São Paulo: Psy, 1995.

MERLEAU-PONTY, M. **La nature. Notes Cours au Collège de France**. Paris: Éditions du Seuil, 1995.

_____. La Guerre a eu lieu. In : _____. **Sens et non sens**. Paris : Gallimard, 1996.





_____. Le cinéma et la nouvelle psychologie. In : _____. **Sens et non sens**. Paris : Gallimard, 1996.

_____. **Psychologie et pédagogie de l'enfant. Cours de Sorbonne 1949- 1952**. Paris : Verdier, 2001.

_____. **Le monde sensible et le monde de l'expression**. Cours au Collège de France, notes 1953. Genève : Metis Presses, 2011.

_____. Le langage indirect et les voix du silence. In : _____. **Signes**. Paris: Gallimard, 1960.

MORIN, E. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: relógio D'água, 1997.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia. **Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar...** Natal: Editora do IFRN, 2015.

SENHOR Lazhar. Direção: Phillipe Falardeau. Microscope Productions e Les Films Seville Pictures, 2011.1 DVD (96 min), color. Título original: Monsieur Lazhar.

XAVIER, I. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, A. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WARBURG, Aby. **L'atlas Mnémosyne**. Paris: L'Écarquillé, 2012.

