

DO COGITO AO INCONSCIENTE O corpo na experiência cinematográfica¹

José Cláudio S. Castanheira²

Resumo: *Este trabalho tem como objetivo apresentar o cinema como uma experiência corporificada. Dentre as várias diferentes concepções de como o corpo participa da experiência cinematográfica, procuramos relacionar o engajamento proposto pela fenomenologia existencialista de Merleau-Ponty entre uma subjetividade corporificada e uma condição objetiva de participar do mundo com a relação dialógica e dialética entre o filme e o espectador proposta por Vivian Sobchack. Por fim, apresentamos uma comparação entre essas perspectivas e aquelas apresentadas pelas neurociências, quanto aos aspectos cognitivos e pela Teoria das Materialidades, quanto à constituição de um campo não-hermenêutico.*

Palavras-chave: *Cinema. Corpo. Fenomenologia. Neurociências. Teoria das Materialidades.*

Abstract: *This work has as its objective to present the cinema as an embodied experience. Amongst some different conceptions of how the body participates of the cinematographic experience, we look for to relate the engagement proposed by Merleau-Ponty's existential phenomenology between an embodied subjectivity and an objective condition to participate of the world to the dialogical and dialectical relation between film and spectator proposed by Vivian Sobchack. Finally, we present a comparison between these perspectives and those presented by neurosciences, concerning the cognitive aspects, and by Materialities Theory, concerning the constitution of a non-hermeneutic field.*

Key-words: *Cinema. Body. Phenomenology. Neurosciences. Materialities Theory.*

O cinema tem sido considerado tradicionalmente como uma arte própria da visão. Talvez em um primeiro momento, quando da curiosidade pela novidade que levava plateias a se deslumbrarem com a reconstituição do movimento enquanto movimento, poderíamos falar de uma atenção, talvez ingênua, a características puramente sensoriais da experiência. O corpo fantasmático causava espanto e não havia ainda competências cognitivas suficientemente desenvolvidas por parte do espectador para uma melhor compreensão dessa

¹ Trabalho apresentado no XIII Encontro da Socine – ECA/USP/São Paulo

² Dourorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense – UFF. Mestre em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. Professor da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. E-mail: jscastanheira@gmail.com

atração de caráter ilusionista que, pouco a pouco, ia se configurando como linguagem. Na verdade, a própria figura do espectador foi algo que precisou de tempo para se constituir.

A narrativa clássica, consolidação hegemônica de uma natureza textual da nova forma de expressão, tem dominado nossas acepções mais imediatas do que seria o cinema. Enquanto estruturava-se formalmente, este foi, aos poucos, abandonando uma referência mais explícita ao engajamento físico do espectador com a matéria-filme, como podemos identificar no chamado “cinema de atrações” (GUNNING, 2006a, 2006b). Mesmo modelos alternativos ao padrão estabelecido pelo tradicional cinema norte-americano pautavam-se por um caráter interpretativo, diferente do tradicional, mas ainda assim interpretativo. Híbridações do cinema com o campo das artes plásticas e suas imbricações com movimentos vanguardistas deram origem a novos conceitos e formas, nem sempre bem-sucedidas, de interação com a imagem, tentando recuperar, de uma maneira menos hermenêutica, o sentido presente nas materialidades do filme.

Walter Benjamin (1994) e Siegfried Kracauer (2009) já apontavam, nas primeiras décadas do século XX, uma relação entre a descontinuidade espaço-temporal do cinema e o excesso de estímulos sensoriais que envolviam o homem urbano. Acreditamos que, atualmente, as novas tecnologias, por mais que se propalem suas vicissitudes descorporificantes, ao contrário, pedem mais ao corpo. Elementos como telas gigantes, a espacialização do som, a maior fidelidade na reprodução de frequências sonoras e um aumento no impacto que essas imagens e sons passaram a ter no público, ou mesmo os efeitos especiais, surgidos ou de uso intensificado a partir dos anos 70, são um prenúncio das exigências que toda uma série de aparatos eletrônicos (digitais ou não) faz sobre nossos sentidos hoje em dia.

Sendo assim, sugerimos uma possível transição de uma relação entre corpo e mundo baseada em uma idealização que separa um do outro para uma indissolubilidade das duas esferas. O mundo não se apresenta senão através dos sentidos e o filme, igualmente, não existe fora do âmbito sensorial.

Pretendemos dar, neste trabalho, também ênfase aos aspectos materiais da experiência cinematográfica, entendendo que esse é um campo ainda pouco explorado pelos estudos na área. Apresentando uma abordagem fenomenológica da experiência cinematográfica, colocada por Vivian Sobchack a partir da fenomenologia existencial de Merleau-Ponty e suas relações com teorias contemporâneas como as neurociências, pretendemos questionar, em uma visão mais ampla, quais mecanismos são postos em funcionamento no ato de interagir com os objetos à nossa volta e como mente e corpo, associados intimamente ao ambiente,

formam um complexo único de produção de conceitos. Utilizamos a ideia de uma cultura material que se fortalece atualmente, com demandas específicas sobre corpos e ambientes, como perspectiva rica para a análise de novos meios comunicacionais.

O corpo do filme

Uma das críticas que se faz à fenomenologia husserliana é justamente a impossibilidade de o sujeito ausentar-se de si para que possa descrever, de fora, a si e ao mundo. O *Lebenswelt* de Husserl ainda mantém uma lacuna entre mente e mundo que, posteriormente, Merleau-Ponty tenta preencher. Para Husserl toda forma intencional de contato com o mundo deve se dar, necessariamente, através de uma reflexão:

E mais: por meio de minha atividade perceptiva, tenho a experiência (ou posso ter a experiência) de qualquer “natureza”, aí incluída aquela de meu próprio corpo, que por uma espécie de “reflexão” relaciona-se dessa forma com ele mesmo. (HUSSERL, 2001: 111)

Não negando a existência de fenômenos mentais, Merleau-Ponty sustenta que tanto o pensamento quanto as sensações só podem ocorrer na existência de uma atividade perceptiva que é, em última instância, sempre entendida como corporificada. Assim, ele rejeita a ideia de uma transparência da consciência e de uma opacidade da realidade objetiva. O corpo não é um objeto, assim como a consciência que se tem dele não é um pensamento e ambos não podem ser abstraídos, reduzidos para criar uma forma ideal. “O maior ensinamento da redução é a impossibilidade de uma redução completa.” (MERLEAU-PONTY, 2006: 10)

O pensador resgata a dimensão do sensível como definidora do “eu” e do “outro”. “A distinção do sujeito e do objeto encontra-se embaralhada no meu corpo (e, sem dúvida, a da noesis e do noema).” (MERLEAU-PONTY, 1989: 195) Sujeito e objeto definem-se um ao outro. O *Cogito* não permitia essa percepção de um outro, o Eu só era acessível a si mesmo, só poderia ser definido por um pensamento que apenas ele era capaz de ter. Deslocando a reflexão da consciência para o sensível, Merleau-Ponty estabelece a ideia do corpo reflexionante, em que coisa e corpo partilham da mesma natureza. O mundo é o horizonte de todas as cogitações.

Quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, quer dizer, retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele. Portanto, sou

meu corpo, exatamente na medida em que tenho um saber adquirido e, reciprocamente, meu corpo é como um sujeito natural, como um esboço provisório de meu ser total. Assim, a experiência do corpo próprio opõe-se ao movimento reflexivo que destaca o objeto do sujeito e o sujeito do objeto, e que nos dá apenas o pensamento do corpo ou o corpo em realidade. (MERLEAU-PONTY, 2006: 269)

A tradição ocidental costuma opor a percepção ao pensamento. Este último dotado de clareza e a primeira, vaga e confusa. Em sua *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty entende a percepção como definidora da consciência e não o *Cogito*, faculdade intelectual da representação, como queria Husserl. O mundo deixa de ser alcançado como ideia de mundo; o conhecimento e a relação consciência/mundo passam a ser dados pela percepção.

O corpo, para o filósofo, sustenta nossa consciência perceptiva. Nós não podemos mais nos entender como apenas mantendo uma relação externa com nossos corpos. Eles não são apenas suportes de sensações e nem nós apenas os possuímos. Eles são os agentes concretos de todo ato de percepção. Nós não temos nossos corpos, nós somos nossos corpos.

No tocante à experiência cinematográfica, um ponto de fundamental importância para a compreensão da abordagem fenomenológica que Vivian Sobchack traça partindo das ideias de Merleau-Ponty é como o ato de perceber sintetiza o objeto. Revela-se aqui uma relação entre o ato (*cogito*) e o objeto (*cogitatum*), em que este último é constituído pelo primeiro.

Sobchack tenta fugir de uma análise fenomenológica de caráter transcendental (como propõe Husserl) que, segundo ela, acabaria por trazer contornos de um misticismo religioso ao filme. Vemos essa espécie de misticismo em André Bazin, que sustenta a capacidade de o cinema nos revelar o “mundo real”. Bazin quer descartar, na experiência cinematográfica, seu caráter ideológico e mesmo a ideia de representação. A própria ação dramática é alvo de suas críticas por atender a convenções da representação teatral. Essas e quaisquer outras convenções devem ser colocadas “entre parênteses”. “Bazin quer um cinema que só conheça a imanência – um cinema que só veja o que vem do real; uma passividade no olhar, cuja isenção lhe torna capaz de ‘receber’ o que emana dos seres e do mundo.” (XAVIER, 1984: 75)

A experiência direta de assistir a um filme e a experiência colocada “entre parênteses” diferem em nosso envolvimento com o mesmo. Suspendendo a realidade concreta do filme, me afastando da experiência como dada naturalmente eu não posso tratá-lo como algo real de que participo. Tomado pela experiência material, eu me torno parte da ação, algo que realmente está acontecendo. Para Bazin, o cinema e o mundo participam de uma mesma esfera ideal.

Diferente, também, de análises de teóricos como Jean-Louis Baudry, que associam o dispositivo cinematográfico ao mecanismo do sonho descrito por Freud, suscitando imagens de caráter alucinatório³, Sobchack procura o engajamento do olhar e do espectador em um só espaço. Para Baudry a inibição da motricidade, assim como nos sonhos, possibilitaria que as imagens surgissem à percepção como realidade. Já Sobchack descarta essa passividade.

Descarta, igualmente, o dualismo husserliano, em que o corpo não poderia constituir uma intencionalidade e defende a ideia de que os corpos, coabitando um mesmo espaço, mantêm uma relação dialógica e dialética de mútua constituição. Sobchack encara tanto o filme quanto o espectador como dois sujeitos-objetos constituindo-se mutuamente em um nível perceptivo.

Para a autora o filme é uma expressão sensória da experiência pela experiência. “Um filme é um ato de ver que se faz visto, um ato de ouvir que se faz ouvido e um ato de movimento físico e refletivo que se faz sentido e compreendido reflexivamente.” (SOBCHACK, 1992: 3) Ela fala da reversibilidade entre uma subjetividade corporificada e uma condição objetiva de participar do mundo. A “reversibilidade do vidente e do visível, do tacto e do tangível.” (MERLEAU-PONTY, 2007: 143)

Essas duas instâncias conviveriam na experiência cinematográfica, mas não como um pensamento ou como atos de consciência. Percepção e expressão coabitam um mesmo universo, sem se misturar. A essa reversibilidade Merleau-Ponty vai chamar de *quiasma*. O corpo do filme, construído a partir de *takes* e cenas tomadas separadamente, independentes, através de um tempo e um espaço descontínuos, constitui um corpo-vivo coerente que difere, mas não contradiz nossa concepção objetiva de tempo e espaço contínuos. Ainda, em se considerando a câmera o seu órgão perceptivo, o projetor o seu órgão expressivo e a tela o seu centro de experiência significativa, a experiência cinematográfica “existe como uma *performance* objetiva e visível da estrutura perceptiva e expressiva da experiência subjetiva do corpo-vivo.” (SOBCHACK, 2004: 152)

O realizador (ou realizadores), o filme e o espectador são videntes-visíveis, engajados em atos que, reflexivamente e refletidamente constituem a *percepção da expressão* e a *expressão da percepção*. Essa reversibilidade, comum aos três, é que assegura uma intersubjetividade na comunicação cinematográfica. Por conta dessa intersubjetividade o

³ Cf BAUDRY, Jean-Louis. *The apparatus: metapsychological approaches to the impression of reality in the cinema*. Baudry parte da alegoria da caverna de Platão para estabelecer uma teoria, de fundo psicanalítico, em que a inibição motora, como nos sonhos, é dado fundamental para uma ilusão de realidade. O sonho nos apresentaria uma representação tida como percepção enquanto no cinema, apesar de submetidos a uma percepção efetiva, esta não é uma percepção do real, mas se assemelha a tal por conta do dispositivo cinematográfico e da suspensão da atividade motora.

filme pode fazer sentido para aqueles que, obviamente, tenham adquirido a competência necessária para compreendê-lo para além de seu material bruto. Desse modo, o cinema adquire uma inteligibilidade (porém não necessariamente uma possibilidade de interpretação), uma inteligibilidade da visão, da qual partilham seus três elementos. A possibilidade de uma substância e uma estrutura comuns na percepção e na expressão cinematográfica leva a autora a defender uma semiótica (e uma hermenêutica) para a origem da comunicação cinematográfica nas estruturas da experiência existencial. “Tal fenomenologia do significado humano e suas representações tenta descrever, tematizar e interpretar as estruturas de comunicação na medida em que elas emergem radicalmente nas estruturas do ser.” (SOBCHACK, 1992: 7)

Essa reversibilidade entre percepção e expressão cinematográficas é o que possibilita a existência de um sistema de códigos – conceito que Sobchack busca na semiótica de Umberto Eco – que tornaria uma situação compreensível e comparável às outras. Grande parte do discurso cinematográfico, com suas codificações e convenções, não seria possível sem a existência de um sistema como esse. Mesmo para o tipo de investigação da experiência cinematográfica proposto por Sobchack, que se afasta das análises de uma teoria tradicional do cinema, essa abordagem semiótica e hermenêutica procede. Devemos deixar claro, contudo, que o caráter interpretativo proposto pela autora em muito difere daquele das teorias clássicas. Não negando análises que levem em conta contextos socioculturais, políticos ou econômicos, ou análises que foquem tão somente no aspecto formal do discurso cinematográfico, Sobchack procura uma forma de localizar filme e espectador (e realizador) em um mesmo universo corpóreo, partilhando de uma mesma estrutura de visão, onde, a partir de esquemas corporais próprios, condicionam e são condicionados na realização e no compartilhamento de um significado.

O caráter reversível entre percepção e expressão, para Sobchack, é ignorado pelas análises feitas tanto pelas teorias clássicas quanto pelas teorias contemporâneas do cinema. Para clarear essas diferenças, a autora define três metáforas normalmente utilizadas ao se tratar da análise dos filmes. As metáforas do quadro, da janela e do espelho.

A grande primeira diferença entre o que pretende Sobchack em sua análise fenomenológica da experiência cinematográfica e a ideia que essas metáforas encerram é a de que estas se referem, quase que exclusivamente, à região de imagem projetada (a tela), um objeto visto. Dificilmente levam em conta a relação mútua entre sujeito, objeto e ambiente.

O quadro e a janela são dois polos de uma teoria clássica que tenta revelar o caráter ontológico do cinema. Podem ser entendidas como, por um lado, uma concepção formalista,

em que a estrutura da linguagem sobrepõe-se à sua capacidade de nos revelar o mundo real e, por outro, uma concepção realista, na qual o cinema seria o veículo ideal para nos mostrar o mundo como mundo, uma representação fiel e objetiva.

Dentro dessas duas abordagens podemos citar, como exemplo do modelo formalista, as ideias do cineasta e teórico Sergei Eisenstein, em que a montagem seria, em última instância, a fonte produtora do sentido. As relações construídas entre os planos é que seriam reveladoras da verdadeira natureza do cinema. O autor é o sujeito capaz de reestruturar o sentido “selvagem” das imagens em uma significação pessoal. Defendendo uma natureza realista da imagem cinematográfica encontram-se autores como Bazin, para quem o cinema deve aproximar-nos das “coisas mesmas”. Para Bazin, os experimentos de Eisenstein, Kuleshov⁴ e Abel Gance nada mais faziam do que aludir ao evento, não mostrá-lo. Para estes diretores, o sentido não estaria na imagem, “ele está na sombra da imagem projetada pela montagem sobre o campo da consciência do espectador.” (BAZIN, 2005: 26) O cinema, para o teórico, entretanto, deveria testemunhar e preservar, como na fotografia, uma experiência ocorrida objetivamente.

Ao crer na pureza perceptual da experiência cinematográfica, Bazin encarna um tipo de realismo transcendental que trata o filme como uma *percepção-em-si-mesma*, uma objetividade liberta de pré-concepções humanas. A ideia formalista trata o filme como uma *expressão-em-si-mesma*, uma espécie de idealismo transcendental, uma subjetividade liberta das amarras do mundo objetivo.

De qualquer maneira, tanto uma concepção quanto a outra encaram o sentido do cinema como presente no *texto*, independente de sua relação com o mundo ou com os sujeitos no mundo.

As teorias contemporâneas, segundo Sobchack, tendem a sintetizar percepção e expressão em uma única relação. O filme não deve ser considerado nem perceptivo, nem expressivo, mas uma junção de ambas as modalidades de experiência existencial. A metáfora do espelho reproduz essa ideia de que o filme reflete um contexto do qual o espectador (e o realizador) faz necessariamente parte e que deve ser submetido a uma interpretação. As estruturas psicológicas ou ideológicas presentes no filme sobressaem à liberdade subjetiva do

⁴ Como Eisenstein, Kuleshov não acreditava na imagem como criadora de sentidos isoladamente. Um exemplo disso foi obtido através de experiências que caracterizariam o chamado “efeito Kuleshov”. Três imagens exatamente iguais (eram cópias de um mesmo plano) de um ator de semblante impassível foram intercaladas com imagens de um prato de sopa, uma jovem morta em seu caixão e uma criança brincando. Ao serem exibidas, as imagens obtiveram reações diversas, onde a plateia atribuía a cada plano do ator um sentimento diferente. Era como se ele demonstrasse um tom pensativo, um ar triste ou um rosto alegre, dependendo da imagem que o precedia.

espectador individualizado em sua incerteza existencial. Este é subjugado por uma retórica totalizadora de representações. Qualquer significação é determinada por contingências ideológicas, por um aparato invisível, dado culturalmente.

[A] teoria contemporânea (a maior parte dela de abordagem feminista e/ou neo-Marxista) centrou-se na natureza essencialmente deceptiva, ilusória, recursivamente tautológica e coercitiva do cinema, e em suas funções psicopatológicas e/ou ideológicas de distorcer a experiência existencial. Tal teoria leva em conta cuidadosamente a representação cinematográfica, mas não pode considerar a atividade original de significação cinematográfica. (SOBCHACK, 1992: 17)

Assim, para Sobchack, a teoria contemporânea assumiria um aspecto de determinismo transcendental, ou seja, o filme é visto como *mediação-em-si-mesma*.

Tanto os polos opostos da teoria clássica quanto a própria teoria contemporânea do cinema sustentam-se em três pontos-chave. O ato da visão é um dado *a priori* e constitui a comunicação cinematográfica; a comunicação exige uma “competência” cinematográfica prévia, um acordo sem o qual não há sentido produzido; e, por último, a ideia de que o filme é um objeto visto, independente de sua concepção formalista como objeto de expressão, realista como objeto de percepção, ou como objeto retórico e reflexivo das teorias contemporâneas.

Entretanto, nenhuma dessas abordagens vislumbra a reversibilidade entre percepção e expressão como base para uma significação cinematográfica. Um suporte existencial para uma teoria de produção de signos e de significados como sempre engajados em uma experiência corporificada. O ato de ver depende de uma existência e de uma corporeidade no mundo. É uma ação intrasubjetiva e intersubjetiva tanto do realizador quanto do filme e quanto do espectador.

O realizador, o filme e o espectador usam concretamente a agência da experiência visual, auditiva e cinética para expressar experiências – não apenas para eles mesmos, mas também para os outros. Cada um engajado no gesto visível de ver, o realizador, o filme e o espectador são todos capazes de passar da “linguagem do ser” ao “ser da linguagem” e vice-versa.

O filme é mais do que um objeto visível. Ele revela uma competência perceptiva e expressiva equivalente a do realizador e do espectador. Todos três são objetos/sujeitos da visão, em uma relação dialógica e dialética, constituindo-se uns aos outros.

Merleau-Ponty e as ciências cognitivas

A fenomenologia existencial de Merleau-Ponty representa um grande avanço em relação ao transcendentalismo idealista de Husserl na medida em que traz o corpo para o centro de nossa relação como mundo objetivo. Muito embora não negasse a participação ativa do cérebro nos atos perceptivos e motores, para Merleau-Ponty o equilíbrio que o organismo busca em sua relação com o mundo não pode ser atribuído unicamente a uma base cerebral. O corpo, de um modo geral, define as negociações entre ambiente e organismo para uma melhor adaptação deste último.

Ainda que ocorram algumas divergências quanto ao papel específico do cérebro na relação corpo-mundo, é inegável a similaridade entre as propostas colocadas pelo filósofo e por algumas correntes das neurociências de que o conhecimento não se dá somente através da aquisição de regras, abstraídas e interiorizadas pela prática. Esse *cognitivismo*, que Merleau-Ponty vai chamar de *intelectualismo*, é responsável pela noção de que a mente funcionaria como um *software* “rodando” em um *hardware* que seria o cérebro. Identicamente, as memórias seriam armazenadas em locais específicos e poderiam ser acessadas randomicamente. Para esse tipo de pensamento, a cognição seria a manipulação de representações simbólicas que, em última instância, regulariam o comportamento das pessoas.

O cognitivismo é seduzido pela possibilidade de interpretar símbolos, de uma maneira abstrata e de acordo com regras inequívocas. Uma espécie de computação. Essa ideia, amplamente disseminada e que ainda permeia muito de nosso imaginário sobre a tecnologia, é rejeitada por uma série de pensadores:

O pensamento humano não pensa em um modo binário. Ele não trabalha com unidades de informação (bits), mas com configurações intuitivas, hipotéticas. Ele aceita dados imprecisos, ambíguos, que não parecem ser selecionados de acordo com códigos pré-estabelecidos de legibilidade. Ele não negligencia efeitos secundários ou aspectos marginais de uma situação. Ele não é somente focado, mas também lateral. (LYOTARD, 1994: 292-293)

Gerald Edelman, ao ligar de modo explícito, a estrutura do cérebro às maneiras como de dão os atos de cognição, tenta preencher uma lacuna que, à sua época, Merleau-Ponty não conseguia. Apesar de argumentar que não havia um modelo representacionista da mente, o filósofo não dispunha de argumentos científicos que pudessem comprovar sua intuição de que as habilidades eram adquiridas e desenvolvidas a partir de um contínuo de aprendizados que se projetavam no passado e no futuro. As teorias de Edelman sobre mapas cerebrais e de

como esses mapas se especializam, definindo funções cada vez mais apuradas, tenta responder a essas questões. Para ele, a cognição é estruturada indissociavelmente da natureza biológica do cérebro.

[...] O empreendimento cognitivista se apóia em um conjunto de premissas não examinadas. Uma de suas deficiências mais curiosas é que ele faz apenas referências marginais às fundações biológicas que estão na base dos mecanismos que pretende explicar. O resultado é um desvio científico tão grande quanto aquele do behaviorismo que ele tentou suplantar. (EDELMAN, 1992: 14)

No aprendizado, o ser humano não recorre a um arquivo de memórias que nos levariam a aprender por experiências passadas e, então, definir regras que conduziriam a nossas escolhas futuras. Como se dariam, então, as escolhas quando da ausência de experiências prévias? Em uma etapa inicial de aprendizado, aprendemos a distinguir entre alguns padrões e generalizamos algumas regras básicas de respostas a esses padrões. Mas, assim que um certo nível de prática é atingido, o processo cognitivo é autorregulado, através de uma tensão entre uma sensação que o alerta sobre um possível desvio de uma performance ideal, uma *gestalt* perfeita, e outra que o tranquiliza sobre os passos acertados até aquele momento. Essa tarefa não leva em conta representações de objetivos determinados. O fluxo de decisões é direcionado mediante as respostas às situações enquanto estas se apresentam. “Quando sentimos um desvio de uma *gestalt* de corpo/ambiente ideal, nossa atividade tende a nos levar para próximo de uma relação corpo/ambiente favorável que relaxe a ‘tensão’.” (DREYFUS, 2005: 138)

Essa intencionalidade motora refuta a ideia cognitivista de representações como base de um processo de aprendizado. “O que descobrimos pelo estudo da palavra motricidade é, em suma, um novo sentido da palavra ‘sentido’.” (MERLEAU-PONTY, 2006: 203) Esse “arco intencional”, ou seja, a reciprocidade entre o homem e o mundo percebido, leva em consideração experiências passadas, mas não em um modelo de situações específicas arquivadas e lembradas. Antes, o processo de “cópia” a que nos entregamos subentende uma repetição constante e um refinamento na seleção de respostas mais apropriadas àquela situação que se define naquele momento. O processo cognitivo dá-se por esse “arco intencional” que projeta ao nosso redor o nosso passado e o nosso futuro. Para isso, o cérebro tem que proceder a categorizações. O cérebro não armazena imagens, armazena padrões.

Os mapas cerebrais são formados por grupos de neurônios que se associam em estruturas que “conversam” entre si, criando padrões de relações entre camadas de receptores

sensoriais e camadas de tecido neural, ou entre mais de uma camada de tecido neural. O cérebro mapeia os estímulos que são recebidos por grupos diferentes e produzem respostas diferentes mesmo para estímulos idênticos. O que Edelman propõe, com sua ideia de “darwinismo neural”, é que essas variações são selecionadas pelos próprios estímulos, fortalecendo ligações entre neurônios e redes que tenham apresentado uma resposta mais adequada em determinado contexto. Cria-se, assim, um repertório secundário, composto de grupos neuronais cujas ligações sinápticas fortalecidas reagem melhor a determinados tipos de estímulos.

O cérebro tem muitos tipos diferentes de mapas, e maneiras de mapear outros mapas que categorizam de vários modos as informações de “entrada”. A finalidade dos mapas é criar categorizações perceptivas que permitam ao animal agir de modo apropriado. Os ambientes em que um animal pode estar modificam-se, é claro, e assim as categorias perceptivas também têm que mudar. (ROSENFELD, 1994: 199-200)

Lakoff e Johnson definem o termo *cognitivo* como “qualquer tipo de operação mental ou estrutura que possa ser estudada em termos precisos.” (LAKOFF; JOHNSON, 1999: 11) Outra importante constatação a respeito de nossos processos cognitivos é que a maior parte deles se dá inconscientemente. Como seria impossível termos consciência de todo processo neural envolvido nas tarefas perceptivas ou motoras, atividades como visão, audição, memória e movimentos são levadas a cabo, em grande parte, por uma camada inconsciente da atividade cerebral.

Os autores criticam a ideia de que a reflexão filosófica e a análise fenomenológica podem abarcar o total de nosso entendimento do mundo e de nós mesmos. A fenomenologia transcendental privilegiou as capacidades conscientes que poderíamos obter em nossa relação com as coisas. Apesar de importante, essa visão é limitada a uma pequena parte de um imenso conjunto de atividades cognitivas que não estão delimitadas por nossa consciência. Para os dois teóricos, mesmo o vislumbre de uma realidade pré-reflexiva, como no *Lebenswelt* de Husserl, levado adiante mais radicalmente pela ideia de “estar-no-mundo” de Heidegger e pela fenomenologia existencial de Merleau-Ponty, não nos ajudaria a compreender como os processos cognitivos se estabelecem e como a categorização assume um papel fundamental na estruturação de nossa experiência.

Partindo-se do princípio de que não há no cérebro regiões pré-determinadas para estipular ações ou registrar memórias específicas, Lakoff e Johnson admitem a possibilidade de que as mesmas estruturas responsáveis pelo recebimento de estímulos sensoriais e pelas

respostas motoras sejam capazes de elaborar categorias. “*Conceitos* são estruturas neurais que nos permitem caracterizar mentalmente nossas categorias e raciocinar sobre elas.” (LAKOFF; JOHNSON, 1999: 19) Dessa maneira, os conceitos são corporificados na medida em que utilizam redes neurais para sua configuração, mas também no sentido de que compartilham de um sistema sensório-motor para existirem. Não há conceitos que não sejam, em maior ou menor escala, relacionados à ideia de corpo. “Frente”, “trás”, “dentro”, “fora”, todas essas abstrações têm no corpo seu modelo primevo. Aqui se apresenta uma questão fundamental: se a razão, a percepção e o controle motor têm como *locus* uma mesma base corpórea, a razão não pode ser um fenômeno de caráter puramente mental, como grande parte da filosofia ocidental tem postulado até hoje. Merleau-Ponty explicita essa crítica a uma filosofia de caráter idealista:

A força da psicologia intelectualista, como a da filosofia idealista, provém do fato de que elas não tinham dificuldade em mostrar que a percepção e o pensamento têm um sentido intrínseco e não podem ser explicados pela associação exterior de conteúdos fortuitamente reunidos. O *Cogito* era a tomada de consciência dessa interioridade. Mas através disso mesmo toda significação era concebida com um ato de pensamento, como a operação de um Eu puro, e, se o intelectualismo prevalecia facilmente ante o empirismo, ele mesmo era incapaz de dar conta da variedade de nossa experiência, daquilo que nela é não-sentido, da contingência dos conteúdos. A experiência do corpo nos faz reconhecer uma imposição do sentido que não é a de uma consciência constituinte universal, um sentido que é aderente a certos conteúdos. (MERLEAU-PONTY, 2006: 203)

Um estudo das materialidades

Ao questionar a tradição hermenêutica que tem dominado a filosofia ocidental, Hans Ulrich Gumbrecht tenta dar contornos mais precisos a uma forma de abordar a experiência não apenas pelo seu caráter exegético. Para ele, a separação entre espiritual e material está na origem de uma epistemologia fundada no paradigma sujeito/objeto. O campo hermenêutico, como Gumbrecht caracteriza, teria sido uma invenção do século XIX, com o estabelecimento de uma perspectiva interpretativa nas *Geisteswissenschaften* (as ciências do espírito, também conhecidas como ciências humanas) por pensadores como Wilhem Dilthey. Esse tipo de pensamento vai à busca do sentido escondido nas coisas, necessitando de uma relação expressão (sujeito)/interpretação (intérprete). Quatro são as premissas que Gumbrecht utiliza para definir esse campo:

A primeira afirma que ao sujeito cabe a tarefa de atribuir sentidos aos objetos. A segunda premissa confirma a distinção total entre corpo e espírito, o que nos conduz à terceira premissa, que nos diz que devemos o sentido das coisas ao espírito. Por último, o corpo serve apenas como instrumento secundário que contém o sentido.

Heidegger também seria figura importante na caracterização do campo hermenêutico para Gumbrecht. Para este, o filósofo representaria “a apoteose do domínio da hermenêutica”. (GUMBRECHT, 1998: 141) O pensamento heideggeriano representaria uma filosofia da existência humana em geral, o que caracterizaria, portanto, uma totalização dos fenômenos humanos. Também somos apresentados a uma premissa de temporalidade, em Heidegger, na qual se baseia a existência humana e, por fim, a uma completa referencialização através de seu conceito de “estar-no-mundo”. Essas três condições seriam fundamentais, segundo Gumbrecht, para deduzir-se que o ato interpretativo seria central na vida humana.

Ainda sobre o conceito de “estar-no-mundo”, é curioso ver como Gumbrecht, em seu texto *O campo não-hermenêutico* (1998) afirma que, apesar de admitirmos que o sujeito esteja sempre em contato com seu mundo, ainda mantém-se o paradigma sujeito/objeto. “Estar-na-verdade”, uma consequência de “estar-no-mundo”, “significa que a existência humana é necessária e ontologicamente capaz de captar a verdade profunda dos fenômenos.” (Ibid.: 142) Contudo, em trabalho mais recente, *Production of presence* (2004), o autor passa a considerar a obra de Heidegger, principalmente a partir da publicação de *Ser e tempo*, como uma crítica à visão metafísica do mundo. O conceito “estar-no-mundo” passa a ser considerado uma reformulação do paradigma sujeito/objeto, propondo trazer o humano para próximo das coisas do mundo. Ainda segundo Gumbrecht, Heidegger confirma a substancialidade do corpo e as dimensões espaciais da existência humana. O “Ser” seria uma alternativa substancializada para o conceito de verdade. Assim, Gumbrecht parece reavaliar e abraçar os conceitos de Heidegger em sua tentativa de oferecer alternativas para uma metafísica dominante.

O que o autor defende é a possibilidade de sentidos não implicados em uma interpretação, mas sim em uma “presença”. Presença entendida aqui como uma relação espacial, não temporal, como “eventos e processos nos quais o impacto que objetos presentes têm no corpo humano é iniciado ou intensificado.” (GUMBRECHT, 2004: xiii) Tais objetos envolvidos nesse processo são chamados pelo autor de “coisas do mundo”.

Que toda forma de comunicação implica em tal produção de presença, que toda forma de comunicação, através de seus elementos materiais, irá “tocar”

os corpos das pessoas que estão se comunicando de modos específicos e variáveis pode ser uma observação relativamente trivial – mas é verdade, todavia, que este fato foi posto entre parênteses (se não – progressivamente – esquecido) pela construção da filosofia ocidental desde que o *Cogito* cartesiano fez a ontologia da existência humana depender exclusivamente dos movimentos da mente humana. (GUMBRECHT, 2004: 17)

Gumbrecht vale-se ainda do conceito aristotélico de *signo*, em que não há um sentido imaterial separado de um significante material. O signo é, pois, visto dessa forma: uma substância presente no espaço e uma forma através da qual a substância é percebida. Forma e substância, dessa maneira, não diferem em natureza.

O impacto sensório-motor de determinadas experiências tem a força de produzir marcas indelévels nos corpos e nas memórias de quem as vive. Algo que não pode ser expresso em palavras, mas apenas sentido.

Para Gumbrecht, a experiência estética em nossa cultura apresenta-nos sempre essa tensão, essa oscilação entre sentido e presença. “Essa é a razão por que um conceito de signo exclusivamente semiótico (em minha terminologia, exclusivamente metafísico) não pode fazer justiça à experiência estética.” (Ibid.: 110)

Conclusão

A tradição representacionista, ainda bastante forte em nosso campo de estudo, não deixa de ter importância, mas deve aprender a conviver com novas formas de lidar com os ambientes comunicacionais mais complexos que ora se apresentam.

O cinema pode ser encarado como emblemático dessa dualidade entre forma textual, apreendida por um modelo linguístico de análise, e objeto material, capaz de criar afetações para além das explicações das teorias clássicas. Partindo da ideia de que o cinema, para se constituir como linguagem específica, teve que se referir a uma série de códigos herdados de outras mídias, como o rádio, o fonógrafo etc., podemos também deduzir que, hoje, ele se torna referência para um conjunto de novos arranjos e ambientes midiáticos que permeiam nosso dia a dia, indo desde tecnologias portáteis ou mídias locativas até *games*, ARGs (*Alternative Reality Games*) ou combinações de dispositivos cada vez mais heterogêneos. Nosso posicionamento dentro do mundo mudou e isso se reflete claramente nos novos meios de comunicação. Mesmo as formas mais tradicionais das mídias atuais reclamam uma “conexão” maior com seu “usuário” e com seu espaço. Ainda é difícil definir claramente o

que são essas novas mídias, quais são exatamente suas potencialidades e até que ponto elas podem modificar nossa relação com o espaço em que transitamos.

Talvez o que esteja mais claro é o quanto os códigos cinematográficos, agora consolidados como um modelo próprio de habitar o mundo, pautam determinadas características desses meios em desenvolvimento. Há um processo de influência recíproca em que modelos narrativos, enquadramentos, movimentos de câmera dos filmes de agora e do passado norteiam o conteúdo produzido para celulares, formatos holográficos ou dispositivos imersivos como a CAVE (*Cave Automatic Virtual Environment*). Por outro lado, há uma demanda de funções características das novas tecnologias pelo cinema. Termos como interatividade, tridimensionalidade ou multissensorialidade são cada vez mais comuns tanto em espaços mais experimentais como em tradicionais e antiquadas salas de exibição. De uma forma ou de outra, todas essas práticas são profundamente marcadas por uma intervenção tecnológica. Os fenômenos da digitalização generalizada, da imagem numérica, da modelagem sonora, contribuíram para uma mudança de paradigmas do fazer e do ver filmes, mas também apontam para um futuro inaudito (bem próximo e, ao mesmo tempo, nunca chegado) de novas formas de comunicação.

Referências bibliográficas

BAUDRY, Jean-Louis. "The apparatus: metapsychological approaches to the impression of reality in the cinema." In: ROSEN, Philip (Ed.). *Narrative, apparatus, ideology*. New York: Columbia University Press, 1986, p. 299-318.

BAZIN, André. *What is cinema?* Berkeley: University of California Press, 2005. 2 v. V. 1.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CARMAN, Taylor. "The body in Husserl and Merleau-Ponty." In: *Philosophical Topics*. Vol 27, nº 2. Fayetteville: The University of Arkansas Press, 1999. p. 205-226.

DREYFUS, Hubert L. "Merleau-Ponty and recent cognitive science." In: CARMAN, Taylor (Ed.); HANSEN, Mark B. N. (Ed.) *The Cambridge companion to Merleau-Ponty*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 129-150.

EDELMAN, Gerald M. *Bright air, brilliant fire: on the matter of the mind*. New York: Basic Books, 1992.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of presence: what meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

_____. *Corpo e forma*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

GUNNING, Tom. "Attractions: how they came into the world." In: STRAUVEN, Wanda (Org.) *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006a. p. 31-39.

_____. "The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde." In: STRAUVEN, Wanda (Org.) *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006b, p. 381-388.

HUSSERL, Edmund. *A crise da humanidade europeia e a filosofia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

_____. *Meditações cartesianas: introdução à fenomenologia*. São Paulo: Madras, 2001.

_____. *The Paris lectures*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1998.

_____. *Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy*. Second book: Studies in the phenomenology of constitution. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1989.

_____. *On the phenomenology of the consciousness of internal time*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1990.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa: ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.

LYOTARD, Jean-François. "Can thought go on without a body?" In: GUMBRECHT, Hans Ulrich (Ed.); PFEIFFER, K. Ludwig (Ed.). *Materialities of communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994, p. 286-300.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*. Campinas: Papirus, 1990.

_____. "O filósofo e sua sombra." In: *Merleau-Ponty (Coleção Os Pensadores)*. São Paulo: Nova Cultural, 1989, p. 187-208.

_____. "O cinema e a nova psicologia." In: XAVIER, Ismail (Org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983, p. 103-117.

ROSENFELD, Israel. *A invenção da memória: uma nova visão do cérebro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

SOBCHACK, Vivian. *Carnal thoughts*. Berkeley: University of California Press, 2004.

_____. *The address of the eye: a phenomenology of film experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.