

12-16 Outubro, 2009

Vai e Vem e a reversibilidade do olhar no cinema

Neste artigo pretendo destacar a questão da reversibilidade do olhar no filme *Vai e Vem* (2003), de João César Monteiro, com o propósito de, a partir dos textos de Merleau-Ponty, analisar as possibilidades e as consequências filosóficas do plano do rosto e do olhar tal como é visível nesse filme. Através do cinema, é possível revelar o processo pelo qual o olhar do espectador é reenviado a si como visível. Isto é, perante o plano de pormenor de um olhar, o espectador compreende-se como alguém que vê e que é visível, revelando o próprio processo de ser espectador. Fenómeno que oscila entre o âmbito estético e o âmbito ético, a reversibilidade expõe a ambiguidade da visibilidade do invisível. Deste modo, o filme de João César Monteiro será considerado como um exemplo deste fenómeno singular, e serão procurados nele elementos que ajudem à compreensão deste processo filosófico e cinematográfico.

Palavras-chave: João César Monteiro, *Vai e Vem*, Maurice Merleau-Ponty, Reversibilidade do olhar.

Come and Go and Reversibility of the Eye in Cinema

Abstract

The goal of the present article is to analyse the problem of reversibility of the eye on João César Monteiro's last film, *Come and Go* (2003), with the purpose of consider Maurice Merleau-Ponty's ideas on cinema and extreme close-up shot. Through cinema it is possible to reveal the process by which the viewer's eye is re-send to himself as

visible. This phenomenon is a crossing point between the ethics and the aesthetics field. Thus, João César Monteiro's film will be our case study in order to, hopefully, improve our understanding of this philosophical and cinematic phenomenon.

Key-words: João César Monteiro, *Come and Go*, Maurice Merleau-Ponty, Reversibility of the eye

VAI E VEM E A REVERSIBILIDADE DO OLHAR NO CINEMA

Introdução¹

O presente texto pretende analisar as condições cinemáticas da reversibilidade do olhar, através do trabalho filosófico de Maurice Merleau-Ponty e do filme de João César Monteiro, *Vai e vem*. Começando precisamente pelo filme de João César Monteiro, compreendemos o carácter único de *Vai e vem* e do conhecido plano final do filme, o *close-up* do olhar do realizador, que viria a ser o seu último plano, tal como o filme viria a ser a sua obra terminal. Esta imagem do olhar do realizador será aqui considerada não só enquanto metáfora do olhar retrospectivo da obra de um realizador, mas também enquanto ideia de cinema em geral.

Quanto a Maurice Merleau-Ponty, destacamos do seu trabalho filosófico uma conferência proferida, em 1945, no Institut des Hautes Etudes Cinématographiques e intitulada "O cinema e a nova psicologia". Apesar de, ao longo da sua obra filosófica, o cinema não ter tido um lugar de destaque, a verdade é que existe uma coincidência temporal com a publicação de *La phénoménologie de la perception*, indício de que o cinema era já um elemento necessário aos seus ensaios sobre a percepção. Deste modo, o cinema parece ter sido, desde o seu início, um objecto ideal para os estudos filosóficos. De acordo com Daniel Frampton, "film seems to be a double phenomenology, a double

¹Escrito no âmbito de uma bolsa de Doutoramento atribuída pela F.C.T. Com um especial agradecimento ao João Nicolau pelas suas preciosas sugestões.

intention: our perception of the film, and the film's perception of its world" (Frampton 2006: 15). Na referida conferência de Merleau-Ponty podemos encontrar tanto uma aproximação filosófica quanto psicológica ao cinema, isto é, o cinema era um meio privilegiado para o debate entre cinema, filosofia e psicologia.

De um modo geral, podemos caracterizar a fenomenologia existencialista de Merleau-Ponty como sendo uma defesa de uma relação inseparável entre sujeito e objecto, bem como pelos estudos sobre a consciência e a experiência do mundo. Mas se inicialmente o interesse de Merleau-Ponty pelo cinema está relacionado com os ensaios sobre a percepção, sustentados pela psicologia Gestalt, tal como podemos confirmar no texto de 1934, "A natureza da percepção"², mais tarde o cinema ganhará uma importância mais evidente nos ensaios sobre a visão e a reversibilidade do olhar. Diz Merleau-Ponty que "le cinéma est particulièrement apte à faire paraître l'union de l'esprit et du corps, de l'esprit et du monde et l'expression de l'un dans l'autre" (Merleau-Ponty 1966 :105). Este será o ponto de partida deste artigo: o cinema e a percepção estão sem dúvida relacionados, sendo que cabe ao cinema tornar visível a expressão invisível do espírito, no mundo e nos outros.

Mas como é que podemos articular as primeiras ideias de Merleau-Ponty sobre o cinema com o seu projecto posterior de compreender a reversibilidade do olhar enquanto 'verdade última'? Podemos conduzir esta questão a duas ideias fundamentais: em primeiro lugar, a partir do texto "O cinema e a nova psicologia" compreendemos que o cinema é uma arte que torna visível o invisível; em segundo lugar, o último trabalho de João César Monteiro está em diálogo com esta ideia de Merleau-Ponty e com as leituras que outros realizadores, como Abbas Kiarostami, fazem do plano do rosto.

A reversibilidade do olhar em Merleau-Ponty

²Publicado no livro póstumo, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques* (1996, pp24-34).

Podemos dizer que quiasma, expressão, reversibilidade e carne são a estrutura ontológica da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty. Desde os seus primeiros trabalhos filosóficos, *La structure du comportement* e *La phénoménologie de la perception*, até ao último, *Le visible et l'invisible*, Merleau-Ponty tinha como objectivo compreender os meios pelos quais estar 'fora de si' é um regresso a si mesmo e vice-versa, não numa síntese dialéctica, mas num movimento recíproco. Para o filósofo, o cinema é um exemplo concreto da teoria Gestalt, no sentido em que o cinema mostra esta unidade entre ver e ser visível, uma unidade perceptiva do que naturalmente parece antagónico, ainda que seja inseparável, ou seja, aquilo que Merleau-Ponty define como um quiasma ou encontro.

Quanto ao cinema, surgem já algumas referências em *La phénoménologie de la perception* (principalmente quando analisa a questão do movimento cinematográfico em Henri Bergson), mas vai ganhando mais destaque no seu pensamento com a conferência de 1945, "Le cinéma et la nouvelle psychologie", no capítulo "L'art et le monde perçu" de *Causeries* (1948) e nas aulas de estética de 1952/1953 (*Résumés de cours. Collège de France, 1952-1960*). Deste modo, podemos distinguir duas ideias-chave na filosofia do cinema de Merleau-Ponty, influenciadas essencialmente pela teoria Gestalt e pelos textos de André Malraux e Roger Leenhardt para as revistas francesas *Esprit* e *Verve*.

Em primeiro lugar, Merleau-Ponty diz que um filme não é uma soma de imagens, mas uma *forma* temporal, ou seja, o cinema permite-nos enquanto espectadores uma experiência total do mundo e dos outros, uma vez que o sujeito está literalmente lançado (projectado) no mundo. Não percebemos o mundo como uma intersecção de elementos de som e imagem, mas como um todo *a priori*, uma forma temporal: "cette perception de l'ensemble est plus naturelle et plus primitif que celle des éléments isolées" (Merleau-Ponty 1966: 87). O cinema não é uma montagem de diferentes elementos de som e imagem. Como Merleau-Ponty resume: "Ma perception n'est donc pas une somme de données visuelles, tactiles, auditives, je perçois d'une manière indivise avec mon être total, je saisis une structure unique de la chose, une unique manière d'exister qui parle à la fois à tous mes sens" (Merleau-Ponty 1966: 88).

Em segundo lugar, o cinema é um objecto exemplar para os estudos da percepção, disponibilizando um campo produtivo para os estudos da nova psicologia porque permite dar a ver a unidade invisível entre o Eu, o mundo e os outros. O cinema é a arte que consegue mostrar, em vez de sugerir, a relação com o mundo e a coexistência com os outros (Merleau-Ponty 1966: 105). Enquanto percepção dos outros, o cinema é uma arte que permite mostrar os comportamentos humanos espelhados nas atitudes e posturas do corpo sendo, deste modo, uma arte que mostra a união entre corpo e espírito, entre o mundo e os outros, enquanto relação mútua. Através da Gestalt, compreendemos que, ao percebermos os outros, estamos, de algum modo, a alcançar o seu interior a partir do seu exterior, permitindo-nos, deste modo, aceder ao medo, ódio, amor e a todas as outras emoções através do seu comportamento. Todos estes estados afectivos e psicológicos são visíveis e estão expressos no rosto de uma pessoa ou no seu comportamento. Como afirma Merleau-Ponty: “Colère, honte, haine, amour ne sont pas des faits psychiques cachés au plus profond de la conscience d’autrui, ce sont des types de comportement ou des styles de conduite visibles du dehors. Ils sont *sur* ce visage ou *dans* ces gestes et non pas cachés derrière eux ” (Merleau-Ponty 1966: 94).

Paradoxalmente, e apesar da grande potencialidade do cinema, para Maurice Merleau-Ponty, o cinema é incapaz de filosofar ou mesmo de expressar o pensamento. Mas ainda assim, para Merleau-Ponty um filme conta uma história por imagens e sons tal como um romance conta uma história com palavras. Como o filósofo esclarece, “le cinéma ne nous donne pas, comme le roman l'a fait longtemps, les *pensées* de l'homme, il nous donne sa conduite ou son comportement” (Merleau-Ponty 1966: 104). Por esta razão, os primeiros escritos sobre cinema estão limitados pela psicologia Gestalt. Se o interesse de Merleau-Ponty pela pintura começou por ser um interesse pela percepção do mundo e estrutura ontológica do ‘estar no mundo’, o seu interesse pelo cinema começa por se centrar na percepção. O cinema mostra a coexistência entre o homem e o mundo, entre uma comunidade intersubjectiva cinematográfica. Segundo o Merleau-Ponty, “la philosophie contemporaine ne consiste pas à enchaîner des concepts, mais à décrire le mélange de la conscience avec le monde, son engagement dans un corps, sa coexistence

avec les autres, et que ce sujet-là est cinématographique par excellence” (Merleau-Ponty 1966: 105).

Desde *La phénoménologie de la perception* tinha-se tornado evidente qual era o objectivo da filosofia. De acordo com Maurice Merleau-Ponty, esse objectivo é a possibilidade de o sujeito se tocar quando toca em algo e de se ver quando vê algo. Precisamente, em *Le visible et l'invisible*, este fenómeno é descrito como reversibilidade do olhar. É em *L'œil et l'esprit* que Merleau-Ponty refere o primeiro paradoxo nos seus estudos sobre a visão, isto é, o facto de sermos, simultaneamente, alguém que vê e que é visível: “lui [le corps] qui regarde toutes les choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit (...). Il se voit voyant” (Merleau-Ponty 1964 : 18).

Mas qual o verdadeiro alcance de termos um ponto de vista exterior a nós quando tocamos ou quando vemos? Para a fenomenologia, corpo e mundo coexistem numa relação contígua. O que o cinema vem revelar é precisamente esta situação ontológica: estar no mundo é viver no mundo e ver é ter (capacidade háptica da visão). No cinema há um retorno de quem vê como visível.

O Eu que se vê como visível surge numa dialéctica primordial e indivisível. Quando vemos algo, a nossa visibilidade perante os outros retorna. Como Merleau-Ponty afirma nos últimos escritos: “moi, le voyant, je suis aussi visible” (Merleau-Ponty 2006: 150). Em *Le visible et l'invisible* podemos encontrar uma exposição do fenómeno da simultaneidade entre *percipere* (percepcionar) e *percipi* (ser percepcionado): “Il y a une expérience de la chose visible comme préexistant à ma vision, mais elle n'est pas fusion, coïncidence : parce que mes yeux qui voient, mes mains qui touchent, peuvent être aussi vus et touchés, parce que, donc, en ce sens, ils voient et touchent le visible, le tangible, du dedans, que notre chair tapisse et même enveloppe toutes les choses visibles et tangibles dont elle est pourtant entourée, le monde et moi sommes l'un dans l'autre, et du *percipere* au *percipi* il n'y a pas d'antériorité, il ya simultanité ou même retard ” (Merleau-Ponty 2006: 162).

Isto é, estamos numa relação reversível entre ver e ser visto, um cruzamento que indica a estrutura ontológica pela qual ver é ser visto mas, como diz Merleau-Ponty, “il

faut que celui qui regarde ne soit pas lui-même étranger au monde qu'il regarde" (2006: 175). A reversibilidade é a derradeira verdade, um encontro entre ver e ser visível que podemos analisar no solilóquio silencioso de um close-up. Esta relação de cruzamento recusa a identificação dos dois intervenientes porque há um espaço entre o passivo e o activo, entre tocar e ser tocado, entre ver e ser visível. Ou seja, ainda que o processo seja dialéctico, não há uma síntese final. O cinema é o meio pelo qual o outro, o mundo e o Eu se encontram numa relação na qual o olhar alcança o outro, toca-lhe. Este acto reflexivo entre o olhar do espectador e o rosto da personagem do filme é simultâneo: no cinema, o espectador compreende a experiência do outro não apenas pelas expressões faciais e corporais, pelo argumento e montagem mas também num modo reflexivo. Ele compreende toda a experiência, ele compreende-se como visível. A visibilidade de uma expressão é como um espelho que permite uma relação mais estreita com o outro, é uma relação quiasmática.

Mas pode o cinema funcionar como espelho? Podemos dizer que sim, tendo em conta o que Merleau-Ponty diz sobre o espelho como um instrumento mágico que consegue-me transformar no outro e o outro em mim (Merleau-Ponty 1964: 34). Citando a ideia de Goethe de que o que está no interior, está também no exterior (Merleau-Ponty 1966:106), Merleau-Ponty reafirma que o interior invisível se mostra no exterior visível e, neste sentido, o cinema tem o poder de mostrar o interior do corpo vivido através do exterior do corpo, como acontece nas emoções representadas pelos actores, visíveis nos seus gestos e posturas. O poder do cinema está precisamente nesta capacidade de unir espírito e corpo, espírito e mundo e a reversibilidade expressiva de um no outro.

Esta ideia da imagem cinematográfica é uma nova interpretação sobre a relação entre o que é visível e o que é invisível (Merleau-Ponty 1964: 33). Tal como a pintura e o cinema celebram o enigma da visibilidade, seja do mundo seja do 'outro', o olhar do espectador coexiste e somente existe na relação com as imagens que vê. Ver é contemporâneo de ser visível, uma vez que no cinema o olhar que vê regressa a si como visível. No cinema, coexistimos com aquilo que vemos. Como recentemente Stefan Kristensen defendeu: "Si la peinture est bien la langage qui manifeste la genèse de notre rapport au monde, le cinéma est celui qui rend visible l'invisible de nos rapports avec

autrui” (Kristensen 2006 : 123). Na verdade, tanto a pintura como o cinema são capazes de mostrar a relação entre o visível e o invisível, os dois grandes eixos da relação estética; no entanto, se a pintura é capaz de mostrar a invisibilidade do mundo, o cinema é capaz de mostrar a invisibilidade da existência humana, tal como as emoções, os comportamentos e os pensamentos humanos que criam uma rede de interactividade subjectiva. Ou seja, no cinema o campo da estética torna-se no campo ético de intersubjectividade.

A reversibilidade de *Vai e vem*

João César Monteiro faz parte de uma geração de realizadores que começa na crítica cinematográfica. Como ele afirma, “Eu, cinematograficamente, pertencço à geração da Nouvelle Vague. Segui o mesmo itinerário: a crítica, André Bazin, os *Cahiers*” (Nicolau 2005: 444). Ao longo de mais de quatro décadas de realização de filmes que expressam o seu tom único e exclusivo, a trilogia da personagem João de Deus em *Recordações da Casa Amarela* (1989), *A Comédia de Deus* (1995) e *As Bodas de Deus* (1999) destaca-se pelo seu carácter unitário e coerente. Em *Vai e vem* notamos que muitas das características de João de Deus regressam ao grande ecrã com João Vuvu. Mas, também Vuvu, um Deus mais envelhecido, pai e viúvo, é formado pela perversidade dos diálogos e pelas intensidades da erotização do quotidiano. Note-se, por exemplo, no quadro escolhido da artista Rita Pereira Marques, ‘Variações sobre a pele I’, que se vê, central no enquadramento, em casa de Vuvu.

Mas o circuito fechado que é o mundo de César Monteiro vai mais longe neste filme. Para começar, o título de ir e vir remete-nos imediatamente para o eterno retorno e para os vários episódios no percurso do autocarro 100 (‘vai de autocarro, João’, ‘vem de autocarro, João’ mas o ponto de partida é o mesmo da chegada), entre a Praça das Flores e o Príncipe Real realizados por Vuvu, nome que também sugere um movimento repetitivo. Esse movimento circular e repetitivo é também evidente numa cena filmada no banco do Príncipe Real: ao som da zarzuela que no plano anterior tinha cantado e

dançado com Jacinta (Rita Durão), Vuvu persegue uma rapariga que anda de bicicleta; Vuvu sai e entra do plano, passando por detrás do campo de visão da câmara de filmar.

Além disso, em *Vai e vem* surgem várias referências ao seu próprio trabalho. Em primeiro lugar, há uma referência auto-irónica à personagem de João de Deus. Jacinta, uma das várias mulheres que respondem ao anúncio de João Vuvu para uma mulher-a-dias, conta a Vuvu a sua anterior experiência com Deus, um ‘intrujão’. “Com um nome desses o que é que a menina esperava que fosse?”, pergunta-lhe Vuvu. Há também a alusão a um projecto anterior do realizador, e não concretizado, de filmar na Etiópia. É Fausta (Manuela de Freitas) quem lhe pergunta por essa viagem. Por último, o plano final do filme realça ainda mais esse carácter retrospectivo do olhar do cineasta que se aproxima ao olhar do actor e realizador; é um circuito fechado de fazer cinema e ver o cinema. Mas, como se não bastasse esta multiplicidade espelhada de pontos de vista, de auto-referência e auto-ironia, o metafórico plano final do filme diz também respeito ao exterior ao filme (ainda que o exterior não seja distinto), à realidade meta-cinématica que, de algum modo, sempre esteve nos trabalhos de César Monteiro. A ambiguidade entre o realizador, o actor e as personagens que viveu permanecia no limbo do indiscernível entre ficção e realidade. A realidade vivida e encenada sempre fizeram parte do acto criativo do realizador.

No final do filme, João Vuvu, depois de sair do hospital senta-se no habitual banco do jardim, onde aparece-lhe Dafne, no cimo do cipreste do Jardim do Príncipe Real. Durante o percurso de ascensão da Praça das Flores ao Príncipe Real, a atenção de Vuvu recai sempre na casa da esquina da rua da Palmeira, o número 31, que, no final compreendemos ser a morada de Dafne. Ainda que Vuvu a não reconheça, ela diz que o vê todos os dias, quando vai e quando vem. As suas últimas palavras são uma versão das de Nietzsche: “quando fores teres com a tua amada, João, nunca te esqueças de levar o chicote”³. Logo depois, Vuvu desaparece, dissipa-se. Um último plano surge ainda: o plano do olho azul do realizador ao som do motete de Josquin Desprez, *Qui habitat*, prolongando o plano, agora em imagem fixa, por mais quatro minutos: “Aquele que

³ De *Assim falava Zaratustra*, I: “‘Dá-me, mulher, a tua pequena verdade’, disse eu. E a velhinha falou assim: ‘Vais ter com mulheres? Não te esqueças do chicote!’” (Nietzsche 1996: 76).

habita no esconderijo do Altíssimo, à sombra do onipotente descansará”. Se para alguns críticos esse plano final significa a eternidade ou o retorno retrospectivo de toda a obra cinematográfica, para outros significa o fim, a morte. Mas, além do objecto filmado, o olho de Monteiro, o plano final surpreende ainda pela duração. Na verdade, o cântico do Salmo 90, conhecido como o salmo dos Anjos, adensa o mistério: ‘Somente com os teus olhos olharás, e verás a recompensa dos ímpios’. É curioso que este plano estivesse já planeado no argumento inicial. A própria duração da imagem fixa cria também estranheza no espectador, mas os quatro minutos que se contam de imagem fixa poderão ser mais prosaicamente explicados pelo facto de César Monteiro reproduzir as músicas na totalidade tal como já acontecera com *Bella chao* (enquanto Vuvu esfrega o chão) e o trecho da Zarzuela, “La Verbena de la Paloma” (primeiro, encenada com Rita Durão, e depois na cena com a menina da bicicleta).

Que plano final é esse, um longo plano fixo do olhar de Monteiro, depois de João Vuvu passar o filme com óculos escuros? Para João Nicolau, esse plano concentra naturalmente uma multiplicidade de interpretações: representa a morte de Vuvu (mas, estaria ele ainda vivo quando lhe aparece Dafne?), a morte de César Monteiro, e também, de um modo mais essencial, representa a morte do próprio cinema não só com o indício da morte real do realizador mas, principalmente, com a fixação da imagem cinematográfica, movimento puro, com o plano fixo, fotográfico, que ‘mata’ o cinema. Além disso, esse plano tem ainda outra dimensão, a de interpelar o espectador: esse olhar frontal e directo para o espectador é esmagador, no sentido em que Maurice Merleau-Ponty falava da reversibilidade do olhar no cinema.

Além disso, grande parte da crítica refere-se a *Vai e vem* como ‘o filme testamento’ de Monteiro, afirmação excessiva sustentada num mal-entendido. Somente *a posteriori*, é que podemos afirmar que é o derradeiro filme de João César Monteiro o que, por si só, não faz dele um filme testamento, no sentido em que o autor não o legou como a sua última obra. Por exemplo, Jean-Michel Frodon afirma que “*Va et vient* n'est pas du tout un film testamentaire, avec ce que la formule recèle de notarial, de gestion in extremis d'une œuvre passée, de placement pour l'avenir. C'est un *film-potlatch*, un brasier lent et intense” (Frodon 2003). Na verdade, temos de compreender duas

circunstâncias distintas: se para João César Monteiro este não seria o seu último filme, sabemos que acabou mesmo por o ser. Aceitando igualmente os argumentos que Vitor Silva Tavares enumera⁴, este não é um filme testamento. Assim, em primeiro lugar, o argumento tinha sido escrito quando César Monteiro não sabia que estava doente e, mesmo depois de saber da sua enfermidade, o realizador não alterou nada ao projecto inicial. (Claro que podemos sempre pensar que, de uma misteriosa forma oracular, João César Monteiro profetizou o seu fim e, fatalista, não alterou o argumento, acabando por ‘matar’ João Vuvu no final.) Em segundo lugar, haveria uma longa sequência passada na Serra da Estrela, eliminada desde o início, em que Vuvu, disfarçado de Comandante da Marinha mercante Gregório Vaquinhas, enganaria Dona Betsabé Onanías, que “é acometida por um fatídico ataque cardíaco” (Nicolau 2005: 467-468). Esta cena não chegou a ser filmada pois, entretanto, a doença de César Monteiro avançou e o realizador deixou de estar em condições físicas para a filmar. Mas, o que é curioso é que, no final das filmagens, quando foi possível filmá-la, César Monteiro decidiu não o fazer o que, para Vitor Silva Tavares, indica que João César Monteiro esperava guardar essa cena para o projecto seguinte, como início de outro projecto em ligação directa com *Vai e vem*. Posto isto, compreendemos que, para o realizador, *Vai e vem* não seria o seu último filme. Como afirma Vitor Silva Tavares, a fatalidade de ter sido o último filme, acrescenta ao último plano ainda mais relevância e uma maior diversidade de leituras. Ainda assim, para Vitor Silva Tavares, mesmo sem esse facto – de aquele olhar ter sido o último plano do seu último filme – esse plano pode ser de um ‘olhar acusador, ou um olhar que nos zurze, ou então pode ser uma ponte para o compreendermos’, etc., mas “cada espectador, por si próprio, perante aquele olhar, ou encontrará uma resposta ou se multiplicará em interrogações distintas”.

De acordo com Louis Guichard, “jusqu'au bout, il sait ne voir que ce qu'il veut voir: un coin de ciel, une fille en fleur perchée sur la branche d'un arbre. C'est peut-être la signification de la dernière image du film, gros plan de l'œil du cinéaste où se reflète le paysage contemplé juste avant. L'œil de Monteiro est désormais dans la tombe, mais le monde est dans son œil. Et donc sur l'écran” (Guichard 2003). Partindo do *close-up* do

⁴ Depoimento disponível no DVD de *Vai e vem* (Lusomundo Audiovisuais, 2003).

olhar de João César Monteiro, podemos encontrar um diálogo com a importância do rosto humano em Abbas Kiarostami⁵. Qual é o verdadeiro impacto do rosto humano no cinema? Béla Balázs afirmava que “les gros-plans ne nous montrent rien d’autre que l’homme! Car c’est l’expression humaine qui est projetée sur les objets et qui leur confère un caractère expressif” (Balázs 1979 : 56). Os elementos cinematográficos como a montagem, o argumento, o som, as coordenadas espaço-temporais, os planos aproximados do rosto humano, todos se conjugam para exprimir comportamentos, emoções e pensamentos. O comportamento exprime emoções e pensamentos, torna visível a invisibilidade pessoal da subjectividade, ou seja, o exterior espelha o interior tal como a imagem cinematográfica dá visibilidade à nossa invisibilidade enquanto espectadores que vêem e são visíveis. Por esta razão, no cinema quem vê é visível, numa dialéctica reflexiva que forma a intersubjectividade pela qual ver é ser visto, o interior é visível. Abbas Kiarostami, em *Shirin* (2008) (onde o realizador continua o projecto do pequeno episódio para *Chacun son cinéma* (2007) com *Where is my Romeo?*) leva ao extremo esta ideia de um espectador que, no cinema, tenha consciência e seja confrontado com a sua situação de observador. Em *Shirin*, todos os planos do filme dizem respeito ao rosto dos espectadores, todas mulheres iranianas à excepção de Juliette Binoche, de um filme que nunca vemos mas que acompanhamos através das reacções emotivas das espectadoras. Um filme que mostra somente os espectadores e as suas reacções é assim o exemplo perfeito do que Merleau-Ponty dizia ser a reversibilidade do olhar, do espectador que se compreende como alguém que vê e é visto.

Conclusão: o olhar é o ecrã

Para concluir, podemos afirmar que o interesse inicial de Maurice Merleau-Ponty pelo cinema baseava-se na percepção do espectador enquanto percepção de expressões de emoções, como união do espírito, do mundo e dos outros. Além disso, ao mostrar a mente humana através das expressões faciais e corporais, o cinema é um instrumento útil para a

⁵ Coincidentemente, o realizador iraniano Abbas Kiarostami e João César Monteiro não só partilham o gosto pelo movimento (e que Fausto Cruchinho destacou em Cruchinho 2008: 319-35), como também partilham o prazer pelo grande plano do rosto.

rejeição do dualismo cartesiano entre o espírito e o corpo. Mais tarde, Merleau-Ponty vai afirmar que a reversibilidade é a última verdade filosófica, ou seja, que os estudos sobre a percepção se tornam estudos sobre a visão. Se com *L'œil et l'esprit* compreendemos que a pintura é um modo de dar visibilidade à invisibilidade do mundo, com *Le visible et l'invisible* compreendemos que o cinema é a arte que torna visível a invisibilidade do espectador.

Partindo da experiência quotidiana de nos olharmos ao espelho reparamos que apenas na íris encontramos o reflexo do que vemos, de nós próprios. Apenas quando nos vemos ao espelho é que a invisibilidade do olhar que vê, se torna visível – vemos o olhar que vê. Deste modo se justifica o grande contributo do cinema para a compreensão deste processo de reversibilidade e intersubjectividade. Como sabemos com a história do cinema, no cinema podemos ver o que os outros vêem: outros continentes, outras intimidades, outras épocas, etc. Porque esse ‘outro’ que vemos no cinema é, em última análise, o olhar do realizador. No cinema vemos o que o outro vê numa relação única de coexistência do olhar que vê com o que é visto com a variante de que o olhar que vê é reenviado a si mesmo como visível. O plano final do olhar de João César Monteiro é um olhar que mostra o lado de cá, o lado do realizador, o exterior ao filme. Mostra-nos o mundo real exterior ao mundo fílmico. Em *Vai e vem*, o olhar de quem percebe torna-se um olhar cinematográfico, um olhar que coincide e *co-existe* com o próprio filme; o vidente coexiste com o visível. No cinema, o olhar é reenviado a si próprio como olhar visível. Por este motivo, o potencial filosófico do cinema será o de mostrar de que modo estamos imersos no mundo e nos outros, de que modo a própria intencionalidade se manifesta e se torna visível através da técnica cinematográfica. Reflexo do mundo que ao criar cinema ganha consciência da sua existência e da existência do outro, reminiscência do olhar do outro, traz ainda à memória o rosto de Buster Keaton no final de *Film*, de Beckett. Ainda relativamente ao que está reflectido no olhar de Monteiro, Daniele Dottorini relembra o olhar de Laura Palmer em *Twin Peaks* (no caso, a imagem fixa revela o reflexo da mota de quem a teria filmado), mostrando um mundo que não acabou (Dottorini 2004: 117-120. Um dos poderes do cinema, é, como sabemos, dar permanência ao efémero, dar vida ao que já não existe e, neste sentido, o último plano fixo de *Vai e*

vem mostra-nos o mundo que César Monteiro vê ou espreita (como em *Peeping Tom* de Michael Powell) tal como Fausta diz a Vuvu que este é um voyeur, ‘está sempre à coca’.

Bibliografia consultada

Balázs, Béla (1979). *Le Cinéma*. Paris: Payot.

Câmara, Vasco (2003) “Estreia mundial do último filme de João César Monteiro” in *Público*, 14 de Maio de 2003; <http://dossiers.publico.clix.pt/noticia.aspx?idCanal=1060&id=1147411>

Cruchinho, Fausto (2008) "Vai-e-vem: os dois movimentos em João César Monteiro". In Estudos do Século XX. n.º 8. Coimbra. CEIS20, p. 319-35;
http://www.joaoesar Monteiro.net/userfiles/Ficheiros_Servidor/cruchinhoVV.pdf

D’Allones, Fabrice Revault (ed) (2004). *Pour João César Monteiro: Contre tous les feux, le feu, mon feu*. [Yellow Now](#)-Côte Cinéma.

Dottorini, Daniele (2004) “Elogio dell’occhio. Per Monteiro” in *Filmcritica*, n.º543, Março de 2004.

Frampton, Daniel (2006). *Filmosophy*. London: Wallflower Press.

Frodon, Jean-Michel (2003) “L’histoire de l’œil burlesque et brûlant de Jean Vuvu à travers Lisbonne” in *Le Monde*, 18 de Junho de 2003; <http://www.abc-lefrance.com/fiches/vaetvient.pdf>

Louis Guichard (2003) “Va et Vien” in *Télérama*, n.º 2788, 21 de Junho de 2003 ; <http://www.abc-lefrance.com/fiches/vaetvient.pdf>

Kristensen, Stefan (2006). “Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement”. *Archives de Philosophie* 69 (1), Printemps

Merleau-Ponty, Maurice (2002). Causeries. Paris, Éditions du Seuil.

Merleau-Ponty, Maurice (1964). *L’œil et l’esprit*. Paris: Éditions Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice (1996). *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*. Lagrasse : Éditions Verdier.

Merleau-Ponty, Maurice (2006). *Le visible et l’invisible*. Paris: Éditions Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice (1968.) *Résumés de cours. Collège de France, 1952-1960*. Paris, Éditions Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice (1966). *Sens et non-sens*. Paris: Éditions Gallimard.

Nicolau, João (ed) (2005). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

Nietzsche, (1996). *Assim falava Zarathustra*, Lisboa: Círculo de Leitores.

Soares, Paula Pinto (2003). “João César Monteiro: Uma Estética da Vida”. *Latitudes* 2003; 18:99-100, disponível em http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/17_18_36.pdf

Susana Viegas, mestre em Filosofia pela Universidade Nova de Lisboa. A sua actual investigação centra-se na Filosofia do Cinema em Gilles Deleuze, o cinema enquanto filosofia e epistemologia. Escreveu artigos sobre a filosofia do cinema de Deleuze, Frampton e Merleau-Ponty bem como sobre realizadores de cinema tais como Michael Haneke, David Lynch, João César Monteiro e João Pedro Rodrigues. Actualmente, é membro do Instituto da Filosofia da Linguagem (U.N.L.), onde colabora no projecto ‘Film & Philosophy: Mapping na Encounter’, e é bolsista de doutoramento pela Fundação para a Ciência e Tecnologia com o projecto de tese *Filosofia do Cinema: processos de criação de uma nova imagem do pensamento*.

susanarainhoviegas@gmail.com