

■ Beckett-Berkeley: percepção e cinema segundo Deleuze¹¹⁴

.....Jorge Vasconcellos

O cinema é imagem em movimento, precisamente falando, imagem-movimento, apenas para retomar o enunciado primeiro, ou seja, definidor do pensamento *do* cinema Gilles Deleuze. Entretanto, estas imagens-movimento só fazem sentido, para a constituição de uma gramática cinematográfica, se estiverem encaixadas e se reportarem a uma história, a uma narrativa que possibilite ao espectador dar entendimento ao narrado. Assim, constrói-se um sentido ao plano, ao enquadramento e ao desenrolar dos cortes móveis que são efetuados, estabelecendo desse modo o âmago da maquinaria cinematográfica. Essa definição de cinema só procede na medida em que é estabelecido um *parti pri*: um filme nunca é feito de uma única imagem, é da inter-relação entre as mais variadas imagens que se estabelece o sentido do cinema. De todo modo não é a todo o cinema, como discurso cinematográfico que me refiro. Refiro-me, precisamente, ao chamado cinema clássico, ou justamente denominado de cinema clássico narrativo, que hegemonizou a indústria cinematográfica, principalmente no período do entre-guerras.

Gilles Deleuze, em sua obra acerca do cinema: *Cinema1: a imagem-movimento* (Deleuze, 1985) e *Cinema2: a imagem-tempo* (Deleuze, 1990). Propõe uma grande cartografia das imagens cinematográficas, sendo que em seu primeiro tomo apresenta três avatares da imagem clássica do cinema: a imagem-percepção, a imagem-ação e a imagem-afecção. Destas três principais variações da imagem-movimento, creio que a imagem-percepção é a primeira a ser destacada no pensamento do cinema deleuziano, não por acaso ou por conveniência estilística, mas pelo problema que o filósofo coloca em relação ao próprio cinema clássico: qual a relação possível entre a percepção natural, a consciência e a imagem? Ele desenvolve o problema propondo uma questão, ou melhor, o problema é recolocado em outros termos: nossa percepção se assemelharia ao cinematógrafo? Se há essa similitude, ela consiste na reprodução das imagens do mundo como poses? Não. O processo perceptivo concebe uma miríade de imagens em fluxos incessantes e

¹¹⁴ Este artigo é fruto de uma intervenção ao Seminário “Deleuze e a Cultura Contemporânea”, do qual fizemos parte de uma Mesa intitulada “Deleuze e o Cinema”, realizado na PUC-Rio entre os dias 09 a 12 de maio de 2006.

infinitos, recompostos não como poses, mas como movimento, como imagens-movimento. A questão é: Deleuze parte da percepção, ancorado em sua leitura do bergsonismo, para estabelecer o problema do movimento em relação às imagens da matéria. Então, nesse sentido, a imagem-percepção, na qualidade de um dos avatares imagens-movimento, ocupa, por intermédio da percepção, a nervura do próprio cinema clássico. Então vejamos.

Se a imagem-ação é a dupla face da imagem-percepção, isto é, seu retardamento, a imagem-afecção, por outro lado, é o interlúdio entre as duas outras imagens. Desse modo, é possível afirmar que a percepção está na gênese do processo cinematográfico, e a imagem-percepção dobra-se em reflexão, como em um espelho retardado, apresentando sua face desacelerada (a imagem-ação); se dobra sobre si mesma, buscando um “em-si” da imagem-movimento (a imagem-afecção). Portanto, a imagem-percepção é imagem síntese das imagens-movimento.

Desenvolverei essa hipótese por intermédio de um exemplo que Deleuze apresenta em *A imagem-movimento*. A pretexto de analisar o cinema experimental, o filósofo, na verdade, escreve belas páginas sobre o processo perceptivo, partindo de um dos mais célebres enunciados da história da filosofia: *Esse est percipi*, “ser é ser percebido”, de Berkeley. A ambição deleuziana é apontar um filme que pudesse transvasar as três variantes da imagem-movimento e atingir uma espécie de pureza desta imagem, definindo, assim, por princípio, o cinema clássico. Nessa tentativa, Deleuze analisa um filme de Samuel Beckett, que não ingenuamente intitulou sua própria obra de *Film*. Trata-se de um filme de perseguição, no entanto, um filme de perseguição que parece romper, mesmo hoje, passados tantos anos de sua realização, com todos os padrões estabelecidos por um filme deste tipo. Um único personagem, interpretado por Buster Keaton, é perseguido por alguém ou por algo que não nos é dado ver imediatamente. Conforme o filme avança e os movimentos do protagonista tornam-se sôfregos e claudicantes, somos informados que perseguidor e perseguido são a mesma pessoa. Em nenhum momento temos certeza se a perseguição está realmente acontecendo ou se é fruto de um delírio do personagem. Ousadamente, Beckett não nos deixa a resposta. A relação estabelecida por Deleuze entre Beckett e Berkeley não é despropositada.

A obra beckettiana tem como primeiras palavras de seu roteiro a frase de Berkeley supracitada, que o escritor irlandês abre o que ele chama de *resumo geral* do filme:

Esse est percipi
A autopercepção subsiste no ser ao substrato de toda percepção estranha, animal, humana, divina.

A pesquisa do não-ser para supressão de toda percepção desconhecida acaba na insuprimível percepção de si.

Proposição ingênua que ressoa por suas possibilidades formais e dramáticas.

Para poder figurar nessa situação o protagonista se cinde em dois, objeto (O) e olho (Æ), o primeiro em fuga, o segundo em sua perseguição.

Ele aparecerá somente no fim do filme, quando o olho perseguidor se revelará, não como um terceiro, mas como ele próprio.

Então, no fim do filme, O é percebido por Æ, sendo que o ângulo não deve ultrapassar 45°. Convenção: O entra em percipi = experimenta a angústia de ser percebido somente quando o ângulo é ultrapassado (Beckett, 1972, p.113).

No texto, Beckett parece almejar um ambicioso projeto: encontrar devires imperceptíveis por meio da supressão da percepção, utilizando o cinema como veículo para tamanho projeto. E ele parece apontar para essas devires em *Film*. A meu ver, essa é a perspectiva assumida por Deleuze em sua análise. O escritor irlandês teria, em sua única iniciativa cinematográfica, produzido uma obra de singularidade estarrecedora: um filme que teria atingido não a “essência” da percepção, mas o âmago da própria imagem-movimento, melhor dizendo, um filme que comporta no encadeamento de suas imagens, imagens-movimento puras, inventando, dessa forma, ângulos e perspectivas inusitadas, ultrapassando a dimensão do humano.

Beckett talvez tenha criado o cinema do inumano. Ele o fez, segundo Deleuze, ao extinguir as variações das imagens-movimento, propondo com sua obra a percepção da percepção, ao fundir a percepção objetiva com a percepção subjetiva, levando, assim, a imagem-percepção a um esgotamento, que produz efeitos: criam-se formas não humanas de apreensão do real:

Mas para Beckett a imobilidade, a morte, o negro, a perda do movimento pessoal e da estatura vertical, quando se está reclinado na cadeira de balanço que nem balança mais, são apenas uma finalidade subjetiva. Não passam de um meio em relação a um objetivo mais profundo. Trata-se de voltar a encontrar o mundo de antes do homem, de antes de nossa própria aurora, lá onde o movimento, ao contrário, submetia-se ao regime da variação universal, e onde a luz, propagando-se sempre, não precisava ser revelada. Procedendo assim à extinção das imagens-ação, das imagens-percepção e das imagens-afecção, Beckett remonta em direção ao plano luminoso da imanência, o plano da matéria e seu marulho cósmico de imagens-movimento. Beckett remonta as três variedades de imagens à imagem-movimento mãe (Deleuze, 1983, p. 100 [90]).

Deleuze retoma essa análise em um texto posterior, apontando para a tese dos devires imperceptíveis, já mencionados: “Se é verdade, como foi dito pelo bispo irlandês Berkeley, que ser é ser percebido (*esse est percipi*), seria possível escapar à percepção? Como tornar-se imperceptível?” (Deleuze, 1993, p. 36 [33]). Por esse enunciado, é possível afirmar a prevalência da percepção e da imagem-percepção como ponto de partida para designar as imagens-movimento, e a evidência de sua crise por intermédio de seu esgotamento e superação, efetuada aqui pelo filme de Beckett.

No entanto, a imagem-percepção suscita outro importante problema para a constituição da gramática cinematográfica: as relações entre a câmera objetiva e a câmera subjetiva, que já estão presentes em *Film* de Beckett, como superação.

A relação estabelecida entre objetividade e subjetividade como característica seminal da imagem-percepção é mais bem discutida quando Deleuze cita o poeta, escritor, crítico e cineasta italiano Pier Paolo Pasolini e sua célebre tese do “Cinema de Prosa” e “Cinema de Poesia”. Procurando fazer uma discussão semiológica da natureza do cinema, todavia, Pasolini iria extrapolar, como pretendo mostrar, os próprios limites que essa análise encerra.

A tese pode ser assim, grosso modo, resumida: o primeiro cinema, que se consagrou pela fortuna crítica cinematográfica como cinema clássico, ainda estaria preso ao modelo narrativo do folhetim e não teria, desse modo, descoberto sua própria essência, reproduzindo uma língua prosaica, uma linguagem de prosa. Pasolini o denomina de “cinema de prosa”. Mesmo alguns filmes de arte não escaparam dessa armadilha, segundo o pensador italiano: “Porém, historicamente, após algumas tentativas, imediatamente interrompidas, na época da sua origem, a tradição cinematográfica constituída parece ser a de uma ‘língua de prosa’ ou, pelo menos, a de uma ‘língua da prosa narrativa’. (...) até mesmo os filmes de arte adotaram com sua língua específica esta língua da prosa: esta convenção narrativa sem pontas expressivas, impressionistas, expressionistas, etc (...)” (Pasolini, 1982, p. 141).

Ele contrapõe o “cinema de prosa” à adoção de uma língua de poesia, que violente a narrativa cinematográfica tradicional e inaugure novas formas plásticas para a arte cinematográfica, calcadas, agora, em uma língua poética adaptada ao cinema; isto é, deve-se criar um “cinema de poesia”. Ele vê nas obras de alguns cineastas, seus contemporâneos, os pressupostos formais desse “Cinema de Poesia”: “A título de exemplos concretos de tudo isto, submeterei à análise de meu laboratório Antonioni, Bertolucci e Godard – mas poderia aqui acrescentar, do Brasil, Glauber Rocha ou, da Tchecoslováquia, Milos Forman (...)” (ibidem, p. 146).

Deleuze se vale dessa distinção, proposta por Pasolini, de “cinema de prosa” e “cinema de poesia”, para acrescentar-lhe um ponto em relação à questão da objetividade e da subjetividade cinematográfica. Esse ponto é crucial no que diz respeito ao seu pensamento do cinema: trata-se do “discurso indireto livre”. Pasolini já o menciona, destacando que o “Cinema de poesia” se valeria de uma ‘subjetividade indireta livre’, inspirado naquela figura do discurso, que se contraporia ao discurso direto, que inspira por sua vez uma abordagem objetiva da narrativa cinematográfica. O cinema moderno, segundo Pasolini, supera a narrativa, ainda inspirada no folhetim e nos antecedentes teatrais do primeiro cinema, instaurando um processo discursivo aparentado ao moderno romance do século XX por meio da utilização da técnica narrativa denominada de *monólogo interior*: “O ‘cinema de poesia’ – tal como se apresenta poucos anos depois do seu nascimento – tem assim como característica comum a produção de filmes dotados de uma dupla natureza. O filme que se vê e se aceita normalmente é uma ‘Subjetividade Indireta Livre’, por vezes irregular e aproximativa – muito livre, em suma: o realizador serve-se do ‘estado de alma psicologicamente dominante do filme’ – que é o do protagonista (...)”. O pensador italiano vê nos filmes do cinema moderno os elementos definidores do que ele chama de “Cinema de poesia”, que apresentariam como característica fundamental o que ele denomina “subjetividade indireta livre”.

Deleuze, ao analisar a imagem-percepção, propõe a superação da clássica dualidade objetividade/subjetividade cinematográfica, quase sempre representada por meio da utilização da câmera – o que a câmera vê (câmera objetiva) ou o que o personagem nos dá a ver (câmera subjetiva) –, utilizando-se em parte da tese de Pasolini. Trata-se não de redefinir o cinema em “prosa” ou “poesia”, mas de identificar o cinema moderno com o “discurso indireto livre”: quem fala não sou eu, nem é o outro, falo pelo outro em meio ao meu discurso, isto é: “Eu é um outro”, tal como a fórmula de Rimbaud, proposta pelo filósofo para ler Kant e elemento determinante da filosofia da diferença deleuziana. Com o discurso indireto livre cinematográfico, Deleuze tem a possibilidade de equacionar o citado dualismo – objetividade/subjetividade – que estaria ainda presente no cinema clássico, constituindo-se como uma característica marcante da imagem-percepção:

Suponhamos então que a imagem-percepção seja semi-subjetiva. O difícil é encontrar um estatuto para tal semi-subjetividade, já que ela não tem equivalente na percepção natural. Aliás, a esse respeito, Pasolini recorria a uma analogia lingüística. Pode-se dizer que uma imagem-percepção subjetiva é um discurso direto; e, de uma maneira mais complicada, que uma imagem-percepção objeti-

va é como um discurso indireto (o espectador vê o personagem de modo a poder, mais cedo ou mais tarde, enunciar o que este espontaneamente vê). Ora, Pasolini pensava que o essencial da imagem cinematográfica não correspondia nem a um discurso direto, nem a um discurso indireto, mas a um discurso indireto livre (Deleuze, 1983, p. 106 [97]).

Segundo Deleuze, esta forma de enunciação elimina a metáfora, na medida em que torna homogêneo o sistema da linguagem, trazendo muitos problemas aos lingüistas, ao colar na própria enunciação o falante e o discurso de outrem. Essa crise de identificação no processo de enunciação seria uma característica geral da arte moderna, em especial na literatura, podendo ser exemplificada pelo romance joyciano – *Ulisses*. Deleuze com esta figura do discurso apresenta-nos, já em *Imagem-movimento*, uma das características fundamentais do cinema moderno: “Eu é um outro”. Em outras palavras, a enunciação se faz através da interseção de falas ou de pontos de vista dos personagens, diluindo-se, assim, a “forma-Eu”. Esse procedimento no plano cinematográfico foi denominado pelo filósofo de “consciência-câmera”: “Em suma, a imagem-percepção encontra seu estatuto, como subjetividade livre indireta, assim que reflete seu conteúdo numa consciência-câmera que se tornou autônoma (‘cinema de poesia’)” (ibidem, p. 108 [99]).

Deleuze, por intermédio de um agenciamento com a tese de Pasolini, e com *Film* de Samuel Beckett, apresenta o que é mais essencial na imagem-percepção: sua capacidade de refletir-se (através de uma consciência-câmera) e de buscar o “em-si” do processo perceptivo (a invenção de percepções não-humanas). A imagem-percepção é o ponto nevrálgico das imagens-movimento, desdobrando-se dela as demais imagens, tanto refletindo sua face em “ação”, quanto dobrando sobre si em “afecção”.

Nesse estranho binômio Beckett-Berkeley, Deleuze problematizou a relação entre a percepção e o cinema.

Referências

- BECKETT, Samuel. *Comédie et actes divers*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1, L'image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983.
- _____. *Cinéma 1 – A imagem-movimento*, tr. br. de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Minuit, 1985.

_____. *Cinema 2. A imagem-tempo*, tr. br. de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *L'Épousé, em seguida a Quad, Trio du Fantôme, ... que nuages... et Nacht und Träume* (de Samuel BECKETT). Paris: Minuit, 1992.

_____. *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993.

_____. *Crítica e clínica*, tr. br. de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Herege*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

VASCONCELLOS, Jorge. *Arte, subjetividade e virtualidade: ensaios sobre Bergson, Deleuze e Virilio*. Rio de Janeiro: Publit Soluções Editoriais, 2005.

_____. *Deleuze e o cinema*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006.

■.....Jorge Vasconcellos tem doutorado e mestrado em Filosofia, e é professor do Programa de Pós-graduação em Filosofia e do curso de Cinema da Universidade Gama Filho. É também professor do curso de Cinema Digital do Centro Universitário da Cidade do Rio de Janeiro/UniverCidade.