maior e a outra menor; uma em maior, a outra em menor. Não uma história dentro da outra, mas uma ao lado da outra. *Sílvia e Bruno* é sem dúvida o primeiro livro que conta duas histórias ao mesmo tempo, não uma dentro da outra, mas duas histórias contíguas, com passagens constantemente sendo abertas entre elas, aproveitando um fragmento de frase comum às duas, ou então estrofes de uma canção admirável, que distribuem os acontecimentos próprios a cada história e também são determinadas por eles: a canção do jardineiro louco. Carroll pergunta: é a canção que determina os acontecimentos ou são estes que determinam a canção? Com *Sílvia e Bruno* Carroll faz um livro-rolo, à maneira dos quadros-rolos japoneses. (Eisenstein via no quadro-rolo o verdadeiro precursor da montagem cinematográfica e o descrevia assim: "A fita do rolo se enrola formando um retângulo! Já não é o suporte que se enrola sobre si mesmo; é o que nele está representado que se enrola na superfície".) As duas histórias simultâneas de Sílvia e Bruno formam o último termo da trilogia de Carroll, obra-prima tanto quanto as outras.

Não que a superfície tenha menos não-senso do que a profundidade. Mas não é o mesmo não-senso. O da superfície é como a "Cintilância" dos acontecimentos puros, entidades que nunca terminam de chegar nem de retirar-se. Os acontecimentos puros e sem mistura brilham acima dos corpos misturados, acima de suas ações e paixões emaranhadas. Como um vapor da terra, desprendem na superfície um incorpóreo, um puro "expresso" das profundezas: não a espada, mas o brilho da espada, o brilho sem espada como o sorriso sem gato. Coube a Carroll ter feito com que nada passasse pelo sentido, apostando tudo no não-senso, já que a diversidade dos não-sensos é suficiente para dar conta do universo inteiro, de seus terrores bem como de suas glórias: a profundidade, a superfice, o volume ou superfície enrolada.

4.
O MAIOR FILME IRLANDÊS (*FILM* DE BECKETT)

Problema

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?

História do problema

Poderíamos pensar que toda essa história é a de Berkeley, que está farto de ser percebido (e de perceber). O papel, que só Buster Keaton poderia representar, seria o do bispo Berkeley. Ou melhor, é a passagem de um irlandês a outro, de Berkeley, que percebia e era percebido, a Beckett, que esgotou "todas as felicidades do *percipere* e do *percipi*". Devemos, pois, propor uma decupagem (ou uma distinção dos casos) um pouco diferente daquela proposta pelo próprio Beckett.

Condição do problema

É preciso que algo seja insuportável no fato de ser percebido. Acaso consiste em ser percebido por terceiros? Não, pois os terceiros percebedores eventuais se prostram assim que, por sua vez, percebem estarem sendo percebidos, e não só uns pelos outros. Por conseguinte, há algo de horroroso em si no fato de ser percebido, mas o quê?

Dado do problema

Enquanto a percepção (câmara) se mantém atrás do personagem, ela não é perigosa, pois permanece inconsciente. Ela só apreende o personagem quando forma um ângulo que o atinge obliquamente e lhe dá a consciência de ser percebido. Diremos, por convenção, que o personagem tem consciência de ser percebido, que ele "entra em *percipi*" quando a câmara por trás de suas costas excede um ângulo de 45°, de um ou de outro lado.

Primeiro caso: a parede e a escada, a Ação

O personagem pode limitar o perigo andando rápido, ao longo de uma parede. Com efeito, só um lado é ameaçador. Fazer um personagem caminhar ao longo de uma parede é o primeiro ato cinematográfico (todos os grandes cineastas se exercitaram nisso). A ação evidentemente é mais complexa quando se torna vertical e mesmo espiralada, como numa escada, visto que o lado vai mudando alternadamente em relação ao eixo. De todo modo, cada vez que o ângulo de 45° é ultrapassado o personagem pára, interrompe a ação, se atira à parede e oculta a parte exposta de seu rosto com a mão, ou então com um lenço ou uma folha de couve que poderiam pender de seu chapéu. É esse o primeiro caso, percepção da ação, que pode ser neutralizado pela parada da ação.

Segundo caso: o quarto, a Percepção

É o segundo ato cinematográfico, o interior, o que se passa entre as paredes. Antes, o personagem não era considerado como perceptivo: a câmara lhe proporcionava uma percepção "cega", suficiente para sua ação. Mas agora a câmara percebe o personagem dentro do quarto, e o personagem percebe o quarto: qualquer percepção torna-se dupla. Antes, os terceiros humanos eventualmente podiam perceber o personagem, mas eram neutralizados pela câmara. Agora o personagem percebe por sua própria conta, suas percepções tornam-se coisas que por sua vez o percebem: não só animais, espelhos, um cromo do bom Deus, fotos, mas também utensílios (como dizia Eisenstein depois de Dickens: a chaleira me olha...). Nesse sentido as coisas são mais perigosas que os seres humanos: eu não as percebo sem que elas me percebam; toda percepção como tal é percepção de percepção. A solução desse segundo caso consiste em expulsar os animais, velar o espelho, cobrir os móveis, arrancar o cromo, rasgar as fotos; é a extinção da dupla percepção. Na rua, há pouco, o personagem ainda dispunha de um espaço-tempo e mesmo de fragmentos de um passado (as fotos que ele levava). No quarto, ainda dispunha de forças suficientes para formar imagens que lhe devolviam sua percepção. Mas doravante só lhe resta o presente, sob a forma de um quarto hermeticamente fechado do qual desapareceu qualquer idéia de espaço e de tempo, qualquer imagem divina, humana, animal ou de coisa. Só subsiste o Berço no centro do dormitório, pois, melhor do que qualquer cama, é o único móvel de antes do homem ou de depois do homem que nos põe em suspenso no meio do nada (vaivém).

Terceiro caso: o berço, a Afecção

O personagem pode vir sentar-se no berço e adormecer, à medida que as percepções se apagam. Mas a percepção ainda espreita atrás do berço, onde dispõe dos dois lados simultaneamente. E ela parece ter perdido a boa vontade que manifestava anteriormente, quando se apressava em voltar a fechar o ângulo ultrapassado por inadvertência, e protegia o personagem dos terceiros eventuais. Agora ela o faz de forma deliberada e tenta surpreender o adormecido. O personagem se defende e se encolhe, cada vez mais fracamente. A câmara-percepção aproveita, ultrapassa definitivamente o ângulo, gira, chega diante do personagem adormecido e se aproxima. Revela assim o que é, percepção de afecção, isto é, percepção de si por si, puro Afecto. Ela é o duplo reflexivo do homem convulsivo no berço. Ela é o personagem caolho que contempla o personagem caolho. Estava à espera de sua hora. Então era isso, o terrorífico: que a percepção fosse de si por si, nesse sentido, "insuprimível". É o terceiro ato cinematográfico, o primeiro plano, o afecto ou a percepção de afecção, a percepção de si. Também ela se apagará, mas ao mesmo tempo que o movimento do berço estiver morrendo, e que o personagem morre. Acaso não é preciso isso, deixar de ser para tornar-se imperceptível, segundo as condições estabelecidas pelo bispo Berkeley?

Solução geral

O filme de Beckett atravessou as três grandes imagens elementares do cinema, as da ação, da percepção, da afecção. Mas em Beckett nada acaba, nada morre. Quando o berço se imobiliza, é a idéia platônica de Berço, o berço do espírito que se põe a mover-se. Quando o personagem morre, como dizia Murphy, é que ele já começa a mover-se em espírito. Ele está tão bem quanto uma rolha flutando no oceano revolto. Deixou de mexer-se, mas encontra-se num elemento que se move. O próprio presente, por sua vez, desapareceu, num vazio que já não comporta escuridão, num devir que já não comporta mais mudança concebível. O quarto perdeu suas divisórias e solta no vazio luminoso um átomo, impessoal e no entanto singular, que já não tem um Si para distinguir-se ou confundir-se com os demais. Tornar-se imperceptível é a Vida, "sem interrupção nem condição", atingir o marulho cósmico e espiritual.