

Cineplástica(s): Deleuze, leitor de Élie Faure

Réda Bensmaïa

Departamento de Estudos Franceses da Brown University

Resumo: Este artigo comenta as ressonâncias entre as idéias precursoras de Élie Faure acerca da potencialidade dos recursos plásticos do filme e o pensamento deleuziano do cinema. O autor mostra como as descobertas intuitivas de Faure em *Fonction du cinéma* ganharam uma dimensão conceitual em *A imagem-tempo*, de Gilles Deleuze.

Palavras-chave: Artes plásticas. Teoria do cinema. Estética.

Quando Deleuze se refere aos textos de Élie Faure, parece que o que lhe interessa, em uma primeira abordagem, são as teses relativas ao cinema como “a combinação coletiva da enunciação”, como a arte que ainda é capaz de mobilizar as massas, de reuni-las e de fazê-las comungar uma mesma visão do mundo o cinema como arte “católica”. No capítulo intitulado “O Pensamento e o Cinema”, em *A Imagem-Tempo*, Deleuze, ao abordar pela enésima vez o problema da crença no cinema, faz referências explícitas ao trabalho de Faure: “Claro, desde o início o cinema teve uma relação especial com a crença. Há uma catolicidade do cinema (...). No catolicismo não vemos uma grande *mise en scène*, assim como no cinema, um culto que substitui das catedrais, como dizia Élie Faure?” (DELEUZE, 1990, p. 206). E, de fato, é em Élie Faure que se encontra uma das primeiras defesas do cinema como “núcleo do espetáculo comum que o homem reclama [e] perfeitamente suscetível de assumir um caráter grave, esplêndido, emocionante, religioso mesmo, no sentido universal e majestoso dessa palavra.”¹ (1964, p. 22)

O que fascina Élie Faure no cinema é seu caráter coletivo e seu poder de agremiação e de comunhão. Ele afirma que o teatro, a música, a dança, o afresco, a arquitetura e até mesmo a pintura teriam perdido seu poder de atração e de comunhão (dos homens) e o cinema teria tomado seu lugar. Em “La Cinéplastique”, pode-se ler: “o cinema não tem nada em comum com o teatro, a não ser o fato de *ser somente aparência e a mais exterior e a mais banal das aparências*: é como o teatro, a dança, o esporte, a procissão, *um espetáculo coletivo* com a intermediação de um ator” (FAURE, 1964, p. 22, grifo nosso). Esse será o *leitmotiv* da maior parte dos textos que Élie Faure consagrará ao cinema e à sua especificidade em relação às outras artes plásticas. A tese que sustenta tais afirmações é a de que “por mais longe que retornemos no tempo, veremos que foi preciso, para todos os povos da terra e de todos os tempos, um espetáculo coletivo que pudesse reunir todas as classes, todas as idades, e, geralmente, os sexos, em uma comunhão unânime, exaltando o poder rítmico que define, em cada um deles, a ordem moral” (FAURE, 1964, p. 19).

Gilles Deleuze não irá tão longe, sem dúvida, no sentido desse otimismo ecumênico, mas ele guardará a lição de Élie Faure, sobretudo quando se tratar de aprofundar a idéia de uma crença da qual, de certa maneira, o cinema seria o portador: uma arte que estaria destinada, em uma sociedade democrática, (...) a tornar-se “a arte da multidão, o centro poderoso da comunhão em que novas formas sinfônicas nascerão no tumulto das paixões utilizadas para fins estéticos, capazes de elevar o coração” (FAURE, 1964, p. 22).

Sabe-se, por outro lado, o lugar que Deleuze dará à crença e o papel que, para ele, o cinema iria poder representar em uma transfiguração do mundo. Ele não hesitará em escrever: “O fato moderno é que já não acreditamos mais neste mundo. Nem mesmo nos acontecimentos que nos atingem, o amor, a morte, como se eles nos dissessem respeito apenas pela metade” (DELEUZE, 1990, p. 207). E, depois de um desvio que passa pelo intercessor privilegiado que, para ele, foi Jean-Luc Godard nos livros sobre a teoria do cinema, ele acrescenta que “é preciso que o cinema filme não o mundo, mas a crença no mundo, nosso único vínculo” (DELEUZE, 1990, p. 207). Trata-se de uma

¹ Todas as citações diretas (textuais) e indiretas (livres) do texto de Élie Faure foram extraídas de *Fonction du cinéma* (Paris : Gonthier, 1964). Quando julgou necessário, o autor do artigo indicou o título do capítulo em questão.

afirmação relevante, mas que, por não mostrar o que ela deve a Élie Faure, nem sempre foi compreendida e permaneceu enigmática: Deleuze católico?

Esse é um dos grandes encontros entre Élie Faure e Deleuze. Mas, apesar de ser uma das referências mais explícitas no texto, ela não é a mais importante ou a mais significativa e não se relaciona ainda, diretamente, ao tema em questão aqui, ou seja, à dimensão plástica do cinema. Uma dimensão que, como se sabe, Élie Faure foi um dos primeiros a descobrir na sua especificidade radical. É bom lembrar a clareza e a força da formulação da tese relativa à plástica do cinema que abre o ensaio de “La Cinéplastique” em *Fonction du Cinéma*: “O cinema é primeiramente plástico: ele representa, de certa forma, uma arquitetura em movimento que deve manter um acordo constante, um equilíbrio dinamicamente contínuo entre o meio e as paisagens em que ela se edifica e desaba. Os sentimentos e as paixões são quase que um pretexto destinado a dar alguma seqüência, alguma verossimilhança à ação” (FAURE, 1964, p. 24). O propósito está, então, claro: o cinema inova e marca com seu selo o domínio estético, não porque ele tomaria o lugar do teatro, do romance ou da dança do drama de uma maneira geral, mas porque, “independente da atuação dos cinemímicos”² e graças à riqueza de seus recursos sensíveis, ele permite estabelecer essas “relações múltiplas e incessantemente modificadas com o meio, a paisagem, a calma, o furor, o capricho dos elementos, das luzes naturais ou artificiais, do jogo prodigiosamente mesclado e nuançado dos valores” (FAURE, 1964, p. 26). O que é preciso, em todo caso, revelar, e do que não se pode mais duvidar, é “que o ponto de partida dessa arte é primeiramente plástico” (FAURE, 1964, p. 27).

Quando, aliás, Élie Faure tenta definir aquilo a que o qualificativo de “plástico” remete, é uma vez mais para delimitá-lo a partir do cinema (essa “arte desconhecida” (1964, p. 26), como ele gosta, às vezes, de dizer):

“Não nos enganemos sobre o sentido da palavra ‘plástico’. Ela freqüentemente evoca formas ditas esculturais, imóveis, incolores e que levam rapidamente ao cânone acadêmico, ao heroísmo militar, às alegorias açucaradas, sucateadas, de papelão ou sebosas. A plástica é a arte de expressar a forma em repouso ou em movimento, por todos os meios em poder do homem: alto-relevo, baixo-relevo, gravura sobre parede, ou sobre o cobre, ou sobre madeira, ou sobre pedra, desenho em todas as suas formas, pintura, afresco, dança, e não me parece de forma alguma audacioso afirmar que os movimentos ritmados de um grupo de ginastas, de um desfile, de uma procissão ou militar tocam bem mais de perto o espírito da arte plástica que os quadros de história da Escola de David.” (FAURE, 1964, p. 25).

Nessas condições, parece que o encontro torna-se dialógico e produtivo, especialmente no nível da reflexão que Faure e Deleuze fazem do cinema como máquina de efeitos plásticos. Eu penso que, de fato, o que interessou Deleuze nas teses de Faure sobre o cinema é o que eu chamaria de sua presciência, não só do que o cinema tornar-se-ia, mas, também, de algumas de suas potencialidades, ou, como ele dirá, seu segredo: as intuições geniais que ele havia tido da faculdade de que o cinema tem de renovar radicalmente

² Faure utiliza o termo *cinémime* para designar o novo tipo de artista inventado pelo cinema e cujo melhor representante, é, aos seus olhos, Carlitos, o personagem vivido por Charles Chaplin. O *cinémime* é uma figura que conjuga certos traços do autor, do ator e do mímico, dotado de uma autonomia criativa que ultrapassa a simples representação de um papel, capaz de dar um corpo sensível aos elementos formais do drama plástico característico do cinema. Faure imaginava que, com o gradativo domínio autoral dos recursos plásticos pelo cineplasta, o *cinémime* tenderia a desaparecer ou a se especializar. Para preservar a singularidade do sentido do termo, optamos pelo neologismo cinemímico. (N.T.)



as relações entre as imagens cinematográficas e as relações que elas mantêm com os outros componentes da imagem fílmica: a palavra, certamente, os sons, os barulhos, os contrastes de cores e de tons e, evidentemente, a música! Tantas relações que, como tentarei mostrar, já eram intuídas nas noções de cineplastia, de cineplasta e de cinemímicos, mas o interesse de Deleuze orienta-se, também, a partir da reflexão que Faure conduziu sobre os conceitos próprios do cinema, sobre seu automatismo intelectual, por exemplo (já naquela época), e, de uma maneira mais geral, sobre o que ele chamará de seu valor místico:

“Fique tranqüilo, nós temos tempo, o cinema apenas começa. A nova fé encontrará nele seu espaço estético, como o catolicismo encontrou o seu nas frias basílicas de Roma, que sua paixão povoou, animou, inflamou. A fé vem de um acordo obscuro entre o desenvolvimento intrínseco da própria arte e o místico que ela é chamada a servir (...). Não é do exterior e por meio do tema em si que nós pedimos ao cinema nossa educação. É de sua própria natureza que nós esperamos essa benevolência. O cinema é antes de tudo um revelador inesgotável de novas passagens, de novos arabescos, de novas harmonias entre os tons e os valores, as luzes e as sombras, as formas e os movimentos, a vontade e seus gestos, o espírito e suas encarnações.”(FAURE, 1964, p. 51)

Eu penso que foi esse otimismo afirmativo e ontológico do problema estético ligado ao cinema, essa atenção àquilo que é novo na arte e a pedagogia cinematográfica que atraíram Deleuze. Mas são também, de maneira muito mais específica, tais intuições sobre a natureza do automatismo do cinema³ e o monismo transcendente que ele condiciona, que nos obrigam a pensar que se trata aí de outras coisas além de um encontro fortuito. Há, enfim, a tentativa constantemente reiterada nos textos de Faure de não reduzir o cinema a um simples instrumento mecânico de reprodução do movimento ou de produção de dramas psicológicos. Em uma passagem em que se acredita estar lendo Deleuze, Faure escreverá:

“Na verdade, é seu próprio *automatismo material* que faz surgir, do interior dessas imagens, *esse novo universo* que ele impõe pouco a pouco ao *nosso automatismo intelectual*. É assim que aparece, de uma luz que cega, a subordinação da alma humana às ferramentas que ela cria, e reciprocamente. Entre técnica e afetividade, uma reversibilidade constante se confirma. Nós nos encontramos na presença de um *monismo transcendente*, objetivamente demonstrado...”(BENSMAIA, 1992, p. 56).

As teses sobre o automatismo espiritual e sobre o cinema como autômato espiritual, que atravessam *A Imagem-Tempo*, são uma resposta a isso:

“Os autômatos de relojoaria, mas também os autômatos motores, em suma os autômatos de movimento, davam lugar a uma nova raça, informática

³ Cf. Réda Bensmaïa, Les Transformateurs-Deleuze ou le cinéma comme ‘automate spirituel’. In: *Cinéma/Studio* (Número especial sobre Gilles Deleuze, Italie, Juin 1992). Nesse artigo, tentei dar conta do lugar que Deleuze dá à noção de autômato, de automatismo, e disso que ele chama de o autômato espiritual na sua concepção de cinema.

e cibernética, autômatos de cálculo e de pensamento, autômatos para a regulação e *feedback* (...). E, sob formas muitas vezes explícitas, os novos autômatos iriam povoar o cinema, para o melhor e para o pior (o melhor seria o grande computador de Kubrick em 2001), e tornar a lhe dar, especialmente pela ficção científica, a possibilidade de enormes encenações que o impasse da imagem-movimento havia provisoriamente eliminado. Mas novos autômatos não invadem o conteúdo sem que um novo automatismo lhes assegure uma mutação da forma (...). Em todos esses sentidos, o novo automatismo espiritual remete, por sua vez, aos novos autômatos psicológicos”(DELEUZE, 1990, p. 315).

É, como se sabe, essa mutação da forma que determina em Deleuze as transformações e inovações plásticas: a nova imagem não terá mais interioridade que exterioridade e irá se referir, a partir de então, a espaços “reversíveis e não suscetíveis de sobreposição”; ela perderá sua dimensão direcional

“em favor de um espaço ‘onidirecional’ que está sempre variando seus ângulos e coordenadas, trocando a vertical e a horizontal. E a ‘própria’ tela (...) não parece mais remeter à postura humana como uma janela ou ainda um quadro, mas constitui antes uma mesa de informação, superfície opaca sobre a qual se inscrevem ‘dados’, a informação substituindo a Natureza, e o cérebro-cidade, o terceiro olho, substituindo os olhos da Natureza.”(DELEUZE, 1990, p. 315)



Mas o que me parece aproximar mais os dois pensadores, fora (ou além de) essa “subordinação da alma aos instrumentos que ela cria” subordinação que indica uma sensibilidade extremamente fina em relação à natureza muito especial do maquinismo cinematográfico, é sua relação com o audiovisual, o “arquivo audiovisual”, como diz Deleuze. Para Faure e para Deleuze, há disjunção e não síntese dialética entre o falar e o ver, entre o visível e o enunciável, e, no que concerne ao cinema, entre a imagem e o som (seja no momento em que o falante intervém, seja quando se trata da música, dos barulhos e das diferentes formas de enquadramento e de desenquadramento sonoros). Sabe-se que, para Deleuze, “o que se vê não se encontra nunca no que se diz”, e, inversamente, “o arquivo, o audiovisual é disjuntivo”(DELEUZE, 1986, p.71).

Essa dimensão do pensamento de Deleuze foi insistentemente ressaltada o que eu chamaria de seu spinozismo, mas penso não se fez referência à leitura que ele fez dos trabalhos de Élie Faure. Há, entretanto, muitas passagens nos textos de Faure que mencionei que permitem estabelecer precisamente essa filiação. Pode-se facilmente mostrar que é a discordância das faculdades, a

cisão dos componentes fílmicos, o paralelismo das dimensões sonora, musical e falante que levam Faure às intuições do que ele chama de *cineplástica*; ou que, inversamente, a cineplástica é a “presciência”, também para Faure, disso que Deleuze chamará de heautonomia da nova imagem audiovisual: “A heautonomia das duas imagens não suprime, mas reforça a natureza audiovisual da imagem, consolida a conquista do audiovisual” (DELEUZE, 1990, p. 300), ou ainda: “O que constitui a imagem audiovisual é uma *disjunção*, uma *dissociação* do visual e do sonoro, ambos heautônomos, mas ao mesmo tempo uma relação incomensurável ou um ‘irracional’ que liga um ao outro, sem formarem um todo, sem se proporem o menor todo” (DELEUZE, 1990, p. 303, grifo nosso). É, em suma, a sensibilidade de Élie Faure a essa dimensão do cinema que condiciona o laço que ele estabelecia claramente e nisso ele antecipava os desenvolvimentos teóricos que Deleuze faria mais tarde entre o cinema, a produção de uma imagem direta do tempo e o pensamento. De fato, em “*Mystique du Cinéma*”, Élie Faure escrevia:

“Descobre-se imediatamente no cinema a realização concreta das intuições filosóficas que floresciam no final do século XIX. Ele projeta a duração nos limites planos do espaço. O que digo? Ele faz da duração uma dimensão do espaço, o que confere ao espaço uma nova e imensa significação de colaborador ativo do espírito e não mais passivo. O espaço cartesiano tem, desde o Cinema e graças ao Cinema, somente um valor, se posso dizer, topográfico. Praticamente, dois planos, que os filósofos acreditavam impenetráveis, fundem-se um ao outro para sempre.” (FAURE, 1964, p. 60).

Está estabelecido, então, a partir daí, um outro laço com o pensamento de Deleuze sobre o cinema o que poderíamos dizer, pastichando o próprio Deleuze quando fala de Spinoza e de Nietzsche, a “grande identidade Faure-Deleuze” (ZAOUÏ, 1995). Mas seria ater-se a um nível demasiado empírico e descritivo, limitar-se a uma simples comparação termo a termo dos elementos constitutivos de cada pensamento.

O que é certo é que, por mais próximo que elas estejam de certos motivos do pensamento de Deleuze, as reflexões de Élie Faure permanecem sempre em nível intuitivo, para não dizer impressionista: se as relações que existem entre cinema e pensamento, imagem-movimento e imagem-tempo, cinemático e cineplasta estão bem delineadas, elas nunca dão lugar a um desenvolvimento teórico *sui generis*.

Tudo se passa como se Faure tivesse parado na intuição de um fenômeno que ele chama “drama plástico em ação”, “novo poema plástico”, “sinfonia movente” (1964, p. 29-31), ou ainda “tragédia cineplástica” sem nunca chegar verdadeiramente a produzir o conceito. É bom lembrar que é Élie Faure quem, no curto texto intitulado “La Prescience du Tintoret” não hesita em atribuir a esse último o pressentimento daquilo que o cinema ia fazer no plano plástico e em dizer que foram os oitocentos personagens do *Paraíso* de Tintoretto que lhe haviam inspirado a aproximação entre esse “drama espacial [e plástico] permanente”, que é o imenso afresco “cinematográfico”:

“Tintoretto não procura essas combinações de linha e esses equilíbrios de movimento, que o filme revela e inspira hoje a alguns, para tirar disso, por uma espécie de jogo espiritual, um arabesco melódico. Ele o pressente, o que é mais grandioso, e lança mão disso, já com todos os elementos combinados que o cinema nos impõe, como de uma inumerável orquestra visual (...). Olhe essas paisagens profundas em que as luzes e as sombras se alternam, etc” (FAURE, 1964, p. 9)

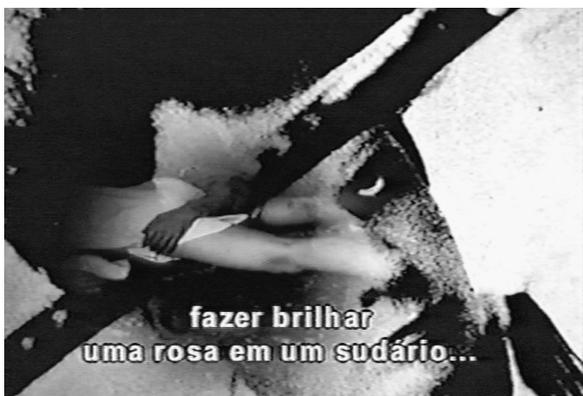
Em *La Cineplastique*, Élie Faure será ainda mais explícito: “A cineplástica, de fato, oferece uma particularidade singular que a música sozinha, e em um grau mínimo, apresentou até aqui.” (1964, p. 30)

Poder-se-ia dizer, pastichando o próprio Élie Faure, que ele pressentiu certos conceitos (da teoria do que estava por vir) do cinema. O certo é que ele não se contentou em fazer essas combinações que “amalgamam”, de certa forma, cinema e pintura, cinema e teatro, cinema e fotografia, cinema e afresco ou pintura tantas comparações, que, para ele, não podiam chegar a nenhum esclarecimento concreto e não permitiam compreender a verdadeira “natureza” (da dimensão plástica) do cinema. Uma dimensão que para ele fracassava sistematicamente, cada vez que se tentava reduzir o cinema a uma dimensão das artes plásticas que o tinham precedido. Assim, quando Élie Faure evoca, como o fazem outros críticos de seu tempo, os encontros ou outras fusões entre esses diferentes regimes ou linguagens artísticas, é para mostrar, logo em seguida, a caduquice ou inadequação do amálgama. Quando ele confronta uns com os outros, nunca é para mostrar sua semelhança ou ainda menos para adicionar ou mesmo fundir seu poder imagético particular, mas, na melhor das hipóteses, para submetê-los a uma analogia de proporcionalidade que salvasse sua radical heterogeneidade. Ele escreve, ainda:

“Eu disse, a propósito do cinema, tantas besteiras quanto os outros. Nós estávamos, há muito tempo, tão acostumados a fixar nossos modos de expressão em formas muito definidas pintura, escultura, música, arquitetura, dança, literatura, teatro, a própria fotografia, que cada um de nós tendia a trazer ao cinematógrafo a expressão dessas formas que cultivávamos mais facilmente antes. A maior parte, no início, fazia dele algo dependente do teatro, outros o ligavam à música, outros à plástica em geral, e eu era desses últimos. Eu creio sempre, aliás, que o cinema, nos atingindo por intermédio da visão, é ainda a educação plástica que nos prepara melhor para compreendê-lo. Mas aí está tudo. O cinema não é nem a pintura, nem a escultura, nem a arquitetura, nem a dança, nem a música, nem a literatura, nem o teatro, nem a fotografia. Ele é simplesmente o cinema. E o cinema é ao menos tão diferente de cada uma dessas oito linguagens que cada uma dessas oito linguagens pode diferenciar-se de todas as outras, etc.” (FAURE, 1964, p. 29-31).

Ou seja, para Élie Faure, as artes não se parecem. É antes por suas diferenças o sistema diferencial de ritmo, de formas, de movimentos, etc. que elas se comunicam e podem, eventualmente, se enriquecer. Ele dirá: “há, entre o

cinema e as sociedades que se desenham com nossa cumplicidade ou apesar de nossa resistência, as mesmas relações que houve na Idade Média (...) entre a arquitetura e a sociedade dita cristã na Europa, entre a arquitetura e a sociedade dita budista na Ásia”(FAURE, 1964, p. 49), e se lhe acontece de convocar esse ou aquele parâmetro plástico ou dramático para um momento



de confrontação, conclui que “o cinema não tem nada de comum com o teatro”(FAURE, 1964, p. 23), nada de comum com a pantomima, o afresco, a música ou a pintura, e que, no máximo, e somente em algumas relações, a referência à dança se mantém.

Élie Faure afirma plenamente sua presciência, no mesmo livro, no curto texto poder-se-ia dizer, o “curto tratado” intitulado “La Danse et le Cinéma”: “A dança é uma arte negligenciada. O cinematógrafo, uma arte nascente. Mas o cinema e a dança poderiam nos fornecer o segredo das relações de todas as artes plásticas com o espaço e as figuras geométricas que nos dão, ao mesmo tempo, a medida e o símbolo”. E

acrescenta imediatamente: “A dança, em todas as épocas, como o cinema amanhã, esteve encarregada de reunir a plástica à música, pelo milagre do ritmo ao mesmo tempo visível e audível, e de fazê-las entrar vivas, na duração do tempo e nas três dimensões do espaço ...” (FAURE, 1964, p. 11).O que esse texto mostra é que Faure já tem uma idéia muito clara do conceito, da plasticidade ou, se preferir, da dimensão plástica do cinema. Uma dimensão que ele não confunde com as artes plásticas. Faure é nesse sentido, com Jean Epstein, o primeiro teórico da plasticidade do cinema.

Kant dizia, na *Crítica da Razão Pura*, que “uma intuição sem conceito é vazia” e que “um conceito sem intuição sensível é cego”. A invenção da teoria do esquematismo transcendental é o que para Kant preencherá o vazio que separa a intuição sensível do conceito que lhe é correspondente. Minha hipótese de leitura é que, para Deleuze, o caráter híbrido e intuitivo das teses de Élie Faure sobre o cinema e, em particular, suas teses sobre a dimensão plástica do cinema representarão os esquemas transcendentais para conceitos que estão para ser produzidos; enquanto as categorias que ele cria para caracterizar a singularidade do jogo de formas e da linguagem cinematográfica cineplasta, cinemímico, drama ou ensaio plásticos, etc. representarão quase *personagens conceituais*⁴.

Da mesma forma que é graças ao personagem conceitual do Idiota que Descartes pode criar o conceito do *Cogito*; é graças ao personagem conceitual do *cineplasta*, criado por Élie Faure, que Gilles Deleuze poderá começar a balizar de alguma forma o plano de imanência específico do cinema. Como no belo artigo “Relações entre os Tipos Psicossociais e o Personagem Conceitual”, em que Isabelle Ginoux escreve:

⁴ A noção de personagem conceitual foi criada por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *O que é a filosofia?* (Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998).

“Somente um idiota (como pensador privado, rico somente de seu pensamento natural e decidido a pensar por ele mesmo) é capaz de atravessar

a provação da dúvida que faz tábula rasa de todos os conhecimentos que ocupam a cabeça dos sábios e dos professores públicos, para alcançar seguramente a idéia clara e distinta e proferir, enfim, sua 'idiota': *Cogito ergo sum*, penso logo existo. Em um movimento que terá constituído nele mesmo uma nova imagem do pensamento, uma nova maneira de se voltar em direção ao verdadeiro e de se orientar no pensamento, em suma, o traço de um novo plano de imanência desembocando na criação de conceitos inéditos." (1998, p. 97, nota 1).

Como personagem conceitual, o *cinoplasta* abre o caminho para uma nova maneira de pensar o cinema e de trazer à superfície o traço desse novo plano de imanência que é a dimensão plástica do cinema.

É no capítulo consagrado a "O Pensamento e o Cinema" que Deleuze faz espontaneamente referência ao trabalho de Élie Faure. Isso se explica pelo que eu tentei colocar em evidência mais acima, mas também por uma série de outros encontros que não são de modo algum fortuitos: Deleuze recolhe em Faure achados, ou mais exatamente "intuições *ready-made*", que servirão para ele, quase sempre, de articuladores de análises e, ao final do percurso, de geradores de conceitos (do cinema). Para Deleuze, as intuições de um crítico como Élie Faure desempenharão outra analogia de proporcionalidade a função do esquema transcendental kantiano com relação ao conceito. Há ainda, em *O que é a filosofia?*, uma passagem que permite compreender melhor qual papel as intuições plásticas de Élie Faure puderam representar na estética deleuziana do cinema, quando Deleuze explicita o laço que existe entre o que ele chama de *perceptos* (artísticos, mas é um pleonasma!) e os conceitos. Não é de se surpreender que quando concluiu sua reflexão sobre as "figuras estéticas", essa descoberta aconteceu:



"As figuras estéticas (e o estilo que as cria) não têm nada a ver com a retórica, [o mesmo que dizer que elas são antes de tudo plásticas! Não fala ele próprio do 'espectro plástico' que povoa as obras de arte se referindo a Artaud?]. São sensações: perceptos e afectos, paisagens e rostos, visões e transformações. Mas não é também pelo devir que definimos o conceito filosófico, e quase nos mesmos termos? Todavia, as figuras estéticas não são idênticas aos personagens conceituais. Talvez entrem uns nos outros, num sentido ou no outro, como Igitur ou Zaratustra, mas é na medida em que há sensações de conceitos e conceitos de sensação. Não é o mesmo devir." (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 229)

Traduzamos o alcance dessa reflexão, segundo nosso entendimento: tal como os personagens conceituais⁵ dos quais fala Deleuze, as noções

⁵ Esses últimos não são nem representantes dos filósofos que os empregam nem de sua filosofia, mas agentes de enunciação que permitem ao filósofo separar-se de uma subjetividade suposta qualquer, de colocar em perspectiva seu discurso e de atravessar o plano do pensamento a partir do qual sua própria filosofia torna-se possível. Cf. Pierre Zaoui: Os personagens conceituais em contrapartida [diferentes de simples mandatários] operam os movimentos que descrevem o plano de imanência do autor...

que Élie Faure inventa para tentar dar conta da idiosincrasia do cinema cineplasta, cinemímico, ensaísta plástico, etc terão para Deleuze o status dessas sensações de conceitos, desses pequenos cenários que antecipam e preparam o terreno para a criação dos verdadeiros conceitos do cinema: eles imitam o conceito que está para vir sem poder verdadeiramente o formular.

Um exemplo para ilustrar meu propósito: Élie Faure evoca bem a questão e quão importante é para ele! do ordenamento das imagens na sua “Vocation du Cinéma”, mas ele não se aventura, senão muito raramente, em uma análise detalhada, e porque não dizer teórica, do status particular da montagem, do corte ou do impacto da combinação imagem/som/fala/música. É novamente à categoria “homem” que ele reporta, por exemplo, quando se trata de nomear a instância da composição que está em questão no cinema: “O cinema grava mecanicamente as imagens. Mas quem, então, se não o homem, escolhe essas imagens para ordená-las?”(FAURE, 1964, p. 72-73). E quando cria os personagens conceituais do cineplasta ou do cinemímico, é com hesitação e sem saber exatamente onde situá-los ou em qual filiação: “Discute-se para saber, escreve ele, se o autor do roteiro cinematográfico eu hesito em criar a palavra cineplasta deve ser um escritor ou um pintor; o cinemímico, um mímico ou um ator. Carlitos resolve todas essas questões: uma arte nova supõe um artista novo”(FAURE, 1964, p. 28).

A questão está lançada e aqui permaneceremos. É verdade que esses “personagens” foram produtivos: foram eles que permitiram a Élie Faure colocar em evidência a especificidade e a importância da dimensão plástica do cinema, por exemplo, e é nesse sentido que eles terão para Deleuze o status de verdadeiros personagens conceituais, verdadeiras “paradas do pensamento”⁶ ou “intuições pré-conceituais” que evocam seu conceito, mas que não o expõem, não o produzem verdadeiramente. A paixão de Deleuze será justamente essa: produzir conceitos. É assim que Deleuze os lerá para transformá-los e integrá-los em sua teoria do cinema: como sensações de conceitos, ou melhor, como encenações ou dramatizações de conceitos (que estão por vir, para criar, para especificar). E é isso que talvez permita compreender melhor o que Gilles Deleuze nos diz na conclusão de *A Imagem-Tempo*: “Uma teoria do cinema não é ‘sobre’ o cinema, mas sobre os conceitos que o cinema suscita, e eles próprios estão em relação com outros conceitos que correspondem a outras práticas (...). É pela interferência⁷ de muitas práticas que as coisas se fazem, os seres, as imagens, todos os gêneros de acontecimentos”(DELEUZE, 1990, p. 331-332).

Pode-se afirmar que, relendo os textos de Élie Faure, Gilles Deleuze procurava menos recuperar ou criticar essa ou aquela de suas teses, mas assim como fez com os “personagens conceituais” fornecidos pelos outros “intercessores” que atravessam seus textos (Artaud, Godard, Robbe-Grillet, Duras, Blanchot, etc.), ele procurava mais distinguir o plano de imanência perfeitamente singular que o percurso deles lhe permitia traçar em proveito de sua própria filosofia(ZAOUI, 1995).

“Os grandes diretores de cinema”, escrevia Deleuze concluindo seu livro

⁶ Eu pasticho aqui e transponho, para o meu propósito, o que Deleuze diz da vida em Bergson: a vida como *movimento* aliena-se na *forma* material que ela suscita; atualizando-se, diferenciando-se, ela perde contato com ela mesma [isto é, com a virtualidade que está no fundamento de sua existência]. Toda espécie é então uma *parada de movimento*; diria-se que o ser vivente gira em torno de si mesmo e fecha-se. (Cf. DELEUZE, 1966, p. 108).

⁷ A propósito do problema das interferências entre as disciplinas, reportaremos-nos com interesse à distinção que Deleuze e Guattari estabelecem entre os três tipos de interferências que existem entre a Arte, a Ciência e a Filosofia e destacaremos aquela de natureza intrínseca, que surge: quando conceitos e personagens conceituais parecem sair de um plano de imanência que lhes corresponderia, para escorregar sobre um outro plano, entre as funções e as observadores parciais, ou entre as sensações e as figuras estéticas; e o mesmo vale para os outros casos... (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 278).

sobre o cinema, “são como os grandes pintores ou grandes músicos: são eles que melhor falam do que fazem. Mas, falando, tornam-se outra coisa, tornam-se filósofos ou teóricos; até mesmo Hawks, que não queria teorias, até Godard quando finge desprezá-las. Os conceitos do cinema não são dados no cinema”(DELEUZE, 1990, p. 332).

Os conceitos do cinema não são dados no cinema, mas produzidos, criados pela filosofia. Tivemos oportunidade de ver que eles podiam ser intuídos por um crítico sem ambição filosófica declarada, quando esse se dedicava a refletir sobre o cinema. Trata-se de um encontro puramente acidental, fortuito? Quando se sabe que Élie Faure foi aluno de Bergson⁸, uma parte do “mistério” de um tal encontro pode começar a se dissipar.

Tradução: Alice Loiola



Resumé: Cet article est un commentaire des résonnances entre les idées précurseurs d'Élie Faure au sujet de la potentialité des ressources plastiques du film et la pensée deleuzienne du cinéma. L'auteur montre comment les découvertes intuitives de Faure en *Fonction du cinéma* ont gagnées une dimension conceptuelle en *L'image-temps*, de Gilles Deleuze.

Abstracts: This article discusses the echoing between the forerunning ideas of Élie Faure about the potential of plastic resources of films and Deleuze's thoughts about cinema. It also shows how Faure's intuitive discoveries in *Fonction du cinéma* got a conceptual dimension in Gilles Deleuze's *A imagem-tempo*.

Mots clés: Arts plastiques. Théorie du cinéma. Esthétique.

Keywords: Plastic arts. Theory of cinema. Aesthetics.

Referências

- BENSMAIA, Réda. “Les transformateurs - Deleuze ou le cinéma comme ‘automate spirituel’”. In: *Cinéma/Studio*. Italie, Juin, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Paris: Minuit, 1986.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Le bergsonisme*. Paris: PUF, 1966.
- FAURE, Élie. *Fonction du cinéma*. Paris: Éditions Gonthier, 1964.
- GINOUX, Isabelle. “Relações entre os tipos psicossociais e o personagem conceitual” in VERTRAETEN, Pierre, STENGERS, Isabelle (org.) *Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 1998.
- SARRAZIN, Hélène. *A la rencontre d'Élie Faure*, Périgueux. Pierre Falanc Éditeur, 1982.
- ZAOUÏ, Pierre. « La 'grande Identité' Nietzsche-Spinoza », *Philosophie*, N° 47, septembre 1995.

⁸ Cf. o belo livro de Hélène Sarrazin, *A la rencontre d'Élie Faure*. Périgueux: Pierre Falanc Éditeur, 1982.