

ARTE E POLÍTICA MENORES EM DELEUZE: O IMPOSSÍVEL, A VIDÊNCIA E O POVO QUE FALTA NO CINEMA

ART AND MINOR POLITICS IN DELEUZE: THE IMPOSSIBLE, CLAIRVOYANCE,
AND THE MISSING PEOPLE IN CINEMA

Silene Torres Marques¹

Resumo: Este artigo se propõe mostrar a relação entre arte e política em Deleuze, a partir de dois momentos de seu segundo livro sobre o cinema, *Cinema 2- a imagem-tempo*. O contexto se refere à crise da imagem-ação, tratada por ele desde o final de *Cinema 1-a imagem-movimento*, que diz respeito à passagem do cinema clássico ao cinema moderno, e que reverbera no cinema do pós guerra e na nouvelle vague, sobretudo. Consideraremos esses dois momentos do cinema moderno, procurando ressaltar suas características políticas, reveladoras de um aspecto importante do próprio pensamento político de Deleuze. Nesse sentido, o artigo aborda a noção de vidência, de possível e, finalmente, o tema da representação do povo e da fabulação no qual a noção de impossível se torna central.

Palavras-chave: cinema, política, impossível, vidência, Deleuze

Abstract: This article aims to show the relationship between art and politics in Deleuze, based on two moments from his second book on cinema, *Cinema 2 - The Time-Image*. The context refers to the crisis of the image-action, which he has addressed since the end of *Cinema 1 - The Movement-Image*, concerning the transition from classical to modern cinema, and which reverberates in post-war cinema and, above all, in the Nouvelle Vague. We will consider these two moments of modern cinema, seeking to highlight their political characteristics, revealing an important aspect of Deleuze's own political thought. In this sense, the article addresses the notion of clairvoyance, of the possible, and finally, the theme of the representation of the people and fabulation, in which the notion of the impossible becomes central.

Key-words: cinema, politics, impossible, clairvoyance, Deleuze

“Mais importante que o pensamento é ‘aquilo que nos faz pensar’” (DELEUZE, 2006, p.29).

Introdução

Para Deleuze, a criação não se dá em função de possibilidades existentes, mas sim em função de seu esgotamento, quando há um confronto com o impossível: impossibilidade de viver, agir, pensar. Em *Kafka Por uma literatura menor*, junto com Guattari, ele traz o exemplo da experiência literária para justamente ressaltar que as impossibilidades são as verdadeiras bases da criação. O problema da expressão, na literatura de Kafka, se relaciona com as literaturas ditas menores, e uma literatura menor “não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria² faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.35). Assim, o que

¹ Professora de filosofia associada de filosofia/Universidade Federal de São Carlos.

<https://orcid.org/0000-0002-3395-7381>

² Deleuze e Guattari explicam que a noção de minoria é uma noção complexa: possui remissões “musicais, literárias, linguísticas, mas também jurídicas e políticas [...]. Minoria e maioria não se opõem apenas de uma

primariamente caracteriza a literatura menor é ela ser a expressão de uma série de impossibilidades objetivamente vinculadas à situação da minoria tcheca judaica em meio ao Império Austro- húngaro: ao definir o impasse que barra aos judeus de Praga o acesso à escrita, Kafka “faz de sua literatura algo de impossível: impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outro modo” (*Ibidem*). Kafka traça um caminho entre impossibilidades, como coloca Deleuze em *Conversações*. O criador, mesmo numa determinada língua como o francês, ou o inglês, cria uma nova sintaxe que surge como uma língua estrangeira dentro da língua: “se um criador não é agarrado pelo pescoço por um conjunto de impossibilidades, não é um criador. Um criador é alguém que cria suas próprias impossibilidades, e ao mesmo tempo cria um possível” (DELEUZE, 2010, p. 171).

Nosso texto tratará da arte cinematográfica, tendo como referência os livros de Deleuze sobre o cinema, sobretudo o segundo volume, *Cinema 2- A imagem-tempo*. O ponto inicial será a crise da imagem ação, que diz respeito à passagem do cinema clássico ao cinema moderno. Consideraremos aí o novo cinema, que justamente, será um cinema político, um cinema de vidente. Como o impossível é um conceito central em nosso artigo, o possível, conceito oposto, será abordado justamente por suas implicações com a noção de acontecimento e a política. Após, trataremos do outro aspecto do cinema político em Deleuze, relacionado ao impossível, à representação do povo e à fabulação. Concluímos o artigo assinalando a relação de nosso tema com a problematização trazida por Deleuze, também em *A Imagem-tempo*, acerca da perda na crença do vínculo do homem com o mundo.

1.A crise da imagem ação e o cinema vidente

Os dois livros de Deleuze sobre o cinema, *Cinema 1- A imagem e movimento* e *Cinema 2-A imagem e tempo*, promovem o encontro entre filosofia e cinema³ e articulam imagem-

maneira quantitativa. Maioria implica uma constante, de expressão ou de conteúdo, como um metro padrão em relação ao qual ela é avaliada. Suponhamos que a constante ou metro seja homem-branco-masculino-adulto-habitante das cidades-falante de língua padrão-europeu-heterossexual qualquer (o Ulisses de Joyce ou de Ezra Pound). É evidente que o ‘homem’ tem a maioria, mesmo se é menos numeroso que os mosquitos, as crianças, as mulheres, os negros, os camponeses, os homossexuais... etc. É porque ele aparece duas vezes, uma vez na constante, uma vez na variável de onde se extrai a constante. A maioria supõe um estado de poder e de dominação, e não o contrário [...]. Uma outra determinação diferente da constante seria então considerada minoritária, por natureza e qualquer que seja seu número, isto é, como um subsistema ou como fora do sistema” (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 52).

³ Esse encontro entre filosofia e cinema é destacado de maneira original: “Para muitos, a filosofia é algo que não ‘se faz’, mas preexiste, pronta, num céu pré-fabricado. No entanto, a própria teoria filosófica é uma prática, tanto quanto seu objeto. Não é mais abstrata que seu objeto. É uma prática dos conceitos, e é preciso julgá-la em função de outras práticas com as quais interfere. Uma teoria do cinema não é “sobre” o cinema, mas sobre os conceitos

movimento e imagem-tempo apontando para uma outra articulação que é interna à história do cinema, embora o filósofo afirme que não faz história do cinema. O ponto central dos dois livros talvez ocorra entre os dois e diz respeito ao que ele denomina crise da imagem-ação por ele situada aproximadamente após a segunda guerra. Razões muito diversas a ocasionaram:

(...) a crise que abalou a imagem-ação dependeu de muitas razões que só atuaram plenamente após a guerra, e dentre as quais algumas eram sociais, econômicas, políticas, morais, enquanto outras eram mais internas à arte, à literatura e ao cinema em particular. (...):a guerra e seus desdobramentos, a vacilação do ‘sonho americano’ sob todos os seus aspectos, a nova consciência das minorias, a ascensão e a inflação das imagens tanto no mundo exterior quanto na cabeça das pessoas, a influência sobre o cinema dos novos modos de narrativa experimentados pela literatura, a crise de Hollywood e dos gêneros antigos... (DELEUZE, 1985, p.253).

Essa crise repercute na alma do cinema, que não passa mais pelos filmes comerciais e que pouco a pouco começa a demandar “mais pensamento”; muitas ilusões desmoronam: os encadeamentos situação-ação, ação-reação, excitação-resposta estão comprometidos e a imagem não remete mais a uma situação globalizante como no cinema clássico. “Os encadeamentos, as junções ou as ligações são deliberadamente fracos. O acaso torna-se o único fio condutor, (...) o que substituiu a ação, ou a situação sensório-motora, foi o passeio, a perambulação, a contínua ida e vinda” (DELEUZE, 1985, p. 253-4). Uma nova espécie de imagem passa a existir, segundo Deleuze.

O que estamos resumindo brevemente refere-se à problemática da passagem de *Cinema 1- A imagem-movimento* para *Cinema 2- A imagem-tempo*, que diz respeito às relações entre o cinema clássico e o moderno, na perspectiva da crise da imagem-ação, impactante após a segunda guerra e oriunda da ruptura sensório-motora. Essa nova imagem cinematográfica é representativa de uma nova experiência, mas, sobretudo, refere-se a uma imagem que deixou de ser sensório-motora, ou simplesmente, deixou de ser imagem-ação. Uma imagem que, ao desfazer os vínculos com a ação (percepção não se prolonga mais em ação), cria novos vínculos com imagens vindas do tempo. É um novo momento do cinema representado inicialmente pelo neorrealismo italiano e depois pela *nouvelle vague*, francesa e alemã. Um cinema que produz situações óticas e sonoras puras, as quais se opõem às situações sensório- motoras do cinema clássico. Que dá nascimento a

que o cinema suscita, e que eles próprios estão em relação com outros conceitos que correspondem a outras práticas, não tendo a prática dos conceitos em geral qualquer privilégio sobre as demais, da mesma forma que um objeto não tem sobre os outros. É pela interferência de muitas práticas que as coisas se fazem, os seres, as imagens, os conceitos, todos os gêneros de acontecimentos. A teoria do cinema não tem por objeto o cinema, mas os conceitos do cinema, que não são menos práticos, efetivos ou existentes que o próprio cinema” (DELEUZE, 1990, p.331-332).

personagens cuja característica principal é não parecerem capazes de reagir às situações nas estão envolvidos. Deleuze cita alguns exemplos do cinema neorrealista, no primeiro capítulo de *Cinema 2- A imagem-tempo*, sobretudo do cinema de Rossellini.

Europa 51 mostra uma burguesa que, a partir da morte de seu filho atravessa espaços quaisquer e passa pela experiência dos grandes conjuntos residenciais, da favela e da fábrica (...). Seus olhos abandonam a função prática de uma dona de casa, que arruma as coisas e os seres, para passar por todos os estados de uma visão interior, aflição, compaixão, amor, felicidade, aceitação, até no hospital psiquiátrico onde a prendem, ao termo de um novo processo de Joana d'Arc: ela vê, aprendeu a ver [...] (DELEUZE, 1990, p.10).

No cinema clássico há uma situação sensório motora que se dá num meio “bem qualificado” e supõe uma ação que a desvele, ou suscita uma reação (à situação) que se adapte a ela ou a modifique). No neorrealismo uma situação sensório motora desencadeia perturbações, desequilíbrios, distrações, que nos remetem a imagens bem diversas que podem referir-se à banalidade cotidiana, a circunstâncias excepcionais ou limites, mas sobretudo “são imagens subjetivas, lembranças de infância, sonhos ou fantasmas auditivos e visuais, onde a personagem não age sem se ver agir, espectadora complacente do papel que ela própria representa” (*Ibidem*, p.14-15). Deleuze cita ainda, como exemplo, personagens de Visconti, Fellini, Antonioni – personagens que não reagem, no sentido do cinema realista, mesmo que tenham que fugir, correr, eles não têm domínio sobre a situação ou mundo que os circunda. Enfim, com a quebra dos esquemas sensório-motores que habitualmente asseguram nossas reações a situações determinadas, conseqüentemente quebra-se o sentimento de continuidade e unidade com o mundo, bem como a crença na possibilidade de agir e orientar-se nele.

O cinema de ação expõe situações sensório-motoras: há personagens que estão em determinada situação, e que agem, se necessário com muita violência, de acordo com o que percebem. As ações decorrem das percepções, as percepções se estendem às ações. Agora, suponhamos que um personagem se encontra em uma situação, cotidiana ou extraordinária, que ultrapassa qualquer ação possível ou o deixa sem reação. É muito forte, ou muito doloroso, muito bonito. A ligação sensório-motora está quebrada. (...) Ou a estrangeira em Stromboli: passa pela pesca do atum, pela agonia do atum, depois pela erupção do vulcão. Ela não tem reação para isso, não tem resposta, é muito intenso: ‘Acabei, estou com medo, que mistério, que beleza, meu Deus..’ Ou a mulher burguesa da Europa 51 em frente ao fábrica: ‘Pensei ter visto pessoas condenadas...’ Esta é, creio eu, a grande invenção do neorrealismo: já não acreditamos tanto nas possibilidades de agir sobre as situações, ou de reagir às situações, e ainda assim não somos totalmente passivos, captamos ou revelamos algo intolerável, insuportável, mesmo na vida mais cotidiana. É um cinema vidente. (DELEUZE, 2010, p.70-71).

Paradoxalmente, essa paralisia da ação que bloqueia e impossibilita uma resposta sensório-motora possui um valor carregado de positividade, se podemos assim dizer. Os personagens, pessoas sem futuro, incapacitados de agir frente ao insuportável, ao intolerável, não passam a refletir sobre suas condições de vida ou ficam paralisados e passivos diante de determinada situação. Eles são tomados, ao contrário, por uma espécie de percepção, ou melhor, de visão que é estranhamente positiva e ativa: o intolerável é inseparável de uma “revelação ou de uma iluminação, que são como que um terceiro olho” (DELEUZE, 1990, p. 29). A noção de vidência define essa percepção intensa e a imagem ótica e sonora: visão crua de uma situação, que pode tratar-se de algo “poderoso demais, ou injusto demais, mas às vezes também belo demais, e que excede nossas capacidades sensório-motoras” (*Ibidem*). Ou seja, algo que revela nossa impotência e impossibilita nossa ação. Zourabichvili observa que

o vidente ou o visionário não é aquele que vê um futuro distante; pelo contrário, ele não vê ou prevê nenhum futuro (...). “O vidente apreende o intolerável em uma situação; ele tem “visões”, entendamos, aí, percepções em devir ou perceptos, que colocam em xeque as condições usuais da percepção, e que envolvem uma mutação afetiva (ZOURABICHVILI, 2000, p.340).

São situações, percepções que dizem respeito a devires, virtualidades e possibilidades de pensamento, vida e ação.

2.O possível e o acontecimento e o cinema político moderno

Importante destacarmos aqui o sentido da palavra possível. Deleuze se inspira em Bergson para pensar e criticar o possível e formular sua teoria do acontecimento. Em *O possível e o real*, Bergson critica a categoria de possível para mostrar que ela não dá conta da compreensão da “criação contínua de imprevisível novidade” que ocorre no universo, uma vez que sua ideia implica uma imagem pré-existente da realidade, e isso consequentemente implica uma negação da duração do tempo. O possível não é uma realidade que ainda não possui existência, mas a imagem da realidade que é projetada no passado. Como escreve Bergson, “é o real que se faz possível e não o possível que se torna real” (BERGSON, 2006, p.119). Deleuze, na esteira de Bergson, afirma que o possível não é dado previamente e que só o temos após tê-lo criado. Não é o acontecimento que realiza um possível, mas o contrário, o possível aflora no acontecimento. Vejamos o caso do acontecimento revolucionário.

Em fenômenos históricos como a Revolução de 1789, a Comuna, a Revolução de 1917, há sempre uma parte de *acontecimento*, irreduzível aos determinismos sociais, às séries causais. Os historiadores não gostam desse aspecto: eles restauram causalidades posteriormente. Mas o próprio acontecimento está em desgate ou em ruptura com as causalidades: é uma

bifurcação, um meandro relativamente às leis, um estado instável que abre um novo campo de possíveis (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p. 245).

O acontecimento é criação de possibilidades e não realização de um projeto. E o possível, de inspiração bergsoniana, diz respeito ao surgimento do novo e não à realização de um projeto, que pressupõe algo concebido anteriormente, de certo modo delimitado. Trata-se da criação de novas possibilidades de vida. Um novo campo de possíveis quer dizer, novas condições de percepção, uma mutação afetiva, como foi colocado acima. Zourabichvili é muito esclarecedor aqui.

Qual é a condição de uma tal mutação subjetiva? Há acontecimento ou vidência quando alguém encontra suas próprias condições de existência, ou as dos outros; aquilo que se chama ‘lutas’, pelo menos em sua fase ascendente, e viva, exprime então, nesse sentido, menos uma tomada de consciência do que a eclosão de uma nova sensibilidade. [...] O vidente vê o possível e, com isso ascende a uma nova possibilidade de vida que pede para se realizar. Mas ver o possível não consiste em elaborar um plano: apreende-se a situação atual em sua potencialidade, como ‘campo de possíveis’. Apreendem-se, na situação atual, as potencialidades que ela atualiza, mas que poderiam se atualizar de outro modo, já que elas diferem, por natureza, de sua atualização [...]. Tudo é possível, mas nada ainda está dado, segundo a nova definição do possível, Já que ele precisa ser criado: o possível é o que devém, e a potência ou potencialidade merece o nome de possível na medida em que abre o campo de criação (a partir daí tudo está por se fazer) (ZOURABICHVILI, 2000, p. 340-343).

Como dissemos, a passagem de *Cinema 1-A imagem-movimento* para *Cinema 2-A imagem-tempo* refere-se à passagem do cinema clássico para o cinema moderno e é marcada pela crise da imagem-ação e da imagem movimento. Ora, se há uma ruptura dos vínculos sensório-motores e o surgimento de uma vidência que paralisa a ação, bem como o aparecimento de personagens errantes aparentemente não preocupados com a situação a ponto de poder mudá-la, personagens que podem ser considerados passivos, como considerar o cinema do pós-guerra do ponto de vista de uma consciência e posicionamento políticos? Para Deleuze, esse momento da história do cinema, mais do que significar o desaparecimento da política, evidencia a formação de um novo campo político. Ele observa o teor das críticas marxistas, no Japão e na Europa, que denunciava esses filmes e seus personagens como passivos, negativos, burgueses, neuróticos ou marginais, que ao invés de agirem para mudar uma situação, possuíam uma visão “confusa”.

E é verdade que, no cinema, as personagens da balada são pouco afetadas, até mesmo pelo que lhes acontece: seja à maneira de Rossellini, a estrangeira que descobre a ilha, a burguesa que descobre a fábrica; seja à maneira de Godard, a geração de Pierrot-le-fou. Mas justamente a fraqueza dos encadeamentos motores, as ligações fracas, têm a capacidade de liberar grandes forças de desintegração. São personagens estranhamente vibrantes em Rossellini,

estranhamente informados em Godard e Rivette. No Ocidente, como no Japão, elas são apreendidas numa mutação, são elas próprias mutantes (DELEUZE, 1990, p.30).

São personagens que descrevem e observam mutações: mutação da Europa depois da guerra, mutação do Japão americanizado, a mutação da França em 68; esse cinema é um cinema que não deu as costas à política, ao contrário, se tornou “inteiramente político”, mas político de outra maneira. Como exemplo, cita os personagens mutantes do filme *Le pont du Nord*, de Rivette e a ambiguidade presente no filme *Le petit soldat*, de Godard:

Um novo tipo de personagem para um novo cinema. É porque o que lhes acontece não lhes pertence, só lhes diz respeito pela metade, que sabem identificar no acontecimento a parte irreduzível do que acontece: esta parte de inesgotável possibilidade que constitui o insuportável, o intolerável – parte do visionário. (DELEUZE, 1990, p. 30-31).

É nesse sentido que o cinema moderno se constitui como um fenômeno político de vidência, tal como maio de 68. “Houve muitas agitações, gestos, palavras, estupidez, ilusões em 68”, escreve com Guattari no texto *Maio de 68 não ocorreu*, de 1984, mesma época em que redigia o livro *Cinema 2- A imagem-tempo*. “Mas não é isso que conta. O que conta é que foi um fenômeno de vidência, como se uma sociedade visse de súbito o que ela continha de intolerável e visse também a possibilidade de outra coisa” (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p.245-246). No cinema moderno, esses personagens que não reagem, não são personagens neutros; eles se encontram em situações que criam modos de compreensão e de resistência (e não de reação) inteiramente novos. Inesgotáveis possibilidades proporcionadas pelo insuportável, pelo intolerável.

3. O cinema político moderno e a impossível representação do povo

Na terceira parte do capítulo oito de *Cinema 2 - A imagem-tempo*, Deleuze analisa a relação do cinema moderno com a política do ponto de vista de sua especificidade e apresenta quatro diferenças em relação ao cinema clássico: o fato da ausência do povo, seja no presente ou no futuro da história; o desaparecimento da fronteira entre o privado e o político; a morte da conscientização e a impossibilidade do “esquema da reversão” originadas justamente da “tomada de consciência de que não havia povo, mas sempre vários povos, uma infinidade de povos”- o caráter político do cinema moderno se constitui na fragmentação do povo em minorias não unificáveis; a produção de enunciados coletivos através da fabulação de um povo por vir (DELEUZE, 1990, p. 257-266).

Deleuze estabelece uma comparação entre o cinema soviético e o cinema americano do período pré-guerra, ambos exemplos de uma “arte de massas”, mas de modos diferentes e que

apresentam, para além de suas diferenças, uma relação análoga com o povo como sujeito político já existente. Ambos pertencem ao cinema clássico:

No cinema clássico o povo estava presente, embora oprimido, enganado, submetido ainda que cego ou inconsciente. Citaremos o cinema soviético: o povo está posto, em Eisenstein, que o mostra dando um salto qualitativo em *O Velho e o Novo*, ou que o faz ser, em *Ivan, o Terrível*, a ponta avançada que o Tzar detém; e em Pudovkin, sempre vemos o avançar de uma conscientização que faz o povo já possuir uma existência virtual, que se atualiza; e em Vertov e Dovjenco, de duas maneiras, assistimos a um unanimismo que convoca os povos diferentes para o mesmo cadinho do qual sairá o futuro. Mas o unanimismo é também o caráter político do cinema americano, antes e durante a guerra: desta vez não são os desvios da luta de classes e o afrontamento das ideologias, são a crise económica, a luta contra os preconceitos morais, os aproveitadores e os demagogos, que marcam a tomada de consciência de um povo, tanto no ponto mais baixo de sua infelicidade quanto no mais alto de sua esperança (a unanimismo de King Vidor, de Capra, ou de Ford, pois o problema passa tanto pelo *western* quanto pelo drama social, ambos atestando a existência de um povo, tanto nas provas que enfrenta, como nas maneiras de se reerguer, de se reencontrar). No cinema americano, no cinema soviético, o povo está dado em sua presença, real antes de ser atual, ideal sem ser abstrato. Daí a ideia de que o cinema como arte de massas possa ser a arte revolucionária por excelência, ou democrática, que faz das massas um verdadeiro sujeito (DELEUZE, 1990, p.258).

Como representantes do cinema clássico, o cinema soviético e o cinema americano do pré-guerra são cinemas de ação nos quais o povo já existe e toma consciência de sua existência: no cinema americano é a figura do herói pessoal que lidera o povo, no cinema soviético é a práxis das massas que fazem a história. Nos dois casos, ou seja, na perspectiva marxista da revolução ou na concepção liberal de evolução democrática, vê-se revelar a ideia de que as massas formam um sujeito possível que deve se tornar realidade. Se há uma diferença de base entre o cinema moderno e o cinema clássico, ela se deve à conscientização de que o povo não existe ou já não existe, que ele falta.

Tudo se passa como se o cinema político moderno não se constituísse mais sobre a possibilidade de evolução e revolução, como o cinema clássico, mas sobre impossibilidades (...). Os autores ocidentais não podem poupar-se desse impasse, a não ser caindo num povo fictício e em revolucionários de papel (...). Se o povo falta, se já não há mais consciência, evolução, revolução, é o próprio esquema de reversão que se revela impossível. Não haverá mais conquista do poder por um proletariado, ou por um povo unido ou unificado (*Ibidem*, p. 262).

Fatores históricos precisos estão na origem dessa tomada de consciência da impossibilidade política revelada pelo cinema moderno, fatores que comprometem a crença de que o cinema, como arte das massas, seria uma arte revolucionária e democrática, e que justamente as massas seriam um autêntico sujeito.

O surgimento de Hitler, que dava como objeto ao cinema não mais as massas que se tornaram sujeito, mas as massas assujeitadas; o stalinismo, que substituíra o unanimismo dos povos pela unidade tirânica de um partido; a decomposição do povo americano, que não podia mais acreditar ser o melting pot dos povos passados, nem o germe de um povo por vir (...). Em suma, se houvesse um cinema político moderno, seria sobre a seguinte base: o povo já não existe, ou ainda não existe... o povo está faltando (*Ibidem*, p.258-259).

Essa verdade, o povo que falta, nova forma da consciência política moderna, ressoa em raros autores do Ocidente, uma vez que os mecanismos de poder e os sistemas de maioria a ocultavam⁴. Ela eclode, no entanto no chamado “terceiro mundo”, onde populações e nações permaneciam oprimidas e exploradas, perpetuamente em estado de minoria.

Terceiro Mundo e minorias faziam surgir autores que teriam condições de dizer, em relação à sua nação e à sua situação pessoal nessa nação: o povo é o que está faltando [...]. O cineasta de minoria encontra-se no impasse descrito por Kafka: impossibilidade de não ‘escrever’, impossibilidade de escrever na língua dominante, impossibilidade de escrever de outro modo [...] (*Ibidem*).

Impossibilidade política, conscientização do povo que falta são as novas bases sobre as quais o cinema político no terceiro mundo e nas minorias se fundam. E a arte cinematográfica, como arte de massas, segundo Deleuze, ao invés de “dirigir-se a um povo suposto” precisaria contribuir para a invenção de um novo povo: “o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir” (*Ibidem*, p. 259-60).

4. A função fabuladora e os enunciados coletivos

Mas o artista não pode falar em nome dos oprimidos, ser seu porta-voz, dar-lhes a palavra para que se expressem em seu próprio nome. Deleuze empresta de Bergson a noção de fabulação para pensar esse tipo de enunciação do ponto de vista do povo que falta. Para ele, o cinema das minorias, assim como a “literatura menor”, possui um vínculo com agenciamentos coletivos de enunciação, que ocupam o lugar das enunciações individualizadas dos “senhores”, dos colonizadores, da “literatura maior”. “Porque falta o povo, o autor já está em condição de produzir enunciados coletivos, que são como que os germes do povo por vir, e cujo alcance político é imediato e inevitável” (DELEUZE, 1990, p.264). No segundo capítulo do livro *As duas fontes da moral e da religião*, Bergson define a fabulação como uma função que se origina da estrutura biológica da espécie humana e das condições de sua existência, que consiste em

⁴ Deleuze cita Kafka e Klee como exemplo dessas raras exceções: “Um dizia que as literaturas menores, ‘nas pequenas nações’, deviam suprir uma ‘consciência nacional muitas vezes inativa e sempre em vias de desagregação’, e cumprir tarefas coletivas, na falta de um povo; o outro dizia que a pintura, para reunir todas as partes de sua ‘grande obra’, precisava de uma ‘última força’, o povo que ainda faltava” (DELEUZE, 1990, p.259).

engendrar ficções, crenças, representações fantasmáticas, que fazem frente aos fatos e às representações da inteligência. Ao retomá-la, em *Cinema 2-A Imagem-Tempo*, Deleuze a compreende numa dimensão essencialmente política: a fabulação é um enunciado coletivo e não subjetivo, e o autor ou o cineasta um “autêntico agente coletivo, um fermento coletivo, um catalizador”. O filósofo reconhece essa dimensão política no cinema produzido no terceiro mundo, cinema político moderno e nele percebe um dilema enfrentado pelo diretor que se encontra frente um povo que sofre duplamente a colonização cultural: “colonizado por histórias vindas de outros lugares, mas também por seus próprios mitos, que se tornaram entidades impessoais ao serviço do colonizador (*Ibidem*). No entanto, o diretor, o cineasta, não cria ele próprio uma ficção ou invoca o testemunho pessoal ou privado. A fabulação é um enunciado coletivo e não subjetivo, um discurso indireto livre que não possui referência a um sujeito de enunciação. Ele então se dá ‘intercessores’, ou seja, toma “personagens reais e não fictícias, mas colocando-as em condição de “ficcional” por si próprias, de “criar lendas”, “fabular” (*Ibidem*).

A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e *produz, ela própria, enunciados coletivos* (...). Não o mito de um povo passado, mas a fabricação do povo por vir⁵. É preciso que o ato de fala se crie como uma língua estrangeira numa língua dominante, precisamente para exprimir uma impossibilidade de viver sob a dominação (*Ibidem*, p.264-266).

Trata-se, portanto, de uma fabulação não acerca de um *povo suposto*, ou, como afirma a citação, acerca de um *mito do passado*, mas de fabular no sentido de produzir enunciados que coletivamente expressem um povo por vir, inventam um povo que falta.

Importante salientar aqui uma semelhança de tratamento em relação à questão da gênese do pensamento ou do ato de pensar. Deleuze questiona a ideia de que o pensamento surge de uma imagem pré-concebida, no sentido em que já possuiríamos previamente sua forma, e assim o novo e o acontecimento dele estariam excluídos. Teríamos a possibilidade de pensar como condições da experiência, mas efetivamente não pensaríamos. Deleuze reivindica uma experiência real e não possível, que implica uma relação de necessidade com o que ainda não pensamos, uma relação com o fora, um encontro entre o pensamento e o que ele pensa (DELEUZE, 2006, p. 193-214). Mas, sobretudo, a crítica da imagem pré-concebida do que é

⁵ Deleuze cita o cinema de Glauber Rocha, sobretudo destaca a ideia de “transe”: “O transe, o fazer entrar em transe é uma transição, passagem ou devir: é ele que torna possível o ato de fala, através da ideologia do colonizador, dos mitos do colonizado, dos discursos do intelectual. O autor faz entrar em transe as partes, para contribuir à invenção de seu povo, que é o único capacitado a constituir o conjunto” (DELEUZE, 1990, p.265).

pensar se fundamenta na questão do que faz pensar, do que força a pensar. Desde *Diferença e Repetição* ele insiste que o pensamento não possui uma necessidade relativa com o que ele pensa, mas uma necessidade absoluta oriunda de um encontro contingente: “um encontro com aquilo que força a pensar, a fim de elevar e instalar a necessidade absoluta de um ato de pensar, de uma paixão de pensar” (*Ibidem*, p. 203).

Na verdade, os conceitos designam tão-somente possibilidades. Falta-lhes uma garra, que seria a da necessidade absoluta, isto é, de uma violência original feita ao pensamento, de uma estranheza, de uma inimizade, a única a tirá-lo de seu estupor natural ou de sua eterna possibilidade: tanto quanto só há pensamento involuntário, suscitado, coagido no pensamento, com mais forte razão é absolutamente necessário que ele nasça, por arrombamento, do fortuito no mundo. O que é primeiro no pensamento é o arrombamento, a violência, é o inimigo, e nada supõe a Filosofia (DELEUZE, 2006, p.202-3).

O que é interessante, importante e instigante, é que, o que força a pensar é a própria impotência essencial do pensamento: quando ele é colocado frente às suas impossibilidades, revela-se, paradoxalmente, sua potência de criação. Em outras palavras, é o colapso do pensamento que o força a pensar e afirmar sua necessidade. Quando ele se defronta com o que é impensável, seu limite, ao mesmo tempo em que sua impotência é revelada, também se revela sua possibilidade criadora, sua potência geradora. É nesse sentido que pensar não é algo inato, mas algo que deve ser forjado no próprio pensamento. Não se trata de “dirigir, nem aplicar metodicamente um pensamento preexistente por natureza e de direito, mas fazer com que nasça aquilo que ainda não existe. Pensar é criar, não há outra criação, mas criar é, antes de tudo, engendrar, “pensar” no pensamento” (*Ibidem*, p. 213).

Algo semelhante ocorre aqui, com relação ao povo que falta no cinema moderno. O povo que falta não poderia vir de um suposto povo oriundo de enunciações individualizadas dos senhores e colonizadores, ou também de outros lugares, as quais seriam ficções e representações impessoais, privadas, “passadas”, a serviço do colonizador, pois assim não vislumbraríamos o surgimento de um novo povo. Como estamos vendo, Deleuze traz a questão do possível e do impossível na política a partir da consideração de alguns aspectos que diferenciam o cinema clássico do cinema moderno. Ele nos mostra que, se a existência de um povo era a condição de uma política possível no cinema clássico, com o advento do cinema moderno, a falta e ausência de um povo, bem como a consciência da impossibilidade política acabam paradoxalmente se constituindo a condição de uma política real no cinema. Repetindo uma parte do que citamos acima: “Tudo se passa como se o cinema político moderno não se constituísse mais sobre a possibilidade de evolução e revolução, como o cinema clássico, mas sobre

impossibilidades” (...) (*Ibidem*, 262). O impossível, nesse sentido, possuiria uma força capaz de criar/inventar novas formas de existências, resistências políticas. Isto se daria através da fabulação coletiva como expressão dessas novas formas. Assim, a ausência do povo, sua falta no cinema moderno é o que força a invenção de um novo povo e a afirmação de sua necessidade. A fabulação, nesse sentido, é a expressão de impossibilidades, mas ao mesmo tempo é a enunciação coletiva de uma possibilidade, a “fabricação”, a “invenção” de um povo por vir.

Considerações finais

A fabulação é uma criação enunciativa menor e sobretudo coletiva: ao criar enunciados numa língua estrangeira, numa língua menor, é capaz de “forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.37), de exprimir um outro povo. Criando novas formas de expressão capazes de confrontar a dominação cultural, ela reconfigura territórios e constitui um terreno no qual uma autentica política da expressão possa se realizar. Enunciados coletivos menores, novas formas de expressão, atos de fala que expressam a impossibilidade de viver sob dominação, mas que forjam, forçam a criação de um novo povo. Como um ato de fala essencialmente político e coletivo, a fabulação nos proporcionaria motivos para acreditar no mundo? No vínculo do homem com o mundo? Acreditamos que essa seja a mensagem de Deleuze nesse final do capítulo oito de *A imagem tempo*, mensagem cujo tema, da crença, abordado no capítulo anterior, ressoa aqui de forma contundente. “*Acreditar, não mais em outro mundo, mas na vinculação do homem e do mundo, no amor ou na vida, acreditar nisso como no impossível, no impensável, que, no entanto, só pode ser pensado: 'algo possível, senão sufoco'*”⁶(DELEUZE, 1990, p.205).

REFERÊNCIAS

- BERGSON, H. **O pensamento e o movente**. São Paulo: Martins fontes, 2006.
- DELEUZE, G. **Cinema 1-. A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **Cinema 2- A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.
- _____. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: forense universitária, 2006.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. **Maio de 68 não ocorreu**. In: *Dois regimes de loucos- Textos e entrevistas (1975-1995)*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2016.
- _____. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia II**. Vol. 2. São Paulo: Ed. 34 Letras, 2005.
- ZOURABICHVILI, F. **Deleuze e o possível** (sobre o involuntarismo na política). In: Alliez, E. (org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

⁶ Grifo nosso.