

dossiê pensamento imagem

a fabulação como ato criativo: religião, estética e política

fabulation as a creative act:
religion, aesthetics and politics

pablo enrique abraham zunino¹

resumo

Este artigo examina a noção de “fabulação” em dois períodos diferentes da história da filosofia: primeiramente, a formulação de Henri Bergson na *As duas fontes da moral e da religião* (1932), obra na qual o autor considera a fabulação religiosa como uma reação da natureza contra os efeitos colaterais da inteligência humana. O acaso, a magia, o medo da morte e outros desastres contingentes que ameaçam a sobrevivência individual ou da espécie, forçam a inteligência a criar deuses, crenças e superstições, assegurando a vida em sociedade desde os povos primitivos até hoje. Em um segundo momento; confrontamos junto a Gilles Deleuze o uso deste conceito em novos campos de aplicação: a estética e a política. Sem dúvida, o conceito de fabulação encontra na estética contemporânea um campo fértil para a criação artística, sobretudo na literatura e no cinema. Ademais, esta capacidade de vidência tem ressonâncias políticas que nos interessa problematizar.

palavras-chave

Fabulação; inteligência; religião; literatura; cinema.

abstract

*This article examines the notion of “fabulation” in two different periods of the history of philosophy: first, Henri Bergson’s formulation in *The Two Sources of Moral and Religion* (1932), a work in which the author considers religious fabulation as a nature’s reaction against the side effects of human intelligence. Chance, magic, fear of death and other contingent disasters that threaten individual or species survival, force intelligence to create gods, beliefs and superstitions, ensuring life in society from primitive peoples up today. In a second moment; together with Gilles Deleuze, we confront the use of this concept in new fields of application: aesthetics and politics. Undoubtedly, the concept of fabulation finds in contemporary aesthetics a fertile field for artistic creation, especially in literature and cinema. Furthermore, this capacity for clairvoyance has political resonances that we are interested in problematizing.*

keywords

Fabulation; intelligence; religion; literature; cinema.

¹ Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo, professor adjunto da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB. Contato: pablo@ufrb.edu.br.

I – Inteligência humana e fabulação em Bergson

O ser humano caracteriza-se por ter desenvolvido a inteligência, daí a pretensa superioridade do *homo faber* perante os demais animais. Sem dúvida, a sua sobrevivência na natureza deve muito ao poder da inteligência. Além disso, a satisfação de certas necessidades vitais permitiu ao homem contemporâneo usar a inteligência em proveito da especulação filosófica. “Antes de filosofar é preciso viver”, aclamava Bergson contra esse intelectualismo exacerbado que exercia o pensamento por mero prazer². Para o autor de *L'évolution créatrice* (1907), a inteligência serve primeiramente para a ação e somente depois cabe considerar suas aplicações filosóficas, de caráter puramente especulativo³. Então, se existiu uma filosofia dos não civilizados, esta seguramente deve ter sido uma filosofia *praticada* mais do que *pensada*, pois formaria parte do conjunto de operações úteis para a vida.

À luz dessas ideias, tentaremos elucidar qual teria sido o interesse vital que deu origem a certas crenças primitivas, hoje consideradas “supersticiosas”. Essas crenças, na verdade, impuseram-se historicamente pela sua vitalidade e não pelo que podiam ter de filosófico. Portanto, não são necessariamente *primitivas*, senão que respondem a uma “tendência da vida”. De tal modo se explica que o homem, sendo inteligente, tenha aceitado a superstição das religiões primitivas, mas é um erro pensar que existe um aperfeiçoamento gradual entre as crenças primitivas (nas forças da natureza) e a etapa cristã de adoração de um Deus único. Bergson aponta a “origem psicológica da superstição” para explicar a desconfiança que nutrimos por essas crenças e práticas que nos parecem irracionais ou, pelo menos, duvidosas: “a magia, o culto de espíritos ou animais, o culto aos deuses, a mitologia, superstições de todo tipo” se articulam com a noção de *fabulação*, entendida como um ato da mente que produz toda a série de “representações fantasmais”⁴.

Esta interpretação biológica da sociabilidade e da inteligência humana proposta pelo autor insere-se no contexto geral da evolução da vida. Partimos de uma necessidade biológica para encontrar a necessidade correspondente no ser humano. Certamente, o instinto real e ativo é uma necessidade biológica para todos os animais, exceto para o homem, no qual essa necessidade foi substituída por uma espécie de “*instinto virtual*”, que explicaria o surgimento das representações imaginativas, determinando a conduta como faria o instinto natural nos demais animais.

Ora, qual seria a necessidade que deu origem à fabulação? Se bem que a imaginação humana demonstra sua utilidade na literatura e na mitologia, a necessidade vital que precipitou a *função fabuladora* deve ter sido algo mais urgente, assevera Bergson, ao indicar a religião como sua causa real. Nossa estrutura mental desenvolveu-se com essa capacidade criativa: para enfrentar os “perigos da atividade intelectual”, a inteligência se deixou seduzir pela superstição.

² BERGSON, H. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris: PUF, 1932. *Le Choc Bergson*, ed. F. Worms, p. 173, trad. nossa. Doravante citado como DS seguido da página. O lema em latim – *Primum vivere* – aparece também em BERGSON, H. *La pensée et le mouvant*. Paris: PUF, 1934, p. 54.

³ cf. ZUNINO, P. *Bergson: a metafísica da ação*. São Paulo: Humanitas, 2012.

⁴ DS, p. 215.

Nas páginas que se seguem examinaremos a religião primitiva a fim de identificar algumas ideias religiosas elementais e explicitar o trabalho da *função fabuladora* na prática, através de exemplos concretos. Veremos que a fantasia humana produz variações em certos temas presentes na natureza, dos quais se deduzem as formas gerais da religião. Em outras palavras, da relação entre Natureza e inteligência surge a religião.

Retomemos as duas perguntas que nos guiaram até aqui: (1) Para que serve a função fabuladora? (2) De que perigos a natureza quis preservar a inteligência humana? Para respondê-las, Bergson compara as *sociedades humanas* com *sociedades de insetos* (formigas ou abelhas), consideradas *instintivas* na medida em que os indivíduos vivem em função do conjunto, formando um organismo como as células dos tecidos de um corpo. Isto garante a coesão social natural da colmeia e do formigueiro, mas a sociedade humana é diferente, desde que se concebe como sociedade *inteligente*. Nela, a margem de liberdade que possuem os indivíduos não permite determinar se a sociedade foi feita para eles ou se eles foram feitos para ela.

Assim, a fabulação responde a uma dupla função da religião: de um lado, conserva a sociedade humana através da religião natural; de outro, precisa ser útil para o indivíduo. Com efeito, o homem não perde completamente o instinto, senão que este permanece em estado virtualidade: o *instinto virtual* já é a *função fabuladora* atuando como um dispositivo natural capaz de enfrentar o trabalho intelectual quando este ameaça a coesão social. Não se trata propriamente de um instinto, mas de uma disposição que desempenha o papel análogo nas sociedades humanas. Além disso, a fabulação precisa ser útil para o indivíduo. O uso da função fabuladora em benefício próprio supõe que se possam acumular ou manipular as forças da natureza, como parece ser o caso da *magia*. A iniciativa individual pode comprometer a coesão social, visto que o indivíduo tende a pensar em si próprio. É natural que o ser inteligente se preocupe consigo, pensando em viver melhor. Nesse sentido, a inteligência conduz ao *egoísmo*.

Este seria o primeiro ponto de vista bergsoniano para compreender o surgimento da religião: “A religião é uma reação defensiva da natureza contra o poder dissolvente da inteligência”⁵. Pensar significa “usar a capacidade intelectual em benefício próprio”. Ao pensar em *suas* coisas, o indivíduo comece a dissolver e a desfazer o tecido social. Era necessário enfrentar esse perigo que a inteligência representava para si própria: “um equilíbrio natural opõe a inteligência a si mesma e daí surgem todas as representações intelectuais religiosas”⁶.

O segundo ponto de vista, o mais radical, é a morte: “A religião é uma reação defensiva da natureza contra a representação que faz a inteligência da inevitabilidade da morte”. A inteligência não deixa que nos enganemos: “O homem sabe que vá a morrer”. Naturalmente, pensar na morte provoca desânimo, porque a ideia é contrária à intenção da natureza (*elã vital*). Para enfrentar a fatalidade, apegamo-nos à ideia contrária, ou seja, à imagem de uma *continuação da vida depois da morte*. A função fabuladora permite que a inteligência humana desenvolva a representação intelectual contrária, uma espécie de

⁵ DS, p. 134-135.

⁶ *Ibidem*.

equilíbrio natural que neutraliza a ideia “deprimente” através da imagem fabulada. A origem da religião, segundo Bergson, estaria nesse “jogo de imagens e ideias”⁷.

A perspectiva da morte mostra como opera a função fabuladora na mentalidade humana. Algumas ideias conjugam-se com outras, formando imagens de nítida conotação religiosa ou metafísica. Dividimos o processo em três etapas: (1) Diante da inevitabilidade da morte, o homem postula a ideia de que *a alma sobrevive ao corpo*. A imagem visual do corpo, separada da imagem tátil, conserva apenas a aparência, que terá a forma de uma sombra ou de um fantasma, concebido por sua vez como um princípio que anima o corpo: um sopro (*anemos*, vento) que depois se espiritualizará na ideia de “alma humana” (*anima*)⁸. (2) A segunda ideia implicada neste raciocínio é a de *uma reação defensiva da natureza*. Para os primitivos, existia uma “força” (*maná*) inerente ao princípio da vida, que se pode acumular. A tendência natural (*instinto virtual*) leva a pensar na alma como uma “sombra ativa e poderosa” que sobrevive à morte do corpo (3). Desta maneira, o homem alimenta a ideia de que *os mortos se tornam personagens com os quais podemos contar*. Tal como as forças da natureza, o espírito dos mortos pode jogar a nosso favor ou contra e a função fabuladora, estimulada pelo medo e pela necessidade, dá lugar a toda classe de oferendas e práticas religiosas⁹.

É verdade que a morte é um caso extremo, mas existem muitos “acidentes menores” à espreita do ser humano, visto que a inteligência sugere constantemente os meios para realizar determinados fins, abrindo uma brecha onde pode ocorrer o acidente (*hassard*), isto é, um vazio aberto ao acaso que atrai o inesperado. Este seria o terceiro ponto de vista: o da imprevisibilidade inerente à causalidade que dá lugar ao acaso e ao azar. Nesse sentido, todas as representações religiosas são “reações defensivas da natureza contra a representação que faz a inteligência de um margem desalentador de imprevisto entre a iniciativa tomada e o efeito desejado”¹⁰. A experiência ensina-nos que existe uma *causalidade mecânica*, já que temos meios “racionais” para explicar as coisas como um enlace mecânico de causas e efeitos. Porém, quando não conseguimos dar conta da situação, recorremos a uma força extra mecânica como “causalidade secundária”¹¹. A superstição, aclara Bergson, provém dessa “vontade de triunfar”, um desejo profundo de que tudo dê certo e que se exterioriza no intento de eliminar (ou diminuir) a distância entre a decisão tomada e o resultado esperado, neutralizando o acaso (o acidental).

Pouco importa se o homem é selvagem ou civilizado, garante o filósofo; basta prestar atenção ao que ele faz (mais do que ao que ele diz) para saber o que pensa. A “sorte” no jogo, por exemplo, também é uma crença desse tipo. O gesto do jogador que anseia deter a bolinha da roleta quando passa pelo número que ele apostou. Esta *força* denota uma “vontade de ter êxito” que estabelece a semelhança entre a mentalidade do civilizado e a do primitivo, sobretudo com respeito à morte, à doença e ao acidente. A diferença é que o homem primitivo não acredita no acaso ou no azar: para ele, nada ocorre porque sim, porque teve boa um má sorte, mas porque alguma “força ativa” esteve presente. Por isso, sente-se vítima do feitiço de um bruxo e se protege com amuletos. Ora,

⁷ DS., p. 136.

⁸ Ibidem, p. 138-139.

⁹ Ibidem, p. 142.

¹⁰ Ibidem, p. 146.

¹¹ Ibidem, 147.

se nós (civilizados) usamos a palavra *azar* para explicar as coisas em função da sorte (boa ou má), é porque isso também tem um significado importante *para nós*.

O fato é que o homem sempre teve medo do imprevisível: a qualquer momento, pode ser surpreendido por um terremoto, uma inundação, um *tsunami*, uma pandemia: “a emoção do homem frente à natureza deve ter sido uma das causas da religião, mas esta surge menos do medo do que como uma reação contra o medo”¹². Certas *entidades* podem assumir um *antropomorfismo parcial* quando ainda não têm uma personalidade completa, mas apenas uma “intenção”. Nesses casos, a crença caracteriza-se antes pela “confiança” que pelo “medo”, como uma garantia que nos dá segurança para afrontar e superar o medo. Trata-se, portanto, de uma emoção útil, um mecanismo psicológico criado pela natureza para preservar-nos naqueles casos em que podemos fazer muito mais do que deixar-nos levar pelas circunstâncias. A analogia com a fabulação é notável, na medida em que também se trata de uma reação defensiva da natureza que denota utilidade.

A magia, por fim, talvez seja uma das crenças primitivas que mais longe se deixou levar pela superstição. Entretanto, ao aprofundar a análise sobre a função fabuladora, descobrimos que há dois elementos que caracterizam o surgimento da magia: (1) o desejo de controlar algo (ou alguém), embora estejamos distantes, o que estabelece desde logo uma semelhança entre magia e ciência; (2) a ideia de que as coisas estão carregadas (ou se deixam carregar) de um fluido humano, o que reforça a relação entre magia e religião. Bergson recusa a ideia de um progresso contínuo, que vá da magia à religião e desta à ciência, cada uma corrigindo a anterior, como propõe Frazer¹³. Para ele, a diferença entre magia e religião seria uma *diferença de grau* no uso da função fabuladora: a magia trabalha com entidades imprecisas (forças, fantasmas ou espíritos), ao passo que a religião cultua deuses e divindades. Isso também se opõe à teoria sociológica dominante, segundo a qual a magia deriva da religião. Ao contrário, Bergson sustenta que “a religião começa pela magia”, porque as divindades mais definidas (deuses) só podem surgir depois das entidades imprecisas (forças) na ordem da ação. A magia responde a um objetivo primitivamente prático, do qual a religião desenvolve a parte teórica. De fato, parece pouco provável que o homem primitivo tenha pensado *a priori* na representação do *maná* e que a magia tenha surgido dessa ideia. No entanto, se o homem acreditava na magia, visto que já a praticava, dever ter representado as coisas dessa maneira para explicar o êxito de suas práticas mágicas¹⁴. É claro que a magia e a religião são diferentes, mas têm uma origem comum, por isso existe algo de magia na religião e algo de religião na magia:

Existe una magia natural, muito simples, que se reduz a um pequeno número de práticas. Mas a reflexão sobre essas práticas (quiçá apenas sua tradução em palavras) fez com que se multipliquem e se enchem de superstição, pois a fórmula vai além do fato que expressa¹⁵.

¹² DS., p. 160.

¹³ cf. FRAZER, J. G., *Le Rameau d'or. Une étude sur la magie et la religion*. Paris: Reinwald, 1903.

¹⁴ BERGSON, H. *La pensée et le mouvant*. Paris: PUF, 1934, , p. 174.

¹⁵ *Ibidem*, p. 178.

II – Torções deleuzianas de Bergson: imagem, fabulação e possível.

Deleuze retoma o conceito bergsoniano de “fabulação” ao indagar de que maneira a percepção e a fabulação produzem novas realidades. A descrição fabuladora substitui o seu próprio objeto: por um lado, apaga ou destrói sua realidade, que passa ao imaginário; mas por outro lado faz surgir nela toda a realidade que o imaginário é capaz de criar por meio da palavra e da visão¹⁶. Criar é fabricar o real, em que o subjetivo e o objetivo se cristalizam um através do outro: “Os trabalhos sobre o cinema insistem muito nesse ponto: a dissipação ou apagamento do objeto em proveito de ‘cristais’, entidades cujos aspectos subjetivos e objetivos se tornam indiscerníveis”¹⁷. A fabulação cria uma realidade por vir, que é algo “coletivo, imediatamente político”. Trata-se trata de inventar, de criar um povo no ato mesmo de fabular. Dizer que o povo falta é dizer que ainda não existe, que deve ser inventado, criado como minoria: “um povo que ainda não existe, mas que algumas palavras ou visões fazem nascer”¹⁸.

Para caracterizar esta nova forma do relato cinematográfico que se opõe ao modelo de verdade, Deleuze retoma o conceito de “fabulação”, que Bergson tinha formulado para explicar a origem das superstições religiosas, conforme exposto nas páginas precedentes. A função de fabulação aparece então como “potência do falso”:

O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade, que sempre é a dos senhores ou dos colonizadores, mas a função fabuladora dos pobres, que dá ao falso a potência que o converte numa memória, uma lenda, um monstro¹⁹.

Desse modo, Deleuze começa a dar forma à ideia da “invenção de um povo”, da qual deriva o sentido político que nos interessa destacar nesta segunda parte do artigo, após a passagem pelas acepções estéticas do conceito de fabulação. O dinamismo do cinema promove um “devir do personagem”, isto é, o trânsito de um estado ao outro que faz com que este se torne outro, justamente, quando ele se põe a fabular, a criar ficções ou lendas do seu povo que também afetarão o cineasta, uma vez que ele e seus personagens “se fazem outros juntos”: ambos pertencem a um povo, a uma comunidade, a uma minoria cuja expressão eles praticam e liberam²⁰.

As imagens do cinema clássico ainda visavam uma realidade verdadeira, uma finalidade, que o cinema moderno deixa de lado com o neorealismo italiano e a *nouvelle vague*, em que as imagens carecem de fim, verdade ou de um todo ordenado. A finalidade que dava sentido à ação é substituída pela balada e pela errância dos personagens; a verdade se perde na fabulação e na falsificação; a concepção de um todo cede lugar à fragmentação e à dispersão da realidade.

¹⁶ DELEUZE, G. *Cinéma 2 – L’Image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985, p. 15, trad. nossa. Doravante citado como C2 seguido da página.

¹⁷ LAPOUJADE, D. *Deleuze, os movimentos aberrantes*, trad. Laymert G. dos Santos. São Paulo: N-1 edições, 2015, p. 282.

¹⁸ *Ibidem*, p. 283-284.

¹⁹ C2, p. 196.

²⁰ *Ibidem* p. 200.

Ora, como se relaciona o problema do povo que falta com o assunto privado? E com o mundo? Há uma pergunta pelo eu: “se o povo falta, se explode em minorias, sou eu quem é ante tudo um povo”; depois uma pergunta pelo fora, ou seja do “povo que se inventa faltando”. A comunicação do mundo e do eu evoca primeiramente a literatura. Deleuze encontra em Kafka uma concepção de memória aplicada às pequenas nações, onde se pode trabalhar “mais a fundo o material existente”²¹. Seria a potência desta memória que “põe em contato imediato o fora e o dentro, o assunto do povo e o assunto privado, o povo que falta e o eu que se ausenta, [como] uma membrana, um duplo devir”²². Não se trata de uma memória psicológica nem coletiva, mas sim da “memória do mundo” que se pousa sobre cada povo oprimido, a memória do eu que se joga numa crise orgânica.

Vem de Kafka o papel de “catalizador” que Deleuze atribui ao cineasta, em vista da sua capacidade de expressar forças potenciais qual “fermento coletivo”. Como o povo falta, o autor produz enunciados coletivos, que serão os “germes do povo que virá e cujo alcance político é imediato e inevitável”²³.

Isso é muito significativo para os povos do Terceiro Mundo, sobretudo para os povos latino-americanos que estão duplamente colonizados do ponto de vista cultural: pelas histórias dos seus colonizadores e por seus próprios mitos. Deleuze admira o cinema revolucionário de Glauber Rocha, que destrói os mitos desde adentro por meio de “intercessores”, isto é, personagens reais que ele põe a fabular. O duplo devir da fabulação supõe, portanto, “um ato de palavra” que leva o personagem a cruzar a fronteira entre o assunto privado e a política, criando “enunciados coletivos”²⁴.

O ato de fala é um grito, um ruído que surge do intolerável, daquilo que não se pode mais viver nem calar. Assim, o ato de fabulação produz enunciados coletivos que culminam na invenção de um povo. O *transe* cinematográfico criado por Rocha é o devir que possibilita o ato de fala, através do qual se recompõem a ideologia do colonizador, os mitos do colonizado e os discursos do intelectual, criando algo “como uma língua estrangeira numa língua dominante, [...] para expressar uma impossibilidade de viver sob a dominação”²⁵. É isso que Deleuze ressalta na obra de Kafka, quando nos mostra que temos “tão só um ato de fala para vencer a resistência dos textos dominantes, das leis preestabelecidas, dos vereditos já decididos”²⁶. Este *devir* não é metafórico, mas real.

Não há literatura sem fabulação, mas, como Bergson soubevê-lo, a fabulação, a função fabuladora não consiste em imaginar nem em projetar um eu. Ela atinge sobretudo essas visões, eleva-se até esses devires ou potencias. [...] A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem

²¹ cf. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: Por uma literatura menor*. Trad. Cíntia V. da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p. 39.

²² C2, p. 287-288.

²³ C2., p. 288.

²⁴ *Ibidem*, p. 289.

²⁵ *Ibidem*, p. 290.

²⁶ *Ibidem*, p. 331.

ou a destinação coletivas de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e renegações²⁷.

A isto referia-se Deleuze com a invenção de um povo pela arte “necessariamente política”, na qual a criação contribui com o devir inventado nos subúrbios, nos *ghettos*, nas favelas, nas comunidades urbanas e rurais, sob novas condições de luta que a sensibilidade do artista canaliza em sua obra²⁸. Esta necessidade política da criação artística emerge justamente nas condições socioeconômicas do Terceiro Mundo, que Rocha considerava a “Terra e o Espírito dessa função fabuladora [que nos dá a] possibilidade de criar algo novo, [...] para pensar uma nova terra”²⁹. Mas este “potencial revolucionário” surge em um meio que resiste à mudança e ao próprio cinema. Tem que se involucrar com a terra, com o povo que sofre a “opressão dos governos e dos mitos”, pois o “amor como devir coletivo” é aquilo que possibilita, segundo Rocha, a “superação da morte”³⁰.

Nesse sentido, a “função fabuladora da inteligência”, que Bergson tinha concebido como uma reação defensiva da natureza contra os efeitos colaterais que o ser inteligente acarretava para sua espécie, é transmutada por Deleuze em arma potencial ao serviço dos artistas. Não esqueçamos que Bergson pedia “olhos de artista” para que possamos ver na realidade mais do que nos mostra a percepção habitual³¹. Mais do que imagens ou percepções, o que a fabulação permite criar são potentes “visões” (e audições), não menos artísticas que inofensivas, capazes de inspirar um povo que ainda não existe.

A visão fabuladora transforma-se em máquina de guerra, não no sentido bélico, senão como uma maneira artística e revolucionária de responder à multiplicidade dos afetos humanos e desejos coletivos que se relacionam no devir.

III – A visão fabuladora: um povo por vir.

Vimos que há uma passagem da estética para a política que passa pela recepção da noção bergsoniana de “fabulação”, que Deleuze confronta com a ideia de um “povo por vir” nos livros sobre cinema. Sem embargo, a proposta deleuziana se completa com a incorporação de outras imagens literárias: “as visões e audições dos grandes escritores”³².

Essas visões não são fantasmas, mas verdadeiras Ideias que o escritor vê e ouve nos interstícios da linguagem, nos desvios de linguagem. Não são interrupções do processo, mas paragens que dele fazem parte, como uma eternidade que só pode ser revelada no devir, uma paisagem que só aparece

²⁷ DELEUZE G. “A literatura e a vida”, *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 13-14.

²⁸ C2, p. 283.

²⁹ ROMERO, G. La estética del hambre y la violencia en el cine de Glauber Rocha. GUTIÉRREZ, E. (Comp.). *Los caminos de la imagen: aproximaciones a la ontología del cine*. Buenos Aires: Prometeo, 2016, p. 114, trad. nossa. Nesta passagem reforçamos o desdobramento político do conceito de “fabulação”, que inspira interpretações recentes como a de Ronald Bogue em torno das “visões e audições” da qual nos ocuparemos a seguir.

³⁰ *Ibidem*, p.114.

³¹ cf. BERGSON, H. La perception du changeament. In: BERGSON, H. *La pensée et le mouvant*. Paris: PUF, 1934, p. 149.

³² BOGUE, R. Visiones y audiciones: la imagen en el pensamiento tardío de Gilles Deleuze. *Instantes y azares. escrituras nietzscheanas*. Buenos Aires, n.19-20, 2017, p. 81-83, trad. nossa.

no movimento. Elas não estão fora da linguagem, elas são o seu fora. O escritor como vidente e ouvidor, finalidade da literatura: é a passagem da vida na linguagem que constitui as Ideias³³.

Seriam essas “invenções” as que melhor definiriam a dimensão política da imagem, fruto da função fabuladora impregnada por Deleuze de conteúdo político. Diferentemente dos livros sobre cinema, nas quais Deleuze desenvolve uma “ontologia da imagem” inspirada certamente na teoria bergsoniana das imagens³⁴, nos escritos posteriores, ao invés de considerar que tudo é imagem, Deleuze chegará a pensar que a imagem é “algo raro e difícil de criar”³⁵. É isso que sublinha Ronald Bogue em *Crítica e clínica* (1993). Com efeito, alguns escritores são “videntes e ouvintes”, eles têm “delírios de linguagem” como os esquizofrênicos, que sofrem alucinações visuais e escutam vozes. Mas o imaginário e o real são “duas faces que se intercambiam incessantemente” numa espécie de “espelho móvel”, como o expressa o conceito cinematográfico da “imagem-cristal”, em que o atual e o virtual coexistem em permanente oscilação: “o imaginário é uma imagem virtual que adere ao objeto real e vice-versa, para constituir um cristal de inconsciente”³⁶. Esta *coalescência* de imagens virtuais e atuais denomina-se “visão”. Os artistas, dadas suas condições excepcionais de percepção, podem extrair “perceptos estéticos”, impessoais e a-subjetivos, de onde abstraem “autênticas visões”³⁷. Eles são capazes de “transmutar” a percepção em uma visão – a obra de arte – que põe de manifesto o desejo artístico de a projetar na realidade como “uma imagem de si mesmo e dos demais suficientemente intensa para que *viva sua própria vida*”³⁸.

Deleuze enfatiza a “dimensão política” desses conceitos em seus ensaios sobre T.E. Lawrence e Walt Whitman. Ali esclarece que essa imagem vá sendo “remendada” continuamente até se tornar “fabulosa”, tal como nos sugere Bergson em *As duas fontes da moral e da religião* (1932), quando define a função fabuladora da inteligência como uma “máquina de fabricar deuses”³⁹. Os seres humanos, segundo Bergson, teriam essa tendência inata a “personificar” as forças da natureza. A faculdade de fabulação leva-nos a criar “imagens fantasmáticas” dessas forças sob a forma de espíritos e deuses, a tal ponto que essas fabulações podem se tornar tão “vívidas e acossadoras”, imitando a percepção real⁴⁰. Por mais que a fabulação tenha surgido de uma necessidade vital, que era a de nos proteger contra certos “perigos da inteligência”, é evidente que tem aqui um aspecto *negativo*, ligado às crenças e à superstição, cuja função era assegurar a obediência e a coesão social. Não obstante, com Deleuze, assistimos a uma reformulação *positiva* do conceito de “fabulação”, na medida em que este passa a se vincular com o projeto de inventar um povo por vir. Os artistas “ativistas” querem criar arte para o povo, mas qual

³³ DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 16.

³⁴ cf. BERGSON, H. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps a l'esprit*. Paris: PUF, 1896. Um estudo aprofundado desse tema foi publicado em ZUNINO, P. *Deleuze: el laberinto de la imagen*. Buenos Aires: Teseo, 2020.

³⁵ BOGUE, R. *Op. Cit.*, p. 66.

³⁶ DELEUZE apud BOGUE, p. 77.

³⁷ *Ibidem*, p. 79.

³⁸ *Ibidem*, grifos do autor.

³⁹ BERGSON, H. *DS*, p. 338.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 114.

povo? Se o povo é o que falta. Não há povos preexistentes, então a ausência deste “coletivo autêntico” os leva a inventar um “coletivo futuro”, projetando no real a imagem da sua própria vida, fruto da intensidade com a que cada artista projeta no mundo o desejo “de produzir uma imagem de si mesmo e propagá-la para além da sua morte”⁴¹.

A dimensão política destas visões e audições também sobressai no ensaio “Whitman”, de *Crítica e clínica*, no qual as imagens projetadas não são fabulações revolucionárias, senão que expressam “o ideal democrático em harmonia com a natureza”, caracterizada pelos processos de comensalidade e convivialidade que pautam as relações de camaradas entre os seres humanos e a natureza: “A sociedade de camaradaria é um povo por vir, feito de visões e audições projetadas ao futuro”⁴². Em suma, as visões e audições são “imagens” derivadas da coalescência entre o virtual e o atual:

São acontecimentos, movimentos, trajetórias, processos, devires e intensidades. Seu tempo é o tempo flutuante do Aión, seu modo de individuação é o do artigo indefinido. São Ideias problemáticas que são forças imanentes de *uma vida*. São uma pintura e uma música no limite da linguagem, reveladas sobre as palavras, através das palavras, nas brechas entre as palavras⁴³.

Nelas, os escritores vêm e ouvem imagens visuais e sonoras de um povo por vir, “um futuro coletivo revolucionário cujas imagens se dão com tal intensidade que cobram uma vida própria”⁴⁴. O mesmo poderíamos dizer dos cineastas e da arte em geral, sempre e quando não pensemos na obra de arte como o resultado material de uma ideia, ou como uma *representação*, porque no processo criativo que sublinha Deleuze a concepção nem sempre precede à execução. Pelo contrário, muitas vezes acontece concomitantemente: a obra é criada enquanto se produz. Isto afina-se mais uma vez com o pensamento de Bergson, especificamente, com a sua concepção de “possível”, visto que considerar o tempo como *duração* é reconhecer sua ação criadora. Segundo Deleuze, isto nos empurra ao paradoxo dos “futuros contingentes”, isto é, ao labirinto de bifurcações temporais, em que presentes simultâneos convivem com passados coexistentes. É a “força pura do tempo”, portanto, que nos leva a especular sobre a anterioridade do impossível sobre o possível, e a reconsiderar o passado como não necessariamente verdadeiro depois de tê-lo vivido⁴⁵.

Para Bergson, contudo, afirmar esta anterioridade cronológica (do impossível sobre o possível) conduz ao “absurdo” de supor que a possibilidade preexiste à realidade, como se o futuro pudesse se desenhar com antecipação. A criação de realidade *actualiza* o possível, mas isso não significa que para que algo seja real tem de haver sido, antes, possível (como uma ideia que simplesmente se concreta). O artista não tem primeiramente uma ideia (depois diremos que era *possível*) que, quando ainda não existia, era irreal (nesse sentido, era *impossível*), senão que “cria o possível ao mesmo tempo que

⁴¹ GENET, J. *apud* BOGUE, R. Visiones y audiciones: la imagen en el pensamiento tardío de Gilles Deleuze. *Instantes y azares. escrituras nietzscheanas*, n.19-20, p. 81.

⁴² BOGUE, R. *Op. Cit.*, p. 82

⁴³ *Ibidem*, p. 83, grifos do autor.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ DELEUZE, G. C2, p. 170.

o real quando executa sua obra”⁴⁶. De igual modo, quando admitimos que o passado não é necessariamente verdadeiro, caímos na ilusão que Bergson havia chamado de *movimento retrógrado* do verdadeiro:

A toda afirmação verdadeira atribuímos assim um efeito retroativo; ou antes, lhe imprimimos um movimento retrógrado [resultante] da crença no valor retrospectivo do juízo verdadeiro, em um movimento retrógrado que a verdade executaria automaticamente no tempo uma vez posta⁴⁷.

Trata-se aqui de outra suposição ontológica segundo a qual o ser precede a si mesmo, ou seja, “ao ato da sua própria criação, retroprojetando uma imagem de si mesmo em um não-ser supostamente primordial”⁴⁸. Com Bergson, aprendemos que tem dois sentidos diferentes do termo “possível”, e que passamos sub-repticiamente de um ao outro quando consideramos a indeterminação como uma competência entre possíveis: *possibilidade* significa “ausência de impedimento”, mas não “preexistência sob a forma de ideia”. Os obstáculos (o impossível) tornam-se transponíveis (possíveis) graças à ação criadora que os transpõe: “a ação, em si mesma imprevisível, teria então criado a ‘transponibilidade’. Antes dela, os obstáculos eram intransponíveis e, sem ela, assim teriam permanecido”⁴⁹.

Considerações finais

Deste modo, verificamos que a recepção deleuziana de Bergson não se limita a dar consistência e velocidade à *potência da imagem*, senão que também é tributária da noção de *possível*. Abdicamos das “imagens poderosas” ou das “imagens de poder”, sempre associadas a “clichês”, para encontrar-nos com uma “imagem potente”⁵⁰.

Sem embargo, este otimismo que fulgura no universo de Bergson e Deleuze não aparece de modo frequente nos processos criativos da literatura e do cinema nos quais se inspira. O que dizer então da ação política, em que o pragmatismo, o funcionalismo e a corrupção ofuscaram qualquer faísca de criação. Contudo, queremos ressaltar aqui a experiência e a importância do ato criativo sob a fórmula da *fabulação*: é nela que quiçá possamos encontrar um refúgio para enfrentar questões vitais como a sobrevivência, a superação de obstáculos (morais e sociais) e uma criação artística mais autêntica. Assim, a prática individual e coletiva da fabulação constitui-se como uma ferramenta indispensável para resistir ao intolerável ou para criar novos modos de vida na contemporaneidade.

Referências bibliográficas

BERGSON, H. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris: PUF, 1932.

⁴⁶ BERGSON, H. *Le possible et le réel*. In: *La pensée et le mouvant*. Paris: PUF, 1934, p. 113.

⁴⁷ *Ibidem*. Introduction (Première partie), p. 14-15.

⁴⁸ KOBOL, S. “O bergonismo de Gilles Deleuze”. *Trans/Form/Ação*. São Paulo, n. 27, v. 2, p. 31-50, 2004.

⁴⁹ BERGSON, H. *Op. Cit.*, p. 113, nota I.

⁵⁰ DIDI-HUBERMAN, G. Entrevista “La noche de la filosofía”: *Canal Encuentro*, 2017.

BERGSON, H. **La pensée et le mouvant.** Paris: PUF, 1934.

BERGSON, H. **L'évolution créatrice.** Paris: PUF, 1907.

BERGSON, H. **Matière et mémoire:** essai sur la relation du corps a l'esprit. Paris: PUF, 1896.

BOGUE, R. Visiones y audiciones: la imagen en el pensamiento tardío de Gilles Deleuze. **Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas,** Buenos Aires, n.19-20, 2017, p. 63-83.

DELEUZE, G. **Cinéma 2 – L'Image-temps.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

DELEUZE, G. **Crítica e clínica.** Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Kafka:** Por uma literatura menor. Trad. Cíntia V. da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DIDI-HUBERMAN, G. Entrevista “La noche de la filosofía”: **Canal Encuentro**, 2017.

FRAZER, J. G. **Le Rameau d'or. Une étude sur la magie et la religion.** Reinwald, Paris, 1903.

KOBOL, S. O bergsonismo de Gilles Deleuze. **Trans/Form/Ação.** São Paulo, n. 27, v. 2, p. 31-50, 2004.

LAPOUJADE, D. **Deleuze, os movimentos aberrantes.** Trad. Laymert G. dos Santos. São Paulo: N-1 edições, 2015.

ROCHA, G. **Revolução do Cinema Novo.** Rio de Janeiro: Alhambra Embrafilme, 1981.

ROMERO, G. La estética del hambre y la violencia en el cine de Glauber Rocha. In: GUTIÉRREZ, E (Comp.). **Los caminos de la imagen: aproximaciones a la ontología del cine.** Buenos Aires: Prometeo, 2016, p. 97-118.

ZOURABICHVILI, F. **O vocabulário de Gilles Deleuze.** Trad. A. Telles. Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias de Informação: Unicamp, 2004.

ZUNINO, P. **Deleuze: el laberinto de la imagen.** Buenos Aires: Teseo, 2020.

ZUNINO, P. **Bergson:** a metafísica da ação. São Paulo: Humanitas, 2012.

Recebido em 10.10.2023.

Aceito para publicação em 24.11.2023.

© 2023 Pablo Enrique Abrahan Zunino. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)