

INTERCESSORES E AUTORES NO CINEMA SEGUNDO GILLES DELEUZE

SUSANA VIEGAS

IFILNOVA/NOVA FCSH
susanaviegas@fcsb.unl.pt

PEER REVIEWERS

MARIA IRENE APARÍCIO
IFILNOVA/NOVA FCSH

SUSANA NASCIMENTO DUARTE
IFILNOVA/NOVA FCSH

RESUMO

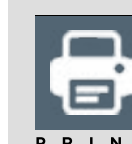
Como conciliar a forte presença da “politique des auteurs” nos textos que Gilles Deleuze dedicou ao cinema com uma conceção de “enunciado coletivo”? Para analisar a necessidade de uma conciliação, é necessário esclarecer o que Deleuze entende por autor e por coletivo. É possível encontrar na sua filosofia do cinema uma ideia pós-estruturalista de autor que rejeita que este seja um indivíduo unificado. É nessa contracorrente metafísica que ele desenvolve uma conceção de “enunciados coletivos” ao falar do cinema político. Assim, através das formas de agenciamento que surgem numa certa prática cinematográfica que questiona a conciliação, o documentário de fabulação (Pierre Perrault e Abbas Kiarostami), é possível visitar a “politique des auteurs” e reavaliar práticas colaborativas.

PALAVRAS-CHAVE: GILLES DELEUZE; FILOSOFIA DO CINEMA; AUTOR; ENUNCIADO COLETIVO; FABULAÇÃO.

ABSTRACT

How can we reconcile the strong presence of the *politique des auteurs* in Gilles Deleuze’s texts on cinema with the concept of ‘collective enunciation’? To investigate the need for such reconciliation, we first need to establish what Deleuze understands by author and collective. His film philosophy evinces a poststructuralist idea of the author, rejecting it as a unified subject. In that metaphysical countermovement he proceeds with a conception of ‘collective enunciations’ when talking about political cinema. Thus, through the forms of assemblage that arise in a specific cinematographic practice – the documentary of fabulation (Pierre Perrault and Abbas Kiarostami) – it is possible to revisit the *politique des auteurs* and reevaluate collaborative practices.

Keywords: Gilles Deleuze; Philosophy of Film; Author; Collective Enunciation; Fabulation.



Problematizar o autor

A crítica de cinema francesa foi palco, nos anos 50, de uma polémica que opunha os críticos dos *Cahiers du cinéma* à tendência do cinema francês em realizar adaptações literárias, com filmes muito centrados no enredo e nos diálogos, perpetuando a clivagem artística entre o autor da história e o realizador do filme. O célebre texto escrito por François Truffaut em 1954, “Uma certa tendência do cinema francês”, idealizava uma “política dos autores” na qual Truffaut procurava novas formas de realizar filmes que não seguissem o modelo das adaptações literárias e que evidenciassem a diferença entre a palavra e a imagem (1999a).

Esse texto norteou, durante décadas, uma crítica de cinema que enaltecia o realizador, comparado a um génio. Ter uma visão peculiar e original sobre um mundo cinematográfico imaginado, era critério para elogiar mesmo os realizadores mais populares, tais como Alfred Hitchcock, Nicholas Ray, John Ford e Howard Hawks, entre outros realizadores de Hollywood. No ano seguinte, Truffaut publicava “*Ali Baba* e a ‘política dos autores’” (1999b), nomeando finalmente o manifesto. Esta política dos autores reforçava uma ideia metafísica de autor como sujeito unificado, como um centro gravitacional que reúne os diversos filmes realizados por um cineasta, anulando as diferenças entre filmes e reforçando as suas repetições.

Mais tarde, as diversas interpretações à volta da política dos autores, e consequentes controvérsias, afastam-na cada vez mais da sua génese interventiva, até à simplificação e distorção final quando Andrew Sarris a traduz como “teoria do autor” (Andrade 2018). A teoria do autor vem consolidar uma noção de autor que expressa uma certa coerência formal, estética, temática, técnica, etc., que se pode encontrar no conjunto de filmes que compõem a obra de um realizador.

Porém, tal como Michel Foucault afirmou, estamos perante uma noção de autor que se ancorava, de uma forma concomitante, na noção de obra: “A palavra “obra” e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas

quanto a individualidade do autor” (2001, 270). Assim, o conceito de autor ganhava contornos metafísicos que se refletiam na prática da crítica e da indústria cinematográfica.

A ideia de autor parece não excluir, por si só, a ligação soberana do realizador com uma equipa técnica, situação que pode ser considerada, num primeiro nível, como correspondendo ao trabalho colaborativo no cinema. Mas, em contrapartida, esta ideia restringe essa prática colaborativa a um trabalho hierarquizado, de tarefas definidas, não esgotando as formas de colaboração possíveis. Uma reflexão sobre o lado coletivo e colaborativo (e sobre a sua distinção e problematização) no cinema permite-nos uma reflexão sobre o que Deleuze entende por documentário de fabulação, “cinema de realidade” e não “cinema de ficção” (2015, 243), abertura por excelência ao Outro como personagem cinematográfica real. No documentário de fabulação, entram em cena personagens reais, personagens que ficionam, fabulam, sem serem fictícias (Deleuze 2015, 237). A própria autoridade do realizador-autor parece sair fragilizada deste encontro. Perante essas personagens em devir, também o realizador devém outro. Há assim um duplo devir: do realizador e das personagens, num processo que implica uma reavaliação das categorias do próprio cinema de ficção (narrativa verídica, distinção entre ponto de vista subjetivo e objetivo, etc.).

A defesa do documentário de fabulação parece contradizer a forte presença da política dos autores nos textos que Deleuze escreveu sobre cinema, *Cinema 1: A Imagem-movimento* e *Cinema 2: A Imagem-tempo*. Num primeiro momento, Deleuze parece seguir a crítica dos *Cahiers* guiada pela política dos autores. Porém, importa repensar o conceito de autor num contexto pós-estruturalista de rejeição de um sujeito unificado, da morte do autor e do nascimento do leitor (Barthes 1977). Poderia, certamente, dar um maior destaque à palavra “política” em “política dos autores” mas, para esta análise, o que mais me interessa é confrontar a ideia original de autor, consolidada nos textos de Truffaut, com a morte e ausência dessa ideia, proposta filosófica à qual a política dos autores parece ter ficado imune.

Como é que o “autor” em “política dos autores” é abalado pelo contexto filosófico que afirmava a sua morte?

É clara a preferência de Deleuze por certos cineastas, os grandes autores segundo a crítica de cinema mais influente em França, os *Cahiers du cinéma*: Hitchcock, Welles, Bresson, Godard, Antonioni, Duras ou Rohmer, e, na maior parte das vezes, pela (quase) totalidade dos seus filmes. No entanto, sem o citar diretamente, Deleuze segue as preocupações que Barthes expressara quando afirmava: “nas sociedades etnográficas, a responsabilidade pela narrativa nunca é assumida por uma pessoa, mas por um mediador, um xamã ou um relator, cuja performance (o domínio do código narrativo) pode ser admirada, mas nunca o seu génio” (1977, 142). Assim, mais do que em autores e pessoas, é necessário refletir sobre a noção de sujeito, elemento que existe apenas na enunciação, ou seja, não existe fora do discurso (Barthes 1977, 145).

No segundo volume de *Cinema*, quando fala do cinema político moderno, Deleuze introduz conceitos que, justamente, relançam as questões de autor, sujeito, enunciado e enunciação, revisitando, desse modo, uma ambiguidade antiga. Não cita Barthes diretamente talvez porque o seu interesse não seja o do leitor (nem mesmo o do espetador de cinema). O ponto de vista deleuziano é sempre o da criação, não o da receção. Por essa razão, Deleuze procurou no cinema político moderno novas formas de colaboração que não fossem meramente técnicas, a realização de tarefas diferenciadas, industrializadas, mas formas que potenciasssem a criação e os elementos ontológicos que mais o fascinavam: o acaso e o inesperado, a diferença, o devir e a fabulação.

O realizador-autor é o responsável por uma obra coerente mas dificilmente domina todas as fases envolvidas na produção de um filme. Por exemplo, o que seria de alguns dos mais lendários filmes de Hitchcock, como *A Mulher que viveu duas vezes/Vertigo* (1958) ou *Psico/Psycho* (1960), sem as composições musicais de Bernard Herrmann? Tentar compreender esta parceria retomando o critério de comparação entre as duas práticas artísticas, a literária e a cinematográfica, dominante nos debates dos anos 50, vem apenas mostrar o seu carácter incompleto: um filme não se limita ao processo da passagem alquímica da palavra escrita à imagem, e, na verdade, é mais do que a visão personalística e

autobiográfica do seu realizador, segundo um sujeito metafísico, tal como Truffaut defendia.

A política dos autores, fruto de um contexto histórico de produção cinematográfica muito particular que explica o seu aparecimento na França do pós-guerra, parece hoje fora de moda. Porém, há uma questão que não passou de moda: a relação entre imagem e palavra. No regime da imagem-tempo, o som (música, ruído, voz) liberta-se da sua ligação com a imagem, tal como acontecia no cinema clássico. Imagem e som seguem uma lógica própria e independente em vez de se subordinarem um ao outro. Por exemplo, como analisar essa separação num documentário de fabulação (filme no qual uma personagem real, um ator não profissional, faz de si próprio e conta a sua própria história)? Quem fala no documentário de fabulação? E, o que nos mostra o realizador? A entrada do Outro no cinema dita o fim da autoridade do autor e, tal como é preciso que o autor morra para que o leitor surja, como afirmava Barthes, também é preciso que a noção de pessoa morra para que surja a de sujeito fendido. Este processo de despersonalização corresponde, precisamente, ao nascimento do cinema político.

Fabulação e o povo que falta

Interessava a Deleuze pensar como é que o cinema nos mostra as personagens - não apenas através da oposição e transição entre câmara objetiva (mostrar o mundo) e câmara subjetiva (mostrar o mundo que a personagem vê), oposição fundamentada na identidade da personagem, mas quando nos mostra o devir-outro da personagem. No cinema moderno, esta mudança de perspetiva expressa-se numa imagem subjetiva indireta livre, ideia que Deleuze retira de Pier Paolo Pasolini (2009, 119) mas que reinterpreta através do conceito de fabulação de Henri Bergson (2015, 240).

O objetivo de Deleuze com essa reinterpretação é, em primeiro lugar, o de acentuar a dimensão política do conceito bergsoniano de fabulação dando, desse modo, um novo sentido à oposição clássica entre o indivíduo e as massas. Em *As Duas Fontes da Moral e da Religião*, Bergson refere que

a fabulação tem uma função essencial nas comunidades fechadas (mais estáveis e mais instintivas que as comunidades abertas) nas quais os indivíduos seguem uma rígida estrutura social. Pelo contrário, ao se guiarem menos pelos instintos e serem mais autônomos, os indivíduos das sociedades abertas são mais imprevisíveis. A fabulação vem controlar esta abertura ao ativar um “instinto virtual” que fecha a moral, que promove a conservação da sociedade e a obrigação moral para com o Outro (Bergson 2005, 99). A função fabuladora da religiosidade e da criação de seres mitológicos e lendários protege o indivíduo do exercício da sua própria natureza, isto é, é uma “reação defensiva” à sua natureza livre, autônoma e inteligente.

Neste ponto, importa reter desta ideia de fabulação, não o fechamento das comunidades abertas através de rituais repetitivos, incompatível com o pensamento deleuziano, mas as possibilidades associadas de “alucinações e vertiginosas ruturas na experiência”, tal como afirma Ronald Bogue (2007, 94). Assim, Deleuze afirma: “O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos amos ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, porquanto dá ao falso o poder que o converte numa memória, numa lenda, num monstro” (2015, 236). A fabulação é sinónimo de criação de lendas, tal como acontece, por exemplo, no documentário de Pierre Perrault, *Para que o Mundo Prossiga/Pour la suite du monde* (1963): citando Perrault, quando as personagens reais são apanhadas “em flagrante delito de fazer lendas” (Deleuze 2015, 237).

Num documentário tradicional, o realizador continua a seguir a lógica da distinção entre ver a personagem objetiva ou subjetivamente, em particular quando procura imaginar como é ser essa personagem real e nos mostra o mundo como ela o vê, acreditando que a personagem tem a sua identidade já formada. Na fabulação, a lógica é diferente: o realizador não procura mostrar o mundo como a personagem real o vê, mas antes o seu devir, as passagens entre estados. A personagem devém outro ao mesmo tempo que o cineasta devém outro (Deleuze 2015, 240), isto é, há um duplo devir (Deleuze 2015, 348). Ou seja, o cineasta já não é o criador de enunciados individuais, próximo da imagem tradicional de

autor na literatura, mas é o criador de enunciados coletivos: o cineasta é um intercessor (Deleuze 2015, 240) ou um “catalisador” (Deleuze 2015, 347), também ele devém outro. É um intercessor (no sentido em que intercede pelo outro), e não um interceptor (no sentido de interceção).

O enunciado coletivo

Os enunciados coletivos levantam uma série de questões. Será que eles quebram o discurso hegemónico ou chegam a ser uma rutura? Como se relaciona o privado e o impessoal? De quem é a fala no documentário de fabulação?

A fabulação das personagens reais substitui as ficções do cineasta, defende Deleuze (2015, 237). A questão do cinema enquanto arte colaborativa surge neste ponto: não cabe simplesmente ao artista (pintor, realizador, escritor) criar um coletivo ou um povo pois é o povo que está em falta (Deleuze 2003, 233; 2015, 340). É justamente da sua criação que o cinema político moderno se ocupa. Ou seja, é preciso remontar à natureza ontológica desta prática, e não analisar apenas a intervenção conjunta de diversas tarefas, tal como é norma no cinema: o cinema enquanto arte colaborativa reavalia o modo como se entende a criação de novas subjetividades e o modo como estas se expressam. O cinema adia para o futuro a eventual presença de um povo. Assim, a relação entre arte e política acontece neste duplo devir, e a partir de duas impossibilidades: o artista não pode criar o povo em falta e, em contrapartida, o povo, nas suas lutas, não se cria a si mesmo por meios artísticos. “O povo não pode ocupar-se de arte”, afirmava Deleuze (2003, 233). É deste modo que a prática artística do documentário de fabulação inicia um processo de criação de personagens reais e lendárias, em devir. Desses devires-outro, poderá surgir o povo que falta.

Deleuze refere o trabalho colaborativo em Pierre Perrault. Perrault não faz documentários sobre o Outro (segundo uma perspectiva objetiva sobre essa realidade que, no fundo, expressaria as suas próprias ficções) mas trabalha colaborativamente com o Outro, deixando-o fabular. A realidade do Outro aparece do seu ponto de vista mas enquanto devém outro,

enquanto é apanhado a fabular. *Para que o Mundo Prossiga* é um filme sobre uma encenação da caça à baleia branca, tal como era feita antigamente, realizada pelos jovens de uma pequena ilha perto da cidade do Quebeque (Isle-aux-Coudres). *Para que o Mundo Prossiga* fala com o sotaque dos habitantes dessa pequena ilha, sotaque característico de uma província francófona do Canadá, mas simultaneamente desenquadrada do francês padrão de França e marginalizada pela maioria de falantes de inglês no Canadá. Ao não impor as suas ficções (a sua educação, o seu conhecimento histórico, linguístico, cinematográfico), Perrault também devém o outro. Ele precisa que as personagens sejam seus intercessores, tal como elas precisam dele como instigador e criador de arte.

O cinema, enquanto arte colaborativa, reavalia o modo como se entende a criação de novas subjetividades e, de um modo relacionado, como se entende a criação de uma temporalidade própria, “emancipação do tempo” (Deleuze 2015, 66) da habitual sequência zelada por um passado cronológico. “Eu é outro”, diz Deleuze citando Arthur Rimbaud (2015, 240). Esta é a fórmula dos devires da função fabuladora relançada por Deleuze no seio do cinema político moderno. Introduce assim uma nova subjetividade e uma nova vivência do tempo totalmente viradas para o futuro: em devir. Os devires de realizador e de personagens acontecem numa imagem-tempo direta. A imagem direta do tempo, ou imagem-tempo, apresenta-se nas imagens-cristal segundo duas categorias: segundo a ordem do tempo e segundo a série do tempo. Uma imagem-cristal é, diz-nos Deleuze, o mais pequeno circuito entre a imagem atual e a sua imagem virtual, entre o presente e o passado (2015, 110). Se a ordem do tempo corresponde à simultaneidade de pontas de presente - tal como acontece em *O último ano em Marienbad/L'année dernière à Marienbad* (1961) de Alain Resnais - e à coexistência de camadas de passado - no caso de *O Mundo a seus pés/Citizen Kane* (1941) de Orson Welles -, já a série do tempo corresponde ao futuro e ao ser do devir. O documentário de fabulação é desta natureza. A terceira imagem-tempo “reúne o antes e o depois num devir em vez de os separar: o seu paradoxo é introduzir um intervalo que dura no momento mesmo”

(Deleuze, 2015, 244). Na imagem-tempo, a montagem deixa de ser o encadeamento de imagens (visuais e sonoras) para evidenciar o antes e o depois, o intervalo. É no devir que a imagem cinematográfica reúne o antes e o depois, sem que esta reunião aconteça num momento presente.

Deleuze distingue o cinema político clássico do cinema político moderno pela presença ou ausência do povo. Mas de que modo pode um filme ser político sem que o povo exista? Como pensar a heterogeneidade do povo?

O cinema sempre teve a capacidade de representar as massas, um coletivo ou um povo. Na imagem-movimento o povo está presente e o indivíduo, tornado herói, representa esse coletivo. Neste regime, o povo está presente como individual (Deleuze 2015, 254), como um povo tornado sujeito coletivo ou estereotipado. Há um povo presente nos filmes de Sergei Eisenstein, Aleksandr Dovjenco, King Vidor, Frank Capra e John Ford. Mas, se nesse período anterior à guerra o povo está presente (por homogeneidade), no pós-guerra, falta o povo (por heterogeneidade). A ausência de povo é a primeira marca assinalada por Deleuze para caracterizar a alteração entre o cinema clássico e o moderno do ponto de vista político. Trata-se da abertura do terceiro tipo de imagem-tempo cristalina, virada para o futuro: “Não o mito de um passado mas a fabulação de um povo por vir” (Deleuze 2015, 349). No cinema político moderno as minorias não têm modelo a seguir (que seria sempre o modelo das majorias, dos amos ou colonizadores); elas estão em devir. Os movimentos de libertação do colonialismo coincidem com a crise da identidade coletiva, também ela colonizada.

Mas, como é que o cinema em particular pode responder ao espaço vazio deixado pelo desaparecimento da noção de Autor? É nos textos que Deleuze escreveu com Félix Guattari que surge o conceito de “agenciamento coletivo”, conceito que contraria a autoridade de um Eu-sujeito como autor. Tal como afirmam: “Escrevemos *O Anti-Édipo* a dois. Como cada um de nós era vários, já era muita gente” (2001, 9). Cada Eu-sujeito é já uma multiplicidade de identidades, um Eu-fendido que provisoriamente vai garantindo alguma consistência dessa multiplicidade: um Eu-fendido que não chega a ser um Eu-objeto com as mesmas propriedades ontológicas

do Eu-Sujeito com que se relaciona (segundo a mudança que ocorre através das convenções cinematográficas que indicam o ponto de vista subjetivo e objetivo). Mas, esta alteração ontológica não se dá apenas ao nível dos sujeitos. Deleuze e Guattari dizem-nos que a realidade só existe agenciada, isto é, não há enunciados individuais ou subjetivos, pois todos os enunciados reenviam sempre a um agenciamento coletivo impessoal. Assim, o cineasta é um “agente coletivo” (Deleuze 2015, 347).

Através de uma análise fílmica detalhada de algumas cenas de *Close-Up* (1990), de Abbas Kiarostami, é possível ter uma ideia mais clara desta desconstrução. *Close-Up* tem dois sujeitos de enunciação: Kiarostami, o realizador, e Sabzian, a personagem real. O realizador dirige o filme, conduz as entrevistas à polícia, à família enganada e ao juiz, explica a Sabzian o que pensa fazer com as técnicas cinematográficas de que dispõe. Sabzian conta-nos a sua história, reconstituindo algumas das cenas nas quais se fez passar pelo realizador iraniano Mohsen Makhmalbaf. Mais do que o ponto de vista objetivo ou subjetivo, essas cenas mostram uma outra forma de narrativa.

Kiarostami visita Sabzian na prisão. O registo é de uma câmara oculta, exterior à sala onde se encontram, e cuja presença Sabzian conhece (o verdadeiro primeiro encontro já tinha ocorrido sem filmagem). Sabzian entra no plano por uma porta lateral, a câmara encontra-se noutra divisão, e, por entre as grades, vamo-nos aproximando daquela personagem que já sabemos ser um vigarista, preso por fraude e roubo de identidade. O cineasta decide manter a integridade da cena escolhendo o *zoom in* que culmina no *close-up*. No decorrer desse encontro, Sabzian pede a Kiarostami que este faça um filme sobre si. Esse filme já estava em marcha. Fazer-se passar por outra pessoa é, antes de mais, um problema jurídico, problema ignorado quando Sabzian volta a ser Makhmalbaf em todas as cenas de reconstituição. Ao longo do filme, os dois sujeitos de enunciação vão dialogando à vez, mas nunca há uma câmara subjetiva – do que Sabzian vê. O próprio filme revela-se como sendo fabulador no sentido em que é apanhado em flagrante delito de ficcionar e de criar lendas: abertura para uma sociedade iraniana que possa viver plenamente a

sua cinefilia (quando Sabzian pede a Kiarostami que transmita a Makhmalbaf que o filme *O Ciclista* também é seu). O discurso indireto livre mostra-se quando o próprio cinema se mostra (através de movimentos de câmara ou através da visibilidade da montagem). O uso do *close up* é um exemplo possível.

Falar pelo outro

Mas, para centrar a análise na criação artística, o documentário de fabulação levanta algumas questões em relação ao esquema tradicional que opõe sujeito-objeto e realizador-personagem e à importância da voz, pois as obras colaborativas nascem quando esta oposição se esbate. Afirma David Rodowick que é possível que as minorias (não no sentido demográfico do termo) possam ter uma voz ao mesmo tempo que a voz do intelectual é transformada (1997, 166). Assim é, pelo menos em teoria. Colocarmo-nos “no lugar do outro” é uma frase feita repleta de mal-entendidos. Dificilmente o fazemos e, quando o tentamos, impomos a nossa linguagem, a nossa visão, à diferença que queremos terminar e superar.

Por esta razão, a deslocação que Pasolini faz da subjetiva indireta livre para o campo cinematográfico ganha contornos políticos pois questiona o modo como o Outro pode ser representado, em particular quando o Outro pertence a uma classe social ou género diferente do “autor” do filme. Há uma questão que regressa sempre: como é que o cineasta pode devir-outro quando o ser desse devir implica o seu anonimato e o fim da sua autoridade?

Na fabulação procura-se um duplo devir entre o cineasta, que deixa a sua condição abstrata e metafísica, e a personagem real, que deixa a sua condição privada na medida em que tanto a “ficção pessoal” como o “mito impessoal” são orientados pelas ideologias e imagens do colonizador (Deleuze 2015, 347-348). O documentário de fabulação procura narrativas na primeira pessoa, especialmente aquelas de personagens reais, atores não profissionais que fazem de si próprios e que contam a sua própria história através de meios que o cineasta domina. Como se gerem estes dois polos? Por

subordinação ou por colaboração? A imagem subjetiva indireta livre permite mostrar o Outro como sujeito que não se deixa meramente subjugar por uma linguagem hegemónica.

Dar voz ao Outro para contar a sua própria história (mesmo que em discurso indireto livre) é aqui um elemento determinante que nos lembra a prática historiográfica de Michel Foucault. Quando Deleuze o entrevista em 1972, afirma que Foucault nos alertou para um problema de máxima importância: a indignidade de o intelectual “falar pelos outros” quando os próprios podem falar por si e de si (2005, 138). Os Outros têm o seu próprio contradiscurso sobre a sua situação que não se traduz na teoria que o intelectual tem.

Como escapar ao discurso hegemónico e à lógica do modelo representativo da perceção (sujeito-objeto)? Como é que surgem novas subjetividades que desafiam as próprias estruturas do poder institucionalizado?

Gayatri Spivak (1985) tem sido uma das vozes mais críticas de Foucault, Deleuze e Guattari por estes não terem evitado uma posição típica do intelectual pós-colonial, por muito que o tentassem. Spivak defende que o subalterno pode, de facto, falar quando o intelectual liberta espaço para lhe dar voz - não ao “falar por ele” mas ao “falar dele” e deixando-o falar.

Spivak discorda em particular da ideia deleuziana de que o povo não tem capacidade de se autorrepresentar. Deleuze defendia que o duplo devir é condição necessária para a realização deste processo pois nem o cineasta pode criar um povo que não existe ainda, nem o povo tem preocupações artísticas. Mas, porque afirmava Deleuze que o povo não se podia ocupar de arte? No entender de Spivak, trata-se de um mal-entendido que nasce de uma leitura acrítica do classismo de Marx quando este diz que “não [se] podem representar a si mesmos; devem ser representados” (1985, 36), isto é, devem ter um representante. No entender de Spivak, tanto a ideia de um agente individual como de um agenciamento coletivo são postas em causa pois agir no lugar de alguém (“vertreten”) não é sinónimo de representação (“darstellen”).

Referi anteriormente que o cinema político moderno mostra uma outra forma de narrativa. Porém, em última análise, quem atribui o direito de narrar? A questão tem

consequências ontológicas, existenciais, éticas, mas também epistemológicas. A dúvida paira sempre sobre qualquer documentário de fabulação. Os intercessores não descobrem uma verdade metafísica, preexistente, não seguem um discurso preestabelecido, mas constroem discursos minoritários. Em alternativa à lógica do modelo representativo da perceção (sujeito-objeto), que entende o cinema como criação de um mundo secundário, fantasioso e ilusório, uma mera alienação do verdadeiro mundo, Deleuze vai compreender o cinema como explícita criação da sua própria realidade. Ou seja, os mundos do cinema não precisam de se adequar a uma outra realidade ou a uma verdade exterior e anterior. No seu entender, o formalismo cinematográfico é mais importante que o realismo.

Assim, neste texto procurei retomar uma teoria da crítica de cinema fora de moda ou mal-interpretada, a “politique des auteurs”, e relacioná-la com alguns dos possíveis modos de relação entre arte e política no cinema, em particular no documentário de fabulação. A compreensão do cinema enquanto arte colaborativa parece surgir neste ponto, e não na ideia de que o cinema é coletivo pois requer o trabalho conjunto de diferentes técnicos. Os filmes analisados de Abbas Kiarostami e Pierre Perrault serviram para esclarecer o que se entende por colaboração, mas também para apontar algumas dúvidas que persistem sobre o “falar pelo Outro” quando podem falar por si e de si. Fica a ideia de que, segundo Deleuze, o cinema é uma arte colaborativa quando procura a criação de um coletivo, de um povo por vir. O grande paradoxo desta prática reside neste aspeto, pois o cinema é político quando o coletivo falta, ainda que (somente quando) seja desejado pela arte. É orientado por uma inexistência heterogénea. É uma ideia que vem do futuro, a partir de um elemento que está em falta, que está ausente. Ou seja, a fabulação funciona a partir de uma ausência. Neste ponto é interessante repetir a ideia deleuziana de que há um duplo devir, do cineasta e das personagens reais, do qual emerge este povo, este coletivo. Ambos precisam de abandonar a sua condição natural, no cineasta, abstrata, na personagem real, privada, num processo de despersonalização.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, José Navarro de. 2018. "Da politique des auteurs à auteur theory: cenas da crítica de cinema em 1963". Cinemateca Portuguesa, online: <http://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/Da-politique-des-auteurs-a-auteur-theory.pdf>
- BARTHES, Roland. 1977. "Death of the Author," in *Image-Music-Text*. London: Fontana Press: 142-148.
- BERGSON, Henri. 2005. *As Duas Fontes da Moral e da Religião*. Coimbra: Almedina.
- BOGUE, Ronald. 2007. *Deleuze's Way: Essays in Transverse Ethics and Aesthetics*. Abingdon: Ashgate.
- DELEUZE, Gilles. 2003. *Conversações 1972-1990*. Lisboa: Fim de Século.
- DELEUZE, Gilles. 2005. *A Ilha Deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras.
- DELEUZE, Gilles. 2009. *A Imagem-Movimento, Cinema 1*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- DELEUZE, Gilles. 2015. *A Imagem-Tempo, Cinema 2*. Lisboa: Sistema Solar.
- DELEUZE, Gilles/ GUATTARI, Félix. 2001. *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux*. Paris: Les éditions de Minuit.
- FOUCAULT, Michel. 2001. "O que é um autor?" in *Ditos e escritos - Estética: literatura e pintura; música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária: 264-298.
- RODOWICK, David N. 1997. *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham: Duke University Press.
- SPIVAK, Gayatri C. 1985. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG.
- TRUFFAUT, François. 2015. *Os filmes da minha vida*. Lisboa: Orfeu Negro.
- TRUFFAUT, François. 1999a. "Uma certa tendência do cinema francês", in *Nouvelle Vague*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa: 328-345.
- TRUFFAUT, François. 1999b. "Ali Baba e a 'política dos autores'", in *Nouvelle Vague*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa: 350-353.