

A filosofia deleuziana e o cinema de Glauber Rocha: uma conversação

Deleuzian philosophy and Glauber Rocha's cinema: a conversation

ADHEMAR SANTOS DE OLIVEIRA¹; ALEX FABIANO CORREIA JARDIM²;
PAULO HENRIQUE DIAS COSTA³

Resumo: O pensamento de Gilles Deleuze rompe com os limites da filosofia tradicional ao integrá-la com a arte e a ciência por meio de uma abordagem criativa e transversal. Sua “leitura em intensidade” propõe uma filosofia atravessada por afetos e intercessores, que ligam campos distintos como a arte, a ciência e o cinema. Para Deleuze, o pensamento não é inato, mas surge como resposta a signos que nos forçam a pensar – e é nesse contexto que se estabelece a relação entre filosofia e cinema como território de experimentação. A arte, para Deleuze, não é apenas objeto de análise, mas força que desestabiliza e transforma o pensamento. Em sua abordagem estética, as obras são compostas por “blocos de sensação”, formados por *perceptos* (sensações autônomas) e *afectos* (intensidades transformadoras). Esses blocos são fundamentais para compreender o conceito de devir, que produz novos modos de existência a partir das diferenças e da indeterminação. No cinema, especialmente no cinema político, essa força estética encontra expressão privilegiada. Cineastas, como Glauber Rocha, capturam *perceptos* e *afectos* para compor obras que desestabilizam a percepção e provocam o pensamento. Nesse campo, a *fabulação* se torna central: não como uma simples ficção, mas como um agenciamento estético-político que cria um povo por vir. Isso posto, propõe-se neste texto pensar a fabulação como elo entre cinema e filosofia, explorando seu papel na criação de novos mundos possíveis, a partir do cinema de Glauber Rocha. A arte cinematográfica se torna um campo fértil de resistência, invenção e subjetivação – campo em que a *fabulação* emerge como potência crítica e criadora, atravessando o estético e o político, e apontando para uma nova forma de existência coletiva que ainda está por vir.

Palavras-chave: cinema. Deleuze. Fabulação. Glauber Rocha. Povo por vir.

¹Doutorando em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Mestre em Filosofia pela Universidade Estadual de Montes Claros. E atualmente professor contratado no Departamento de Filosofia da Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES). E-mail: adhemar.filosofia@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9283895068490238>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6873-3417>.

² Doutor em Filosofia. Professor do Departamento de Filosofia, do Mestrado Profissional em Filosofia e do Mestrado em Letras-Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros. Coordenador do Grupo de Pesquisa em Filosofia, Ciências Humanas e Outros Sistemas de Pensamento/CNPq e Coordenador do Canal Agenciamentos Contemporâneos – www.youtube.com/agenciamentos. E-mail: alex.jardim@unimontes.br.

³Doutor em Artes Cênicas pela UFBA. Mestre em Filosofia pela UFU. Professor colaborador do Mestrado Profissional em Filosofia – Universidade Estadual de Montes Claros. Coordenador do Canal Agenciamentos Contemporâneos – www.youtube.com/agenciamentos – Email: phdcosta@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6187029293658811> ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6284-8486>.

Abstract: Gilles Deleuze's thought breaks with the limits of traditional philosophy by integrating it with art and science through a creative and transversal approach. His method, called "reading in intensity," proposes a philosophy traversed by affects and intercessors that connect distinct fields such as art, science, and cinema. For Deleuze, thought is not innate but arises as a response to signs that force us to think — and it is within this context that the relationship between philosophy and cinema is established as a space of experimentation. Art, for Deleuze, is not merely an object of analysis but a force that destabilizes and transforms thought. In his aesthetic approach, works of art are composed of "blocks of sensation," formed by percepts (autonomous sensations) and affects (transformative intensities). These blocks are essential to understanding the concept of becoming, which generates new modes of existence through difference and indeterminacy. In cinema — particularly in political cinema — this aesthetic force finds a privileged form of expression. Filmmakers such as Glauber Rocha capture percepts and affects to create works that unsettle perception and provoke thought. Within this field, fabulation becomes central: not as simple fiction, but as an aesthetic-political assemblage that creates a people yet to come. Thus, this text proposes to think of fabulation as a bridge between cinema and philosophy, exploring its role in the creation of new possible worlds through the cinema of Glauber Rocha. Cinematic art becomes a fertile ground for resistance, invention, and subjectivation — a field where fabulation emerges as a critical and creative force, crossing the aesthetic and the political, and pointing toward a new form of collective existence that is still to come.

Keywords: cinema. Deleuze. Fabulation. Glauber Rocha. People to come.

Uma das propostas metodológicas de Deleuze para fazer filosofia parte da "leitura em intensidade" – um procedimento que envolve a leitura e a criação de conceitos a partir dos *affectos* que atravessam o autor, mobilizados por outras formas de pensamento, como a arte e a ciência. No limite, trata-se de pensar o filosófico em articulação com o não filosófico: máquina com máquinas, experimentações e acontecimentos.

Nesse sentido, a proposta desta conversação não se enquadra exatamente no campo da estética ou da filosofia da arte, pois explora outros domínios conceituais presentes nas artes, como o cinema, concebido aqui como um espaço amplo que permite a criação, a experimentação e a fabulação. Essa abertura torna possível a associação entre a filosofia e a arte cinematográfica, permitindo-nos analisar o conceito de fabulação na relação entre filosofia e cinema no pensamento de Deleuze. O objetivo é compreender de que modo esse conceito é formulado no pensamento deleuziano e como pode ser articulado ao cinema político, especialmente ao cinema de Glauber Rocha. Como primeira hipótese, observamos que o cineasta é capaz de criar, em suas narrativas fílmicas, uma fabulação criativa que opera uma dobra na própria ficção.

Além disso, em uma entrevista incluída na obra *Conversações* (1992), Deleuze discute a relação entre arte e política ao problematizar a “criação de um povo”. Para ele, os maiores artistas são aqueles que, em suas obras, apelam a um povo e, ao mesmo tempo, reconhecem sua ausência. O artista só pode apelar para o povo, pois dele necessita, mas não lhe cabe criá-lo. O povo deve criar a si mesmo, pelos seus próprios meios, de modo que a arte e o povo se encontrem mutuamente. Quando esse processo de autocriação tem início, emerge um devir que conecta povo e arte.

Deleuze identifica que o que há de comum – e que promove essa conexão entre povo e arte – é a criação de um povo por meio da fabulação. Trata-se de um conceito que não se limita à esfera da arte, estendendo-se também à política. Embora o filósofo não se dedique extensivamente à elaboração sistemática da noção de fabulação, ela ocupa um lugar central em seu pensamento sobre arte e política. Podemos, assim, compreender a fabulação como um tipo de agenciamento que opera simultaneamente nos campos estético e político, sempre vinculado à figura de um povo – mas de “um povo que falta” – contribuindo, portanto, para a criação de um novo povo. Nas palavras de Deleuze (1992, p. 215):

Quando um povo se cria, é por seus próprios meios, mas de maneira a reencontrar algo da arte [...], ou de maneira que a arte reencontre o que lhe faltava. A utopia não é um bom conceito: há antes uma “fabulação” comum ao povo e à arte. Seria preciso retomar a noção bergsoniana de fabulação para dar-lhe um sentido político.

Para traçarmos um percurso em torno desse conceito, é necessário revisitar a noção bergsoniana de fabulação. Isso porque Deleuze “rouba” o conceito de fabulação da obra bergsoniana; e, não por acaso, essa noção aparece pela primeira vez com a assinatura deleuziana justamente nos livros sobre cinema – obras fundamentadas na filosofia bergsoniana.

Em seu último livro, *As duas fontes da moral e da religião* (1978), Bergson volta-se ao tema da humanidade e às obras do homem, com ênfase em dois grandes eixos: a organização social e a fabulação⁴. Segundo Lapoujade (2017), os problemas

⁴ A palavra “fabulação” é relativamente incomum na língua francesa. Seu primeiro registro documental aparece no *Dictionnaire Le Robert*, de 1839, com o sentido de representação imaginária e fantasiosa. Bergson foi o primeiro filósofo a utilizar o termo como conceito filosófico, atribuindo-lhe um papel fundamental em sua teoria social na obra *Les Deux*

abordados por Bergson nesse trabalho dizem respeito à sociologia, à etnologia, à história das religiões e das civilizações. Tais questões, contudo, só podem ser compreendidas no plano das tendências como Natureza e como Vida.

Ou seja, no plano da Natureza, o homem torna-se um animal social cujas tendências – “obedecer, crer e criar” – passam a estar vinculadas ao conceito de *apego à vida*. Essas tendências “circunscrevem o círculo no qual o homem desenvolve as formas da sua humanidade” (Lapoujade 2017, p. 90).

Bergson enfatiza que as sociedades humanas são atravessadas por duas forças. A primeira é a força de conservação, que corresponde ao instinto, ou, como ele define, ao *instinto virtual*; a segunda é a potência de criação, que o filósofo denomina *emoção criadora*. Entre essas suas forças, Bergson situa a *fabulação*, entendida como “uma ação da inteligência” (Bogue 2007, p. 94 – tradução nossa). A função da fabulação consiste justamente em contrariar as tendências imanentes à própria inteligência⁵, posicionando-se, portanto, entre o instinto e a criação.

Segundo Bergson (1978, p. 90-101):

[...] “fabulação” ou “ficção” ao ato que as faz surgir [...] poderá justamente imitar a percepção e, com isso impedir ou modificar ação. Uma experiência sistematicamente falsa, erguendo-se diante da inteligência, poderá detê-la no momento em que ela vá muito longe nas consequências que tire da experiência verdadeira. [...] o instinto não mais existe senão em estado de resquício ou virtualidade, e considerando que não é bastante forte para provocar atos ou para os impedir, ele deverá suscitar uma percepção ilusória ou pelo menos uma contrafação de lembrança bastante precisa, bastante impressionante, para que a inteligência se decida por ela.

Nessa perspectiva, a inteligência, ao mesmo tempo que amplia as possibilidades de vida, fragiliza os recursos de sobrevivência instintivos. Por isso,

Sources de la Morale et de la Religion (1932). Nessa obra, a *fabulação* é definida como uma “atividade da imaginação” que ajuda a superar o medo, a manter a organização social e, ainda, como uma força criativa das religiões.

5 “Inteligência é o vocábulo que Bergson utiliza para falar de inteligência em Kant. Daí a inteligência ser entendida como faculdade através da qual representamos o mundo. O que torna a crítica bergsoniana à inteligência uma crítica aos sistemas filosóficos que foram erguidos sob a égide do entendimento, da razão e do conhecimento. [...] pois para [Bergson] a faculdade da inteligência não pode servir de referência para o exercício do pensamento visto que se ela representa o mundo, isto é, porque está subordinada à faculdade de agir” (Pimentel 2010, p. 81).

Bergson ressalta que “não tem outro recurso [...] se não contrapor a inteligência à inteligência” (Bergson 1978, p. 107), sugerindo que é a própria inteligência que deve fornecer meios para sustentar o *apego à vida*. Assim, o conceito de *apego à vida*, tal como formulado por Bergson em *As duas fontes*, está relacionado a duas tendências humanas fundamentais: a tendência a obedecer (relacionada à obrigação) e à tendência a crer (relacionada à função fabuladora).

Essas duas formas de apego à vida obedecer e crença circunscrevem os limites da espécie humana. Inteligência, obediência e crença são três faculdades que fixam esses limites, ao mesmo tempo em que determinam no homem a sua humanidade (Lapoujade 2017, p. 101).

A inteligência, portanto, estabelece uma relação de causa e efeito na qual a vida social construída pelo ser humano é consolidada por meio de um hábito que, com o tempo, se firma e se reestrutura na relação sensório-motora de obediência e crença. Esse hábito fixa a humanidade às leis da vida que, por sua vez, se manifestam e se consolidam na organização social.

[...] a vida social nos aparece como sistema de hábito mais ou menos fortemente enraizados que correspondem às exigências da comunidade. Alguns deles são hábitos de mandar; os demais, em maioria, são hábitos de obedecer, e obedecemos ou à pessoa que manda em vista de uma delegação social, ou à própria sociedade da qual emana certa ordem impessoal confusamente percebida ou sentida. [...] O mal se oculta tão bem, o segredo é tão universalmente conservado que, cada um, no caso, é enganado por todos: por mais severamente que pretendamos julgar os demais homens, no fundo os acreditamos melhores que nós. Nessa feliz ilusão repousa boa parte da vida social (Bergson 1978, p. 8-9).

Ao refletir sobre a tendência da obrigação, Bergson responde a um imperativo vital que se relaciona diretamente à representação da inteligência. A inteligência, segundo ele, tem o poder de “retardar no homem o movimento da vida” (Bergson, 1978, p. 108). Nesse sentido, Lapoujade (2017, p. 96) observa que:

[...] para viver, não basta se adaptar é preciso, primeiro ter *apego à vida*. Nunca o homem, reduzido a sua pura inteligência, teria constituído uma espécie viável se natureza não tivesse encontrado o meio de contrabalançar esse desequilíbrio prendendo-o a vida.

A obrigação torna-se, portanto, um ponto de fixação no *apego à vida*, estabelecendo-se na solidariedade social – que inclui o apego ao outro, à família, ao

Estado e à pátria. No entanto, segundo Bergson, essa obrigação construída pelo vínculo social possui uma ordem vital na qual, como observa Lapoujade (2017), o apego não se refere à vida em si, mas à sociedade. O apego aos outros é, em última análise, um apego a si mesmo, relacionado à ideia de um “eu social” que se constitui na e pela interação com os outros.

Ao analisar o papel social das religiões na sociedade, Bergson mostra que o *apego à vida* adquire outra dimensão. Segundo Zacharias (2019), à medida que a sociedade foi se organizando por meio do sistema sensório-motor, tornou-se cada vez mais complexa, acompanhando a evolução da humanidade e o desenvolvimento de sua inteligência. Essa evolução permitiu ao ser humano antecipar movimentos – capacidade diretamente relacionada à sobrevivência instintiva e à adaptação ao meio. Nesse processo, diversas instâncias da vida humana são incorporadas como automatizações do comportamento, o que nos leva a desenvolver certo controle sobre a própria existência. Zacharias (2019, p. 33) destaca que:

[...] um dos motivos pelos quais a inteligência enfraquece a atenção a vida, um mecanismo sensório-motor, por meio do qual os seres humanos estão prontos para reagir aos imprevistos do mundo, para atuar de forma automática. A inteligência confere uma quebra a esse automatismo, pois permite a reflexão e, conseqüentemente, a escolha. Dessa forma, o fato de poder agir de maneira distinta daquela a qual a atenção à vida nos levaria, coloca em ameaça o funcionamento estrutural que permite a manutenção da vida em grupo.

244

Na perspectiva bergsoniana, a inteligência representa uma grande ameaça à sobrevivência humana, pois enfraquece nosso estado de atenção à vida, ao nos colocar frente à consciência de nossa finitude. Dessa forma, “a inteligência tem, de fato, o poder de desacelerar no homem o movimento da vida; ou melhor, ela desfaz as suas ligações com a vida” (Lapoujade 2017, p. 90-91). Esse enfraquecimento da atenção à vida nos conduz a um estado depressivo que, segundo Lapoujade (2017, p. 91), não se trata de uma depressão individual, mas de uma depressão biológica que afetaria toda a espécie humana. “O homem, como ser inteligente, pode ser definido como uma espécie doente”.

Bergson (1978), portanto, destaca que a depressão é uma questão tanto moral quanto religiosa, e essas duas dimensões constituem a essência do apego à vida. O

filósofo enfatiza que a função da religião está diretamente ligada à conservação social, pois “nunca existiu sociedade sem religião” (Bergson 1978, p. 87). Nesse âmbito, “[...] a religião é uma reação defensiva da natureza contra a representação, pela inteligência, da inevitabilidade da morte” (Bergson 1978, p. 109). Todavia, segue Bergson (1978, p. 107):

Devemos sempre ter em mente que o domínio da vida é essencialmente o do instinto, que em certa linha de evolução o instinto cedeu uma parte de seu lugar à inteligência, que uma perturbação da vida pode dar-se e que a natureza não tem outro recurso então se não contrapor a inteligência à inteligência. A representação intelectual que restabelece assim o equilíbrio em proveito da natureza é de ordem *religiosa*.

Desse modo, Bergson não atribui as superstições e as representações fantasmáticas à fabulação ou à ficção como meros atos de criação de divindades e mitos – ou seja, representações fictícias que limitam a imaginação. Ao contrário, é justamente essa capacidade de produzir imagens, que ele denomina *função fabuladora*, que se torna central em sua filosofia. Segundo Bergson, essa função está na origem de formas narrativas como o romance, o drama e a mitologia. No entanto, ele nos chama a atenção para o fato de que:

[...] nem sempre houve romancistas e dramaturgos, ao passo que a humanidade jamais se privou de religião. É, pois, provável que poemas e fantasias de todo gênero tenham vindo por acréscimo, aproveitando-se de que o espírito sabia fazer fábulas, mas que a religião era a razão de ser da função fabuladora: em relação à religião, essa faculdade seria efeito e não causa (Bergson 1978, p. 90).

A *função fabuladora*, nessa perspectiva, é um componente central da religião nas sociedades, configurando-se como uma ação da inteligência, mais uma forma de o ser humano se conectar com a vida. O ato de crer, segundo Bergson, desenvolve-se a partir da capacidade humana de fabular. Portanto, à essa função atribui-se um papel social. Nas palavras do filósofo:

[...] o esforço de invenções que se manifesta em todo domínio da vida pela criação de espécies novas encontrou na humanidade apenas o meio de se continuar por indivíduos aos quais é outorgada então, com a inteligência, faculdade de iniciativa, a independência, a liberdade. Se a inteligência ameaçar agora romper em certos

pontos a coesão social, e se a sociedade deve substituir, é preciso que, nesses pontos, haja um contrapeso instinto, dado que seu lugar está precisamente tomado pela inteligência, impõem-se que uma virtualidade de instinto que subsiste em torno da inteligência, produza o mesmo efeito: ele não pode atuar diretamente, mas, dado que a inteligência opera sobre a representação do real que conseguirão, por meio da própria inteligência, contrapor-se ao trabalho intelectual. Assim se explicaria a função fabuladora. Se, ademais, ela desempenha um papel social, deve servir também ao indivíduo, que a sociedade tem o mais das vezes interesse em controlar (Bergson 1978, p. 99).

Desse modo, pensar a fabulação na arte cinematográfica, à luz do pensamento bergsoniano, envolve compreender o papel do sistema sensorio-motor – percepção, afecção e ação – pelo qual a modificação na percepção de um objeto altera a ação em relação a esse mesmo objeto. Esse movimento é particularmente observável no cinema clássico, no qual, por meio da montagem, o cinema se ancora na relação sensorio-motora e nos pares corpo-mundo e orgânico-inorgânico.

Ao refletir sobre o cinema, Deleuze parte do pensamento de Bergson – o filósofo que, segundo ele, introduz o movimento na ordem discursiva do conceito, uma bela definição que Deleuze atribui à filosofia bergsoniana. No entanto, há diferenças fundamentais entre o pensamento desses dois filósofos. Enquanto Bergson pensa a arte e a vida a partir de sua potência orgânica, mobilizando conceitos como *memória*, *duração* e *intuição*, Deleuze, por sua vez, constrói suas reflexões sobre a arte e a vida – especialmente o cinema – a partir de sua potência inorgânica, por meio dos conceitos de *imagem-cristal* e *fabulação criadora*. Com esses conceitos, Deleuze propõe uma leitura do cinema desvinculada das amarras e conexões orgânicas do movimento presentes em Bergson, deslocando-se das noções de *memória*, *duração* e *intuição* (ação e reação).

Para Deleuze, é necessária uma *máquina* capaz de desfazer a relação orgânica entre percepção e ação, de romper com o senso comum e de transformar o impossível em algo possível. A máquina cinematográfica, surgida no final do século XIX, é vista por Bergson como uma máquina de ilusão, uma duplicação do real. Contudo, segundo Deleuze, nas mãos de cineastas como D.W. Griffith, Serguei Eisenstein, Abel Gance e Fritz Lang, essa máquina adquire o poder de ficcionalizar

o real de forma direta, transformando-o em arte. Nessa perspectiva, o cinema se torna uma máquina de reduplicação e de reinvenção do mundo.

Cada um desses cineastas nos apresenta, em sua multiplicidade, uma maneira de apreender e de viver o mundo, por meio de cortes e de modos narrativos distintos. Ainda assim, todos compartilham uma característica comum: oferecem uma imagem orgânica do mundo. Nessa lógica, a montagem torna-se o princípio organizador, dinâmico e formador da unidade do mundo – o todo orgânico do cinema clássico, estruturada a partir da organicidade do sistema sensório-motor, ou seja, das relações entre corpo e mundo. Deleuze observa que, com a ruptura no sistema sensório-motor do cinema clássico, dissolve-se a relação orgânica entre o corpo e o mundo. Surge, então, um novo regime de imagem: a *imagem-tempo*. No cinema moderno, a montagem perde sua centralidade, e a câmera em movimento, junto às novas formas de enquadramento, funda uma nova estética cinematográfica. Nesse cenário, Deleuze destaca alguns cineastas e suas respectivas estéticas: Orson Welles e a sua profundidade de campo; Rossellini e o neorealismo italiano; De Sica e Antonioni com os planos-sequência; Godard e a *Nouvelle Vague* francesa com a montagem desarticulada; e Glauber Rocha, no Cinema Novo brasileiro, com seus movimentos de câmera alucinantes.

A estética cinematográfica muda tanto historicamente quanto filosoficamente. Seguindo o pensamento deleuziano, o cinema abandona a lógica *imagem-movimento*, que, no sentido bergsoniano, pertence à *função fabuladora*, relacionada à ordem da ficção. De acordo com Deleuze (1999), essa *função fabuladora* corresponde ao instinto virtual, criador de deuses, inventor de religiões etc. – ou seja, representações fictícias das quais derivam a novela, o drama e a mitologia. Deleuze recorda que Bergson divide a arte em duas fontes: “arte fabuladora e “arte emotiva ou criadora”. Para Bergson, a fabulação aparece em manifestações artísticas consideradas por ele como inferiores, como o romance e o cinema, ao passo que a música ocupa a instância de uma arte superior por pertencer ao campo da emoção e criação. Nas palavras do próprio Bergson (1978, p. 33): “o que acontece na emoção musical, [...] Quando música chora, é a humanidade, é toda a natureza que chora com ela”.

No entanto, em contraste com o cinema moderno, o conceito de fabulação não opera como uma alternativa à ficção. Segundo Deleuze, ele se estabelece na ordem da criação, deslocando-se da *função fabuladora* para a *fabulação criadora*. Na *imagem-tempo* característica do cinema moderno, a *fabulação criadora* funciona como uma dobra na ficção, o que permite ao cinema tornar-se um espaço de criação de mundos. Trata-se de um espaço de agenciamentos entre mundos, em que o cinema se conecta a outras expressões artísticas e ao próprio real, pois a fabulação criadora “é essa estranha faculdade que põe em contato imediato o fora e o dentro [...] um duplo devir” (Deleuze 2007, p. 263). O cinema, assim, entrelaça-se com o mundo e, nesse movimento, inventa um novo mundo que filma.

Nas palavras de Deleuze (2007, p. 183),

[...] o que o cinema deve apreender não é a identidade de um personagem, real ou fictício, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a “ficcional”, quando entra “em flagrante delito de criar lendas”. [...] Ela própria se torna um outro, quando se põe a falar sem nunca ser fictícia. E, por seu lado, o cineasta torna-se outro quando assim “se intercede” personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles. Ambos se comunicam na invenção de um povo.

248

O Cinema moderno, portanto, promove um encontro surpreendente entre a ficção e a própria ficção, ao permitir que personagens fictícios se autoficcionalizem – isto é, passem a criar-se a si mesmos na narrativa. Nesse processo, o cinema transforma o impossível em possível: a ficção dobra-se sobre si mesma, desvinculando-se de suas origens, da realidade e da potência, para projetar-se no futuro, em direção a “um povo porvir”.

Nesse contexto, a fabulação deixa de operar no sistema sensorio-motor orgânico, característico do cinema clássico (fundado nas relações entre corpo e mundo; ação e reação), e instaura uma fratura entre corpo e mundo – um movimento que pode ser pensado por meio do conceito deleuze-guattariano de *Corpo sem Órgãos*, ou seja, o inorgânico, o que escapa à organização hierárquica e funcional da vida.

O grito filosófico de Deleuze condensa-se na fórmula do pintor Paul Klee: “O povo sempre falta”. O povo está sempre ausente, porque a valoração que poderia

constituí-lo como povo situa-se além do que ele pode apresentar, assim como qualquer valoração. Por isso, a fabulação é imediatamente política: trata-se da criação de valores em sociedades que não os pressupõem, ou seja, que ainda não os têm. A fabulação define o que a sociedade pode esperar de si mesma, sem que, no momento em que seja definido, o /valor seja dado como certo. Nesse sentido, a fabulação é um ato de resistência que estabelece uma relação não racional entre a ética e a política como modos de existência dos povos.

A resistência, nesse contexto, é ela própria um ato de fabulação – um gesto criador no qual intervêm tanto o povo quanto algo que o transcende, seja o colonizador ou outra potência que o oprime. A fabulação está sempre na encruzilhada entre aquilo que ainda não tem valor e aquilo que talvez venha a adquiri-lo, no impossível de um gesto que permanece além de qualquer essência que pretenda fixar o que é ou o que deveria ser um povo. A resistência é, portanto, o próprio movimento da fabulação.

Deleuze, ao analisar o conceito de fabulação no cinema, parte da produção documental dos cineastas Pierre Perrault e Jean Rouch e do cinema político de Glauber Rocha. Ele afirma que esses cineastas não se dirigem a um povo já existente, mas contribuem para a invenção de um povo por vir, na medida em que seus filmes transformam o ato de falar em um ato de fabulação. Nas palavras do filósofo:

O ato de fala mudou de estatuto. Se nos reportamos ao cinema “direto”, encontramos plenamente este novo estatuto que dá à fala o valor da indireta livre: é a fabulação. O ato de fala torna-se fabulação [...], o que Perrault chama de “flagrante delito de criar lendas” e que adquire o alcance político de constituição de um povo (Deleuze 2007, p. 288).

A fabulação, portanto, não está ligada a uma memória, inteligência, lembrança ou mito impessoal de um povo, como pensava Bergson. Na tela do cinema, a fabulação cria um povo que falta, é palavra em ação pela qual os personagens estão sempre em um devir outro, existindo enquanto se expressam.

Segundo Deleuze, fabular é criar, na medida em que esse movimento abre um caminho entre as impossibilidades. Em *Kafka por uma literatura menor* (2007), Deleuze e Guattari apresentam esse conceito de impossibilidade como um caminho

para a criação. Em *Conversações* (1992), Deleuze (1992, p. 167) destaca que “a criação se faz em gargalos de estrangulamento [...]. Se um criador não é agarrado pelo pescoço por um conjunto de impossibilidades, não é um criador. Um criador é alguém que cria suas impossibilidades, e ao mesmo tempo cria um possível”.

Nesse sentido, a fabulação, enquanto criação que emerge dos estrangulamentos e das impossibilidades, não se limita à literatura, mas se manifesta também no cinema, especialmente no cinema político do dito “Terceiro Mundo”. Para Deleuze (2007), o cinema como arte das massas pode tornar-se arte revolucionária por excelência. Isso se dá, sobretudo, nos lugares em que o povo – enquanto sujeito político e coletivo – é oprimido, explorado e mantido num estado perpétuo de minorias em crise de identidade. Por esse motivo, o filósofo afirma que o cinema político moderno só eclode no “Terceiro Mundo”, já que, nesse espaço, as minorias fazem “[...] surgir autores que teriam condições de dizer, em relação a sua nação e sua situação pessoal nessa nação: o povo é o que está faltando” (Deleuze 2007, p. 259).

Segundo o filósofo, a base do cinema político não é a representação de um povo dado, mas a constatação de sua ausência: “o povo já não existe, ou ainda não existe... o povo está faltando” (Deleuze, 2007, p. 259). É justamente nesse ponto que o pensamento deleuziano encontra ressonância no cinema político de Glauber Rocha. Nessa perspectiva, a fabulação no cinema político de Glauber pode ser compreendida como uma forma de fabulação minoritária que vem “suprir uma ‘consciência nacional muitas vezes inativa e sempre em vias de desagregação’, e cumprir tarefas coletivas, na falta de um povo” (Deleuze, 2007, p. 259), que enfrenta seus próprios gargalos históricos, culturais e estéticos. Conforme ressalta Pedro P. G Pereira (2025):

Glauber Rocha inventou o Brasil ao filmá-lo – transformou realidade em poesia e o cinema em gesto de criação radical e, sobretudo, em desejo de insubmissão. Inventou-o a partir da fome, da violência, da esperança. Transformou a indigência em força metafísica e a miséria em linguagem radical, ao recusar toda forma de conciliação estética com a ordem colonial do olhar. Em *Uma estética da fome*, Glauber [...] não propõe um cinema “sobre” o “Terceiro Mundo” – propõe um cinema “como” Terceiro Mundo: cinema precário, urgente, insurgente, no qual a precariedade técnica, a improvisação e a raiva não são defeitos, mas, sim, signos

positivos de uma potência histórica que se recusa a ser administrada⁶.

É aí que se inscreve a potência criativa do cinema de Glauber Rocha, que, à semelhança da literatura de Kafka, reinventa a linguagem ao falar desde uma posição marcada pela tensão entre o impossível e a urgência da criação, visto que o cineasta se encontra diante de um público muitas vezes analfabeto e faminto, um público que necessita de se reinventar como povo. Com isso, o cinema político desse “cineasta do Terceiro Mundo” “leva a fome à categoria de ontologia estética, forjando imagens que atravessam o real, o ferem, o reinventam” (Pereira, 2025).

Não obstante, na leitura de Deleuze, as narrativas dos filmes de Glauber provocam o mesmo efeito que a literatura de Kafka, pois “o cineasta de minoria encontra-se no impasse descrito por Kafka: impossibilidade de não 'escrever', impossibilidade de escrever na língua dominante”. Nessa perspectiva, o cinema político no Terceiro Mundo é direcionado para a minoria, para um povo que falta. Como argumenta Deleuze (2007, p. 259-260),

[...] um povo que falta não é um renuncia ao cinema político, mas, ao contrário, a nova base sobre a qual ele tem de se fundar, no Terceiro Mundo e nas minorias. É preciso que arte, particularmente a arte cinematográfica, participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para invenção de um povo. No momento em que o senhor, o colonizador proclama “nunca houve povo aqui”, o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas, nos campos, ou guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir.

É sobre essa dimensão política-estética de contribuir para a “invenção de um povo” que se funda o cinema de Glauber Rocha, e é a partir da ideia de fabulação que podemos reconhecer, nas experimentações empíricas que o cinema glauberiano produz no Brasil em sua função política Glauber não parte de uma identidade nacional dada, mas da constatação de sua ausência: um povo que ainda não se

6 O artigo de Pedro Paulo Gomes Pereira, intitulado “O sertão que nos atravessa: pensar Glauber Rocha hoje”, encontra-se disponível no site da Revista Cult, sem indicação de paginação. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-sertao-que-nos-atravessa-pensar-glauber-rocha-hoje/>.

constituiu plenamente, capturado por narrativas coloniais e por mitologias internas que, ao longo do tempo, foram transformadas em instrumentos de dominação.

Deleuze observa que o cineasta do Terceiro Mundo, como é o caso de Glauber, encontra-se diante de um povo duplamente colonizado “por histórias vindas de outros lugares, mas também por seus próprios mitos, que se tornaram entidades impessoais a serviço do colonizador” (Deleuze 2007, p. 264). Isso significa que o trabalho do cineasta não é apenas político no sentido tradicional da crítica ou da denúncia, mas sobretudo criador: é por meio da imagem, da linguagem, do som e do corpo em cena que se dá o gesto de *fabular um povo*.

Contudo, Glauber reconhece que o movimento realizado pelo Cinema Novo nesse sentido não é um privilégio do Brasil, mas de toda América Latina, tal como ele expõe em seu manifesto *Estética da Fome* (2013, p. 3):

o Cinema Novo é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração.

252

Esse movimento do Cinema Novo marginal é chamado por Glauber Rocha de “estética da fome”, dado que o Cinema Novo excita e poetiza a fome, ao narrar “personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer” (Rocha 2013, p. 2). Nesse contexto, apenas um “choque sensorial⁷” criaria condições

7 Deleuze (2007, p. 189) observa que a potência das imagens cinematográficas são capazes de provocar em nós um “choque sensorial”, isto é, “um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente o sistema nervoso e cerebral”, à medida que essa arte induz o espectador a pensar, e seu pensamento, estimulado pelo cinema, pode retirá-lo do campo da opinião, ou seja, do regime da *doxa*. Nesse contexto, para Deleuze (2007, p. 190), “é essa capacidade, essa potência, e não a mera possibilidade lógica, que o cinema pretende nos dar comunicando-nos o choque. Tudo se passa como se o cinema nos

de possibilidade para que o povo – oprimido, colonizado e faminto – constituísse uma consciência política revolucionária capaz de retirá-lo do campo da opinião em que vive (Oliveira 2021, p. 223-224). De acordo com Fornazari (2016, p. 143),

Um povo que passa fome não pode chegar consciência política revolucionária, antes se agita num transe que faz entrar em ebulição sua miséria, seus mitos, sua religiosidade e a violência que sofre, tudo isso redobrado numa nova violência que dirige a si mesmo, por meio do banditismo e do profetismo.

Desse modo, Glauber Rocha conduz tanto o espectador quanto a câmera a um estado de transe, dissolvendo a relação sensório-motora de obediência e crença instaurada pela função fabuladora, tal como definida por Bergson. Nesse processo, o privado se torna político: o corpo individual se inscreve no campo coletivo e histórico. O cineasta do Terceiro Mundo realiza, assim, um cinema de minoria, pois como confirma Deleuze (2007, p. 262) “o povo só existe enquanto minoria”. Esse povo minoritário, ao romper com a relação sensório-motora, reconhece suas mazelas e toma consciência de suas impossibilidades. Diante dessa consciência, o povo – desprovido de meios institucionais ou simbólicos de reivindicação – apresenta ao colonizador a única resposta possível: a violência. Como confirma Glauber Rocha (2013, p. 3), “o comportamento exato de um faminto é a violência”.

Nos filmes de Glauber Rocha, a incorporação de mitos populares, como o banditismo e o profetismo, não opera como exotismo ou mero folclorismo, mas como uma representação arcaica que contrasta com a violência capitalista. É sob essa perspectiva que Deleuze (2007, p. 261) analisa o trabalho do cineasta brasileiro.

[...] na obra de Glauber Rocha, os mitos do povo, o profetismo e o banditismo são o avesso arcaico da violência capitalista, como se o povo voltasse e duplicasse contra si mesmo, numa necessidade de adoração, a violência que sofre de outra parte (*Deus e o diabo na terra do sol*). [...] Daí o aspecto tão particular que a crítica do mito assume, em Glauber Rocha: não é analisar o mito para descobrir seu sentido ou estrutura arcaica, mas sim referir o mito arcaico ao estado das pulsões numa sociedade perfeitamente atual – fome, sede, sexualidade, potência, morte, adoração.

dissesse: comigo, com a imagem-movimento, vocês não podem escapar do choque que desperta o pensamento em vocês. Um autômato subjetivo e coletivo”.

O “mito”, nos filmes de Glauber Rocha, emerge como uma espécie de choque sensorial, um gesto que “violenta” o espectador – sobretudo o espectador brasileiro. Trata-se de uma atualização do conceito de mito promovida pelo cineasta, que o desloca de uma função meramente narrativa ou simbólica para um dispositivo crítico, capaz de interpelar diretamente o espaço social e político em que o espectador está inserido, fazendo com que ele possa reconstruir o conceito de “povo”. O mito, assim, dobra-se em si mesmo e passa a operar não como ficção, mas como um ato de fala pelo qual os personagens “nunca pára[m] de atravessar a fronteira que separa o assunto privado da política” (Deleuze 2007, p. 264).

Nesse movimento, o espectador é levado a uma espécie de transe, isto é, uma transição (passagem ou devir). A atualização do conceito de mito proposta por Glauber Rocha, afirma Deleuze (2007, p. 265), “[...] torna possível o ato da fala, através da ideologia do colonizador, dos mitos do colonizado, dos discursos do intelectual”. Em outras palavras, o modo como Glauber Rocha mobiliza esse conceito promove uma forte crítica à sociedade e à política brasileira. Nessa perspectiva, Deleuze (2007, p. 265) ainda avalia que:

[...] por baixo do mito, um atual vivido que seria como que intolerável, o que não pode ser vivido, a impossibilidade de viver agora ‘nesta’ sociedade [...]; depois, passava a arrancar do “invivível” um ato de fala que não pudesse ser calado, um ato de fabulação que não seria uma volta ao mito, mas uma produção de enunciados coletivos capazes de elevar a miséria a uma estranha positividade, a invenção de um povo (Antônio das Mortes, *O Leão de Sete Cabeças, Cabeças Cortadas*). O autor faz entrar em transe as partes, para contribuir à invenção de seu povo, que é o único capacitado a construir o conjunto.

Glauber Rocha faz de seus filmes *máquinas de guerra*, pelas quais ele desnuda o Brasil e revela as mazelas de um país marcado pela violência, pela exclusão e colonialidade. Seus filmes seguem como dispositivos de denúncia e de crítica aos problemas políticos e sociais da sociedade brasileira. É nesse sentido que “*Deus e o Diabo na Terra do Sol* aborda os levantes e as derrotas do povo; que *Terra em Transe* expõe o colapso das representações políticas; e que *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* segue atualizando a tragédia dos pactos entre violência e poder (Pereira, 2025).

Além disso, em seu último filme, *A Idade da Terra*, Glauber Rocha radicaliza algo já anunciado por ele: não há salvação nas formas políticas existentes, é preciso inventar uma nova terra, uma nova imagem, uma nova linguagem e um novo povo. Nelson Rodrigues, em 1967, escreveu em sua coluna no jornal *Correio da Manhã* a sua experiência ao assistir *Terra em Transe*. Em suas palavras:

Durante as duas horas de projeção, não gostei de nada. Minto. Fiquei maravilhado com uma das cenas finais de *Terra em Transe*. [...] E, no entanto, *Terra em Transe* não morrera para mim. Da madrugada de sexta para sábado e domingo, continuei agarrado ao filme. E senti por dentro, nas minhas entranhas o seu rumor. De repente no telefone com o Hélio Pellegrino, houve o berro simultâneo: “Genial!” [...] Não estávamos cegos, surdo e mudos para o óbvio. *Terra em Transe* era o Brasil. Aqueles sujeitos retorcidos em danações hediondas somos nós. Queríamos ver uma mesa bem-posta, com tudo nos seus lugares, pratos, talheres e uma impressão de Manchete. Pois Glauber Rocha nos dera um vômito triunfal. Os sertões, de Euclides, também foi o Brasil vomitado. E qualquer obra de arte, para ter sentido no Brasil, precisa ser golfada hedionda (Rodrigues 1967, p. 19).

A experiência visceral estética descrita por Nelson Rodrigues demonstra a força que o cinema de Glauber Rocha é capaz de provocar nos espectadores, levando-os de forma violenta ao pensamento. Seu cinema, diz Pereira (2025) [...] sobrevive como ferida em aberto – ferida que fere, sim, porém, ao ferir, interpela. Fissura no visível, corte no costume, chamado ao pensamento”. Para Deleuze, pensar exige um encontro – no cinema, entre a imagem em movimento e o pensamento em movimento. Mas o que exatamente se encontra no cinema de Glauber Rocha? “O que é encontrado são demônios, potências do salto, do intervalo, do intensivo ou do instante, e que só preenchem a diferença com diferente” (Deleuze 2006, p. 210).

Essa violência que o espectador sofre diante das imagens do cinema marginal glauberiano quebra a ordem da montagem sensório-motora clássica, o arranca do campo confortável das ideias prontas, no qual somos coagidos a pensar, pois o pensamento – que ocorre de forma involuntária – não tem outra origem senão a de uma violência produzida pela sensibilidade. É nesse sentido que Nelson Rodrigues observa que *Terra em Transe* exige do espectador alguma abertura ao caos para compreender que o Brasil apresentado ali é um “país vomitado”.

Glauber Rocha filma seus personagens de forma caótica, coloca os espectadores em situação de desconforto, provoca um corte no caos, tornando-se um verdadeiro “intercessor”, como diria Deleuze. Ele não cria personagens fictícios, mas figuras reais situadas em condições de ficção, dobrando o real e a ficção sobre si mesmos. Nesse cenário, as lendas e fabulações produzidas desestabilizam as fronteiras entre o real e o imaginário, entre o político e o mítico. Isso porque o cineasta do Terceiro Mundo “não se identifica com o mito, mas é escavado do mito, de modo que explicita o intolerável, a impossibilidade de viver aquilo que se vive nesse dado presente” (Fornazari 2015, p. 144). Todavia, Glauber Rocha troca suas ficções pelas histórias de seus personagens reais: ele não apenas cria a ficção, mas também transforma o real em algo ficcional. É justamente essa dupla troca entre ficção e realidade que nos permite perceber a complexidade ficcional de seus filmes.

O cinema de Glauber Rocha, ao promover essa dobra na ficção, cria uma problematização estético-política por meio da fabulação. A fabulação aqui é a potência de fala das minorias, isto é, a fala dos oprimidos perante seus opressores; ela é o grito do povo por vir. É precisamente nesse o ponto que Deleuze introduz, em *A Imagem-tempo* (2007), o conceito de fabulação como expressão de uma nova consciência política do cinema moderno.

A fabulação no cinema de Glauber Rocha nos leva a descobrir novas formas artísticas que moldam o processo de subjetivação, criando novos modos de existência. De acordo com Deleuze (2007), a fabulação torna-se a origem de toda subjetividade, na medida em que conecta imediatamente o exterior e o interior, gerando um duplo devir. Na cinematografia política de Glauber Rocha, a dobra da ficção não explora o mito para revelar seu significado ou estrutura, mas para transformá-lo na pulsão de uma sociedade em que o povo está ausente. Pois, segundo Deleuze (2007, p. 258-259):

Essa é a principal diferença entre o cinema clássico e o moderno. No cinema clássico, o povo estava presente, mesmo oprimido, enganado, subjugado, ainda que cego ou inconsciente. [...] Se houvesse um cinema político moderno, seria baseado na ausência do povo, ou na sua inexistência... o povo está ausente.

Essa indistinção entre o subjetivo e o objetivo, o real e o imaginário, nos leva a considerar que o que está sendo discutido aqui é a fabulação, e que a fabulação

bergsoniana está profundamente enraizada no aspecto mais criativo da imagem cinematográfica. É graças à fabulação que os cineastas – como Glauber Rocha – tornam-se, segundo Deleuze (2007), verdadeiros pensadores. Quando Deleuze, em *A Imagem-tempo*, diferencia dois regimes de imagens – um orgânico, no qual o objeto descrito é independente da descrição, e um cristalino, em que a descrição cria seu objeto – ele o faz para nos situar em um contexto, muito à moda de Nietzsche, em que o falso, por si só, tem uma potência incrível de criação.

Referências

BERGSON, H. *As duas fontes da Moral e da Religião*. Tradução: Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

BERGSON, H. *A Evolução Criadora*. Tradução: Adolfo Casais Monteiro. São Paulo:UNESP, 2010.

BOGUE, R. *Deleuzian fabulation and the scars of history*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

BOLJKOVAC, N. *Untimely Affects Gilles Deleuze and an Ethics of Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.

CASABONA, A. N. *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze*. Valencia: Tirant lo blanch, 2001.

DELEUZE, G. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris: Ed. Minuit, 1983.

DELEUZE, G. *Conversações (1972-1990)*. Tradução: Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Ed. Minuit, 1995.

DELEUZE, G. *Cinema 1: A imagem-movimento*. Tradução: Rafael Godinho: Lisboa: Ed. Assírio & Avim, 2004.

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2006.

DELEUZE, G. *Cinema 2: A Imagem-Tempo*. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro: Revisão Filosófica: Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2007.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris Ed. Minuit, 1975.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?*. Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 2ª ed. 1ª reimp. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: Capitalismo & Esquizofrenia 1*. Tradução: Luiz B. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

FORNAZARI, S. K. “Gilles Deleuze e o cinema de Glauber Rocha”. In: Iskandar, Jamil Ibrahim; Paiva, Rita (orgs.). *Filosofemas II: arte, ciência, ética e existência, política, religião*. São Paulo: Ed. Unifesp, 127 – 153, 2016.

LACOTTE, S. H. *Deleuze: philosophie et cinema: Le passage de l'image-mouvement à l'image-temps*. Paris: Ed. L'Harmattan, 2001.

LAGEIRA, J. et al. *Après Deleuze philosophie et esthétique du cinema*. Paris: Ed. Dis Voir, 1996.

LAPOUJADE, D. *Potência do tempo*. 2ed. Tradução: Hortência Lencastre. São Paulo: Ed. N-1 edições, 2013.

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

POMBO, C. N. *Gilles Deleuze: philosophie et littérature*. Paris: Ed. L'Harmattan, 2013.

OLIVEIRA, A. S. “O cinema pensa? – Da imagem ao pensamento”. In: Jardim, Alex Fabiano Correia; Oliveira, Adhemar Santos de; Dias, Henrique (orgs.) *Pensar Deleuze: 50 anos da publicação da obra Diferença e Repetição*. Curitiba: Ed. Appris, p. 221 – 234, 2021.

OLIVEIRA, A. S.; JARDIM, A. F. C. “A História Natural do Cinema contado pelos conceitos de “imagem-movimento e imagem-tempo”. In: Jardim, Alex Fabiano Correia; et al. (orgs.). *Deleuze e Guattari: pensar em veredas que se bifurcam*. Curitiba: Ed. CRV, p. 17 – 41, 2022.

PEREIRA, P. P. G. O Sertão que nos atravessa: pensar Glauber Rocha hoje. “Revista Cult”, 2025. Disponível em: < <https://revistacult.uol.com.br/home/o-sertao-que-nos-atraversa-pensar-glauber-rocha-hoje/>> Acesso em: 25 de maio de 2025.

ROCHA, G. Eztetyka da Fome. “Hambrecine”, 2013. Disponível em: < <https://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-da-fome/>> Acesso em: 25 de maio de 2025.

SAUVAGNARGUES, A. *Deleuze et l'art*. Paris: Ed. PUF, 2005.

Submissão: 11. 06. 2025

/

Aceite: 19. 07. 2025