

Ficção e fabulação em minisséries brasileiras: tempo e memória da nação¹

Carol do Espírito Santo Ferreira²

Resumo: Partindo de duas minisséries brasileiras – *Hoje é Dia de Maria* e *A Pedra do Reino* –, reflexão sobre a possibilidade da construção de imagens da memória nacional a partir de narrativas ficcionais. Enfoques sobre a possibilidade de adotar a noção de fabulação, como descrita por Deleuze, para pensar obras audiovisuais de ficção; e sobre o estudo das operações do tempo, que permitirão que a ficção seja instituidora de um certo real pela via da construção de imagens que residirão na memória.

Palavras-chave: minisséries televisivas; fabulação; memória

Abstract: Following two Brazilian miniseries – *Hoje é Dia de Maria* and *A Pedra do Reino* –, reflexion on the possibility of construction of national memory images from fictional narratives. Focus on the possibility of adopting the concept of *fabulation*, as described by Deleuze, to think about audiovisual works of fiction; and, as well, on the study of operations over time, which will enable the fiction to establish a certain *real* through the construction of images that will dwell in memory.

Keywords: tv miniseries; fabulation; memory

O presente trabalho parte da motivação de analisar, sob diferentes aspectos, duas minisséries televisivas brasileiras, *Hoje é Dia de Maria*, dirigida por Luiz Fernando de Carvalho, que foi ao ar pela Rede Globo em duas temporadas, em 2005, e *A Pedra do Reino*, do mesmo diretor, exibida também pela Rede Globo no ano de 2007. A partir de sua leitura, o intuito da pesquisa é investigar a maneira como produções audiovisuais são capazes de, através da fabulação e da operação sobre o tempo da narrativa, produzir imagens que,

¹ Artigo resultante de pesquisa sobre minisséries brasileiras e instituição da memória nacional. É um dos textos vencedores do prêmio Destaque Ecomig 2009 (<http://www.fafich.ufmg.br/ecomig/>). O Ecomig é o encontro dos cursos de Pós-Graduação em Comunicação do Estado de Minas Gerais, que reuniu docentes e discentes da UFMG, UFJF e PUC-Minas. No evento, os participantes dos sete grupos de trabalho selecionaram o texto de destaque de seu GT. Os sete textos foram enviados – sem nome ou instituição dos autores – para uma junta acadêmica, composta pelos professores: Maria Ângela Matos (PUC-Minas), Paulo Roberto Figueira Leal (UFJF) e Bruno Leal (UFMG), que selecionou os três melhores.

² Doutoranda em Comunicação Social (UFMG).

embora ficcionais, potencialmente ocupam espaço na memória e no imaginário dos espectadores.

No centro de nossas inquietações estão produções da televisão brasileira que, já no novo milênio, parecem recuperar, através de imagens que retornam a velhos arquétipos da nossa cultura, um debate sobre a identidade nacional que aparentemente havia arrefecido, ainda na década de 1990, na produção audiovisual local. Esse debate, entretanto, vem desinvestido de enunciados de natureza política. Ele surge, sobretudo, estetizado, condensado em imagens carregadas de significado, múltiplas, fortemente intertextuais, que parecem revisitar – ou revitalizar – certos lugares-comuns da produção cultural brasileira.

Interessa-nos, ainda, notar como, a partir da circulação dessas imagens, constrói-se um repertório de memórias nacionais alicerçado em narrativas ficcionais e fragmentos míticos fabulosos. Nossa hipótese é de que seja possível fazer emergir o real a partir da ficção, trazendo à luz uma certa verdade que nasce da fabulação e da criação de tempos fabulosos.

Segundo essa proposta, buscamos entender a maneira como a ficção audiovisual, através do recurso da *fabulação* e de uma *mise-en-scène* específica, é capaz de instituir algo como um mundo real, que, para além do pacto ficcional, figurará para o receptor como um estoque de referências e memórias que mediará e orientará sua experiência do real. Nossa aposta caminha no sentido de que tais processos ficcionais são capazes de operar sobre o tempo da narrativa, de maneira a instaurar um regime de realidade que, de certa forma, reescreve a história, pelo artifício de forjar na memória imagens não de um passado de fato, mas de um passado mítico, que poderia ter sido. Como dito, nosso olhar para essa operação de ficcionalização da(s) memória(s) e de intervenção na experiência dos sujeitos interessa-se, em particular, pelas imagens que ajudarão a construir um repertório de lembranças do território brasileiro e da história nacional.

Ainda a respeito dessas obras, procuramos entender a natureza do movimento de se trazer, nesse início de século, à televisão, tal estoque de imagens do Brasil. Se elas remetem, de certa forma, a muito que a sociologia, a literatura e o cinema nacionais vieram fazendo até a metade do século XX, num período de cerca de cem anos, por outro lado, parecem ir contra a corrente de representação do interior brasileiro – do sertão – que se tem feito forte na nossa produção audiovisual após a década de 1980. Queremos compreender, antes de mais, esse que nos parece um *gesto fora do lugar* – fazendo uma livre apropriação da noção de *idéias fora do lugar*, de Roberto Schwarz –, constituído pela recuperação da figura do sertão fabuloso e mítico, tão cara à nossa cultura e pela atualização, na televisão, pela ficção, de suas imagens. Ora, parece-nos claro que o sertão vem representando, na cultura nacional, um certo lugar-comum quando a questão central é a busca pela essência do *ser brasileiro*. Em movimentos diversos, o sertão, tão prenhe de sentidos, vem sendo construído/reconstruído/desconstruído pelos mais importantes movimentos artísticos que por aqui surgiram.

Nesse sentido, podemos afirmar que o sertão vem sendo personagem constante da ação fabulatória que procura falar do Brasil. Ora tingido das cores exaltadas do romantismo, e entendido como aquilo que há de mais autêntico em nossa cultura, ora pintado como triste cenário de abandono e miséria, o sertão sempre volta, como uma memória que *se trai* – e por isso é tradição. Provocamos, no entanto, a maneira como ele aparecerá representado nas minisséries mencionadas, o que nos parece, de início, um movimento anacrônico, um tanto deslocado do contexto atual. Com qual – ou com quais – representações do sertão essas minisséries dialogam? Como o fazem? Compreender o que suscita a atualização desse sertão é, portanto, fundamental.

Esses elementos – a compreensão da fabulação e da potência fabulatória da ficção, a reflexão sobre a manipulação da experiência do tempo da narrativa ficcional e a recuperação das origens das imagens do mítico e do arcaico que continuam a povoar nossa produção audiovisual – são os fios condutores de nosso trabalho de pesquisa. Em seu encaixe, vemos emergir imagens de brasilidade que, no limite, instituirão uma memória nacional, fabulosa, arcaica, mítica, forjada no limite entre o real e a ficção. Neste trabalho, procuraremos, após falar brevemente do cenário em que emergem as minisséries que nos provocam, apresentar uma primeira discussão sobre a fabulação e o tempo, operadores condutores de parte importante de nossa pesquisa.

As minisséries: uma televisão “fora-do-lugar”

Vejam com um pouco mais de cuidado esse universo de que desejamos falar. Tenhamos em mente o ano de 2005. Na televisão aberta brasileira, a pluralidade que caracteriza o momento televisivo contemporâneo – noticiários breves e dinâmicos, *reality shows* em escalada de audiência, programas de auditório de apelo popular, novelas que fazem eco quase sempre às mesmas histórias, *talk shows*. No cinema, pelo menos no circuito mais acessado de grandes salas comerciais – festivais são sempre um caso à parte – e no mercado de locação de vhs e dvd, o cenário é, com pequenas alterações, o mesmo desde o início da década. Há os filmes que eventualmente enchem as salas dos *shoppings*, repletos de atores de TV famosos, de tramas previsíveis, geralmente urbanas. Extensões do que se vê nas telenovelas todos os dias, para simplificar, freqüentemente realizados sob a chancela da Globo Filmes. Há sempre os filmes *de época*, ou que remontam a fatos históricos ou recontam em filmes-biografia a vida de figuras célebres. Por fim, há produções de natureza mais, digamos, independente, embora geralmente realizadas com os recursos da Lei de Incentivo à Cultura, de circulação mais restrita e temática variada, feitos pela geração de diretores que emerge após a retomada do cinema nacional. Nessa faixa, cabem documentários, enredos mais ousados, experimentações de nível narrativo e estético, boas doses de originalidade. Boa parte de seu elenco não vem da televisão, e admite-se mesmo o uso de não-atores. Naturalmente, é com esse terceiro tipo de filmes que a televisão aberta menos irá dialogar.

No entanto, o ano é 2005 e ligamos a televisão, no horário em que provavelmente estariam sendo exibidos o telejornal da noite, um *talkshow* ou

alguma sessão de exibição de *blockbusters* norte-americanos. Em vez disso, porém, surgem imagens um tanto inesperadas. Descalça, de vestido modesto e com uma pequena trouxinha às costas, uma menina de 9 ou 10 anos vaga por um cenário seco e poeirento, de cores quentes e luz forte. No seu encaço, tem o diabo, em múltiplas pessoas (são sete as aparências dele, o Sete Peles), disposto a capturar sua sombra. Seu nome é Maria e, enquanto atravessa um vasto sertão um tanto estilizado, ela busca as “franjas do mar”. Por oito dias, acompanhamos sua peregrinação por um Brasil telúrico, profundo, repleto de histórias fabulosas e personagens míticos, até a beira do mar, onde a brisa fresca traz a Maria o descanso para as aventuras vividas na “terra do sol a pino”. Sua travessia é embalada por cantigas infantis do cancionero popular brasileiro, recolhidas há quase um século por Heitor Villa-Lobos. À nossa memória, esse conjunto fala de um passado remoto, não exatamente lembrado, não identificado com fatos históricos precisos, mas de certa maneira revivido afetivamente nessas imagens arcaicas.

Meses depois, em outubro do mesmo ano, a rapsódia se renova, um pouco às avessas: engolida pelo mar que tanto desejara, Maria vai parar na “cidade grande”, construída no interior do estômago de um gigante terrível, onde sofre com o frio e a solidão, sempre com o diabo em seus calcanhares, a tentar, mais uma vez, roubar-lhe a sombra e a infância. Perdida na dureza de um cenário urbano fortemente simbolizado, cheio de luzes, de prédios, de concreto e de movimento – em contraste ao silêncio e à vastidão das paisagens percorridas na jornada anterior –, Maria sonha retornar à casinha simples no meio do sertão, onde a vida era difícil, mas o afeto era farto, e havia sempre “o pai, a mãe, os irmãos”. A contraposição entre o sertão e o litoral, o desejo atávico pelo mar, a intuição de que no interior se está melhor do que na cidade, essa civilização bárbara... parece que já havemos encontrado essas imagens, essas histórias, em outra parte. E a travessia de Maria nos comove.

Em meio a uma certa homogeneidade das imagens da TV brasileira, que vêm, com frequência, apostando na assepsia do estilo *clean*, e numa montagem cada vez mais acelerada e fragmentada, na exibição de imagens do espaço privado e na encenação escópica do *voyerismo*, índices dos tempos em que vivemos – e que estende seus braços também à produção de cinema –, a minissérie *Hoje é dia de Maria* provoca e desloca o olhar do receptor. Seu tempo parece outro, o do próprio caminhar da menina, e a terra por onde perambula não nos mostra um Brasil atual, mas um país anacrônico, onírico. Nada das imagens organizadas das telenovelas; o cenário que nos atinge é carregado, híbrido e bizantino. Da representação imediata do país concretamente vivido, presente, por exemplo, nas imagens de telejornal, somos projetados para a representação de um país que é algo como um sonho coletivo, e chega a nós como uma lembrança.

Não é muito diferente o que se passa na minissérie *A Pedra do Reino*, inspirada no romance homônimo de Ariano Suassuna. Exibida em cinco episódios, em meados de 2007, suas imagens vão trazer algo que nossos olhos parecem já desacostumados a ver, muito embora avivem em nossa memória um cenário estranhamente familiar: o sertão seco e mítico do Nordeste profundo.

Árvores retorcidas, lajedos, poeira. Filmada no sertão da Paraíba, na cidade de Taperoá, *A Pedra do Reino* talvez em nada nos remeta ao sertão contemporâneo, conhecido dos documentários e do cinema do novo século. No entanto, é certo que ela envia o espectador ao ambiente um tanto abstrato de uma certa medievalidade fabulosa brasileira, impressão que o texto da obra confirma, já que seu protagonista, Quaderna, procura recuperar, pelo artifício da narrativa, em seu *estilo régio*, seu laço sanguíneo com Dom Sebastião Dinis, tornando-se pela literatura o novo Rei do Brasil, o gênio da raça. Temos, em pleno sertão, num tempo um tanto impreciso, a versão local de um sebastianismo fora do lugar.

Diante de tais imagens, presentes no lugar onde estão – o maior canal de TV aberta brasileiro, já no meio da primeira década do século XXI –, percorremos uma sensação ambígua. É como se nos perguntássemos: e agora, isso? O que dizer desse anacronismo, em plena televisão? Estejamos atentos para o fato de que não tratamos aqui de minisséries históricas, como tantas que a própria Rede Globo já produziu. Nas narrativas *de época*, como se convencionou falar, um cenário histórico fielmente reconstruído serve de pano de fundo para a ação de personagens inventados ou de figuras históricas romanceadas – geralmente ambas as coisas, interagindo sobre um espaço e um tempo bastante reconhecíveis. A pesquisa para fazer dessas obras tão rigorosas quanto possível em relação ao tempo que retratam é intensa, da arquitetura ao vestuário, da culinária aos costumes, do jargão próprio de cada tempo aos fatos políticos que podem ser mencionados pelas personagens como indício da precisão de sua localização temporal.

Nas obras que abordamos, pelo contrário, não há data precisa, nem local a se identificar com clareza. Tampouco há menção a algum fato, a algum acontecimento exterior à narrativa que permita sua localização espaço-temporal precisa, sua atualização. Pelo contrário, elementos contemporâneos, como automóveis ou eletrodomésticos, misturam-se a objetos anacrônicos e outros ainda, arcaicos. Qual é o tempo da narrativa? Certamente o da memória. Qual é seu espaço? Seu espaço, o próprio tempo.

Tudo isso, enfim, intriga-nos. Se, por um lado, tais obras nos parecem bastante deslocadas, inseridas lado a lado a uma programação de natureza bem diversa, por outro elas nos remetem a um vocabulário inteiro de imagens do interior brasileiro, e às muitas conotações que esse imaginário é capaz de suscitar. Além disso, há nelas uma maneira inusual de construção da narrativa. Se a câmara nos mostra um cenário objetivado, em grande medida a narrativa é conduzida pelos próprios personagens, não necessariamente através de uma narração explícita, mas pelo seu olhar, enfim, pelo seu próprio padecimento. De resto, não se sabe discernir o que é mostrado e o que é vivido pelas próprias personagens, e o que é, por fim, por elas imaginado. Tudo isso se junta no mesmo plano, na mesma imagem superpovoada de sentidos e de outras narrativas. Em *A Pedra do Reino*, o protagonista Quaderna narra a própria saga, chamando-se rapsodo, enquanto ao fundo vemos a ele próprio, vivendo a vida de sete anos atrás – aquela mesma narrada por ele. Da janela do cárcere, o mesmo Quaderna vislumbra as duas cenas, a convivência dos tempos distintos,

enquanto anota suas memórias para a epopéia sertaneja que fará dele um grande literato. Tal superposição de camadas de tempo parece por demais extravagante para a televisão.

E há *Hoje é Dia de Maria*. Numa terra em que o diabo aprisionou a noite, Maria vive presa ao mesmo dia, e nunca repousa, carregando sobre os ombros a praga da madrasta: “Você há de morrer sequinha e estorricada”. Todos os dias, um único dia, enfim, são para ela essa tentativa de achar a si mesma, encontrando repouso em alguma parte. Mas é o tempo que lhe aparece como barreira, porque o tempo é o mais ardiloso e melindroso personagem dessa história, recusando-se, entre jocoso e implacável, a avançar ao modo de um fluxo, contínuo e óbvio. Estagnado durante algo que parece ser uma eternidade, de súbito avança de um salto, para retroceder em seguida, fazendo com que tudo o que já havia sido conquistado se desfaça. A estrada recomeça. O caminho se inverte, e aparece de trás para frente. Personagens mudam de aparência, bichos desencantam-se. E o diabo, senhor dos descaminhos, que ora é jovem toureiro galanteador, ora é misto de cabra e gente, velhaco e furioso, manipula o tempo, sempre o colocando no caminho de Maria.

Que maneira é essa de operar o tempo da narrativa? O que ela produz, o que ela pretende? E o rico imaginário recuperado nessas rapsódias, o que traz, o que dele advém? Para Deleuze (2007), a narrativa falsificante é o recurso para a libertação de uma imagem sempre presa ao movimento, sempre ligada ao espaço, e que relega o tempo ao segundo plano. Libertação pela “temporalização da imagem que nunca permanece no presente, não para de atravessar os limites nos dois sentidos” (2007: 185). Na narrativa em que predomina o movimento, a resposta cinética, está-se todo tempo aprisionado ao presente. Na narrativa que libera o tempo, diferentes estratos temporais adensam a narrativa, e coabitam o espaço; findo o tempo cronológico, entra em cena o tempo puro. É possível dizer que é esta *potência do falso* o que está presente nessas obras audiovisuais? Sabemos que a idéia de fabulação aplica-se, em primeira instância, a personagens-sujeitos, que diante da câmara assumem novas *personas* – dizendo com isso, freqüentemente, muito mais que diriam suas *personas* habituais. Personagens de ficção também fabulam? Não seria a própria narrativa ficcional um dispositivo fabulatório?

Em função dessas inquietações, traçamos aqui um esboço do caminho que pretendemos trilhar na pesquisa que desenvolveremos. Parece-nos que, se nos dedicamos à observação das imagens e das narrativas em questão, notaremos uma estratégia específica de construção do discurso ficcional, a fabulação, uma vez que se coloca em jogo elementos míticos e imaginários, aos quais se acresce verossimilhança, o que não destitui tais imagens, no entanto, de seu caráter essencialmente onírico. No discurso, as imagens criadas aparecerão como possíveis. Cercaremos, portanto, de maneira ensaística, os conceitos de narrativa e de fabulação, procurando aproximá-los do universo de produção ficcional. O autor em que nos apoiaremos nessa breve apresentação será Gilles Deleuze.

Além disso, chama-nos a atenção, como dissemos, o modo como esse tipo de trabalho audiovisual lida com o tempo. Coincidência ou não, ambas as minisséries usam a manipulação do tempo da narrativa como um artifício a mais para a imprecisão histórica que parecem desejar construir. Em *Hoje é Dia de Maria*, por exemplo, talvez possamos falar em uma espacialização do tempo, posto que é sobre ele que a menina avança, ora retrocedendo ao momento anterior ao início de sua travessia do sertão, ora pulando-o aos saltos, transformando-se subitamente em mulher feita. Ainda, não raro, seu caminho se inverte, e a menina parece estar novamente começando a sua jornada, só que pelo fim. A mãe de Maria, que já estaria morta quando a narrativa começa, vez por outra lhe aparece, como se nem sequer houvesse morrido. Em *A Pedra do Reino*, fatias de tempos diferentes se organizam no mesmo plano, e nem mesmo no derradeiro episódio da série as tramas que se enroscam ao longo do toda a narrativa parecem perfeitamente claras e finalmente organizadas. Há, pois, uma maneira de manusear o tempo da narrativa, produzindo um tipo de experiência temporal extravagante e inusual, que gostaríamos também de analisar, brevemente. Deleuze, mais uma vez, é o autor que escolhemos como ponto de partida.

Da ficção, nasce o real

Busquemos, pois, entender um pouco mais a fundo a instituição de imagens do real pela narrativa ficcional, posta a sua natureza fabulatória, jamais apresentada como simulacro de uma realidade histórica. Ao fim e ao cabo, procuramos compreender como, mesmo diante da nítida ficcionalidade dos universos apresentados, as imagens que dele emanam são capazes de alimentar uma memória do real, que figurará ao lado da própria memória histórica do espectador. Para tanto, acreditamos estar em jogo um gesto crucial, a que chamamos *operação sobre o tempo*. Tanto no nível interno à narrativa, quanto em seu espaço exterior, manobras que lidam com a imprecisão e a simultaneidade de tempos distintos são capazes, ao que nos parece, de produzir esses efeitos de realidade que impactarão em nosso estoque de lembranças sobre uma nação e uma nacionalidade.

Para começar, é preciso que nos atenhamos, por um instante, na definição, ainda que breve, daquilo a que chamaremos *narrativa*, em particular no universo do audiovisual. Conceito de passado extenso, carregado de sentidos senão divergentes, ao menos múltiplos, nosso trabalho sobre ele aqui será mínimo, posto que investigar-lhe as várias faces é uma das tarefas de uma pesquisa posterior. Por ora, fiquemos com a concepção de Deleuze (2007), que fala da narrativa como uma terceira instância – depois de descrição e narração – que, ao mesmo tempo, combina e une as anteriores, ultrapassando-as em abrangência. Com efeito, dirá ele que “a narrativa se refere em geral à relação sujeito-objeto e ao desenvolvimento dessa relação” (2007: 179). Sujeito é o ponto de vista do personagem e objeto o ponto de vista da câmara que, alternadamente ou a um só tempo, mostra o personagem e seu ponto de vista:

(...) a narrativa é o desenvolvimento dos dois tipos de imagem, objetivas e subjetivas, a relação complexa delas que pode resultar em

antagonismo, mas deve se resolver numa identidade do tipo Eu = Eu: a identidade da personagem vista e que vê, mas também identidade do cineasta-câmara, que vê a personagem e que a personagem vê (Deleuze, 2007: 180).

Até aqui, tomemos, pois, a narrativa – a audiovisual, que nos interessa – como a trama tecida por imagens que tanto remetem a um espaço de dentro do discurso, o olhar do próprio personagem, quanto nos projetam para um ponto de vista externo, que vê de fora personagem e cenário, o olhar da câmara. Embora marquem pontos de vista distintos, coincidem na produção da identidade do personagem que, a princípio, coincide com si mesmo. Dizemos a princípio porque, num tipo de narrativa que nos instiga particularmente, a estratégia é fazer com que o personagem justamente divirja de si. Para tanto, porém, é necessário tomar como pressuposto uma integridade inicial, ou desejada. Voltaremos nisso um pouco mais à frente.

Passemos, então, a refletir acerca da *fabulação*. Para além da invenção de universos imaginários – a fabricação do fictício –, em que é possível que se deslize como se reais fossem, avançamos que seja possível ao processo fabulatório de fato instituir um real, rompendo as fronteiras da própria narrativa. Assim, se nos é possível crer que, no universo circunscrito da ficção, uma personagem embarca numa narração que cria mundos, parece igualmente possível que tais mundos extrapolem os limites intradieéticos, implantando-se no imaginário do real. Se falamos de narrativas audiovisuais, tal processo se potencializa pela força das imagens: não são lendas, mitos ou histórias inventadas o que vem habitar o real, mas imagens fictícias, não obstante verossímeis, que nos alcançarão a memória. Uma vez lá, como dissemos, lhes será possível co-habitar o mesmo terreno de imagens *verdadeiramente reais*, históricas, por assim dizer. Nas reflexões que dedica ao processo de fabulação, diz Deleuze:

O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos subjetivos e objetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcional’, quando entra ‘em flagrante delito de criar lendas’, e assim contribui para invenção de seu povo (Deleuze, 2007: 183).

Deleuze está, na passagem de sua obra em que comenta a relação entre verdade e imaginação, e da fabulação que dela resulta, falando de cinema. Acreditamos, contudo, ser possível estender suas considerações às produções audiovisuais de uma maneira geral, desde que elas sejam capazes de se alinhar a um certo regime, conforme descreve Deleuze, e do qual falaremos aqui. Gostaríamos de reivindicar, ademais, a extensão desse potencial fabulatório, às narrativas ficcionais, e aos personagens sabidamente fictícios.

Diante do que citamos acima, perguntamo-nos, portanto: e o devir da personagem assumidamente fictícia, que, no nível da narrativa, põe-se a fabular? Como este devir é captado e cristalizado pelas imagens? Em que se transforma sua fala? Para além disso, no nível externo à narrativa, não estaria esse discurso, ele também, criando lendas e “contribuindo para a invenção de

seu povo”? Em outras palavras, desejamos pensar a potência inventiva – inventora de mitos, instituidora de nações – da fabulação também no universo da ficção.

Parece-nos, nesses casos, estar diante de um duplo dispositivo fabulatório. Por um lado, presenciamos à fabulação do personagem, que embora fictício se nos apresenta, naquele momento, como real – conforme o pacto ficcional que necessariamente firma o espectador com esse tipo de obra. Para que a fabulação seja engendrada, de qualquer maneira, hão de se misturar aspectos objetivos e subjetivos, tais como nos descreve Deleuze (2007), de forma que, a um dado momento, o discurso da câmara e o discurso da personagem se encontrem imbricados, confundidos, indivisíveis. Mas este é o nível intradiegético, o nível da narrativa. De outra parte, no nível extradiegético, temos a própria narrativa em questão como máquina fabulatória a tecer e oferecer imagens que, no limite, acreditamos, ajudam a urdir uma memória de nação, contribuindo para a invenção do povo brasileiro.

Em seu estudo, Deleuze (2007) vai mencionar o uso da fabulação no “cinema do vivido” e no “cinema-verdade”, de Pierre Perrault e Jean Rouch, respectivamente, na construção da identidade dos *québécois* mostrados por Perrault e de certos grupos africanos pelos quais intercede Rouch. Ou seja, está falando sempre do que, *grosso modo*, vimos chamando de cinema documentário.

No entanto, é o próprio Deleuze quem diz que “a ruptura não está entre a ficção e a realidade, mas no novo modo de narrativa que as afeta” (2007: 182). Esse papel fabulatório não poderia, então, ser cumprido também pela ficção? Intradiegeticamente, os personagens fabulam – e não é possível que as conseqüências disso não ultrapassem o mero entretenimento do espectador. Em seu conjunto, as obras audiovisuais ficcionais podem ser consideradas dispositivos fabulatórios? Deleuze fala do cinema-verdade, documentário, como produtor de verdade (“a verdade do cinema”). A ficção seria capaz de, mesmo assumindo-se como tal – ou mesmo por se assumir enquanto ficção – fazer vir à tona algo de verdade?

Deleuze diz, da fabulação, que “o que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro” (2007: 183). A fabulação, portanto, supera o real e o fictício, e vai surgir investida principalmente na fala dos fracos, produtora de mitos e de memória. Ora, perguntamo-nos: esse fraco, o que o obriga a ser alguém de real existência, um sujeito, por assim dizer? Vale que ele seja um “sujeito inventado”, se a narrativa tiver força suficiente para produzir a *suspensão da crença* (Iser, 1999)? Teríamos, destarte, na ficção, uma força instauradora de realidade tão potente quanto aquela que emana de sujeitos e situações reais.

Avancemos um pouco no refinamento da idéia de fabulação, na esperança de compreender melhor as possibilidades desse processo fabulatório nos domínios da ficção. Para entender o poder da fabulação, é preciso

considerar o que Deleuze vai chamar de “potências do falso”. Para o autor, lida com tais potências um tipo específico de narrativa – aquela que usa como instrumento a fabulação – que deixa de aspirar à veridicidade, para ser essencialmente falsificante. Não há desejo de literalidade ou de fidedignidade; o falseamento também pode ser uma forma de mostrar a *verdade*, que não coincide com o *verdadeiro*. Por isso, aliás, insistimos na possibilidade de também a ficção mostrar-se fabulatória. Mesmo que não lide com personagens, cenários e acontecimentos expressamente verdadeiros, nada impede que da *mise-en-scène* ficcional venha à emergência a verdade do real.

É nesse ponto que mecanismos narrativos fabuladores e a questão do tempo se cruzam. Conforme Deleuze, “é uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não-necessariamente verdadeiros” (2007: 161). Com efeito, foi Deleuze quem disse que o tempo sempre colocou em crise a noção de verdade: “a força pura do tempo põe a verdade em crise” (2007: 159). Ele aponta para esse fato falando, principalmente, da idéia de “futuros contingentes”, presente na obra de Leibniz, ou seja, fatos que podem vir a acontecer. Essa idéia, que suscita a concepção de realidades paralelas, não exatamente opostas, remete à noção de impossibilidade. Tais mundos – por exemplo, aquele em que Maria tem sua infância roubada, e torna-se mulher, e aquele em que permanece menina e reencontra o caminho para casa – são possíveis, mas não ao mesmo tempo; são, portanto, impossíveis. Atentemos para o fato de que mundos impossíveis suscitam passados não necessariamente verdadeiros, donde resulta este novo estatuto da narração, a que chamamos falsificante, que confunde o presente e remonta o passado com alternativas inconciliáveis. A mãe de Maria está morta e, em função disso, ela lança-se à estrada e sua vida torna-se jornada. Este é um passado possível. Noutro, a mãe jamais morreu e os irmãos nunca abandonaram a casa paterna; a família permanece unida e feliz. Quando retorna a esse passado, a longa jornada de Maria nada mais é que uma lembrança e uma ausência de uns poucos instantes. Ambas as alternativas, igualmente possíveis, não são, contudo, necessariamente verdadeiras no desenrolar da narrativa.

Mas como é possível, dentro de uma mesma narrativa, lidar com presentes e passados distintos, inconciliáveis, inviáveis? Chegamos, aqui, ao que podemos chamar de *operação sobre o tempo*. Em linhas gerais, podemos dizer que há maneiras de manipular o tempo da narrativa, multiplicando-o, fragmentando-o, justapondo suas fatias, e assim gerar esse efeito fabulatório que, encenando presentes e passados distintos, tanto pela fala quanto pelas imagens, é capaz de atingir o real, penetrando-o.

Antes de mais, vejamos a categorização dos regimes de imagem que Deleuze (2007) propõe, as quais se baseiam fundamentalmente na forma de representar/apresentar o tempo. Segundo o autor, quando falamos de cinema – e estenderemos, mais uma vez, aqui, suas considerações ao campo do audiovisual, de uma maneira geral – é possível opor dois regimes de imagem: o regime orgânico, ou cinético, e o cristalino, ou crônico. O autor se vale dessa distinção para produzir a diferenciação entre as duas distintas categorias de

imagens que ele chamará de imagens-movimento e imagens-tempo, definidoras de duas maneiras opostas de se produzir narrativas audiovisuais. A primeira desemboca na ação, a segunda, condensa-se na afecção.

Em linhas gerais, podemos caracterizar da forma que segue esses dois universos de imagens, sabendo que ambos comportam duas modalidades diferentes de procedimentos diegéticos: a descrição e a narração – que se entrelaçam, como vimos, na produção das narrativas. No regime das imagens orgânicas, a descrição supõe a independência de seu objeto, venha ele de um cenário ou de uma locação. Em outras palavras, o que a imagem mostra é sempre um objeto “alheio” à presença da câmara, cuja existência é anterior ao próprio gesto de filmá-lo. O mostrado constitui uma realidade preexistente e assim a câmara o tratará ao descrevê-lo. Nesse regime, que Deleuze chamará de um “cinema de actante”, as descrições servem para definir situações sensório-motoras, em que o ambiente provoca reações nos sujeitos. Nesses casos, o real suposto pela narrativa é reconhecido pela sua continuidade com o real da experiência dos sujeitos espectadores. Se o irreal, o onírico, o imaginário ou a lembrança estão incluídos nessas imagens, é à custa de uma clara demarcação, que as delinea como distintas das demais imagens. Assim, elas se atualizarão na consciência dos sujeitos devidamente identificadas como vindas do universo dos devaneios. O que se obtém, nesse regime de imagens, é uma representação, mais ou menos fiel, do real e, por conseguinte, uma representação do tempo.

Por outro lado, no regime das imagens cristalinas – ou crônicas –, o gesto descritivo substitui o próprio objeto, criando-o e apagando-o a um só tempo, para transformá-lo e substituí-lo por outras descrições, incessantemente. Nesse caso, é a própria descrição que substitui o objeto. Aqui, a inscrição do objeto coincide com a inscrição do real, e acompanha o ritmo da própria vida. Tais imagens, ao contrário das primeiras, remetem a situações puramente óticas e sonoras, desvinculadas de um necessário prolongamento motor. Elas produzem o que Deleuze chama de um “cinema de vidente”. Cortadas suas conexões com o real, tais imagens fazem com que o virtual – inclusive aquele onírico e imaginário –, atualizado, passe a valer por si próprio, já que não se trata de reproduzir o real, mas de fazê-lo emergir. O gesto de mostrar acaba, assim, por promover a inscrição do real, e não meramente sua representação. O tempo, igualmente, emerge da tela nesse tipo de narrativa; para além da representação do tempo, a apresentação do tempo.

Isso é o que vale para os procedimentos de descrição. Falemos agora segundo o universo da narração. Se nas narrações orgânicas são as personagens que reagem às situações, ou agem de modo a desvendá-las, temos uma narrativa verídica – não exatamente verdadeira, mas que aspira ao verdadeiro, mesmo na ficção: verossímil. Nesses casos, o esquema sensório-motor irá se manifestar concretamente e o tempo – aspecto que mais nos interessa nessa reflexão – é objeto de uma representação indireta. Com efeito, na medida em que resulta de uma ação, que é resposta ao movimento do próprio mundo, o tempo, nesses casos, depende do movimento e se conclui no espaço. É, pois, um tempo cronológico.

Em contrapartida, na narração cristalina desmontam-se os esquemas sensório-motores; no lugar deles, situações óticas e sonoras puras. Nessas situações, os personagens não reagirão, mas se comportarão qual videntes, procurando “enxergar” o que há na situação, a fim de ver os dados de um problema mais profundo e mais urgente do que a própria situação. Assim, quando há movimento – muitas vezes ele pode ser nulo, ou quase nulo, tanto no que se refere às personagens quanto ao próprio plano, fixo –, ele torna-se incessante e repetitivo, porque irrefletido e infrutífero. “Tendo perdido suas conexões sensório-motoras, o espaço concreto deixa de se organizar conforme tensões e resoluções de tensões, conforme objetivos, obstáculos e, meios e até mesmo desvios”, diz Deleuze (2007: 158). Os “espaços cristalinos” não podem, de tal sorte, ser entendidos pela compreensão espacial, uma vez que implicam em relações não-localizáveis. Então, temos o tempo crônico. Uma narração cristalina, carregada de descrições cristalinas, que vem por em crise o regime da ação.

Em função dessa interrupção nos mecanismos de resposta, que bloqueia a ação, diz Deleuze (2007) que nos espaços construídos por imagens cristalinas as paisagens se tornam alucinatórias, tornando a matéria elemento de segunda importância. Está desimpedido o caminho para a abertura do tempo; importa mais a fabulação, e o universo que ela ao mesmo tempo falseia e torna real, do que aquilo que pode estar concretamente visível.

Por causa disso, parece-nos pertinente ligar ficção, fabulação e a instauração de uma verdade, ou de um real, no espaço da memória. Se o concreto passa a importar pouco, sobrevivem as imagens como lembranças temporais – abstratas. É um tempo passado, possível, uma certa paisagem, uma melodia, uma cor predominante, impregnados no tempo, e não no espaço. De tal forma, evocadas pela memória, tais imagens não remeterão à obra audiovisual da qual saíram, mas ao próprio tempo imaginário que se atualizou na consciência do espectador. Residindo ali, por fim, esse tempo passa a ser real. O tempo como devir, não-cronológico, não-histórico vem enriquecer os estoques de lembranças, ao lado do tempo espacializado pela história e pela factualidade.

Essa é uma hipótese um tanto ousada, e que avançamos a duras penas. Estamos sob risco. É preciso muito mais – sobre a narrativa, sobre o tempo, sobre a memória – para que possamos elucidar a relação que, parece-nos, existe entre a instância da ficção, seu potencial fabulatório e a instituição de uma memória nacional.

Mas é, enfim, para investigar essas relações que nos propusemos uma longa pesquisa. Por ora, portanto, nos contentemos em finalizar as anotações acerca das potências do falso. Essa forma distinta de operar com o tempo nas narrativas, lançando mão da fabulação e produzindo imagens-tempo, inaugura mesmo um tipo diferente de narrativa, onde não mais importa a unidade, a coerência e a coincidência do personagem consigo mesmo. Talvez não importe nem mesmo a identificação de personagens. “A potência do falso não é separável de uma irreduzível multiplicidade. ‘Eu é outro’ substitui Eu = Eu”

(Deleuze, 2007: 163). Renasce a narrativa. De fato, não mais interessa que a descrição pressuponha uma realidade que a antecede, ou que a narração nos remeta a alguma forma de verdadeiro. Um verdadeiro de outra ordem emerge com a narrativa falsificante: “elevando o falso à potência, a vida se libertava tanto das aparências quanto da verdade: nem verdadeiro, nem falso, alternativa indecível, mas potência do falso, vontade decisória” (Deleuze, 2007: 176).

Referências

- BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- DELEUZE, Gilles. As potências do falso. In: _____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2007.
- DUBOIS, Philippe. Máquinas de imagens: uma questão de linha geral. In: _____. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: CosacNaif, 2004.
- _____. Por uma estética da imagem de vídeo. In: _____. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: CosacNaif, 2004.
- GOMES, Renato Cordeiro. Uma série brasileira de televisão: uma alegoria nacional? Matrizes culturais e formatos industriais. In: SOUZA, Eneida Maria & MARQUES, Reinaldo (org.). *Modernidade: alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- ISER. Wolfgang. *Teoria da ficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil. Intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro. Matrizes, nostalgias, distopias*. São Paulo: CosacNaif, 2006.