

DA FABULAÇÃO À DESCONSTRUÇÃO: O QUALQUER NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Susana Viegas¹
Felipe Diniz²

Resumo: Como chegar ao personagem-qualquer? Partindo da ideia de fabulação em Deleuze para uma breve reflexão sobre o duplo processo ontológico de devires e intensidades, evidenciamos a dimensão política e ética que o conceito ganha, apontando para a urgência de um registo que permite ao indivíduo devir ‘o próprio’, ficcionar a sua vida. Juntamente com a ideia de “auto-mise en scène” de um personagem, discutimos a formação desta singularidade e a necessidade da função fabuladora que liberta a ficção de um modelo de verdade que tem dominado todo um imaginário. Por outro lado, Agamben enxerga este qualquer como uma singularidade que “jamais é inteligência de alguma coisa, desta ou daquela qualidade ou essência, mas somente uma inteligência de uma inteligibilidade” (Agamben 2013, 11). Desta forma, o indivíduo, em sua existência singular, vive submerso na complexidade das relações indistinguíveis entre a potência e o ato, e suas formas de ser e estar transitam constantemente através de um corpo verdadeiramente qualquer. Opera-se assim, no contexto de uma cinematografia brasileira contemporânea, personagens que experimentam a sensação de estarem expropriados de identidades e animados pela própria impropriedade. O que está em jogo é a exposição de histórias e personagens que se constituem pelas singularidades em potência e não por identidades acabadas. Neste sentido, como veremos com a análise de alguns filmes, o qualquer pode ser entendido não como ausência de pertencimento, mas como presença plena.

Palavras-chave: Deleuze; Agamben; filosofia do cinema; fabulação.

Contacto: susanarainhoviegas@gmail.com; fildiniz@hotmail.com

Introdução

O personagem-qualquer habita o cinema contemporâneo. Mas, como se processa a sua criação? Como é que a arte cinematográfica em particular engloba na sua prática a dinâmica envolvida no personagem-qualquer?

O presente texto resultou de um breve e pontual trabalho conjunto em torno do projeto de doutoramento de Felipe Diniz na Universidade Federal Do Rio Grande intitulado “O qualquer como problemática de desconstrução do personagem no novo cinema brasileiro”. A nossa premissa inicial para este encontro surgiu de uma ideia

¹ Bolseira de pós-doutoramento pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia na Universidade Nova de Lisboa e na Universidade de Deakin.

² Doutorando pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil. Professor no curso de Cinema da Uniritter.

Viegas, Susana. Diniz, Felipe. 2017. “Da fabulação à desconstrução: o qualquer no cinema brasileiro contemporâneo”. In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 22-31. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

amplamente conhecida nos estudos deleuzianos: a ideia de “fabulação” que condensa conceitualmente o duplo processo ontológico de devires e de intensidades que atravessam as subjetividades reais no cinema da segunda metade do século XX e que caracteriza-se por libertar a ficção de um modelo de verdade. Esta ficção do real, que permite devir “o próprio” dentro da trama narrativa, de ficcionar a sua vida real, evidencia a clara dimensão política e ética que o conceito foi ganhando em determinadas cinematografias.

Ora, propomo-nos analisar os processos de geração desta singularidade, entendido numa segunda fase como “qualquer”, que, segundo Giorgio Agamben, “jamais é inteligência de alguma coisa, desta ou daquela qualidade ou essência, mas somente uma inteligência de uma inteligibilidade” (Agamben 2013, 11). Desta forma, opera-se no contexto de uma cinematografia brasileira contemporânea, personagens que experimentam a sensação de estarem expropriados de identidades e animados pela própria impropriedade. O que está em jogo é a exposição de histórias e personagens que se constituem pelas singularidades em potência e não por identidades acabadas. Neste sentido, como veremos com a análise de alguns filmes, o qualquer pode ser entendido não como uma ausência de pertencimento, mas como uma presença plena.

O Novíssimo Cinema brasileiro

Alguma coisa acontece no cinema brasileiro de dez anos para cá. Não se trata de um movimento formado por filmes e diretores, cujas coordenadas estéticas caminhem para uma certa uniformidade. Não há, definitivamente, um conjunto fechado de filmes que dão a ver confluências de linguagem que os tornem pertencentes a uma mesma escola. Ninguém reivindica a inserção, não há voz guia, nem tampouco regras a seguir.

Mas alguma coisa acontece no cinema brasileiro de dez anos para cá. Estamos falando de alguns filmes que evidenciam recorrências no modo como produzem suas imagens, que dizem respeito a uma conceção singular de fazer cinema. Algo nos diz que estes filmes apresentam-nos uma experiência que articula o que podemos chamar de jogos dramáticos com algo que vem de fora, um dado gesto documental (não ligado a um documento, a um real), mas a um *acontecimento bruto*. Algo que em alguma instância faz enredar aquilo que entendemos como o vivido com as dimensões fabulares.

O Novíssimo Cinema brasileiro revela algumas obras cujas imagens aparecem desconectadas de uma categoria essencialista e sedentária, nas quais há estabelecida uma certa indecisão de sentidos e parâmetros. Derivam destes filmes um dado cruzamento de potências. Uma potência de ficção pressiona o real ao mesmo tempo em que uma potência de realidade se oferece à ficção, e tal dinâmica prepara o terreno para uma total indiscernibilidade. Tais potências exploram os limiares e se posicionam no espaço anterior das relações de significação e de comunicação. Destarte, há uma significativa quebra das prerrogativas de uma narrativa clássica, que já haviam sido estremecidas na urgência de um cinema moderno.

Uma década passada do tão comentado “cinema da retomada” no final dos anos 90, diz Marcelo Ikeda que apareceu uma nova geração no Brasil, centrada na crítica cinematográfica *online* e na organização de mostras e festivais, uma geração que transitou para a realização e que, desse modo fez surgir

“um cinema que acreditava na precariedade como potência e via no processo, e não necessariamente no produto final, um dos pontos-chaves de uma nova forma de produção, menos hierarquizada e mais flexível, dialogando com o documentário e com a videoarte, que via uma relação de cumplicidade entre o cinema e o mundo, entre a criação e a vida.” (Ikeda 2012)

O que assistimos em filmes tão díspares como *Olmo e a Gaivota*, de Petra Costa e Lea Glob, (2014), *O Homem das Multidões*, de Cao Guimarães e Marcelo Gomes (2014), *Branco Sai, Preto Fica*, de Adirley Queirós (2015) *A Vizinhaça do Tigre*, de Affonso Uchoa (2014), *Ela Volta na Quinta*, de André Novais (2015) e *A Cidade onde Envelheço*, de Marília Rocha (2016), que representam aqui um corpus assistemático de algumas obras do cinema brasileiro contemporâneo, é uma espécie de colapso dos modelos estabelecidos, uma desterritorialização que confronta qualquer desejo de pureza.

Mais do que perseguir aquilo que se apresenta como possibilidade ao mundo, tais filmes parecem trazer à superfície as potencialidades do próprio cinema, a partir de uma valorização das possibilidades plásticas e afetivas dos corpos em ação. Entram em cena os dispositivos que marcam as desdramatizações, que procuram a poética da banalidade, que afirmam o gesto cotidiano, que embaralham os gêneros, que fogem dos estigmas e, situados entre a contingência e a necessidade, entre a potência e o ato, amparam a urgência de uma produção cinematográfica contemporânea brasileira.

Notas sobre fabulação

Na base da nossa pesquisa, num primeiro momento, encontrava-se o conceito de fabulação, que surge tardiamente no pensamento filosófico de Deleuze, apenas no segundo volume de *Cinema*. Afirma o filósofo 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” (Deleuze, 2013, 183). Deleuze apoia-se no trabalho de Pierre Perrault em *Pour la suite du monde (1963)* e na sua original conceção de fazer cinema defendendo que deve ser o personagem real a contar as suas próprias histórias reais expondo assim a potência da sua singularidade, sem que tal procedimento expurgue a realidade do seu lado ficcional.

Mas a sua premissa vai muito além da análise fílmica do realizador Pierre Perrault como uma prática artística dentre outras; ele procura revitalizar toda uma dimensão política do conceito tal como o encontrara em Henri Bergson. No Capítulo II de *Les deux sources de la morale et de la religion*, Bergson distingue as comunidades abertas das comunidades fechadas. As comunidades humanas caracterizam-se pela sua abertura, mas também pela sua instabilidade e mutabilidade que são, de algum modo, controladas pela função fabuladora. Nesta prática cinematográfica, os atores reais não-profissionais inventam e dramatizam episódios baseados nas suas vidas reais, fabulando sobre o seu passado, a sua comunidade, evitando assim o olhar, por vezes, paternalista sobre essa realidade, mas potenciando uma forma natural e inconsciente de autoencenação: tal como Jean-Louis Comolli afirma, se um ator profissional se sintetiza com a personagem que encarna, um ator não-profissional se *desdobra* consigo próprio, procedendo por uma “auto-mise en scène” (Comolli 2012, 423).

Importa ainda destacar a necessidade deste processo fabulador inserido numa ideia de cinema como correspondendo a uma prática do pensamento: apenas o próprio se pode auto-ficionar pois, como cedo constataram os documentaristas etnográficos, perante a câmara de filmar todos representam (de France 1982). Na verdade, recuperando a enorme influência da prática filosófica e historiográfica de Michel Foucault no pensamento deleuziano, podemos ainda considerar indigno a perpetuação de um “falar pelos outros” quando os próprios podem falar por si e de si (Deleuze, 2002, 291).

O qualquer, então, aparece como um dispositivo de desconstrução que torna os filmes irreconhecíveis em relação às formas clássicas. O que antes era referência central, por estes filmes é descentrada. Ora presenciamos um desejo pela invenção, ora o apego ao acaso. Em cada movimento, invertem-se os polos dicotômicos, de modo que experimentamos uma incapacidade de percebê-los. Os personagens atravessados pelo dispositivo de desconstrução do qualquer não reagem aos estímulos de uma ação, mas resistem aos imperativos sugeridos por um código que tenta encerrá-los em uma perspectiva causal e lógica apegada aos modelos.

Do infame ao qualquer

Instaura-se, portanto, um jogo paradoxal imposto por uma linguagem cujos traços também inserem personagens, igualmente paradoxais, evidenciando menos uma dúvida do que a afirmação dos dois contrários.

Assim como o infame, o qualquer também é resultado da ação de um personagem exposta por um dado sistema. Se compreendemos o infame como figura que rompe com a hegemonia de um personagem idealizado no ambiente clássico (que, relativamente aos filmes já mencionados, passa pelo *cliché* da felicidade da mulher grávida, o paternalismo com a vida do pobre, preconceitos raciais e de classe, os naturais laços familiares, etc.), o qualquer vai mais além ao produzir uma zona de tensão e ao se expor no filme não para responder a um ego, mas para instaurar um paradoxo.

Elaborar uma reflexão sobre o personagem-qualquer no cinema brasileiro em particular leva-nos a considerar um processo de desconstrução de marcas operadas nas passagens de distintas concepções cinematográficas.

Se partirmos do princípio de que há, na ocorrência de uma linguagem clássica, um personagem marcado por identidades fixadas e em referentes naturalizados, compreendemos que existem alguns movimentos que demarcam linhas de fuga de tais pressupostos. Há a possibilidade de o cinema dar a ver personagens não protegidos por estereótipos e intuimos que tal faceta é instituída pelos infames, situados em uma concepção mais moderna de cinema. Acontece que os infames também são assujeitados pelo princípio da identidade, e, embora produzam rompimentos com o território de um personagem clássico, ainda são concebidos por perfis identitários, facilmente reconhecidos e enquadrados em lugares de pertencimento.

O qualquer, na nossa concepção, é produzido como um traço cujas identidades se desfazem em detrimento da expressão de uma singularidade em devir. Os personagens nunca chegam a ser uma identidade, uma vez que suas marcas são constituídas através de um plano de expressão filmica que carrega elementos paradoxais.

Assim, o personagem-qualquer expressa-se como efeito no corpo cinematográfico a partir da desconstrução de uma tradição. O personagem deixa de ser identidade, deixa de ser infame, e passa a ocupar uma zona de indiscernibilidade. Através desta perspectiva partimos do pressuposto de que algumas formas pelas quais a linguagem cinematográfica se articula produzem personagens, cujas subjetividades emergem de um processo que se faz descolado dos modelos pré-estabelecidos. Antes de personagens, o que existe são linguagens cinematográficas que se afirmam como potência de criação de sujeitos e de formas de ser.

O reconhecimento de um traço qualquer nos personagens está ligado ao dispositivo empregado no filme, seja ele expresso pela dialética controle e acaso, por imposições mais naturalistas, através do gosto pela improvisação, ou por técnicas de desdramatização e descontinuidade. Dispositivos estes que revelam diferentes estratégias de *mise-en-scène* e que acabam por produzir o que Denilson Lopes chama de “personagens da recusa” (Lopes 2012, 111). Entendemos serem personagens da recusa justamente por recusarem delimitações mais exatas ao serem produzidos através da afirmação das singularidades. O qualquer, assim, seria produzido a partir de uma recusa de elementos tradicionais de concepção cinematográfica.

Como já dito, está presente a recusa das normas clássicas que conduzem na linguagem as referências compreendidas *a priori*. O qualquer recusa o centro, e se dá a ver a partir do descentramento dos elementos formais que compõem o filme. Revelam-se, neste contexto, personagens produzidos através das “brechas do possível” (Migliorin 2005). Lopes utiliza este termo, também, ao expor uma tese sobre o homem comum, figura incorporada nos movimentos artísticos da era moderna. Para ele, há uma distinção necessária a ser feita entre o comum e uma figura estigmatizada pelas exclusões sociais e raciais. O comum não estaria marcado por uma classe social, mas acentuado por uma experiência de indistinção.

O comum como personagem por este prisma não seria representado pelo pobre, pelo desafortunado e marginalizado tão presentes nas concepções naturalistas das obras e alinhados com a concepção de um personagem infame, mas emergiria da discussão

de Agamben sobre singularidade, ou seja, à sombra do desaparecimento das identidades.

Neste aspeto, a obra de Agamben traz alguns componentes que dialogam com as perspetivas epistemológicas de uma geração anterior. Autores como Deleuze e Foucault também travaram em suas teorias um confronto com o pensamento baseado na representação e centrado no sujeito, contra um modo de subjetivação estritamente interiorizado. O autor italiano busca desdobrar as consequências teóricas das obras destes filósofos que o antecederam e o inspiraram. Falamos, deste modo, de imagens cujas singularidades são modeladas na linha que separa as instâncias pré-individuais das qualidades atualizadas em estados de coisas e que se equilibram num limiar. Uma espécie de zona límbica, onde a experiência é um enredar nos próprios limites. Neste sentido, o qualquer pode ser entendido não como ausência de pertencimento, mas como presença plena, ocupado por todas as possibilidades.

Giorgio Agamben (2013) também introduz a ideia do qualquer baseada na problematização da própria etimologia da palavra. Ele introduz a tradução correspondente ao termo oriundo da tradição escolástica dos transcendentais *quodlibet*, que seria “o ser não importa qual, indiferente”. Logo em seguida, o autor confronta esta tradução com a comprometida com o latim, cujo significado do mesmo termo *quodlibet* seria “o ser tal que, de todo modo importa”. O “ser tal que se queira” estaria, nesse caso, diretamente ligado ao desejo, explícito no termo “qual-se-queira”. O qualquer que atravessa o pensamento de Agamben, e a que nos filiamos no presente texto não carrega nenhuma indiferença em relação às propriedades, que poderia apontar para uma ausência de pertencimento, como explicita a tradução escolástica, mas opera na condição da própria pertença. Como coloca o autor “há um x tal que pertence a y” (...) a singularidade exposta como tal é qual-se-queira” (Agamben 2013, 11).

Assim, Agamben vai entender o qualquer como uma singularidade não-essencialista e nómada: “somente uma inteligência de uma inteligibilidade” (Agamben 2013, 11). Desta forma, o indivíduo, em sua existência singular, vive submerso na complexidade das relações indistinguíveis entre a potência e o ato, e suas formas de ser e estar transitam constantemente através de um corpo verdadeiramente qualquer. “Esse imperceptível frêmito do finito, que indetermina os seus limites e o torna capaz de confundir-se, de fazer-se qualquer é o pequeno deslocamento que toda coisa deverá realizar no mundo messiânico” (Agamben 2013, 54).

Pensamos o qualquer justamente como uma operação de linguagem que reconfigura os personagens do cinema, e, assim, os inserimos em uma narrativa, entendida como um sistema. Tais procedimentos acerca dos dispositivos filmicos e da *mise-en-scène* acabam por produzir personagens, cujas dimensões singulares investem nas opacidades e não nos efeitos de verdade. “A relação que o filme estabelece com seu personagem e nós estabelecemos com o filme é de suspeição, e não de dúvida” (Feldman 2010, 130).

“É justamente nos indeterminados e ambíguos interstícios de categorias como autenticidade e encenação, pessoa e personagem, experiência e jogo, vida e performance, documentário e ficção que operam uma série de dispositivos comunicacionais e audiovisuais contemporâneos, empenhados tanto em performar formas de vida quanto em evitar o enfrentamento das contradições.” (Feldman 2010, 122)

A figura do qualquer cumpre uma função quando se transforma em personagem; entretanto, tal movimento é abalado por uma espécie de suspensão de uma dada identificação. O qualquer pode ser entendido como um traço que assegura uma não adequação a nenhuma espécie de pertencimento. A qualidade é medida por nenhuma categoria compreendida *a priori*, nenhuma referência que não a possibilidade de todas as referências. O qualquer como potência, intermediário entre o inefável e o universal, que surge no contexto cinematográfico embalado por uma proposta formal que celebra a descontinuidade e o preenchimento do tempo no espaço.

Conclusão

Tendo em vista os movimentos cinematográficos, compreendemos o qualquer como uma figura paradoxal, cujos processos de constituição da imagem são marcados pela afirmação dos dois contrários, pela criação de uma zona de tensão indecível: ao nível da narrativa, na incerteza entre autenticidade e encenação, do ponto de vista espacial, por exemplo, entre diferentes lugares na dialética centro-periferia, ou pode ser temporal jogando, neste caso, com a convergência entre passado e futuro. Desta forma, se a singularidade qualquer é determinada apenas quando posta em relação a alguma ideia ou objeto, sendo detentora de inúmeros possíveis, “ela pertence a um todo, mas sem que este pertencimento possa ser representado por uma condição real” (Agamben 2013, 63). A singularidade pertence assim a um todo vazio e

indeterminado que é, no fundo, a totalidades das suas próprias possibilidades, um todo ideal.

O qualquer, como um dispositivo de desconstrução, aparece na imagem de uma figura de linguagem que, tendo sua singularidade expressa no terreno da multiplicidade, transita por inúmeros possíveis. Deleuze afirma que há um só oceano para todas as gotas (Deleuze 2000), e com isso acaba por corroborar a teoria que insere o qualquer como puro pertencimento, como traço que atravessa um corpo (um personagem) em movimento constante de atualização de um virtual. Há um processo de desmonte dos referentes em direção a um personagem que deixa de ser identidade e passa a produzir indiscernibilidades. Justamente porque o nosso foco de análise foi o aspeto ontogénico da desconstrução do personagem e de um modelo tradicional de fazer cinema que demos menos destaque a outras questões importantes que gravitam à volta desses filmes – como, por exemplo, a questão biopolítica nos filmes.

Como é dito nos créditos finais de *Branco Sai, Preto Fica*, em forma de epílogo: “Da nossa memória fabulamos nós mesmos”. As diversas soluções criativas de fazer filmes neste registo não se limita a “permitir” uma voz exógena ao Outro, mas vai além desse mero registo realista. Na verdade, a obra é tão mais interessante do ponto de vista filmico quanto há nela espelhado um encontro e um trabalho conjunto do personagem com o realizador. Este pode ser o instigador, mas não só. Faz parte deste processo fabulador que alguém tenha essa ideia, que alguém incite à fabulação coletiva, fator ético importante quando falamos da intromissão da câmara na privacidade ou mesmo a criação de uma imagem cinematográfica pública.

Qual é o poder destes filmes híbridos e das suas novas linguagens cinematográficas na receção crítica? Eles ganham o poder de resistência logo no momento da sua realização no qual o filme incorpora essas armas de desafio, crítica e afirmação, de rutura com o cânone, com os modelos tradicionais, abrindo uma multiplicidade de narrativas imprevisíveis e desregradas que abalam as regras tradicionais. Por isso, hoje, esta é considerada uma das práticas mais criativas e originais nas cinematografias mundiais.

BIBLIOGRAFIA:

- Agamben, Giorgio. 2013. *A Comunidade Que Vem*. São Paulo: Autêntica.
- Comolli, Jean-Louis. 2012. *Corps et Cadre. Cinéma, éthique, politique*. Lagrasse: Éditions Verdier.
- De France, Claudine. 1982. *Cinéma et anthropologie*. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l’Homme.

- Deleuze, Gilles. 2013. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. 2000. *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio D'Água.
- _____. 2002. *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*. Paris: Les éditions de Minuit.
- Feldman, Ilana. 2010. "A indeterminação sob suspeita no cinema brasileiro contemporâneo: os distintos casos de *Filmefobia* e *Pan-cinema permanente*." *Revista Galáxia*. n. 20, 121-133.
- Ikeda, Marcelo. 2012. "O 'novíssimo cinema brasileiro'. Sinais de uma renovação." *Cinémas d'Amérique latine* 20: <http://cinelatino.revues.org/597>.
- Lopes, Denilson. 2012. *No Coração do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Migliorin, Cezar. 2005. "O Dispositivo como estratégia narrativa." *Revista Acadêmica de Cinema*.

FILMOGRAFIA

- Costa, Petra e Glob, Lea. 2015. *Olmo e a Gaivota*. O Som e a Fúria.
- Guimarães, Cao e Gomes, Marcelo. 2013. *O Homem das Multidões*. Figa Filmes.
- Novais, André. 2015. *Ela Volta na Quinta*. Filmes de Plástico.
- Perrault, Pierre. 1963. *Pour la suite du monde*. Office National du Film du Canada.
- Queirós, Adirley. 2015. *Branco Sai, Preto Fica*. 5 da Norte.
- Rocha, Marília. 2016. *A Cidade onde Envelheço*. Anavilhana.
- Uchoa, Affonso. 2014. *A Vizinhança do Tigre*. Katasia Filmes.