

ESQUECER, RECORDAR E CONSTRUIR: ENTRE MEMÓRIA E FABULAÇÃO NO CINEMA DE ADIRLEY QUEIRÓS

Forget, remember and build: in between memory and fabulation in Adirley Queirós' cinema

Olvidar, recordar y construir: entre memoria y fabulación en el cine de Adirley Queirós

Francisco Ramos de Farias

Professor Titular

Doutor em Psicologia

Programa de Pós-Graduação em Memória Social

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, Brasil

francisco.farias@unirio.br

<https://orcid.org/0000-0002-2966-077X> 

Luiz Magalhães Costa

Mestrando em Memória Social

Programa de Pós-Graduação em Memória Social

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, Brasil

luizdmagalhaes@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0008-0782-6792> 

A lista completa com informações dos autores está no final do artigo 

RESUMO

Desde o média-metragem *A cidade é uma só?* (2011), o diretor Adirley Queirós vem lançando mão de misturas entre documentário e ficção para construir memórias de moradores da periferia de Brasília. No longa *Branco sai, preto fica* (2014), tramas ficcionais ainda mais densas e complexas são adicionadas à narrativa documental, na medida em que vítimas da invasão policial ao Baile do Quarentão, tema central do filme, passaram a apresentar dificuldades ao falarem sobre suas experiências traumáticas diante das câmeras. Por meio de um diálogo entre o pensamento de Walter Benjamin, Sigmund Freud, Gilles Deleuze e Henri Bergson, o presente artigo investiga a ficção no cinema de Adirley, como um fenômeno próprio da formação da memória.

PALAVRAS-CHAVE: Memória coletiva. Cinema. Trauma.

ABSTRACT

Since the medium-length film *A cidade é uma só?* (2011), director Adirley Queirós has been combining documentary and fiction to build memories of Brasília's outskirts residents. In the feature film *Branco sai, preto fica* (2014), even denser and more complex fictional plots were added to the documentary narrative, as police invasion's victims of Baile do Quarentão, central theme of the film, began to have difficulties when speaking about their traumatic experiences on camera. Through a dialogue among authors as Walter Benjamin, Sigmund Freud, Gilles Deleuze and Henri Bergson, this article investigates fiction in Adirley's cinema, as a phenomenon specific to the formation of memory.

KEYWORDS: Collective Memory. Cinema. Trauma.

RESUMEN

Desde el mediodocumental *¿La ciudad es una sola?* (2011), el director Adirley Queirós ha comenzado a utilizar mezclas entre documental y ficción para construir recuerdos de los habitantes de la periferia de Brasília. En el largometraje *Branco sai, preto fica* (2014), tramas ficcionales aún más densas y complejas se añaden a la narrativa documental, a medida que las víctimas de la invasión policial al Baile do Quarentão, tema central de la película, comenzaron a tener dificultades para hablar sobre sus experiencias traumáticas frente a las cámaras. A través de un diálogo entre el pensamiento de Walter Benjamin, Sigmund Freud, Gilles Deleuze y Henri Bergson, el presente artículo investiga la ficción en el cine de Adirley como un fenómeno propio de la formación de la memoria.

PALABRAS CLAVE: Memoria colectiva. Cine. Trauma.

1 INTRODUÇÃO

Dirigido pelo diretor Adirley Queirós, o longa-metragem *Branco sai, preto fica* estreou em 2015 e ficou conhecido por levar uma mistura singular entre documentário e ficção às salas de cinema do Brasil. O projeto original do cineasta e de sua equipe era o de abordar um violento episódio que se deu na periferia do Distrito Federal durante os últimos anos da ditadura militar: a invasão policial ao Baile do Quarentão, reduto da juventude negra de Ceilândia, naquela época. Ocorrido no dia 25 de março de 1986, o evento marcou de forma traumática a vida dos frequentadores do baile, como, por exemplo, a do *DJ e rapper* Marquim da Tropa, que acabou perdendo o movimento das pernas devido aos ferimentos causados pelos policiais, e de Shokito, que teve uma das pernas amputadas, ambos escalados como depoentes do documentário.

No momento de falar para as câmeras sobre suas experiências traumáticas naquele fatídico episódio, no entanto, os depoentes passaram a apresentar certa resistência. Para lidar com essa situação e dar continuidade ao filme, Adirley deu abertura para que o roteiro incorporasse novos enredos ficcionais, transformando aquilo que era para ser um documentário sobre a invasão ao Baile do Quarentão numa obra permeada por tramas e subtramas ficcionais que perpassam diversos gêneros cinematográficos sem, no entanto, abandonar certas abordagens típicas do cinema documentário, como o uso de materiais de arquivo, bem como trechos de depoimentos que foram possíveis, a despeito da questão que envolveu os participantes.

Assim, em vez de abordar a invasão ao Baile do Quarentão por meio de uma narração em *voice over*¹ com o apoio de imagens, ou até mesmo a partir de cenas

¹ Recurso da montagem cinematográfica que consiste em uma narração na qual o ator não está presente fisicamente na cena que é mostrada na tela.

dramatizadas – alternativas possíveis para que um documentarista possa retratar uma história que não pode ser contada a partir de depoimentos –, Adirley acabou criando uma forma singular de contar aquilo que não se quer contar, mas que, ao mesmo tempo, é necessário que se conte, construindo, assim, uma narrativa possível sobre a invasão ao Baile do Quarentão, por meio de adição de tramas ficcionais ao seu documentário.

Tendo o filme sido concluído, uma frase que acabou ganhando destaque no final dos créditos tenta dar conta do processo criativo da obra: “Da nossa memória fabulamos *nóis* mesmos”. Com ela, para além de ressaltar a relação – já problemática – entre realidade e imaginação no cinema, Adirley e sua equipe apontam para uma zona ainda mais cinzenta: uma conexão direta entre memória e ficção (ou entre memória e fábula, como eles prefeririam chamar).

E é bem nesse terreno ardiloso entre a lembrança e a fábula que este artigo se debruça, na medida em que se tenta, aqui, compreender o papel da ficção na produção documental de Adirley Queirós: como e por que ela é evocada para retratar um evento que se deu diante dos olhos de centenas de testemunhas e que aconteceu, de fato, na realidade? Investigamos, assim, a fabulação como um fenômeno próprio da formação da memória que surge no contexto da construção de uma lembrança inscrita em um duplo movimento: ao mesmo tempo em que se deseja que seja contada, deseja-se também que seja esquecida.

2 SILENCIAMENTO E RECALQUE

Para o historiador e pensador da memória francês Pierre Nora (1993), a formação da memória é um fenômeno complexo. A rememoração não é tão simples quanto eventualmente tendemos a concordar. No plano individual, a memória se encontra de forma fragmentada em meio à tendência ao esquecimento, à criação de lapsos, lacunas, sobreposições de eventos; enfim, a memória, na sua constituição mais bruta, “se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções” (Nora, 1993, p. 9). O autor aponta ainda que a memória ganha seu aspecto material – sua forma linear, em certa medida – a partir de representações externas: “A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto”.

Tal aspecto lacunar da memória individual fora identificado já por Maurice Halbwachs (2006), autor francês precursor do campo da memória social que relacionou a ligação dessa característica particular com a formação da memória coletiva. No livro *A memória coletiva*, publicado originalmente em 1950, o autor afirma: “Um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros” (Halbwachs, 2006, p. 54).

O cinema, por sua capacidade de reconstruir e compartilhar memórias a partir da criação de representações (imagens, discursos, símbolos), organiza lembranças fragmentadas dos sujeitos, produzindo unidade e sentido para a formação da memória individual. A capacidade de produzir representações se dá, assim, em grande medida, por meio de possibilidades estéticas específicas do cinema, conjugando linguagens diversas, como literatura, música e artes plásticas. Apesar de não incluir o cinema ficcional em sua análise, o teórico americano Bill Nichols, no livro *Introdução ao documentário*, de 2005, traz a questão da representação para o cerne do cinema documentário:

Os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico. Eles significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições. Também fazem representações, elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões. [...] a ideia de representação é fundamental para o documentário (Nichols, 2005, p. 30).

Por conta de tais características, o cinema tem sido um meio fundamental para a criação de narrativas que ajudam a denunciar problemas sociais vividos nas periferias dos grandes centros urbanos brasileiros. O cineasta Adirley Queirós, perseguindo tal premissa, desenvolveu o argumento de um documentário sobre a invasão policial ao Baile do Quarentão baseado, inicialmente, nas memórias das vítimas do episódio, para dessa maneira operar uma denúncia acerca da violência com que a população de Ceilândia, majoritariamente negra e pobre, é tratada sistematicamente pelo Estado brasileiro. No entanto, como vimos, a serem convocadas para falarem de suas experiências daquele fatídico dia, fortemente marcado por fatos traumáticos, as vítimas passaram a se sentir desconfortáveis em abordar tal assunto, forçando Adirley Queirós e sua equipe a formularem novas estratégias narrativas para o documentário.

A dificuldade em relatar memórias marcadas por episódios de violência chamou a atenção do filósofo alemão Walter Benjamin. No texto *Experiência e pobreza*, publicado originalmente 1933, o autor analisa o silenciamento das experiências vividas pelos ex-

combatentes da Primeira Guerra Mundial, que, para Benjamin, voltavam para casa “mais pobres de experiências comunicáveis, e não mais ricos”, pois “nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras” (Benjamin, 1996, p. 115).

O que Benjamin (1996, p. 115) apresenta como “desmoralização” seria fruto de “uma nova forma de miséria” que “surtiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica”. Assim, o desenvolvimento técnico é, para o filósofo, o principal fator de perda da experiência, e, conseqüentemente, da capacidade de passá-la adiante. No entanto, não seria o desenvolvimento uma técnica qualquer. Abordando o contexto da Primeira Guerra Mundial, a filósofa Ângela Lima Calou, no artigo *Considerações sobre ‘Experiência e pobreza’, de Walter Benjamin*, publicado em 2018, ressalta que há uma certa especificidade na técnica evocada por Benjamin em *Experiência e pobreza*: a técnica bélica. A partir disso, a autora correlaciona o desenvolvimento armamentista e o trauma com o fenômeno do silenciamento, identificado por Benjamin:

Mutismo decorrente do esmagamento plasmado na força bélica ancorada no avanço técnico em sua promoção de experiências dificilmente transmissíveis de boca em boca, cujo único resquício de elemento comunicado salta enquanto silêncio, que não é outro senão um modo de exteriorização da pobreza da experiência moderna decorrida de um conjunto feito de esgotamentos e rupturas (Calou, 2018, p. 97-98).

Ao longo de seu trabalho clínico, o neurologista austríaco Sigmund Freud, criador da psicanálise, se deparou de forma recorrente com o fenômeno do esquecimento em seus analisandos. A partir de uma série de observações, o psicanalista concluiu que a falta de acesso a uma determinada lembrança se dava, principalmente, por conta da ação do fenômeno que ele chamou em seus textos originais, na língua alemã, de *Verdrängung*: recalque, em português.

Na tradução do texto *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten* – que ganhou o título *Recordar, repetir e perlaborar*, na edição da Editora Autêntica (realizada diretamente do texto original, escrito na língua alemã em 1914) –, Freud (2017, p. 153) afirma: “Quando o paciente fala desse ‘esquecido’, raramente deixa de acrescentar a seguinte afirmação: ‘Na verdade, eu sempre soube disso, mas não pensava nisso’”. Freud aponta para o fato de que o esquecimento, pelo menos aquele que o psicanalista observara em seus analisandos, não se tratava de um apagamento total de uma lembrança, mas sim de uma falta de acesso, de caráter circunstancial, a ela.

Acerca do papel do recalque no processo de esquecimento, Freud ainda afirma que o analisando frequentemente tende a substituir a lembrança recalçada por uma atuação inconsciente: “podemos dizer que o analisando não se lembra de mais nada do que foi esquecido e recalçado, mas ele atua com aquilo. Ele não o reproduz como lembrança, mas como ato, ele repete sem, obviamente, saber que o repete” (Freud, 2017, p. 154).

A atuação seria, dessa forma, uma lembrança em ato. Para o autor, ela surge na esteira de outro fenômeno psíquico, a “compulsão à repetição”. No contexto do artigo *Recordar, repetir e perlaborar*, a compulsão à repetição está relacionada à forma frequente com que o analisando atua, na medida em que não consegue acessar suas lembranças recalçadas. O autor destaca que a repetição é proporcional à intensidade da ação do recalque sobre determinado conteúdo, que, por sua vez, produz o que ele chamou de “resistência” – *Widerstand*, na língua alemã –; resistência esta que parte do próprio analisando, ao passo que, inconscientemente, reluta para trazer tal lembrança à consciência por seu caráter traumático, perturbador. Nas palavras do autor: “Quanto maior for a resistência, de forma mais frequente o lembrar será substituído pelo atuar [*agieren*] (repetir)” (Freud, 2017, p. 156).

Na medida em que as vítimas da invasão policial ao Baile do Quarentão tentavam falar sobre suas experiências traumáticas, a tendência ao silenciamento e ao esquecimento de tais eventos surgiam, evidenciando a ação do recalque sobre suas memórias. Por mais que fosse importante falar sobre aquilo que foi vivido, com o objetivo de denunciar o *apartheid* promovido pelo Estado brasileiro em Ceilândia, trata-se de uma lembrança da ordem do sofrimento e do trauma, de modo que as próprias vítimas tendem a produzir o afastamento desse conteúdo de suas consciências pela via do recalque e de suas resistências. Mas, então, como resolver tal equação?

3 ATUAÇÃO E AUTOFICCIONALIZAÇÃO

Diante de tais impasses na produção do documentário, Adirley recorreu a uma estratégia narrativa que já havia utilizado em seu filme anterior, *A cidade é uma só?*, documentário de média-metragem que aborda a Campanha de Erradicação das Invasões (CEI), a partir da perspectiva de moradores de Ceilândia. Criada pelo governo Geisel, no início dos anos 1970, auge da ditadura militar brasileira, a CEI tinha por principal objetivo retirar as famílias de operários que construíram Brasília de moradias improvisadas

construídas nos entornos do Plano Piloto – as chamadas “invasões”, com a Vila do Iapi e o Morro do Urubu – e realocá-las em terrenos a 30 quilômetros de distância do centro da nova capital.

Inicialmente, a CEI consistiu na veiculação de propagandas nos meios de comunicação que tentavam convencer os moradores das vilas operárias a deixarem suas casas, em troca da posse de um terreno nesses distantes locais, onde iriam se formar o que hoje se conhece como cidades-satélites (dentre elas a própria Ceilândia, cujo nome nasce a partir da derivação da sigla da campanha). Mas como retrata o filme de Adirley, na medida em que esses moradores recusavam tal oferta, o Governo foi transformando a campanha numa política compulsória de caráter segregacionista, expulsando a população pobre, majoritariamente negra, parda e de origem nordestina das áreas centrais de Brasília, como bem ressalta o arquiteto e urbanista Luiz Alberto de Campos Gouvêa, no livro *Brasília – a capital da segregação e do controle social: uma avaliação da ação governamental na área de habitação*, publicado em 1995:

A erradicação da Vila do Iapi se constitui no exemplo mais marcante deste período devido à forma como se processou a sua remoção, bem como à sua dimensão. Composta de 12.000 barracos, com uma população de 82.000 pessoas, foi removida contra a vontade de seus moradores para um local sem infraestrutura urbana ou comunitária, localizado a cerca de 30 km do Plano Piloto (Gouvêa, 1995, p. 67-68).

Numa de suas primeiras articulações entre documentário e ficção, Adirley Queirós adiciona, em *A cidade é uma só?*, uma trama centrada no personagem fictício Dildu. Não se trata, no entanto, de uma trama paralela, que corre ao largo da narrativa documental, ligando-se a ela tematicamente apenas. Do contrário, a trama de Dildu se vincula estruturalmente aos fatos narrados pelo diretor ao longo do filme. Tal vinculação se evidencia logo no início do filme, na cena em que Dildu se apresenta como sobrinho da cantora Nancy, moradora de Ceilândia e principal depoente do filme. E, por mais que os dois personagens não voltem a se encontrar ao longo do documentário, tal cena aponta para um imbricamento muito singular entre os registros ficcional e documental da obra: uma encenação entre personagens reais e fictícios.

Em seu artigo *A cidade é uma só?: autoficcionalização, interrogação do arquivo e sentido de dissenso*, publicado em 2015, Mariana Duccini analisa a estratégia narrativa utilizada por Adirley em sua média-metragem:

[...] o dispositivo suscita em relação a seus personagens – caso mais evidente em Dildu [...] – a possibilidade de uma atuação dramática em sentido estrito e suscita uma camada de representação que se sobrepõe àquela própria a todo sujeito posto em filme (Duccini, 2015, p. 80).

Ao falar em “atuação dramática” que se sobrepõe ao “sujeito posto no filme”, a autora aponta para a ideia de que quando Dildu (interpretado por Dilmar Durães, ator não profissional, também morador de Ceilândia) atua no registro documental do filme (ao contracenar com Nancy, por exemplo) está, de certa maneira, fixado à representação de um típico morador das cidades-satélites de Brasília: pobre, subempregado, vítima do sistema. Aquilo que a autora virá a se referir como “autoficcionalização” – a estratégia narrativa empregada por Adirley no documentário – possibilitaria ao personagem desafixar-se de uma representação pré-concebida, por assim dizer, num movimento de ressignificação de si mesmo. Para a autora: “O recurso da autoficcionalização [...] contempla, mas também extrapola, certo julgamento valorativo” (Duccini, 2015, p. 80).

Mariana Duccini (2015, p. 81) ressalta ainda que tal estratégia abre possibilidade para a reinterpretação do próprio passado: “A realidade da invenção materializa desejos [...], dando a eles uma forma sensível, e propõe feixes de endereçamento dos sujeitos a um passado histórico passível de ressignificação”.

Dildu, assim como muitos dos moradores de Ceilândia, se vira como pode para sobreviver com um salário mínimo. Faxineiro de um hospital local, em determinado ponto da trama, passa a disputar uma vaga de deputado na Câmara Distrital de Brasília, nas (fictícias) eleições daquele ano. No seu percurso como candidato, Dildu incorpora a letra “x” à sua campanha, construindo seu discurso a partir dela. No contexto da CEI, o “x” simboliza muito mais do que uma simples letra. Ele era usado pelos agentes do Estado para marcar as casas das vilas operárias que deveriam ser desocupadas – de forma compulsória, como vimos – e demolidas, no processo de expulsão dos moradores de Brasília para as cidades-satélites. Nas palavras da cantora Nancy, uma das milhares de moradoras forçadas a deixar sua casa junto da família:

Olha só... Tava você lá, no seu barraco, tranquilamente. Aí, de repente, chegava uma equipe e fazia um “x” no seu barraco. E não tinha muita explicação, né? Você não entendia muito bem o porquê daquele “x”. Esse “x” era para indicar que o barraco já estava, de fato, legalizado dentro da Vila do Iapi pra ser transferido para Ceilândia. Então, quem tinha um “x” no barraco era porque tinha sido “sorteado” pra ir pra Ceilândia. [...] Eles queriam limpar o lugar. [...] Não tinha a opção de ficar (A cidade, 2011).

Para os primeiros moradores de Ceilândia, portanto, o “x” encarna uma experiência da ordem do traumático: traz à tona lembranças de uma ruptura, da destruição de um lar, da perda de uma identidade. É, em si mesmo, o símbolo da segregação racial de Brasília. Neste sentido, a retomada no “x” pela campanha de Dildu caminha não apenas em direção à ressignificação do símbolo, mas também à reinterpretação da própria história dos moradores das cidades-satélites, na medida em que é preciso construir uma representação mais realista deles mesmos: pessoas que produzem, que consomem, que estão inseridas no sistema, a despeito das muitas limitações impostas a elas. Nas palavras do próprio Dildu: “A ideia do ‘x’ é a ideia que a gente ressignificou tudo que já rolou de ruim no passado. A gente pega nossa história e vê como é isso pra nós, o que significou o ‘x’ (A cidade 2011).

Ao se debruçar sobre as mudanças estéticas ocorridas no cinema durante o período pós-Segunda Guerra Mundial, no livro *Cinema 2: a imagem-tempo*, lançado originalmente em 1985, o filósofo francês Gilles Deleuze identifica a produção deliberada do que ele chama de fabulação, por parte dos personagens de documentários, durante a análise empreendida sobre o filme *Eu, um negro* (*Moi, un noir*), dirigido em 1958 pelo documentarista francês Jean Rouch, expoente do movimento que ficou conhecido como Cinema Verdade. Para Deleuze (2007, p. 183):

[...] “em *Moi, un noir*, são as personagens reais que vemos mostradas através dos papéis de sua fabulação, Dorothy Lamour, a prostitutazinha, Lemmy Caution, o desempregado de Treichville, ainda que depois eles próprios comentem e corrijam a função que desencadearam.

Ana Paula Silva Oliveira (2014, p. 173), no artigo Jean Rouch: signo, verdade e pensamento, publicado em 2014, vai ao encontro do pensamento deleuziano e destaca a forma com que Jean Rouch dirige seus filmes: “É um contar em que o real é transformado num componente de uma espécie de fabulação em que as personagens formulam ideias, fabulam e inventam”.

Como afirma Mariana Rodrigues Pimentel (2010, p. 75), na tese de doutorado *Fabulação: a memória do futuro*, o filósofo francês Henri Bergson foi fundamental para a forma com que Deleuze se utilizou da noção de fabulação, e destaca ainda que o conceito aparece pela primeira vez no próprio *Cinema 2: a imagem-tempo*, livro no qual, de acordo com a autora, Deleuze se “dedica a formular uma teoria própria do cinema, teoria esta que terá como base a filosofia bergsoniana”.

Mas o que seria mais precisamente a fabulação à qual Deleuze se refere? Voltaremos um pouco no tempo para compreender o percurso dos conceitos de fábula e fabulação, ao longo dos anos.

4 FÁBULA, FABULAÇÃO E MITO

Com origem remota no Oriente, a fábula é um gênero literário que ganhou popularidade na Grécia Antiga, durante o século VI a.C., impulsionada pelo fabulista Esopo. Centenas de anos mais tarde, no século I d.C., Fedro, poeta latino nascido na Macedônia, compilou diversas das fábulas de Esopo, tendo também escrito seus próprios textos, ajudando a popularizar o gênero dentro do Império Romano. Na Era Moderna, mais precisamente no século XVII, o escritor francês Jean de La Fontaine foi um dos maiores divulgadores dos textos de Esopo. Além de publicá-los, La Fontaine acabou também recriando muitas das narrativas dos primeiros fabulistas.

Aristóteles, em sua obra *Retórica*, é o primeiro pensador a analisar a fábula como gênero literário. No texto, o filósofo grego classifica a fábula como um recurso retórico cujo objetivo é persuadir o interlocutor. Inserida nesse contexto, a fábula, assim, acaba se aproximando da ideia de “discurso”, que, por sua vez, está relacionada à própria origem da palavra *fabula ae*, do latim, que tem o sentido de “conversação, conversa”.

A fábula aparece também na *Poética* de Aristóteles. Para o filósofo grego, a fábula seria um dos elementos centrais da mimesis, constituindo a primeira parte de uma tragédia grega. De acordo com Alexandre Mauro Toledo (2005, p. 18), na dissertação *Mimesis e tragédia na poética de Aristóteles*: “A mimesis é condição de possibilidade para a poesia trágica, cujo centro será deslocado para a construção do mito, isto é, para a fabulação, para o enredo”. No entanto, como é possível notar a partir do trecho destacado acima, fabulação, mito e enredo aparecem como termos de significados muito próximos. Sobre esse tema, Toledo (2005, p. 65) aponta para um problema de tradução e interpretação da obra aristotélica. Segundo o autor:

[...] se o objeto da imitação é a ação, então temos que o elemento mais importante da tragédia será o mito, traduzido por alguns comentadores como história (Dupont-Roc e Lallot), por outros, como fábula (J. Hardy). Mito é a trama dos fatos, a fabulação, o enredo trágico.

Na obra *As duas fontes da moral e da religião*, publicada pela primeira vez em 1932, Bergson (1978) segue o caminho trilhado por Aristóteles (2017) na *Poética*, ao tratar do mito e da fábula. Diferentemente do que o título possa apontar, a obra não é um tratado teológico sobre questões ligadas à formação da religião cristã ou de qualquer outra religião. Na realidade, o livro de Bergson aborda os tipos de morais que regem a vida em sociedade: a “moral fechada” e a “moral aberta”, das quais trataremos adiante.

Curiosamente, enquanto apresenta suas ideias acerca da interdição, conceito fundamental para compreender a natureza moral de uma sociedade, o filósofo francês abre o primeiro capítulo da sua obra relacionando recordação, prazer e interdição à história bíblica de Adão e Eva, apontando, logo de início, para os possíveis diálogos entre memória, recalcque e mito, conceitos que vêm sendo ou serão abordados no decorrer deste artigo:

A lembrança do fruto proibido é o que há de mais remoto na memória de cada um de nós, como na de toda a humanidade. Teríamos consciência disso se essa recordação não estivesse encoberta por outras coisas, às quais preferimos nos apegar. Que não teria sido nossa infância se nos deixassem às soltas! Teríamos vagueado de prazeres em prazeres. Mas eis que surgia um obstáculo, nem visível nem tangível: uma interdição (Bergson, 1978, p. 6).

Para Bergson (1978), a interdição é aquilo que funda a sociedade e a faz funcionar. Por sua vez, leis e obrigações criam os hábitos pelos quais as pessoas exercem as interdições, sem que percebam isso de forma consciente. Os hábitos, por assim dizer, acabam introduzindo uma forma de regularidade social a partir do exercício de um dever individual predeterminado, que atua por meio de um certo automatismo psicológico e que pode ser comparado com o funcionamento do instinto nos animais:

Mas uma atividade que, a princípio inteligente, se encaminhe a uma imitação do instinto é precisamente aquilo a que no homem se dá o nome de hábito. E o hábito mais poderoso, aquele cuja força é constituída de todas as forças acumuladas, de todos os hábitos sociais elementares, é necessariamente aquele que melhor imita o instinto (Bergson, 1978, p. 21-22).

O sistema de pensamento bergsoniano é marcado, em princípio, por um binarismo entre hábito e inteligência, mas que, no entanto, não se configura numa oposição de fato, e sim numa sobreposição, formando uma dialética singular entre os dois conceitos. Logo no início de *As duas fontes da moral e da religião*, a inteligência aparece como uma forma de justificar o próprio comportamento guiado pela força do hábito, ou seja, das leis e exigências impostas pela sociedade: “[...] o trabalho a que se aplicasse à inteligência a

ponderar razões, a comparar máximas, a recorrer aos princípios seria o de dar mais coerência lógica a uma conduta submetida, por definição, às exigências sociais.” (Bergson, 1978, p. 19).

Portanto, para Bergson, as leis sociais funcionam na ordem do automatismo (sem que o sujeito se dê conta delas). No entanto, quando há um certo questionamento – uma dúvida – acerca desse dever cego, é o trabalho feito pela inteligência que justifica a manutenção do hábito.

Mariana Rodrigues Pimentel (2010), ainda em sua tese de doutorado *Fabulação: a memória do futuro*, ressalta que aquilo que Bergson chama de inteligência, nesta apresentação de *As duas fontes da moral e da religião*, está diretamente relacionado ao que o filósofo iluminista Emmanuel Kant pensava sobre inteligência (ou entendimento), que, por sua vez, era, de acordo com a autora, “entendida como a faculdade através da qual representamos o mundo” (Pimentel, 2010, p. 81). No entanto, é preciso notar que, já no livro *A evolução criadora*, publicado décadas antes de *As duas fontes da moral e da religião*, em 1907, Bergson já havia construído novas perspectivas acerca da inteligência. Para além de explicar nossos hábitos, o essencial da inteligência consiste na capacidade de ela realizar previsões e antecipar as ações do sujeito. Nas palavras do próprio Bergson (2005, p. 32):

Nossa inteligência, tal como a evolução da vida a modelou, tem por função essencial iluminar nossa conduta, preparar nossa ação sobre as coisas, prever, com relação a uma situação dada, os acontecimentos favoráveis ou desfavoráveis que podem se seguir. Instintivamente, portanto, isola em uma situação aquilo que se assemelha ao já conhecido; procura o mesmo, a fim de poder aplicar seu princípio segundo o qual “o mesmo produz o mesmo”. Nisso consiste a previsão do porvir pelo senso comum.

E é a partir desse acréscimo que Bergson opera a distinção entre os dois tipos de moral (fechada e aberta), que o autor desenvolve em sua obra. A primeira, a “moral de alma fechada”, estaria próxima ao hábito, na medida em que o uso da inteligência estaria restrito à justificativa dos atos de dever: “A primeira é aquela em que pensamos comumente quando nos sentimos naturalmente obrigados” (Bergson, 1978, p. 30). Já a segunda, a “moral de alma aberta”, “difere da primeira naquilo que é humana, em vez de ser apenas social”

Em seguida, Bergson atrela essa segunda característica da inteligência a uma capacidade de se descolar do imperativo das regras sociais. É essa nova perspectiva da inteligência que tira as sociedades da estagnação e as move em direção às mudanças, ao

novo. Dessa maneira, se por um lado a inteligência tem papel na manutenção do hábito, ela também cria uma dobra em si mesma, abrindo novas possibilidades para o indivíduo:

Através da inteligência, a emoção criadora atualiza-se sob a forma da religião e da moral dinâmicas, possibilitando uma cisão, um rompimento, um ultrapassamento do velho em direção ao novo, encetando as chamadas sociedades abertas, nas quais a moral e a religião são passíveis de transformação. É ela que impulsiona a inteligência a empreender, daí ser uma força supra-intelectual (Pimentel, 2010, p. 102).

Ao longo de *As duas fontes da moral e da religião*, Bergson (1978) prolonga a oposição entre “aberto” e “fechado” também para tratar das religiões. Se, na distinção entre as duas morais, a inteligência se apresenta como o fator que separa uma da outra, no caso da religião, é aquilo que ele chama de função fabuladora que se coloca como elemento que diferencia os dois tipos de religião que Bergson identifica: a dinâmica e a estática: “A religião dinâmica que assim surge contrapõe-se à religião estática, saída da função fabuladora, como a sociedade aberta à sociedade fechada” (Bergson, 1978, p. 223). Aqui, também, religião estática e religião dinâmica não se apresentam como conceito necessariamente opostos, mas sim complementares, conforme destaca o autor Rildo da Luz Ferreira (2020, p. 273), no artigo *O estático e o dinâmico em religião na ótica da filosofia bergsoniana*:

No desenrolar de *As duas fontes* será à análise da religião estática que primeiro seremos conduzidos, como a um primeiro estrato indispensável de uma realidade que a etapa seguinte virá completar. A religião dinâmica se apresenta como a forma evoluída da religião estática.

Para Mariana Pimentel (2010, p. 248), pensar em função fabuladora é pensar no conceito de inteligência: “a fabulação tem a mesma origem que a inteligência e desta não se descola”. Por sua vez, a função fabuladora pensada por Bergson estaria diretamente ligada à capacidade criar/fabricar do ser humano; mais especificamente ao que tange à faculdade de imaginar, no plano espiritual. Nas palavras do autor:

[...] vejamos mais de perto porque essa faculdade fabuladora impõe suas invenções com uma força excepcional quando se exerce no domínio religioso. Nele ela está à vontade, sem dúvida alguma; ela é feita para fabricar espíritos e deuses (Bergson, 1978, p. 164).

Há de se reparar que, assim como na *Poética* de Aristóteles, aqui as noções de mito e fabulação aparecem novamente imbricadas, tendo Bergson chegado à associação entre os dois conceitos por uma outra via: a partir de seus estudos sobre a moral e religião. Ao longo da obra, as duas ideias seguem caminhando lado a lado na construção. No entanto,

as noções de mito e de fabulação em Bergson – ou, em suma, a mimesis – acabam extrapolando as premissas aristotélicas, na medida em que rompem com alguns limites conceituais propostos pelo filósofo grego, principalmente no que tange à relação necessária entre verossimilhança e enredo. De acordo com os escritos deixados por Aristóteles (2017, p. 30-31):

Tanto na caracterização das personagens quanto na trama dos fatos, é preciso sempre procurar o necessário ou o verossímil, de tal modo que tal personagem diga ou faça tais coisas por necessidade ou por verossimilhança e que isso se realize após aquilo também por necessidade ou por verossimilhança.

A verossimilhança é evidenciada como elemento normativo da poética por Lígia Militz da Costa (2008), no livro *A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*. De acordo com a autora, “face à ênfase aristotélica na dependência maior da mimese ao seu princípio de construção interna, a verossimilhança ‘interna’ acaba por impor-se como o critério fundamental para a produção literária na *Poética*” (Costa, 2008, p. 54). Apesar de Aristóteles não considerar que a mimese seja uma mera imitação ou reprodução da realidade, a verossimilhança, como critério fundamental da construção do mito, acabou por impor limitações, de maneira global, à criação do texto poético, bem como ao caráter do personagem trágico: “lei do verossímil e do necessário justifica também a representação dos caracteres, ou seja, as palavras e atos das personagens de caráter” (Costa, 2008, p. 50).

Ao condicionar o enredo e outros elementos narrativos da tragédia à verossimilhança, ou seja, à necessidade de uma coerência interna específica, Aristóteles hierarquiza o espaço poético, num esforço de classificá-lo em relação à sua qualidade. O também filósofo francês Jacques Rancière, ao tratar sobre aquilo que ele chama de o “regime estético das artes”, em *A partilha do sensível*, publicado em 2005, afirma que o regime poético de Aristóteles:

[...] se desenvolve em formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como *pertencendo* propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas (Rancière, 2005, p. 31).

Como abordamos anteriormente, Deleuze parte da noção de função fabuladora de Bergson para analisar, no livro *Cinema 2: a imagem-tempo*, obras cinematográficas do período pós-Segunda Guerra Mundial. No entanto, o filósofo se apropria de tal conceito, operando uma série de torções no pensamento bergsoniano original. Já no livro *Bergsonismo*, publicado em 1966, Deleuze chama a atenção, numa nota de rodapé, para

o fato de que Bergson confere à função fabuladora, no campo das artes, uma certa marginalidade em relação a outras linguagens artísticas, com a música, por exemplo: “Bergson não esconde que o aspecto fabulação parece-lhe inferior em arte; o romance seria sobretudo fabulação; a música, ao contrário, seria emoção e criação” (Deleuze, 2008, p. 91). Ele mantém, de certa forma, - e muito por conta de impasses ontológicos específicos do sistema de pensamento de Bergson, que Mariana Pimentel (2010) chama de estatuto ambíguo da arte - o mesmo caráter hierarquizante/classificatório desenvolvido por Aristóteles acerca dos elementos que constituem o mito no espaço poético.

É a partir dessa postura assumida por Bergson, em relação à função fabuladora, que Deleuze vai operar umas de suas principais torções teóricas, muito pelo fato, é claro, de Bergson não ter incluído o cinema no rol de atividades que ele entendia como arte, por mais que o mesmo já houvesse atingido certa autonomia na década de 1930, quando *As duas fontes da moral e da religião* fora publicado. O que Deleuze fez, então, foi incluir todas as manifestações artísticas dentro da função fabuladora, desconsiderando a hierarquia proposta por Bergson, fazendo, assim, com que fosse possível analisar tanto obras cinematográficas documentais quanto de ficção, a partir da perspectiva da inteligência, da criação do mito. Ou seja, a partir daquilo que se encontra nas bases do que Bergson chamou de moral e/ou sociedade aberta, e que mobiliza o ser humano para além da pura autoconservação.

5 FICÇÕES E CONSTRUÇÕES

De volta ao livro *Cinema-2: a imagem-tempo*, Deleuze (2005) prossegue a análise das produções documentais das vanguardas do pós-guerra. Como vimos, o filósofo identifica a fabulação operando tanto nos personagens dos filmes de Rouch – mais especificamente em *Eu, um negro* – quanto também nos documentários de Pierre Perrault, diretor canadense, expoente do movimento que ficou conhecido como Cinema Direito. Nas palavras de Deleuze (2005, p. 183):

Quando Perrault se dirige a suas personagens [...] não é apenas para eliminar a ficção, mas para libertá-la do modelo de verdade que a penetra, e encontrar, ao contrário, a pura e simples função fabuladora que se opõe a esse modelo.

Portanto, na obra de Deleuze, a função fabuladora operaria dentro de um deslocamento. Desloca a personagem de uma de ficção anterior à sua própria existência (o modelo de verdade que o penetra) em direção à liberdade, ao novo. Sendo que, aqui, a

ficção à qual Deleuze se refere apresenta-se sob um viés nietzschiano: “A ficção é inseparável de uma ‘veneração’ que a apresenta como verdadeira [...] Ninguém entendeu as palavras de Nietzsche, ‘elimina tuas venerações’, tão bem quanto Perrault” (Deleuze, 2005, p. 182-183).

Assim, mais do que filmar o real ou a ficção (para além da dicotomia entre falso e verdadeiro), o ficcionalizar, em si, é a operação estética própria do cinema: a função fabuladora a que Deleuze acaba se referindo, também, como a potência do falso. De acordo com o autor, “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, 2005, p. 178). Sobre esse ponto específico, Mariana Pimentel (2010, p. 134-135) afirma que “A fabulação é potência do falso porque ela nos força a passar, ela nos força a dizer *Eu é um outro*.” E conclui: “Encontrar a função fabuladora é reencontrar o elo entre a vida e a ficção”. A verdade da personagem no Cinema Verdade de Jean Rouch – assim como no Cinema Direto de Pierre Perrault –, portanto, é mais aquilo que ela (a personagem) possa vir a criar sobre si mesma do que a “verdade” captada pela câmera.

A relação de ambiguidade entre produção de verdade e de ficção também permeou a obra de Freud. No texto *Construções em análise*, um dos últimos escritos da sua vida, publicado em 1937, o psicanalista aponta para a possibilidade de trazer à tona lembranças esquecidas pelos analisandos em tratamento, a partir do que ele chamou de “convicção segura da verdade da construção”. Retomando as ideias acerca da ação do recalque no aparelho psíquico, o autor afirma:

O caminho que começa com a construção do analista deveria terminar com a recordação do paciente; nem sempre ele vai tão longe. Inúmeras vezes não conseguimos levar o paciente à recordação do recalcado. Em vez disso, [...] conseguimos que ele tenha uma convicção segura da verdade da construção, que, do ponto de vista terapêutico, tem o mesmo efeito que uma recordação recuperada (Freud, 2017, p. 284).

A ideia de que a recuperação de lembranças de um analisando se dá por meio de um processo de criação ficcional, e não da realidade dos fatos propriamente dita, é reforçada pelo também psicanalista argentino Juan-David Nasio, no texto *O que é um caso*, de 2001. Segundo o autor:

[...] o caso clínico resulta sempre de uma distância inevitável entre o real de que provém o relato em que se materializa. De uma experiência verdadeira, extraímos uma ficção, e, através dessa ficção, induzimos efeitos reais no leitor. A partir do real, criamos a ficção, e com a ficção, recriamos o real (Nasio, 2001, p. 18).

No entanto, não se trata de qualquer ficção, de uma fabulação arbitrária. Em *Construções em análise*, Freud (2017, p. 286) chama a atenção para a origem do material dessa construção, bem como para sua especificidade no contexto do tratamento psicanalítico: “Assim como a nossa construção só tem efeito por trazer de volta uma parte da história de vida perdida, o delírio também deve o seu poder de convencimento à porção de verdade histórica que ele coloca no lugar da realidade rejeitada”.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao debruçarmo-nos sobre o pensamento de Freud, Bergson e Deleuze, nos deparamos com diferentes perspectivas acerca das relações entre memória e ficção. Partindo do fenômeno da atuação e das construções (em análise), observadas por Freud na sua clínica (surgidas a partir daquilo que lembramos de menos: da ação do recalque), passando pela função fabuladora de Henri Bergson (que se dá a partir daquilo que lembramos demais – do hábito), e, posteriormente, chegando à torção que Deleuze opera a partir do pensamento bergsoniano, constatamos que, para além de uma capacidade de criação/fabricação, própria do ser humano, a fabulação, como fenômeno em si, manifesta-se em contextos específicos, como, por exemplo, no da produção de documentários no período pós-Segunda Guerra Mundial – mais especificamente, em produções cinematográficas ligadas às vanguardas européias das décadas de 1950 e 1960 – e que, como analisamos, está presente também nas obras recentes de Adirley Queirós, que, ao retratar, na década passada, a relação subjetiva de moradores da periferia de Brasília com suas experiências traumáticas, recorre, de forma intencional, à ficcionalização para construir suas narrativas documentais.

Como vimos, o resgate de uma determinada lembrança implica no início de um complexo processo narrativo, cuja ficcionalização se torna uma importante ferramenta na medida em que determinadas memórias sofrem a ação daquilo que Freud chamou de recalque. Para o criador da psicanálise, as capacidades de atuar e de ficcionalizar (compreendidas, aqui, como a função fabuladora em si, em sua versão deleuziana) são evocadas diante de recordações que o sujeito luta para esquecer de forma inconsciente. Essas recordações, no entanto, demandam sua própria construção frente à necessidade de justiça, em determinados contextos sociais, especialmente naqueles em que a disputa pela verdade baliza o conflito entre dois ou mais grupos sociais.

A compreensão daquilo que chamamos de memória surge em meio a um verdadeiro embaraço narrativo, formado a partir de lembranças fragmentárias cujas lacunas são preenchidas por material de natureza ficcional, como bem pontua a cartela final de *Branco sai, preto fica*. É nesse sentido, portanto, que o ato de ficcionalizar, ao contrário do que afirma o senso comum, não é o ato de falsificar a realidade, ou, ainda, de fantasiá-la de forma desmedida, sem propósitos justificáveis no “mundo real”. Na verdade, a fábula é a própria medida da realidade, uma vez em que ergue construções que resistem à tendência ao esquecimento, ou seja, ao recalque do próprio sujeito, que, por sua vez, teima em lembrar de esquecer.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERGSON, Henri. **As duas fontes da moral e da religião**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CALOU, Ângela. Considerações sobre “Experiência e pobreza”, de Walter Benjamin. **Problemata**: Revista Internacional de Filosofia, João Pessoa, v. 9, n. 1, p. 96-106, maio. 2018.

COSTA, Ligia Militz da. **A poética de Aristóteles**: mímese e verossimilhança. São Paulo: Ática, 2006.

DELEUZE, Gilles. **O bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2**: a imagem-tempo. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

DUCCINI, Mariana. A cidade é uma só?: autoficcionalização, interrogação do arquivo e sentido de dissenso. **Intexto**, Porto Alegre, n. 33, p. 76-89, mai./ago. 2015.

FERREIRA, Rildo da Luz. O estático e o dinâmico em religião na ótica da filosofia bergsoniana. **Religare**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da UFPB, João Pessoa, v. 17, n. 1, p. 268-298, 2020.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e perlaborar. In: FREUD, Sigmund. **Fundamentos da clínica psicanalítica**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FREUD, Sigmund. Construções em análise. In: FREUD, Sigmund. **Fundamentos da clínica psicanalítica**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

GOUVÊA, Luiz Alberto de Campos. **Brasília**: A capital da segregação e do controle social: uma avaliação da ação governamental na área da habitação. São Paulo: Annablume, 1995.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

NASIO, Juan-David. **Os grandes casos de psicose**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

OLIVEIRA, Ana Paula. Jean Rouch: signo, verdade e pensamento. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 10, n. 17, p. 163-176, jul./dez. 2014.

PIMENTEL, Mariana Rodrigues. **Fabulação**: a memória do futuro. 2010. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.

TOLEDO, Alexandre Mauro. **Mimesis e tragédia na poética de Aristóteles**. 2005. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2005.

FILMOGRAFIA

A CIDADE é uma só?. Direção de Adirley Queirós. Produção de Adirley Queirós e André Carvalheira. Roteiro: Adirley Queirós e Thiago B. Mendonça. Ceilândia: CEI-Cine, 2011. (79 min)

BRANCO sai, preto fica. Direção e roteiro de Adirley Queirós. Produção de Denise Vieira e Adirley Queirós. Ceilândia: CEI-Cine, 2014. (93 min.)

NOTAS

TÍTULO DA OBRA


ESQUECER, RECORDAR E CONSTRUIR: ENTRE MEMÓRIA E FABULAÇÃO NO CINEMA DE ADIRLEY QUEIRÓS

Francisco Ramos de Farias

Professor titular

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Rio de Janeiro, Brasil

francisco.farias@unirio.br


 <https://orcid.org/0000-0002-2966-077X>

Luiz Magalhães Costa

Mestrando em Memória Social

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Rio de Janeiro, Brasil

luizdmagalhaes@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0008-0782-6792>

CONTRIBUIÇÃO DE AUTORIA

Concepção e elaboração do manuscrito: L. Magalhães, F. R. de Farias

Discussão dos resultados: L. Magalhães, F. R. de Farias

Revisão e aprovação: F. R. de Farias

LICENÇA DE USO

Os autores cedem à **Em Tese** os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution 4.0 Internacional \(CC BY\)](#). Esta licença permite que **terceiros** remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os **autores** têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

PUBLISHER

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política. Publicado no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

HISTÓRICO

Recebido em: 13/10/2023

Aprovado em: 13/05/2024

Publicado em: 05/08/2024