

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS  
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO  
NÍVEL DOUTORADO**

**RAFAEL WAGNER DOS SANTOS COSTA**

**A CONSTITUIÇÃO SEMIÓTICA DA IMAGEM-DOCUMENTO**

**SÃO LEOPOLDO – RS**

**2013**

**Rafael Wagner dos Santos Costa**

**A CONSTITUIÇÃO SEMIÓTICA DA IMAGEM-DOCUMENTO**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS  
Área de concentração: Processos midiáticos

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

**São Leopoldo – RS**

**2013**

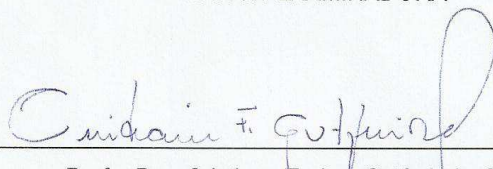
RAFAEL WAGNER DOS SANTOS COSTA

“A CONSTITUIÇÃO SEMIÓTICA DA IMAGEM-DOCUMENTO”

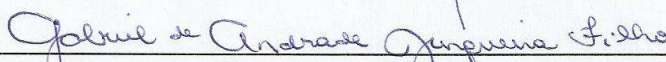
Tese apresentada como requisito parcial  
para obtenção do título de Doutor, pelo  
Programa de Pós-Graduação em  
Ciências da Comunicação da  
Universidade do Vale do Rio dos Sinos -  
UNISINOS.

Aprovado em 12 de abril de 2013

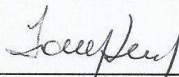
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind – PUCRS



Prof. Dr. Gabriel de Andrade Junqueira Filho – UFRGS



Profa. Dra. Ione Maria Ghislene Bentz – UNISINOS



Prof. Dr. Ronaldo Cesar Henn – UNISINOS



Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva – UNISINOS

À minha mãe Rachid e a Wladilson, que sempre me incentivaram e nunca mediram esforços para minha educação. Sem eles esse sonho não teria sido possível.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, sempre presente em minha vida.

Aos meus pais, pelo apoio e incentivo.

Ao meu orientador, professor Dr. Alexandre Rocha da Silva, pela disposição, dedicação e amizade ao longo de todos esses anos; sempre me proporcionando orientações seguras e elucidativas.

Ao meu amigo José Rojas, pela amizade e por todo o suporte dado ao longo desse período.

À minha namorada Raphaele, que sempre me apoiou nesta caminhada.

“A constituição de uma ciência ou de uma filosofia da escritura é uma tarefa necessária e difícil. Mas, chegando a estes limites e repetindo-os sem interrupção, um *pensamento* do rastro, da diferença ou da reserva deve também apontar para além do campo da *episteme*”

Jacques Derrida (2008, p. 118).

## RESUMO

Esta tese tem como finalidade a caracterização do estatuto semiótico da imagem-documento à luz dos pensamentos de Gilles Deleuze e Charles Sanders Peirce. Ao se retomar a influência peirceana sobre o pensamento cinematográfico de Deleuze – em geral associado ao bergsonismo – empreendeu-se uma revisão crítica das imagens-movimento e das imagens-tempo sob o viés semiótico e se descobriu um novo tipo de imagem derivada da experiência cinematográfica contemporânea e que introduz problemáticas bem específicas para o estudo do cinema: a imagem-documento, foco desta tese. A imagem-documento é aqui concebida como imagem-tempo, mais precisamente como a face documental da imagem-cristal, cuja matéria expressiva é constituída pelas figuras da fabulação, da potência do falso, da alteridade do personagem, do agente provocador, do personagem intercessor, do jogo cênico, do transe, do deslocamento e da montagem nuclear. Nesse cinema de imagem-documento, ao invés de se identificarem os índices de uma realidade já vivida (como nos documentários clássicos), elas se comportam como flechas do tempo (em séries) que apontam para o vir a ser do mundo, inseparáveis das ideias de ação, intervenção e invenção, possibilitadas pelas imagens de fabulação. Além da demonstração das relações teóricas entre Peirce e Deleuze – que evidenciam as potencialidades desse encontro –, a imagem-documento foi abordada ensaisticamente. Nos ensaios, procurou-se estabelecer de que forma tal imagem funciona em cenas dos filmes *Iracema, uma transa amazônica* (1974), *Jogo de cena* (2007) e *Di Glauber* (1977), propostos como experiências brasileiras da imagem-documento. Esta tese, assim, procura revelar os modos como os pensamentos de Peirce e Deleuze se agenciam para dar lugar a uma nova imagem de pensamento cuja matéria de expressão são as imagens cinematográficas. Por fim, esta pesquisa também contribui para demonstrar que a prática da escrita deleuzeana concebida pelo viés peirceano pode trazer relevantes contribuições para ambas as teorias.

**Palavras-chave:** Imagem-documento. Imagem-tempo, Semiótica. Cinema. Fabulação.

## ABSTRACT

This thesis aims to characterize the semiotic state of the document-image in the light of Gilles Deleuze and Charles Sanders Peirce's thoughts. Resuming the influence of Peirce in Deleuze's cinematic thought – generally associated with Bergson – allowed a critical review about the movement-images and the time-images in the light of semiotics, and discovered a new type of image derived from the contemporary cinematic experience that introduces specific problematic for the study of cinema: the document-image, the core of the thesis. The image-document is thought as a time-image, more precisely, as a documentary face of the image-crystal, whose expressive matter consists in the figures of fabulation, the power of the false, the otherness of the character, the agent provocateur, the Character intercessor, the scenic game, the trance, the displacement and the nuclear assembly. In this cinema of document-image, instead of identifying the index of a reality already experienced (as in the classic documentaries), it behaves like a arrows of time (in series) that point to become of the world, inseparable from ideas of action, intervention and invention, made possible by the images of fabulation. In addition to demonstrate the theoretical relations between Peirce and Deleuze – where highlight the potential of this encounter –, the document-image was approached through essays. In these essays we intended to establish how the image-document works in scenes of the films *Iracema, uma transa amazônica* (1974), *Jogo de cena* (2007) and *Di Glauber* (1977), proposed as Brazilian experiences of image-document. This thesis, therefore, intends to reveal the ways in which thoughts of Peirce and Deleuze can be the way for a new image of thought whose matter of expression are the cinematic images. Finally, this research contributes to demonstrate that the practice of deleuzian writing conceived in the light of Peirce can bring important contributions to both theories.

**Key Words:** Document-image. Time-image. Semiotics. Cinema. Fabulation.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Diagrama das relações desenvolvidas na tese.....	13
Figura 02 – Personagem Joana D’Arc.....	33
Figura 03 – Sequência da sala de espelhos.....	54
Figura 04 – Encontro dos personagens.....	92
Figura 05 – Troca de mercadorias.....	93
Figura 06 – Tião e Iracema.....	96
Figura 07 – Iracema e Costureira.....	97
Figura 08 – Iracema e Moradora local.....	97
Figura 09 – Iracema instigando Moradora.....	98
Figura 10 – Lavrador em depoimento.....	99
Figura 11 – Trabalhador instigado por Tião.....	101
Figura 12 – Mary Sheila interpretando Jack Brown.....	107
Figura 13 – Atriz Jack Brown.....	108
Figura 14 – Mary interpretando Joana.....	109
Figura 15 – Andréa Beltrão representando Gisele.....	110
Figura 16 – Andréa Beltrão comentando sua atuação.....	111
Figura 17 – Fernanda Torres explicando sua representação.....	112
Figura 18 – Sarita contando sua história.....	114
Figura 19 – Claudiléa falando da morte do filho.....	114
Figura 20 – Atriz Marina D’Élia.....	115
Figura 21 – Atriz Lana Guelero.....	115
Figura 22 – Percurso da equipe de filmagem.....	122
Figura 23 – Corpo de Di Cavalcanti.....	122
Figura 24 – Imagens do velório de Di Cavalcanti.....	123
Figura 25 – Imagens de obras de Di Cavalcanti.....	124
Figura 26 – Enquadramentos mostrados durante a locução futebolística.....	125
Figura 27 – Gravura do mexicano J. G. Posada.....	126
Figura 28 – Imagens alternadas de <i>Di Glauber</i> .....	128

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2 A SEMIÓTICA DE PEIRCE NA CONSTITUIÇÃO DA IMAGEM-MOVIMENTO E DA IMAGEM-TEMPO .....</b>	<b>20</b>
2.1 AS TRÍADES NOS SIGNOS.....	21
2.2 AS TRÍADES NA IMAGEM-MOVIMENTO .....	28
2.2.1 A imagem-afecção.....	32
2.2.2 A imagem-pulsão .....	34
2.2.3 A imagem-ação.....	35
2.2.4 A imagem-reflexão.....	37
2.2.5 A imagem-relação (imagem mental).....	38
2.2.6 A imagem-percepção .....	40
2.3 AS TRÍADES NA IMAGEM-TEMPO.....	42
2.3.1 A imagem-sonho .....	48
2.3.2 A imagem-lembrança .....	50
2.3.3 A imagem-cristal.....	52
2.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE PEIRCE, DELEUZE E O CINEMA .....	56
<b>3 A FACE CRISTALINA DA IMAGEM-DOCUMENTO .....</b>	<b>59</b>
3.1 A IMAGEM-ESPELHO.....	60
3.2 A IMAGEM-DOCUMENTO.....	64
3.3 A IMAGEM-DINHEIRO (FILME DENTRO DO FILME) .....	71
<b>4 DA SECUNDIDADE DO MOVIMENTO À SECUNDIDADE DO TEMPO.....</b>	<b>74</b>
4.1 A SECUNDIDADE DO MOVIMENTO (A IMAGEM-AÇÃO) .....	74
4.2 A QUESTÃO DO DOCUMENTÁRIO .....	76
4.2.1 A indicialidade da imagem documental (o documentário clássico) .....	76
4.2.2 A flecha (do cinema) do tempo (o cinema-verdade) .....	79
4.3 A SECUNDIDADE DO TEMPO (A IMAGEM-DOCUMENTO) .....	81
<b>5 ENSAIOS DE IMAGEM-DOCUMENTO .....</b>	<b>87</b>
5.1 ENSAIO 1: <i>IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA</i> E A IMAGEM-DOCUMENTO. 87	
5.1.1 Apresentação do filme <i>Iracema, uma transa amazônica</i> .....	89
5.1.2 Figuras para se pensar a imagem-documento em <i>Iracema, uma transa amazônica</i> .....	91
5.1.2.1 A fabulação (o personagem que fabula) .....	91

5.1.2.2 O agente provocador (da fabulação).....	95
5.1.2.3 O intercessor (o personagem como porta-voz do diretor) .....	99
5.2 ENSAIO 2: <i>JOGO DE CENA</i> E A IMAGEM-DOCUMENTO .....	102
<b>5.2.1 Apresentação do filme <i>Jogo de cena</i> .....</b>	<b>102</b>
<b>5.2.2 Figuras para se pensar a imagem-documento em <i>Jogo de cena</i>.....</b>	<b>106</b>
5.2.2.1 A potência do falso .....	106
5.2.2.2 A alteridade (o personagem torna-se outro) .....	108
5.2.2.3 O jogo de <i>mise-en-scène</i> .....	110
5.2.2.4 O diretor como provocador.....	113
5.3 <i>DI GLAUBER</i> E A IMAGEM-DOCUMENTO .....	116
<b>5.3.1 Apresentação do filme <i>Di Glauber</i> .....</b>	<b>116</b>
<b>5.3.2 Figuras para se pensar a imagem-documento em <i>Di Glauber</i> .....</b>	<b>120</b>
5.3.2.1 O transe (narração dos encontros) .....	121
5.3.2.2 O deslocamento (ruptura do vínculo sensório-motor).....	124
5.3.2.3 A montagem nuclear (embaralhamento de referências).....	126
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>130</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>134</b>
<b>ANEXO A – FICHA TÉCNICA DE <i>IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA</i>.....</b>	<b>143</b>
<b>ANEXO B – FICHA TÉCNICA DE <i>JOGO DE CENA</i>.....</b>	<b>144</b>
<b>ANEXO C - FICHA TÉCNICA DE <i>DI GLAUBER</i>.....</b>	<b>145</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Nos anos 1980, Gilles Deleuze (1925-1995) desenvolveu uma complexa classificação das imagens cinematográficas, influenciado pelas teses do movimento e do tempo de Henri Bergson (1859-1941), assim como pela teoria dos signos de Charles Sanders Peirce (1839-1914), escrevendo dois livros fundamentais: *A Imagem-movimento: cinema I*<sup>1</sup> (2004) e *A Imagem-tempo: cinema II*<sup>2</sup> (2007). Nesses dois tomos, Deleuze afirma que as imagens que advêm do cinema propõem signos que lhes são próprios, possibilitando uma nova forma de pensamento, que se expressa em imagens-movimento e em imagens-tempo.

Para Deleuze, a imagem-movimento expressa o mundo organicamente. É um cinema que intenta representar (desde uma teoria clássica da representação, pré-semiótica) o mundo de forma objetiva e realista, em que as imagens encontram-se subordinadas ao reconhecimento sensório-motor e apoiadas na força do hábito. Assim, são imagens sensório-motoras que retratam situações em que somos levados a buscar o reconhecimento, subordinando o pensamento às exigências do movimento. É o cinema do movimento, que Deleuze assegura constituir o cinema clássico. Neste cinema, as figuras do movimento manifestam-se através das imagens-afecção, imagens-pulsão, imagens-ação, imagens-reflexão, imagens-relação e imagens-percepção.

Paralelamente, Deleuze observou que as imagens advindas do cinema moderno, surgidas após a Segunda Guerra Mundial, ao contrário de representarem organicamente o mundo tal como é conhecido habitualmente, visavam a produção de uma instância real (que para Deleuze é a univocidade potencial do ser), ainda a ser explorada. As situações que emergiam dessas novas imagens não estavam mais vinculadas aos esquemas sensório-motores, como nas imagens-movimento, mas subordinadas às funções do pensamento. É um cinema que assume uma nova relação com o tempo e implica uma nova percepção de temporalidade, fazendo emergir imagens óticas e sonoras puras, as quais o autor denominou *opsignos* e *sonsignos*.

Assim, Deleuze diz que nos filmes do neorealismo italiano, da *nouvelle vague* francesa e dos cineastas Orson Welles e Yasujiro Ozu são observados os elementos responsáveis pelo questionamento do esquema sensório-motor e pelo surgimento dessas novas imagens óticas e sonoras puras. O primeiro aspecto dá-se pela ascensão de situações dispersivas, lacunares, em detrimento das situações globalizantes da imagem-movimento. A

---

<sup>1</sup> Originalmente publicado em 1983.

<sup>2</sup> Originalmente publicado em 1985.

segunda característica deve-se às ligações fracas e aos encadeamentos frouxos que a nova imagem possui, cortando a linha que unia os acontecimentos no cinema clássico. O terceiro ponto refere-se à perambulação, em que o passeio e a errância faziam com que os personagens estivessem em um contínuo ir e vir. O quarto elemento é a tomada de consciência dos clichês físicos e psíquicos, das imagens sensório-motoras das coisas. O último aspecto dessa nova imagem é a denúncia do complô, que faz circular os clichês.

É o cinema do tempo, segundo Deleuze, que apresenta uma imagem direta e imersa no tempo, que subordinou o movimento. Neste cinema, aparecem como figuras do tempo as imagens-lembrança, imagens-sonho e imagens-cristal.

Na descrição de suas imagens, Deleuze afirma a predominância do pensamento de Bergson sobre o seu. Esta tese, no entanto, busca explorar um aspecto minoritário, mas altamente relevante para a compreensão de seus livros sobre cinema: procura revelar os modos como a semiótica de Peirce se agencia ao pensamento deleuzeano para dar lugar a uma nova imagem de pensamento, que se expressa através dos signos cinematográficos.

Esta tese procura refletir sobre a classificação empreendida por Deleuze, sugerindo que se pense em um possível novo signo no interior da imagem-cristal, a que propomos chamar imagem-documento. É a partir da instauração de um dos princípios fundantes da imagem-cristal e, possivelmente, o mais fecundo de todas as perspectivas do cinema do tempo, que nos permitiu pensar dessa maneira: a fabulação. Assim, a proposta da imagem-documento não nasce exclusivamente de uma hipótese abduativa, mas da caracterização daquilo a que Deleuze descreve como imagem-cristal.

Deleuze diz que a imagem-cristal designa a coexistência de uma imagem atual e uma imagem virtual. Nesse regime cristalino, reconhecemos sua face especular, largamente comentada por Deleuze, que revela espelhos (objeto de cena por excelência dessa tendência), colocando-nos diante da mais pura imagem do tempo. Percebemos que a imagem cristalina congrega também um aspecto documental, e tal percepção foi fundamental para esta tese. Quando a narração rompe com o compromisso de revelar a verdade para se tornar falsificadora, gerando imagens de fabulação, surge a figura preponderante do que propomos como imagem-documento. Observamos ainda que a descrição cristalina apresenta uma perspectiva intersemiótica, mostrando a relação que a imagem cinematográfica mantém com o dinheiro, corporificada no filme dentro do filme.

Com efeito, formulamos a hipótese de que as imagens especulares poderiam constituir uma espécie de primeiridade<sup>3</sup> da imagem-cristal. Por sua vez, a imagem-documento (não formulada por Deleuze, mas proposta nesta tese) consistiria na face documental do regime cristalino. As imagens que expressam a relação do cinema com o dinheiro, através do filme dentro filme, constituiriam a terceiridade<sup>4</sup> da imagem-cristal. Dessa forma, as principais relações que esta tese desenvolve estão no diagrama (figura 01) abaixo:

Figura 01 – Relações desenvolvidas na tese



Fonte do autor

Ao contrário de identificar os índices de uma realidade já vivida (representação), as imagens-documento seriam como uma flecha (nietzscheana) do tempo que aponta para o vir a ser do mundo, inseparáveis, portanto, das ideias de ação, intervenção e invenção. A possibilidade de se pensar dessa maneira efetua-se pela ação do personagem real em seu ato de fabulação. É dessa forma que propomos aqui a imagem-documento como secundidade<sup>5</sup> da imagem-cristal, como uma espécie de índice (secundidade) do tempo, cuja forma expressiva

<sup>3</sup> Primeira categoria fenomenológica (faneroscópica) de Peirce. Tais categorias, bem como a classificação dos signos empreendida por Peirce, serão desenvolvidas no capítulo II.

<sup>4</sup> Terceira categoria fenomenológica da semiótica peirceana.

<sup>5</sup> Segunda categoria fenomenológica de Peirce.

não é um indicador de algo que já foi, mas uma flecha que aponta para o futuro, para o vir a ser de um mundo em semiose infinita.

Deleuze conclui que nesse cinema da imagem-cristal, ao ficcionar sua própria realidade, o personagem, através da potência do falso, torna-se falsário, inventa-se, tornando-se outro. Além das figuras da potência do falso e da fabulação, pensamos que o ato provocador, desferido às vezes pelos personagens; e em outras pelos diretores, quando estes fazem parte da obra, como em *Jogo de cena*<sup>6</sup> (2007), também expressa uma das figuras da imagem-documento.

O personagem como intercessor do cineasta é outra figura identificada na imagem-documento. Ao utilizar o personagem como seu intercessor, o diretor, assim como seu personagem (que fabula), também se torna outro. Nesse ponto, acreditamos que a imagem-documento se aproximaria do que Pier Paolo Pasolini (1922-1975) defende como cinema de poesia<sup>7</sup>.

O transe<sup>8</sup> entre realidade e ficção, que borra as fronteiras ideologicamente construídas e experimentadas como naturais<sup>9</sup>, constitui outra figura da imagem-documento, visto que Deleuze preconiza que essa nova imagem-cristal, a qual nos sugere pensar como imagem-documento, surge a partir da tensão que se instaurou entre o ficcional e o documental, por volta dos anos 1960. Além dessas figuras, sugerimos também o jogo de encenação, o deslocamento e a montagem nuclear como outras experiências da ordem imagem-documento.

Em todas essas figuras observamos que o tempo se dá em série, em séries que reúnem o antes e o depois em um só devir, ao invés de separá-los, como presenciamos nas outras variações da imagem-cristal, onde o tempo é referido em uma ordem. Tais séries põem em questão a noção de verdade, instaurando a potência do falso. Dessa forma, acreditamos que a imagem-documento, através da fabulação, contribui para a invenção de mundos e criação de lendas.

Ordenar as tendências (variações) cristalinas mostrou-se uma prática bastante profícua na imersão semiótica empreendida nas imagens e signos cinematográficos deleuzeanos. Para tanto, foi realizado intenso trabalho de pesquisa, a partir da revisão teórica dos livros de Gilles

---

<sup>6</sup> Filme que propomos ser pensado como imagem-documento e que será abordado no decorrer da tese, especialmente nos ensaios desenvolvidos no último capítulo.

<sup>7</sup> Termo referido por Pasolini (1983) para preconizar, no cinema, a expressão em primeira pessoa, através do discurso indireto livre. No cinema de poesia de Pasolini o personagem constitui o porta-voz do seu diretor.

<sup>8</sup> Segundo Rocha e Araújo (2012a, p. 26), “o transe pressupõe o desligamento da realidade racionalizada, propondo a perda da referencialidade tipicamente ocidental”.

<sup>9</sup> Roland Barthes (1915-1980), em *Mitologias* (2001), critica os discursos que se apresentam com uma aparência de naturalidade absoluta, como aquilo que simplesmente é, e que o senso comum aceita sem discuti-lo. Barthes (2001) realizou um trabalho de investigação desses mitos (tomados como falsas evidências) na mídia.

Deleuze (*A imagem-movimento: cinema I* - 2004, *A imagem-tempo: cinema II* - 2007) e Charles Sanders Peirce (*Semiótica e filosofia* - 1975, *Escritos coligados* - 1980; *Semiótica* - 2005), e do levantamento de textos desenvolvidos sobre as relações teóricas entre esses autores nos últimos anos. Nesse sentido, encontramos 109 textos - entre artigos, teses e dissertações, que versam sobre o cruzamento entre Pierce, Deleuze e o cinema. Para tanto, utilizamos o Portal de Periódicos da Capes, onde foram consultadas as seguintes bases de dados: *American Association for the Advancement of Science*, *Annual Reviews*, *Blakwell Publishers*, *Cambridge Universit Press*, *Gale*, *Oxford Universit Press*, *Sage*, *Scielo*, *Science Direct On-line*, *Web of Science* e *Wilson*.

Dentre os artigos que expressam tal encontro, utilizamos em maior grau os de autoria ou coautoria de Alexandre Rocha da Silva (SILVA, 2007, SILVA; COSTA, 2010, SILVA; ARAÚJO, 2011) e de Rafael Wagner Costa (COSTA, 2008, SILVA; COSTA, 2010, COSTA, 2011a). Também apontamos, nessa esteira, o uso dos livros de Machado (2009) e Vasconcellos (2006); além das coletâneas organizadas por Ramos (2005) e Mostafa e Nova Cruz (2010).

Com o intuito de problematizar o aspecto documental da imagem-documento foi elaborada uma revisão bibliográfica sobre o cinema documentário. Notadamente, a partir dos livros de Ramos (2008), Nichols (2005), Lins (2004, 2008), do *Critical art ensemble* (2001) e dos artigos de Machado (2003), Fernando Andacht (2004), Hélio Godoy (2003) e Eduardo Escorel (2005), discutimos as perspectivas da imagem documental no cinema clássico e no cinema moderno para, depois, apontarmos de que forma o aspecto documental funciona na imagem-documento e qual a pertinência de pensar a imagem-documento sob a luz do documentário.

No que tange ao levantamento bibliográfico sobre os filmes que propomos constituir a imagem-documento, além dos artigos e livros já referidos, tomamos por base os trabalhos de Xavier (2001, 2004), Costa (2011b), Escorel (2005), Diniz (2011), Lins e Mesquita (2008), Silva e Diniz (2012), Baggio (2009), Prioste (2008, 2012) e Silva e Araújo (2012a, 2012b).

Depois de formulado o conceito de imagem-documento, observamos o seu funcionamento, a partir da identificação de suas figuras, em três produções brasileiras<sup>10</sup>: *Iracema, uma transa amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Sena; *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho; e *Di Glauber* (1977), de Glauber Rocha. A opção de utilizar filmes brasileiros para expressar as figuras da imagem-documento deu-se, em primeiro lugar,

---

<sup>10</sup> Esses filmes serão discutidos no decorrer da tese, mais intensamente no capítulo V, através de ensaios.



por razões pessoais, pelo fato de o cinema brasileiro há muito me interessar. Em segunda instância, pelo fato de haver reconhecida predominância da produção estrangeira na escolha que Deleuze empreendeu para caracterizar seus signos cinematográficos. Em terceiro lugar, pelo fato dessas produções se situarem nos limites reconhecíveis entre documentário e ficção.

Esta tese divide-se em quatro capítulos teóricos, além desta introdução (capítulo I) e das considerações finais (capítulo VI). No segundo capítulo, estabelecemos relações teóricas entre a semiótica peirceana e a filosofia do cinema de Gilles Deleuze, caracterizando a formação da imagem-movimento e da imagem-tempo. Procuramos evidenciar que o encontro dos dois projetos teóricos (de Peirce e de Deleuze) pode produzir relevantes conhecimentos para ambas as filosofias.

Constatamos que Deleuze utiliza a classificação dos signos de Peirce para caracterizar suas imagens-movimento. Nesse ponto, investigamos de que forma Deleuze empreendeu este uso, e a quais conclusões ele chegou. Na caracterização dessas imagens-movimento, buscamos explicitar, através de exemplos de filmes que o próprio Deleuze fornece e dos filmes que propomos compor a imagem-documento, como se constituem as figuras da afecção, pulsão, ação, reflexão, relação e percepção. Tal imersão nos possibilita esclarecer que as produções cinematográficas podem possuir mais de um tipo de imagem em seu enunciado, mas que, na maioria dos casos, possuem uma figura predominante. Dessa forma, propomos também encontrar imagens-movimento nos filmes que propomos como (tendência da) imagem-cristal.

Na segunda parte desse segundo capítulo, de modo similar à primeira, procuramos elucidar de que forma os signos peirceanos estão presentes na imagem-tempo deleuzeana e de que maneira o autor francês utiliza os preceitos lógicos do teórico norte-americano na constituição de suas imagens cinematográficas. Da mesma forma, procuramos esclarecer como se processam as figuras da lembrança, do sonho e do cristal. Concluímos o capítulo constatando que a influência de Peirce sobre Deleuze explicita-se em maior grau na imagem-movimento, mas que também é vital para a concepção da imagem-tempo, ainda que seja percebida de forma menos hegemônica.

Enquanto no segundo capítulo a imagem-cristal é abordada no mesmo nível das outras imagens-tempo, o terceiro capítulo desta tese enseja caracterizar cuidadosamente esta última figura do tempo. O cristal é discutido dentro das variações que propomos; a saber, em sua face especular, em seu aspecto documental e em sua perspectiva intersemiótica (do filme dentro do filme e sua relação com o dinheiro). É o ponto central da tese, uma vez que além de caracterizar o que sugerimos como imagem-documento, procuramos investigar de que

maneira ela se conforma dentro do cristal do tempo, distinguindo-a das outras variações (tendências) da imagem-cristal.

Nesse terceiro capítulo abordamos ainda os cineastas que indicamos como precursores dessa tendência documental da imagem-cristal, relacionando-os com os diretores dos filmes propostos como expressões da imagem-documento. Analisamos de que forma os elementos estéticos e narrativos utilizados por esses cineastas incidem na concepção das figuras da imagem-documento. É importante mencionar que tais diretores são os mesmos apontados por Deleuze como inauguradores dessa variação cristalina, posto que a ideia da imagem-documento encontra seu devir na descrição que Deleuze desenvolve sobre tais tendências cristalinas.

O quarto capítulo concerne à passagem da secundidade do movimento, que consideramos ser representado pela imagem-ação, para a secundidade do tempo, que pensamos constituir a imagem-documento. Para tanto, apontamos os aspectos que nos levam a conceber a imagem-ação como índice do movimento, tomando como exemplos as produções do documentário clássico. Logo depois, verificamos o surgimento de estilísticas documentárias, notadamente, do cinema-direto<sup>11</sup> e do cinema-verdade<sup>12</sup>, como possíveis expressões dessa passagem da imagem do movimento para a imagem do tempo. É especialmente no cinema-verdade que encontramos as características que instauram na imagem documental uma ruptura em relação à dependência ao movimento, característica da imagem-movimento.

Nessa nova perspectiva, o cinema (documental) se desvincula dos princípios que o cinema do movimento leva às suas produções: uma imagem realista e objetiva. É o momento da problematização da imagem-documento, onde procuramos demonstrar de que forma as etapas desenvolvidas se fizeram importantes para chegarmos ao entendimento de que ela (imagem-documento) pode ser pensada como perspectiva documental da imagem cristalina. A partir do reconhecimento das figuras de expressão da imagem-documento buscamos tornar inteligível tal reflexão.

---

<sup>11</sup> Segundo Aumont e Marie (2008 p. 76), a denominação se refere ao “processo de registro da imagem e, mais especialmente, para o do som. Opõe-se assim duplamente ao cinema de ficção tradicional: as imagens são registradas em ensaio, segundo o princípio de máxima improvisação; além disso, o som do cinema direto é sempre gravado ao mesmo tempo que a imagem”.

<sup>12</sup> Conforme Aumont e Marie (2008, p. 53), o cinema-verdade propõe um novo tipo de documentário e “constitui uma nova atitude estética e moral: os cineastas participam na evolução da investigação e da filmagem, não procuram disfarçar a câmera nem o microfone, intervêm diretamente no desenrolar do filme, passando do estatuto de autores ao de narradores e personagens”. Discutiremos sobre esta estilística fundamental para pensar a imagem-documento no item 4.2.2 desta tese.

No último capítulo teórico, a proposta de indicar a imagem-documento como secundidade da imagem-cristal se corporifica através de ensaios. A partir da observação de algumas cenas dos filmes que sugerimos pertencer à imagem-documento, procuramos estabelecer de que maneira as figuras (da imagem-documento) que propomos funcionam nesses filmes. Assim, nos filmes escolhidos foram identificadas as figuras que acreditamos compor a imagem-documento.

Verificamos que a fabulação se faz presente nas três produções propostas, constituindo a figura preponderante da imagem-documento. Em *Iracema, uma transa amazônica* (1974), além da forte presença da fabulação, identificamos as figuras do agente provocador (da fabulação), encarnado pelo personagem Tião Brasil Grande (Paulo César Pereio), e do personagem como intercessor do diretor.

Em *Jogo de cena* (2007) encontramos a figura da alteridade do personagem, que ocorre quando os personagens, ao assumir vivências que não lhes são próprias, tornam-se outros; da potência do falso, responsável pelas imagens de fabulação; do jogo de *mise-en-scène*, que joga (brinca) com um conjunto de personagens através da entrevista/conversa, permitindo que eles comentem e corrijam suas atuações; e do diretor como provocador (das ações) de seus personagens.

Reconhecemos que em *Di Glauber* (1977) as figuras da imagem-documento apoiam-se na intervenção delirante, alegórica e performática do cineasta Glauber Rocha. Constatamos as figuras do transe, que se expressa na narração dos encontros; do deslocamento, em que Glauber desenvolve uma representação da morte completamente distinta da habitual, provocando a ruptura do esquema sensório-motor; e da montagem nuclear, que causa o embaralhamento de referências, em séries (do tempo como cristal).

Nesses ensaios identificamos as figuras contidas nos filmes propostos e discutimos o funcionamento destas nas cenas escolhidas, evidenciando as potencialidades que tais figuras possuem para expressar a imagem-documento e, assim, tornar possível sua compreensão e pertinente sua constituição.

Por fim, nas considerações finais, apresentamos os resultados desta tese, ratificando a pertinência de pensar a imagem-documento como secundidade da imagem-cristal. Assumimos as insuficiências que o trabalho possui, evidenciando os limites e as potencialidades que a imagem-documento contém. Apontamos as contribuições que a tese pode trazer às teorias cinematográficas, de comunicação e até ao próprio cinema, elucidando de que forma a imagem-documento pode ser pensada no cinema contemporâneo.

Acreditamos que a prática da escrita deleuzeana concebida sob o viés peirceano demonstra que o encontro entre os dois autores pode vir a trazer novas contribuições para ambas as teorias. Nesta tese buscamos ir além da classificação empreendida por Deleuze, ao propor a imagem-documento como um signo da imagem-cristal (em que sugerimos constituir sua secundidade), cuja matéria expressiva são as figuras que procuramos identificar nos filmes. A perspectiva ontológica do signo é a condição (semiótica) primordial para se pensar nessa nova imagem: a imagem-documento.

## 2 A SEMIÓTICA DE PEIRCE NA CONSTITUIÇÃO DA IMAGEM-MOVIMENTO E DA IMAGEM-TEMPO

Notadamente, a influência que a semiótica de Charles Sanders Peirce exerceu sobre a filosofia de Gilles Deleuze é polêmica e bem pouco explorada. Há muitos escritos que versam sobre como as teses do movimento e do tempo propostas por Henry Bergson contribuíram para a elaboração dos dois tratados filosóficos a respeito do cinema que Deleuze escreveu. O próprio Deleuze, em entrevistas e nos livros referidos, evidenciou exaustivamente a importância do pensamento bergsoniano sobre sua obra.

A respeito de Peirce, ao contrário, seus comentários são parcimoniosos. Reconhecia a importância do filósofo norte-americano ao identificar em sua semiótica um excelente instrumento para superar as práticas descritivas da semiologia desenvolvida na França à época (referimo-nos aqui especialmente aos desdobramentos do estruturalismo e da linguística saussureana expressos nas obras de Roland Barthes [1996] e de Christian Metz [2006]). Mas, ao mesmo tempo, denunciava uma espécie de queda em um novo tipo de descritivismo quando Peirce formalizava suas categorias faneroscópicas e seus desdobramentos na semiose. Para o filósofo francês, faltava a Peirce e a suas categorias uma espécie de *zeroidade*, condição *sine qua non* da imanência, da multiplicidade e da criação (SILVA; COSTA, 2010, p. 171).

No entanto, é possível reconhecer que o pensamento de Pierce se presentifica na constituição desenvolvida por Deleuze, que encontrou no estudo das imagens e dos signos o tema de sua pesquisa cinematográfica. “A separação entre imagem e signo – impensável na filosofia peirceana – parece-nos advinda da tradição do pensamento estruturalista francês que, na leitura bergsoniana de Deleuze, conferia à imagem um estatuto não identitário e avesso à representação” (SILVA; COSTA, 2010, p. 171). Assim, para Bergson (2006), a imagem é algo que existe como duração, entrando em relação com outras imagens sem que, necessariamente, estabeleça-se um centro e uma inteligibilidade. “Nesta perspectiva, nosso corpo, nossa consciência, nossa individualidade são apenas uma entre tantas imagens no mundo, mas que assumem função de centro apenas em ocasiões muito particulares em que se é instigado a agir no presente” (SILVA; COSTA, 2010, p. 171-172). O meu corpo, a minha consciência, a minha individualidade insurgem, assim, como centro diante de uma urgência específica de agir do momento presente.

Ao signo, nesta perspectiva bergson-deleuzeana, resta a função de representação (não como Peirce a reconhece, mas como a tradição a desenvolve a partir da separação entre mundo objetivo e mundo representado). Arbitrário, permanece confinado às práticas logocêntricas do estruturalismo que tanto Deleuze problematiza. Cabe ressaltar, aqui, que em nenhum momento Deleuze critica tal cadeia de oposições entre imagem e signo, deixando, portanto, pressupostas suas

crenças teóricas. Nem mesmo o encontro com o pensamento de Peirce levou o filósofo francês a revisar formalmente a teoria, ainda que sua prática de escrita – expressa nos dois livros sobre cinema – apresente fortes razões para crermos que sub-repticiamente adotou o *modus operandi* peirceano (SILVA; COSTA, 2010, p. 172).

Portanto, através de contrastes e similitudes que permeiam a relação entre a lógica (semiótica) de Peirce e os tipos de imagens cinematográficas desenvolvidos por Deleuze em seus dois livros sobre o cinema, esta tese procura evidenciar que o encontro dessas duas teorias pode trazer profícuos conhecimentos para ambas as perspectivas.

## 2.1 AS TRÍADES NOS SIGNOS

Charles Sanders Peirce (1839-1914) começou a estudar lógica desde muito jovem e, ao longo do tempo, foi aperfeiçoando tal estudo, que sempre teve como ponto de partida a experiência. Assim, partindo da fenomenologia, que Peirce denomina faneroscopia, ele instaurou a concepção da sua lógica, ou semiótica. “Faneroscopia é a descrição de *faneron* (*phaneron*); com este termo designo tudo o que é presente ao espírito. [...] Não há dificuldade psicológica para determinar o que pertence ao faneron; pois tudo que está presente ao espírito é faneron, conforme a minha colocação” (PEIRCE, 1980, p. 85).

Com efeito, Peirce realizou uma atenta e criteriosa análise da maneira pela qual os fenômenos apresentam-se à experiência. Ao final de tal trabalho, repetindo-o várias vezes, o autor norte-americano chegou à conclusão de que havia três e somente três categorias presentes em todos os fenômenos. Dessa observação, originou-se o que Peirce denomina *Lógica crítica* ou *Lógica obsistente*, que é a lógica propriamente dita, onde todo e qualquer fenômeno pode ser enquadrado em três categorias, que constituem sua faneroscopia: primeiridade, secundidade e terceiridade.

A primeiridade é o modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem referência a qualquer outra coisa. A secundidade é o modo de ser daquilo que é tal como é, com respeito a um segundo, mas independentemente de qualquer terceiro. A terceiridade é o modo de ser daquilo que é tal como é, colocando em relação recíproca um segundo e um terceiro (PEIRCE, 1975, p. 136).

A primeiridade seria, assim, uma espécie de primeira impressão que recebemos das coisas. Remete a algo imediato, livre e espontâneo. “As ideias típicas de primeiridade estão nas qualidades de sentimento ou meras aparências” (PEIRCE, 1975, p. 136). Refere-se ao caráter de possibilidade que o signo cinematográfico detém, do que ele pode vir a ser, como

ocorre com a imagem-afecção, por exemplo. Essas possibilidades, portanto, são potencialidades que a imagem cinematográfica congrega, que também observamos quando o signo cinematográfico possibilita atualizar uma imagem virtual em um mesmo quadro fílmico, como acontece com a imagem-sonho.

A secundidade consiste no relacionamento direto de um fenômeno de primeiridade com outro; sendo algo determinado, correlativo. Peirce (1975, p. 137) diz que “a ideia típica de secundidade é a experiência de esforço privado da ideia de objetivo”. Refere-se ao conflito, resultante do choque de forças, que no cinema encontra seu modo de expressão no engendramento de relações do tipo ação e reação, estímulo e resposta, própria da imagem que Deleuze denomina imagem-ação, onde os personagens agem e reagem diante de uma ação ou situação. De forma semelhante, excluindo, no entanto, a relação de temporalidade existente, esta categoria faneroscópica também funciona com o intuito de promover a atualização de narrativas, de lembranças, através de procedimentos estilísticos como o *flashback*, presente na imagem-lembrança.

Por sua vez, a terceiridade consiste na interconexão de dois fenômenos em direção a uma síntese. Constitui o meio, o desenvolvimento, a ideia. “A terceiridade não é apenas a consciência de algo, mas também a sua força ou capacidade sancionadora. [...] Sendo cognitiva, torna possível a mediação entre primeiridades e secundidades” (PIGNATARI, 2004, p. 45). Na imagem cinematográfica a terceiridade se refere à relação (imagem-relação) entre o que está presente no quadro fílmico e o que está fora dele, por isso seu caráter relacional, que também se apresenta quando o tempo adquire autonomia em relação ao movimento (imagem-cristal).

Tais categorias faneroscópicas são fundamentais para a compreensão de toda a lógica (semiótica) empreendida por Charles Peirce, que encontra na semiose<sup>13</sup> seu elemento mais importante e instaurador.

O signo de Peirce é compreendido na tríade: *representamen* (o próprio signo para quem o percebe), objeto (o que é referido pelo *representamen*/signo) e interpretante (o efeito que o signo produz na mente de um intérprete).

Um signo, ou *representamen*, é algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo melhor desenvolvido. Ao signo, assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Coloca-se no lugar desse objeto, não sob todos os seus aspectos,

---

<sup>13</sup> Processo de apreensão do signo. Também denominado autogeração.

mas com referência a um tipo de ideia que tenho, por vezes, denominado o fundamento do *representamen* (PEIRCE, 1975, p. 94).

Peirce (2005) afirma que todo signo contribui para a determinação de outro, diferente daquele primeiro, o que caracteriza seu aspecto de repetição. “Um signo deve ser capaz de determinar um signo diferente. Quando um signo é determinado por outro signo, Peirce o chama de interpretante deste último” (COSTA, 2008, p. 02).

Assim, conforme Peirce, o interpretante é determinado pelo signo, que o transforma em seguida em signo. O interpretante é um mediador, servindo de intermediário entre o signo antecedente e o objeto que tem em comum com este último. Portanto, um signo é algo determinado por alguma outra coisa que ele representa, produzindo um efeito em uma mente, sendo esse efeito chamado de interpretante. Logo, esse interpretante deve gerar outro signo em um processo infinito de semiose. O que chama atenção é o fato de o interpretante ser parte constituinte do próprio signo que ele interpreta, ao mesmo tempo em que se constitui em outro signo (COSTA, 2008, p. 02).

Importantes considerações devem ser colocadas em relação aos elementos que compõem a tríade peirceana para a compreensão dos signos cinematográficos descritos por Deleuze. É justamente através das relações sîgnicas que podemos entender o funcionamento das semioses do movimento e do tempo, que formalizam a constituição das imagens-movimento e imagens-tempo deleuzeanas.

Primeiramente, no que concerne ao objeto do signo, afirmamos que se ele não fornece início ao processo de interpretação a partir de si mesmo, ao menos dirige essa interpretação para sua materialidade específica. Contudo, esse objeto não é necessariamente uma coisa, algo concreto ou existente. Ele também pode ser da natureza de um valor, de uma ideia, devaneio, abstração, etc.

O objeto não pode jamais ser apreendido senão mediado por um signo, pois essa apreensão se dá no lugar do interpretante, ele próprio signo é resultado da mediação vicária do signo em relação ao objeto. Ou seja, o esforço sempre deve se voltar para o crescimento razoável do signo. O cinema, nesta perspectiva, nada mais é do que a expressão formal dos caminhos pelos quais o pensamento passa em busca de maior razoabilidade. Por mais que o projeto peirceano se dê como uma busca pela compreensão do objeto dinâmico, essa busca sempre será mediada pelo signo, portanto, as novas formas do objeto serão as novas formas do signo (SILVA; ARAÚJO, 2011, p. 08).

Peirce (1975) enfatiza que o signo ou *representamen*, ao qual ele algumas vezes também denomina *fundamento do signo*, representa o objeto apenas parcialmente, sob determinados aspectos (pois é o próprio objeto que determina essa representação). Nesse caso, o signo será sempre incompleto em relação ao seu objeto. Além disso, “o signo só pode



representar o objeto e referir-se a ele. Não pode propiciar trato ou reconhecimento do objeto” (PEIRCE 1975, p. 96).

Quando Peirce afirma que um signo intenta representar (ainda que em parte) um objeto, implica que ele (o signo) afete uma mente de tal modo que, de certa maneira, determine, naquela mente, algo que é mediamente devido ao objeto. A esse efeito gerado pelo signo Peirce denomina *interpretante*. Contudo, apesar de outras tantas afirmações de Peirce como a anterior preconizarem que a relação do signo com o interpretante delinea-se porque o signo deve afetar uma mente, assenta-se que a realização do processo de autogeração não pressupõe a obrigatoriedade da presença de um intérprete, posto que as relações sígnicas se estabelecem no mundo independentemente de uma consciência humana para interpretá-las (COSTA, 2011a, p. 04).

Diante dessas considerações sobre o processo de apreensão do signo, devemos observar também a semiose desenvolvida no interior do próprio signo. Nesse sentido, a reflexão proposta nos posiciona diante de variadas possibilidades de relações sígnicas, a começar pela própria definição de signo.

Defino um Signo como qualquer coisa que, de um lado, é assim determinada por um Objeto e, de outro, assim determina uma ideia na mente de uma pessoa, esta última determinação que denomino o Interpretante do signo, é, deste modo, mediamente determinada por aquele Objeto. Um signo, assim, tem uma relação triádica com seu objeto e com seu Interpretante (CP 8.343).

Na definição acima fica evidente que o signo tem a função de mediação entre objeto e interpretante, sendo este último criado pelo próprio signo. Porém, tal encadeamento pode ser modificado, dependendo do que se possa tomar por signo. “Ou seja, no próprio signo, o objeto pode ser interpretado (por uma inteligência humana ou não) como um signo, do qual suscita outro objeto e, assim, um novo interpretante que, por sua vez, gera um novo signo em um processo infinito de semiose” (COSTA, 2011a, p. 05).

Em relação ao objeto, o signo tem um caráter vicário, ele age como uma espécie de procurador do objeto, de modo que a operação do signo é realmente a operação do objeto *através e por meio* do signo. Assim sendo, pode-se dizer que o signo tem uma função ontologicamente mediadora como vicário do signo para a mente. Isso significa, conseqüentemente, que o signo, na sua relação com o objeto, é sempre apenas um signo, no sentido de que ele nunca é completamente adequado ao objeto, não se confunde com ele e nem pode prescindir dele (SANTAELLA, 2008, p. 23).

Outro aspecto que devemos elucidar em torno das relações instituídas no signo diz respeito ao seu encadeamento, ao seu modo ordenado enquanto processo. “É de conhecimento comum, e o próprio Peirce afirma em algumas passagens, por exemplo, que o signo é

determinado logicamente pelo objeto. Não obstante tal premissa seja verdadeira, é possível pensar em uma lógica de outra ordem” (COSTA, 2011a, p. 05).

Quando Peirce ressalta que o signo é determinado pelo objeto, faz-nos pensar que o objeto detém primazia ontológica sobre o signo. Porém, não se deve esquecer de que o signo é um primeiro em relação ao objeto. “O objeto deve ser colocado como anterior ao signo logicamente, pois é a ele que está se buscando, mas é sempre um segundo em relação ao signo, pois apenas o que é acessível dele já é signo” (SILVA; ARAÚJO, 2011, p. 08). Daí, vislumbramos a possibilidade de um novo agenciamento, uma vez que o próprio ordenamento do signo em si já viabiliza a tentativa de estabelecimento de outro tipo de relação, que pode se perpetrar logicamente (conforme veremos mais adiante, quando se discutir a dicotomia do objeto). O próprio Peirce (2005, p. 161) não esconde essa possibilidade: “o objeto de um signo pode ser algo a ser criado pelo signo”. Tal é a proposta desta tese: verificar como os cristais do tempo engendram a imagem-documento em três filmes brasileiros: *Iracema, uma transa amazônica* (1974), *Di Glauber* (1977) e *Jogo de cena* (2007).

Para deixar claro tal processo, é necessário distinguir os dois tipos de objetos que compõem o signo. “O Objeto Imediato é o objeto tal como está representado no signo, que depende do modo como o signo o representa, ou seja, o objeto que é interno ao signo” (SILVA; COSTA, 2010, p. 173). O Objeto Dinâmico é o objeto que, pela própria natureza das coisas, o signo não consegue expressar inteiramente, podendo apenas indicá-lo, cabendo ao intérprete desvendá-lo por experiência colateral<sup>14</sup>.

“As relações entre os objetos imediato e dinâmico são importantes para que se estabeleçam, em termos peirceanos, as distinções deleuzeanas entre imagem-movimento e imagem-tempo” (SILVA; COSTA, 2010, p. 174). Nesse sentido, vislumbramos que, para além de Peirce e de Deleuze, o que estatui a imagem-movimento tem equivalência àquilo a que Peirce define como determinação lógica do objeto imediato pelo objeto dinâmico.

Para Peirce, a primeira premissa é a de que o Objeto Imediato é logicamente determinado pelo Objeto Dinâmico. Para Deleuze, a Imagem-Movimento expressa organicamente o movimento do mundo. Assim, a crença cinematográfica expressa na tradição desde Bazin até Bresson de que o mundo seria manifesto pelo cinema, que o representaria sob determinado aspecto, aparece como figura exemplar da imagem-movimento (SILVA; COSTA, 2011, p. 174).

Com efeito, a imagem-movimento apresenta uma imagem orgânica, em que o objeto dinâmico funciona como um vetor que determina o aspecto representativo do signo (do

---

<sup>14</sup> É a noção de um conhecimento prévio que se possui do objeto do signo, necessário para que o signo faça a mediação entre o objeto e o interpretante.

cinema). Como resultado, temos um cinema apoiado na força do hábito, que imita ideologicamente os nossos modos de vivência e nos coloca diante de situações vinculadas ao esquema sensório-motor.

Nesse sentido, apontamos que prevalece a imposição de um hábito sobre a ação sígnica, que suscita semioses específicas, como as que reconhecemos nos filmes da imagem-movimento, especialmente nas produções concernentes ao cinema clássico, embora refletimos nesta tese que tal tipo de relações (sígnicas) ainda permanecem em grande escala no cinema atual, principalmente nas grandes produções.

O objeto dinâmico também pode denotar o resultado da própria ação do signo. Ou seja, podemos compreendê-lo (logicamente) como segundo em relação ao signo, o que vai suscitar em outro agenciamento sígnico, diverso daquele que funciona na imagem-movimento.

Como figura da imagem-tempo, o processo se dá não a partir da determinação lógica do Objeto Dinâmico sobre o Imediato, mas da primazia material do signo como condição de inteligibilidade. O signo em Peirce é primeiro em relação ao objeto dinâmico, que é segundo. Tal perspectiva material é a condição, em Deleuze, de um de seus conceitos mais fecundos e que funda a Imagem-Tempo: a fabulação. É pela primazia do signo (e acrescentaríamos, da semiose) que mundos são fabulados pelo cinema contemporâneo, modificando definitivamente nossa imagem de pensamento (SILVA; COSTA, 2010, p. 174).

Portanto, na semiose do tempo entendemos o objeto como segundo em relação ao signo, pois o objeto dinâmico só aparece mediado pelo signo, através do objeto imediato, o que vai suscitar a ruptura de um modelo representativo, e por consequência, da força do hábito, próprio do cinema do movimento, e instaurar a força da expressão, peculiar do cinema do tempo. “Enquanto o movimento é uma afirmação do hábito, o tempo se constitui no momento de ruptura do hábito que configura a afirmação de novas crenças” (SILVA; ARAÚJO, 2011, p. 05). Nessa perspectiva, os signos do tempo apresentam o caráter de produtores de objetos (dinâmicos), que conseguimos compreender através dos filmes da imagem-tempo.

Não obstante a importância da tríade sígnica na apreensão dessas semioses (do movimento e do tempo), também se faz primordial o conhecimento das tríades, formuladas por Peirce, que dizem respeito ao signo em relação a si mesmo, em relação com o objeto dinâmico e em relação ao interpretante, que formam suas três tricotomias principais. “Essas três tríades tornaram-se mais conhecidas provavelmente porque a elas ele dedicou maior atenção, dado o fato de que elas devem ser as mais importantes” (SANTAELLA, 2008, p. 93).

Na primeira tricotomia, que classifica o signo em relação ao *representamen*, ou seja, em relação a si mesmo, Peirce (1975) afirma que o signo pode constituir uma qualidade (quali-signo), algo concreto (sin-signo) ou lei geral (legissigno).

Quali-signo é uma qualidade que é um Signo. Não pode, em verdade, atuar como um signo enquanto não se corporificar; contudo, a corporificação nada tem a ver com seu caráter como um signo. Um sin-signo (onde a sílaba *sin* significa “uma única vez”, como em “singular”, “simples”, no latim *semel*, etc.) é uma coisa existente ou acontecimento real, que é um signo. Só pode sê-lo através de duas qualidades; de sorte que envolve um quali-signo ou, antes, vários quali-signos. [...]. Um *Legi-signo* é uma lei que é um Signo. Tal lei é comumente estabelecida por homens. Todo signo convencional é um legi-signo (PEIRCE, 1975, p. 100-101).

Assim, no cinema, um quali-signo pode ser estabelecido na expressão de um rosto, através do *close*, pois se apresenta como uma qualidade, um afecto repleto de potencialidade de revelar algo, mas que só temos acesso ao seu aspecto qualitativo. As imagens cinematográficas também podem expressar algo concreto, que dirige a atenção a um objeto determinado pela sua própria presença, suscitando uma correlação de forças, como acontece na imagem-ação. Além disso, é possível observar também a manifestação do aspecto de lei que o signo cinematográfico congrega, percebido, por exemplo, como imagem-relação (ou imagem-mental).

O segundo nível, considerado o mais importante desta tricotomia, classifica a relação do signo com o seu objeto em *ícone*, *índice* e *símbolo*.

Um *ícone* é um signo possuidor de caráter que o torna significativo, ainda que seu objeto não existisse; tal como um risco de lápis representando uma linha geométrica. Um *indicador* é um signo que perderia, de imediato, o caráter que faz dele um signo, caso seu objeto fosse eliminado, mas que não perderia aquele caráter, caso não houvesse interpretante. [...] Um *símbolo* é um signo que perderia o caráter que o torna signo se não houvesse interpretante. Tal é qualquer modulação de fala que significa apenas por se entender que tem aquela significação (PEIRCE, 1975, p. 131).

Com efeito, os signos cinematográficos estabelecem relações icônicas, indiciais e simbólicas entre si. Percebemos a predominância do poder sugestivo, peculiar do ícone, na imagem-afecção e na imagem-sonho. Da mesma forma, verificamos a prevalência do teor indicativo, próprio do índice, nos filmes da imagem-ação e da imagem-lembrança. Por sua vez, apreendemos a força que as imagens cinematográficas têm de representar, simbolicamente, através das figuras de fabulação (imagem-cristal).

Nesta segunda tricotomia, além do que já foi referido, notamos que enquanto no ícone ocorre uma relação de similaridade entre o signo e o objeto por ele representado, no índice

esta relação se dá por contiguidade, como uma relação de causa e efeito. “O índice é um signo que se refere ao objeto denotado em virtude de ser diretamente afetado por esse objeto” (COELHO NETTO, 2003, p. 58). Na medida em que o índice é afetado pelo objeto, ele apresenta uma qualidade comum com o objeto, “não deixa de ser um tipo de ícone, um ícone especial, embora não seja isto que o torna signo, mas sim, o fato de ser modificado pelo objeto” (COELHO NETTO, 2003, p. 58). Tal premissa atesta a força da primazia que o objeto detém sobre o signo (*representamen*) na relação indicial. Afinal, o índice é um indicador do seu objeto.

No entanto, uma mudança nesse processo de apreensão sîgnica se faz perfeitamente inteligível a partir da instauração do cinema do tempo, proposto por Deleuze, apoiado na premissa de que o signo é um primeiro em relação ao objeto. Com a passagem das imagens-movimento às imagens-tempo, o índice sofreria alterações, em que seria preservada sua condição de correlação, mas agora expressando uma relação bem mais temporal do que propriamente espacial entre signo e objeto. Tal possível leitura, que se encontra em devir na própria semiótica de Peirce, é o que pretendemos demonstrar nesta tese, através da imagem-documento.

Por fim, a terceira tricotomia considera o signo em relação ao seu interpretante. Segundo esta classificação, um signo pode ser um rema, um dicissigno (ou dicente), ou um argumento. Peirce (1975, p. 102) diz que “um rema é um signo que, para seu interpretante, é um signo de possibilidade qualitativa, ou seja, entendido como representando tal e tal espécie de objeto possível”. Já o dicissigno “é um signo que, para seu interpretante, é signo de existência concreta” (PEIRCE, 1975, p. 102). É um signo de fato, que possui existência real. Por sua vez, um *argumento* é um signo de lei, “um signo que se entende representar seu objeto em seu caráter de signo” (PEIRCE, 1975, p. 103).

Expostas as considerações introdutórias para o entendimento do funcionamento da semiótica de Peirce na formulação dos signos cinematográficos de Deleuze, analisaremos a relação dos componentes do signo com as imagens do cinema: imagens-movimento e imagens-tempo.

## 2.2 AS TRÍADES NA IMAGEM-MOVIMENTO

Na criação de sua filosofia, Deleuze utiliza conceitos de outros filósofos, como Nietzsche, Espinoza e Bergson, privilegiando sempre a diferença em detrimento da

identidade. Conforme o autor, enquanto os filósofos utilizam livros para expressar seus pensamentos, os cineastas, situados no mesmo plano intelectual, pensam através de imagens.

Para Deleuze, uma filosofia nunca é sobre algo, sequer tem primazia sobre os demais saberes. Ela opera com intercessores, ou seja, com uma espécie de pensamento de fora que violentamente a impele a criar conceitos (estes, sim, rigorosamente filosóficos). Foi isto o que aconteceu com o cinema. Deleuze percebeu ali – entre imagens e signos – a matéria de um novo tipo de pensamento em devir. Estudar o cinema era, para ele, portanto, um modo de produção de novos problemas relativos ao pensamento que só se explicitariam se fôssemos capazes de reconhecer o que no cinema é irreduzível a quaisquer outras experiências (SILVA; COSTA, 2010, p. 171).

Com efeito, Deleuze desenvolve uma filosofia advinda do cinema, cujos signos (cinematográficos) são expressões de pensamento. “Quando um cineasta se depara com determinada questão, ele propõe uma nova imagem ou uma nova relação entre os seus signos correspondentes, suscitando, dessa forma, uma obra de pensamento” (SILVA; COSTA, 2010, p. 175).

O cinema é uma forma de pensamento. Os grandes cineastas são pensadores embora não pensem conceitualmente, mas por imagens. Daí a primeira grande tese de Deleuze ao elaborar uma classificação das imagens cinematográficas: o cinema pensa com imagens-movimento e imagens-tempo (MACHADO, 2009, p. 247).

Assim, Deleuze aponta que o cinema pensa através de imagens. “O cinema faz nascer signos que lhe são próprios e cuja classificação lhe pertence” (DELEUZE, 1996, p. 83). Nesse sentido, “as imagens cinematográficas encarnam novos meios de se olhar o mundo, alterando a percepção de tempo, espaço, movimento e relação” (SILVA; ARAÚJO, 2011, p. 02). Para tanto, tal perspectiva suscita “a tarefa semiótica de tradução das ideias cinematográficas em conceitos, ou a criação (filosófica) de conceitos que deem conta dessas ideias” (SILVA; ARAÚJO, 2011, p. 02).

Portanto, partindo dessa crença de que os signos cinematográficos constituem formas de pensar, Deleuze propõe dois regimes de imagens cinematográficas: as imagens-movimento e as imagens-tempo. O autor reconhece que a primeira tipologia se refere, especialmente, aos filmes do cinema clássico e o segundo conjunto de imagens, principalmente, às produções do cinema moderno.

Para ambas as imagens o autor cria uma série de conceitos que refletem as ideias que cada tipo de imagem parecia propor, além de articular de que forma essas imagens se estruturam e de que maneira se relacionam com o que lhe é exterior. O que se pode dizer é que Deleuze via no cinema uma forma de criar novos modos de vivência a partir de ideias engendradas, de forma imanente, pelo próprio cinema (SILVA; ARAÚJO, 2011, p. 03).

Reconhecemos que a influência das teorias de Bergson (2006) é fundamental para o desenvolvimento dos conceitos sobre os tipos de imagens que Deleuze propõe. Essa influência se revela, especialmente, pela questão do movimento no desenvolvimento das imagens-movimento e pela noção de tempo empreendida nas imagens-tempo.

Para a formulação das imagens-movimento, Deleuze, inspirado em Bergson, conclui que, ao contrário de nos fornecer uma imagem acrescida de movimento, o cinema nos oferece imediatamente uma imagem-movimento. Ou seja, o autor observou que a imagem cinematográfica é capaz de automovimento.

O movimento tem, de certa maneira, duas faces. Por um lado, é o que se passa entre os objectos ou partes, por outro lado, o que exprime a duração ou o todo. Faz com que a duração, ao mudar de natureza, se divida em objectos, e que os objectos, ao aprofundar-se, ao perder os seus contornos, se reúnam na duração. Dir-se-ia que o movimento relaciona os objectos de um sistema fechado à duração aberta, e a duração aos objectos do sistema que ela força a abrir-se. O movimento relaciona os objectos entre os quais este se estabelece em relação ao todo que muda, que ele exprime, e inversamente (DELEUZE, 2004, p. 24).

Logo, seguindo a concepção de Deleuze, verificamos que o movimento do cinema se apresenta justamente nos intervalos dos fotogramas. “A imagem-movimento é, então, predominantemente caracterizada pela montagem, sendo esta a composição e o agenciamento das imagens-movimento” (SILVA; COSTA, 2010, p. 175).

A montagem é a composição, o agenciamento das imagens-movimento como constituindo uma imagem indirecta do tempo. Ora, desde a mais antiga filosofia, há muitas maneiras em que o tempo pode ser concebido em função do movimento, em relação ao movimento, segundo diversas composições. É provável que encontremos esta diversidade nas diferentes escolas de montagem. Se vangloriamos Griffith, não é por ter inventado a montagem, mas de o ter levado a um nível de uma dimensão específica, parece-nos que se pode assinalar quatro grandes tendências: a tendência orgânica da escola americana, a dialéctica da escola soviética, a quantitativa da escola francesa do pré-guerra, a intensiva da escola expressionista alemã (DELEUZE, 2004, p. 48).

No entanto, a premissa de que a montagem constitui o agenciamento da imagem-movimento pode ser contestada, uma vez que desde a utilização do plano-sequência no cinema, a montagem perderia sua predominância na narratologia fílmica, elevando a movimentação da câmara a essa condição hegemônica, como já apontava Deleuze:

[...] Se se questionar como se constitui a imagem-movimento, ou como o movimento se libertou das personagens e das coisas, constata-se que foi sob duas formas diferentes, e nos dois casos de maneira imperceptível. Por um lado, pela mobilidade, certamente da câmara, tornando-se móvel o próprio plano; mas por outro lado,

também foi pela montagem, isto é, pelo *racord* de planos com que cada um ou a maior parte podiam perfeitamente manter-se fixas (DELEUZE, 2004, p. 41-42).

A montagem e a movimentação da câmera provocariam sobremaneira a construção do conceito de imagem-movimento, no qual Deleuze preconiza ser um cinema que subordina o tempo ao movimento e que se expressa organicamente. “Sua imagem é orgânica, pois opera numa representação ou cópia dos modos de uma dada natureza das coisas (semioticamente falando: das coisas naturalizadas mitologicamente)” (SILVA; ARAÚJO, 2011, p. 03).

É também um cinema apoiado na força do hábito, que anseia representar o mundo, bem como as relações que perpetrados nele, da forma como acontecem naturalmente, de uma maneira objetiva e realista. “É o cinema do hábito, por assim dizer; encena situações e faz a narrativa e seus personagens reagirem a elas do modo como estamos habituados” (SILVA; ARAÚJO, 2011, p. 03-04).

O cinema do movimento se constrói no hábito, pois necessita de uma adesão geral, ele precisa que o público se reconheça nele para prosseguir. Não é mais que um cinema do reconhecimento: um reconhecimento da realidade como objetiva e externa, e um reconhecimento do público que se vê na tela em situações que escapam apenas cosmeticamente de seu cotidiano (SILVA; ARAÚJO, 2011, p. 04).

Assim, a imagem-movimento funda um cinema realista, naturalista, em que Deleuze assinala como característica fundamental a prevalência de situações vinculadas ao nosso esquema sensório-motor (pelo fato de estarem veementemente atreladas às funções de nossos órgãos sensoriais).

Somos afetados pelas coisas, percebemos de que modo podemos agir e, enfim, agimos. É uma relação profunda de representação que pressupõe uma certa “exterioridade” dos elementos fílmicos à própria narrativa. A imagem-movimento trata seus personagens e suas situações como se existissem independentemente da filmagem. Isso quer dizer que é preciso um esforço da narrativa em tornar situações o mais próximas ao nosso modo de vida, para que possamos assumir a existência dessa história como real, naturalizada em termos barthesianos. Por isso, o tipo de atuação mais naturalista, o ocultamento dos modos de produção do filme, uma montagem “invisível” (SILVA; ARAÚJO, 2011, p. 04).

Logo, a imagem-movimento enseja imitar nossos modos de vivências já naturalizados. “Esse objetivo claramente se insere no contexto de produção em que surgiu: dos grandes estúdios hollywoodianos, em que o cinema não é mais do que um produto voltado à reconhecimento ideologicamente construída” (SILVA; ARAÚJO, 2011, p. 04).

A era clássica do cinema, iniciada com a implantação dos grandes estúdios, assinala o marco temporal e o período por excelência das produções deste primeiro regime de imagens



proposto por Deleuze (ainda que possamos observar, com clareza, a presença de suas características na produção mais atual). Neste cinema, aparecem como figuras do movimento alguns tipos de imagem que passaremos a analisar: a imagem-afecção, a imagem-pulsão, a imagem-ação, a imagem-relação e a imagem-percepção.

### 2.2.1 A imagem-afecção

Segundo Deleuze (2004, p. 136), “o afecto é a entidade, isto é, a Potência ou a Qualidade”. Ora, para Peirce (1975), “qualidade” é o que institui sua categoria de primeiridade, que também designa “possibilidade”. Deleuze (2004, p. 136) também ressalta que o afecto “é um expresso: não existe independentemente de alguma coisa que o exprime, é um rosto [...]”. Portanto, ao elaborar a imagem-afecção, Deleuze a concebe como primeiridade.

A primeiridade é pois a categoria do Possível: dá consciência própria ao possível, exprime o possível, sem o atualizar, contribuindo ao mesmo tempo para um modo completo. Ora, a imagem-afecção não é outra coisa: é a qualidade ou potência, a potencialidade considerada em si mesma, enquanto que expressa. O signo correspondente é pois a expressão, não a atualização (DELEUZE, 2004, p. 138).

A imagem cinematográfica dispõe de vários elementos (técnicos, cenográficos, narrativos, etc.) que permitem exprimir o sentimento de “possibilidade” e “qualidade”, e que também permitem apreender o próprio significado do termo “expressão” (corroborando a ideia deleuzeana de que o cinema é uma forma de pensamento). Dentre esses elementos, Deleuze destaca o rosto e o close como aspectos constituintes da imagem-afecção.

Assim, em Deleuze, a figura por excelência da afecção é aquilo a que denomina rostidade. Rostidade e primeiro plano indicam na imagem aquilo que ela está apta a ser, antes mesmo de o ser. A imagem afecção funciona como um signo icônico, expressando possibilidades. Tais possibilidades podem ser encontradas no primeiro plano de um rosto. Ao nos depararmos com esse rosto não temos acesso ao que está fora de quadro. Estamos ausentes da ação que está sendo mostrada; temos acesso somente ao que está sendo exibido (SILVA; COSTA, 2010, p. 176).

Conforme Deleuze (2004, p. 125) “o rosto é a placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial da sua mobilidade global, e que recolhe ou exprime ao ar livre todas as espécies de pequenos movimentos locais que o resto do corpo mantém em geral escondidos”. Dessa forma, o rosto representa a potencialidade, a possibilidade imanente do signo.

Deleuze, ao admitir a imagem-afecção, escreveu um breve tratado sobre o rosto. Melhor dizendo, o que há de humano e de inumano no rosto. Ou ainda, escreveu que há um processo de porvir que habita a face, como a eclosão de devir imperceptível no rosto captado pela câmera, capaz de transformar a face humana em paisagem, em “rostitividade” (VASCONCELLOS, 2006, p. 96).

Para Deleuze, o que define a natureza do rosto é o primeiro plano, o *close*. Com a utilização do *close*, o cinema nos permite examinar veementemente as multiplicidades de expressões que constituem e emanam do rosto. Assim, o cinema possibilita que ocorra uma forte ampliação da potência do rosto, através da técnica do *close*. “O close de cinema trata, antes de tudo, o rosto como paisagem” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 38).

Portanto, o rosto e o *close* transmitem potencialidade e expressam possibilidade, característica da categoria de primeiridade, em que a imagem-afecção forma uma imagem icônica. “Somos apenas afetados pela imagem, sem conseguirmos nos apoderar dela. Nossa mente é afetada por essa qualidade icônica de ‘rostitividade’, do *close*, do primeiro plano, que pode ser percebida tanto em filmes do cinema clássico quanto do cinema moderno” (SILVA; COSTA, 2010, p. 177). Deleuze utiliza como exemplos da imagem-afecção produções do expressionismo alemão e do cineasta sueco Ingmar Bergman. Todavia, a questão da “rostitividade”, que caracteriza sobremaneira os filmes da imagem-afecção, exacerba-se e atinge seu ápice em *A Paixão de Joana D’Arc* (*La passion de Jeanne D’Arc* - 1928), de Carl Dreyer, o qual Deleuze assinala constituir o filme-síntese da imagem-afecção (figura 02).

Figura 02 – Personagem Joana D’Arc (Maria Falconetti)



Fonte: A PAIXÃO... (1928)

Em *Di Glauber* (1977), de Glauber Rocha, apesar de não ser predominante, a imagem-afecção se apresenta na cena do caixão do pintor Di Cavalcanti, no início do filme. As

possibilidades imanentes do signo, através do *close* de um rosto (cuja figura é a de um homem morto), são expressas pelo diretor, conforme discutiremos nos capítulos seguintes.

### 2.2.2 A imagem-pulsão

Segundo Deleuze (2004), uma pulsão não é um afeto, pois ela é uma impressão, em um sentido mais forte, também não é uma expressão. No cinema do movimento, a imagem-pulsão é formada por pulsões que se encontram entre a primeiridade da imagem-afecção e a secundidade da imagem-ação (que veremos adiante). “O que faz que a imagem-pulsão seja tão difícil a atingir, e até a definir ou a identificar, é que ela está de certa maneira entalada entre a imagem-afecção e a imagem-acção” (DELEUZE, 2004, p. 185).

Contudo, Deleuze (2004) declara que esse novo conjunto de imagens não se institui como simples intermediário, apenas como lugar de passagem, mas como possuidor de consciência e autonomia.

Quando as qualidades e potências são apreendidas como atualizadas no estado de coisas, nos meios geográficos e historicamente determináveis, entramos no domínio da imagem-ação. O realismo da imagem-acção opõe-se ao idealismo da imagem-afecção. E, portanto, entre os dois, entre a primeiridade e a segundidade, há algo que é como o afecto *degenerado* ou da acção *embrionária*. Já não é imagem-afecção, mas ainda não é imagem-acção. A primeira desenvolve-se no par Espaços quaisquer-Afectos. A segunda no par Meios determinados-Comportamentos. Mas, entre os dois, encontramos um par estranho: Mundos originários-Pulsões elementares (DELEUZE, 2004, p. 170).

Deleuze (2004, p. 173) pondera que o mundo originário “é um começo de mundo, mas também um fim de mundo, e o declive irresistível de um ao outro: é ele que arrasta o meio, e que também faz um meio fechado, absolutamente fechado, ou então que o entreabre sobre uma esperança incerta”. Porém, o mundo originário não existe independentemente do meio histórico e geográfico que lhe serve de intermediário. “É por isso que as pulsões são *extraídas* dos comportamentos reais que decorrem num meio determinado, das paixões, dos sentimentos e das emoções que os homens reais experimentam nesse meio” (DELEUZE, 2004, p. 172).

As pulsões constituem as lacunas deixadas entre a imagem-afecção e a imagem-ação, que suscitam o naturalismo da imagem-pulsão. É um naturalismo que não se opõe ao realismo; mas, ao contrário, enfatiza suas características ao prolongá-lo em um surrealismo particular. Surrealismo este presente nas obras do cineasta Luis Buñuel, como em *O Anjo Exterminador* (*El ángel exterminador* - 1962), em que o diretor espanhol realiza o desnudamento da classe dominante com o confinamento de um pequeno grupo de burgueses

em um suntuoso salão de festas, de onde não conseguem sair. Aliás, Deleuze define os filmes de Buñuel e de Eric Von Stroheim como característicos da imagem-pulsão.

Quando Deleuze cria, na imagem-movimento, a categoria da imagem-pulsão, imagem inscrita com sua força própria entre a imagem-ação e a imagem-afecção, ele inventa uma aproximação que jamais tinha sido tentada antes e que a muitos pareceu surpreendente: entre Buñuel e Stroheim. [...] Sem dúvida, havia se pronunciado aqui e ali a palavra “naturalismo”, frequentemente em relação ao segundo, às vezes também ao primeiro. Mas graças ao “naturalismo”, aqui retomado por Deleuze, de Zola, como modelo, se opera em termos estritos uma junção entre Buñuel e Stroheim, reunidos dessa vez organicamente, sob o mesmo conceito de imagem-pulsão (BELLOUR in RAMOS, 2005, p. 238-239).

De forma menos hegemônica do que é observado nas obras desses cineastas e nas produções cinematográficas naturalistas, identificamos também a presença da imagem-pulsão em *Jogo de cena* (2006), de Eduardo Coutinho. No filme de Coutinho, encontramos as pulsões do silêncio, que se edificam nos momentos desconcertantes encarados pelos personagens. Ocorrem em situações delicadas, observadas em cenas (naturalistas) onde as mulheres entrevistadas têm de lidar com sentimentos, emoções e paixões ao serem indagadas pelo diretor. O silêncio em algumas respostas não é necessariamente uma ação, tampouco apenas uma afecção, mas uma pulsão (do silêncio) presente na instabilidade situada entre a sensação (começo) e a atuação (fim).

### 2.2.3 A imagem-ação

Segundo Deleuze (2004, p. 193), “o meio atualiza sempre várias qualidades e potências. Produz uma síntese global, é ele mesmo a ambiência ou a abrangência, enquanto que as qualidades e as potências se tornaram *forças* no meio”. Assim, “quando as qualidades e as potências são apreendidas, enquanto atualizadas em estados de coisa, em meios geográfica e historicamente determináveis, estaríamos entrando no espaço da imagem-ação” (SILVA; COSTA, 2010, p. 177).

Os meios e as forças arqueiam-se, agem sobre a personagem, lançam-lhe um desafio, constituem uma situação na qual é apanhado. A personagem reage por sua vez (ação propriamente dita) de maneira a responder à situação, a modificar o meio, ou a relação com o meio, com a situação, com outras personagens. Tem de adquirir uma nova maneira de ser (*habitus*) ou elevar a sua maneira de ser às exigências do meio e da situação: advém uma situação modificada ou restaurada, uma nova situação (DELEUZE, 2004, p. 193-194).

No domínio da imagem-ação, o meio é o vetor de atualização das qualidades e potências, características da imagem-afecção (primeiridade). É o meio que vai impulsionar-se sobre determinado personagem que, por sua vez, deve reagir com o intuito de oferecer uma réplica à situação. Ou seja, impulsionado pelo meio, o personagem deve reagir através de uma ação para responder à situação. Nesse momento, já entraríamos no domínio da secundidade peirceana, que abrange a imagem-ação.

C.S. Peirce distinguia entre duas espécies de imagens que chamava *Primeidade* e *Secundeidade*. A secundidade estava lá onde havia duas por si só: o que é tal como é em relação a um segundo. Tudo o que só existe ao opor-se, por e num duelo, pertence, pois, à secundidade: esforço-resistência, acção-reacção, excitação-resposta, situação-comportamento, indivíduo-meio... É a categoria do Real, do actual, do existente, do individuado. E a primeira figura da secundidade, já é aquela em que as qualidades-potências se tornam forças, isto é, se actualizam nos estados de coisas particulares, espaço-tempo determinados, meios geográficos e históricos, agentes colectivos ou pessoas individuais. É aí que nasce a imagem-acção (DELEUZE, 2004, p. 137).

Assim, as produções compreendidas no domínio da imagem-ação apresentam como aspectos principais a organicidade e o realismo, havendo o predomínio do plano médio, peculiar dos filmes de faroeste (*westerns*). “Com efeito, o realismo orgânico e estrutural apresentado nas imagens-ação compõe a secundidade de Peirce, em que emanam situações que indiciam estímulo e resposta, ação e reação, onde os personagens agem e reagem diante de determinada situação” (SILVA; COSTA, 2010, p. 178).

Ainda na imagem-ação, segundo a sua estrutura de ação, há duas formas de expressão: a grande e a pequena forma. Segundo Deleuze, a ação seria um duelo de duas forças: ação e situação, intermediadas pelas personagens. “Na grande forma, a ação é construída partindo-se da situação para a ação, dando-nos novamente uma situação (S-A-S’)” (VASCONCELLOS, 2006, p. 102).

Assim, Deleuze avalia que nos filmes que dialogam com a grande forma da imagem-ação, além de colocar frente a frente o par ação/reação, o duelo também se corporifica na relação entre situação e personagem. O autor assinala que essa forma de expressão caracteriza os filmes documentários, os *westerns* clássicos (de diretores como John Ford e John Huston) e as produções mais antigas do cineasta Alfred Hitchcock. Todavia, a imagem-ação é a imagem-movimento por excelência, e a sua grande forma abrange também precursores (do cinema) como David Wark Griffith, Sergei Eisenstein, Cecil B. De Mille e Fritz Lang.

Na pequena forma da imagem-ação há o inverso do que ocorre na grande forma, pois agora a situação não é mais o ponto de partida para uma ação que gera uma nova situação.

“Nessa estrutura da imagem-ação, uma ação é o ponto de partida para que uma situação se instale, para que novamente uma ação se estabeleça. A estrutura pode ser reconhecida pela fórmula A-S-A`” (VASCONCELLOS, 2006, p. 103).

A acção avança às cegas, e a situação revela-se no escuro ou na ambiguidade. De acção em acção, a situação surge pouco a pouco, varia, esclarece-se por fim ou mantém o mistério. [...] Por comodidade, chamar-se-á pequena forma a imagem-acção que vai de uma acção, de um comportamento ou de um habitus a uma situação parcialmente revelada. É um esquema sensorial invertido. [...] O signo de composição desta nova imagem-acção é o índice (DELEUZE, 2004, p. 216).

Deleuze (2004) considera as produções burlescas de Charles Chaplin e Buster Keaton, assim como os filmes de Ernst Lubitsch e Howard Hawks, exímios representantes desta pequena forma da imagem-ação.

Apesar de Deleuze utilizar majoritariamente produções do cinema clássico para expressar a imagem-ação (em ambas as perspectivas), suas características podem ser encontradas também em filmes modernos. Em *Iracema, uma transa amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Sena, por exemplo, notamos a fórmula S-A-S no início do enunciado fílmico. O ambiente da cidade grande (situação) faz com que a personagem Iracema (Edna de Cássia) se perca da família e se torne prostituta (ação), o que vai gerar uma nova situação: sua viagem pela estrada Transamazônica ao lado do motorista de caminhão Tião Brasil Grande (Paulo Cesar Pereio).

#### 2.2.4 A imagem-reflexão

Em *A Imagem-movimento: cinema I* (2004), Deleuze aponta para a existência de uma imagem intermediária entre a ação e a relação – a imagem-reflexão. Esse tipo de imagem cinematográfica descrita por Deleuze se compõe quando a ação e a situação entram em relações indiretas. Assim, a imagem-reflexão surge a partir da incapacidade da ação, ou seja, a partir do momento em que a pequena e a grande forma da ação já não são mais suficientes para exprimir o ato desenvolvido na situação.

[...] Já não há relação directa de uma situação e de uma acção, de uma acção e de uma situação: entre as duas imagens, ou entre os elementos da imagem intervém um terceiro que confirma conversão das formas. Dir-se-ia que a dualidade fundamental que caracterizava a imagem-ação tende a ultrapassar-se para uma instância mais alta, como uma *tercidade* (terceira idade) capaz de converter as imagens e seus elementos (DELEUZE, 2004, p. 243).

Contudo, ainda não é a terceiridade a entidade pura que caracteriza a imagem-reflexão. Mesmo com a impotência da imagem-ação em representá-la, a imagem-reflexão apresenta o aspecto de um sinsigno indicial remático, uma vez que dirige a atenção a um objeto determinado pela sua própria presença, o que ainda não a eleva à condição de terceiridade. Experimentamos a sensação desse sinsigno indicial remático em *Jogo de cena* (2006), de Eduardo Coutinho, quando observamos que o choro das personagens indica tão somente a tristeza de suas lembranças familiares.

### 2.2.5 A imagem-relação (imagem mental)

A imagem-relação, na qual Deleuze também denomina imagem mental, surge a partir da imagem-ação, mais precisamente diante de sua crise. “Neste domínio as personagens não somente agem e reagem perante determinada ação ou situação. Aqui, entra em cena outro elemento: o fora de campo<sup>15</sup>” (SILVA; COSTA, 2010, p. 179).

[...] Quando falamos de imagem mental, queremos dizer outra coisa: é uma imagem que toma por objectos *de* pensamento objetos que têm uma existência própria fora do pensamento, como os objetos de percepção têm uma existência fora da percepção. *É uma imagem que toma relações por objecto*, acções simbólicas, sentimentos intelectuais. Ela pode ser, mas não é necessariamente mais difícil que as outras imagens. Ela terá necessariamente com o pensamento uma nova relação, directa, totalmente distinta da das outras imagens (DELEUZE, 2004, p. 263).

Deleuze (2004, p. 265) destaca que na imagem-relação “o essencial, de qualquer maneira, é que a ação, e também a percepção e a afecção, sejam enquadradas num tecido de relações. É esta cadeia de relações que constitui a imagem mental, por oposição à trama das ações, percepções e afecções” (DELEUZE, 2004, p. 265).

Não se limitando a envolver somente a ação, a relação adentra-a por todas as partes e a transforma em um ato simbólico. Não há apenas uma situação e uma ação, ocorre a introdução de um terceiro elemento, primordial e necessário para o funcionamento do enunciado fílmico.

Não há apenas o actante e a ação, o assassino e a vítima, há um terceiro, e não um terceiro accidental ou aparente como o seria simplesmente um inocente suspeito, mas um terceiro fundamental constituído pela própria relação, relação do assassino, da vítima ou da ação com o terceiro aparente. Essa triplicação perpétua apodera-se também dos objectos, das percepções e das afecções. É cada imagem no seu quadro, pelo seu quadro, que deve ter a exposição de uma imagem mental. As personagens

---

<sup>15</sup> Pessoa, objeto ou situação que não estão visíveis na cena apresentada.

podem agir, apreender, mas não podem testemunhar pelas relações que as determinam (DELEUZE, 2004, p. 266).

Com efeito, por se tratar de um terceiro e estar ligado à noção de ideia, de consciência, é que a imagem-relação compreende o domínio da terceiridade. “Nos filmes que abrangem esta categoria, a imagem mental se traduz no resultado de alguma relação efetivamente existente, entre o que está fora e o que está dentro do quadro fílmico” (SILVA; COSTA, 2010, p. 179).

No cinema da imagem-relação, tal relação triádica se consolida entre a situação fílmica, os personagens e o espectador, que participa da ação exibida no filme. “Podemos observar essa relação de forma bastante lúcida nos filmes de Hitchcock, especialmente nas produções realizadas a partir da década de 1940, em que somos (como espectadores) levados a entrar no contexto fílmico” (SILVA; COSTA, 2010, p. 179).

Hitchcock receberá do filme policial ou do filme de espionagem uma ação particularmente notável, do tipo *matar, roubar*. Como está comprometida com um conjunto de relações que as personagens ignoram (mas que o espectador já conhece ou antes descobrirá), só tem a aparência de um duelo que comanda toda a ação: já é outra coisa, visto que a relação constitui a terceira idade que a eleva ao estado de imagem mental (DELEUZE, 2004, p. 266).

Assim, Deleuze (2004) reitera que é o cineasta Alfred Hitchcock quem introduz a imagem mental no cinema, produzida a partir da crise da imagem-ação. O diretor britânico faz da relação existente o objeto de uma imagem, que não temos acesso no filme, mas que se produz ela mesma em nossa mente.

Deleuze afirma que é com Hitchcock que surgem as *figuras* de pensamento. Com efeito, a imagem mental estabelece signos particulares que não podem ser confundidos com os signos da imagem-ação. Peirce esclarece que a *terceiridade* caracteriza um pensamento mais avançado que suscita um novo signo. Daí o alinhamento da imagem-relação a esta categoria faneroscópica. Portanto, a imagem mental, concebida a partir da ruptura da imagem-ação, constitui a relação simbólica dos signos cinematográficos. A relação se faz o resultado, a lei, o símbolo imagético que consegue gerar efeitos na mente do intérprete (SILVA; COSTA, 2010, p. 180).

Em *Iracema, uma transa amazônica* (1974), somos levados a concluir o que acontecerá com a menina Iracema na sequência final do filme, quando ela é deixada na estrada pelo personagem Tião Brasil Grande, mesmo que o longa-metragem não mostre tal desfecho.

Contudo, a imagem-relação ainda expressa uma imagem orgânica. Ela não consegue apresentar o tempo diretamente, uma vez que, mesmo contendo a relação com o que está fora de campo, as situações apresentadas ainda estão, de certa forma, atreladas ao esquema



sensório-motor (do reconhecimento), consistindo em seu prolongamento e não na sua ruptura, como faz a imagem-tempo.

### 2.2.6 A imagem-percepção

Propositalmente, dentre as imagens-movimento, a referência à imagem-percepção foi deixada por último, visto que é neste tipo de imagem que reside, talvez, a mais interessante ressalva de Deleuze em relação a Peirce, no que tange ao cinema do movimento. Tal perspectiva nos possibilita pensar na existência concreta de um tipo de imagem que compreende aspectos que não podem ser satisfatoriamente elucidados por nenhuma das categorias faneroscópicas de Peirce, suscitando a instauração de uma condição ontológica que antecederia a primeiridade: uma espécie de “zeroidade”. “A imagem-percepção será pois como um grau zero na dedução que se opera em função da imagem-movimento: haverá uma ‘zeroidade’ antes da primeiridade de Peirce” (DELEUZE, 2007, p. 45).

Para tanto, é importante desenvolver um breve esboço da teoria semiótica da percepção de Peirce, a fim de evidenciar propriamente a diferença introduzida por Deleuze. Quando falamos em percepção, estamos no domínio da secundidade, pois é aquilo que se apresenta, o que é percebido, que está aqui no momento presente. Pierce (2005) diz que todo pensamento lógico tem sua entrada na percepção e saída na ação deliberada (secundidade). Perceber, então, é estar diante de algo que se apresenta, não somente utilizando a visão, mas fazendo uso dos outros órgãos sensoriais humanos a fim de estimular o sistema cognitivo. Contudo, Pierce também concorda com o pensamento deleuzeano de que não conseguimos apreender tudo, mas somente parte. Daí, podemos dizer que perceber é selecionar parte do que se coloca diante de nós.

Em sua teoria, Peirce estabelece que a percepção se efetua na tríade: *percepto*, *percipuum* e *juízo perceptivo* ou *julgamento de percepção*. Quando algo se apresenta, independentemente da nossa vontade, e se faz percebido, afirmamos que estamos diante de um *percepto*, termo designado para referir um objeto percebido, seja esse objeto físico ou não. Pierce assinala que o *percepto* força-se sobre nosso conhecimento, é externo a nós, independe de nossa mente, é algo que não podemos dispensar e que tem realidade própria no mundo. “Não obstante sua primitividade aparente, todo percepto é o produto de processos mentais, ou, de todo modo, de processos que são mentais para todos os intentos e propósitos” (CP 7.624)

Por sua vez, o *percipuum* corresponderia ao lado mental do *percepto*, sendo uma tradução deste, de acordo com os nossos órgãos sensoriais. É o modo pelo qual o percepto se

conforma e se adapta às condições mentais. Dessa forma, “o *percipuum* já seria o percepto tal como ele se apresenta no julgamento de percepção” (SANTAELLA, 1998, p. 59). O termo *julgamento de percepção*, que encerra a composição triádica do processo perceptivo peirceano, consiste no modo como recebemos o *percepto*. É ele que vai dizer o que estamos interpretando.

Nada podemos saber sobre o *percepto* a não ser pelo testemunho do *julgamento de percepção*, exceto o fato de que nós sentimos o golpe do *percepto*, a reação dele contra nós, assim como vemos os conteúdos dele arranjados num objeto, na sua totalidade, – excetuando-se também, certamente, o que os psicólogos são capazes de extrair inferencialmente. Mas, no momento em que fixamos nossa mente sobre ele e pensamos sobre o menor detalhe dele, é o julgamento perceptivo que nos diz o que nós assim percebemos. Por esta e outras razões proponho considerar o *percepto*, tal como ele é imediatamente interpretado no *julgamento de percepção*, sob o nome de *percipuum* (CP 7.643).

Na lógica da semiose, o *percepto* seria como um objeto dinâmico. O *percipuum* corresponderia ao objeto imediato, pois é a mediação entre o *percepto* e o *julgamento de percepção*. O *julgamento de percepção*, por sua vez, funcionaria como um signo-interpretante do processo perceptivo, conforme explica Lúcia Santaella (1998, p. 63):

o que ocorre no processo perceptivo é uma ação sígnica. Então, se o percepto é aquilo que está fora e se apresenta aos sentidos, sendo apreendido pela mente, ele só pode estar funcionando semioticamente como objeto dinâmico. Ora, se o objeto dinâmico da percepção é o percepto, deve logicamente haver, dentro do signo, um objeto imediato, que funcione como mediação entre o percepto, que está fora, e o signo, que está dentro, e que, no caso, só pode ser o julgamento de percepção. Pois bem, a postulação do *percipuum*, dada por Pierce ele mesmo, veio introduzir o elemento que faltava, confirmando a ideia de que o *percipuum* seria exatamente o elemento que funcionaria como objeto imediato.

Diante disso, observamos que a teoria da percepção em Peirce é desenvolvida entre o objeto dinâmico (*percepto*) e o objeto imediato (*percipuum*). Contudo, Deleuze, ao conceber a imagem-percepção, assinala que ela congrega uma relação que antecede um primeiro. “É como se ela estivesse fora de todo um processo de apreensão, antes até mesmo de um afecto” (SILVA; COSTA, 2010, p. 180). Se Deleuze conclui que a imagem-percepção seria algo anterior a uma afecto, fica claro que ele possui um entendimento da percepção diverso do de Peirce. É justamente essa concepção de Deleuze, altamente influenciada, nesse momento, pelo pensamento bergsoniano da imagem, que ratifica e estatui a imagem-percepção como uma espécie de “zeroidade”, que seria o virtual da fenomenologia. Assim, “a zeroidade, portanto, constitui-se na obra deleuzeana como a condição de imanência a partir da qual Peirce poderia ser revisitado criticamente” (SILVA; COSTA, 2010, p. 181).

Observamos então o procedimento de Deleuze: promove uma conjunção entre o mundo imagético bergsoniano e a fenomenologia peirceana. Esta confluência lhe permitiu propor uma zeridade, uma pura matéria difusa, vazio do tempo e do espaço, mistura caótica que a tudo antecede. O aparecimento do intervalo é que vai acarretar a formação de uma primeiridade, passo inicial para a vida; numa instância ulterior, o surgimento de cada passo evolutivo nada mais é do que o intervalo entre ação e reação (SALES, 2004, p. 13).

Sales (2004) aponta que nas faces do intervalo encontram-se as pontas do esquema sensorio-motor: percepção e ação. Assim, a primeiridade (afecção) é, então, o elo entre “zeroidade” (percepção) e secundidade (ação). Portanto, conforme Sales (2004, p. 11-12), “a zeridade fará referência àquilo que vem antes da primeiridade, e dirá respeito ao puro caos, labirinto todo confuso e enredado em que as imagens agem e reagem incessantemente umas sobre as outras, espécie de grau zero das imagens”.

Silva (2007, p. 153) comenta que a “zeroidade” consistiria no conceito-limite que expressa a própria matéria não linguisticamente formada. Daí “a necessidade de se pensar uma categoria que expresse o movimento que parte do plano de imanência em direção às suas atualizações”. Assim, a “zeroidade” incidiria “naquela espécie de fenômeno pré-individual, singular, paradoxal que habita o plano de imanência e cujas ações vão produzindo, por agenciamentos maquínicos do desejo e coletivos de enunciação, corpos e linguagens, que se apoderam dessa matéria” (SILVA, 2007, p. 153).

Deleuze (2004) avalia que a imagem-percepção dobra-se em reflexão como em um espelho retardado, apresentando sua face desacelerada (a imagem-ação), e dobra-se sobre si mesma, buscando uma imagem-afecção. O diretor Samuel Beckett ao realizar *Film* (1965), considerado um filme síntese da imagem-percepção, consegue nos transmitir, por meio de longos planos conjuntos, o sentido da zeroidade.

### 2.3 AS TRÍADES NA IMAGEM-TEMPO

Deleuze (2007) afirma que enquanto a imagem-movimento e seus signos sensorio-motores estavam em relação apenas com uma imagem indireta do tempo, ou seja, manifestavam o tempo através do movimento, representando, assim, o curso empírico do tempo; as imagens óticas e sonoras puras, as quais denominou *opsignos* e *sonsignos*, ligam-se a uma imagem-tempo que sub-ordenou o movimento, nos oferecendo a apreensão direta do tempo. “É essa reversão que faz não mais do tempo a medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo: ela constitui todo um cinema do tempo, com uma nova concepção e novas formas de montagem” (DELEUZE, 2007, p. 33-34).

Com efeito, para se chegar a tal conclusão, Deleuze é influenciado pelas teses do tempo de Bergson (apresentados em *Matéria e Memória*<sup>16</sup> – 2006), na qual detecta os paradoxos<sup>17</sup> do tempo. Pelbart (2007, p. 37) aponta que o primeiro paradoxo do tempo é o de que o passado coexiste com o presente do qual ele é passado, contrariando a ideia de que se recompõe o passado com o presente. O segundo paradoxo é concernente à diferença de natureza entre passado e presente. A terceira premissa se refere à coexistência ou contemporaneidade entre passado e futuro. O quarto paradoxo, por sua vez, refere-se à repetição psíquica, que assinala a coexistência em cada presente de todo um passado.

Nesse sentido, Bazin (in XAVIER, 1983, p. 133) destaca que “o cinema somente alcança ou constrói o seu tempo estético a partir do tempo vivido, da duração ‘bersonian’, irreversível e qualitativa por essência”. Machado (2009) destaca que as teses de Bergson sobre o tempo são fundamentais para a compreensão do funcionamento das imagens-tempo de Deleuze, especialmente da imagem-cristal. Não por acaso, os conceitos deleuzeanos de virtual e atual, vitais para o entendimento da imagem-cristal, são explicitados por essa relação com o tempo.

Essa percepção do tempo, proposta por Deleuze, implica novas imagens – as imagens de fabulação – e, assim, um novo conjunto de signos para pensar o cinema. É o cinema da imagem-tempo com suas imagens-sonho, imagens-lembrança e imagens-cristal.

A grande oposição entre cinema clássico e moderno corresponde à diferença entre os dois títulos: imagem-movimento e imagem-tempo. A primeira qualifica o cinema concebido como um mundo unitário, construído com “cortes racionais” entre os planos, segundo tipos de montagens que induzem uma imagem indireta do tempo, baseada em esquemas sensório-motores, graças a uma continuidade entre ação e reação que supõe relações orgânicas dos conjuntos com o “todo” – ao mesmo tempo o todo apreendido pela imagem e o todo possível do mundo. Ao contrário, o cinema moderno se edifica sobre rupturas, “cortes irracionais”, que supõem um novo intervalo, não determinável, entre os planos; as ações não são mais determinadas em função de um sistema estímulo-resposta, mas são submetidas a um fenômeno geral de imobilização e de vidência, que levam a um acesso direto ao tempo, a uma imagem direta do tempo (BELLOUR in RAMOS, 2005, p. 235).

O conceito de imagem-tempo surge a partir da ascensão do neorrealismo italiano, pois é nesse momento que Deleuze percebe que as imagens não mais agiam e reagiam às ações e situações, não eram mais imagens sensório-motoras (imagem-movimento). Deleuze (2007, p. 09) assinala que “em vez de representar um real já decifrado, o neorrealismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado”, apresentando situações óticas e sonoras que não se prolongam mais em ação.

<sup>16</sup> Originalmente publicado em 1896.

<sup>17</sup> Tais paradoxos são apresentados detalhadamente no livro *Diferença e Repetição* (DELEUZE, 2009).

Para Deleuze, esta nova imagem vai traduzir uma crise: a ruptura dos laços sensório-motores e, simultaneamente, o interesse em explorar diretamente o “tempo”, para além do simples “movimento” que começou por definir a imagem cinematográfica. Assim, o neorrealismo italiano inventou um novo tipo de imagem – a imagem-tempo.

A imagem-tempo não implica a ausência do movimento (embora comporte, com frequência, sua rarefação), mas implica a reversão da subordinação; já não é o tempo que está subordinado ao movimento, é o movimento que se subordina ao tempo. Já não é o tempo que resulta do movimento, de sua norma e de suas aberrações corrigidas, é o movimento como movimento em falso, como movimento aberrante, que depende agora do tempo. A imagem-tempo tornou-se direta, tanto quanto o tempo descobriu novos aspectos, quanto o movimento tornou-se aberrante por essência e não por acidente, quanto a montagem ganhou novo sentido, e um cinema dito moderno constituiu-se depois da guerra (DELEUZE, 2007, p. 323).

Historicamente, a realidade que os neorrealistas aspiravam estava ligada diretamente à exibição de situações do cotidiano: as dificuldades e os problemas que o país enfrentava no exato Pós-Guerra. Conforme Fabris (1994), essa preocupação social assinalava a ruptura com as situações extraordinárias das comédias banais, denominadas *telefoni bianchi*<sup>18</sup> e dos épicos espetaculares, denominados *cinema nero*<sup>19</sup>, que predominavam no cinema italiano até então. Eram produções baseadas na força do hábito, do reconhecimento, vinculadas aos esquemas sensório-motores, características da imagem-movimento.

Portanto, o neorrealismo italiano afirma a ascensão de situações ordinárias sobre o cinema do extraordinário, mostrando, especialmente, as adversidades enfrentadas pelos italianos após a Segunda Guerra Mundial. No entanto, Deleuze não prioriza as análises que caracterizam o neorrealismo por seu conteúdo social e político, dando primazia à relação com o pensamento e com o tempo. Da mesma forma, as relações estabelecidas entre a imagem-tempo e a imagem-documento, aqui propostas, não estão firmadas nas similaridades históricas que aproximam o movimento italiano de algumas produções que expressam a imagem-documento (especialmente pela ocasião do filme *Iracema, uma transa amazônica*, que detém forte influência neorrealista).

O neorrealismo é um cinema em que o personagem registra mais do que age e tem a revelação ou a iluminação de alguma coisa de intolerável, de insuportável, de uma situação impossível de ser vivida; um cinema em que se apreende alguma coisa forte demais, poderosa demais, injusta demais, uma brutalidade visual e sonora

<sup>18</sup> Segundo Fabris (1996), *telefoni bianchi* era a denominação utilizada para fazer referência às comédias produzidas na época. As tramas mostravam cenários luxuosos, com personagens bem vestidos, em lugares distantes e exóticos. O termo *telefoni bianchi* faz alusão ao fato das personagens utilizarem sempre um telefone branco para se comunicarem entre si.

<sup>19</sup> Conforme Fabris (1996), *cinema nero* se refere aos filmes de propaganda do regime fascista de Mussolini na Itália.

insuportável que excede nossa capacidade sensório-motora. Ao se desvincular do esquema sensório-motor, que existe em função da ação, a percepção do personagem – e do espectador – atinge seu limite, sendo capaz de ir além dos clichês que nos impedem de ver o que o real tem de insuportável, inaceitável, que nos impedem de ter uma relação direta com o real. A imagem ótico-sonora pura revela o que não se vê, o imperceptível. Como em *Stromboli* (1951), de Rossellini, onde uma estrangeira tem uma revelação profunda da vida porque é incapaz de reagir para atenuar ou compensar a violência do que vê na ilha italiana, como na pesca do atum, na erupção do vulcão, e em *Europa 51* (1952), também de Rossellini, onde uma burguesa, depois da morte do filho, aprende a ver o que se passa em torno dela, quando seu olhar abandona a função prática de dona de casa ocupada com a vida mundana, e ela descobre, por exemplo, o que é o mundo numa fábrica (MACHADO, 2009, p. 274).

É o cinema de vidente, que consegue ver o intolerável: “pensei ter visto condenados” (EUROPA 51, 1952). Deleuze (2007, p. 11) avalia que “o que define o neorrealismo é essa ascensão de situações puramente óticas (e sonoras, embora não houvesse som sincronizado no começo do neorrealismo), que se distinguem essencialmente das situações sensório-motoras da imagem-ação no antigo realismo”. É justamente isso que determina o neorrealismo e faz do movimento italiano uma espécie de inaugurador da imagem-tempo.

O cinema e o pensamento modernos nascem dessa crise diante do que é “terrível demais, belo demais, intolerável”. Algo excede nossa capacidade sensório-motora de reação: uma beleza ou dor fortes demais. Em vez de um pensamento ou de um cinema que tolera praticamente qualquer coisa, Deleuze propõe esse confronto com o impensável, pensar o que escapa ao pensamento, a vida (BENTES, 1993, p. 109).

Também alinhada à noção desse novo tipo de imagem defendido por Deleuze está outro aspecto concernente ao movimento – a balada, a perambulação. Deleuze (2007) diz que os filmes de balada possuem ligações sensório-motoras fracas, já apresentando situações puramente óticas e sonoras. Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni e Federico Fellini, cada um a sua maneira, assinalam a evolução de um neorrealismo menos comprometido com as questões sociais, realizando filmes marcados pela perambulação de seus personagens.

O cineasta Luchino Visconti, notadamente o mais vinculado com o movimento italiano, produz filmes em que “o personagem tornou-se uma espécie de espectador” (DELEUZE, 2007, p. 11). Assim, conforme Deleuze, os personagens de Visconti registram bem mais do que agem. Em *Obsessão* (*Ossessione* – 1943), considerado o filme precursor do movimento neorrealista, o personagem “está mais perto de uma visionária, de uma sonâmbula, do que de uma sedutora ou apaixonada” (DELEUZE, 2007, p. 11).

Segundo Deleuze (2007), com Antonioni as ações são transformadas em descrições óticas e sonoras, enquanto a narrativa se transforma em ações desarticuladas, apresentando a morte como tema central de sua obra, presente na maioria de seus filmes. Para Bazin (in XAVIER, 1983, p. 133), a morte “demarca a fronteira entre a duração consciente e o tempo

objetivo das coisas. A morte não é senão um instante depois do outro, mas o último”. Antonioni ao trazer a morte em imagens faz emergir situações óticas e sonoras puras, em que seus personagens não reagem à situação, mas contemplam o tempo.

Deleuze (2007) conclui que Fellini obtém a desejada relação entre o real e o espetacular, alcançando um cinema do espetáculo, sem perder seu tom realista, uma vez que o diretor faz do real e do cotidiano uma contemplação. “Desde seus primeiros filmes, não é apenas o espetáculo que tende a extravasar sobre o real, é o cotidiano que sempre se organiza como espetáculo ambulante, e os encadeamentos sensório-motores dão lugar a uma sucessão de variedades, submetidas a suas próprias leis de passagem” (DELEUZE, 2007, p. 14). Ao aglutinar fantasia e realidade, Fellini lança mão de truques variados, como cenários falsos, neblinas de gelo seco, mares de plástico e outros elementos *fakes*. O cinema como ilusão, como fantasia tem em Fellini seu grande expoente e realizador.

Um filme medíocre, uma obra de arte banal, tem a característica de ser inteiramente planejada pelo seu autor, suas intenções saltam à vista. A vida cotidiana, a realidade em que vivemos, carece por sua vez de toda intencionalidade; repete-se sem sentido, e só algumas raras coincidências, ou as felicidades do amor, ou os golpes da sorte, nos encantam. As estranhezas, os imprevistos de Fellini nos encantam de outro modo, mais desinteressado, mais estético, mais puro, mais religioso (COELHO in LABAKI, 1995, p. 133).

Outro aspecto inovador na obra de Fellini e que vai inspirar uma variedade de filmes a partir de então, aparece em *Oito e meio* (*Otto e mezzo* – 1963): o filme dentro do filme, trazendo consigo as dificuldades que o diretor encontra para a realização de uma obra cinematográfica, uma das perspectivas que identificamos na imagem-cristal (que veremos adiante).

Em suma, pode-se dizer que o neorrealismo italiano, ao inaugurar o chamado cinema moderno, inaugura também a imagem-tempo deleuzeana. A ascensão de situações óticas e sonoras puras, a emergência de um cinema de vidente (que substitui a ação), a afirmação da cotidianidade, a denúncia do clichê, a perambulação e o realismo espetacular asseguram tal *status*.

A *nouvelle vague* francesa repete o caminho do neorrealismo italiano, partindo do afrouxamento dos vínculos sensório-motores às situações óticas e sonoras puras. “A temática do movimento circunda o campo das artes, com a visão mais introspectiva do homem. Durante o período de ascensão do movimento francês formulou-se a ‘política de autor’, em que o diretor é considerado o autor na produção de um filme” (COSTA, 2009, p. 236). Apesar

de o termo surgir com a *nouvelle vague*, o “cinema de autor”<sup>20</sup> houvera sido praticado desde o neorealismo. Deleuze constrói todo o processo de sistematização de suas imagens-tempo a partir de filmes, notadamente, de autor. Portanto, a imagem-tempo consiste também em cinema de autor; é um cinema de pensamento, que se consolida com a *nouvelle vague* francesa.

Andre Bazin, principal inspirador do grupo dos jovens realizadores franceses, não viveu para observar a estreia cinematográfica de seus colaboradores do *Cahiers du Cinéma*<sup>21</sup>. Jean Luc-Godard, o mais revolucionário e panfletário do grupo, criou um conjunto de obras que ensejavam apresentar a força do ato gratuito, a imotivação de atos em um mundo onde o homem se vê em confronto com uma natureza rude, que rege o comportamento humano. Deleuze (2007) assinala que em seus filmes iniciais, Godard extrai das baladas todo um mundo de *opsignos e sonsignos*, que constituem esse cinema do tempo, proposto pelo autor. Com o decorrer do tempo, o cineasta francês adquire “uma evolução criadora: a de um Godard visionário” (DELEUZE, 2007, p. 19).

Apesar de Deleuze atribuir ao neorealismo italiano o *status* de criador da imagem-tempo no cinema, o próprio Deleuze vê em Yasujiro Ozu o primeiro cineasta a exibir imagens óticas e sonoras puras: “Ozu construiu num contexto japonês a primeira obra a desenvolver situações óticas e sonoras puras” (DELEUZE, 2007, p. 23). Nos filmes de Ozu há toda uma atmosfera da banalidade, inerente a vida comum, caracterizada por acontecimentos ordinários, que fazem parte da cotidianidade.

Deleuze (2007) avalia que a perambulação também está presente em toda a obra de Ozu, cujo objeto é a banalidade cotidiana apreendida como vida de família na casa japonesa, e os próprios títulos de algumas de suas obras já se encarregam de nos antecipar isso. Nesse aspecto, conforme Deleuze, Ozu é capaz de mostrar o funcionamento de um código tradicional de relações familiares, a hipocrisia com que as pessoas se comportam dentro dele e a recuperação de toda tradição como uma formação que se justifica a cada momento por sua própria história.

Essa estrutura em três tempos, onde coisas se constroem, se destroem, se reconstroem, desenvolve-se para um espectador sempre atônito diante da maneira

---

<sup>20</sup> Segundo Rocha (2003), o “autor” no cinema é um termo criado para situar o cineasta como o poeta, o pintor, o ficcionista, autores que possuem determinações específicas. O advento do “autor”, como substantivo do ser criador de filmes, inaugura um novo artista em nosso tempo.

<sup>21</sup> Revista criada em 1954, na França, em que seus críticos, que mais tarde se tornariam quase todos cineastas, combatiam o cinema comercial, clamando por um cinema-arte. A revista destacou-se sobretudo pela importância que teve em relação ao cinema de autor; e até hoje se destaca, pela sua qualidade, como um dos periódicos mais respeitados do campo cinematográfico.



como, do mais trivial, Ozu extrai o mais poético, e do mais singelo, produz uma rara beleza. Não é todo dia que se poderá ver essa mágica. Ninguém arrisca muito se disser que ela é única (ARAÚJO in LABAKI, 1995, p. 122).

Assim, podemos dizer que através das imagens do neorealismo italiano, da *nouvelle vague* francesa e dos filmes de Ozu surge um novo cinema – o cinema do tempo, que, segundo Deleuze, põe em xeque o esquema sensório-motor e faz emergir imagens óticas e sonoras puras.

Deleuze apresenta cinco características dessa nova imagem responsável pelo questionamento do esquema sensório-motor. Primeiro, [...] as situações são dispersivas, lacunares, com múltiplos personagens, que às vezes aparecem como principais, às vezes tornam-se secundários, personagens entre os quais as interferências são pequenas. Segundo, [...] se interrompe a linha que ligava os acontecimentos uns aos outros; as ligações ou os encadeamentos entre as imagens tornam-se fracos, ou acaso. Terceiro, personagens que erram sem reagir ao que lhes acontece substituem a ação ou a situação sensório-motora. [...] Não há mais propriamente uma ação que se desenvolve em um espaço qualquer determinado, e sim um espaço qualquer, como espaço desconectado ou espaço vazio. Quarto, a tomada de consciência dos clichês físicos e psíquicos [...]. Essa nova imagem mostra que, para as pessoas se suportarem, é preciso que a miséria externa insuportável atinja suas consequências. Quinto, a denúncia de um complô organizado por um poder difuso que faz circular os clichês. Trata-se do complô de um poder que se exerce sobretudo pela vigilância, para qual a informação ou os meios de comunicação desempenham um grande papel (MACHADO, 2009, p. 270).

Tais características observadas nesses movimentos e em diferentes cineastas constituem o ponto de partida para Deleuze estabelecer uma classificação (triádica) no interior das imagens-tempo: imagens-sonho, imagens-lembrança e imagens-cristal. Da mesma maneira elaborada nas imagens-movimento, desenvolveremos, a seguir, a análise e problematização acerca dessas tipologias da imagem-tempo, que privilegia o mote semiótico, ainda que haja o consenso de que a influência de Peirce é observada de forma mais evidente na constituição das imagens-movimento. No entanto, veremos que até mesmo dentro dos conceitos bergsonianos da imagem que Deleuze empreende, é possível avançar semioticamente e, através dessa imersão, chegar à elucidação do que consiste o cerne desta tese – a imagem-documento.

### **2.3.1 A imagem-sonho**

Aumont e Marie (2008, p. 239) assinalam que o sonho corresponde à “atividade psíquica que se produz durante o sono e da qual o sujeito conserva uma recordação mais ou menos clara ao despertar”. Os autores afirmam que a analogia entre sonho e filme é antiga,

uma vez que ambos consistem em representações de imagens em movimento. “No entanto, a maioria das abordagens que comparam o sonho ao filme situam-se no quadro da psicanálise freudiana, para a qual o sonho é a via real de acesso ao inconsciente” (AUMONT; MARIE, 2008, p. 239).

Lebovici (1949) demonstra que o filme é um meio de expressão muito semelhante ao pensamento onírico, posto que ambos têm um caráter visual comum. “Há também ausência de um princípio causal estrito; as sequências fílmicas, tal como as imagens oníricas, avançam mais na base de relações de contiguidade, de imaginação, do que na base de relações lógicas” (AUMONT; MARIE, 2008, p. 239). Por sua vez, Kuntzel (1975) comparou o filme ao sonho sob o viés dos princípios de condensação e de deslocamento. “Estes dois processos são relacionados com as figuras retóricas da metáfora e da metonímia, bem como com as noções linguísticas de paradigma e sintagma, como preconizara o linguista Roman Jakobson [1970]” (AUMONT; MARIE, 2008, p. 239).

No entanto, para Deleuze o sonho adquire uma dimensão bem mais operacional no que concerne ao estatuto da imagem – a imagem-sonho. A imagem-sonho corporifica a afirmação bergsoniana de que o presente coexiste com o passado, apresentando imagens que retomam acontecimentos anteriores à enunciação presente. Enquanto nas imagens-lembrança (como veremos a seguir) há passado e presente no mesmo filme, através de sua narrativa (em *flash back*), nas imagens-sonho há passado e presente em uma mesma cena: em um mesmo instante, presente e passado.

A teoria bergsoniana do sonho mostra que a pessoa que dorme não está fechada às sensações do mundo exterior e interior. Todavia, ele as põe em relação, não mais com imagens-lembranças particulares, mas com *lençóis* de passado fluidos e maleáveis que se contentam com um ajuste bem frouxo e flutuante. Se nos reportamos ao esquema precedente de Bergson, *o sonho representa o mais vasto circuito aparente ou “o invólucro extremo” de todos os circuitos* (DELEUZE, 2007, p. 72-73).

Bergson (2006) diz que as lembranças em estado de circuitos estariam mais ou menos elípticas, “onde níveis de passados se entrecruzariam de forma quase simultânea, até que se apresentassem estímulos do mundo que reconduzisse essas lembranças às suas atualizações” (SILVA; COSTA, 2010, p. 181). Deleuze tenciona que reconheçamos esses circuitos de sonhos e lembranças como possíveis linhas de fuga para uma espacialização do tempo. “A atualização dessas lembranças seria fruto, forçosamente, de encontros de corpos, de interseções de afetos, já que é neste encontro afetivo em que se faz a vida que se dariam os circuitos de imagens, das *imagens-sonho*” (SILVA; COSTA, 2010, p. 181).

As imagens-sonhos, por sua vez, parecem além do mais ter dois polos, que podem ser distinguidos segundo a produção técnica delas. Um procede por meios ricos e sobrecarregados, fusões, superimpressões, desenquadramentos, movimentos complexos de câmera, efeitos especiais, manipulação de laboratório, chegando ao abstrato, tendendo à abstração. O outro, ao contrário, é bem sóbrio, operando por cortes bruscos ou montagem-*cut*, procedendo apenas a um perpétuo desprendimento que “parece” sonho, mas entre objetos que continuam a ser concretos. A técnica da imagem remete sempre a uma metafísica da imaginação: são como duas maneiras de conceber a passagem de uma a outra (DELEUZE, 2007, p. 74-75).

No entanto, em qualquer polo escolhido, “a *imagem-sonho* se traduz na afirmação de que cada imagem atualiza a sua precedente e se atualiza na seguinte, com o intuito de, quem sabe, retornar à situação inicial” (SILVA; COSTA, 2010, p. 182). Com efeito, essa atualização não acontece mais por *flashback*, como nas imagens-lembrança, mas numa própria imagem que segue a narrativa diegética do filme, instaurando a sensação do domínio da categoria de primeiridade.

Além de compreender o domínio da *primeiridade*, a *imagem-sonho* aspira uma apreensão icônica, sem a intermediação entre virtual e atual realizada pela inclusão de *flash-back* das *imagens-lembrança*. As lembranças constituem, assim, uma qualidade instantânea que nos afeta e deixa agir sobre nós, sem correlações ou determinações. É o passado se atualizando na ação presente [...] (SILVA; COSTA, 2010, p. 182-183).

Deleuze inclui no rol de produções que caracterizam a imagem-sonho, especialmente, os filmes do cineasta Alain Resnais, um dos principais realizadores da *nouvelle vague* francesa. “[...] No cinema de Resnais: os acontecimentos não se sucedem apenas, não têm apenas um curso cronológico, eles não param de ser remanejados conforme pertencem a este ou àquele lençol de passado” (DELEUZE, 2007, p. 146).

Em *Jogo de cena* (2007) identificamos a presença de delírios do sonho no momento em que as lembranças do filho morto se atualizam no sonho que o personagem de Andréa Beltrão declara ter tido. Apesar de não constituir uma imagem-sonho, tal embaralhamento aproxima essa imagem contida no filme de Coutinho à expressão deleuzeana do sonho.

### 2.3.2 A imagem-lembrança

Machado (2009, p. 278) comenta que para lembrarmos “é preciso nos colocarmos de imediato no passado puro. Assim, os circuitos relativos ou graus coexistentes fazem da duração algo de virtual e, ao mesmo tempo, fazem com que a duração se atualize a cada instante em imagens-lembrança”. Portanto, é a partir desses lençóis de passado que surgem as

imagens-lembrança. Para Bergson (2006), há duas formas de reconhecimento: o automático ou habitual e o atento.

Na primeira espécie, há um prolongamento das formas perceptivas, uma espécie de alongamento da ação à percepção. Estaríamos ainda, de alguma maneira, presos ao aparelho sensório-motor e à determinação lógica do Objeto Dinâmico sobre o Imediato, logo, buscando meios pelos quais a vida deve sustentar-se. No reconhecimento atento, saímos desta “imediatividade” perceptiva, e não mais estamos tão alinhados ao esquema sensório-motor, quer dizer, não mais prolongamos nossa percepção, mas sobrevalorizamos as potencialidades de o signo gerar mundos mais do que de o representar (SILVA; COSTA, 2010, p. 183).

Observamos, desse modo, a presença da lembrança, de uma espécie de lembrança pura que nos remete para além do esquema sensório-motor, ou seja, para além da representação e do processo de simbolização.

A situação puramente ótica e sonora (descrição) é uma imagem atual, mas que, em vez de se prolongar em movimento, encadeia-se com uma imagem virtual e forma com ela um circuito. A questão é saber mais exatamente o que tem condição de desempenhar o papel de imagem virtual. O que Bergson chama “imagem-lembrança” parece, à primeira vista, preencher as qualidades exigidas. Claro, as imagens-lembrança já intervêm no reconhecimento automático: inserem-se entre a excitação e a resposta, e contribuem para ajustar melhor o mecanismo motor, reforçando-o com uma causalidade psicológica. Mas, nesse sentido, elas intervêm apenas acidental e secundariamente no reconhecimento automático, na medida em que são essenciais ao reconhecimento atento: este se faz por *meio* delas. Quer dizer que, com as imagens-lembrança, aparece um sentido completamente novo da subjetividade (DELEUZE, 2007, p. 63).

A utilização do *flashback* como elemento narrativo é, sem dúvidas, o recurso mais utilizado para a atualização das lembranças nas narrativas fílmicas, “constituindo-se como um circuito fechado que vai do presente ao passado, trazendo novamente este passado ao presente” (SILVA; COSTA, 2010, p. 183). Tal correlação entre um presente e um passado, reavivado pela intromissão de lembranças (ativadas pelo uso de *flashback*), levam-nos a relacionar a imagem-lembrança à categoria de secundidade. Logo, a secundidade peirceana pode ser observada na relação existente entre presente e passado, intermediada pela ação do *flashback* narrativo, que atinge de forma contundente nossa percepção do signo:

A questão do flash-back é esta: ele deve haurir sua própria necessidade de outra parte, exatamente como as imagens-lembrança devem receber de outra parte a marca interna do passado. É preciso que não seja possível contar a história no presente. É preciso, portanto, que alguma coisa justifique ou imponha o flash-back, e marque ou autentique a imagem-lembrança (DELEUZE, 2007, p. 64).

Deleuze (2007) destaca a obra cinematográfica *A malvada* (*All about Eve*, 1950) como filme síntese da imagem-lembrança. No filme de Joseph L. Mankiewicz, o *flashback* é o fio

condutor de toda a narrativa. Assim como ocorre em *A malvada*, bem como em outras produções onde há a presença da imagem-lembrança, “temos acesso a um *sinsigno dicente*, através do uso de *flash-back*, que possibilita a percepção indicial da relação entre presente e passado, mas sempre sobredeterminadas pelas condições de os signos gerarem mundos” (SILVA; COSTA, 2010, p. 184). Com efeito, um *sinsigno dicente* também é percebido no filme *Di Glauber* (1976), quando vemos que as lembranças (passado) das obras do pintor Di Cavalcanti apontam para a importância de sua existência enquanto artista.

### 2.3.3 A imagem-cristal

Segundo Deleuze (2007) a imagem que emerge do chamado cinema moderno (imagem-tempo) pode ser considerada virtual, em oposição à atualidade da imagem-movimento. Assim, conforme o autor, o cinema entra na era da virtualização, da problematização, da invenção e criação constantes. Em outros termos, a imagem-tempo significa o cinema como procedimento de virtualização. Deleuze diz que o espectador perpassa entre os vários níveis de realidade oferecidos pelo diretor do filme e o atualiza como quiser, uma vez que a imagem apresentada pode ser lida, analisada e interpretada de diversas maneiras. E é somente a imagem-tempo que disponibiliza tal perspectiva (múltipla) de apreensão da imagem cinematográfica, em que “percebemos com exatidão e rigor as relações entre o atual e o virtual, fundamento essencial do pensamento do cinema” (SILVA; COSTA, 2010, p. 184).

Conforme Aumont e Marie (2008), o regime cristalino das imagens assinala a ruptura do cinema moderno com o tempo estritamente cronológico. “A imagem-cristal designa metaforicamente essa coexistência de uma imagem atual e de uma imagem virtual” (AUMONT; MARIE, 2008, p. 67). A própria imagem atual tem uma imagem virtual que a ela corresponde, como um duplo ou reflexo. “O cristal de tempo é a figura semiótica máxima do cinema do tempo, pois é nele que se atualiza o tempo puro, o tempo bergsoniano da contemplação” (SILVA; ARAÚJO, 2011, p. 06). Daí, a possibilidade de relacionar a imagem-cristal com a categoria de terceiridade peirceana, permitindo uma tradução simbólica, análoga ao próprio termo “cristal”.

Para Deleuze, o cinema moderno é o lugar de expressão da imagem-cristal, em que o tempo é redobrado sem cessar. Portanto, “o presente não é o único tempo do cinema e, correlativamente, o tempo não é apenas representado como uma cronologia: é de alguma forma dado a ver” (AUMONT; MARIE, 2008, p. 139).

A imagem-cristal, ou a descrição cristalina, tem mesmo duas faces que não se confundem. É que a confusão entre real e imaginário é um simples erro de fato, que não afeta a discernibilidade deles: a confusão só se faz “na cabeça” de alguém. Enquanto a indiscernibilidade constitui uma ilusão objetiva; ela não suprime a distinção das duas faces, mas torna impossível designar um papel e outro, cada face tomando o papel da outra numa relação que temos de qualificar de pressuposição recíproca, ou de reversibilidade. Com efeito, não há virtual que não se torne atual em relação ao atual, com este se tornando virtual sob esta mesma relação: são um avesso e um direito perfeitamente reversíveis (DELEUZE, 2007, p. 89).

“A *imagem-cristal* nos coloca diante da mais pura imagem do tempo. De uma imagem que não mais se estabelece a partir de uma ligação indireta com a temporalidade, mas de uma imagem direta do tempo, imersa no tempo” (SILVA; COSTA, 2010, p. 185). Machado (2009) aponta que a distinção entre o regime cristalino da imagem e o regime orgânico se dá a partir da descrição, da narração e da narrativa. De acordo com o autor, enquanto a descrição orgânica compreende o real e o imaginário como dois polos antagônicos; a descrição cristalina agrupa esses dois fenômenos, reunindo-os em um circuito em que o real e o imaginário formam duas imagens distintas, mas indiscerníveis.

Se a descrição tem relação com o mundo, o meio, os objetos, a realidade, uma descrição “orgânica” pressupõe uma situação, uma realidade. Supõe a independência do objeto; supõe que o meio preexiste à descrição que a câmera faz. [...] Uma descrição cristalina, ao contrário, vale por seu objeto, o substitui, ou até mesmo o constitui, dando sempre lugar a outras descrições, que podem modificar as anteriores. É uma descrição pura que remete a situações óticas e sonoras puras desligadas de seu prolongamento motor (MACHADO, 2009, p. 282).

No que tange à narração, Machado (2009) aponta que a narração cristalina rompe com o compromisso de revelar a verdade para se tornar falsificadora. “As anomalias do movimento, os movimentos anormais, falsos, produzidos por um tempo crônico, não cronológico, ganham independência, tornando-se essenciais em vez de serem acidentais ou eventuais, como na narração orgânica” (MACHADO, 2009, p. 283).

Quanto à narrativa, Machado (2009) comenta que a narrativa da imagem-cristal questiona a distinção do subjetivo e do objetivo; sendo a imagem subjetiva um discurso direto: o espectador vê o que a personagem vê; e, a imagem objetiva um discurso indireto: o espectador vê a personagem e sabe o que ela está vendo. “Assim, no regime cristalino da imagem, as descrições tornam-se puras, as narrações, falsificantes, as narrativas, simulações” (MACHADO, 2009, p. 287).

Ao caracterizar a imagem-cristal, Deleuze destaca o espelho como o objeto de cena por excelência. Nesse sentido, Deleuze (2007, p. 89) afirma que “a imagem especular é virtual

em relação à personagem atual que o espelho capta, mas é atual no espelho que nada mais deixa ao personagem além de uma mera virtualidade, repelindo-a para o extra-campo”. O autor conclui que tal troca empreendida pela imagem especular acentua-se na mesma medida em que remete a um polígono de número crescente de lados, como ocorre em *Cidadão Kane* (*Citizen Kane* - 1941), de Orson Welles (figura 03). “Quando as imagens virtuais assim proliferam, o seu conjunto absorve toda a atualidade da personagem, ao mesmo tempo em que a personagem já não passa de uma virtualidade entre outras” (DELEUZE, 2007, p. 89).

Figura 03 – Sequência da sala de espelhos



Fonte: KILPP (2006)

Vasconcellos (2006) afirma que, se, de um lado, a imagem-cristal nos coloca diante da mais pura imagem do tempo, através de espelhos; de outro, ela é ainda capaz de revelar a face oculta da arte cinematográfica – a sua relação com o dinheiro, manifestada pelo filme dentro do filme.

Tempo é dinheiro. Frase-clichê, que em Deleuze, no que diz respeito à maquinaria cinematográfica, faz implodir o clichê. O filme dentro do filme não constitui metalinguagem, é isto sim, a verdade das filmagens, o que há de verdadeiro no

processo de realização cinematográfica. A imagem cristal como processo especular deixa-nos ver mais que um rosto no espelho (VASCONCELLOS, 2006, p. 137).

Vasconcellos (2006) diz que a questão do dinheiro, encarnada no filme dentro do filme, constitui, assim, a face material e atual da imagem-cristal, assinalando a passagem do movimento ao tempo. “Essência das trocas, o dinheiro estabelece o diálogo entre arte e indústria, capital e criação, inundando e sufocando o pensamento” (VASCONCELLOS, 2006, p. 136). Como preconiza Deleuze (2007, p. 97), “o que define a arte industrial não é a reprodução mecânica, mas a relação, que se interiorizou com o dinheiro”.

Constatamos também que a imagem-cristal vai romper com a representação indireta e com o curso empírico do tempo ao aglutinar o antes e o depois em perpétuo devir, ao invés de separá-los. O que possibilita tal entendimento são as imagens de fabulação, em que os filmes abandonam o compromisso de revelar a verdade para engendrarem narrações falsificantes. Nessa perspectiva, estariam circunscritas as produções de Jean Rouch, Jean-Luc Godard, Pierre Perrault e John Cassavetes.

Assim, buscando uma organização mais consistente dessa rigorosa classificação desenvolvida por Deleuze, vislumbramos a possibilidade de se pensar em uma divisão triádica no interior da imagem-cristal, que pode comportar as três categorias faneroscópicas elaboradas por Peirce. A partir desse esforço é que surgiu a tese da imagem-documento, que se situaria como secundidade da imagem-cristal e funcionaria como uma espécie de índice do tempo, cuja forma de expressão não é um indicador de algo que já foi, mas uma flecha que aponta para o futuro, para o vir a ser de um mundo em semiose infinita.

No capítulo III desta tese, buscaremos demonstrar a pertinência de pensar a imagem-documento como secundidade cristalina, bem como evidenciar de que forma os devires da imagem-documento se conformam dentro da imagem-cristal. Nesse sentido, desenvolveremos novas problematizações a respeito dessa variação (tendência) cristalina à luz, principalmente, dos aportes semióticos peirceanos. Antecipamos desde já, porém, que o que expressa a imagem-documento são as figuras encontradas nos filmes que propomos constituí-la. Tais figuras compreendem a fabulação operada pelos personagens, a potência do falso, a alteridade do personagem (o personagem torna-se outro), a presença do agente provocador da fabulação, a utilização do personagem como intercessor do diretor, o jogo de encenação (*mise-en-scène*), o transe (narrativa dos encontros), o deslocamento (ruptura do esquema sensorio-motor) e a montagem nuclear (embaralhamento de referências).



## 2.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE PEIRCE, DELEUZE E O CINEMA

Variadas são as discussões que norteiam os debates sobre o cinema em diversos lugares do mundo. Questões concernentes aos gêneros cinematográficos e à utilização das novas tecnologias estão entre as mais recorrentes nos dias atuais. No que tange ao estatuto da imagem cinematográfica, a utilização da teoria semiótica é uma proposta de análise bastante recorrente. “A semiótica peirciana é, antes de tudo, uma teoria sígnica do conhecimento que desenha, num diagrama lógico, a planta de uma nova fundação para se repensar as eternas e imemoriais interrogações acerca da realidade e da verdade” (SANTAELLA, 2008, p. 90).

Como nos ensina Peirce, a investigação deve começar pela descrição das condições que os signos têm de representar objetos com vistas ao aumento da razoabilidade concreta de nossos saberes. Curiosamente, Deleuze em seu *A Imagem-tempo* também reconhece que nos signos cinematográficos uma nova imagem de pensamento emerge e que por esta razão o estudo destes signos e de suas composições constitui um desafio para o campo da filosofia, ao que acrescentaríamos: um desafio para os estudos da semiótica do audiovisual (SILVA; COSTA, 2010, p. 185-186).

Com efeito, observamos que a influência de Peirce sobre Deleuze se efetua basicamente sobre dois aspectos: na compreensão de que na semiótica de Peirce os signos se estabelecem a partir de imagens e não de determinações linguísticas (o que detém papel fundamental no pensamento de Deleuze sobre cinema), “e no desenvolvimento dos parâmetros da gramática especulativa, responsável pela mais extraordinária classificação, segundo Deleuze, das imagens e dos signos e que lhe permitiu pensar imagens propriamente cinematográficas a criar uma nova imagem do pensamento” (SILVA; COSTA, 2010, p. 186).

Vasconcellos (2006), apesar de concordar que Peirce desempenha um papel secundário em relação a Bergson no pensamento de Deleuze sobre o estatuto da imagem cinematográfica, ressalta que a semiótica detém um papel fundamental na leitura deleuzeana do cinema, principalmente em *A Imagem-movimento* (2004).

Isso porque tão importante quanto a articulação de signo e imagem, o que está explícito na obra do pensador norte-americano, é a segunda articulação, é aquela que tem maior relevância para a constituição de devir-filosófico do cinema: juntar signo e tempo, tal qual é proposto por Deleuze em *Proust e os signos*, o estabelecimento dos signos do tempo, a constituição de signos que levam o pensamento a sair de sua imobilidade, o que só tem condições de se estabelecer por intermédio de um pensamento do tempo (VACONCELLOS, 2006, p. 37).

Vandenbunder (1998) comenta que para compreendermos a utilização da semiótica por parte de Deleuze, devemos pensar que Deleuze faz sua leitura de Peirce com o intuito de

associá-la à teoria da imagem em Bergson. Nesse sentido, Peirce estaria sendo lido por Deleuze muito mais em virtude de ser um intercessor do pensamento bergsoniano do que por sua própria teoria geral dos signos. Contudo, Peirce, em carta escrita a William James (1909), contesta a proximidade do seu pensamento com o de Bergson, dizendo: “o que mais tenho procurado fazer, em filosofia, é analisar conceitos complexos com exatidão. [...] Não me é muito agradável ver-me classificado junto com Bergson, que parece esforçar-se por confundir todas as distinções” (PEIRCE, 1975, p. 32).

Acreditamos que o Peirce operado por Deleuze é singular. Deleuze o reinventa, o modifica, de forma a valorizar o espaço do pensamento. Gangle (2007) considera que, analisado semioticamente, o conceito de Deleuze sobre o virtual surge como uma dimensão de sentido. Sob esse viés, o virtual representa um incorpóreo, mas, no entanto, dimensão real do mundo que se manifesta nas transformações imediatas operadas pela linguagem e gestos significativos. De fato, toda a construção das imagens operadas por Deleuze sustenta-se na relação entre virtual e atual. Nesse sentido, Bell (2006) acredita que o segredo para a compreensão dessa relação é esclarecer a maneira pela qual o atual é uma solução para o virtual, e Deleuze afirma claramente isso. Tal entendimento pode ser percebido na apreensão do processo abduativo, desenvolvido por Peirce.

Chave para a compreensão da relação entre o virtual e o atual, e isto é verdadeiro também para a compreensão da teoria da abdução de Peirce, é esclarecer as condições em que o atual é uma solução para o virtual. Deleuze afirma claramente que o real é uma solução para o virtual: considerando que a diferenciação determina o conteúdo virtual da ideia como problema, a diferenciação expressa a atualização do virtual e este a constituição de soluções (BELL, 2006, p. 405, tradução nossa).

Mostafa (2010) avalia que as relações triádicas de Peirce, na compreensão das imagens cinematográficas de Deleuze, precisam ser explicadas por um elemento anterior a elas, que seria o tempo ou o todo de relações, para Deleuze. A autora assinala que Deleuze compreende o signo em expressões de percepção, afecção, ação e relação em paralelo com a tricotomia peirceana. “Mas vai também extrapolar a tricotomia ao necessitar de novos signos para falar do tempo, já que identifica em Peirce apenas os signos do movimento” (MOSTAFA in MOSTAFA; NOVA CRUZ, 2010, p.68).

Neste último aspecto ressaltado por Mostafa, nos posicionamos peremptoriamente contrários sobre a insuficiência dos signos peirceanos na caracterização da imagem-tempo. A nosso ver, o que ocorre é que enquanto na imagem-movimento as relações triádicas de Peirce são apontadas de forma explícita em diversas páginas, ao descrever as classificações das imagens-tempo Deleuze opta pela utilização de uma tipologia mais tipicamente bergsoniana.

Contudo, não é difícil observar que, apesar de não aparecerem literalmente, os elementos semióticos de Peirce estão presentes, claramente, também na imagem-tempo. Prova disso é o alinhamento da imagem-sonho à categoria de primeiridade; da imagem-lembrança à secundidade; e, da imagem-cristal à terceiridade, visivelmente proposto por Deleuze. Sugerimos, inclusive, uma divisão triádica no interior desta última, que é o objeto de investigação desta tese – a imagem-documento, pensada como secundidade da imagem-cristal. Tal exemplo lançado limita-se somente à questão das categorias faneroscópicas de Peirce, sem falar dos outros ramos de sua semiótica que também podem ser identificados na imagem-tempo.

Concordamos com Mostafa quando ela conclui que as imagens de Deleuze não pertencem a um campo estético ou semiótico, ainda que possamos identificar e explicar suas classificações sob o viés peirceano. A autora afirma que “o mundo de imagens de Deleuze não é um campo específico nem um estado particular da mente, nem uma ontologia regional. A ontologia deleuzeana não se refere a uma semiose interpretativa, mas a uma ontologia geral do universo das imagens” (MOSTAFA in MOSTAFA; NOVA CRUZ, 2010, p. 68). Peirce, que nunca fez semiótica aplicada, também criou uma classificação geral dos signos.

### 3 A FACE CRISTALINA DA IMAGEM-DOCUMENTO

Vimos que a imagem-tempo assinala a ruptura com o esquema sensório-motor, com o tempo estritamente cronológico, apoiando-se em situações óticas e sonoras puras (*opsignos* e *sonsignos*), e apreendendo o tempo de forma direta. No entanto, dentre as imagens-tempo, “a pureza do tempo seria experimentada em toda a sua plenitude naquela imagem que Deleuze chama de cristal, onde perceberemos com mais exatidão e rigor as relações entre o atual e o virtual, fundamento essencial ao pensamento do cinema de Deleuze” (VASCONCELLOS, 2006, p. 132). Assim, o regime cristalino de imagens é o que melhor comporta a expressão bergsoniana de que o passado é contemporâneo do presente.

O que o cristal revela ou faz ver é o fundamento oculto do tempo, quer dizer, sua diferenciação em dois jorros, o dos presentes que passam e o dos passados que se conservam. De uma só vez o tempo faz passar o presente e conserva em si o passado. Há portanto duas imagens-tempo possíveis, uma fundada no passado, outra no presente. Ambas são complexas e valem para o conjunto do tempo (DELEUZE, 2007, p. 121).

Portanto, a imagem-cristal vai se diferenciar da imagem-sonho (primeiridade) e da imagem-lembrança (secundidade) por descrever imagens que são simultaneamente atuais e virtuais. “Em termos bergsonianos, o objeto real reflete-se numa imagem especular tal como no objeto virtual que, por seu lado e ao mesmo tempo, envolve ou reflete o real: há ‘coalescência’ entre os dois” (DELEUZE, 2007, p. 87).

Falar de imagem-cristal significa falar de uma imagem que tem duas faces: atual e virtual; significa que, por oposição à imagem-movimento, a imagem-tempo é também virtual, ou, mais precisamente, é uma relação coalescente entre virtual e atual. Quando a imagem não mais se prolonga em movimento, como no cinema clássico, ela se torna uma unidade indivisível entre uma imagem atual e sua imagem virtual. Na imagem-cristal, atual e virtual – termos de origem bergsoniana – são distintos, diferem por natureza, mas, em última análise, tornam-se indiscerníveis, inassinaláveis. A imagem-cristal é a imagem-atual que tem uma imagem virtual que lhe corresponde como um duplo ou um reflexo; a imagem-cristal é uma imagem atual – visível e límpida – que cristaliza com sua imagem virtual – invisível e opaca. Deleuze valoriza, nessa imagem, a ideia de circuito. A imagem-cristal é um circuito entre uma imagem atual e uma imagem virtual distintas, mas indiscerníveis (MACHADO, 2009, p. 276).

Dessa forma, o simbolismo das imagens cristalinas aponta em direção à categoria de terceiridade, e assim tencionamos considerá-la. Entendemos ainda ser a imagem-cristal o único regime de imagens que congrega, verdadeiramente, os atributos e possibilidades elencadas por Deleuze para caracterizar a imagem-tempo. “O cristal do tempo é a figura semiótica máxima do cinema do tempo, pois é nele que se atualiza o tempo puro, o tempo

bergsoniano da contemplação, em que as coisas não ocorrem de forma linear, mas simultaneamente: o tempo como ele é potencialmente” (SILVA; ARAÚJO, 2011, p. 06). Surge também no cristal algo que é considerado a expressão mais intensa do que se pode chamar de imagem-tempo – as potências do falso, de onde emergem as imagens de fabulação.

O que se vê no cristal é o falso, ou melhor, a potência do falso. A potência do falso é o tempo em pessoa, não porque os conteúdos do tempo sejam variáveis, mas porque a forma do tempo como devir põe em questão todo o modelo formal de verdade: é um cinema da indecidibilidade (DELEUZE, 1996, p. 85).

“São justamente essas potências do falso que são capazes de questionar o modelo formal de verdade e colocar o cinema num ponto de inflexão: não mais representação, mas criação” (SILVA; ARAÚJO, 2011, p. 06). Assim, as potências do falso instituem-se como as formas estéticas máximas da imagem-cristal. A nosso ver, inclusive, é compreensivo e profícuo pensar em uma nova divisão triádica no interior da imagem-cristal. Dessa maneira, a face especular da imagem-cristal, largamente descrita por Deleuze, consistiria no domínio da primeiridade. O aspecto documental da imagem-cristal, identificado por nós, constituiria a categoria de secundidade. Por sua vez, a tendência do filme dentro do filme e sua relação com o dinheiro (imagem-intersemiótica) se apresentaria como terceiridade da imagem-cristal.

### 3.1 A IMAGEM-ESPELHO

Como vimos, em sua face especular, a imagem-cristal revela espelhos, colocando-nos diante da mais pura imagem do tempo. Nessa perspectiva, assimilamos a sensação do domínio da primeiridade. Deleuze afirma que as imagens especulares podem ser facilmente percebidas em *Coração de cristal* (*Herz aus glas* – 1976), de Werner Herzog. Aliás, o cineasta alemão é apontado por Deleuze como um dos principais expoentes dessa variação (especular) da imagem-cristal, na qual sugerimos incluir também os cineastas Wong Kar Wai, Jim Jarmush, David Lynch e Lars Von Trier.

Com efeito, Deleuze estabelece quatro níveis dessa tendência (especular) da imagem-cristal: o cristal perfeito, o cristal rachado, o cristal em formação e o cristal em decomposição. Na imagem-cristal perfeita todas as imagens estão situadas em um plano de imanência em que passado, presente e futuro passam a coexistir e serem ordenados de múltiplas maneiras. Deleuze conclui que os filmes de Max Ophuls apresentam imagens de cristais perfeitos.

Suponhamos um estado ideal que fosse o cristal perfeito, acabado. As imagens de Max Ophuls são cristais perfeitos. Suas facetas são os espelhos enviesados, como

em *Desejos proibidos*. E os espelhos não se contentam em refletir a imagem atual, eles constituem o prisma, a lente onde a imagem desdobrada não para de correr atrás de si mesma para se encontrar, como na pista de circo de *Lola Montez*. [...] A perfeição cristalina não deixa subsistir nenhum fora: não há nada fora do espelho ou do cenário, apenas um avesso onde passam as personagens, que desaparecem ou morrem, abandonadas pela vida que se reinjeta no cenário (DELEUZE, 2007, p. 104-105).

Portanto, o cristal perfeito faz com que a imagem atual e a imagem virtual coexistam e se cristalizem, não permitindo a entrada de nada que não esteja no plano fílmico; não há a ocorrência do *fora de quadro*, como na imagem-relação. “A imagem-cristal perfeita é como se uma imagem no espelho viesse à vida, assumindo independência e tornando-se atual, mesmo se isso significasse que a imagem atual retornou ao espelho, seguindo um movimento duplo de liberação e captura” (COSTA in MOSTAFA; NOVA CRUZ, 2010, p. 49).

Dentre os cineastas mais contemporâneos, o diretor Wong Kar Wai é um dos que melhor expressam o cristal perfeito em seus filmes. Em *Amor à flor da pele* (*In the mood for love* – 2000), o editor de jornal Chow Mo-Wan (Tony Leung) e a secretária de escritório Su Li-zhen (Maggie Cheung), mesmo sabendo da infidelidade de seus respectivos cônjuges, não reagem à situação (princípio fundamental da imagem-tempo), encontrando amparo na amizade entre os dois. A imagem virtual dos amantes coexiste com a imagem atual da amizade deles, sem que nada se parta ou se dissipe: é um cristal perfeito. Fórmula que é repetida em seus filmes posteriores, como em *Um beijo roubado* (*My blueberry nights* – 2007), primeira produção em língua inglesa de Kar Wai. Nesse filme, nem a longa separação entre os protagonistas Jeremy (Jude Law) e Elizabeth (Norah Jones) é capaz de abalar a relação crescente entre eles. Ao contrário, é esse período de distanciamento que possibilita o amadurecimento dos personagens e a observação do tempo no cristal perfeito que o filme introduz. Na obra de Wong Kar Wai o cristal é sempre perfeito.

No cristal rachado, Deleuze (2007) afirma que ele nunca é puro ou perfeito, sempre possui alguma falha, defeito ou ponto de fuga. “Dentro do cristal não há simplesmente uma roda que se contrai em seu giro, mas alguma coisa vai fugir para o fundo, em profundidade, pelo terceiro lado, ou a terceira dimensão, pela rachadura” (DELEUZE, 2007, p. 106). O autor avalia que o cristal rachado não dá conta de pôr em circuito a imagem atual e a virtual sem que algo escape. “Algo sairá do cristal, um novo real dele sairá para além do atual e do virtual. [...] Em suma, o circuito, a roda não são fechados, pois são seletivos, e cada vez fazem sair um ganhador” (DELEUZE, 2007, p. 107).

Para Deleuze, os filmes de Jean Renoir são os que melhor expressam esse tipo de imagem-cristal. “Renoir aposta num ganho: algo se forma no interior do cristal, que

conseguirá sair pela rachadura e se desabrochar livremente” (DELEUZE, 2007, p. 108). Como exemplos mais modernos dessa tendência da imagem especular, propomos os filmes do diretor Jim Jarmush. Em *Flores partidas* (*Broken flowers* – 2005) há sempre um ponto de fuga na jornada de Don Johnston (Bill Murray) em encontrar o filho desconhecido. Passado e presente sempre vêm à tona quando Johnston reencontra cada uma de suas cinco ex-namoradas. No entanto, como resultado de cada encontro, algo sempre escapa, formando um novo real que insiste em se desdobrar. Da mesma forma, o cristal se parte no momento em que o código de conduta do protagonista é desrespeitado em *Ghost dog* (1999). Nesse filme, do cineasta norte-americano, podemos observar a perambulação do personagem (princípio fundamental da imagem-tempo) Ghost Dog (Forrest Whitaker) em busca de algo que sempre se perde, construindo imagens especulares em torno da relação entre o homem e as regras de comportamento da sociedade, que vai.

Por sua vez, a imagem-cristal em formação, segundo Deleuze, representa o cristal tomado em sua formação e extensão, referido aos “germes” que o compõem, que cristaliza tudo o que toca. Deleuze (2007) considera que não há um cristal acabado, sendo todos eles infinitos. A questão que se coloca aí é como entrar nele, pois cada entrada constitui um germe cristalino. Deleuze (2007) estabelece várias formas de entrada nesse cristal, como geográficas, psíquicas, históricas e cômicas. Os filmes de Federico Fellini comportam essas múltiplas entradas. Por isso, Deleuze o coloca como principal expoente desse tipo de imagem-cristal.

O cristal de Fellini não comporta rachadura alguma pela qual se passa ou deva sair para alcançar a vida; mas ele tampouco tem a perfeição de um cristal prévio e talhado, que reteria a vida para congelá-la. Sempre é um cristal em formação, em expansão, que faz cristalizar tudo o que toca e ao qual os germes dão um poder de crescimento indefinido. Ele é a vida enquanto espetáculo, e, no entanto, em sua espontaneidade (DELEUZE, 2007, p. 111-112).

Nesse sentido, Silva e Cera (2010), além das entradas destacadas por Deleuze, atestam ainda a possibilidade de uma entrada arquetípica no cristal felliniano, desenvolvida através da análise do inconsciente. Para tanto, as autoras conduzem uma investigação sob o viés teórico de Carl Gustav Jung (autor que também recebeu influência de Bergson), que chega à conclusão de que “em Fellini as imagens arquetípicas colam nas personagens, tornando-as, ao mesmo tempo, atuais e virtuais” (SILVA; CERA, 2010, p. 96). Silva e Cera (2010) concluem também que os “palhaços” são as imagens arquetípicas preferidas de Federico Fellini.

Consideramos que David Lynch é, atualmente, um dos diretores que melhor reflete a formação de cristais em seus filmes. Em *Cidade dos sonhos* (*Mulholland drive* – 2001), a personagem Rita (Laura Harring) escapa de um acidente e vai parar no apartamento de Betty

(Naomi Watts). Assim, as duas iniciam um processo de busca sobre o que teria acontecido com Rita, já que a mesma havia perdido a memória. É dessa forma que as personagens tentam adentrar o cristal no filme de Lynch. Assim como acontece em *Amarcord* (1973), de Fellini, a entrada no cristal em Lynch efetua-se pela porta psíquica, encarnada através do sonho, em que a personagem Laura vai assumir a identidade de Camila Rhodes. Com efeito, acreditamos que também é possível ter acesso ao cristal através da porta arquetípica em Lynch (embora Deleuze não tenha discutido essa perspectiva de acesso). Nesse sentido, apontamos que é a figura do “cowboy”, que ora aparece em sonho (como em *Cidade dos sonhos*), ora participa da ação diegética do filme (como em *Veludo azul* – 1986), que torna os personagens atuais e virtuais (princípio fundamental da imagem-cristal). No entanto, constatamos que Lynch, aquém de Fellini, não consegue adentrar o cristal (especular) pelo viés cômico, histórico ou geográfico, como faz o diretor italiano, segundo Deleuze.

Por último, Deleuze (2007, p. 116-119) assegura que imagem-cristal em decomposição toma como base quatro elementos fundamentais, que podem ser encontrados no conjunto de obras do cineasta Luchino Visconti. O primeiro deles se refere ao mundo aristocrático dos ricos; o segundo elemento é a decomposição que torna os personagens sombrios e opacos; a história é o terceiro elemento, que acelera e duplica a decomposição do cristal. No entanto, Deleuze destaca que o quarto elemento fundamental do cristal em decomposição é o mais importante de todos em Visconti: a revelação de que algo chega sempre tarde demais.

[...] Esse algo que chega tarde demais é sempre a revelação sensível e sensual de uma unidade da Natureza e do Homem. Por isso não é uma simples carência, é o modo de ser dessa revelação grandiosa. O tarde demais não é um acidente que se dá no tempo, é uma dimensão do próprio tempo. Como dimensão do tempo é a que se opõe, através do cristal, à dimensão estática do passado tal como este sobrevive e pesa no interior do cristal. É uma claridade sublime que se opõe ao opaco, mas que se caracteriza por chegar tarde demais, dinamicamente. Como revelação sensível, o tarde-demais se refere à unidade da natureza e do homem enquanto mundo ou meio (DELEUZE, 2007, p. 118-119).

Tencionamos apontar o diretor Lars Von Trier como um dos principais expoentes contemporâneos deste viés especular da imagem-cristal. O cristal está sempre em decomposição nos filmes do diretor dinamarquês. Em *Dogville* (2003), a personagem Grace (Nicole Kidman) é levada a se esconder em uma pequena cidade dos Estados Unidos, onde observamos o cinismo, a chantagem, a mentira e a hipocrisia de seus moradores. A ruína moral da sociedade norte-americana leva-nos à apreensão do cristal em sua decomposição. *O Anticristo* (*Antichrist* – 2009) é famigerado por apresentar personagens (Charlotte Gainsbourg



e Willem Dafoe) sombrios e turvos, envoltos a rituais sexuais funestos. *Manderlay* (2005), ambientado nos anos 1930, vai relatar os traços históricos da intolerância racial norte-americana. Todavia, assim como em Visconti, o quarto elemento do cristal em decomposição é o mais importante também na obra de Von Trier. Observamos a revelação de que algo chega tarde demais em *Melancolia* (*Melancholia* – 2011). Na segunda metade do filme, a esperança chega tarde demais para Clare (Charlotte Gainsbourg); não dá mais tempo para fugir com seu filho – o fim do mundo chegou.

### 3.2 A IMAGEM-DOCUMENTO

Assim como a face especular da imagem-cristal tenciona situar-se no domínio da primeiridade peirceana, a imagem-documento apresenta-se, por seu aspecto documental, como uma espécie de índice do tempo, que seria como uma secundidade da imagem-cristal, cuja forma expressiva não constitui um indicador de algo que foi (passado), mas uma flecha que aponta para frente (futuro), para o vir a ser de um mundo. Com efeito, assinalamos que a proposta da imagem-documento surge a partir de um devir encontrado na leitura dos tipos de imagens cinematográficas propostas por Deleuze. Assim, a imagem-documento está em latente devir na imagem-tempo ou, mais precisamente, na imagem cristalina descrita por Deleuze.

Nessa nova tendência da imagem-cristal, na qual propomos chamar imagem-documento, já não apreendemos mais a coexistência das relações do tempo entre passado e presente. Segundo Deleuze (2007), essa nova imagem vai reunir o antes e o depois em um só devir, ao invés de separá-los como fazia anteriormente a imagem-cristal, referindo-se não mais a uma “ordem” do tempo, mas a uma (nova e inédita) “série” do tempo.

O devir, com efeito, pode ser definido como o que transforma uma sequência empírica em série: uma rajada de séries. Uma série é uma sequência de imagens, mas que tendem em si mesmas para um limite, o qual orienta e inspira a primeira sequência (o antes), e dá lugar a outra sequência organizada como série que tende, por sua vez, para outro limite (o depois) (DELEUZE, 2007, p. 326).

Segundo Deleuze (2007), essas séries põem em questão a noção de verdade, instaurando a potência do falso. Conforme Deleuze (2007, p. 326), “o antes e o depois não dizem mais propriamente respeito à sucessão empírica exterior, mas à qualidade intrínseca do que se torna no tempo”. É um novo signo do tempo (*cronossigno*) que Deleuze denomina *genessigno*. Deleuze (2007, p. 326) aponta que essa nova imagem-cristal não vai mais figurar

“numa ordem das coexistências ou simultaneidades, mas num devir como potencialização, como série de potências”.

Este segundo tipo de signo, o *genesigno*, tem portanto também a propriedade de pôr em questão a noção de verdade; pois o falso deixa de ser mera aparência, ou até mesmo mentira, para atingir esta potência do devir que constitui as séries ou os graus, que transpõem os limites, efetua as metamorfoses, e desenvolve sobre todo seu percurso um ato de constituir lenda, fabulação. Para além da verdade e do falso, o devir como potência do falso (DELEUZE, 2007, p. 326-327).

Deleuze (2007, p. 327) afirma que esse *genesigno* possui várias figuras, que constituem, na perspectiva desta tese, as figuras observadas na imagem-documento. Entre elas, apontamos a do duplo devir entre o personagem e o autor, da fabulação, da alteridade (do personagem e do cineasta) e a figura do intercessor, que formam as séries do tempo.

Ora são as personagens que formam as séries como outros tantos graus de uma “vontade de potência”, através da qual o mundo se torna fábula. Ora é uma personagem que transpõe ela mesma o limite, e torna-se outra, sob um ato de fabulação que a refere a um povo passado ou por vir: vimos por que paradoxo este cinema se chamava “cinema-verdade” justamente quando punha em questão todo modelo de verdade; e há um duplo devir superposto, pois o autor torna-se outro, tanto quanto sua personagem (como em Perrault, que toma a personagem como “intercessora”, ou em Rouch, que tende a tornar-se negro, ao mesmo tempo que o negro, sua personagem, tende a tornar-se branco, de maneira bem diferente, não simétrica). Talvez seja aí que a questão do autor, e do devir do autor, de seu tornar-se-outro, se coloque com mais acuidade já em Welles [...] (DELEUZE, 2007, p. 327).

Assim, a imagem-documento, a qual propomos como secundidade do tempo, refere-se às imagens contempladas nos filmes de Jean Rouch, Pierre Perrault, Shirley Clarke, John Cassavetes e Jean-Luc Godard, fortemente marcadas pela figura da fabulação que, no Brasil, são encontradas, por exemplo, nas obras de Jorge Bodanzky, Eduardo Coutinho e Glauber Rocha, cineastas abordados nesta tese. Esta imagem, segundo Deleuze (2007), surge a partir do momento em que se tenciona um questionamento sobre ficção e realidade no cinema, provocado, efetivamente, pela invenção de um “cinema vivido” (de Perrault) e pelas aparições do cinema-verdade (de Rouch) e do cinema direto (de Cassavetes e Clarke), ainda nos anos 1960.

Nesse sentido, Deleuze (2007) reitera que predominava até a década de 1960 um tipo de cinema que ora mostrava objetivamente os meios, situações e personagens reais, ora mostrava subjetivamente as maneiras de ver das próprias personagens, a maneira pela qual elas viam sua situação, seu meio, seus problemas. De um lado, o documentário clássico, nos

moldes de Robert Flaherty; de outro, o documentário realista, que tinha o inglês John Grierson como inspiração.

O diretor Pierre Perrault critica toda ficção por ela formar um modelo de verdade preestabelecido, que exprime a ideologia do colonizador em detrimento a do colonizado, mesmo quando ela é concebida pelo autor do filme. Em *Le régime du jour* (1967), filme produzido no Quebec, Perrault estabelece “a simulação de uma narrativa, a lenda e seus metamorfoses, o discurso indireto livre do Quebec” (DELEUZE, 2007, p. 183). Assim, Perrault dá voz a seus personagens, para que fabulem suas próprias vidas.

Quando Perrault se dirige a suas personagens reais do Quebec, não é apenas para eliminar ficção, mas para libertá-los do modelo de verdade que a penetra, e encontrar ao contrário a pura e simples *função de fabulação* que se opõe a esse modelo. 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, 2007, p. 182-183).

Para Deleuze (2007, p. 183), não importa se a identidade de uma personagem é fictícia ou verdadeira, a ênfase deve estar sempre no “devir da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcionalizar’, quando entra em ‘flagrante delito de criar lendas’, e assim contribui para a invenção de seu povo”.

A personagem não é separável de um antes e de um depois, mas que ela reúne na passagem de um estado a outro. Ela própria se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. E, por seu lado, o cineasta torna-se outro quando assim “se intercede” personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles (DELEUZE, 2007, p. 183).

Portanto, personagem e cineasta tornam-se outros (figura da alteridade). O primeiro ao fabular, e o último ao utilizar intercessores (figura do intercessor). Ambos se modificam, assumem novos papéis e se unem para inventar um povo, criar lendas. Segundo Deleuze (2007, p 183), fabular “é uma possibilidade de alcançar uma linha de transformação, através da expressão, em situações históricas que fazem aparecer qualquer mudança como impossível”. Por isso, o autor impõe um sentido político à fabulação. Assim, conforme Deleuze, a fabulação não corresponde à necessidade de integrar todas as culturas, mas apenas à necessidade de salvar um povo, uma cultura da alienação, para permitir o desenvolvimento de uma subjetividade.

Da mesma forma que Perrault, o cineasta Jean Rouch também possibilita que seus personagens ficionem. Na África, com *Eu, um negro* (*Moi, un noir* – 1959), Rouch permite que os próprios personagens comentem e corrijam a função fabuladora (figura da fabulação)

que desempenharam. Podemos evidenciar condição semelhante em *Jogo de cena* (2007), do diretor brasileiro Eduardo Coutinho, na cena em que a atriz Andréa Beltrão retorna a sua situação inicial (na condição de atriz profissional) para comentar e corrigir sua atuação, na qual representou as vivências do personagem Gisele.

No cinema de Rouch, os personagens também se tornam outros em *Os mestres loucos* (*Les maitres fous* – 1955), onde são mostrados primeiro em sua realidade cotidiana – na qual são garçons, operários, pedreiros, para depois serem mostrados bêbados, possuídos, alucinados. O personagem deixa de ser real ou fictício: “é uma personagem que vence passagens e fronteiras porque inventa enquanto personagem real, e torna-se tão mais real quanto melhor inventou” (DELEUZE, 2007, p. 184).

Em Jean Rouch, na África, o transe dos *Maitres fous* prolonga-se num duplo devir, pelo qual as personagens reais tornam-se um outro ao fabularem, mas também o próprio autor se faz outro, ao se conferir personagens reais. [...] Ninguém fez tanto para fugir do Ocidente, fugir de si mesmo, romper com um cinema de etnologia e dizer “Moi un noir” (Eu, um negro), no momento em que os negros desempenhavam papéis de série americana ou de parisienses experientes (DELEUZE, 2007, p. 266).

Para Deleuze (2007), toda ficção é contaminada por um modelo de verdade, e é justamente a fabulação que vai quebrar com esse molde. Por isso, a fabulação constitui, de fato, a “verdade” do cinema. Quando um personagem se coloca a ficcionar, ele está apenas sendo ele mesmo: inventor de mundos e criador de lendas. É um dos momentos mais reais e verdadeiros assumido e manifestado pelo cinema: as imagens de fabulação.

Com a cineasta Shirley Clarke não ocorre diferente. Em *The connection* (1962), os personagens assumem papéis de drogados, remetendo ao comportamento deles próprios, em sua função fabuladora. Em *Portrait of Jason* (1967), Deleuze (2007) comenta que o “eu é um outro<sup>22</sup>” manifesta-se quando Clarke faz da entrevista ao homossexual negro Jason Holliday o filme que gostaria de fazer sobre si mesma. O próprio Jason também se torna outro ao se denominar Aaron Payne e fabular suas próprias histórias. Cineasta e personagem (duplo devir) modificam-se, transformam-se, tornam-se outros. “O que deve ser filmado é a fronteira, com a condição de ser ultrapassada tanto pelo cineasta num sentido quanto pela personagem real no outro: para isso é preciso tempo, um certo tempo, que faz parte integrante do filme, é necessário” (DELEUZE, 2007, p. 187).

Essa fronteira pode ser observada também nos filmes de John Cassavetes, especialmente em *Shadows* (1959). O cineasta norte-americano reforça a premissa de que é

---

<sup>22</sup> Do francês “*je est un autre*”, frase célebre do autor Arthur Rimbaud (1854-1891)

necessário avançar as fronteiras que ofuscam a relação entre realidade e ficção. Nesse sentido, Deleuze (2007, p. 231) avalia que “a grandeza da obra de Cassavetes consiste em desfazer não só a história, a intriga ou ação, mas até mesmo o espaço, para chegar às atitudes”.

Em *Shadows*, são dois negros-brancos que constituem a fronteira, e seu perpétuo ultrapassamento num realidade dupla que não mais se distingue do filme. A fronteira só pode ser apreendida como fugidia, quando já não sabemos onde ela passa, entre o Branco e Negro, mas também entre o filme e o não-filme: é propriedade do filme estar sempre fora de suas marcas, em ruptura com a “boa distância”, indo sempre além da “zona reservada” onde gostariam de mantê-lo no espaço e no tempo (DELEUZE, 2007, p. 187).

Deleuze (2007) conclui que as fronteiras em Jean-Luc Godard também são fugidias. Em *Duas ou três coisas que sei dela* (*Deux ou trois choses que je sais d'elle* – 1967), “ela” refere-se tanto à personagem Juliette Janson (Marina Vlady) quanto à cidade de Paris. A fronteira é fugidia pelo fato de não sabermos mais distinguir a figura da personagem e a da imagem da cidade (retrato da sociedade de consumo), entre realidade e ficção. Em *Masculino, feminino* (*Masculin féminin* – 1966), o diretor francês faz interagir com acuidade a entrevista real dos atores com a entrevista fictícia dos personagens, a ponto de possibilitar a compreensão de que conversam uns com os outros.

Godard, que muitas vezes reconheceu sua dívida com Rouch, insiste cada vez mais nesse ponto: é preciso que a imagem compreenda o antes e o depois, que reúna assim as condições para uma nova imagem-tempo direta, em vez de ficar no presente “como nos filmes ruins”. É sob essas condições de imagem-tempo que uma mesma transformação arrasta o cinema de ficção e o cinema de realidade, e confunde suas diferenças: no mesmo movimento, as descrições tornam-se puras, puramente óticas e sonoras, as narrações, falsificantes, as narrativas, simulações (DELEUZE, 2007, p. 188).

Portanto, percebemos que nessa nova imagem-cristal as fronteiras entre realidade e ficção são imprecisas. Os personagens tornam-se outros, assim como o cineasta também muda, na medida em que toma seus personagens reais como intercessores. Ele substitui as suas ficções pelas fabulações de seus personagens (como em *Portrait of Jason*), dando a essas fabulações o *status* de lendas. “É a constituição ou reconstituição de um povo, em que o cineasta e seus personagens se tornam outros em conjunto e um pelo outro, coletividade que avança pouco a pouco, de lugar em lugar, de pessoa em pessoa, de intercessor em intercessor” (DELEUZE, 2007, p. 186).

Essa nova imagem-cristal é a imagem-documento, à qual propomos vincular os filmes brasileiros *Iracema, uma transa amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Sena, *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho e *Di Glauber* (1977), de Glauber Rocha.

Em *Iracema, uma transa amazônica* (1974), os diretores possibilitam que os próprios personagens inventem a si mesmos, fabulando suas próprias vivências. Os cineastas também assumem o papel de provocadores, nos moldes postulados pelo cinema-verdade de Rouch, e adquirem, inclusive, uma participação “física” no filme, por meio do personagem de Tião Brasil Grande. Ele é o mediador do encontro entre a equipe de filmagem e a população amazônica, o porta-voz dos diretores, uma vez que atua com a orientação de extrair palavras e comportamentos ilustrativos daquele povo.

Portanto, Bodanzky e Sena usam a potência do falso como fator de transformação, criação de verdades. Deleuze (2007) destaca que a potência do falso é a possibilidade de criação da verdade, que inventa no cinema uma transformação. Não importa mais se as imagens dizem a verdade porque elas já a constituem. Bodanzky e Sena operam o seu discurso indireto livre ao mesmo tempo em que seus personagens fazem o da Amazônia. “É todo o cinema que se torna um discurso indireto livre operando na realidade. O falsário e sua potência, o cineasta e sua personagem, ou o inverso, já que eles só existem por essa comunidade que lhes permite dizer ‘nós, criadores da verdade’” (DELEUZE, 2007, p. 188).

Em *Iracema*, observamos também que as séries de potências se dão no ato de fabulação (conforme veremos de forma detalhada no capítulo V). São séries de imagens em que verificamos o poder de representação da *mise-en-scène* como um primeiro elemento, a designação do signo instituído como segundo aspecto que, em conformidade com o primeiro, vão suscitar o resultado desta combinação: a ideia, a invenção de mundos, a criação de um povo, a constituição de lendas. São os personagens do filme que se tornam outros ao fabularem suas próprias ficções e, assim, contribuir para a invenção de um povo (amazônico).

Eduardo Coutinho, ao realizar *Jogo de cena* (2007), da mesma forma que o cineasta francês Pierre Perrault, elimina toda a ficção que envolve o aparato cinematográfico ao dar voz a seus personagens reais e, assim, permitir que eles possam fabular seus próprios mundos, libertando-os do modelo de verdade que é inerente ao cinema. Ao representar vivências que não lhes são próprias os personagens de Coutinho tornam-se outros, assim como o próprio diretor.

*Jogo de cena* conta com a participação de atrizes profissionais interpretando situações de mulheres comuns, que também se encontram na mesma posição (de atuação) que elas em cena. As fronteiras ficam mais embaraçosas, pois já não conseguimos mais identificar se os acontecimentos narrados referem-se ao de mulheres comuns ou das próprias atrizes profissionais. Na verdade, essa identificação pouco importa, o importante aqui é filmar a fronteira (duplo devir) e permitir a função fabuladora em cena. São vivências particulares

inventadas sob a luz de um jogo cênico (figura do jogo de *mise-en-scène*), onde o que importa são as histórias e não a quem pertence.

Com Glauber Rocha a fabulação manifesta-se de forma delirante, sendo de um lado representativa e de outro não-identitária. É o germe da imagem-documento – o documento, a documentação. *Di Glauber* (1977) constitui um documento que retrata as possibilidades de se criar um filme a respeito de um personagem falecido, o que também contribui para a invenção de um povo (brasileiro). É justamente esse o mérito desses cineastas: permitir que seus personagens fabulem, e assim, contribuam para a invenção de um povo.

O autor não deve portanto fazer-se etnólogo do povo, tampouco inventar ele próprio uma ficção que ainda seria história privada: pois qualquer ficção pessoal, como qualquer mito impessoal, está do lado dos “senhores”. É assim que vemos Glauber Rocha destruir de dentro os mitos, e Perrault denunciar toda ficção que um autor possa criar. [...] A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e *produz, ela própria, enunciados coletivos* (DELEUZE, 2007, p. 264).

Essa forma delirante imposta pelo cineasta, em que o diretor intervém no enunciado fílmico de maneira performática, vai permitir a identificação das figuras do transe, que se manifesta na narração dos encontros; do deslocamento, em que o cineasta baiano oferece uma representação da morte bem diferente da habitual (ocasionando a quebra do esquema sensorio-motor); e da montagem nuclear, que provoca uma mistura de referências, em séries (do tempo).

Portanto, pensamos que a imagem-documento vai constituir séries de tempo; séries de potências que reúnem o antes e o depois em um só devir, agindo e intervindo sobre o mundo vivido, apontando (como uma flecha) para o vir a ser do mundo, que sugere a primazia ontológica do signo sobre o objeto. É dessa maneira que a imagem-documento vai romper com o compromisso de revelar a verdade, pois o falso passa do status de mera aparência para alcançar a potência do devir e, destarte, contribuir para a invenção de mundos.

Para tanto, a imagem-documento vai se expressar através de suas figuras, identificadas nos filmes propostos. Dentre essas, destacamos a fabulação como a mais preponderante. É a partir dela que encontramos também as figuras da potência do falso, da alteridade, do agente provocador, do intercessor, do jogo de *mise-en-scène*, do transe, do deslocamento e da montagem nuclear como formas de expressão da imagem-documento.

### 2.3 A IMAGEM-DINHEIRO (IMAGEM-INTERSEMIÓTICA)

Enquanto pensamos a face especular do cristal como primeiridade da imagem-cristal e o seu aspecto documental, expresso através da imagem-documento, como secundidade; tencionamos sugerir a tendência do filme dentro do filme e sua relação com o dinheiro, da qual denominamos imagem-dinheiro, como terceiridade da imagem-cristal.

Deleuze (2007) diz que a imagem-cristal é capaz de revelar a face oculta da arte cinematográfica – sua relação com o dinheiro. A questão do dinheiro é primordial para a produção cinematográfica, constituindo a face material e atual da imagem-cristal. “O dinheiro é o avesso de todas as imagens que o cinema mostra e monta do lado direito, de modo que os filmes sobre o dinheiro já são, embora implicitamente, filmes dentro do filme ou sobre o filme” (DELEUZE, 2007, p. 97).

A problemática do dinheiro manifesta-se de forma mais evidente nos filmes que mostram o processo de produção do próprio artifício cinematográfico. O filme dentro do filme apresenta uma imagem intersemiótica que mostra a verdade das filmagens. “A imagem-cristal faz do processo de realização cinematográfico o desvelamento da tirania e da maldição a que o cinema pode ficar aprisionado pela mercantilização de seu processo de criação” (VASCONCELLOS, 2006, p. 137). O que nos leva a apreensão do domínio da terceiridade, que se manifesta em todas as imagens-cristal, mas que aqui (no filme dentro do filme) adquire sua maior expressão.

Deleuze (2007) diz que ao revelar as verdades das filmagens o cineasta aponta para o resultado da combinação entre o seu filme (que estamos vendo) e o filme que se produz dentro da diegese fílmica. Logo, percebemos que não é outra coisa, senão o dinheiro e suas consequências na realização do filme o resultado desta combinação entre o filme que estamos vendo e o filme que se passa dentro dele. É por isso que pensamos as imagens que apresentam o filme do dentro e sua relação com o dinheiro como terceiridade peirceana, também enquanto tendência da imagem-cristal.

O que o filme dentro do filme exprime é o circuito infernal entre a imagem e o dinheiro, a inflação que o tempo põe na troca, a “alta estonteante”. O filme é o movimento, mas o filme dentro do filme é o dinheiro, é o tempo. A imagem-cristal recebe assim o princípio que a funda: relançar sem descanso a troca dissimétrica, desigual e sem equivalência, dar imagem contra dinheiro, dar tempo contra imagens, converter o tempo, a face transparente, e o dinheiro, a face oculta, como um pião sobre a sua porta. E o filme estará terminado quando não houver mais dinheiro... (DELEUZE, 2007, p. 99).



Podemos perceber com exatidão o legissigno do filme dentro do filme, compreendido na sua relação com o dinheiro, em *O estado das coisas* (*Der stand der dinge* – 1982), do diretor Wim Wenders, reconhecido como o principal expoente do movimento denominado Novo Cinema alemão<sup>23</sup>. Nesse filme, Wenders expõe com veemência de que forma a produção de um filme subordina-se aos interesses do capital financeiro. Durante a realização do filme (dentro do filme) “Os sobreviventes”, os negativos terminam, o produtor desaparece e o dinheiro acaba – o filme deve ser encerrado.

W. Wenders, em *O estado das coisas*, mostra o hotel deserto e devastado, e a equipe do filme, cada um de cujos integrantes retorna a sua solidão, vítima de um complô, cuja chave está noutra parte; e essa chave, a segunda parte do filme descobre o avesso, o *trailer* do produtor fugido que vai ser assassinado, provocando a morte do cineasta, de maneira a tornar evidente que não há, nunca haverá equivalência ou igualdade na troca mútua câmera-dinheiro. É o que mina o cinema, a velha maldição: o dinheiro é o tempo (DELEUZE, 2007, p. 98).

É o desdobramento entre imagem e dinheiro que permeia essa tendência cristalina. Além disso, o filme que se produz dentro do filme que estamos assistindo suscita a revelação do aniquilamento que o dinheiro leva ao cinema. Por isso, tencionamos afirmar que as imagens que do filme dentro do filme e sua relação com o dinheiro transmitem duplamente a sensação do domínio de terceiridade, enquanto tipologia da imagem-tempo (como imagem-cristal) e enquanto tendência da imagem-cristal (como imagem-dinheiro).

Além do filme de Wim Wenders, podemos ilustrar como manifestação dessa perspectiva da imagem cristalina os filmes *A noite americana* (*La nuit américaine* – 1973), de François Truffaut, e o mais recente *Abraços partidos* (*Los abrazos rotos* – 2009), de Pedro Almodóvar. Em *A noite americana*, o cineasta Ferrand, interpretado pelo próprio François Truffaut, diretor do filme, também tem de contornar terríveis pressões comerciais para conseguir terminar seu filme (dentro do filme) “A chegada de Pamela”. No filme do cineasta francês, a figura do produtor é mostrada como um ícone do capitalismo, que visita o *set* para pressionar intensamente o cineasta para que acabe o filme, não se importando nem mesmo com a morte de um dos atores da trama. Em *A noite americana*, o dinheiro é sempre um primeiro em relação ao filme (dentro do filme). É ele que engendra as relações de subordinações presentes: do diretor para o produtor, do produtor para o mercado e, assim,

---

<sup>23</sup> O Novo Cinema alemão foi um movimento influenciado por outros importantes movimentos que preconizavam o rompimento com as produções comerciais (nos moldes de Hollywood) e propunham um novo tipo de cinema: autoral e conceitual. Notadamente, a *Nouvelle Vague* francesa e o Cinema Novo brasileiro constituíram a inspiração para essa nova geração de diretores alemães, que mudaram o rumo de seu cinema, em especial, Win Wenders, Werner Herzog e Rainer Werner Fassbinder.

limita a concepção do filme de Ferrand às vicissitudes comerciais. Como preconiza Deleuze (2007, p. 98), “é o que mina o cinema, a velha maldição: o dinheiro é tempo”.

Em *Abraços partidos*, o personagem do diretor Mateo Blanco (Lluís Omar), que depois assume a identidade de Harry Caine, realiza o filme “Garotas e malas”, protagonizado pela sua amada Lena (Penelope Cruz). Sobre esse filme (“Garotas e malas”) é produzido um documentário, fazendo com que as imagens de Almodóvar não parem de se desdobrar (princípio fundamental da imagem-cristal). Porém, o filme de Mateo Blanco é “destruído” em sua péssima montagem, mostrando toda a dependência e subordinação dos cineastas aos donos de estúdios.

## 4 DA SECUNDIDADE DO MOVIMENTO À SECUNDIDADE DO TEMPO

Vimos que a imagem-ação vai dar conta de situações indiciais, fortemente marcadas pela categoria de secundidade peirceana. Logo, consideramos a imagem-ação como secundidade do movimento, que vai permear a estruturação do documentário clássico. No entanto, o surgimento de novas estilísticas documentárias nos anos 1960, notadamente, do cinema-verdade, engendra uma nova perspectiva documental. Tal perspectiva provoca uma ruptura em relação à dependência do movimento, assinalando a passagem da secundidade do movimento (imagem-ação) para a secundidade do tempo, que pensamos constituir a imagem-documento.

### 4.1 A SECUNDIDADE DO MOVIMENTO (A IMAGEM-AÇÃO)

Dentre as imagens-movimento é a imagem-ação que vai responder em maior grau ao domínio da secundidade, sendo essencialmente caracterizada pelo seu aspecto indicial. Peirce (1975, p. 131) diz que o índice, ou *indicador* “se refere a seu objeto não tanto em virtude de qualquer similaridade ou analogia com ele, mas porque se coloca em conexão dinâmica (inclusive espacial) com o objeto individual e, por outro lado, com os sentidos ou memória da pessoa para quem ele atua como um signo”.

[...] Um *indicador* é um signo que perderia, de imediato, o caráter que faz dele um signo, caso seu objeto fosse eliminado, mas que não perderia aquele caráter, caso não houvesse interpretante. Tal é, por exemplo, um pedaço de argila com um orifício de bala, como signo de um tiro, pois, sem o tiro, não haveria o orifício; de qualquer modo, está ali um orifício, haja ou não haja alguém para atribuí-lo a um tiro [...] (PEIRCE, 1975, p. 131).

Santaella (2008, p. 121) assinala que “os índices são, prioritariamente, sin-signos com os quais estamos continuamente nos confrontando nas lidas da vida. Eles são afetados por existentes igualmente singulares, seus objetos, para os quais os sin-signos remetem, apontam, enfim, indicam”. Por sua vez, Nöth (2003, p. 82) diz que “o índice participa da categoria de secundidade porque é um signo que estabelece relações diádicas entre *representamen* e objeto. Tais relações têm, principalmente, o caráter de causalidade, espacialidade e temporalidade”.

Nos filmes que compreendem a imagem-ação presenciamos um duelo entre esforço e resistência, ação e reação, estímulo e resposta. Como vimos, Deleuze (2004) avalia que as ações e situações indiciais, contidas nas produções da imagem-ação, são estimuladas pelas

forças que advém da atualização das qualidades e potências pelo meio. Tais forças agem e reagem sobre os personagens, atingindo diretamente o encadeamento sensório-motor, como presenciamos nos filmes de *westerns* e de ação, por exemplo. Como resultado dessa combinação, esses filmes procuram representar fielmente o que se considera a vida vivida.

São produções que ratificam o vínculo sensório-motor, em que somos levados a agir e reagir (sensorialmente) aos estímulos produzidos por essas imagens cinematográficas, consolidando um cinema do hábito, baseado no reconhecimento, que subordina nosso pensamento às funções do movimento, e não do tempo, como ocorre na imagem-tempo. Por esta razão, é que a imagem-ação é a imagem típica, exemplar e por excelência de um cinema do movimento (imagem-movimento). Dessa forma, assinalamos a presença marcante do índice nas duas variações da imagem-movimento, que se manifestam na pequena e na grande forma.

Ao propor a grande forma da imagem-ação, expressa na fórmula S-A-S', Deleuze (2004) indica a passagem de uma situação global para uma situação modificada, através de uma ação concebida como duelo. “A situação impregna o personagem, e o personagem explode em ação ou detona uma ação.” (MACHADO, 2009, p. 265). No entanto, a situação final pode não ser nova, o que interrompe a fórmula S-A-S', promovendo a fórmula S-A-S. Ou seja, pode acontecer que uma situação provoque uma ação que, por sua vez, não vai mais gerar uma situação nova; a situação não se modifica, como preconiza a fórmula S-A-S'. Essa nova fórmula S-A-S ocorre especialmente nos documentários clássicos, evidenciado por Deleuze com o filme *Nanook, o esquimó* (*Nanook of the north* – 1922), de Robert Flaherty.

Nanuk começa pela exposição do meio, quando o Esquimó atraca com a família. Imenso *synsigno* do céu opaco e as costas de gelo, onde Nanuk garante a sobrevivência num meio tão hostil: duelo com o gelo para construir o igloo, e sobretudo o célebre duelo com a foca. Temos aqui uma estrutura sublime SAS' ou antes SAS, visto que a grandeza das ações de Nanuk consiste menos a modificar a situação do que a sobreviver num meio inabalável (DELEUZE, 2004, p. 196).

E é justamente pelo cotejamento com o documentário clássico que optamos iniciar o esclarecimento da forma como se processou a passagem que vai da imagem-ação (imagem-movimento), que corresponde à secundidade do movimento, à imagem-documento (imagem-tempo/imagem-cristal), que propomos considerar como secundidade do tempo.

## 4.2 A QUESTÃO DO DOCUMENTÁRIO

De acordo com Ramos (2008, p. 22), documentário “é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo”. Tais asserções podem ser instituídas de uma maneira clássica, típica das primeiras experiências documentárias no cinema, mas também podem ser reveladas através da utilização de elementos estilísticos que engendram uma perspectiva diferenciada à imagem documental, como observado a partir dos anos 1960.

Adiante, problematizamos os aspectos da imagem documental no documentário clássico e no documentário moderno, discutindo a pertinência de pensar a imagem-documento sob a luz do documentário.

### 4.2.1 A indicialidade da imagem documental (o documentário clássico)

Segundo Ramos (2008), o documentário clássico pode ser assim definido por possuir como características básicas a presença de locução (voz *over*<sup>24</sup>), de entrevistas ou depoimentos, imagens de arquivo, imagens de animação, som ambiente, intensidade na dimensão da tomada, entre outros elementos. Assim, o documentário clássico pode ser enquadrado entre as produções da imagem-ação por seu aspecto indicial, que intenta representar situações e acontecimentos do mundo vivido ou mesmo quando estabelece “asserções” sobre determinado tema, pessoa ou coisa.

No documentário, continuamos atentos à documentação do que surge diante da câmera. Conservamos nossa crença na autenticidade do mundo representado na tela. Continuamos a supor que o vínculo indexador do som e da imagem com o que é gravado atesta o envolvimento do filme num mundo que não é inteiramente resultante de seu projeto. O documentário *re*-apresenta o mundo histórico, fazendo um registro indexado dele; ele *representa* o mundo histórico, moldando seu registro de uma perspectiva ou de um ponto de vista distinto (NICHOLS, 2005, p. 66-67).

Ainda no que concerne à indicialidade do documentário, Andacht (2004, p. 103) considera gênero indicial como “o resultado da hegemonia ou do predomínio nele da classe de signo que possui laço existencial, factual com seu objeto dinâmico – o real considerado fora da relação de representação”. Para responder a questão de como ter certeza de que é o indicial, e não outra classe de signo, que representa o real e, assim, portanto, estabelecer a diferença com a ficção, o autor evoca Peirce (1975), que define o significado de um conceito

---

<sup>24</sup> Voz de Deus, fora de campo.

como o conjunto de suas “consequências práticas”. Logo, essas consequências práticas são as consequências que experimentamos dos conceitos. Tal imagem indicial discutida por Andacht refere-se, especialmente, às imagens presentes no documentário clássico, mas que também podem ser observadas nos documentários contemporâneos que preservam esse mesmo tipo de narrativa.

Na mesma linha de Andacht, Godoy (2003), também fazendo referência a Peirce, destaca que é no âmbito da secundidade que as coisas vêm à existência, onde se opõem umas às outras, e que pela oposição atestam suas existências, sendo, portanto, a categoria que melhor se enquadra na concepção das práticas efetivamente existentes. Assim, Godoy (2003, p. 02) acredita que “o documentário deve ser afirmado em sua função de signo indiciático, como elo entre a realidade e o universo subjetivo”. O autor assegura que há uma potencialidade epistemológica do documentário revelar o real, mas o que vai marcar a indicialidade de uma imagem documental será a própria crença nesta imagem. Tal premissa é seguida por Machado (2003), que também atribui ao princípio indicial o aspecto caracterizador do documentário:

[...] O documentário se baseia num pressuposto essencial, que é a sua marca distintiva, a sua ideologia, o seu axioma: a crença no poder da câmera e da película de registrar alguma emanção do real, sob a forma de traços, marcas ou qualquer sorte de registro de informações luminosas supostamente tomadas da própria realidade (MACHADO, 2003).

É sobre essa crença que ecoa a maior parte das críticas ao documentário. Tais críticas referem-se ao fato de que os documentários podem apresentar a representação de situações que não foram efetivamente vividas. Como exemplo, podemos ilustrar o caso do filme *Nanook, o esquimó* (1922), de Robert Flaherty, referido anteriormente, no qual o diretor recria situações que, de fato, nunca existiram.

O desejo de Flaherty de produzir o exótico levou-o a simular um passado que nunca existiu. Na sequência mais famosa do filme, Flaherty recria uma caçada à morsa. Nanook nunca tinha estado em uma caçada sem armas de fogo, mas Flaherty insistiu que ele usasse arpões. Nanook se lembrava do que seu pai tinha lhe contado sobre a tradição da caça, e tinha visto antigos desenhos esquimós destas caçadas. A partir dessas lembranças, mescladas com os conceitos românticos de Flaherty, a caçada à morsa foi reencenada. O resultado foi uma representação de uma representação sob o pretexto de uma originalidade inalcançável (CRITICAL ART ENSEMBLE, 2001, p. 45-46).

É nesse sentido que, como vimos, a imagem-documento não possui o compromisso (semioticamente inatingível) de mostrar a verdade. Ela não está preocupada em reconstituir verdades, mas em criar elementos que possibilitem a fabulação. Os filmes que propomos

compor a imagem-documento serão os mais verdadeiros quanto o mais puderem se tornar falsos, quanto o mais puderem produzir fabulações.

Um certo tipo de cinema faz da incerteza e da oscilação entre a crença e a descrença a condição essencial do espectador. Uma instabilidade que o obriga a se confrontar com os seus limites e perceber que a posição de controle é insustentável, tanto no cinema, quanto na vida. Uma premissa simples descartada pela maior parte das produções midiáticas talvez por conter possibilidades de evidenciar para o espectador o fato de que ele pode, sim, ser manipulado a todo instante, de que não há nada nas imagens que garanta sua veracidade ou autenticidade, de que tudo pode ser simulado, e que saber disso já um bom ponto de partida para compreender melhor o que se passa à nossa volta (LINS; MESQUITA, 2008, p. 81-82).

Com efeito, apontamos que nos filmes documentários a hegemonia da indicialidade perpetra-se pela primazia do objeto dinâmico na determinação de seu signo. Santos (2011, p. 12) parte da constatação de que no cinema “a relação entre signo e objeto se instaura na dualidade entre câmera e mundo visível”, para assinalar que a montagem cinematográfica tem a natureza de um símbolo. O ponto de partida para tal empreitada se revela na dualidade entre câmera e objeto, que pode ser compreendida pelo fato de o objeto ser um segundo em relação à câmera.

Dentro desse escopo, o que chama a atenção é exatamente essa dualidade entre *câmera-objeto*. Uma dualidade que pode ser melhor observada a partir da perspectiva fenomenológica peirceana, que oferece uma importante ferramenta epistemológica para se entender esse embate. A segunda categoria de experiência fenomenológica, segundo Peirce, refere-se às experiências duais, como as de ação e reação. [...] A Secundidade corresponde ao Outro, ao não-ego. Possui o caráter da alteridade, da negação, de se opor ao eu, é, portanto, um *segundo em relação a*. Advém da secundidade a ideia de ação-reação, aqui e agora, força bruta. Neste sentido, o mundo visível ou objeto em frente à câmera se estende adiante como pura alteridade, como algo fora e que é captado e impresso na película. Todavia, dada a magnitude e complexidade deste objeto em relação ao espaço circunscrito e delimitado dos fotogramas, a única possibilidade de capturá-lo se reduz a fragmentos de partes da realidade visível (SANTOS, 2011, p. 12).

Conforme Peirce (2005), esse objeto real é o objeto dinâmico, e esses fragmentos do real impressos nos fotogramas podem ser concebidos como objetos imediatos. Esse mesmo processo é encontrado de modo similar na interação entre signo e objeto, pois o signo carrega informações do objeto dinâmico; informações estas fragmentadas e incompletas que Peirce denomina objetos imediatos.

Santos (2011, p. 13) conclui, portanto, que o “signo/plano funciona como mediador entre o objeto e o efeito (significado) que ele está apto a produzir em uma mente, porque, de alguma maneira, *representa* o objeto. Mas o signo/plano só pode representar o objeto porque, por sua vez, é por ele determinado”. Nessa determinação do signo pelo objeto, enfatizamos

(mais uma vez) que apesar de nos levar a pensar que o objeto tem primazia sobre o signo, ou seja, embora o signo seja determinado pelo objeto, o objeto só é determinado pela mediação do signo. Daí, uma possível inversão nesse processo de apreensão sófica se faz inteligível. A imagem-documento, diferentemente da imagem-ação (característica do documentário), preconiza a potência (força) do signo como agente que garante a inteligibilidade de seu objeto dinâmico.

#### 4.2.2 A flecha (do cinema) do tempo (o cinema-verdade)

Se no documentário baseado na indicialidade predominava o esquema sensório-motor, no cinema-verdade (precursor da imagem-documento) observamos um trabalho de investigação, de busca por este real, da ação sófica que fabula o mundo. A expressão “cinema-verdade” foi criada por Jean Rouch e Edgar Morin em face do lançamento de seu filme *Crônicas de um verão* (*Chronique d' un été* – 1960). O termo foi concebido por seus criadores franceses como uma homenagem ao *Kino-pravda*<sup>25</sup> do cineasta soviético Dziga Vertov e às suas teorias de cinema.

O *cinema-verdade*, enquanto tendência estilística operou verdadeira revolução na concepção de produção documentária da época. O modelo formal empregado até então seria profundamente abalado com a introdução de novos procedimentos, proporcionados por uma maior flexibilidade no ato de filmar, decorrentes do uso de câmeras leves e do surgimento do gravador *Nagra*. Com efeito, a captação do som direto, o uso de longos planos e a utilização de imagens tremidas, feitas com a câmera na mão, formam os elementos que constituíram a base estrutural desse novo estilo, que influenciou diretamente não só as produções da *nouvelle vague* francesa, mas de outros grandes movimentos, como o do Cinema Novo brasileiro (COSTA, 2011b, p. 54).

Aumont e Marie (2008, p. 53) acrescentam que no cinema-verdade a câmera “é concebida como um instrumento de revelação da verdade dos indivíduos e do mundo. “É, portanto, também enquanto pesquisa sobre o mundo do real que o cinema-verdade pretende opor-se ao cinema de ficção, definido, ao contrário, como cinema da mistificação e mentira” (AUMONT; MARIE, 2008, p. 53). Através da utilização do método da entrevista e depoimento, as imagens que emergem do cinema-verdade, conforme Ramos (2008), enunciam por asserções dialógicas, provocadas pelo próprio cineasta.

A partir dos anos 1960, com o aparecimento da estilística do cinema direto/verdade, o documentário mais autoral passa a enunciar por asserções dialógicas. [...] A

<sup>25</sup> Conceito criado por Dziga Vertov para se referir a conjunto de documentários produzidos por ele, e que significava exatamente “cinema-verdade”.



tendência mais participativa do cinema direto/verdade introduz no documentário uma nova maneira de enunciar: a entrevista ou o depoimento. As asserções continuam dialógicas, mas são provocadas pelo cineasta. [...] O filme de depoimentos caminha nessa linha mesmo quando as falas são articuladas pela presença do diretor (caso de Eduardo Coutinho) (RAMOS, 2008, p. 23-24).

Ramos (2008) avalia que Rouch e Morin, ao trazerem para o primeiro plano a entrevista e o depoimento, e também a encenação dramática, inauguram em *Crônicas de um Verão* um novo estilo, que terá em seu eixo um modo mais interativo e reflexivo. Conforme o autor, essa nova forma estilística documentária do direto, baseada em entrevistas e depoimentos, afirma-se e expande-se rapidamente, atingindo seu auge nas décadas posteriores. Com efeito, Ramos (2008, p. 316) conclui que o cinema-verdade de Rouch “é a estilística do direto aplicada à ficção, em um gênero próximo daquele no qual já atuavam Cassavetes ou Clarke, e que mais tarde seria também praticado por Bodanzky (*Iracema*)”.

Em *Iracema, uma transa Amazônica* (1974), podemos assinalar que Bodanzky, assim como Rouch, concede voz a seus personagens. Acontece que no cinema-verdade a intervenção, entendida como o resultado da relação entre a equipe de filmagens e as pessoas filmadas, ocorre de forma direta, onde o autor instiga a opinião das pessoas nas ruas; e, em *Iracema*, essa intervenção opera-se por meio de uma teatralização, em que os personagens fabulam seus próprios mundos, instigados por um ator (profissional) provocador, porta-voz do diretor do filme.

Tião Brasil Grande é uma espécie de entrevistador do cinema-verdade, e Pereio interpreta-o ao mesmo tempo que comenta o que ocorre, torna visível na tela a cena aberta do registro documental. Dada a ambigüidade das falas, encontro peculiar de declaração espontânea e representação, certo jogo de cena do cinema-verdade, normalmente assumido como algo a minimizar (no limite, ocultar), passa aqui a ser exibido, vem a primeiro plano. A estratégia ventríloqua, a manipulação potencial de cada entrevista como a voz outorgada e mascarada do cineasta, tudo isso sofre exposição irônica em *Iracema* (XAVIER, 2004, p. 82-83).

*Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho, também apresenta características do cinema-verdade. O diretor dá somente a intenção para que seus personagens, atrizes famosas, atrizes desconhecidas e mulheres comuns, possam fabular suas próprias vivências e representar vivências que não lhes são próprias. O filme de Coutinho, assim como *Crônicas de um verão*, também faz da entrevista o ponto de partida para o seu jogo cênico (de *mise-en-scène*). “Diretores como Eduardo Coutinho e Jean Rouch figuram, de modos distintos, a forma da entrevista a partir de si e de sua presença na tomada, deixando claro o que está em jogo e de onde sai a enunciação” (RAMOS, 2008, p. 37).

Coutinho convidou atrizes para interpretar mulheres com quem havia conversado e faz uma articulação inesperada entre esses vários depoimentos. Dissolve distinções entre o que é encenado e o que é real e produz mudanças, ao longo do filme, na forma de o espectador se relacionar com as imagens e sons (LINS; MESQUITA, 2008, p. 79).

Em *Di Glauber* (1977), de Glauber Rocha, assinalamos como um dos elementos típicos do cinema-verdade o uso da câmera na mão. Contudo, a influência dessa estilística não se exerce somente na parte técnica. No filme de Glauber importa, sobretudo, a presença do diretor brasileiro no enunciado cinematográfico, intervindo diretamente na ação do filme. “É um filme que mostra a intervenção de Glauber Rocha no velório e no enterro de Di Cavalcanti e não um filme sobre o velório e o enterro de Di Cavalcanti” (BAGGIO, 2009, p. 176).

Além disso, o conjunto de obras de Glauber Rocha, assim como os filmes de Jean Rouch, deixa bem claro para o espectador suas intenções e os procedimentos de realização fílmica, através de uma exposição franca e, às vezes, performática. “Glauber se coloca de maneira a destacar a sua visão como documentarista, indo ao encontro dos pressupostos de Jean Rouch” (BAGGIO, 2009, p. 172).

Por todos esses aspectos aqui abordados (evidenciados nos filmes brasileiros da imagem-documento) é que Deleuze (2007) conclui que o cinema-verdade também é responsável pelo surgimento dessa nova imagem-cristal (que propomos como imagem-documento), que destrona a verdade em favor da fabulação. “Então o cinema pode se chamar cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema” (DELEUZE, 2007, p. 183).

#### 4.3 A SECUNDIDADE DO TEMPO (A IMAGEM-DOCUMENTO)

Como afirmamos, a imagem-ação circunscreveria situações indiciais, apresentando-se como uma espécie de secundidade do movimento. Com efeito, no cinema do tempo, este (tempo) se dá de forma direta, e o índice já não representaria mais a secundidade do movimento, mas do tempo. Porém, os problemas relativos à indicialidade também sofreriam mudanças com a passagem das imagens sensório-motoras às imagens óticas e sonoras puras, preservando a condição de correlação que o índice detém, mas agora experimentando uma relação mais temporal que espacial entre o signo e seu objeto.

A secundidade do tempo nos remete a um passado que subsiste na forma de presença reconfigurada, como uma espécie de presente-passado. Com a negligência do passado em

favor de um presente-passado a imagem-documento constrói uma identidade aparentemente marcada pelo indicial, mas ao contrário de estabelecer indícios do que foi vivido, ela age e intervém sobre o vivido, realizando aquilo a que Peirce denominava de a anterioridade factual do signo (do cinema) sobre o objeto que o determina logicamente.

Silva e Araújo (2011) apontam para a existência de um duplo movimento da semiótica: por um lado, há uma ação insistente do objeto dinâmico sobre os signos para que estes cresçam; por outro lado, é também a ação do próprio signo que faz o objeto crescer.

Esse duplo movimento é o que nos interessa aqui: a sua capacidade de determinar o signo, pois ele é o que está sendo representado; e, ao mesmo tempo, ser o próprio signo que o desenvolve. [...] É sempre através do signo que nossa relação com o objeto dinâmico se desenvolve, pois até mesmo a nossa compreensão dele é também um signo. O signo, então, sempre vai servir como mediador entre a nossa impossibilidade de apreensão da realidade tal como ela se apresenta e a capacidade que o signo tem de representar. É sob esse aspecto que os signos do cinema identificados por Deleuze abrem uma nova condição de pensamento. O que compreendemos na realidade, portanto, depende do signo que, ao tornar cognoscível um fragmento do objeto realiza a função do pensamento tanto na perspectiva deleuzeana quanto na peirceana (SILVA; ARAÚJO, 2011, p. 07-08).

Com efeito, a determinação lógica do signo pelo objeto é compreensível na medida em que evidenciamos que o signo vai ser sempre provocado pelo objeto a representá-lo. Contudo, o objeto real, o objeto dinâmico só é cognoscível quando mediado pelo signo, através do objeto imediato; o que faz com que as formas do objeto tornem-se também formas de signo. Sob esse aspecto, essa determinação lógica a que nos referimos no início muda de perspectiva quando o debate é ontológico. E é justamente nesse aspecto que reside a condição de vislumbrar que o cinema pode possibilitar uma nova forma de pensamento, que advém dos signos cinematográficos.

O cinema, nesta perspectiva, nada mais é do que a expressão formal dos caminhos pelos quais o pensamento passa em sua busca de maior razoabilidade. Por mais que o projeto peirceano se dê como uma busca pela compreensão do objeto dinâmico, essa busca sempre será mediada pelo signo, portanto, as novas formas do objeto sempre serão as novas formas do signo (SILVA; ARAÚJO, 2011, p. 08).

As ações e reações próprias da imagem-documento não são mais aquelas da ordem física que caracterizavam o esquema sensório-motor, mas, sim de ordem temporal, cuja temporização dá-se pela figura de fabulação. “É pela primazia material do signo que mundos são fabulados pelo cinema contemporâneo, modificando definitivamente nossa imagem de pensamento. Não foi outro o objeto de estudo de Deleuze ao escrever seus dois tomos sobre o cinema” (SILVA; COSTA, 2010, p. 174).

Todavia, a imagem-documento não se refere mais a uma ordem do tempo, como nas demais imagens-tempo, apresentada ora como coexistência de lençóis de passado, ora como simultaneidade das pontas de presente; mas a uma serialização do tempo, apresentando o tempo em séries. É assim que a narrativa deixa de ser verdadeira, de aspirar à verdade, como ocorre na imagem-movimento, para se tonar falsificante. “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” (DELEUZE, 2007, p. 161).

Desse modo, Deleuze (2007) comenta que enquanto a narração verídica desenvolve-se de forma orgânica, estabelecendo conjunções legais no espaço e cronológicas no tempo, a narração não verídica (própria da imagem-documento), a qual Deleuze também chama de falsa ou de falsificante, ao contrário, quebra esse sistema cronológico através da potência do falso. “A descrição cristalina atinga já a indiscernibilidade do real e do imaginário, mas a narração falsificante que lhe corresponde vai um pouco mais adiante e coloca no presente diferenças inexplicáveis; no passado, alternativas indecíveis entre o verdadeiro e o falso” (DELEUZE, 2007, p. 161)

A narração não é mais uma narração verídica que se encadeia com descrições reais (sensório-motoras). É a um só tempo que a descrição se torna seu próprio objeto, que a narração se torna temporal e falsificante. A formação do cristal, a força do tempo e a potência do falso são estritamente complementares, e não param de se implicar como as novas coordenadas da imagem (DELEUZE, 2007, p. 162).

Portanto, é pela intromissão da potência do falso na narrativa que os personagens (intercessores) dos cineastas da imagem-documento tornam-se outros. E também os diretores tornam-se outros através da fabulação operada por seus intercessores (personagens), contribuindo para a invenção de um povo, ainda por vir (primazia ontológica do signo sobre o objeto). É a retirada do verdadeiro em favor da ascensão do falso. “O homem verídico morre, todo modelo de verdade se desmorona, em favor da nova narração” (DELEUZE, 2007, p. 161).

A narração não-verídica implica uma multiplicidade que afeta as histórias, os personagens e os narradores. Não se trata mais de uma história do passado, do presente ou do futuro, visto que ela não é o resultado de um ato de fabulação inconsistente. O ato de narração não-verídica reúne, dentro de uma mesma história, o passado, o presente e o futuro que, em si mesmos, não são senão fabulações. A história, como o personagem, não para de bifurcar, passando por presentes contraditórios e passados indiscerníveis (PARENTE in RAMOS, 2005, p. 276).

Já destacamos que na imagem-lembrança o *flashback* é o recurso condutor de toda a narrativa fílmica. Dessa forma, a ação sígnica se dá através do uso de *flashback*, que possibilita a percepção indicial da relação entre presente e passado. “A relação da imagem atual com imagens-lembrança aparece no *flash-back*, este é, precisamente, um circuito fechado que vai do presente ao passado, depois nos traz de volta ao presente” (DELEUZE, 2007, p. 63). Enquanto na imagem-lembrança temos passado e presente no mesmo filme; na imagem-sonho temos passado e presente na mesma cena, em que o passado atualiza-se na ação presente, sem a necessidade de intromissão do referido recurso. “A imagem-sonho obedece à lei: um grande circuito no qual cada imagem atualiza a precedente e se atualiza na seguinte” (DELEUZE, 2004, p. 75).

Todavia, tanto a imagem-lembrança quanto a imagem-sonho, apesar de constituírem imagens-tempo (formada por *opsignos* e *sonsignos*), ou seja, embora apresentem uma imagem direta do tempo e, conseqüentemente, impliquem na reversão da subordinação do movimento em relação ao tempo, ainda estabelecem parcas relações com o vínculo sensório-motor.

Mas com o que as imagens puramente óticas e sonoras podem se encadear, já que não se prolongam mais em ação? Gostaríamos de responder: com imagens-lembranças ou imagens-sonho. No entanto, umas ainda se inscrevem na situação sensório-motora, cujo intervalo se contentam em preencher, é verdade que alongando-o, distendendo-o; apreendem no passado um antigo presente, e assim respeitam o curso empírico do tempo, introduzindo nele retrogradações locais (*flash-back* como memória psicológica). As outras, as imagens-sonhos, afetam antes o todo: projetam ao infinito a situação sensório-motora, ora assegurando a metamorfose incessante da situação, ora substituindo um movimento de mundo pela ação dos personagens. Mas não saímos, assim, de uma representação indireta, embora nos aproximássemos das portas do tempo em certos casos extraordinários que já pertencem ao cinema moderno (DELEUZE, 2007, p. 324).

É somente com a imagem-cristal que podemos assinalar a presença de uma imagem-tempo pura, que institui, conforme Deleuze (2007), uma imagem bifacial, mútua, atual e virtual. “Já não estamos na situação de uma relação da imagem atual com outras imagens virtuais, lembranças ou sonhos, que conseqüentemente se atualizam a seu tempo: o que é, ainda, um modo de encadeamento” (DELEUZE, 2007, p. 325). Deleuze avalia ainda que o cristal representa a situação de uma imagem atual e de sua própria imagem virtual, sem encadeamento, mas com indiscernibilidade de ambas as imagens. É dessa forma que, segundo o autor, o cristal assegura o desdobramento da descrição em sua narrativa não-verídica.

Elevando-se a indiscernibilidade do real e do imaginário, os signos de cristal ultrapassam qualquer psicologia da lembrança e do sonho, tanto quanto qualquer física da ação. O que vemos no cristal já não é o curso empírico do tempo como sucessão de presentes, nem sua representação indireta como intervalo ou como todo, é sua apresentação direta, seu desdobramento constitutivo em presente que passa e

passado que se conserva, a estrita contemporaneidade do presente com o passado que ele será, do passado com o presente que ele foi. É o tempo, ele mesmo que surge no cristal e sempre recomeça seu desdobramento, sem finalização, pois a troca indiscernível é sempre reconduzida e reproduzida. O que se vê no cristal é a imagem-tempo direta ou a forma transcendental do tempo; do mesmo modo os signos cristalinos devem ser ditos espelhos ou germes do tempo (DELEUZE, 2007, p. 325).

No entanto, esses espelhos e germes do tempo referem-se a uma “ordem” do tempo, que contempla o que propomos como imagens especulares (primeiridade) e imagens-dinheiro (terceiridade), imersas no interior da imagem-cristal. Tal foi, portanto, a razão de discutirmos os tipos de cristais presentes na imagem-tempo. Essa ordem do tempo refere-se às coexistências de lençóis de passado e às simultaneidades das pontas de presente que as imagens-lembrança e as imagens-sonho não conseguiram exprimir em toda a sua integralidade.

É somente com uma nova imagem-cristal, observada por Deleuze (2007), que conseguimos obter o tempo em série, na qual tencionamos chamar imagem-documento. Assim, essa nova imagem (imagem-documento), que constitui ao mesmo tempo a secundidade do tempo e da imagem-cristal, é formada por séries de potências que põem em questão a noção de verdade, fazendo com que o falso deixe de apresentar mera aparência para atingir a potência do devir e, assim, contribuir para a invenção de mundos (fabulação). A imagem-documento age e intervém sobre o vivido. É dessa maneira (como secundidade, como flecha do tempo) que Bodanzky, Coutinho e Glauber realizam documentos (cinematográficos), que retratam a possibilidade da criação de mundos e contribuem para a invenção de um povo.

## 5 ENSAIOS DE IMAGEM-DOCUMENTO

Após a formulação do conceito de imagem-documento, observaremos, a seguir, o funcionamento de suas figuras em três produções (documentais) brasileiras: *Iracema, uma transa amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Sena; *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho; e *Di Glauber* (1977), de Glauber Rocha.

A escolha desses filmes deu-se pelo fato de a cinematografia brasileira despertar profundo interesse de nossa parte, em especial, as produções que misturam procedimentos documentais e ficcionais em seu enunciado fílmico. *Iracema, uma transa amazônica* e *Di Glauber* foram produzidos com um experimentalismo incomum para os padrões da época. Consideramos que a superação do estilo clássico de documentário obtida tanto por Bodanzky e Sena, quanto por Glauber, trouxe novos elementos para se pensar a imagem documental, tanto em um universo local, quanto em um contexto mundial. Além disso, tais filmes chamam nossa atenção por retratarem diferentes possibilidades de se expressar a cultura e a arte brasileiras, em *Iracema* de forma mais geral, em *Di Glauber* de maneira mais particular. Por sua vez, a opção pelo filme *Jogo de cena* deu-se em virtude de o filme de Coutinho, produzido já no século XXI, apresentar o choque entre realidade e ficção no cinema.

Os ensaios que seguem adotam como procedimento a discussão dos elementos pertinentes para se pensar a imagem-documento, cuja matéria expressiva são as figuras identificadas nos filmes propostos. Assim, procuramos evidenciar a relevância da imagem-documento para o estudo do cinema.

Cada ensaio está organizado da seguinte forma: apresentação do filme, decupagem das cenas, identificação das figuras que expressam imagem-documento e reflexão a respeito dessas figuras. Durante a apresentação de cada filme são feitas a contextualização da obra (sua produção, prêmios, momento histórico) e apontadas as figuras de imagem-documento que o filme possui. Em seguida, são identificadas nas cenas propostas as figuras levantadas na apresentação, onde discutimos a pertinência de se pensar estas como preponderantes para o estabelecimento da imagem-documento. Por fim, problematizamos as potencialidades e os limites da imagem-documento à luz dessas figuras.

No ensaio sobre *Iracema, uma transa amazônica*, verificamos o vigor que as imagens de fabulação (principal aspecto da imagem-documento) impõe à enunciação fílmica. No filme de Bodanzky e Sena identificamos as figuras do personagem que fabula (figura preponderante), do agente (personagem) provocador da fabulação e da utilização do personagem como intercessor do diretor.

Em *Jogo de cena* observamos, desde o início, que os personagens estão ora contando suas histórias, ora assumindo vivências de outras pessoas, também personagens do filme de Coutinho. Neste ensaio encontramos as figuras da potência do falso, da alteridade do personagem (o personagem se torna outro), do jogo de encenação (*mise-en-scène*) e do diretor como provocador de seus personagens.

Em *Di Glauber*, as figuras da imagem-documento se apoiam na intervenção delirante, alegórica e performática que Glauber Rocha faz ao documentar o velório e o enterro do pintor Di Cavalcanti. Assim, identificamos em *Di* as figuras do transe (na narração dos encontros), do deslocamento (ruptura do esquema sensório-motor) e da montagem nuclear (embaralhamento de referências) e suas séries (do tempo como cristal).

Portanto, buscamos, através dos ensaios, demonstrar a pertinência de se pensar o personagem em seu ato de fabulação, a alteridade do personagem, a potência do falso, o transe, o deslocamento, a montagem nuclear, o jogo de *mise-en-scène*, a presença do agente provocador e a utilização do personagem/intercessor como figuras constituintes do que propomos com a imagem-documento.

### 5.1 ENSAIO 1: *IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA* E A IMAGEM-DOCUMENTO

Neste primeiro ensaio, apresentamos o filme *Iracema, uma transa amazônica* (1974), abordando sua temática (neorrealista) e evidenciando os aspectos que permearam sua produção, seu contexto histórico/político e a forma como os diretores conceberam a obra cinematográfica. Nesse último ponto, enfatizamos a discussão dos procedimentos (narrativos) documentais que o filme congrega, bem como a influência que a estilística do cinema-verdade exerceu no desenvolvimento da obra.

Na segunda parte deste primeiro ensaio, identificamos as figuras que expressam a imagem-documento em *Iracema*. Nesse sentido, foram encontradas as figuras da fabulação, do agente provocador (da fabulação) e do personagem como intercessor do diretor. Em seguida, problematizamos o conceito de imagem-documento sob a luz dessas figuras, o que nos levou a concluir que a obra de Bodanzky e Sena, ao invés de representar uma realidade conhecida na Região Amazônica, aponta para uma realidade por vir, ainda a ser (semioticamente) inventada.



### 5.1.1 Apresentação do filme *Iracema, uma transa amazônica*

Dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna, o filme *Iracema, uma transa amazônica* foi realizado no ano de 1974. Porém, a obra só foi liberada pela censura, no Brasil, em 1979, sendo lançada comercialmente em março de 1981. Apesar de sua proibição no país, o filme foi exibido em vários países da Europa, ganhando destaque e premiações, dentre as quais: o *Prix George Sadoul* (Paris, 1975), o *Adolf Grimme Preiss* (Alemanha, 1975), o *Encomio Taormina* (Itália, 1976) e o *12º Reencontre Filme et Jeunesse* (Prêmio Especial do Festival de Cannes de 1976). No Brasil, a obra foi eleita o Melhor Filme do Ano de 1978 pela Associação dos Críticos Cinematográficos de Minas Gerais, durante uma mostra de filmes proibidos e o Melhor Filme do Festival de Brasília, em 1980, após sua liberação.

Em outubro de 1974, a equipe de produção do filme, composta por seis pessoas, partiu em direção a Belém para se encontrar com os diretores e o produtor que já estavam no local. O grupo carregava apenas uma câmera leve *Eclair*, um tripé, negativos 16 mm e algumas lâmpadas. À medida que as filmagens se desenvolviam, os negativos eram enviados para a Alemanha, uma vez que a produção de *Iracema* foi encomendada por um canal de TV alemão, para a exibição em um programa de documentários naquele país, que revelou também cineastas como Wim Wenders, Werner Herzog e Rainer Werner Fassbinder.

Os autores do argumento (Jorge Bodanzky e Hermano Penna) primeiro observaram a realidade. Trabalhando como repórter da revista *Realidade*, Bodanzky registrou o que viu na Amazônia com sua câmera fotográfica. Depois, para convencer os financiadores alemães a apoiarem o seu projeto, documentou essa mesma realidade em super-8. Finalmente, com equipe mínima, câmera na mão e película 16 mm, recriou situações com uma atriz novata, alguns atores profissionais, muitos figurantes revivendo sua própria experiência de vida, deixando larga margem para improvisações e intervenções espontâneas dos participantes (SCOREL in MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 264).

O enunciado fílmico mostra a história de uma garota do interior, Iracema (Edna de Cássia), que segue rumo à cidade de Belém junto com a família, no intuito de pagar uma promessa durante as festividades do Círio de Nazaré. “Ao entrar em contato com o ambiente de cidade grande, a menina encontra um ambiente diferente da realidade peculiar (simples) vivenciada no interior do estado do Pará, acabando por se prostituir em um prostíbulo da cidade” (COSTA, 2011b, p. 48). É nesse local que a menina conhece o motorista de caminhão Tião Brasil Grande (Paulo César Pereio), negociante do ramo madeireiro, a quem pede carona para viajar rumo aos grandes centros do país.

A sequência de abertura de *Iracema*, quando saímos dos cursos de água tranquilos da Amazônia e nos movemos em direção ao porto de Belém, torna-se, em retrospecto, um momento efêmero de inocência jamais recuperado. Logo que desembarca na grande cidade, a moça é travestida na corrupção urbana que faz sinônimos modernização e prostituição. Ela absorve humilhações cada vez mais graves sem abandonar a convicção fatalista de que seu destino é “correr mundo” (XAVIER, 2004, p. 79).

Durante a viagem de seus personagens, o filme enseja exprimir questões pertinentes ao desmatamento, política fundiária, prostituição infantil, condições de trabalho, de saúde e habitação que a construção da rodovia Transamazônica proporcionou em seu entorno; o que aproxima o filme de Bodanzky e Sena ao movimento neorrealista italiano. Os diretores exibem tudo isso de forma documental, ainda que o aspecto ficcional possua predominância na narrativa do filme.

*Iracema* é o exemplo lapidar de uma mistura de gêneros que desafia nossos hábitos de leitura, põe em cotejo premissas da ficção e do documentário clássicos, trabalhando com ironia a relação entre imagem e real, sem renunciar a uma busca de efeitos de verdade derivados da clareza com que expõe as regras do jogo. Dessa maneira, sem se limitar à questão do documentário, gênero no qual, em sentido estrito, não se encaixa, o filme a solicita em profundidade, inserindo-se no terreno das indagações sobre a objetividade e a isenções feitas acima (XAVIER, 2004, p. 76).

Ramos (2008, p. 45) afirma que em *Iracema* Bodanzky “constrói uma ficção inteiramente absorvida no acontecer indeterminado da vida na tomada”. Nesse sentido, Ramos (2008, p. 312) assinala que o diretor brasileiro, assim como o francês Jean Rouch “ficam à vontade em filmes abertos para a intensidade da tomada, seja dentro de procedimentos documentários, seja tencionando a encenação dramática com densidade ficcional, seja misturando ambos”.

Em *Iracema* as cenas de *mise-en-scène* e as tomadas documentais são determinadas pela mínima interferência da equipe de filmagem com o universo mostrado. Portanto, alternando elementos documentais e ficcionais, o filme de Bodanzky e Sena exhibe de forma explícita os problemas sociais e políticos da Região Amazônica naquele período<sup>26</sup>, em contraste com a propaganda oficial da ditadura, que alardeava um país em expansão com a construção da Transamazônica, bandeira do progresso defendido pelos militares na época.

---

<sup>26</sup> No período de realização do filme, o Brasil vivenciava a Ditadura Militar, instalada a partir do Golpe Militar de 1964. Durante a Ditadura Militar, que se seguiu ao Golpe e durou vinte e um anos (1964-1985), houve repressão policial, exílios políticos, tortura de presos políticos, estabelecimento de legislação autoritária com supressão dos direitos civis, uso da máquina estatal em favor da propaganda institucional e política, manipulação da opinião pública, entre outros graves atentados à liberdade humana.

Ficção, sem dúvida, mas também documentário feito para ser exibido na TV alemã, sobre desmatamento, contrabando de madeiras nobres, trabalho escravo, prostituição de beira de estrada etc. Conjugam-se, sem entrar em choque, os dois olhares, aquele que é abastecido pela imaginação e o que registra acontecimentos reais no momento em que ocorrem. Esse é um dos inúmeros méritos de *Iracema* – o de ter realizado uma tardia mas extraordinária atualização do cinema ficcional brasileiro, abrindo suas portas para o livre uso de procedimentos documentais (ESCOREL in MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 264-265).

Mas, ao contrário do documentário clássico, marcado pela indicialidade, que se baseia na primazia do suposto real na determinação de seu signo, reiteramos que *Iracema, uma transa amazônica* expressa a força do signo como agente que propicia a inteligibilidade de seu objeto dinâmico, como se fosse uma flecha que aponta para frente, para o vir a ser do mundo. Assim, as imagens dos personagens, em seus encontros, movimentos, expressões e embates pelos vários lugares da Amazônia acabam por constituir um documento que, ao contrário de apenas reproduzir uma realidade existente na Região Amazônica, registram a interação existente entre a equipe de filmagem e os habitantes locais. O resultado desse encontro são as imagens de fabulação (figura preponderante da imagem-documento), que reforçam a possibilidade de se pensar a imagem-documento como uma imagem do tempo.

Assinalamos, ainda, a influência do cinema-verdade na produção de *Iracema*. Assim como fazem Rouch e Morin, inauguradores desta estilística documentária, Bodanzky e Sena também concedem voz a seus personagens. “A tradição do cinema-verdade se faz presente e estranhada mediante a intervenção irônica do ator principal (Pereio) no mundo de ‘pessoas reais’ surpreendidas pela câmera” (XAVIER, 2004, p. 82). Acontece que, diferentemente da maneira direta apresentada em *Crônicas de um verão* (1960), em que as pessoas são entrevistadas na rua, no filme brasileiro, essa ação se efetua de forma teatral, cuja ênfase se instaura na *mise-en-scène* praticada, que eleva a condição de manifestação do real, encontrada no devir de cada personagem.

A franca teatralização do cinema-verdade faz de cada cena reveladora – que não deixa de dizer: “isto está ocorrendo agora” – um espaço de alegoria que sinaliza o percurso que acompanhamos como repetição de um paradigma. [...] A realização maior de *Iracema* é essa síntese de impacto documental e artifício, notável capacidade de afirmar um ponto de vista pela qualidade reflexiva que se reparte igualmente em seu olhar (associado ao estilo documentário) e em sua cena (teatro escancarado) (XAVIER, 2004, p. 84-85).

Ao dar voz a seus personagens, pessoas reais da Amazônia (o ribeirinho, o lavrador, o agricultor, o estivador, o comerciante, a costureira, a prostituta), os diretores permitem que eles fabulem. Com o intuito de captar essas imagens (de fabulação), Bodanzky e Sena utilizam como um dos artifícios a figura do agente provocador, corporificado no personagem

de Tião Brasil Grande. É ele quem vai provocar as reações dos personagens e instigar os comportamentos desejados por seus autores. “Na estrutura do filme, este se cristaliza na relação Pereio/Tião Brasil Grande, agente provocador mais do que personagem, com tudo à sua volta, particularmente com Edna de Cássia/Iracema” (XAVIER, 2001, p. 122).

Logo, apontamos a forte presença do “eu” enunciador, estabelecido através do personagem interpretado por Paulo César Pereio, que constitui o porta-voz dos diretores (figura do intercessor). Dessa forma, o personagem exprime o ponto de vista dos autores do filme. “[...] A manipulação potencial de cada entrevista como a voz outorgada e mascarada do cineasta sofre exposição irônica em *Iracema*” (XAVIER, 2004, p. 83). Com efeito, ao utilizar um personagem/intercessor irônico e cínico, pensamos consistir a maneira com que os diretores demonstram sua visão contrária ao regime político da época.

### **5.1.2 Figuras para se pensar a imagem-documento em *Iracema, uma transa amazônica***

Vimos na primeira parte deste ensaio de que forma os diretores Jorge Bodanzky e Orlando Sena documentam a interação entre a equipe de filmagem e os habitantes locais da Região Amazônica. Nessa etapa, identificamos as figuras que constituem a imagem-documento.

Na segunda parte deste primeiro ensaio, discutiremos a pertinência de se pensar as figuras encontradas em *Iracema, uma transa amazônica* como preponderantes para a constituição da imagem-documento, problematizando o conceito de imagem-documento sob a luz desses elementos. Assim, verificamos como as figuras da fabulação (dos personagens), do agente provocador (da fabulação) e do personagem como intercessor (do diretor) funcionam nas cenas propostas.

#### **5.1.2.1 A fabulação (o personagem que fabula)**

O início do filme mostra o personagem de um agricultor do interior que vai vender seu açaí para um comerciante ribeirinho, realizando, posteriormente, a troca do açaí por bebidas e dinheiro, algo costumeiro na região. O comprador, ao interpretar a si mesmo, engendra uma atuação em que aparenta ser generoso, dando ao agricultor mais garrafas do que o combinado e ainda deixando-lhe o troco. Na cena, devemos atentar para a semiose que se desenvolve internamente. Assim, no fotograma da figura 04, assinalamos que o quali-signo peirceano se

instaura a partir de todo um aparato cenográfico presente na tomada. Tais elementos cenográficos como a iluminação natural (escura), a captação da câmera, a locação na casa de palafita, as garrafas de bebidas usadas na cena constituem os aspectos da matéria fílmica que compõem o signo cinematográfico.

Figura 04 – Encontro dos personagens



Fonte: IRACEMA... (1974)

Em seguida, a cena mostra (figura 05) a efetivação da troca do açaí por mercadorias (bebidas e dinheiro). Nesse momento, é dada somente a intenção aos atores (pessoas comuns) por parte do diretor, constituindo a designação do signo (cinematográfico). Presenciamos, então, uma força que age e reage sobre os personagens, suscitando uma ação típica do cinema do movimento. Dessa forma, temos uma imagem-ação da qual os personagens do ribeirinho e do comerciante agem e reagem diante da situação da venda. Entretanto, ao utilizar pessoas reais da Amazônia, ficcionando suas próprias vidas, a cena transcende seu aspecto de estabelecer indícios sobre o mundo vivido, agindo e intervindo nesse vivido, provocando, assim, uma imagem de fabulação.

Figura 05 – Troca de mercadorias



Fonte: IRACEMA... (1974)

“– Cinco paneiros com açaí (pausa). Oito e oito, dezesseis. Sessenta e quatro cruzeiros (pausa). Olha a sua cachaça!  
 – Só quero duas.  
 – Não, leve as três (risos). Olha seu troco!”

Ora, vimos que a proposta da imagem-documento surge a partir do questionamento sobre ficção e realidade no cinema. Para isso, desenvolvemos uma discussão no capítulo III desta tese. A referida cena mostra a atuação (fabulação) de dois personagens que ficcionam suas próprias vivências. E é justamente por esse ato de fabulação, em que o destaque se instaura no devir do personagem real, que esses personagens tornam-se outros. Naquele momento de *mise-en-scène*, o agricultor deixa de ser um morador ribeirinho, passando a se inventar como um morador ribeirinho. O segundo personagem deixa de ser aquele comerciante ribeirinho para se tornar outro: se inventando comerciante ribeirinho (generoso) da Amazônia. Essa é a essência da imagem-documento – permitir que os personagens se inventem ao fabularem suas próprias vivências.

Como já outrora mencionado, Silva e Araújo (2011, p. 07) apontam que há um duplo movimento da semiose, em que de um lado o objeto dinâmico atua sobre o signo e, de outro, é a ação do próprio signo que faz o objeto crescer. De um lado, há o caráter representativo, próprio do documentário clássico, em que uma relação indicial se desenvolve na relação entre o filmado e o vivido. Mas, de outro lado, essa semiose pode experimentar uma relação não mais de ordem física, mas temporal entre signo e objeto, cuja temporização institui-se pela figura de fabulação.

Diante disso, consideramos que essas duas pessoas comuns da Amazônia não estão representando, em sentido clássico, mas tentando inventar, criar outras referências (mundos),

através das imagens de fabulação. A relação que experimentam não pode ser explicada exclusivamente pelo indicial, posto que, quando praticam a *mise-en-scène*, os personagens não intentam apenas representar, mas, principalmente, criar outra significação, não mais representativa, mas também inventiva. Ou seja, o que estão encenando não constitui a representação de uma Amazônia que se conhece pelos livros, noticiários e documentários, mas possui a finalidade de contribuir para a sua invenção (descobrimento). Essa descoberta dialoga com o significado de “invenção” apontado por Santiago (2004, p. 183) – onde o autor afirma que “quem inventa desenvolve um estilo próprio, intransferível” –, capaz de investigar novas possibilidades, novas formas de devir. É nesse sentido que a fabulação, estimulada por Bodanzky e Sena, possibilita que os personagens do filme se tornem falsos, inventem-se, tornem-se outros. Não se trata de representar a Amazônia (imagem-ação), mas de tentar descobri-la, inventando-a (imagem-documento).

É por isso que consideramos que a imagem-documento constitui a secundidade do tempo, operando de modo diverso ao representativo da imagem-movimento, através das imagens de fabulação. Como já assinalamos, Deleuze (2007, p. 161) afirma que “é uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro” e que só pode ser encontrada na imagem-cristal. Por esta razão é que concluimos que a imagem-documento constitui um tipo de imagem-cristal, que possui como um dos aspectos principais a (figura da) fabulação de seus personagens, que se tornam outros ao se inventarem e se tornarem falsos, a partir do momento em que se põem a ficcionar suas próprias realidades.

O comerciante verídico se dissolve quando o personagem inventa-se generoso, diluindo todo o modelo de verdade que cerca a narrativa orgânica do documentário. O gesto ingênuo do agricultor ao vender o açaí também denota uma invenção de seu personagem. “São justamente essas potências do falso que são capazes de questionar o modelo formal da verdade e colocar o cinema num ponto de inflexão: não mais de representação, mas criação” (SILVA, 2011, p. 06).

Deleuze (2007, p. 164) pondera que “a potência do falso só existe sob o aspecto de uma série de potências, que estão sempre se remetendo e penetrando umas às outras”. É nesse sentido que a imagem-documento é caracterizada por apresentar o tempo em série, nas séries de potências, onde o antes e o depois se encontram em um só devir, no devir do próprio personagem real que é inseparável de um antes e de um depois.

### 5.1.2.2 O agente provocador (da fabulação)

Com o intuito de permitir que os personagens ficcionem suas próprias vidas e se inventem diante da câmera, produzindo imagens de fabulação, os diretores do filme fazem uso de um elemento (agente) provocador, encarnado pela atuação do personagem Tião Brasil Grande, interpretado pelo ator Paulo César Pereio. “O gesto programado – e conduzido pelo ator Paulo César Pereio - defronta com uma resposta do habitante local que vale como dado imanente ao mundo de referência que estava lá em sua vida própria e que o filme veio a provocar” (XAVIER, 2004, p. 76).

Com efeito, o filme mostra os dois polos dramáticos de interpretação que envolvem os dois protagonistas e que os levam para direções contrárias. Tião Brasil Grande é o agente provocador, representa o meio de aproximação, o agente cinematográfico, o responsável pela interação entre a equipe de filmagem e os habitantes locais. “O motorista de caminhão feito por Paulo César Pereio nada tem que ver com as demais figuras que povoam a fita. Como homem da cidade, contrasta com os habitantes da mata” (RAMOS in LABAKI, 1998, p. 101). Iracema, por sua vez, representa a outra ponta – a dos habitantes da Amazônia. É o que a equipe de filmagem procura; constitui o florescer do comportamento visado por eles. E é justamente esse encontro que compõe a fronteira a ser filmada.

Ele é o simulador (desenvolvido) que domina a representação e sabe que seu papel é citar Tião Brasil Grande e, ao mesmo tempo, mostrar-se Pereio. Ela é a atriz que procura interpretar seu papel (de moça Iracema), mas não consegue dominar a representação e vê seu trabalho desajeitado converter-se em uma citação de si mesma, de sua condição real de origem, enquanto tenta ser a personagem (XAVIER, 2004, p. 83).

A cena que segue (figura 06) assinala o primeiro contato entre os personagens de Tião Brasil Grande e a menina Iracema no filme. É também o encontro entre ator profissional e atriz amadora. “Pereio é o ator que conduz Edna de Cássia para dentro do espaço da representação” (XAVIER, 2004, p. 84). Na cena, Tião Brasil Grande é o agente provocador (designação do signo) da ação (fabuladora) de Iracema, que se torna falsa ao se inventar prostituta.



Figura 06 – Tião e Iracema



Fonte: IRACEMA... (1974)

“Tião: *Quantos anos você tem?*  
 Iracema: *Vinte e um.*  
 Tião: *(risos)*  
 Iracema: *O que tu tá rindo?*  
 Tião: *Você nasceu aqui mesmo?*  
 Iracema: *Nasci.*  
 Tião: *Tô rindo porque é mentira sua.*  
 Iracema: *Mentira por quê? Como tu sabes?*  
 Tião: *Mentirosa (pausa). Mas qual é a tua idade mesmo?*  
 Iracema: *Quinze anos.*  
 Tião: *Eu sabia.*  
 Iracema: *Sabia por quê?*  
 Tião: *Porque você é burra.*  
 Iracema: *Burra por quê?*  
 Tião: *Porque ninguém acende cigarro no fósforo dos outros. Ninguém pergunta se alguém tem o corpo fechado”* (IRACEMA, 1974).

A personagem Iracema, interpretada por Edna de Cássia, se prostitui ao longo da enunciação fílmica. Ora, essa não é a história de Edna. No real vivido, ela é uma menina amazônica com poucas perspectivas, como a maioria de sua idade naquela região. No filme, ela intenta se inventar prostituta, buscando elementos e atitudes das quais a atriz Edna de Cássia acredita pertencer àquele universo, como observamos na sua fala em outra cena (figura 07) do filme, perto do final, onde Iracema conversa com uma costureira e diz que não pode levar outro tipo de vida, senão aquele.

Figura 07 – Iracema e Costureira



Fonte: IRACEMA... (1974)

*“Iracema: É porque Deus não quis que eu fosse costureira. A minha sina é outra, é correr mundo, andar por ai sem rumo. Nada entra na minha cabeça. Esse negócio de costura e bordado, eu não sei fazer nada disso, só sei correr mundo. Não, acho que isso não vai dar pra mim não”* (IRACEMA, 1974).

Mais adiante, por volta da metade do filme, há uma cena que mostra a conversa entre Iracema e uma moradora local, que interpreta uma dona de casa, mãe de vários filhos, que vive à beira da estrada. A moradora conversa sobre a ocupação de terras e pede carona a Iracema. A senhora, ao contrário de Iracema, assume um papel que pode ser o mesmo que desempenha em sua vida real (figuras 08), semelhante ao que acontece com a maioria dos personagens no decorrer do filme.

Figura 08 – Iracema e Moradora local



Fonte: IRACEMA... (1974)

*“Moradora: Aqui é uma desgraça de terra. Aqui dá até dinheiro esse negócio de ‘tiração’ de madeira, sabe, dá dinheiro mesmo. Mas acontece que é uma cachorrada danada. Porque aqui, eu não sei se a senhora tá por dentro desse*

*negócio, a gente só pode fazer qualquer transação com esse negócio de terra, quem tem título, sabe, e aqui ninguém entende nada. Ninguém aqui sabe quem é o dono dessas porcarias. Essa gente daqui é uma gente muito desgraçada, sabe, quanto mais eles têm mais eles querem”* (IRACEMA, 1974).

Todavia, a referida cena apresenta uma variação em comparação com as demais. Agora é Iracema quem vai conduzir o diálogo entre os personagens. Não é mais dada somente a intenção a estes, como ocorre na primeira cena, e nem é mais Tião Brasil Grande o agente provocador. Dessa vez, excepcionalmente, é Iracema (figura 09) quem vai instigar a ação da personagem e conduzir o jogo, atuando como agente provocadora da cena, papel que na maior parte do filme cabe ao personagem Tião Brasil Grande. Iracema, além da função de representar uma prostituta infantil na Amazônia e de se inventar enquanto atriz, assume agora também a tarefa de ser o agente provocador na cena.

Figura 09 – Iracema instigando Moradora



Fonte: IRACEMA... (1974)

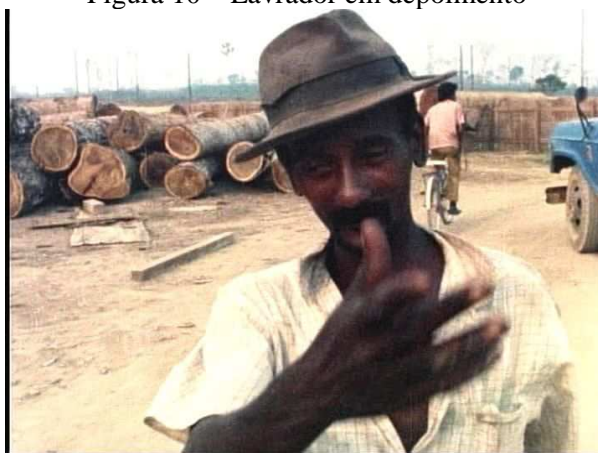
*“Iracema: E vocês têm muito tempo aqui? (pausa) E aqui é melhor do que lá onde vocês moravam? Por quê? Não tem serviço? Não tem nada?”* (IRACEMA, 1974).

Portanto, diferentemente da primeira figura analisada, agora não é dada somente uma intenção por parte do diretor, a designação do signo (cinematográfico) é compreendida pelo ato de provocação efetuado pelos personagens de Tião Brasil Grande e por Iracema (nesta última cena), que incitam os personagens a ficcionarem suas próprias realidades. Ao instigar os moradores, tanto Tião (hegemonicamente), quanto Iracema (minoritariamente) comandam o jogo entre a equipe de filmagem (que não está na cena) e os habitantes locais, extraindo deles suas verdades ao permitir que fabulem suas próprias realidades. É nesse momento que os personagens tornam-se outros, ao fabularem suas próprias vivências.

### 5.1.2.3 O intercessor (o personagem como porta-voz do diretor)

Aos moldes do cinema-verdade, a cena a seguir (figura 10) mostra um lavrador que, de maneira confessional, dialoga com o personagem Tião Brasil Grande (Paulo César Pereio) sobre a árdua vida que leva como trabalhador braçal na estrada. Em tom de depoimento, o habitante local exhibe seu ponto de vista sobre o governo e sobre sua própria sorte, instigado pela ação do ator provocador, porta-voz do diretor. Pereio adquire esse papel ao longo de quase todo o filme, o de ser intercessor de seu diretor. Essa é outra figura do que propomos como imagem-documento. Portanto, esta cena de *mise-en-scène* dramática traz ao primeiro plano a entrevista e o depoimento, da mesma forma que Rouch e Morin desenvolvem em *Crônicas de um verão*. Mas, ao invés da presença do cineasta no enunciado diegético do filme, como ocorre no filme francês, é o personagem de Tião Brasil Grande, intercessor do diretor, que assume a função de agente provocador (da fabulação) e o comando do “jogo” na produção brasileira.

Figura 10 – Lavrador em depoimento



Fonte: IRACEMA... (1974)

“Tião: *Quantas viagens fez hoje?*

Lavrador: *Somente uma.*

Tião: *Só uma viagem, pra pegar esse pau aí?*

Lavrador: *É porque não tinha estrada pronta.*

Tião: *Ah é?*

Lavrador: *Nós fomos ainda preparar estrada e pra depois lutar pra apanhar um ‘torão’ desse pesado aí dá mão de obra.*

Tião: *Foi muito longe?*

Lavrador: *É bem longe. Foi tirado daqui uns cinco quilômetros.*

Tião: *Vocês mesmo que fizeram a estrada?*

Lavrador: *Nós mesmos. Eu e o companheiro ali. Aquele que tá ali.*

Tião: *Mas agora já tá feito, né?*

Lavrador: *Graças a Deus, já apanhamos essa aí a primeira e ainda tem outra pra apanhar ainda.*

Tião: *Mas agora o governo tá fazendo estrada por aí afora que não é brincadeira.*

Lavrador: *Mas o negócio da estrada do governo não pode fazer em todo lugar que ‘nós’ precisa, né. Que nós precisamos entrar nesses cantos de mato aí; põe um pauzinho aqui, outro ali. E acontece é que muitas das estradas a gente tem que fazer mesmo a braço (pausa). Essa vida é ruim, mas é o que a gente faz pra viver, né?*

Tião: *Mas ganha dinheiro, não ganha?*

Lavrador: *Que nada, senhor! No fim das contas até que ganha dinheiro, mas não ganha mesmo de acordo” (IRACEMA, 1974).*

Através de seu personagem, Bodanzky e Sena fazem a entrevista que eles mesmos gostariam de fazer. “Trata-se de uma improvisação, na qual o ator cria um determinado clima e o impõe aos que figuram ao lado dele na cena, como uma espécie de ‘alter ego’ da direção” (RAMOS in LABAKI, 1998, p. 101). A utilização de um personagem-intercessor mau-caráter, nacionalista, ufanista, que representa o discurso governamental da época, supõe a visão crítica que os diretores possuem sobre o regime político do Brasil na época. É a maneira do cineasta tecer seu ponto de vista.

A ironia e o cinismo do personagem de Tião Brasil Grande evitam qualquer tipo de identificação por parte do público, desautorizando qualquer empatia com o personagem. Ao contrário, somos convidados a não sentir qualquer compaixão, muito menos simpatia por seu personagem. “Por sua própria bizarrice, Pereio desloca nossas emoções, e a máscara de preocupação humanitária cai diante de nossa admissão de um olhar cúmplice” (XAVIER, 2004, p. 83).

A intervenção de Pereio, figura da citação e do estranhamento em parte inspirada em Brecht, contribui para excluir, de um lado, qualquer demanda de identificação, melodrama, compaixão. E, de outro, qualquer ilusão de objetividade entendida como aquela observação que não interfere nas coisas que “estão aí” intocadas, disponíveis para o conhecimento. Por sua própria bizarrice, Pereio desloca nossas emoções, e a máscara de preocupação humanitária cai diante de nossa admissão de olhar cúmplice. Com tal mediação, fato e representação convergem nesse teatro que internaliza, no seu método, o processo de invasão, convertendo em artifício o que seria natureza e em documento o que seria performance calculada (XAVIER, 2004, p. 83).

É dessa forma irônica que Tião/Pereio se utiliza para instigar as pessoas comuns do filme, como quer o seu diretor, conforme vemos em mais uma cena (figura 11). Como figura da imagem-documento, o personagem constitui o porta-voz do diretor, expressando o ponto de vista do cineasta.

Figura 11 – Trabalhador instigado por Tião



Fonte: IRACEMA... (1974)

“Tião: *Me chamam de Tião Brasil Grande*  
 Morador: *Tião Brasil Grande? Você já andou o Brasil todo é?*  
 Tião: *Já andei o Brasil todo e acredito no futuro no meu país. Eu tô falando nisso o tempo todo. Como falo muito, sabe com é que é; de gozação me botaram esse nome. Mas eu até gosto.*  
 Morador: *Ah é?*  
 Tião: (pausa) *Tá bom o estabelecimento, aí?*  
 Morador: *Tá mais ou menos.*  
 Tião: (risos). *Com o tempo né? Vai botando uma paredinha e tal, né?*  
 Morador: *É, vou fazer mais afastado da estrada, sabe.*  
 Tião: *Por causa da poeira, né?*  
 Morador: *Por causa da poeira e mesmo agora com esse desmatamento aí, pode atingir a gente, né”* (IRACEMA, 1974).

Ao se constituir intercessor de seu personagem, o diretor também se torna outro, na medida em que seu personagem substitui sua vivência pela fabulação. Com efeito, o cineasta se transforma, torna-se outro e se une ao seu personagem para “inventar” mundos e criar lendas, conforme defende Deleuze (2007):

Resta ao autor a possibilidade de se dar “intercessores”, isto é, de tomar personagens reais e não fictícias, mas colocando-as em condição de “ficcional” por si próprias, de “criar lendas”, “fabular”. O autor dá um passo no rumo de suas personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo devir (DELEUZE, 2007, p. 264).

Portanto, o cineasta da imagem-documento, que utiliza personagens como seus intercessores, está sempre procurando tornar-se outro. É essa a procura pelo “outro” empreendida por Jorge Bodanzky – o outro amazônico. Suas expedições e seus vínculos com a região Amazônica são relatados e documentados em outras produções como *Jari* (1978), *O Terceiro Milênio* (1981) e *Amazonas, o Último Eldorado* (1982), bem como em sua

participação no Projeto *Navegar Amazônia*. (2002-2008). Papel que muito o aproxima ao desempenhado por Jean Rouch na África, em seu embate com o “outro” negro (*Moi, un noir*), no qual, da mesma forma que Bodanzky na Amazônia, consegue interagir com a alteridade da cultura do negro africano. Como destaca Deleuze (2007, p. 163), a expressão “‘Eu é outro’”, de Rimbaud, substitui a fórmula “Eu = Eu”.

Assim, a imagem-documento é especialmente corporificada em *Iracema, uma transa amazônica* nas imagens de fabulação, em que o personagem ficciona sua própria vivência, na figura do agente (personagem) provocador da fabulação, e no personagem que constitui o porta-voz do diretor – figura do intercessor.

## 5.2 ENSAIO 2: *JOGO DE CENA* E A IMAGEM-DOCUMENTO

O segundo ensaio apresenta o filme *Jogo de cena* (2007), evidenciando como surgiu a ideia da obra cinematográfica e as características de sua produção. Assinalamos que a questão da representação constitui o ponto principal do filme, em que observamos a forte influência do cinema-verdade e do cineasta Jean Rouch. Nesse sentido, apontamos de que forma a estilística documentária francesa se presentifica na obra de Coutinho, e de que maneira o cinema-verdade contribui para se pensar as figuras com que propomos compor a imagem-documento, identificadas ainda durante a apresentação do filme.

Em seguida, discutimos as figuras (da imagem-documento) encontradas em *Jogo de cena*: da potência do falso, da alteridade do personagem (o personagem torna-se outro), do jogo de encenação (*mise-en-scène*) e do diretor como agente provocador de seus personagens. Efetivada tal discussão, em que tencionamos demonstrar o funcionamento das figuras nas cenas escolhidas do filme, buscamos pensar o conceito de imagem-documento sob o viés dessas figuras, debatendo a proficuidade de se estabelecer tais relações.

### 5.2.1 Apresentação do filme *Jogo de cena*

O filme *Jogo de cena*, dirigido por Eduardo Coutinho, iniciou sua produção no ano de 2006, tendo sua exibição nos cinemas do país ocorrida no ano de 2007. O cineasta, autor de mais de vinte filmes, desenvolve em *Jogo de cena* uma obra que dissipa distinções e dilui fronteiras entre ficção e documentário. Diniz (2011, p. 123) afirma que, com *Jogo de cena*, Coutinho discute “os fios tênues e nebulosos que separam os gêneros cinematográficos, como documentário e ficção” (DINIZ, 2011, p. 123).

Para realizar o filme, que tem como ponto central a questão da “representação”, o cineasta decidiu colocar um anúncio em um jornal convidando mulheres para participar de um “filme documentário”. Foram feitas oitenta e três entrevistas, sendo escolhidas e selecionadas vinte e três mulheres para o filme, que gravaram no palco do Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro. Três meses depois, no mesmo cenário, atrizes profissionais interpretaram as histórias relatadas pelas personagens escolhidas, acrescentando a estas suas próprias histórias.

O filme nos coloca novamente diante de pessoas contando histórias de vida ao cineasta, no estilo minimalista que marca a obra de Coutinho desde *Santo Forte* (1999). Só que, desta vez, são todas mulheres, e o que as une é o fato de terem atendido a um anúncio nos classificados de um jornal carioca convidando-as a participar de um documentário (LINS; MESQUITA, 2008, p. 78).

Com efeito, a enunciação fílmica mostra, em primeiro plano, personagens reais, interpretados por mulheres comuns, que falam de suas próprias vidas; o que serve de modelo para a representação desses relatos por parte das atrizes profissionais. Em segundo plano, temos as atrizes profissionais que representam as histórias contadas pelas mulheres comuns. Para aumentar ainda mais o conflito, as atrizes profissionais mesclam suas próprias histórias com as histórias das personagens (figura do jogo), provocando considerável desordem em sua narrativa. Além disso, para complicar mais, Coutinho utiliza também atrizes que não são conhecidas do grande público.

Pessoas de um universo pré-estabelecido contam suas histórias para o diretor e sua pequena equipe. [...] Histórias de mulheres reais dividem a cena com a encenação de atrizes, que ora representam as histórias das personagens reais e ora contam suas próprias histórias. Ou representam suas próprias histórias ao contarem histórias de pessoas reais (DINIZ, 2011, p. 123).

O filme de Eduardo Coutinho, assim como os do cinema-verdade, usa a entrevista como referência básica, onde ele “faz perguntas que qualquer pessoa pode responder a partir de sua experiência de vida” (LINS, 2004, p. 148). *Jogo de cena* (2007) mostra mulheres falando de assuntos como casamento, maternidade, morte e a relação entre pai e filho, tema principal abordado pelas personagens. Os relatos são gravados ora pelas mulheres as quais realmente pertencem às histórias; ora por atrizes, entre famosas e desconhecidas, que assistem a gravação das primeiras e encenam à sua maneira, além de também contarem suas próprias histórias.

Se diante das atrizes conhecidas somos tentados, inicialmente, a julgar seu desempenho, *Jogo de cena* nos retira desse lugar e propicia um outro tipo de experiência: a de compartilhar com atrizes talentosas e reconhecidas angústias e dificuldades inerentes à encenação de personagens reais. [...] Em relação às atrizes e



personagens desconhecidas, as questões são outras. Mulheres anônimas narrando momentos íntimos de vida para a câmera de Coutinho adquirem, a nossos olhos, a força da verdade, reafirmando de imediato nossa crença na imagem documental. Mas pedaços de histórias já narradas começam a voltar em uma frase, em um rap, em um relato, instilando-nos pouco a pouco a dúvida a respeito do que vemos no filme (LINS; MESQUITA, 2008, p. 79-80).

No filme de Coutinho somos levados a questionar os limites da realidade. O diretor desenvolve um “jogo” (de *mise-en-scène*) em que não sabemos o que se refere à encenação ou o que constitui representação. São vivências particulares inventadas sob a luz do jogo, onde o importante são as histórias e não a quem pertencem. “Assistimos a um processo de invenção de histórias reais. Construções alegóricas que paradoxalmente não são da ordem da ficção, contudo absorvidas pela *mise-en-scène* cinematográfica ao se constituírem” (DINIZ, 2011, p. 125).

Os dilemas presentes na *mise-en-scène*, sentidos pelas atrizes profissionais, amadoras e mulheres comuns, são abordados por Coutinho de forma incisiva, ao contrário da forma delicada que a tradição documentária (clássica) supõe tratar esse tipo de assunto. “Coutinho sobrepõe, de modo indistinto, a *encenação-construída* de atrizes à *encenação* da fala encorpada no depoimento de vida” (RAMOS, 2008, p. 126). Essa alternativa de encenação (escorregadia, deslizante) é mais um dos “jogos” que o filme nos oferece e nos convida a “jogar”.

Esse tipo de jogo em deslize da encenação, próximo do *fake documentary*, fascina a sensibilidade contemporânea. [...] A atriz Fernanda Torres tenta encenar, sem sucesso, uma personalidade no modo construído, mas a gravidade documentária do sujeito-da-câmera Eduardo Coutinho a desloca para o campo da encenação. Marília Pêra enfrenta o mesmo problema, ressentindo-se do campo reduzido que se apresenta para o exercício de seu talento de atriz. O campo do documentário é tradicionalmente o campo da encenação-construída/locação do ator amador que vive na carne o que encena, ou da encenação contida no depoimento de vida. É um campo onde atores profissionais têm dificuldade para levantar voo (RAMOS, 2008, p. 126).

Observamos que para Coutinho o importante é documentar esse encontro de histórias, de mulheres comuns, de atrizes desconhecidas e de atrizes famosas, não importando a quem realmente essas histórias pertençam. A forma de o cineasta documentar esse encontro é possibilitando que elas mesmas narrem suas histórias para a câmera e transmitam suas vivências, que se encontram no limiar entre ficção e realidade.

Coutinho insiste que para ele não interessa se o que o personagem fala corresponde exatamente à realidade por ele vivida. Se a história contada é verídica ou está acompanhada de uma dose de exageros ou enfeites, ou mesmo são falsas. O que chama atenção do diretor é o modo como as pessoas relatam suas experiências e a

propriedade não da verdade, mas da representação, expressa através da fabulação, uma espécie de jogo livre e criativo. Neste caso, o simbólico, a alegoria e o lúdico, assumem muito mais importância do que o real ou a ficção, do que a verdade ou a mentira. (SILVA; DINIZ, 2012, p. 145).

Portanto, o que menos interessa é a quem pertence a história, não importando quem fala a verdade, pois a verdade da filmagem, quer dizer, do próprio cinema, é bem mais importante que a verdade da história. “Sendo inventadas, encenadas, intimamente contadas ou manipuladas, são verdadeiras histórias do cinema e dos movimentos que dele possam partir. Em última instância o que Eduardo Coutinho designa em seus filmes é a própria significação cinematográfica” (DINIZ, 2011, p. 128). Deleuze (2007) assegura que é justamente a identidade do personagem real que deve ser quebrada (potência do falso), em favor de sua criação. Por isso é que, seguindo Deleuze, assinalamos que os personagens, ao assumirem histórias de pessoas reais, tornam-se outros (figura da alteridade).

É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia. A personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir que se confunde com um povo (DELEUZE, 2007, p. 185).

Nesse sentido, podemos concluir que Eduardo Coutinho, assim como Jean Rouch, também procura o outro em seus filmes. “Eu não sou mulher. Eu faço filme sobre o outro. Eu faço filme sobre o pobre não é porque sou um intelectual de classe média, é porque eu procuro sempre o outro” (JOGO, 2007). Mulheres são o que ele não é; elas constituem o “outro” que Coutinho busca em seus filmes. Ao realizar um filme sobre o outro, o diretor, assim como seus personagens, também se torna outro.

Em *Jogo de cena* (2007), Coutinho procura desenvolver um ambiente em que ocorra uma aparente naturalidade da situação/ação, para que ela possa ser capturada e filmada. Todavia, o diretor assume uma postura de provocador (figura do agente provocador), ouvindo atentamente os relatos e fazendo indagações que ensejam dar continuidade às histórias. O cineasta faz-se interlocutor e personagem. “Ele encena como diretor e provoca seus entrevistados com intenções nada neutras, direcionando as encenações em prol de seus desejos”. (DINIZ, 2011, p. 126). Ademais, não podemos deixar de assinalar a presença de toda uma equipe de filmagem, que possibilita a concretização do jogo cênico idealizado pelo cineasta. “Eduardo Coutinho tem o papel de provocar o surgimento de histórias. Em seus documentários ele se tornou um mediador de universos particulares, onde a câmera serve de espelho para personagens que reinventam suas narrativas” (SILVA; DINIZ, 2012, p. 144).

Um diretor como Eduardo Coutinho consegue extrair de personagens, olhando estaticamente a câmera, um exibicionismo delicado, mas exibido, no qual personalidades dão tudo de si com intensidade, como provocadas por um encantador que, quieto no canto, provoca a serpente da exibição. [...] Coutinho privilegia um conjunto de personagens que retornam sobre si, sintonizando sua personalidade à demanda do sujeito-da-câmera na tomada. Costuma compor um sujeito-da-câmera quieto, que não é propriamente exibicionista em sua presença, mas que provoca a encenação afecção (RAMOS, 2008, p. 112).

Por fim, assinalamos que em *Jogo de cena* observamos o duplo movimento da semiose que se traduz, em primeira instância, na relação das personagens com o vivido; e, em segunda instância, na relação dessas personagens com suas atuações, representações de si mesmo, efetuadas por atrizes conhecidas, atrizes desconhecidas e mulheres comuns.

### 5.2.2 Figuras para se pensar a imagem-documento em *Jogo de cena*

Vimos na primeira parte deste segundo ensaio de que maneira o diretor Eduardo Coutinho conduz o “jogo” de representação em seu filme. Assinalamos que o uso da entrevista, característico do cinema-verdade, é o elemento propulsor da narrativa, em que os personagens ficcionalizam suas próprias experiências assim como as vivências de outros personagens, e onde identificamos as figuras da imagem-documento.

A seguir, na segunda parte deste ensaio, após a identificação das figuras, ocorrida na apresentação do filme, discutimos a pertinência de se pensar essas figuras como preponderantes para a imagem-documento e o funcionamento destas no filme de Coutinho. Assim, buscamos problematizar o conceito de imagem-documento sob a luz dessas figuras, que compreendem a potência do falso, a alteridade do personagem (o personagem torna-se outro ao assumir outra identidade), o jogo cênico (jogo de *mise-en-scène*) e o agente provocador (o diretor que instiga o personagem a fabular).

#### 5.2.2.1 A potência do falso

Desde o início do filme, os personagens estão sempre assumindo histórias de outras pessoas, também personagens. Todavia, só percebemos se tratar de histórias de outros personagens, senão aqueles que as estão contando, no decorrer da entrevista, na medida em que os personagens são mostrados pelo enunciado fílmico. É aí que passamos a desconfiar que algumas histórias não pertencem àquelas que a apresentam. O aparecimento das atrizes profissionais, conhecidas do grande público, contribui para essa identificação. Entretanto,

algumas dessas histórias também pertencem a essas próprias atrizes, o que acaba complicando ainda mais a identificação que, na verdade, é o que menos importa, conforme já asseveramos.

Em *Jogo de cena*, os personagens estão o tempo todo representando outras vivências, assumindo para si a experiência do outro. É o momento em que é engendrada a potência do falso, que faz com que o personagem se torne falso ao assumir essa nova identidade, constituindo uma das figuras da imagem-documento.

É uma potencia 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. [...] Compreendemos que a potencia do falso é também o princípio mais geral a determinar o conjunto das relações na imagem-tempo direta (DELEUZE, 2007, p. 161).

Logo no início do filme, temos uma cena em que a personagem Mary Sheila (figura 12) interpreta outra personagem, Jack Brown, assumindo a identidade desta última. Ao fazer essa interpretação, Mary condensa coisas que são dela própria e outras coisas que fazem parte da vivência de Jack.

Figura 12 – Mary Sheila interpretando Jack Brown



Fonte: JOGO... (2007)

*“Eu queria ser Paqueta do Show da Xuxa. Impossível né?! Do tipo, não tinha pele clara, olho azul nem cabelo bom. Mas aí eu falei, pow, não dá pra ser Paqueta, mas eu vou fazer teatro, que já é um mundo muito louco já. Mas eu não tinha noção do que era ser atriz, do tipo, o que é ser atriz? Eu cheguei em casa, liguei a Televisão no Video Show e tava passando o grupo de teatro ‘Nós do Morro’, que era no Vidigal. E eu sabia que o Vidigal era que meio perto da Gávea” (JOGO, 2007).*

### 5.2.2.2 A alteridade (o personagem torna-se outro)

Quase uma hora depois da exibição da cena anterior é que vamos saber que a vivência referida não pertence ao personagem Mary Sheila e sim ao personagem Jack Brown, atriz do grupo “Nós do Morro”, como a própria Mary Sheila. Jack Brown (figura 13) conta para o diretor que possui um grupo de rap, o que suscita o pedido instantâneo de Coutinho para que ela cante. A personagem na mesma hora atende, cantando um rap. É aí que percebemos que Mary Sheila, no início do filme, estava representando a história de Jack Brown.

Figura 13 – Atriz Jack Brown



Fonte: JOGO... (2007)

*“Jaqueline Ferreira Gonçalves, neguinha, pequenininha, do cabelo de Canecalon, e tinha o sonho de ser Paqueta do Show da Xuxa. Mas que ilusão! Não tinha pele clara, não era loira e nem cabelo bom. [...] Eu, Jack Brown, tinha um estilo muito louco” (JOGO, 2007).*

Ao interpretar Jack Brown, Mary Sheila oferece-nos imediatamente uma imagem atual e virtual. A imagem virtual é representada pelas vivências de Jack Brown, atualizadas na representação feita por Mary Sheila. No entanto, ao contrário da imagem-lembrança, essas imagens não são apresentadas por *flashbacks* e, diferentemente da imagem-sonho, não se atualizam nas imagens seguintes. Com efeito, assinalamos a presença da coexistência entre uma imagem atual (de Mary Sheila) e uma imagem virtual (de Jack Brown), constituindo, dessa forma, imagens que são simultaneamente atuais e virtuais (imagem-cristal).

Percebemos, na cena, o efeito indicial de correlação entre a representação de Mary e as vivências de Jack. Todavia, essas imagens experimentam uma relação que preserva sua condição de correlação, mas que assume agora uma relação mais temporal do que espacial

entre o signo e seu objeto. É a forma de presente-passado, encarnada na representação de Mary Sheila.

Portanto, avaliamos que apesar do inegável caráter representativo que a atuação de Mary Sheila possui, as imagens resultantes dessa representação deixam de servir apenas como indícios do que foi vivido pelo “outro” personagem (Jack Brown) para agir como flecha (do tempo) que aponta para o vir a ser vivido. É o instante de passagem da secundidade do movimento (imagem-ação) para a secundidade do tempo (imagem-documento).

Na mesma cena inicial de *Mary Sheila*, Eduardo Coutinho indaga a atriz amadora sobre o que ela está fazendo atualmente no grupo “Nós do morro”. Mary declara que está atuando na peça “Gota D’Água”, de Chico Buarque, representando a personagem de Joana, a Medeia da peça. É aí que percebemos, no filme, que a personagem de Mary Sheila também se torna outra, não somente ao interpretar as vivências de Jack Brown, mas também por representar, para a câmera de Coutinho, o papel de Medeia (figura 14) que ela faz na peça de Chico Buarque, personagem da qual ela afirma emprestar toda a sua força: “Ela é forte, ela mata os filhos. Eu empresto minha força pra ela” (JOGO, 2007).

Figura 14 – Mary interpretando Joana (Medeia)



Fonte: JOGO... (2007)

*“Meus filhos, mamãe queria dizer uma coisa pra vocês. Fiquem pertinho de mim. Que nós três juntinhos vamos pra um lugar assim que parece um campo macio. Lá tem jogo de bola todo dia. Tem confeitaria; tem aniversário todo dia. Lá ninguém fica triste. Lá não dói. Lá ninguém fica só. A Creonte e a Jasão. Para vocês, eu deixo esse funeral, porque morrer com a desgraça de um sofrimento, é melhor morrer por morte de envenenamento. Come um bolo, come. Isso!”* (JOGO, 2007).

Nesta cena, Mary Sheila efetua a invenção da personagem de Medeia através de sua representação, que não é mais da ordem do indicial, mas da ordem da flecha do tempo, da

imagem-documento. É justamente esse caráter inventivo, próprio da imagem-documento, que faz com que o personagem torne-se outro, ao assumir histórias que não lhes são próprias, instaurando o domínio da secundidade do tempo.

### 5.2.2.3 O jogo de *mise-en-scène*

Na sequência, surge a primeira atriz conhecida do grande público, Andréa Beltrão (figura 15), que também se torna outra ao representar a vivência da personagem Gisele Alves, que atendeu ao anúncio de Coutinho. Andréa atua com base no depoimento de Gisele, que relata o drama da perda de seu filho. Nesse momento, temos a representação de um sonho, em que Andréa, assumindo a experiência de Gisele, relata ter tido um sonho com o filho morto.

Figura 15 – Andréa Beltrão representando Gisele



Fonte: JOGO... (2007)

*“Eu sonhei que era mãe de um menino de onze anos. E nesse sonho eu ia buscar essa criança numa clínica. E era uma criança com muitos problemas, muito doente, atrofiada, assim. Aí vinha uma médica, que eu acredito porque tava toda de branco, enfim, e entregava essa criança pra mãe e dizia: ‘Mãe pode ir, seu filho tá liberado!’ Enfim” (JOGO, 2007).*

Logo depois de representar a vivência de Gisele, Andréa Beltrão comenta e corrige sua atuação para Eduardo Coutinho. É um retorno à situação inicial, à sua condição de atriz. Dessa vez, Andréa está representando diante da câmera de Coutinho sua reflexão crítica sobre a atuação que acabou de desempenhar, na qual se inventou Gisele Alves. A atriz declara que não queria chorar, mas foi inevitável ceder às lágrimas enquanto atuava, por conta das emoções que a personagem carregava. A atriz diz que se tivesse se preparado para chorar não teria ficado tão incomodada como ficou na cena (figura 16). “Andréa Beltrão não tinha

preparado nenhum choro quando ensaiou o texto em casa (segundo depoimento da atriz em outro momento do filme), pensava inclusive que não combinava com a personagem dona da história” (DINIZ, 2011, p. 125).

Figura 16 – Andréa Beltrão comentando sua atuação



Fonte: JOGO... (2007)

“Coutinho: *O que você sentiu?*

Andréa: *Não, eu não sei o que eu senti não (pausa). Não, eu tentei falar o texto da maneira mais fiel que eu pude, sem agredir, sem criticar, sem imitar.*

Coutinho: *Mas falou com serenidade...*

Andréa: *A serenidade eu tentei, tentei, lutei pra ter. Mas é que não dá. Esse texto todas as vezes que eu fui decorar. Eu acho que se eu tivesse me preparado como atriz pra chorar, eu não teria ficado tão incomodada. Eu fiquei incomodada chegou uma hora no texto que eu falei: ‘gente, eu não vou conseguir falar’.*

Coutinho: *Aqui, agora?*

Andréa: *É, teve uma hora que eu dei uma parada assim que eu falei: ‘será que eu paro e peço pra fazer de novo?’. É porque eu achei que eu já estava muito emocionada demais” (JOGO, 2007).*

Esse aspecto de permitir que os personagens comentem e corrijam suas atuações é um jogo (de encenação) proposto por Coutinho e dialoga com o praticado por Jean Rouch em *Eu, um negro* (1959). No filme do diretor francês, o cineasta possibilita que seus personagens de Treichville, subúrbio de Abidjan (Costa do Marfim), comentem as representações que desempenharam, como é o caso de Oumarou Ganda, que se inventou Edward Robinson.

Na cena, Andréa Beltrão torna-se outra ao assumir as vivências de Gisele. Logo depois de desempenhar sua representação, a conhecida atriz retorna ao ponto de partida, falando de si enquanto atriz, comentando a sua “própria representação”; o que implica em uma nova representação, agora de si mesma. É esse aspecto que alude à serialização do tempo, característica da imagem-documento. O antes (as vivências de Gisele) e o depois (comentando sua atuação) de Andréa Beltrão não incidem em resoluções sucessivas do tempo, mas



constituem duas faces de uma mesma potência, que tem como propriedade colocar em questão a própria noção de verdade.

Com a atriz Fernanda Torres (figura 17) também ocorre situação semelhante. Porém, antes de comentar sua atuação, a experiente e reconhecida atriz trava ainda na representação que faz da personagem Aleta. Depois de alguns intervalos, Fernanda tenta retomar a encenação (o jogo), mas não consegue; trava novamente, e fica em silêncio. Nesse instante, temos uma imagem-pulsão, expressa através de uma pulsão do silêncio, situada entre a afecção e a ação, na qual Deleuze (2007) afirma ser extraída dos sentimentos e emoções dos personagens. Portanto, nesse caso, o silêncio não chega a designar uma ação, mas vai além de uma afecção: uma pulsão (do silêncio).

Após um momento em silêncio, a atriz se diz perdida. São esses deslizos que dão a tônica do jogo, no qual Fernanda Torres comenta sobre sua própria representação. Nesse momento, a atriz pronuncia uma frase emblemática que evidencia a concepção vacilante de realidade que o documentário envolve (conforme já discutimos): “parece que eu estou mentindo para você” (JOGO, 2007).

Figura 17 – Fernanda Torres explicando sua representação



Fonte: JOGO... (2007)

“Fernanda: *Parece que eu estou mentindo pra você*

Coutinho: *Por que você acha?*

Fernanda: *Engraçado (pausa). Tão engraçado!*

Coutinho: *Você acha que está próxima demais da Aleta real? O ‘só está mentindo’ vem de quê? De quê que você acha que pode vir isso?*

Fernanda: *Não sei, é delicado. Não sei. Eu não separo ela do que ela diz, entende? Acho impossível separar assim. Conforme eu fui te falando assim e você me olhando, parecia que minha memória tava mais lenta que a dela, entende? Parece que a fala vem antes de você ter visto, entende? Aí isso foi me incomodando assim. E todas as vezes que eu passei em casa, eu não tive isso assim. [...] E eu fiquei com vergonha de estar diante de você. É engraçado, sabe?*

Coutinho: *Você, atriz?*

Fernanda: *É, porque dá vergonha representar. Representar dá vergonha. É engraçado é que aqui tem um ar de teste, sabe?"* (JOGO, 2007).

O depoimento da atriz traduz a essência do jogo cênico oferecido por Coutinho. Assim, podemos dizer que mesmo atrizes famosas e experientes também “sofrem com o acaso do documentário e levam rasteiras da espontaneidade” (DINIZ, 2011, p. 125). Com efeito, observamos que as atrizes, em primeira instância, representam pessoas comuns e, em segunda instância, falam de si mesmas, enquanto pessoa e atriz, comentando a função (fabuladora) que desempenharam. Verificamos também que tanto com Andréa Beltrão quanto com a atriz Fernanda Torres, Coutinho tem a função de provocar comportamentos desconfortáveis, com indagações que visam instigar respostas delicadas e instáveis. Em alguns casos, não conseguimos nem chegar a uma ação por parte dos personagens, como ocorre com a pulsão do silêncio, referida anteriormente. Esse ato provador é outra figura da imagem-documento, que veremos a seguir, sob outras circunstâncias.

#### 5.2.2.4 O diretor como provocador

Assim como ocorre em *Iracema, uma transa amazônica*, identificamos também em *Jogo de cena* a figura do agente provocador. Mas, diferentemente do que acontece na obra de Bodanzky e Sena, no filme de Coutinho é o próprio cineasta que adquire o papel de provocar a atuação de seus personagens. Observamos na cena da personagem Sarita Houli (figura 18) que Coutinho tenta extrair dela suas lembranças delicadas e seus sentimentos incômodos, fazendo com que a personagem sinta-se desconcertada e tímida para falar sobre o que lhe é indagado, mesmo sabendo de antemão que perguntas daquele tipo seriam normais e, por isso, já esperadas. Acontece que, mesmo que a pessoa espontaneamente tenha se apresentado para fazer o documentário e, portanto, sabendo desde o início que tais indagações poderiam acontecer em cena, ainda assim ela não se sente totalmente preparada para responder tais perguntas. Mesmo sendo esperados, os questionamentos de Coutinho causam uma espécie de mal-estar nos personagens. Com efeito, esse ato provocador efetuado pelo diretor, que deixa seu personagem desarticulado, congrega outra figura da imagem-documento.

Figura 18 – Sarita contando sua história



Fonte: JOGO... 2007

“Coutinho: *E quando você sentiu uma ruptura em relação a sua filha?*  
 Sarita: *Ah, essa história eu não conto não senão eu morro. Não, não, eu conto sim*” (JOGO, 2007).

Coutinho utiliza informações e também baseia sua entrevista nos depoimentos que os personagens (figuras 19, 20 e 21) forneceram durante os testes, realizados em período anterior às filmagens com sua assistente. Dessa forma, o diretor também utiliza informações que obteve nesses testes para provocar suas entrevistadas, com o intuito de capturar o desconforto do personagem no momento em que ele ocorre e, principalmente, apanhar as escolhas e maneiras que essas mulheres lançam mão para saírem desse embaraçoso jogo cênico, que não por acaso acontece em um palco.

Figura 19 – Claudiléa falando da morte do filho



Fonte: JOGO... 2007

“Coutinho: *Você disse no teste alguma coisa: ‘Deus é bom, mas não comigo’?*”

Claudiléa: *É, (pausa) ele fez maldade comigo (pausa). Mas hoje ele tá me recompensando com minha filha. Mas não chego a me convencer não, porque ele não respondeu até hoje por que ele tirou o meu filho*” (JOGO, 2007).

Figura 20 – Atriz (amadora) Marina D’Élia



Fonte: JOGO... 2007

“Coutinho: *Você disse aqui: ‘eu tenho certeza que sou uma atriz nata’.*

Marina: *Pretenciosa, né? (risos).*

Coutinho: *Não, não.*

Marina: *É, eu acho que eu sou, mas eu tenho muito que aprender ainda*” (JOGO, 2007).

Figura 21 – Atriz (amadora) Lana Guelero



Fonte: JOGO... 2007

“Coutinho: *A gente nunca tinha se visto, tinha?*

Lana: *Não!*

Coutinho: *Quer dizer que eu te conheço mais que você, não é isso?*

Lana: *Me conhece (assustada).*

Coutinho: *Mas você vai ficar calma, né?*

Lana: *Não, eu já estou calma*” (JOGO, 2007).

Esse comportamento, nada indiferente adotado pelo cineasta, é fundamental para provocar reações e comportamentos dos personagens, situações que devem ser (delicadamente) capturadas pela sua câmera. Além disso, a presença da câmera e de todo um *set* de filmagem são fatores que também atuam como provocadores, mas com um caráter mais inibidor do que verdadeiramente provocativo do que é feito por Eduardo Coutinho. “Há uma equipe por trás, existem equipamentos, além na onipresença do diretor, que assume uma postura nada observadora do cinema direto, mas, sim um provocador ativo na escuta das histórias. Não é uma simples conversa [...]” (DINIZ, 2011, p. 125).

Portanto, pensamos que a imagem-documento vai se consolidar em *Jogo de cena* através da potência do falso, que substitui a fórmula do verdadeiro para a ascensão do falso; da alteridade do personagem, onde o personagem torna-se outro ao assumir vivências que não são suas; do jogo de *mise-en-scène*, que promove o vai-e-vem da encenação, jogando (brincando) com um conjunto de personagens através da entrevista/conversa e permitindo que eles comentem e corrijam suas atuações; e do agente provocador, no qual o diretor assume o papel de instigar as ações de seus personagens para o filme.

### 5.3 DI GLAUBER E A IMAGEM-DOCUMENTO

Neste terceiro ensaio, apresentamos o filme *Di Glauber* (1976), mostrando o contexto histórico, político e cultural de sua produção, bem como as influências recebidas do cinema-verdade. A delirante justaposição de imagens, instaurada a partir da montagem nuclear desenvolvida pelo diretor, é o fio condutor da narrativa cinematográfica. Ainda na apresentação, apontamos as figuras que podem ser pensadas como preponderantes para a constituição da imagem-documento no filme.

Após a identificação dessas figuras, observamos o funcionamento delas em algumas cenas da obra de Glauber. Assim, problematizamos o conceito de imagem-documento sob o viés das figuras encontradas, que compreendem o transe (narração dos encontros), o deslocamento (ruptura do esquema sensório-motor) e a montagem nuclear (embaralhamento de referências).

#### 5.3.1 Apresentação do filme *Di Glauber*

Em 1977, o cineasta Glauber Rocha produziu um polêmico filme, em que documenta o velório e enterro de seu amigo pintor Di Cavalcanti (que morreu em dezembro de 1976),

estruturado a partir do que Eisenstein (2002) denomina “montagem nuclear”. O título do filme foi concebido inicialmente por Glauber como *Ninguém assistirá ao formidável enterro da tua última quimera, somente a ingratidão, aquela pantera, foi a tua companheira inseparável*, extraído de um poema de Augusto dos Anjos. Posteriormente, o título original foi simplificado para *Di Cavalcanti Di Glauber*, e passou também a ser conhecido como somente *Di*, e ainda *Di Glauber*, nome que escolhemos para referir o filme neste trabalho.

*Di* causou controvérsia desde sua realização. No dia seguinte ao enterro e, conseqüentemente, o dia seguinte das filmagens, o “Jornal do Brasil” noticiava: “filmagem causa espanto e irrita filha e amigos”. Glauber não perdeu a chance, incluiu esse e outros textos pesquisados no documentário, dizendo inclusive o jornal, o caderno e a página do texto (BAGGIO, 2009, p. 167).

O filme teve sua exibição proibida no país, a partir de 1979, por uma liminar concedida ao mandado de segurança<sup>27</sup> impetrado pela filha do pintor, Elizabeth Di Cavalcanti. Ainda assim, a obra de Glauber Rocha ganhou o Prêmio Especial do Júri do Festival de Cannes, no ano de 1977, tendo sido indicado também a Palma de Ouro como melhor curta-metragem naquele Festival.

Na primeira parte do filme, Glauber, com a câmera na mão (e, certamente, uma ideia na cabeça), filmou o velório do pintor no Salão do Museu de Arte Moderna. Na segunda parte, o cineasta baiano filmou o sepultamento de Di Cavalcanti no Cemitério São João Baptista, no Rio de Janeiro.

Na manhã da morte de Di, Glauber Rocha pediu emprestado ao amigo cineasta Nelson Pereira dos Santos, de que já tivera sido assistente, uma câmera 16 mm e quatro latas de negativos. Acompanhado do assistente de câmera Nonato Estrela, do assistente de direção Ricardo Pudim e do ator Joel Barcelos, Glauber dirigiu-se ao velório do pintor para realizar o que denominou de sua grande homenagem. “*Di Cavalcanti* foi feito num impulso. Acordei de manhã, sete e meia, li que o Di tinha morrido; nove horas fui filmar” (ROCHA, 2006, p. 332).

Além do velório e do enterro, Glauber também filmou uma exposição de quadros de Di Cavalcanti, que ocorria na época de seu falecimento. O cineasta filmou ainda dentro da produtora de Nelson Pereira dos Santos (de quem tivera sido assistente), onde foram feitas as cenas com o ator Antônio Pitanga. Ao todo, foram quatro dias de filmagem que resultaram em um vasto material bruto, ordenado e configurado pelo montador Roberto Pires.

---

<sup>27</sup> Gnaspari (2003) levanta a hipótese de que o filme não estaria proibido, uma vez que, segundo o autor, a ação judicial foi movida contra a Embrafilme e não contra o cineasta, detentor dos direitos de exibição da obra. Nesse caso, o processo poderia ser anulado por não indicar corretamente as partes envolvidas.

O áudio também desempenha um papel fundamental no filme de Glauber. As músicas de samba, de Carnaval e de Jorge Ben (Jor) dão ritmo à montagem, que alterna as cenas do velório e do enterro do pintor com situações da cultura popular e da vida de Di Cavalcanti. A narração é do próprio Glauber Rocha que, de forma delirante, exalta a importância da obra do pintor para a cultura e arte do Brasil. “A voz de Glauber está literalmente dentro do filme, jorrando uma série de informações sobre a relevância do falecido para a arte brasileira e sua relação de amizade com ele. Tudo por meio de um mosaico sonoro de músicas e falas [...]” (PRIOSTE, 2008, p. 73).

Em sua montagem, o filme mostra todos esses elementos através de uma narrativa frenética, resultante da opção estética adotada pelo cineasta, fazendo emergir a figura do transe. Deleuze (2007, p. 265) comenta que “o transe é transição, passagem, ou devir: é ele que torna possível o ato de fala, através da ideologia do colonizador, dos mitos do colonizado, dos discursos do intelectual”. Silva e Araújo (2012a, p. 26) afirmam que “o transe pressupõe o desligamento da realidade racionalizada, propondo a perda da referencialidade tipicamente ocidental”.

Quando Glauber concebe o transe para quebrar o seu vínculo com as formas da realidade estabelecida pelo colonizador, ele trabalha em um espaço de indiscernibilidade. Não se sabe o que é o quê na narrativa, os sons e as imagens se misturam em uma lógica onírica, que quebra com a visão de mundo ocidental (SILVA; ARAÚJO, 2012b, p. 62).

Personagens alegóricos que representam a cultura brasileira também propulsionam o filme de Glauber Rocha. O ator Antônio Pitanga interpreta o negro que dança sorridente para a câmera. A modelo Marina Montini, musa de Di Cavalcanti, representa a morte. O ator Joel Barcelos mistura-se aos familiares do pintor no velório para se inventar “São Jorge”.

No caso, parece ser a transcendência à morte que interessa Glauber. Para isso, ele faz uso do velório e do sepultamento como espaço de expressão, e até mesmo o cadáver, alegoricamente, passa a representar um personagem, o dragão, que está morto, foi vencido por São Jorge, personificado no ator Joel Barcelos e, como todos ali presentes, incorporado pelo ambiente fílmico. Portanto, ao ser lido pelas lentes da alegoria, o filme ganha um novo sentido, passa a carregar uma carga simbólica. Transforma-se numa espécie de representação para um duelo entre vida e morte, no qual o sobrevivente é a arte, a arte de Di Cavalcanti (PRIOSTE, 2008, p. 72).

Ao desenvolver a representação da morte de uma forma completamente distinta da que estamos habituados, daquela que estamos acostumados a reconhecer (imagem sensório-motora), Glauber estabelece um deslocamento (figura da imagem-documento) que provoca

uma ruptura do esquema sensório-motor, apontando para um novo tipo de significação (da morte).

Essa desmaterialização da realidade e a posterior transformação dela em signo estabelecem um processo de significação que se coloca como diferente do habitual. Não é mais a realidade que força o signo à sua adaptação [como propunham os modelos clássicos de representação], mas o signo [semiose] que interfere na realidade de maneira a transmutá-la (SILVA; ARAÚJO, 2012a, p. 26).

Podemos observar essa nova e diferente representação da morte que Glauber propõe quando, por exemplo, ouvimos uma espécie de locução esportiva. O cineasta narra os procedimentos de sua filmagem no velório como se estivesse narrando uma partida de futebol, inclusive com a imitação do que constituiria um “gol”, momento culminante de uma partida de futebol, que Glauber transforma em jogo cênico/radiofônico.

Glauber simula um tom de narração esportiva, o que, evidentemente, causa estranhamento para um velório, mas também parece ser mais uma chave de abertura para um documentário/alegórico do que uma zombaria com a figura do artista morto. A narração esportiva e, particularmente, a futebolística, tem uma forte tradição no imaginário popular, identifica com muita propriedade a noção de um grande evento, espaço em que heróis são idolatrados. O que será retomado no fim do documentário com a música “Umbabarauma – um jogador de lança africano”, de Jorge Ben, um samba rock agitado que narra a consagração de um jogador de futebol africano (PRIOSTE, 2012, p. 06).

Nesse ponto, com a música de Jorge Ben (Jor) “Umbabaraumba”, Glauber recupera o tema africano (o diretor havia realizado *O leão de sete cabeças* – 1971, naquela mesma década, onde filmou no Quênia) e o compartilha com o tema da morte, sob o viés mítico que considera a morte um ritual de passagem para vida. Embora, de acordo com Prioste (2008), Glauber relacione equivocadamente essa perspectiva à mitologia africana – posto que, segundo o autor, ela é indígena – o que importa, no cinema de Glauber, é a maneira com que o cineasta aborda a cultura popular (brasileira).

[...] Esta cultura popular ou o desconhecido, não é tratada apenas como folclore, mas como manifestação de um inconsciente estrutural, uma linguagem primária que encontra sua representação nos mitos do Brasil, mas vai além e se instaura como código da sociedade subdesenvolvida. Estes mitos – sejam eles originários de nossas raízes indígenas ou africanas ou mesmo nossos mitos modernos, da violência, da fome, da revolução – colocados em transe serão utilizados por Glauber como matéria prima na busca de uma linguagem que redescobre o país (SILVA; ARAÚJO, 2012b, p. 63).

Glauber reúne todos esses elementos no que ele concebe como montagem nuclear (figura da imagem-documento). Nesse sentido, apontamos que a montagem intelectual de



Eisenstein (2002, 2004) contribui para desatar de Glauber as possíveis amarras que o Cinema Novo ainda infligia a seus idealizadores e faz com que ele estabeleça “um diálogo que se desdobra na contribuição original que vem dar a teoria quando pensa no novo modo de abertura em leque de associações temáticas da montagem como uma explosão em cadeia – liberação de uma intensidade de valores plásticos [...]” (XAVIER in ROCHA, 2006, p. 15). Tal “irradiação de valores plásticos”, apontadas por Ismail Xavier, é verificável na inserção de elementos informativos na montagem do filme, como textos, trechos de livros, locução em tom futebolístico, poesias, músicas, pinturas e fotografias. É dessa forma que Glauber, influenciado por Eisenstein, desenvolve uma relação (montagem) dialética entre os vários elementos que constituem a obra fílmica.

Assim como a montagem nuclear, as estilísticas do cinema-direto e do cinema-verdade são outros importantes elementos implicados em *Di Glauber*. De um lado, observamos que o filme congrega elementos que remetem a um modelo mais tradicional de documentário, típico da Escola Inglesa, com textos *off* mais didáticos e explicativos, e com uma menor intervenção por parte do cineasta (o diretor filma o acontecimento derradeiro). Por outro lado, ecoam fortes influências do cinema-verdade de Jean Rouch. Além de elementos técnicos característicos da estilística francesa, como o uso da câmera na mão e a utilização de som direto, verificamos em *Di* também um caráter mais intervencionista, enquanto perspectiva estética. Em muitas cenas, Glauber faz questão de aparecer como manipulador, colocando-se como interventor no velório e no enterro do pintor. Além do mais, outro aspecto que aproxima o filme de Glauber do cinema-verdade é o fato de o cineasta brasileiro deixar claro para o espectador os procedimentos e as intenções de suas filmagens, assim como faz Rouch.

### **5.3.2 Figuras para se pensar a imagem-documento em *Di Glauber***

Observamos, na primeira parte deste terceiro ensaio, o modo como o cineasta Glauber Rocha documenta o velório e o enterro de seu amigo pintor Di Cavalcanti, através de uma narrativa delirante, cuja matéria expressiva revela-se na montagem nuclear.

A seguir, discutimos a pertinência de pensar as figuras do transe – que se expressa na narração dos encontros; do deslocamento – que provoca uma quebra do esquema sensório-motor; e da montagem nuclear – onde ocorre o embaralhamento de referências, em séries de tempo – como preponderantes para a imagem-documento. Com efeito, observamos o funcionamento dessas figuras nas cenas que propomos, com o intuito de problematizar tais figuras sob o viés conceitual da imagem-documento.

### 5.3.2.1 O transe (narração dos encontros)

Silva e Araújo (2012b, p. 61) atestam que os signos do transe em Glauber “traduzem a falha do esquema sensório-motor”. Assim, conforme os autores, esses signos (do transe), que concebemos enquanto figura de expressão da imagem-documento, “têm o papel de desligar a sua imagem deste mundo, exterior à tela de cinema”. “Glauber concebe o transe para quebrar o seu vínculo com as formas da realidade estabelecidas pelo colonizador” (SILVA; ARAÚJO, 2012b, p. 62).

O transe em Glauber é uma busca pelo Terceiro Mundo, onde ele alcança seu nível máximo de incompreensão lógica, seu inconsciente. Ele vai encontrar a expressão deste inconsciente nas manifestações da cultura popular. Não de uma cultura popular como folclore, mas como linguagem em permanente rebelião histórica, como aquilo que constitui o povo brasileiro, suas manifestações mais profundas (SILVA; ARAÚJO, 2012b, p. 62).

Assim exposta, a figura do transe nos leva a refletir que ela pode consistir em uma tentativa (desenvolvida por Glauber) de libertar o cinema da ideologia dominante, contribuindo, dessa forma, para a invenção de um povo. Deleuze (2007, p. 264) afirma que “o diretor de cinema se vê perante um povo duplamente colonizado, do ponto de vista da cultura: colonizado por histórias vindas de outros lugares, mas também por seus próprios mitos que se tornaram entidades pessoais a serviço do colonizador”. Diante disso, Deleuze (2007) conclui que Glauber Rocha é um cineasta que consegue destruir os mitos de dentro, através do transe. “O autor faz entrarem em transe as partes, para contribuir à invenção de seu povo, que é o único capacitado a constituir o conjunto” (DELEUZE, 2007, p. 265).

O início do filme (figura 22) mostra o trajeto que a equipe de filmagem percorre para chegar ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde estava sendo realizado o velório de Di Cavalcanti. O objetivo de Glauber é deixar claro para o espectador os procedimentos adotados para a produção do filme, ao estilo do cinema direto. As imagens desse começo são acompanhadas da locução do próprio Glauber lendo um trecho de jornal do dia seguinte às filmagens, que destaca a insatisfação da família do pintor com o cineasta.

Figura 22 – Percurso da equipe de filmagem



Fonte: DI... (1977)

*“‘Filmagem causa espanto e irrita filha e amigos’. Jornal do Brasil, quinta-feira, vinte e oito do dez de setenta e seis, primeiro caderno, página quinze: ‘filmagem causa espanto e irrita filha e amigos’” (DI, 1977).*

Mais adiante, com o uso da câmera na mão, Glauber Rocha mostra as imagens do velório do pintor no amplo saguão do Museu (figura 23). O interessante é que o signo que vai gerar todo o processo de semiose, no filme, é um homem que já morreu no enunciado fílmico e também no real vivido.

Figura 23 – Corpo de Di Cavalcanti



Fonte: DI... (1977)

*“Dois, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez, onze, doze... corta! Agora dá um close na cara dele. Barba por fazer, calça de brim azul marinho, casaqueto azul claro. Corta, vai entrar a sombra dele. ‘Filmagem causa espanto e irrita filha e amigos’. Um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez, onze, doze... corta! Agora dá um close na cara dele. Barba por fazer, calça de brim azul marinho, casaco azul claro, camisa esporte quadriculada, sapatos marrons.*

*O cineasta Glauber Rocha está parado ao lado do caixão de Di Cavalcanti no velório no Museu de Arte Moderna” (DI, 1977).*

Ao realizar um *close* do rosto de Di Cavalcanti, Glauber nos fornece imediatamente uma imagem-afecção, onde o rosto do pintor expressa possibilidades. O *close* nos permite analisar as multiplicidades de expressões que constituem o rosto. É por essa razão que Deleuze (2004) afirma que um afecto constitui a possibilidade imanente de um signo. Observamos na cena que o morto parece estar rindo para a câmera de Glauber, como se tivesse atuando e demonstrando sua consonância com a proposta cinematográfica do diretor.

Em paralelo às imagens do velório (figura 24), são mostradas imagens de pinturas e desenhos de Di Cavalcanti (figura 25), alternadas com a locução delirante de Glauber que, aos moldes do cinema-verdade francês, intervém diretamente na ação do filme. Aliás, é o encontro (arrebataador) dessas narrativas que instaura a figura do transe na obra do diretor brasileiro.

Figura 24 – Imagens do velório de Di Cavalcanti



Fonte: DI... (1977)

*“Carioca Di Cavalcanti é com a maior emoção que esse também carioca te traz esta saudação. É de todo coração, poeta Di Cavalcanti, que este também poetante te faz esta saagração. Amigo Di Cavalcanti, amigo de muito instante, de muita situação. Dos teus treze lustrous idos, cinco foram bem vividos na companhia constante, desse também teu irmão. Quantos amigos partiram, quantos ainda partirão. Mestre e pintor Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque, ou melhor, Di. Um ano sempre segue a outro ano, mas que tem, se mais um ano fica um homem igual a ti. Viveste, Di Cavalcanti, foste amigo e foste amante. Não há outro igual a ti” (DI, 1977).*

Figura 25 – Imagens de obras de Di Cavalcanti



Fonte: DI... (1977)

*“Amigo Di Cavalcanti, a hora é grave, é inconstante. Tudo aquilo que prezamos: o povo, a arte, a cultura, vemos sendo desfigurado pelos homens do passado, que por terror ao futuro optaram pela tortura. Poeta Di Cavalcanti, nossas coisas bem-amadas, neste mesmo exato instante estão sendo desfiguradas. Hay que luchar, Cavalcanti, como queria Neruda. Por isso, pinta, pintor, pinta, pinta, pinta, pinta. Pinta o ódio e pinta o amor, com o sangue de tua tinta. Pinta as mulheres de cor, na sua desgraça distinta, pinta o fruto e pinta a flor. Pinta tudo que não minta. Pinta o riso e pinta a dor. Pinta sem abstracionismo. Pinta a Vida, pintor. No teu mágico realismo” (DI, 1977).*

É dessa maneira, portanto, que acreditamos que Glauber contribui para a invenção de um povo. “Não o mito de um povo passado, mas a fabulação do povo por vir” (DELEUZE, 2007, p. 266). Assim, conforme Bentes (1993, p. 115) “o que nos interessa no cinema de Glauber e no pensamento de Deleuze é a possibilidade de uma fabulação comum ao povo e à arte”, que pode ser observada no filme *Di Glauber*, através da figura do transe.

### 5.3.2.2 O deslocamento (ruptura do vínculo sensório-motor)

Se o transe traduz a falha do esquema sensório-motor – que caracteriza o cinema do movimento –, é a figura do deslocamento que provoca essa ruptura sensório-motora, estabelecendo um dos princípios fundamentais da imagem-documento. “Para Deleuze o cinema do tempo rompe com o cinema do movimento quando não mais se vincula com um processo de representação da realidade, mas sim de criação estética” (SILVA; ARAÚJO, 2012a, p. 26).

A imagem perde o seu caráter de referencialidade, sempre se relacionando com uma dada realidade externa ao campo fílmico, e instaura em si mesma um processo de significação, uma imagem que não mais se refere, mas é pura. Para que ocorra esse

processo de desligamento, deve-se fazer romper o esquema sensório-motor (afecção – percepção – ação), o esquema que caracteriza a nossa compreensão de mundo e que é próprio do cinema do movimento (SILVA; ARAÚJO, 2012a, p. 26).

Em *Di Glauber* percebemos uma inusitada articulação de estilos, em especial, os concernentes à locução feita por Glauber, que propulsionam a anunciação fílmica. Ao executar essas várias locuções, o cineasta passa a narrar tempos diferentes, gerando uma subversão na relação espaço/tempo da tomada (imagem-cristal). O ápice desse deslocamento se dá quando o cineasta orienta os procedimentos de filmagem do velório (figura 26) como se estivesse narrando uma partida de futebol:

*“Agora dá uma panorâmica geral, enquadra o caixão no centro. Depois começa a filmar da esquerda para a direita, um, dois, três...”* (DI, 1977).

Figura 26 – Enquadramentos mostrados durante a locução futebolística



Fonte: DI... (1977)

Com essa locução futebolística, o cineasta acaba deslocando a representação costumeira da morte (como evento trágico), dando a ela um sentido (festivo, folclórico) totalmente diferente daquele a que estamos habituados. Assim, a narração futebolística, em um velório, impõe um deslocamento, que provoca uma ruptura do esquema sensório-motor (próprio da imagem-movimento), apontando para uma nova forma de significação, lançada como flecha no tempo (imagem-documento).

A grande homenagem (modernista) de Glauber para Di Cavalcanti foi tirar a morte da sua interpretação habitual. O diretor reúne elementos das culturas africana e indígena para engendrar essa dessemelhante forma de representação (da morte), que também dialoga com a cultura mexicana, conforme observamos na figura 27. “Para isso ele faz uso do velório e do sepultamento como espaço de expressão. Transforma-o numa espécie de um novo ritual de

representação para um duelo entre vida e morte, na qual a sobrevivente seria a arte de Di Cavalcanti” (PRIOSTE, 2012, p. 06).

Figura 27 – Gravura do mexicano J. G. Posada



Fonte: DI... (1977)

O deslocamento compõe, portanto, uma figura expressiva da imagem-documento que tem por objetivo maior “documentar”, de forma não habitual, a importância do pintor Di Cavalcanti para a cultura e a arte brasileira, produzindo novas semioses que apontam (como flecha no tempo) para a invenção de um povo. “Glauber, assim, transcria a realidade e a transforma em um signo do povo brasileiro, povo esse que, segundo Deleuze, ainda não existe, mas deve ser inventado” (SILVA; ARAÚJO, 2012b, p. 56).

### 5.3.2.3 A montagem nuclear (embaralhamento de referências)

Constatamos, anteriormente, que as figuras do transe e do deslocamento em *Di Glauber* podem funcionar em conjunto, posto que, enquanto o transe traduz a ruptura do esquema sensório-motor, é justamente a figura do deslocamento que vai provocar essa quebra sensório-motora. Não obstante possamos vislumbrar com razoável nitidez a autonomia de tais figuras, estas só podem ser verificadas através da narrativa cinematográfica imposta pelo cineasta. Nesse sentido, o diretor brasileiro desenvolve um tipo de narrativa que tem na montagem seu principal elemento produtor de significados, a qual Glauber denomina “montagem nuclear”.

Como anunciamos na apresentação do filme, a montagem nuclear defendida por Glauber se estrutura a partir dos pressupostos teóricos que instituem a “montagem intelectual”, preconizada por Eisenstein (2002, 2004), influência assumida de Glauber Rocha.

É precisamente o que Eisenstein (2002, p. 86) define como “justaposição de sensações intelectuais” que o diretor brasileiro desenvolve em seu filme.

A montagem intelectual é a montagem não de sons atonais geralmente fisiológicos, mas de sons e tonalidades de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas [...] O cinema intelectual será aquele que resolver o conflito-justaposição das harmonias fisiológica e intelectual. Construindo uma forma completamente nova de cinematografia (EISENSTEIN, 2002, p. 86-87).

Tal justaposição referida por Eisenstein pode ser pensada no mosaico de fotogramas (figura 28) que propomos expressar o sentido revolucionário e libertário da imagem em Glauber Rocha, através de uma espécie de embaralhamento de referências. Como resultado desse tipo de montagem, temos imagens fragmentadas, recortadas, distorcidas, mostradas de forma alternadas, juntas a locução delirante e fragmentada do cineasta brasileiro.

Uma imagem deve sofrer das mesmas mazelas de seu povo, [...] mas que deve possuir o mesmo poder revolucionário: uma imagem violenta. Sua renúncia a noções de perfeição imagética, câmera estática, enquadramentos tradicionais, revelam uma tentativa de abandonar o colonialismo cultural. [...] O que parece primeiramente como um plano feio, quase mal-feito, é na verdade o que mais se aproxima da noção de beleza estética em Glauber: a pulsão criativa do Terceiro Mundo, sua semiótica (SILVA; ARAÚJO, 2012b, p. 57).

São imagens que renunciam ao didatismo cinematográfico e às práticas logocêntricas, assumindo o caráter verdadeiramente revolucionário do cinema, como fez Eisenstein ainda nos anos 1920. “Glauber diz que o filme deve ser visto como objeto, não como condutor de mensagens. Isso implica uma noção de que não se pode utilizar a produção de imagens como um veículo para expor ideias de revolução de forma didática” (SILVA; ARAÚJO, 2012b, p. 58).



Figura 28 – Imagens alternadas de *Di Glauber*

Fonte: DI... (1977)

A figura da montagem nuclear, da mesma forma que a figura do deslocamento, produz imagens que rompem com esquemas tradicionais de reconhecimento. E, da mesma maneira que a figura do transe, também estabelece novas significações. “É uma desterritorialização da realidade habituada para engendrar novas formas de semiose” (SILVA; ARAÚJO, 2012b, p. 70). Portanto, a montagem nuclear instaura uma imagem resultante do encontro de narrções – característico da figura do transe – que traduz a quebra do esquema sensório-motor, provocado pela figura do deslocamento. Essa imagem vai gerar significados a partir do embaralhamento de referências, que conduz a narrativa do filme.

Assim, a montagem nuclear, o deslocamento e o transe, encontrados no filme de Glauber Rocha, vão se unir às figuras da fabulação, do agente provocador, do personagem como intercessor (do diretor), da potência do falso, da alteridade do personagem e do jogo de encenação (*mise-en-scène*) encontradas nos outros dois filmes propostos, para compor as manifestações (brasileiras) de imagem-documento.

Tais figuras expressivas, encontradas em *Di Glauber*, *Iracema*, *uma transa amazônica* e *Jogo de cena*, engendram novas formas de semiose, constituindo as séries de potências que, como uma flecha (do tempo), apontam para o vir a ser do mundo. É a partir do estabelecimento dessas figuras que pensamos a imagem-documento como perspectiva documental (secundidade) da imagem-cristal.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, Deleuze atenta para uma nova forma de pensamento, que advém do processamento (em semiose) dos signos cinematográficos. A imagem-movimento representa (desde uma teoria clássica da representação, pré-semiótica) o mundo de forma orgânica e realista, oferecendo-nos imagens que se encontram subordinadas ao reconhecimento dos esquemas sensório-motores. A imagem-tempo, ao contrário de representar o mundo realística e organicamente, tal como é conhecido habitualmente, engendra a produção de uma instância real ainda a ser explorada.

Na descrição da imagem-movimento e da imagem-tempo, notamos que o pensamento de Bergson exerce forte influência sobre Deleuze. Privilegiando Peirce como intercessor deleuzeano, procuramos desconstruir a hegemonia bergsoniana nessa constituição, sugerindo que, não obstante a riqueza desses conjuntos de imagens elaborados por Deleuze, é possível pensar em um novo signo da imagem-tempo, no interior da imagem-cristal: a imagem-documento.

Nesse sentido, propomos pensar a imagem-documento como a perspectiva documental da imagem-cristal, cuja matéria seria composta por figuras de expressão. Através de ensaios, apontamos as figuras da fabulação, da potência do falso, da alteridade do personagem, do agente provocador, do personagem intercessor, do jogo cênico, do transe, do deslocamento e da montagem nuclear como manifestações de imagem-documento.

Tivemos aqui, portanto, dois empreendimentos. O primeiro referiu-se à demonstração das relações teóricas entre Peirce e Deleuze, evidenciando os limites e as potencialidades desse encontro. A esse respeito, consideramos que a influência de Peirce sobre Deleuze é observada em maior grau na imagem-movimento. Ocorre que, ao formalizar a imagem-tempo, Deleuze se utiliza de elementos mais tipicamente bergsonianos. Apesar de isso acontecer, não é difícil reconhecer a contribuição de Peirce também na criação da imagem-tempo; inclusive, pensamos que é possível ir além nessa tarefa semiótica; é o que propomos com a imagem-documento.

O segundo empreendimento foi o de caracterizar a imagem-documento à luz de tal discussão e sob o viés de suas figuras de expressão. Após explicarmos o estabelecimento das figuras da afecção (primeiridade), da pulsão, da ação (secundidade), da reflexão, da relação (terceiridade) e da percepção (*zeroidade*) na imagem-movimento e das figuras do sonho (primeiridade), da lembrança (secundidade) e do cristal (terceiridade) na imagem-tempo, buscamos elucidar teoricamente os aspectos que tornam inteligíveis a nossa proposta de

imagem-documento. Nesse sentido, identificamos os cineastas, movimentos, tendências e estilísticas que acreditamos congregam os precursores da imagem-documento, relacionando-os aos filmes (brasileiros) que escolhemos para expressá-la, com o intuito de elucidar de que forma esses elementos contribuem para se pensar semioticamente a constituição da imagem-documento.

Na descrição da imagem-documento, apontamos os elementos que nos levaram a sugerir-la como índice do tempo e discutimos os aspectos que permitiu-nos caracterizá-la pela presença da categoria de secundidade peirceana, própria do aspecto indicial que se traduz em sua imagem documental. Ao mesmo tempo em que propomos a imagem-documento como a face documental da imagem-cristal, chamamos a atenção para as variações especular e intersemiótica (do dinheiro, presente no filme dentro do filme) que a imagem cristalina pode comportar.

Com efeito, a imagem-documento, contrariamente às outras tendências da imagem-cristal que apresentam a coexistência (de uma ordem) do tempo entre passado e presente, vai apresentar o tempo em série, em séries que reúnem o antes e o depois em só devir, ao invés de separá-los. São essas séries que derivam e instituem as potências do falso, que instauram as imagens de fabulação, figuras preponderantes da imagem-documento. Como face documental da imagem-cristal, ao contrário de estabelecer indícios de uma realidade já vivida, a imagem-documento se coloca como uma flecha do tempo que aponta para frente, para o vir a ser do mundo, reflexão possibilitada pela ação do personagem real em seu ato de fabulação.

Concluimos que ao propor a imagem-documento empreendemos uma experiência desafiadora, cujos caminhos tiveram idas e vindas. A investigação das imagens cinematográficas a partir do encontro entre Charles Peirce e Gilles Deleuze consiste na imersão em duas complexas teorias, que muito ainda têm a nos revelar. As reflexões aqui lançadas nos permitem explorar algumas das potencialidades desse encontro, como a classificação dos signos genuinamente cinematográficos e a necessidade de uma revisão mais rigorosa dos conceitos de cinema clássico e de cinema moderno operados por Deleuze para expressar a imagem-movimento (com o primeiro) e a imagem-tempo (com o último).

Sobre esta última, o que empiricamente se percebe são teias que contêm imagens-movimento e imagens-tempo simultaneamente. Logo, a classificação didática e historicamente delimitada de Deleuze merece ainda revisões críticas à luz de uma semiótica capaz de perceber em um mesmo corpo fílmico diferentes nuances (há figuras do tempo que reconfiguram o cinema clássico e figuras do movimento que linearizam o cinema moderno).

Compreender o funcionamento (estético-ético-político) dessas teias parece ser um desafio fundamental para a semiótica contemporânea.

Em *Iracema, uma transa amazônica* (1974), por exemplo, identificamos as figuras da fabulação, do agente provocador e do personagem como intercessor do diretor como possíveis expressões da imagem-documento. Sabemos que a imagem-documento é concebida como tendência da imagem-cristal que, por sua vez, constitui uma imagem-tempo deleuzeana. No entanto, vimos que a obra de Bodanzky e Sena, ainda que haja predominância da imagem-documento em seu enunciado fílmico, também possui cenas que atestam a presença da imagem-movimento, especialmente, das imagens-ação, como refletimos no primeiro ensaio.

Verificamos que a imagem-pulsão, tipo de imagem-movimento intermediária entre a imagem-afecção (primeiridade) e a imagem-ação (secundidade), também está presente em *Jogo de cena* (2007), corporificada em uma pulsão do silêncio. Nesse ensaio, inclusive, ponderamos que o silêncio não chega a designar uma ação, mas vai além de uma afecção. Tal pulsão (do silêncio) é um dos elementos inseridos no jogo de encenação (*mise-en-scène*) proposto pelo diretor Eduardo Coutinho, que juntamente com as figuras da potência do falso, da fabulação e da alteridade do personagem formam as expressões da ordem imagem-documento no filme.

Encontramos uma imagem-afecção em *Di Glauber* (1977) no momento em que o cineasta faz um *close* do rosto do pintor falecido. Tal procedimento expressa a possibilidade imanente do signo, que se torna real quando Glauber tira a morte da sua representação habitual. Esse deslocamento, efetuado pelo diretor, vai se reunir às figuras do transe e da montagem nuclear para formalizar a expressão da imagem-documento no filme do diretor baiano.

Portanto, embora não sejam predominantes nos filmes que pensamos como imagem-documento, foram encontradas figuras (afecção, pulsão, ação) do movimento nessas produções, expressas por meio de imagens-movimento. Isso deixa clara a urgência que se instaura diante de uma revisão mais rigorosa sobre os conceitos de cinema clássico e cinema contemporâneo.

Apontamos ainda outras potencialidades que podem ser exploradas a partir do encontro entre Peirce e Deleuze. A questão da zeroidade parece-nos ser um desses desafios a ser investigado com maior rigidez e configura-se, na classificação empreendida por Deleuze, como a condição de imanência a partir da qual a teoria peirceana poderia ser criticamente revisitada.

Com efeito, esta tese procurou evidenciar que o encontro desses autores (intercessores) oferece um vasto caminho para se pensar sobre o cinema, em especial, sobre a imagem documental, através da proposta de imagem-documento. Procuramos demonstrar que ao revisitar criticamente as teorias de Peirce e Deleuze abriram-se perspectivas produtivas para o estudo da comunicação e da semiótica.

## REFERÊNCIAS

A MALVADA. Direção: Joseph L. Mankiewicz. Produção: Darryl Zanuck. Roteiro: Joseph L. Mankiewicz. Intérpretes: Bette Davis, Anne Baxter, George Sanders, Celeste Holm e Gary Merrill. Estados Unidos: Fox, 1950. 1 DVD (138 min), son., p&b.

A NOITE americana. Direção: François Truffaut. Produção: Marcel Berbert. Roteiro: François Truffaut. Intérpretes: Jacqueline Bisset, Valentina Cortese, Alexandra Stewart, Jean-Pierre Aumont, Jean-Pierre Léaud e François Truffaut. França: Warner, 1973. 1 DVD (120 min), son., color.

A PAIXÃO de Joana D'Arc. Direção: Carl Dreyer. Produção: Carl Dreyer. Roteiro: Carl Dreyer e Joseph Delteil. Intérpretes: Maria Falconetti, Eugène Silvain, André Berley, Maurice Schutz e Antonin Artaud. França: Gaumont, 1928. 1 DVD (110 min), p&b.

ABRAÇOS partidos. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustin Almodóvar. Roteiro: Pedro Almodóvar. Intérpretes: Penélope Cruz, Lluís Homar, Blanca Portillo, José Luis Gómez, Rubén Ochandiano e Tamar Novas. Espanha: Universal, 2009. 1 DVD (127 min), son., color.

AMARCORD. Direção: Federico Fellini. Produção: Franco Cristaldi. Roteiro: Tonino Guerra. Intérpretes: Pupella Maggio, Armando Brancia, Magali Noël, Ciccio Ingrassia, Nando Orfei e Luigi Rossi. Itália: Rai Trade, 1973. 1 DVD (127 min), son., p&b.

AMOR à flor da pele. Direção: Wong Kar Wai. Produção: Wong Kar Wai. Roteiro: Wong Kar Wai. Intérpretes: Maggie Cheung, Tony Leung Chiu Wai, Lai Chin, Rebecca Pan e Siu Ping-Lam. Hong Kong: Spectra, 2000. 1 DVD (97 min), son., color.

ANDACHT, Fernando Torres. Formas documentárias da representação do real na fotografia, no filme documentário e no reality show televisivo atuais. In: ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – SOPCOM, 3. 2004, Covilhã (Portugal). **Anais eletrônicos...** Covilhã: UBI, 2004. p. 121-123.

ARAÚJO, Inácio. Cinemateca exhibe a rotina do gênio Ozu. In: LABAKI, Amir (org.). **Folha conta 100 anos de cinema**. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 121-123.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Tradução Carla Bogalheiro e Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

BAGGIO, Eduardo. O cinema verdade de Jean Rouch no filme *Di Cavalcanti Di Glauber*. **FAP/Revista Científica**, Curitiba-PR. v. 4, n. 2, p. 166-179, jul./dez. 2009.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Tradução Izidoro Blikstein São Paulo: Cultrix, 1996.

\_\_\_\_\_. **Mitologias**. Tradução Rita Buongermino e Pedro de Souza. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BAZIN, Andre. Morte todas as tardes. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 129-134.

BELL, Jeffrey. *Charting the road of inquiry: Deleuze's humean pragmatics and the challenge of Badiou*. **The Southern Journal of Philosophy**, Louisiana-USA, v. 44, n. 1, p. 399-425, 2006.

BELLOUR, Raymond. Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze. In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume I**. São Paulo: Editora Senac-SP, 2005. p. 233-252.

BENTES, Ivana. Transe, crença e povo. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 107-119, 1993.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Tradução Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CIDADE dos sonhos. Direção: David Lynch. Produção: Pierre Edelman. Roteiro: David Lynch. Intérpretes: Naomi Watts, Laura Harring, Ann Miller, Dan Hedaya e Robert Forster. Estados Unidos/França: Television/Le Studio, 2001. 1 DVD (146 min), son., color.

CIDADÃO Kane. Direção: Orson Welles. Produção: Orson Welles. Roteiro: Orson Welles. Intérpretes: Joseph Cotton, Dorothy Comingore, Ray Collins, George Coulouris, Agnes Moorehead e Orson Welles. Estados Unidos: RKO, 1941. 1 DVD (113 min), son., p&b.

COELHO, Marcelo. Navio de Fellini deve passar em silêncio. In: LABAKI, Amir (org.). **Folha conta 100 anos de cinema**. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 131-134.

COELHO NETTO, José Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CORAÇÃO de cristal. Direção: Werner Herzog. Produção: Werner Herzog. Roteiro: Herbert Achternbusch e Werner Herzog. Intérpretes: Josef Bierbichler, Stefan Güttler, Clemens Scheitz e Sonja Skiba. Alemanha: Arthaus, 1976. 1 DVD (94 min), son., color.

COSTA, Rafael Wagner dos Santos. A semiótica de Peirce em imagem-tempo. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL PARA O DESENVOLVIMENTO REGIONAL – REGIOM, 13. 2008, Pelotas-RS. **Anais eletrônicos...** Pelotas: UCPEL, 2008.

\_\_\_\_\_. Surgimento de um *Cinema Novo*: laço e rupturas. **Comunicação & Política**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p. 231-249, 2009.

\_\_\_\_\_. Imagem-documento: a semiose na imagem-tempo de Gilles Deleuze. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM, 34. 2011, Recife-PE. **Anais eletrônicos...** Recife: UNICAP, 2011a.

\_\_\_\_\_. *Iracema, uma transa amazônica*: indícios ideológicos de ficção e documentário. **Revista do Núcleo de Estudos em Comunicação** – Rastros, Joinville-SC, v. 1, n. 15, p. 47-58, dez. 2011b.



COSTA, Silvano João da. Bergson-Deleuze nos conceitos de cinema. In: MOSTAFA, Solange Puntel; NOVA CRUZ, Denise Viuniski (orgs.). **Deleuze vai ao cinema**. Campinas-SP: Alínea, 2010. p. 37-51.

CRITICAL ART ENSEMBLE. **Distúrbio eletrônico**. Tradução Leila de Souza Mendes. São Paulo: Conrad, 2001.

CRÔNICAS de um verão. Direção: Jean Rouch e Edgar Morin. Produção: Anatole Dauman. Roteiro: Jean Rouch e Edgar Morin. Intérpretes: Régis Debray, Marceline Loridan, Mary-Lou Parolini, Sophie e Jean Rouch. França: Argos, 1960. 1 DVD (85 min), son., color.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Ano Zero – Rostidade. In: \_\_\_\_\_. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 3. Tradução Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento: cinema I**. Tradução Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

\_\_\_\_\_. **A imagem-tempo: cinema II**. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

\_\_\_\_\_. **Diferença e repetição**. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

\_\_\_\_\_. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. **Bergsonismo**. Tradução Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DI Cavalcanti Di Glauber. Direção: Glauber Rocha. Produção: Ricardo Almeida. Roteiro: Glauber Rocha. Intérpretes: Joel Barcellos, Marina Montini, Antônio Pitanga e Glauber Rocha. Brasil: Embrafilme, 1977. 1 DVD (16 min), son., color.

DINIZ, Felipe Xavier. O filme *Jogo de cena* e o corredor de espelhos. **Revista Verso e Reverso**, São Leopoldo, v. 25, n. 59, p. 123-128, mai./ago. 2011.

DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção: Vibeke Windelov Roteiro: Lars Von Trier. Intérpretes: Nicole Kidman, Harriet Andersson, Lauren Bacall, Jean-Marc Barr, Blair Brown e James Caan. Dinamarca: Zentropa, 2003. 1 DVD (171 min), son., color.

DUAS ou três coisas que sei dela. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Anatole Dauman. Roteiro: Catherine Vimenet e Jean-Luc Godard. Intérpretes: Joseph Gehrard, Marina Vlady, Anny Duperey, Roger Montsoret e Raoul Lévy. França: Argos, 1967. 1 DVD (87 min), son., color.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

\_\_\_\_\_. **O sentido do filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

ESCOREL, Eduardo. A direção do olhar. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 258-277.

EU, um negro. Direção: Jean Rouch. Produção: Pierre Braunberger. Roteiro: Jean Rouch. Intérpretes: Oumarou Ganda, Gambi, Petit Touré, Alassane Maiga e Amadou Demba. França: Les Films de la Pléiade, 1959. 1 DVD (70 min), son., color.

EUROPA 51. Direção: Roberto Rossellini. Produção: Roberto Rossellini. Roteiro: Roberto Rossellini. Intérpretes: Ingrid Bergman, Alexander Knox, Teresa Pellati, Giulietta Masina e Ettore Giannini. Itália: Berit, 1952. 1 DVD (113 min), son., p&b.

FABRIS, Mariarosaria. **O neo-realismo cinematográfico italiano**. São Paulo: Edusp, 1996.

FILM. Direção: Samuel Beckett. Produção: Samuel Beckett. Roteiro: Samuel Beckett. Intérpretes: Buster Keaton, Nell Harrison e James Karen. Estados Unidos: Continental, 1965. 1 DVD (20 min), p&b.

FLORES partidas. Direção: Jim Jarmush. Produção: Jon Kilik e Stacey Smith. Roteiro: Jim Jarmush. Intérpretes: Bill Murray, Jeffrey Wright, Sharon Stone, Frances Conroy, Jessica Lange, Tilda Swinton e Julie Delpy. Estados Unidos: Focus Features, 2005. 1 DVD (106 min), son., color.

GANGLE, Rocco. *Collective self-organization in general biology: Gilles Deleuze, Charles S. Peirce and Stuart Kauffman*. **Journal of Religion & Science – Zygon**, Beverly-USA, v. 42, n. 1, 2007. p. 223-239.

GHOST dog. Direção: Jim Jarmush. Produção: Richard Guay e Jim Jarmush. Roteiro: Jim Jarmush. Intérpretes: Forest Whitaker, John Tormey, Cliff Gorman e Tricia Vessey. Estados Unidos: JVC, Le Studio Canal, 1999. 1 DVD (116 min), son., color.

GNASPINI, José Mauro. **Di-Glauber**: filme como funeral reproduzível. Dissertação (Mestrado em Direito). 2003. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

GODOY, Helio Augusto. Realismo documentário, Teoria da Amostragem e Semiótica Peirceana: os signos audiovisuais eletrônicos (analógicos ou digitais) como índices da realidade. In: FABRIS, Mariarosaria; SILVA, João Barone Reis (org.). **Estudos Socine de Cinema** – Ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003.

IRACEMA, uma transa amazônica. Direção Jorge Bodanzky e Orlando Sena. Produção: Wolf Gauer. Roteiro: Orlando Sena. Intérpretes: Edna de Cássia, Paulo César Pereio, Conceição Sena, Rose Rodrigues, Lúcio dos Santos. Brasil: Stopfilm Ltda, 1974. 1 DVD (95 min), son., color.

JAKOBSON, Roman. **Linguística, poética, cinema**. Tradução Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Raquel Freire Zangradi e Bia Almeida. Roteiro: Eduardo Coutinho. Intérpretes: Marília Pêra, Fernanda Torres, Andréa Beltrão, Mary Sheyla, Gisele Alves Moura. Brasil: Vídeo Filmes, 2007. 1 DVD (107 min), son., color.

KILPP, Suzana. Panoramas especulares. **Unirevista**, São Leopoldo-RS, v. 1, n. 3, p. 1-11, jul. 2006.

KUNTZEL, Thierry. *Le travail du film*, 2. **Communications**, Paris-FRA, v. 1, n. 23, p. 136-169, 1975.

LABAKI, Amir (org.). **Folha conta 100 anos de cinema**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

\_\_\_\_\_. **O cinema brasileiro**. São Paulo: Publifolha, 1998.

LE RÈGNE du jour. Direção: Pierre Perrault. Produção: Jacques Bobet. Roteiro: Pierre Perrault. Intérpretes: Alexis Tremblay, Marie Tremblay, Léopold Tremblay, Louis Harvey, Marcellin Tremblay e Diane Tremblay. Canadá: ONF, 1967. 1 DVD (118 min), son., p&b.

LEBOVICI, Serge. *Psychanalyse et cinema*. **Revue de Filmologie**, Paris-FRA, v. 2, n. 5, 1949.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MACHADO, Arlindo. O Filme ensaio. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM, 26. 2003, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos...** Belo Horizonte: PUC-MG, 2003.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MANDERLAY. Direção: Lars Von Trier. Produção: Vibeke Windelov Roteiro: Lars Von Trier. Intérpretes: Bryce Dallas Howard, Isaach de Bankolé, Danny Glover, Willem Dafoe, Lauren Bacall e Jean-Marc Barr. Dinamarca: Zentropa, 2005. 1 DVD (139 min), son., color.

MASCULINO feminino. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Anatole Dauman. Roteiro: Jean-Luc Godard. Intérpretes: Jean-Pierre Léaud, Chantal Goya, Catherine Isabelle Dupont, Marlene Jobert e Brigitte Bardot. França: Argos, 1966. 1 DVD (110 min), son., p&b.

MELANCOLIA. Direção: Lars Von Trier. Produção: Meta Louise Foldager e Louise Vesth. Roteiro: Lars Von Trier. Intérpretes: Kirsten Dunst, Charlotte Gainsbourg, Alexander Skarsgard, Charlotte Rampling, John Hurt e Kiefer Sutherland. Dinamarca: Zentropa, 2011. 1 DVD (136 min), son., color.

METZ, Christian. **A significação do Cinema**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MOSTAFA, Solange Puntel; NOVA CRUZ, Denise Viuniski (org.). **Deleuze vai ao cinema**. Campinas-SP: Alínea, 2010.

MOSTAFA, Solange Puntel. As semióticas do cinema: Peirce, Foucault e Deleuze. In: \_\_\_\_\_; NOVA CRUZ, Denise Viuniski (org.). **Deleuze vai ao cinema**. Campinas-SP: Alínea, 2010.

MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NANOOK do Norte. Direção: Robert Flaherty. Produção: Robert Flaherty. Roteiro: Robert Flaherty. Intérpretes: Allakariallak, Nyla e Allee. Estados Unidos: Pathé Exchange, 1922. 1 DVD (79 min), son., p&b.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.

NÖTH, Winfried. **Panorama da Semiótica**: de Platão a Peirce. 4. ed. São Paulo: Annablume, 2003.

O ANJO exterminador. Direção Luis Buñuel. Produção: Gustavo Alatraste. Roteiro: Luis Buñuel e Luis Alcoriza. Intérpretes: Silvia Pinal, Jacqueline Andere, José Baviera, Enrique Rambal e Luis Beristáin. Espanha: Versátil, 1962. 1 DVD (95 min), son., p&b.

O ESTADO das coisas. Direção: Win Wenders. Produção: Paulo Branco. Roteiro: Robert Kramer. Intérpretes: Isabelle Weingarten, Rebecca Pauly, Jeffrey Kime, Geoffrey Cary e Alexander Auder. Alemanha/Portugal: ZDF, 1982. 1 DVD (125 min), son., color.

OBSESSÃO. Direção: Luchino Visconti. Produção: Libero Solalori. Roteiro: Luchino Visconti e Giuseppe de Santis. Intérpretes: Massimo Girotti, Clara Calamai e Juan de Landa. Itália: Cinemax, 1943. 1 DVD (140 min), son., p&b.

OITO e meio. Direção: Federico Fellini. Produção: Angelo Rizzoli. Roteiro: Federico Fellini. Intérpretes: Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Anouk Aimée, Sandra Milo e Rossella Falk. Itália: Rai Trade, 1963. 1 DVD (145 min), son., p&b.

OS MESTRES loucos. Direção: Jean Rouch. Produção: Pierre Braunberger. Roteiro: Jean Rouch. Intérpretes: Jean Rouch (narrador). França: Les Films de la Pléiade, 1955. 1 DVD (36 min), son., color.

PARENTE, André. Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica. In: RAMOS, Fernão. **Teoria contemporânea do cinema, volume I**. São Paulo: Editora Senac-SP, 2005. p. 253-279.

PASOLINI, Pier Paolo. **As últimas palavras do herege**. Tradução Luiz Nazário. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e filosofia**. Tradução Octanny Silveira da Mota e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1975.

\_\_\_\_\_. **Semiótica**. Tradução José Teixeira Coelho Neto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. **Escritos coligidos**. Tradução Armando Mora D'Oliveira e Sérgio Pomerangblum. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores). Publicado com as obras Sobre a justificação científica de uma conceitografia e Os fundamentos da aritmética de Gottlob Frege.

\_\_\_\_\_. *Collected papers*. Hartshorne, Weiss, and Burcks (eds.). 8 v. Cambridge, Mass.; Harvard University Press, 1931-1958.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. 6. ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2004.

PORTRAIT of Jason. Direção: Shirley Clarke. Produção: Shirley Clarke. Roteiro: Shirley Clarke. Intérpretes: Shirley Clarke, Jason Holliday, Carl Lee. Estados Unidos: Milestone, 1967. 1 DVD (105 min), son., p&b.

PRIOSTE, Marcelo Vieira. **O design e o cinema documentário contemporâneo**: Tarnation. 2008. Dissertação (Mestrado em Design). Universidade Anhembi Morumbi. São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. **O alegórico e o performático em *Di-Glauber***. Disponível em: [http://xa.yimg.com/kq/groups/24962163/1613137250/name/di\\_glauber.pdf](http://xa.yimg.com/kq/groups/24962163/1613137250/name/di_glauber.pdf) Acesso em: 28/01/2012.

RAMOS, Luciano. Iracema, uma Transa Amazônica. In: LABAKI, Amir (org.). **O cinema brasileiro**. São Paulo: Publifolha, 1998. p. 98-101.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac-SP, 2008.

\_\_\_\_\_. (org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume I**. São Paulo: Editora Senac-SP, 2005.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SALES, Alessandro Carvalho. 3, 2, 1, 0. Deleuze com Peirce: considerações sobre o signo e o cinema. **Revista Unimontes**, Montes Claros-MG, v. 6, n. 1, p. 01-19, 2004.

SANTAELLA, Lucia. **A percepção**: uma teoria semiótica. 2. ed. São Paulo: Experimento, 1998.

\_\_\_\_\_. **A teoria geral dos signos**. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

SANTIAGO, Salviano. **O falso mentiroso**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

SANTOS, Marcelo Moreira. Cinema e semiótica: a construção sógnica do discurso cinematográfico. **Revista Fronteiras**, São Leopoldo, v. 13, n.1, p. 11-19, 2011.

SHADOWS. Direção: John Cassavetes. Produção: Seymour Cassel e Maurice McEndree. Roteiro: John Cassavetes. Intérpretes: Ben Carruthers, Lelia Goldoni, Hugh Hurd, Anthony Ray, Dennis Sallas e Tom Reese. Estados Unidos: Lion International, 1959. 1 DVD (81 min), son., p&b.

SILVA, Alexandre Rocha da. Semiótica e audiovisualidades: ensaio sobre a natureza do fenômeno audiovisual. **Revista Fronteiras**, São Leopoldo, v. 9, n. 3, p. 145-154, set./dez. 2007.

SILVA, Alexandre Rocha da; COSTA, Rafael Wagner dos Santos. Peirce da trilha deleuzeana: a semiótica como intercessora da filosofia do cinema. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação** – INTERCOM, São Paulo, v. 33, n. 1, p. 169-187, jan./jun. 2010.

SILVA, Alexandre Rocha da; DINIZ, Felipe Xavier. Eduardo Coutinho entre o jogo e a cena. **Revista Comunicação Midiática**, Bauru, v. 7, n. 1, p. 138-152, jan./abr. 2012.

SILVA, Alexandre Rocha da; ARAÚJO, André Corrêa da Silva de. Semioses do movimento e do tempo no cinema. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM, 34. 2011, Recife. **Anais eletrônicos...** Recife: UNICAP, 2011.

\_\_\_\_\_. Glauber e o transe na televisão: o caso Abertura. **Revista Fronteiras**, São Leopoldo, v. 14, n. 1, p. 23-30, jan./abr. 2012a.

\_\_\_\_\_. Glauber e os signos: cinema, transe e revolução. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação** – INTERCOM, São Paulo, v. 35, n. 1, . p. 53-73, jan./jun. 2012b.

SILVA, Fernanda Pravato; CERA, Fernanda Seára. Entradas arquetípicas no mosaico das obras fellinianas. In: MOSTAFA, Solange Puntel; NOVA CRUZ, Denise Viuniski (org.). **Deleuze vai ao cinema**. Campinas-SP: Alínea, 2010. p. 73-87.

THE CONNECTION. Direção: Shirley Clarke. Produção: Jack Gelber. Roteiro: Shirley Clarke. Intérpretes: Warren Finnerty, Jerome Raphael, Garry Goodrow, Jim Anderson e Carl Lee. Estados Unidos: Milestone, 1962. 1 DVD (110 min), son., p&b.

UM BEIJO roubado. Direção: Wong Kar Wai. Produção: Wong Kar Wai. Roteiro: Wong Kar Wai. Intérpretes: Norah Jones, Jude Law, David Strathairn, Rachel Weisz e Natalie Portman. França/China/Hong Kong: Jet Tone, 2007. 1 DVD (95 min), son., color.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

VANDENBUNDER, Andre. *Die Begegnung Deleuze und Peirce*. In: FAHLE, Oliver; ENGELLS, Lorenz. *Der film bei Deleuze/Le cinéma selon Deleuze*. Weimar-GER: Bauhaus, 1998. p. 99-112.

VELUDO azul. Direção: David Lynch. Produção Fred Caruso. Roteiro: David Lynch. Intérpretes: Isabella Rossellini, Kyle MacLachlan, Dennis Hopper, Laura Dern, Hope Lange, Dean Stockwell e George Dickerson. Estados Unidos: De Laurentiis, 1986. 1 DVD (120 min), son., color.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

\_\_\_\_\_. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e terra, 2001.

\_\_\_\_\_. Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro. **Revista Devires**, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, p. 70-85, 2004.

**ANEXO A - FICHA TÉCNICA DE *IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA***

Título Original: Iracema, uma transa amazônica

Ano de produção: 1974

Lançamento: 1981

Duração: 95 minutos (Colorido)

Direção: Jorge Bodanzky e Orlando Sena

Argumento: Jorge Bodanzky e Hermano Pena

Roteiro: Orlando Sena

Produção: Stopfilm

Diretor de Produção: Wolf Gauer

Fotografia: Jorge Bodanzky

Direção musical: Jorge Bodanzky

Cenografia: Jorge Bodanzky

Figurino: Conceição Sena

Montagem: Eva Grundman e Jorge Bodanzky

Som: Achim Tappen

Assistente de Câmera: Francisco Carneiro

Desenho de Produção: Orlando Sena

Produção executiva: Malu Alencar e Achim Tappen

Diretor de produção: Wolf Gauer

Câmera: Jorge Bodanzky

Elenco: Edna de Cássia, Paulo César Pereio, Conceição Sena, Natal, Rose Rodrigues, Lúcio dos Santos, Elma Martins, Fernando Neves, Wilma Nunes e Sidney Piñon.



**ANEXO B - FICHA TÉCNICA DE *JOGO DE CENA***

Título Original: Jogo de Cena

Ano de produção: 2006

Lançamento: 2007

Duração: 106 minutos (Colorido)

Direção: Eduardo Coutinho

Assistente de direção: Cristiana Grumbach

Roteiro: Eduardo Coutinho

Produção: Raquel Freire Zangrandi e Bia Almeida

Fotografia: Jacques Cheuiche

Som: Valério Ferro

Preparação de ator: Ernesto Piccolo

Montagem: Jordana Berg

Maquiagem: Rose Verçosa

Assistente de Câmera: Ivanildo Jorge da Silva

Assistente de produção: Mariana Ferraz

Edição de som e mixagem: Denilson Campos

Produção executiva: João Moreira Salles, Maurício Andrade Ramos e Guilherme Cesar Coelho

Elenco: Marília Pêra, Fernanda Torres, Andréa Beltrão, Mary Sheyla, Gisele Alves Moura, Débora Almeida, Sarita Houli Brumer, Lana Guerrero, Jack Brown, Maria de Fátima Barbosa, Aleta Gomes Vieira, Marina D'Élia, Claudiléa de Lemos.

**ANEXO C – FICHA TÉCNICA DE *DI GLAUBER***

Título Original: Di Cavalcanti Di Glauber. Ninguém assistirá ao formidável enterro da tua última quimera, somente a ingratidão, aquela pantera, foi a tua companheira inseparável

Ano de produção: 1977

Lançamento: 1977

Duração: 16 minutos (Colorido)

Direção: Glauber Rocha

Assistente de Direção: Ricardo Moreira

Roteiro: Glauber Rocha

Diretor de produção: Ricardo Moreira

Distribuição: Embrafilme

Fotografia: Mário Carneiro

Montagem: Roberto Pires

Texto: Augusto dos Anjos e Vinicius de Moraes

Música: Pixinguinha, Villa-Lobos, Paulinho da Viola, Jorge Ben Jor e Lamartine Babo.

Câmera: Nonato Estrela

Elenco: Joel Barcellos, Marina Montini, Antônio Pitanga, Glauber Rocha