



Imagem-documento: A semiose na Imagem-tempo de Gilles Deleuze¹

Rafael Wagner dos Santos COSTA²

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo-RS
Universidade Federal do Amapá, Macapá-AP

RESUMO

Gilles Deleuze, influenciado pelas grandes teses do movimento e do tempo de Henri Bergson e pela teoria dos signos de Charles Sanders Peirce, desenvolve uma rica e complexa classificação das imagens cinematográficas (imagens-movimento e imagens-tempo). Este artigo procura evidenciar que, no entanto, é possível promover avanços para além do que foi pensado e publicado por Deleuze, privilegiando, sobretudo, a influência da obra de Peirce. Assim, o presente artigo sugere que o regime da imagem-tempo, formada por imagens-lembrança, imagens-sonho e imagens-cristal, comporte mais um tipo: a *imagem-documento*, inaugurada e corporificada pelo filme *Iracema, uma transa amazônica* (1974). Com efeito, a imagem-documento se situaria como uma espécie de *secundidade* da imagem-cristal, a partir da instauração dos *rastros*.

PALAVRAS-CHAVE: semiose; índice; rastros; fabulação; imagem-tempo.

INTRODUÇÃO

O autor Gilles Deleuze, influenciado pelas grandes teses do movimento e do tempo de Henri Bergson e pela teoria dos signos de Charles Sanders Peirce, desenvolve uma rica e complexa classificação das imagens cinematográficas, escrevendo dois livros fundamentais: *Imagem-movimento* (1983) e *Imagem-tempo* (1985). Este artigo procura evidenciar que, no entanto, mesmo com essa complexa classificação, é possível promover avanços para além do que foi pensado e publicado por Deleuze, privilegiando, sobretudo, a influência de Peirce.

¹ Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação, XI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS. Professor do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Amapá – UNIFAP. Email: rwcosta@ig.com.br.

Nesse sentido, vale lembrar que as imagens-movimento surgem a partir da constatação feita pelo autor de que o cinema não se limita a apenas acrescentar movimento à imagem, como preconizavam alguns estudos da época, mas nos oferece imediatamente uma imagem-movimento. Deleuze, inspirado por Bergson, parte do pressuposto de que a imagem cinematográfica é capaz de auto-movimento, e afirma que o movimento do cinema se processa justamente nos intervalos dos fotogramas. Deleuze (2004) afirma que a imagem-movimento, encarnada no plano (definido como corte móvel da duração), é marcada pelas situações sensório-motoras, que caracterizam as produções realizadas no período do cinema clássico.

Na construção do conceito de imagem-tempo, Deleuze observou que as imagens que emergiam no neo-realismo italiano (e que iriam depois caracterizar as produções posteriores do movimento) não eram mais sensório-motoras, como no cinema clássico (antigo realismo), mas imagens óticas e sonoras puras, as quais o autor denominou *opsignos* e *sonsignos*.

O filme *Iracema, uma transa amazônica* (1974), dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Sena, apresenta aspectos que nos permitem circunscrevê-lo no rol de produções pertinentes à imagem-tempo. As imagens de fabulação, a perambulação de seus personagens, a apresentação direta do tempo, a subordinação da descrição e os territorialismos existentes na obra de Bodanzky são alguns elementos que intentam corroborar essa relação. Nesse sentido, este trabalho sugere que o regime da imagem-tempo, formada por imagens-lembrança, imagens-sonho e imagens-cristal comporte mais um tipo: a *imagem-documento*, inaugurada e corporificada por *Iracema, uma transa amazônica*.

Assim, a imagem-documento, privilegiando e intensificando a influência semiótica na construção das imagens-tempo, se situaria como uma espécie de *secundidade* (nos termos faneroscópicos de Peirce) da imagem-cristal. Nesse sentido, o aspecto indicial, característico da secundidade e presente na imagem do documentário clássico (imagem-ação), alcança sua superação a partir da instauração dos *rastros*, efetuados por esse novo tipo de imagem-tempo: *imagem-documento*. Com isso, enquanto os documentários representam a *secundidade* do movimento com o *índice*, a *imagem-documento* intenta representar a *secundidade* do tempo como *rastros*.



1 SEMIÓTICA DE PEIRCE

1.1 Da *Faneroscopia* à *Semiótica*

Na *Lógica crítica* de Peirce, todo e qualquer fenômeno pode ser enquadrado em três, e tão somente três categorias, que constituem assim sua *faneroscopia*. A categoria de *primeiridade* constitui o modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem referência a qualquer outra coisa; seria, portanto, uma espécie de primeira impressão que recebemos das coisas, algo livre e espontâneo.

A *secundidade* é o modo de ser daquilo que é tal como é, com respeito a um segundo, mas independentemente de qualquer terceiro; constitui o relacionamento direto de um fenômeno de *primeiridade* com outro, algo determinado, correlativo. A categoria de *terceiridade* corresponde ao modo de ser daquilo que é tal como é, colocando em relação recíproca um segundo e um terceiro; seria, então, a categoria de interconexão de dois fenômenos em direção a uma síntese, o meio, o desenvolvimento.

1.2 O Signo Peirceano

Na definição peirceana, o signo ou *representamen* é um primeiro que está em genuína relação com um segundo, o *objeto*, com o intuito de determinar um terceiro, o *interpretante*. Assim, o signo peirceano é constituído pela tríade: *representamen* (o próprio signo para quem o percebe), *objeto* (o que é referido pelo signo) e *interpretante* (o efeito do signo no intérprete). À esse processo de apreensão de um signo é dado o nome de *semiose* ou *autogeração*. E todo esse processo de cognição compreende o domínio da *Gramática especulativa*.

Com efeito, observações importantes devem ser discutidas em relação aos elementos da tríade, a começar pelo objeto do signo. Toda relação *sígnica* deve possuir um objeto que, se não dá início ao processo de interpretação a partir de si mesmo, ao menos dirige essa interpretação para sua materialidade específica. Porém, esse objeto não necessita ser compreendido simplesmente como uma coisa, algo existente ou concreto, embora em algumas passagens Peirce assim o qualifique. Ele pode ser qualquer coisa, da natureza de uma idéia, abstração, devaneio, etc.

O signo ou *representamen*, ao qual Peirce algumas vezes também denomina *fundamento do signo*, representa o objeto apenas parcialmente (pois é o próprio objeto



que determina essa representação). Ele sempre será incompleto em relação ao seu objeto, podendo apenas indicá-lo, cabendo ao intérprete descobri-lo por experiência colateral³. Além disso, o signo só pode representar o objeto e referir-se a ele, não podendo jamais propiciar qualquer contato ou reconhecimento. O signo também pode possuir mais de um objeto.

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 mediatemente devido ao objeto. À esse efeito gerado pelo signo, Peirce denomina *interpretante*, conforme já abordamos. 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 sgnicas se estabelecem no mundo independentemente de uma consciência humana para interpretá-las. “Nós podemos tomar signo num sentido tão largo a ponto de seu interpretante não ser um pensamento, mas uma ação ou experiência” (CP 8.332).

No entanto, essas relações só podem ser materializadas e, conseqüentemente, conhecíveis a partir da existência de um intérprete. Tal premissa é o ponto de partida para a distinção e a justificativa da separação entre imagem e signo, concebida pelo autor Gilles Deleuze. Doravante, tais observações a respeito da tríade serão fundamentais para a compreensão das análises desenvolvidas neste artigo.

Diante das considerações e observações introdutórias sobre o processo de apreensão do signo, devemos atentar também para a semiose desenvolvida no interior do próprio signo. Nesse sentido, a reflexão proposta nos coloca diante de distintas e variadas possibilidades de relações sgnicas, 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 idéia na mente de uma pessoa, esta última determinação que denomino o Interpretante do signo, é, deste modo, mediatemente 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 claro que o signo tem a função de mediação entre objeto e interpretante, sendo este último criado pelo próprio signo. No entanto, tal

³ 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.



encadeamento pode ser modificado, dependendo do que se possa tomar por signo. Ou seja, no próprio signo, o objeto pode ser interpretado 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.

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, 2000, p. 23).

Ponto bastante discutido em torno das relações estabelecidas no signo se refere 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 pelo objeto. Não obstante tal premissa seja verdadeira, ela o é apenas do ponto de vista ontológico.

A subordinação do signo ao objeto realmente acontece, mas, logicamente, é possível vislumbrar uma relação de outra ordem. Quando Peirce diz que o signo é determinado pelo objeto, nos leva a pensar que o objeto tem primazia sobre o signo. Porém, não se deve esquecer de que o signo é um primeiro em relação ao objeto. Daí, afirmamos que a determinação do signo pelo objeto possui apenas um caráter ontológico, uma vez que o próprio ordenamento do signo em si já viabiliza a possibilidade do estabelecimento de outro tipo de relação, que pode se perpetrar logicamente.

Esse devir lógico é a condição instauradora da vontade de potência que se encontra imanente ao signo. Com efeito, é importante buscar compreender o papel lógico que cada um dos elementos pode vir a cumprir na tríade, visto que todos eles detêm uma natureza sígnica. Tal exercício, de certa forma, subverte as tradicionais práticas logocêntricas e racionalistas, rompendo com as costumeiras separações dicotômicas entre pensar e agir, espírito e matéria, corpo e alma. “Inteligir logicamente esses entrecruzamentos é, para Peirce, a função da semiótica. Essa função vai além dos circuitos sígnicos que são estritamente interpretados pela mente humana” (SANTAELLA, 2000, p. 91).



1.2.1 As Tricotomias do Signo

Partindo do fato de que a gramática especulativa estuda todos os tipos de signos, seus modos de denotar, suas capacidades aplicativas, seus modos de conotar ou significar, e os tipos de interpretações que eles podem produzir, o signo pode ser classificado na relação que estabelece com seu próprio *representamen* (*quali-signo*, *sin-signo* e *legi-signo*); na relação com o *objeto* que designa (*ícone*, *índice*, *símbolo*); e na relação estabelecida com o seu *interpretante* (*rema*, *dicente* e *argumento*).

O segundo nível, considerado o mais importante da tricotomia, classifica a relação do signo com o seu objeto. Peirce (2005) afirma que o *ícone* é um signo que se refere ao objeto que denota simplesmente por força de caracteres próprios e que ele possuiria, da mesma forma, existisse ou não um objeto daquele tipo.

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. Na medida em que o índice é afetado pelo objeto, ele apresenta uma qualidade comum com o objeto, não deixando de ser um tipo de ícone, mas um ícone de tipo especial, porém, não é essa semelhança com o seu objeto que faz do índice um signo, mas o fato de ser modificado pelo objeto.

A premissa anterior 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, um possível rastro desse objeto. Tal afirmação se faz devida tanto por ordem ontológica quanto lógica, não cabendo distorções nessa relação entre objeto e signo, uma vez que qualquer alteração lógica dessa relação implicaria na mudança epistemológica do índice, que sofreria transformações e, conseqüentemente, deixaria de ser compreendido como índice. Todavia, uma inversão nesse processo de apreensão sgnica se faz perfeitamente inteligível, através de uma nova ordem lógica que se instauraria para além do que está explícito na teoria semiótica de Peirce, mas que lá mesmo ainda encontra seu devir. É o que pretendemos mostrar neste artigo.

Como último elemento desta segunda tricotomia, o *símbolo* “é um signo que se refere ao objeto que denota por força de uma lei, geralmente uma associação de idéias gerais que opera no sentido de levar o símbolo a ser interpretado como se referindo àquele objeto” (PEICE, 1975, p. 102).



2 SIGNOS NA IMAGEM-DOCUMENTO

2.1 O Índice na Imagem-movimento

Nöth (2003) afirma 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. Santaella (2008) assinala que, diferentemente dos ícones que, para funcionarem como signos, dependem de hipotéticas relações de similaridade, também diferentes das abstrações gerais que comandam o universo dos símbolos, os índices são prioritariamente *sin-signos* com os quais estamos continuamente nos confrontando cotidianamente. Eles são afetados por existentes igualmente singulares, seus objetos, para os quais os *sin-signos* remetem, apontam, indicam.

Segundo Deleuze, a imagem-ação, que compõe a imagem-movimento, compreenderia o domínio de um cinema caracterizado pela *secundidade* peirceana. 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 determinada personagem que, por sua vez, deve reagir com o intuito de oferecer uma réplica à situação. Ou seja, impulsionada pelo meio, a personagem deve reagir através de uma ação para responder à situação. Nesse momento já entraríamos no domínio da *secundidade*.

Com efeito, nas produções da imagem-ação emanam situações indiciais de estímulo e resposta, ação e reação, onde as personagens agem e reagem diante de determinada situação. Tais ações e situações indiciais contidas nessas produções são estimuladas pelas forças (que advém da atualização das qualidades e potências pelo meio) que agem e reagem sobre as personagens, atingindo diretamente o encadeamento sensório-motor.

Além dos filmes de Westerns clássicos, das produções mais antigas de Alfred Hitchcock, os documentários clássicos também podem ser enquadrados 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.

2.2 Do Índice aos Rastros na Imagem-tempo

Como afirmamos anteriormente, a imagem-ação circunscreveria situações indiciais, apresentando-se como a *secundidade* do movimento. Porém, na imagem-tempo, o tempo se dá de forma direta, e o índice já não representaria mais a *secundidade* do movimento, mas do tempo. Todavia, também o índice sofreria mudanças com a passagem das imagens sensório-motoras às imagens óticas e sonoras puras, preservando sua condição de correlação, mas agora experimentando uma relação mais temporal que espacial entre o signo e seu objeto.

O termo “rastros” faz parte da gramatologia de Jacques Derrida (2008). Inicialmente, na busca da elucidação do conceito, o autor mostra que ao invés de consistir em *diferença*, o *rastros* nos impele à *diferência*, neologismo que tem seu equivalente na língua francesa a “*différance*”, em contraposição à “*différence*” (diferença).

Alguns autores destacam que as expressões *différance* e *différence* se equivalem ao duplo movimento de ser diferente e dessemelhante. Nesse sentido, é sabido que a criação desta dicotomia se deve ao fato de Derrida discordar do tradicional conceito saussuriano que preconiza o elo entre significado e significante como fator que assegura unidade ao signo. Derrida (2008) considera que o signo é sempre suplemento de si mesmo. Uma oposição escrita/discurso deve inserir um terceiro elemento: o suplemento, para que possa gerar um sentido daquilo que verdadeiramente o suplemento difere (presença), sendo tal suplemento a *différance*. Com efeito, o signo, através da assimilação do termo *différance*, pode ser definido por aquilo que é e por aquilo que não é, ou seja, pelas suas diferenças. Assim, Derrida assinala que “desconstruir” não é apenas procurar sentidos, mas seguir caminhos em que a escrita ao mesmo tempo se estabelece e infringe os seus próprios termos, produzindo desvios, *différences*.

[...] Antes mesmo de ser ligado à incisão, à gravura, ou desenho ou à letra, a um significante remetendo, em geral, a um significante por ele significado, o conceito de grafia implica, como a possibilidade comum a todos os sistemas de significação, a instância do *rastros instituído*. O *rastros instituído* é “imotivado”, mas não caprichoso. Como a palavra “arbitrário”, segundo Saussure, ele “não deve dar a idéia de que o significante dependa da livre escolha do que fala”. Simplesmente, não tem nenhuma amarra natural com o significado na realidade. A ruptura desta “amarra natural” vem nos recolocar em questão muito mais a idéia de naturalidade que a de amarra. É por isso que a palavra “instituição”

não deve ser apressadamente interpretada no sistema das oposições clássicas (DERRIDA, 2008, p. 56-57).

Derrida (2008) diz que o rastro não é somente a desaparecimento da origem, mas a origem da origem, sendo que a diferença entre o aparecendo e o parecer, entre o mundo e o vivido é a condição de todas as outras diferenças, de todos os outros rastros.

Com efeito, os rastros nos remetem a um passado, na forma de presença modificada, como uma espécie de presente-passado, algo que conseguimos perceber (ou não perceber: o passado) no filme *Iracema, uma transa amazônica*. Com a negligência do “passado” em favor da instauração do “presente-passado”, possibilitado pelo rastro, *Iracema* constrói uma identidade aparentemente marcada pelo indicial, mas, ao contrário de estabelecer indícios do que é vivido, constitui rastros: é o cinema agindo, fazendo intervenções sobre o vivido e realizando aquilo a que Peirce denominava de anterioridade factual do signo (do cinema) sobre o objeto que o determina apenas logicamente. 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, que será discutida mais adiante neste artigo.

De certo, apontamos mais uma vez que o que aproxima o índice dos rastros é o sentido de correlação, de *secundidade* que ambos alcançam. No entanto, como já afirmamos outrora, enquanto o índice é caracterizado pela primazia do objeto dinâmico na definição do signo, nos *rastros* é o signo que vai determinar a concepção lógica do objeto. Assim, o filme *Iracema, uma transa amazônica* não corresponde a uma “representação” (índice) da realidade amazônica da época, mas se refere a uma Amazônia ainda a ser criada, por ser ainda inventada.

3 A IMAGEM-TEMPO

O conceito de “imagem-tempo” surge a partir da ascensão do neo-realismo 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). O que o autor observou no neo-realismo as imagens, ao invés de representar um real já conhecido, visavam um real a ser decifrado, apresentando situações óticas e sonoras que não se prolongam mais em ação.



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.

Deleuze, através dos filmes do neo-realismo italiano, da *nouvelle vague* francesa e de grandes cineastas, apresenta as características responsáveis pelo questionamento do esquema sensório-motor e pelo surgimento dessa nova imagem: ótica e sonora pura. O primeiro aspecto se dá pela ascensão de situações dispersivas, lacunares, em detrimento às situações globalizantes da imagem-movimento. A segunda característica se deve às ligações fracas e os encadeamentos frouxos da nova imagem, cortando a linha que ligava os acontecimentos no cinema clássico. O terceiro ponto se refere à perambulação. O passeio faz com que as personagens estejam em um contínuo ir e vir. O quarto elemento Deleuze afirma que é a tomada de consciência dos clichês físicos e psíquicos, imagens sensório-motoras das coisas.

3.1 A Imagem-cristal

O regime cristalino das imagens assinala a ruptura do cinema moderno com o tempo estritamente cronológico. A imagem-cristal designa assim a coexistência de uma imagem atual e de uma imagem virtual. A própria imagem atual tem uma imagem virtual que a ela corresponde, como um duplo ou reflexo. Para Deleuze, o cinema moderno é o lugar de expressão da *imagem-cristal*, dessas imagens 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.

Na caracterização do regime cristalino das imagens, Deleuze elege o espelho como o objeto de cena por excelência. A imagem especular seria, portanto, uma espécie de *primeiridade* da imagem-tempo. O autor 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. A troca é ainda mais ativa na mesma medida em que o circuito remete a um polígono de número crescente de lados. 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.



Machado (2009) aponta que distinção entre o regime cristalino da imagem e o regime orgânico se dá a partir da descrição, da narração e da narrativa. Com efeito, enquanto a descrição orgânica compreende o real e o imaginário como dois pólos 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. A narração cristalina também rompe com o compromisso de revelar a verdade para se tornar falsificadora. E, por fim, 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.

Vasconcellos (2006, p. 137) aponta que, se, de um lado, a imagem-cristal nos coloca diante da mais pura imagem do tempo, de outro mostra espelhos capazes de revelar a face oculta da arte cinematográfica: a sua relação com o dinheiro:

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.

Enquanto a categoria de *primeiridade* está presente nas *imagens-sonho* - em que passado e presente se dão na mesma cena, e a *secundidade* nas *imagens-lembrança* - onde o passado é resgatado através do *flash-back*, a *imagem-cristal* provoca a compreensão da *terceiridade*, permitindo uma tradução simbólica, análoga ao próprio termo “cristal”.

Com efeito, mesmo com a presença da *terceiridade* na imagem-cristal é possível pensar em uma divisão triádica no interior desta, que reúne as outras categorias feneroscópicas de Peirce. A partir desse esforço é que surgiu a *imagem-documento*, que se situaria como espécie de *secundidade* da imagem-cristal. Nesse sentido, as imagens que relacionam a questão do filme dentro do filme (como mencionou Vasconcellos), constituiriam a categoria de *terceiridade*. Por sua vez, as imagens que revelam espelhos pertenceriam à *primeiridade*, como já dissemos. A divisão no interior da *imagem-cristal* foi pensada a partir da constatação de que esta congregava em si muitos elementos característicos e que uma melhor organização poderia proporcionar uma melhor compreensão da classificação dos signos cinematográficos desenvolvida por Deleuze.



3.1.1 A Imagem-documento

Na imagem-tempo, passado, presente e futuro convivem entre si e não mais uma sucessão de presentes. A câmera deixa de captar somente movimentos para flagrar as relações mentais, subordinando a descrição de um espaço a funções do pensamento. Além disso, a câmera, agora, se utiliza de um vasto conjunto de opções: *travellings*, planos-sequência, profundidade de campo, apresentando personagens que afirmam a vida cotidiana.

Como já observamos, é no interior da *imagem-cristal* que podemos perceber de modo mais significativo a indiscernibilidade entre o virtual e o atual. Em *Iracema, uma transa amazônica*, filme-síntese da imagem-documento, há um confronto que se dá na forma da franca devastação em que o cinema é repórter (virtual) e agente (atual) que intervém para deflagrar reações e expor na tela os termos desse confronto.

Pela aproximação e fusão entre olhar e cena, os cineastas Jorge Bodanzky e Orlando Sena elaboram um discurso híbrido, mas que preserva traços discerníveis de encenação. A equipe de filmagem, através do uso de equipamentos de gravação (câmeras e gravadores) registra impressões fidedignas, fazendo com que essas imagens adquiram um status de “documento”, como algo motivado pelos eventos que registra. Portanto, a idéia da imagem como documento é semelhante à idéia de imagem como *rastro* do que produziu.

A denúncia da representação, que substitui a objetividade e a isenção tradicionalmente associadas ao documentário, suprime a presença peculiar do indicial no filme, instaurando o *rastro*. Desta forma, enquanto nos documentários clássicos a relação indicial se perpetua pelo movimento, em uma relação de causa-efeito, *Iracema* congrega uma relação de *secundidade* que se dá através de *rastros*, que seriam como “índices” de tempo e não mais de movimento, mas que perdem sua característica indicial pelo fato de esse efeito de correlação se exaurir no momento em que a imagem deixa de ser apenas representação e passa a efetuar os *rastros* de uma realidade ainda a ser inventada.

Assim, tais rastros estão presentes nessa denúncia da representação, ou seja, na representação da representação praticada em *Iracema*, que instaura uma imagem especular (imagem-cristal), e que, pela presença desses rastros, congrega aspectos de *secundidade*. Por isso é que se propõe alocar a imagem-documento dentro da imagem-



crystal, por ser uma imagem especular, mas acrescida de um caráter próximo de indicialidade: o rastro, que o transcende.

Com efeito, esses rastros se encontram e se corporificam nas cenas de fabulação, característica marcante da imagem-tempo, em que a personagem Iracema, o motorista Tião e os demais habitantes locais se põem a fabular seus próprios mundos, quando denunciam, através da atuação, a representação da representação. Esses são os rastros do filme: que fabulam a *secundidade* do tempo.

3.1.1.1 Fabulação

Para Deleuze (2007), fabular é a 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. Não se fabula uma verdade política universal, mas apenas uma maneira singular totalizável. Assim, conforme o autor, fabular não responde à necessidade de integrar todas as culturas, todas as formas de subjetividade e todas as línguas em um devir comum, mas apenas à necessidade estratégica de salvar da alienação uma cultura, um povo, para permitir o florescimento de uma subjetividade.

Segundo Deleuze, toda ficção é contaminada por um modelo de verdade, e é justamente a fabulação que vai quebrar com esse molde. Assim, os diretores do filme *Iracema, uma transa amazônica* utilizam-se da fabulação para permitir aos habitantes amazônicos que construam uma realidade própria a partir de suas verdades particulares. A fabulação faz com que os elementos que constituem a identidade dos habitantes locais do filme transpareçam e se façam presentes na narrativa. Portanto, Bodanszky e Sena usam a potência do falso como fator de transformação, criação de verdades. Deleuze destaca que a potência do falso é a possibilidade de criação da verdade, que inventa no cinema uma transformação. As irrealidades do movimento ganham independência; com isso, as imagens deixam de servir à verdade e o tempo deixa de se subordinar ao movimento. Não importa mais se as imagens dizem a verdade porque elas a constituem.

No filme, fato e interpretação se confundem. A proposta da obra não é evitar a intervenção para preservar a verdade dos eventos, mas, pelo contrário, fazer dessa intervenção uma alternativa para a revelação de informações latentes sobre a região e os povos amazônicos. A imparcialidade da câmera provoca a realidade de maneira a criar, ela mesma, novos eventos, situações reveladoras. Os cineastas assumem o papel de



provocadores do mundo empírico, 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 local. O personagem também se constitui como o porta-voz do diretor, uma vez que atua com a orientação de extrair dos atores palavras e comportamentos ilustrativos da realidade local.

Edna de Cássia, que nunca teve experiência como atriz, não apresenta a naturalidade comum de uma atriz profissional. Ao representar o papel que em alguns momentos do filme é o dela próprio, Iracema deixa emergir toda uma teatralização cênica com pouca espontaneidade, fabulando seu próprio mundo. Essas imagens de fabulação é que são constituídas pelos *rastros* do filme.

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

Além de atores, os personagens também são autores em suas falas (devido à ausência de um roteiro formal e a liberdade concedida pelos diretores), instituindo novas realidades. Assim, mesmo quando “atuam” diante das câmeras, as personagens locais fabulam. Na cena da boate, tanto Edna quanto as prostitutas verdadeiras representam, encenam situações que lhe são próximas. Porém, enquanto Edna representa um papel que não é o seu: ela não é uma prostituta, as prostitutas fabulam seus próprios mundos. Tal evidência pode ser percebida em várias outras cenas do filme. Nesse sentido, é importante reafirmar que a fabulação só se faz possível graças a presença dos *rastros*, designação resultante do artifício que combina todo um processo de *mis-en-scène* a um afeito provocador, realizado ora pelo ator-provocador Pereio, ora pela intenção dada pelo diretor às suas personagens.

Assim, o poder de representação da *mis-en-scène*, que envolve os elementos cenográficos do quadro fílmico e estabelece a sintaxe das imagens, corresponde à categoria de *primeiridade*. A designação do signo, que se realiza pelo ato de provocação sempre presente no filme, compõe a *secundidade*, sendo propriamente o *rastro* instituído. Por sua vez, as imagens de fabulação emergem a partir do efeito do signo, resultado da combinação entre o poder de representação da *mis-en-scène* (*primeiridade*) e a designação provocadora do signo (*secundidade*), atingindo dessa forma a *terceiridade* peirceana.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Deleuze, inspirado em Bergson e Peirce, desenvolve os conceitos de *imagem-movimento* e *imagem-tempo*. Todavia, com o intuito de promover avanços para além do que foi pensado por Deleuze, este artigo descreve um novo tipo de imagem-tempo: a *imagem-documento*. Para tanto, além de privilegiar a influência da semiótica sobre Deleuze, procuramos produzir avanços também em relação a Peirce, sugerindo que, enquanto na imagem-movimento destaca-se a determinação lógica do objeto dinâmico sobre o signo, na imagem-tempo assinalamos a anterioridade semiótica do signo em relação aos objetos que designa. Tal diferença estabelece os rastros, característica marcante da imagem-documento.

No entanto, observamos neste artigo que o conceito de rastro ainda se aplica de forma parcimoniosa. Vale dizer que o presente trabalho é resultado parcial de uma pesquisa, e que essas análises deverão ser aprofundadas no decorrer da mesma. Contudo, as apreciações aqui expostas deixam claro que na imagem-documento as relações entre signo e objeto, bem como entre objeto imediato e objeto dinâmico se efetuam de forma contrária ao que supõe o índice (que caracteriza a imagem-movimento); sendo a explicitação deste confronto e, principalmente, a diferença entre rastros e índices o maior desafio da referida pesquisa.

REFERENCIAS

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

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

_____. **A imagem-tempo**. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

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

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



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

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected papers*. v. 1-6, C. Hartshorne and P. Weiss (eds.); v. 7-8, A. W. Burks (ed.). Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1931-1958.

_____. **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

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos**. São Paulo: Cengage Learning, 2000.

_____. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

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