

A IMAGEM-DOCUMENTO NO FILME
UM FILME FALADO (2003), DE MANOEL DE OLIVEIRA

Rafael Wagner dos Santos Costa¹

Resumo: O autor Gilles Deleuze, influenciado pelas teorias de Henri Bergson e de Charles Sanders Peirce, desenvolveu uma rica e extensa classificação das imagens cinematográficas, escrevendo dois livros fundamentais: *Imagem-movimento* (1983) e *Imagem-tempo* (1985). Todavia, mesmo com essa complexa classificação, este trabalho procura evidenciar que é possível promover avanços para além do que foi pensado e publicado por Deleuze. Ao se retomar a influência peirceana sobre o pensamento cinematográfico de Deleuze empreendemos, inicialmente, uma revisão crítica acerca das imagens-movimento e das imagens-tempo, sob o viés semiótico. Nessa pesquisa, descobrimos um novo tipo de imagem derivada da experiência cinematográfica contemporânea e que introduz problemáticas bem específicas para o estudo do cinema: a imagem-documento. A imagem-documento é aqui concebida como imagem-tempo, mais precisamente como a face documental da imagem-cristal, cuja matéria expressiva é constituída pela figura da fabulação. Nesse cinema de imagem-documento, ao invés de se identificarem os índices de uma realidade já vivida (como nos documentários clássicos), as imagens se comportam como flechas do tempo, que apontam para o vir a ser do mundo, inseparáveis das ideias de ação, intervenção e invenção, possibilitadas pela fabulação. Assim, procuramos estabelecer de que forma tal imagem funciona em cenas do filme *Um filme falado* (2003), de Manoel de Oliveira, proposto como experiência portuguesa da imagem-documento.

Palavras-chave: Imagem-documento; semiótica; fabulação.

Contato: rwcosta@ig.com.br

Nos anos 1980, Gilles Deleuze desenvolveu uma complexa classificação das imagens cinematográficas, influenciado pelas teses do movimento e do tempo de Henri Bergson (2006), assim como pela teoria dos signos de Charles Sanders Peirce (2005), escrevendo dois livros fundamentais: *A Imagem-movimento: cinema I* (2004) e *A Imagem-tempo: cinema II* (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.

¹ Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS (Brasil). Professor Adjunto da Universidade Federal do Amapá - UNIFAP (Brasil).

Costa, Rafael Wagner dos Santos. 2016. “A imagem-documento no filme *Um Filme Falado* (2003), de Manoel de Oliveira”. In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 38-47. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

Notadamente, a influência que a semiótica de Peirce desempenhou sobre a filosofia de Deleuze é controversa e pouco explorada, sendo hegemônica, nesse sentido, a influência exercida por Bergson. No entanto, é possível reconhecer que o pensamento de Peirce se presentifica na constituição desenvolvida por Deleuze, que encontrou no estudo das imagens e dos signos o tema de sua pesquisa cinematográfica

Peirce 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 crítica ou semiótica, 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, 136)

A primeiridade seria, assim, uma espécie de primeira impressão que recebemos das coisas. Remete a algo imediato, livre e espontâneo. 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, 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, 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 semiose² seu elemento mais importante e instaurador. Com efeito, o signo peirceano 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, mas com referência a um tipo de ideia que tenho, por vezes, denominado o fundamento do *representamen*. (Peirce 1975, 94)

Tais considerações sobre os elementos que compõem a tríade peirceana são fundamentais para a compreensão dos signos cinematográficos descritos por

² Processo de apreensão do signo. Também denominado autogeração.

Deleuze, pois é justamente através das relações sgnicas que podemos entender o funcionamento das semioses do movimento e do tempo, que formalizam a constituição das imagens-movimento e imagens tempo deleuzeanas.

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, 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.

Assim, Deleuze diz que nos filmes do neorrealismo 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 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. Contudo, este artigo procura refletir sobre essa classificação, 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 abdutiva, mas da caracterização daquilo a que Deleuze descreve como imagem-cristal.

Como já afirmamos, a imagem-tempo assinala a ruptura com o esquema sensório-motor, com o tempo estritamente cronológico, apoiando-se em situações óticas e sonoras puras, 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 percebemos com mais exatidão e rigor as relações entre o atual e o virtual, fundamento essencial ao pensamento do cinema de Deleuze” (Vasconcellos 2006, 132). Assim, o regime cristalino de imagens é o que melhor comporta a expressão bergsoniana de que o passado é contemporâneo do presente.

Portanto, a imagem-cristal vai se diferenciar da imagem-sonho (primeiridade, nos termos peirceanos) e da imagem-lembrança (secundidade, nos termos peirceanos) 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, 87).

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, 276)

Dessa forma, o simbolismo das imagens cristalinas aponta em direção à categoria de terceiridade (nos termos peircenãos), 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 e Araújo 2011, 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.

“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 e Araújo 2011, 06). Assim, as potências do falso instituem-se como as formas estéticas máximas da imagem-cristal.

No 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 este artigo. 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.

Com efeito, 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. Nesse sentido, assinalamos que a concepção 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, 326)

Essas séries põem em questão a noção de verdade, instaurando a potência do falso: “o antes e o depois não dizem mais propriamente respeito à sucessão empírica exterior, mas à qualidade intrínseca do que se torna no tempo” (Deleuze 2007, 326). É um novo signo do tempo (*cronossigno*) que Deleuze denomina *genessigno*. Esse *genessigno* possui várias figuras, que constituem, na perspectiva deste artigo, as figuras observadas na imagem-documento. Entre elas, apontamos a da fabulação (figura preponderante), a do duplo devir entre o personagem e o autor e da figura do intercessor, que formam as séries do tempo.

Para Deleuze (2007, 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 ‘ficcionar’, 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, 183)

Com efeito, personagem e cineasta tornam-se outros. O primeiro ao fabular (figura da fabulação), e o último ao utilizar intercessores (figura do intercessor). Ambos se modificam, assumem novos papéis e se unem para inventar um povo, criar lendas; como podemos perceber em *Um filme falado* (2013), de Manoel de Oliveira.

No filme de Manoel de Oliveira, a imagem-documento se corporifica, especialmente, na longa sequência de diálogos entre Rosa Maria (Leonor Silveira), professora portuguesa, John Walesa (John Malkovich), comandante estadunidense, Delfina (Catherine Deneuve), empresária francesa, Francesca (Stefania Sandrelli), ex modelo italiana e Helena (Irene Papas), professora e atriz grega. Os personagens ficionam suas vivências, mas ao invés de estabelecer indícios de um mundo vivido, na verdade, clamam pela criação de um povo.

Segundo Deleuze (2007, 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.

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. É o que acontece em *Um filme falado* (2003). A fala

da personagem da atriz grega Helena, por exemplo, não constitui índices de uma realidade passada, mas que aponta para o futuro. Qual é essa Grécia descrita pela atriz? Certamente, não é uma Grécia antiga, passada, mas uma Grécia que precisa ser inventada, em um contexto novo, de uma nova Europa que está se inventando.



Imagem 1: *Um filme falado* (Manoel de Oliveira, 2003).

Esses personagens também são, na verdade, intercessores de seus criadores. O diretor Manoel de Oliveira toma seus personagens como interlocutores. Essa é outra figura importante da imagem-documento. Podemos observar que o personagem John Walesa é o responsável por instigar os outros personagens a fabularem suas vivências. Assim, o comandante do navio atua como agente provocador na *mise-en-scène* praticada.



Imagem 2: *Um filme falado* (Manoel de Oliveira, 2003).

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 Pasolini (1983) defende como cinema de poesia³.

Portanto, percebemos que nessa nova imagem-cristal 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, 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, 186).

O diretor Manoel de Oliveira usa 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. Manoel de Oliveira opera o seu discurso indireto livre ao mesmo tempo em que seus personagens fazem o da (nova) Europa. “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, 188).

Em *Um filme falado* (2003), observamos também que as séries de potências se dão no ato de fabulação. 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

3 Termo referido por Pier Paolo Pasolini 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.

do filme que se tornam outros ao fabularem suas ficções e, assim, contribuir para a invenção de um povo (europeu).

Com efeito, pensamos que ao contrário de identificar os índices de uma realidade já vivida (representação), as imagens-documento atuariam como uma flecha do tempo, que aponta para o vir a ser do mundo, sugerindo a primazia ontológica do signo sobre o objeto, nos termos semióticos peirceanos. Tal possibilidade de se pensar dessa maneira efetua-se pela ação do personagem real em seu ato de fabulação.

Por fim, 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. Neste artigo 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 no filme de Manoel de Oliveira, ainda que de forma sucinta. A perspectiva ontológica do signo é a condição (semiótica) primordial para se pensar nessa nova imagem: a imagem-documento.

BIBLIOGRAFIA

- Bergson, Henri. 2006. *Matéria e memória*. Traduzido por Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes.
- Deleuze, Gilles. 2004. *A imagem-movimento: cinema I*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, Gilles. 2007. *A imagem-tempo: cinema II*. Traduzido por Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense.
- Machado, Roberto. 2009. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Pasolini, Pier Paolo. 1983. *As últimas palavras do herege*. Traduzido por Luiz Nazário. São Paulo: Brasiliense.
- Peirce, Charles Sanders. 1975. *Semiótica e filosofia*. Traduzido por Octanny Silveira. São Paulo: Cultrix.
- Peirce, Charles Sanders. 2005. *Semiótica*. Traduzido por José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva.
- Pignatari, Décio. 2004. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Silva, Alexandre R. e Araújo, André C. 2011. "Semioses do movimento e do tempo no cinema" *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação 34*: 01-14.
- Vasconcellos, Jorge. 2006. *Deleuze e o cinema*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna.