



A Semiótica e a Semiótica Pura do Cinema – o Problema dos Signos Puros em Deleuze¹

Marcelo Carvalho²

Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ)

Resumo

Quais as bases para a compreensão do que Gilles Deleuze chama de “semiótica pura”, livre de condicionantes de língua ou linguagem? Este artigo procura estabelecer estas bases, remontando à argumentação deleuzeana presente nos livros sobre o cinema. Para tanto, recorre-se ao conceito de “imagem” em Henri Bergson; à descoberta da proximidade entre Bergson e o cinema; e às críticas de Deleuze à semiologia do cinema e à semiótica peirceana. O percurso nos levará a aproximar o “signo puro” do “plano de imanência”, instância que se apresenta como fundamental para os signos e as imagens cinematográficas.

Palavras-chave

Semiótica; Semiótica do Cinema; Imagem; Imagem-movimento; Plano de Imanência.

¹ Trabalho apresentado no NP Semiótica da Comunicação, do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ (ECO-UFRJ) e bolsista do CNPq; especialista em Arte e Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio); especialista em Comunicação para o Terceiro Setor pela Universidade Cândido Mendes do Rio de Janeiro (Ucam); graduado em Comunicação Social (em Cinema e em Jornalismo) pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: marcelocarvalho.0001@yahoo.com.br



Introdução

Em seus livros sobre o cinema, sobre as imagens e os signos cinematográficos³, o filósofo Gilles Deleuze propõe – ao cabo de um dos fios condutores de sua argumentação – um sistema de signos puros, uma “semiótica pura”, isto é, sem condicionantes de língua ou linguagem que a atrelem aos signos lingüísticos. Deleuze formula para a semiótica a pergunta mais fundamental: como funcionaria tal sistema semiótico puro, propriamente material, que nos devolvesse as imagens, que nos retornasse os objetos? Nosso objetivo neste artigo é estabelecer as bases conceituais para que possamos, ao final, encontrar os signos propostos por Deleuze nestes livros, colocando-nos em meio à *maquinaria* do signo deleuzeano, surpreendendo-o em seu funcionamento. Nossa hipótese: as imagens e os signos do cinema, sem ligação *a priori* com a língua ou a linguagem, guardam uma relação fundamental com o plano de imanência como instância pré-lingüística, uma relação de povoamento e constituição⁴.

Trataremos do movimento de pensamento que Deleuze opera com relação aos signos do cinema, aos compostos da imagem-movimento, notadamente, com relação à constituição do cinema enquanto imagem-movimento⁵. Ali está o signo. O signo, para Deleuze, é uma imagem. Assim sendo, devemos nos perguntar o que seria a “imagem”, recorrendo ao filósofo Henri Bergson. Será preciso acompanhar Deleuze em sua descoberta de que o cinema é bergsoniano. E refazer a crítica seminal que Deleuze faz à semiologia do cinema (a Christian Metz) e à semiótica de Charles Sanders Peirce, estabelecendo as conexões específicas dos dois projetos com a língua e/ou a linguagem como metro para a constituição ou interpretação de todos os signos.⁶

Bergson e a imagem

Bergson nos propõe um grande desafio logo no início de *Matéria e Memória*: o conceito de “imagem”, conceito fundante do primeiro capítulo deste livro. No prefácio à sétima

³ Trata-se de *A Imagem-Movimento* e de *A Imagem-Tempo*, livros aos quais faremos referência constante neste artigo.

⁴ Deleuze trata dos signos em outras obras, notadamente em *Proust e os Signos*. No entanto, deliberadamente não trataremos do problema dos signos neste ou em outros livros do autor que não aqueles sobre o cinema, com o intuito de nos concentrarmos apenas nos signos suscitados pelo cinema em sua relação com o plano de imanência.

⁵ A imagem-tempo traz novas questões com relação aos signos cinematográficos. No entanto, não interessa-nos aqui estudá-las, pois nosso problema é o de encontrar os signos cinematográficos em sua formação, a partir da matéria.

⁶ Este artigo surgiu a partir do curso *Os Diários de Viagem dos Vídeo-Artistas Sul-Americanos dos anos 80 e 90*, ministrado pela professora Andrea Molfetta na ECO-UFRJ (primeiro semestre de 2008).



edição de *Matéria e Memória*, Bergson afirma que a imagem é algo que estaria além de uma representação na consciência (identificada na posição idealista, representacional), e aquém do que o realista chamaria de coisa (isto é, a coisa em si, de algum modo apartada do que a cerca). O que Bergson propõe soa como inaugural até hoje, mais de cem anos depois de *Matéria e Memória* ser escrito: a *imagem é a própria coisa*; os objetos, assim como meu próprio corpo, são imagens; a *matéria é imagem*⁷. Bergson diz adotar a concepção de matéria do senso comum, não sem alguma ironia contra a metafísica de seus antecessores na história da filosofia: seria estranho ao senso comum, argumenta o filósofo, que os objetos que facilmente tocamos venham a existir apenas no e para um espírito. Seria igualmente estranho para o senso comum considerar que o objeto seja diferente do que se percebe dele. Para o senso comum – diz-nos Bergson – o objeto é uma imagem que existe em si; e a matéria existe tal como a percebemos: como imagem (BERGSON, 1999). Nota-se nesta concepção de imagem a ligação indissociável entre matéria e percepção da matéria, o prolongamento de uma na outra. Trata-se de uma concepção de matéria (de imagem) inseparável da percepção como prolongamento: da matéria sobre a matéria, e da matéria sobre a percepção subjetiva.

Bergson nos lembra que, se os movimentos da matéria são imagens, os movimentos das vibrações cerebrais, por outro lado, também fariam parte do mundo material. As vibrações cerebrais são movimentos “no interior de meu corpo, destinados a preparar, iniciando-a, a reação de meu corpo à ação dos objetos exteriores” (BERGSON, 1999: 14). Mas não é tudo: Deleuze (1985) depreende da argumentação de Bergson que matéria = imagem = movimento = luz. Bergson precisa construir esta concepção de imagem ligando consciência e plano de matéria, pois seu projeto declarado em *Matéria e Memória* é, justamente, superar o dualismo entre espírito e matéria pela imagem, pelo prolongamento da imagem na percepção. Bergson coloca a questão (da reconciliação) dos dois regimes da imagem a partir do privilégio que concede à matéria viva: seria preciso entender como as mesmas imagens efetivamente entram, ao mesmo tempo, no regime “onde cada imagem varia em função dela mesma” (BERGSON, 1999: 16), sofrendo a ação real das imagens vizinhas (regime da percepção objetiva, acentrada); e no regime onde todas as imagens variam em função de uma única imagem (um centro

⁷ Algo tão inaugural que talvez seja útil arrolar alguns exemplos de trechos retirados do próprio livro *Matéria e Memória* que corroboram esta afirmação: “a matéria, para nós, é um conjunto de ‘imagens’” (1999: 1). Diz-se de algo (no caso, o corpo, nosso corpo) que “é matéria ou que ele é imagem, pouco importa a palavra” (1999: 11). “Tomemos esse sistema de imagens solidárias e bem amarradas que chamamos de mundo material” (1999: 21). “Ao colocar o mundo material demo-nos um conjunto de imagens, e aliás é impossível nos darmos outra coisa” (1999: 23).



perceptivo, quando aquelas refletem a ação possível desta imagem privilegiada, regime de percepção subjetiva – o vivo)⁸.

Instalemo-nos, em primeiro lugar, no primeiro regime da imagem, regime objetivo das imagens. Dar-se este regime é essencial: Bergson coloca-se, “de saída, no conjunto das imagens extensas” (BERGSON, 1999: 47). E neste universo material acentrado, “todas as imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que chamo leis da natureza” (BERGSON, 1999: 9). Tal ação da matéria inteira sobre um ponto qualquer do próprio mundo material se faz sem resistências ou perdas, pois o movimento de parte a parte se dá imediatamente, sem interrupções, prolongamento imediato do movimento recebido em reação necessária.

A percepção de um ponto material inconsciente qualquer, em sua instantaneidade, é infinitamente mais vasta e mais completa que a nossa, já que esse ponto recolhe e transmite as ações de todos os pontos do mundo material, enquanto nossa consciência só atinge algumas partes por alguns lados (BERGSON, 1999: 26).

Mas não existe apenas o mundo material objetivo. Há a outra natureza da imagem, o segundo regime de imagens, da imagem-viva, cuja situação é oposta à da objetividade da matéria. Esta imagem, o vivo, surge exatamente quando aparece um intervalo de movimento no mundo material que barra a propagação ininterrupta da luz, do movimento: isto é, quando uma superfície opaca, uma “tela”, “revela” a luz, não se prolongando mais por uma reação necessária e imediata a um estímulo recebido. Esta “tela opaca” é a própria matéria viva. Se o intervalo de movimento (a matéria viva) substitui a propagação infinita da luz (movimento), o faz por um retardo na reação: a reação do vivo é sempre mediata. Tendo reação mediata, a matéria viva instaura-se como centro de “ação real”, “centro de indeterminação” onde a reação, em níveis desiguais, apresentará sempre alguma margem de imprevisibilidade.

A percepção subjetiva (sempre voltada para o que é útil, *sendo já ação virtual, em germe*) e a ação não perfazem sozinhas o circuito entre a imagem-viva (meu corpo, meu cérebro) e o objeto, porquanto a percepção subjetiva surgir a partir de um intervalo no universo material: o retardo na reação – que diferencia a reação mediata da imagem viva

⁸ Quanto aos dois regimes de imagem, Bergson faz referência, como explicitado, à matéria acentrada, inanimada, em contraposição à matéria-viva, ao ser vivo. Quando Deleuze mencionar os dois regimes de imagem estará, de outra maneira – mas não sem alguma referência à distinção bergsoniana – remetendo aos dois regimes da imagem no cinema, a imagem-movimento e à imagem-tempo.



da reação imediata da matéria bruta – gera um “lapso” de tempo, uma “duração”, um intervalo no interior da matéria. O que preenche (desigualmente) o intervalo são as afecções, que tornam o movimento de reação da matéria viva indeterminado, em vez de imediato como no universo material acentrado. Assim, o *conjunto sensório-motor percepção / afecção / ação* completa o circuito perceptivo da imagem-viva: o movimento das imagens exteriores prolonga-se nos órgãos dos sentidos, passando pelos nervos até o cérebro, fazendo com que o movimento atravesse a substância cerebral, permanecendo no cérebro, despertando sensações, sentimentos, e daí retornando aos músculos locomotores como ação voluntária – “eis aí todo o mecanismo da percepção” (BERGSON, 1999: 28). Meu corpo é um centro perceptivo que prolonga os movimentos da matéria: é “sede de afecção, ao mesmo tempo que fonte de ação” (BERGSON, 1999: 45).

O projeto bergsoniano do cinema e o plano de imanência

Os livros de Deleuze sobre o cinema não se constituem no primeiro encontro entre a filosofia e o cinema – lembremos Benjamin (1994) e Merleau-Ponty (1983), os exemplos mais notórios. Mas trata-se do mais importante conjunto de obras a estar, ao mesmo tempo, na filosofia e no cinema, instalado nos dois domínios em uma zona de des-fronteira, reivindicando poderosamente tal permeabilidade do “entre”. Deleuze põe problemas próprios ao cinema e à filosofia e responde com conceitos que só a filosofia poderia criar – conceitos que convém ao cinema, que evidenciam seu funcionamento, e que o reordenam. O interesse específico de Deleuze nos livros sobre o cinema é a possibilidade de encontrar o automovimento (o movimento sem móvel, em si, a imagem-movimento) e a autotemporalidade (o tempo em sua apresentação direta, a imagem-tempo), buscando sob quais condições uma e outra imagem são possíveis.

Bergson é um dos primeiros casos de automovimento do pensamento. Porque não basta dizer: os conceitos se movem. É preciso ainda construir conceitos capazes de movimentos intelectuais. Do mesmo modo, não basta fazer sombras chinesas, é preciso construir imagens capazes de automovimento... (...) tomar o domínio onde se efetua realmente o que me interessa: em que condições pode haver um automovimento ou uma autotemporalização da imagem, e qual foi a evolução desses dois fatores desde o fim do século XIX. (...) E só o cinema pode ser o laboratório que nos torna isso sensível, na medida em que, precisamente, o movimento e o tempo tornaram-se constitutivos da própria imagem (DELEUZE, 1992: 152 e 153).

Deleuze descobre a proximidade entre Bergson e o cinema que, aliás, são contemporâneos, o primeiro pondo o tempo e o movimento no cerne do pensar, o próprio pensamento como devir; o outro, promovendo o aparecimento do movimento em si, a aparição sensível do movimento e do tempo. Daí a importância das três teses sobre o movimento que Bergson enuncia em *A Evolução Criadora* (BERGSON: 2005), das quais a terceira tem importância capital para o cinema, qual seja: a descoberta dos “cortes móveis da duração” que exprimem a natureza irredutível do próprio movimento. Bergson, assim, afirma a impossibilidade de um corte imóvel expressar a natureza do movimento em si, a impossibilidade de dividir-se o movimento sem que tal operação viesse a lhe alterar a integridade de sua expressão. O movimento é um corte móvel da duração, que exprime sempre uma mudança qualitativa no Todo aberto do filme⁹.

A boa nova deleuzeana para o cinema é a de que, a despeito do argumento sobre a *ilusão de movimento* que acompanhou o cinema desde seu início (argumento por vezes filiado a outro verdadeiro axioma, o da *impressão de realidade*), o que vemos como resultado da projeção do filme sobre uma tela é o *movimento em si*: os cortes móveis da duração descobertos por Bergson. Vemos uma imagem-média *entre* os fotogramas e não os fotogramas; vemos a imagem, a imagem-movimento¹⁰. Dentre as questões levantadas por Bergson em *Matéria e Memória*, e que são retomadas por Deleuze em *A Imagem-Movimento*, uma se destaca pela importância e abrangência: em meio à matéria acentrada do universo material, surge um *intervalo de movimento*. Tal intervalo para Bergson é o surgimento da vida; Deleuze o evidencia para outros âmbitos: o intervalo de movimento como uma inclinação do universo maquínico, Deleuze o identifica no cinema. Com o intervalo, as imagens (percepção, afecção, ação) do cinema surgem em um “plano de imanência”. O plano de imanência, Deleuze o define como:

(...) um conjunto infinito: o plano de imanência é o movimento (a face do movimento) que se estabelece entre as partes de cada sistema e de um sistema ao outro (...). O universo material, o plano de imanência, é o *agenciamento maquínico das imagens-movimento* (DELEUZE, 1985: 79 e 80).

⁹ As duas outras teses de Bergson sobre o movimento, que preparam a formulação dos cortes-móveis, dizem que (1) não se reconstitui o movimento por posições no espaço / instantes no tempo (cortes imóveis), pois há diferença de natureza entre o movimento (presente, indivisível, heterogêneo e irredutível) e o espaço percorrido (passado, divisível e homogêneo). E, (2) há duas formas de se tentar reconstituir o movimento desta forma, àquela ligada ao pensamento clássico que remeteria à Forma, à Idéia, como na formulação metafísica platônica; e a moderna, científica, que tentaria reconstituir o movimento a partir de instantes quaisquer. Numa e noutra, o Todo foi dado a priori, cassando sua principal característica, a de ser relacional e aberto, a de durar.

¹⁰ Contudo, Bergson não reconhece no cinema um aliado. Pelo contrário, o condena por entender que ele faz a mesma coisa que a percepção natural, ou seja, eclipsar o movimento, oferecer cortes imóveis onde o movimento é acrescido, oferecer uma ilusão de movimento.

Sendo o conjunto infinito dos movimentos, o plano de imanência é a própria extensão da matéria no universo tal como definida por Bergson. A identidade entre o plano de imanência em Deleuze e a extensão da matéria em Bergson é inferida em muitas passagens de *A imagem-movimento*¹¹. Defini-lo como “universo material” não significa, contudo, que o plano de imanência esteja dado. O plano de imanência, em sua abertura para um Todo, também precisa ser operado como esteio onde se edificam os conceitos, sendo o próprio plano de imanência a necessária presença construída de um “impensável” onde o pensamento filosófico acontece: “o plano de imanência deve ser construído; a imanência é um construtivismo e cada multiplicidade assinalável é como uma região do plano” (DELEUZE, GUATTARI, 1992: 182 e 183).

Este é o caráter do plano de imanência, noção retomada por Deleuze e Félix Guattari em *O que é a filosofia*. Trata-se de um “planômeno”, um “plano de imanência dos conceitos” (DELEUZE, GUATTARI, 1992: 51). Não um conceito pensável, mas a imagem do pensamento, platô aberto, um meio *fluidido* onde os conceitos fundam-se e se movem. “Os conceitos ladrilham, ocupam ou povoam o plano, pedaço por pedaço, enquanto o próprio plano é o meio indivisível em que os conceitos se distribuem sem romper-lhe a integridade, a continuidade” (DELEUZE, GUATTARI, 1992: 52). O plano de imanência é uma instância pré-filosófica – embora interior à filosofia, distinguível e inseparável dela –, compreensão intuitiva e não-conceitual dos conceitos, mas que se oferece para a criação de conceitos; “a filosofia é ao mesmo tempo criação de conceito e instauração do plano [de imanência] (...), solo absoluto da filosofia, sua Terra ou sua desterritorialização, sua fundação, sobre os quais ela cria seus conceitos” (DELEUZE, GUATTARI, 1992: 58). O plano de imanência não é o caos, ao contrário, “operando um corte do caos, o plano de imanência faz apelo a uma criação de conceitos” (DELEUZE, GUATTARI, 1992: 60). O pensamento reivindica o movimento ao infinito, sem remeter a coordenadas espaço-temporais. O movimento infinito é duplo: o que se move é o próprio plano de imanência, horizonte absoluto onde o movimento de ida é já movimento de volta, reversibilidade perpétua entre “o movimento do pensamento na direção do verdadeiro” (DELEUZE, GUATTARI, 1992: 54) e vice-versa. “É neste

¹¹ Citaremos apenas alguns trechos: (1º, sobre o plano de matéria) “este conjunto infinito de todas as imagens constitui uma espécie de plano de imanência” (1985: 79); (2º, em comentário sobre o dramaturgo e cineasta Samuel Beckett) “procedendo assim à extinção das imagens-ação, das imagens-percepção e das imagens-afecção, Beckett remonta em direção ao plano luminoso da imanência, o plano de matéria e seu marulho cósmico de imagens-movimento” (1985: 91); e (3º, invocando uma das características fundamentais do plano de matéria) “o plano de imanência é inteiramente Luz. O conjunto dos movimentos, das ações e reações, é luz que se difunde (...)” (1985: 81).

sentido que se diz que *pensar* e *ser* são uma só e mesma coisa” (DELEUZE, GUATTARI, 1992: 54). Justamente, como afirmam Deleuze e Guattari, o movimento é “imagem do pensamento” e “matéria do ser”. Daí as duas faces do plano de imanência: Pensamento e Natureza; *Physis* e *Noûs*¹².

Crítica à Peirce

Um dos projetos do filósofo americano Charles Sanders Peirce foi o de constituir uma ciência dos signos sem a primazia da língua e das linguagens. Peirce considera que a realidade sensível apareceria a uma consciência de três maneiras (categorias) diferentes (ou por combinações entre estas três formas singulares): primeiridade (uma qualidade pura, a cor nela mesma, um sentimento em si e não corporificado em um espírito); secundidade (a qualidade corporificada em um existente, o que remete a si mesmo por intermédio de um segundo, o *vermelho da maçã*, a *felicidade desta pessoa*); e terceiridade (a relação, a lei, *o que propicia que a maçã seja vermelha* ou *as condições existenciais que determinam que esta pessoa esteja feliz*). A própria definição de signo em Peirce resulta desta tríade: o signo (*representamen*, primeiro) é o que, de certo modo, vale ou representa alguma coisa (o objeto, segundo) para um terceiro (seu interpretante, terceiro) (PEIRCE, 2000). No entanto, o signo peirceano, anota Deleuze, baseia-se em sua relação com a imagem por uma função cognitiva: mais do que fazer conhecer algo da imagem, do objeto, ele *pressupõe um conhecimento já constituído*, associado ao objeto em signos anteriores, vindo a acrescentar um novo conhecimento ao conjunto. Este jogo pressupõe avanços em duas direções contrárias e complementares sobre o reconhecimento (vindo do conhecimento passado adquirido e da imagem-objeto presente). Peirce teria, pois, se rendido aos signos lingüísticos de terceiridade,

¹² Deleuze e Guattari identificam em Espinosa aquele que faz a ruptura radical com a transcendência que ainda se imiscuía na imanência, afirmando um plano de imanência ao considerá-la (a imanência) como imanente apenas a si própria e não a Algo: Deus como Objeto de contemplação, Sujeito Transcendental kantiano ou o Outro como sujeito de comunicação. O Bergson de *Matéria e memória* seria, portanto, de “inspiração espinosista”, onde um plano corta o caos, ao mesmo tempo propagação infinita do movimento (matéria) e proliferação de uma imagem do pensamento em uma pura consciência de direito. Espinosa foi quem pensou o “melhor” plano de imanência (o que não pode, mas que se deve pensar) por não propiciar o transcendente. “A ida-e-volta incessante do plano, o movimento infinito. Talvez seja o gesto supremo da filosofia: não tanto pensar O plano de imanência, mas mostrar que ele está lá, não pensado em cada plano. O pensar desta maneira, como o fora e o dentro do pensamento, o fora não exterior ou o dentro não interior” (DELEUZE, GUATTARI, 1992: 79). Traçar um plano de imanência, para ser O plano, precisa reconstruir o caos contra o qual se erige. Um filósofo ou um período longo da história da filosofia pode traçar um ou vários planos de imanência. É possível criar conceitos novos sobre um plano de imanência de um filósofo, traçando, assim, uma linha de influência ou mesmo tecendo sobre o antigo, um novo plano de imanência. “Em todo caso, não será, todavia, sem prolongar o plano primitivo, afetando-o com novas curvaturas, a ponto de que uma dúvida subsiste: não é um outro plano que foi tecido nas malhas do primeiro?” (DELEUZE, GUATTARI, 1992: 76).

direcionando sua elaboração para um ponto constituidor e organizador dos outros tipos de signo. Para Deleuze, esta seria a falha de Peirce:

(...) os signos lingüísticos talvez sejam os únicos a constituir um conhecimento puro, quer dizer, a absorver todo o conteúdo da imagem enquanto consciência ou aparição. Eles não deixam subsistir matéria irreduzível ao enunciado, e reintroduzem assim uma subordinação da semiótica à língua. Peirce não teria, pois, mantido por muito tempo sua posição inicial, teria desistido de constituir a semiótica como ‘ciência descritiva da realidade’ (DELEUZE, 1990: 44).

Peirce teria apresentado suas três categorias (primeiridade, secundidade e terceiridade, que Deleuze corresponde, em seu sistema, à imagem-afecção, imagem-ação e imagem-relação¹³) como fatos em si, em vez de deduzi-los de uma condição fundamental, um *existente* de direito e de fato, que se prolongaria em todos os outros existentes. Deleuze encontra esta condição fundamental em *Matéria e Memória*, na associação que Bergson faz entre imagem e matéria (movimento), possibilitando-o constituir o conceito de imagem-movimento. Deleuze deduz as imagens afecção, ação e relação da imagem-movimento, da matéria, a partir do intervalo de movimento. Em Bergson, como vimos, a imagem objetiva (matéria) é inseparável de sua conexão com todas as outras imagens, em prolongamentos propriamente perceptivos. Não há matéria sem percepção; portanto, Deleuze precisa afirmar como ponto “zero” (ou quase próximo ao zero, já que trata-se de movimentos incessantes), uma instância de onde efetivamente todas as outras imagens pudessem surgir. Um ponto “zero”, uma *zeroidade*, avanço perceptivo da imagem sobre as outras imagens: é o que faltaria ao sistema peirceano. A percepção da matéria, a imagem-percepção, constituiria tal *zeroidade*, que prolonga-se nos outros tipos de imagem conforme sua posição no intervalo – percepção de percepção, percepção de afecção, percepção de ação etc. É assim que, ao deduzir as outras imagens (os avatares) da imagem-movimento, Deleuze encontra quatro tipos de imagens sensíveis aparentes: além da imagem-percepção (zeroidade), a imagem-afecção (primeiridade), a imagem-ação (secundidade) e a imagem-relação (terceiridade)¹⁴. A

¹³ Para além do conjunto sensorio-motor bergsoniano (percepção, afecção e ação), Deleuze fecha o sistema da imagem-movimento em uma terceiridade (a imagem-relação), tal como Peirce.

¹⁴ A imagem-percepção prolonga-se na outras imagens, não precisando de uma passagem ou transição, mas, no caso da progressão entre as outras imagens, Deleuze identifica duas imagens intermediárias e independentes. Assim, entre a imagem-afecção e a imagem-ação, existe a imagem-pulsão; e entre a imagem-ação e a imagem-relação, há a imagem-reflexão. Deleuze dedica boa parte de *A imagem-movimento* a caracterizar pormenorizadamente todas estas imagens e seus signos correspondentes, dos quais faz um inventário final em *A imagem-tempo* (DELEUZE, 1990: 46 e 47). Nosso objetivo neste artigo é oferecer um significado geral de signo puro em Deleuze e não analisar cada signo em si, motivo pelo qual nos escusamos de inventariar cada signo de maneira exaustiva. Apenas citaremos a relação de signos estabelecida por Deleuze a partir da relação de Peirce:

A. *Imagem-percepção*: signos de composição, *dicissigno* e *reuma*; signo de gênese, *engrama*.

imagem-percepção (grau zero das imagens da imagem-movimento) comunica às outras imagens que dela são deduzidas uma composição bipolar: há, para cada tipo de imagem, pelo menos, um signo de gênese e dois signos de composição.

A imagem-movimento é a própria matéria, como mostrou Bergson. É uma matéria não lingüisticamente formada, embora o seja semioticamente e constitua a primeira dimensão da semiótica. Com efeito, as diferentes espécies de imagens que necessariamente se deduzem da imagem-movimento, as seis espécies, são os elementos que fazem dessa matéria uma matéria sinalética. E os próprios signos são os traços de expressão que compõem essas imagens, as combinam e não param de recriá-las, levadas ou carregadas pela matéria em movimento (DELEUZE, 1990: 47)¹⁵.

O signo: trata-se, portanto, de uma imagem conectada às outras imagens do universo. Mas ele tem algo que o diferencia. Deleuze apresenta sua concepção de signo em linhas rápidas: trata-se de “uma imagem particular que remete a um tipo de imagem, seja do ponto de vista de sua composição bipolar, seja do ponto de vista de sua gênese” (DELEUZE, 1990: 46), isto é, de sua condição de aparecimento. A imagem-signo é uma imagem que “remete a” outra imagem sem uma instância “interpretante” como no signo peirceano, “percebendo” algo de si própria em outra imagem, ao modo de uma conexão: o signo é uma imagem que privilegia uma outra imagem¹⁶. Tendo em vista a semiótica

B. *Imagem-afecção*: signos de composição, *ícone de qualidade e de potência*; signo de gênese, *qualissigno* ou *potissigno*.

C. *Imagem-pulsão*: signos de composição, *fetichismo do “Bem” e do “Mal”*; signo de gênese, *sintoma*.

D. *Imagem-ação*: signos de composição, *synsigno* e *índice*; signo de gênese, *vestígio*.

E. *Imagem-reflexão*: signos de composição, *figuras de atração e de inversão*; signo de gênese, *discursivo*.

F. *Imagem-relação*: signos de composição, *marca e des-marca*; signo de gênese, *símbolo*.

¹⁵ Quanto à “matéria não lingüisticamente formada”, trata-se de uma noção originalmente do lingüista Louis Hjelmslev.

¹⁶ No entanto, além desta definição de signo em *A Imagem-Tempo*, há outra em *A Imagem-Movimento*. As diferenças entre as duas definições não podem ser negligenciadas, pois introduzem uma diferenciação fundamental no cinema e na concepção de semiótica pura a qual Deleuze alude. Lê-se em *A Imagem-Movimento* que “um signo é uma imagem particular que representa um tipo de imagem, tanto do ponto de vista de sua composição, quanto do ponto de vista de sua gênese ou de sua formação (ou até de sua extinção)” (1985: 93). O que está em jogo aqui é uma diferenciação entre dois grupos de signos, entre os que *representam* uma imagem e os que *remetem* a uma imagem. No primeiro grupo estão os signos do regime de imagens que Deleuze identifica como imagem-movimento; no segundo, os signos próprios da imagem-tempo. Na imagem-movimento as imagens e os signos *representam o tempo*, isto é, o tempo aparece-nos de maneira indireta (cronológico e dependente do movimento: o cinema clássico). Na imagem-tempo, o tempo é apresentado diretamente, acronológico e instaurando anomalias de movimento (cinema moderno) em uma composição bipolar, onde um “atual” e um “virtual” (indiscerníveis, embora distintos) estão em constantes trocas de papel. Aparece, portanto, um novo conjunto de signos com a imagem-tempo: o signo e a imagem invertem “sua relação, pois o [novo] signo já não supunha a imagem-movimento como matéria que ele representava sob suas formas específicas, mas se punha a apresentar a outra imagem [a imagem-tempo] da qual ele próprio ia especificar a matéria e constituir as formas, de signo em signo. Era a segunda dimensão da semiótica pura, não lingüística. Ia surgir toda uma série de novos signos, constitutivos de uma matéria transparente, ou de uma imagem-tempo irreduzível à imagem-movimento, mas não sem relação determinável com ela” (DELEUZE, 48: 1990). No entanto, a concepção de “representação” em Deleuze é problemática – e alguns vêem aqui uma opção de Deleuze pela imagem-tempo. De fato, como anota Zourabichvili referindo-se a Deleuze, “o que escapa à representação é o *signo*. (...) Nem objeto desdobrado na representação, significação clara ou explícita, nem simples nada, assim é o signo ou o que força a pensar. Voltaríamos a cair na armadilha do reconhecimento se supuséssemos um conteúdo atrás do signo.” (2004: 51 e 52). “O signo surge em um campo de representação, quer dizer, de significações explícitas ou de objetos reconhecidos, e implica o heterogêneo ou o que escapa de direito à representação” (2004: 53) (tradução nossa). Tais



pura que Deleuze suscita, e que só poderia fundar no cinema (matéria sinalética não lingüisticamente formada, automovimento e autotemporalização da imagem), tal “percepção” estaria baseada em uma aproximação bastante específica entre imagens, sem que se tenha que invocar um interpretante lingüístico qualquer.

Crítica à semiologia do cinema

Ao contrário de Peirce, a semiologia do cinema não cogitou em procurar na imagem não-lingüística seu fundamento. Christian Metz, ressalta Deleuze, por precaução, teria colocado uma questão muito rigorosa de direito, perguntando em que sentido o cinema seria não uma língua, mas em quais condições, isto é, quais os pressupostos que poderiam embasar a assimilação do cinema à linguagem.¹⁷ Metz responde com um “fato” (o cinema teria se constituído tornando-se narrativo) e, em conseqüência, formula uma aproximação por semelhança ou analogia (assim sendo, a imagem cinematográfica poderia ou mesmo deveria ser assimilada a enunciados orais, aplicando-se ao cinema determinações de linguagem – não verbal, já que a questão jamais foi a de assimilar o cinema à uma língua – como os sintagmas e os paradigmas). Assim, estaria aberto o caminho para se procurar os traços característicos de uma linguagem no cinema, traços que se aplicam necessariamente aos enunciados.

A semiologia de cinema será a disciplina que aplica às imagens modelos de linguagem, sobretudo sintagmáticos, como constituindo um de seus principais ‘códigos’. Percorre-se assim um estranho círculo, já que a sintagmática supõe que a imagem seja de fato assimilada a um enunciado, mas já que é também ela quem a torna em direito assimilável ao enunciado. É um círculo vicioso tipicamente kantiano: a sintagmática se aplica porque a imagem é um enunciado, mas esta é um enunciado porque se submete à sintagmática. Às imagens e aos signos se substituiu o par dos enunciados e da ‘grande sintagmática’, a tal ponto que a própria noção de signo tende a desaparecer dessa semiologia. Ela desaparece, evidentemente, em favor do significante. O filme se apresenta como um texto (DELEUZE, 1990: 38).

Posição de fundamento de Deleuze: ao contrário do que a semiologia postula como princípio, que o cinema só se tornou cinema ao tornar-se narrativo, a narração “não é um dado aparente das imagens cinematográficas em geral, mesmo historicamente adquirido” (DELEUZE, 1990: 38).

questões constituem material que indica um necessário aprofundamento futuro. Por hora, está além do escopo deste artigo, sendo nosso objetivo fundamentar a semiótica pura deleuzeana para ambos os regimes de imagem.

¹⁷ Deleuze refere-se nomeadamente a dois textos de Christian Metz: *Cinema: Língua ou Linguagem?* e *Problemas de Denotação no Filme de Ficção*, ambos em: *A significação no cinema* (METZ, 1972).

Para Metz, a narração remete a um ou vários códigos como a determinações de linguagem subjacentes das quais ela deriva, na imagem, a título de dado aparente. Parece-nos, ao contrário, que a narração não passa de uma consequência das próprias imagens aparentes e de suas combinações diretas, jamais sendo um dado. A narração dita clássica resulta diretamente da composição orgânica das imagens-movimento (montagem), ou da especificação delas em imagens-percepção, imagens-afecção, imagens-ação (...). A narração nunca é um dado aparente das imagens, ou o efeito de uma estrutura que as sustenta; é consequência das próprias imagens aparentes, das imagens sensíveis enquanto tais, como primeiro se definem por si mesmas (DELEUZE, 1990: 39).

O que está em jogo, e Deleuze o diz diretamente, é a questão de que, a despeito da lingüística ser por definição apenas uma parte da semiologia, esta se realizaria na aceitação de “linguagens sem língua”, da qual o cinema seria um dos tributários.

A origem da dificuldade está na assimilação da imagem cinematográfica a um enunciado. Esse enunciado narrativo, portanto, opera necessariamente por semelhança ou analogia, e, na medida em que procede com signos, estes são ‘signos analógicos’. A semiologia precisa portanto de uma dupla transformação: por um lado, a redução da imagem a um signo analógico que pertença a um enunciado; por outro, a codificação desses signos para descobrir a estrutura da linguagem (não analógica) subjacente aos enunciados. Tudo se passará entre o enunciado por analogia e a estrutura ‘digital’ ou digitalizada do enunciado (DELEUZE, 1990: 39).

Deleuze chama a atenção para que, ao substituir-se a imagem cinematográfica pelo enunciado, o cinema seria subtraído de uma de suas características fundamentais, o movimento. A imagem cinematográfica, a imagem-movimento no cinema, se for analógica, não o seria no sentido de uma semelhança (por uma “impressão de realidade”, por exemplo), mas no de uma modulação do objeto. O semelhante (semelhante a alguma coisa) e o digital (o código) são “moldes”, modelos pré-existentes: o semelhante por uma forma sensível, o digital por estrutura inteligível. A modulação opera de forma diversa, ela faz variar o molde a cada instante, anulando qualquer pré-determinação, sendo a inserção de códigos se dando de maneira exterior à própria natureza da modulação (como a narração e os enunciados quando inseridos no cinema, códigos sempre exteriores, posteriores, jamais sendo dados da imagem cinematográfica). É a modulação que geriria as semelhanças e as codificações, e não o contrário, tal como é o credo da semiologia do cinema.

A modulação é a própria operação do “Real”. Deleuze parece ressaltar que o “Real” constantemente repõe ao objeto, à imagem, a cada instante, a cada retorno do objeto a si mesmo, sua a-identidade. Assim, para além (ou aquém) das línguas e das linguagens, o devir do cinema seria o de uma *describibilidade* do “Real” enquanto instância que se

constrói significativamente. “O mundo não cessa de fazer-se signo e não se compõe senão de signos” (ZOURABICHVILI, 2004: 51). Desta forma, assimilada ao plano, a imagem-movimento define mudanças relativas entre as partes, entre os objetos no quadro (enquadramento, primeira face do plano), enquanto a montagem (a outra face) determina o Todo do filme, dando uma imagem indireta do tempo (tempo que resulta da montagem). E, assimilada à própria montagem, é o plano que vem exprimir o Todo que sempre muda pelo movimento dos objetos em quadro, sendo o plano a montagem em potencial e a imagem-movimento a geratriz do tempo, subordinando o tempo ao movimento (no cinema da imagem-movimento). Tal postulado é bem diferente de considerar o objeto a partir de uma referencialidade (numa suposta representatividade) e a imagem (encarada no âmbito da representação) como uma porção de significados: os objetos *são* imagens tanto quanto a imagem cinematográfica e “a imagem-movimento, uma realidade que ‘fala’ através de seus objetos” (DELEUZE, 1990: 41).

“Uma ‘coisa’ – fenômeno de toda ordem, físico, biológico, humano – não tem sentido em si, exceto somente em função de uma força que se apodera dela. Portanto, não tem interioridade ou essência: seu status é o de ser um *signo*, o de remeter a uma coisa distinta dela mesma, isto é, à força que ela manifesta ou expressa” (ZOURABICHVILI, 2004: 43 e 44).

Signo cinematográfico e plano de imanência

Do ponto de vista da imagem, o cinema, pelo menos o primeiro grande conjunto identificado por Deleuze, seria o sistema da imagem-movimento que se definiria por dois processos, de diferenciação e de especificação.

Por um lado, a imagem-movimento exprime um todo que muda, e se estabelece entre dois objetos: é um processo de *diferenciação*. A imagem-movimento (o plano) tem pois duas faces, segundo o todo que ela exprime, segundo os objetos entre os quais ela passa. O todo está sempre se dividindo segundo os objetos, e reunindo os objetos num todo: ‘tudo’ muda de um para outro. Por outro lado, a imagem-movimento comporta intervalos: se a relacionamos com um intervalo, aparecem espécies distintas de imagem, com signos pelos quais elas se compõem, cada uma em si mesma e umas às outras (como a imagem-percepção numa extremidade do intervalo, a imagem-ação na outra extremidade, a imagem-afecção no próprio intervalo). É um processo de *especificação* (DELEUZE, 1990: 42).

E, *do ponto de vista desta imagem particular que é a imagem-signo*, o cinema seria uma *matéria anterior à língua, não significante nem sintática, mas já semioticamente formada*. Pois a semiótica para Deleuze, *a semiótica pura, seria justamente o sistema das imagens e dos signos, o sistema das imagens-signos anterior a qualquer linguagem*,

sendo aquilo que, pelo contrário, condicionaria as línguas e as linguagens. Justamente, o cinema, na concepção deleuzeana, é “o sistema das imagens e dos signos pré-lingüísticos” (DELEUZE, 1990: 312).

Estes compostos da imagem-movimento, do duplo ponto de vista da especificação e da diferenciação, constituem uma matéria *sinalética* que comporta traços de modulação de todo tipo, sensoriais (visuais e sonoros), cinésicos, intensivos, afetivos, rítmicos, tonais, e até verbais (orais e escritos). (...) Mas, mesmo com seus elementos verbais, esta não é uma língua nem uma linguagem. É uma massa plástica, uma matéria a-significante, e a-sintática, matéria não lingüisticamente formada, embora não seja amorfa e seja formada semiótica, estética e pragmaticamente. É uma condição anterior, em direito, ao que condiciona. Não é uma enunciação, não são enunciados. É um *enunciável*. Queremos dizer que, quando a linguagem se apodera dessa matéria (e ela o faz, necessariamente), dá então lugar a enunciados que vêm dominar ou mesmo substituir as imagens e os signos, e remetem por sua conta a traços pertinentes da língua, sintagmas e paradigmas, bem diferentes daqueles de que havíamos partido. Por isso devemos definir, não a semiologia, mas a ‘semiótica’, como o sistema das imagens e dos signos independentemente da linguagem em geral. Quando lembramos que a lingüística é apenas uma parte da semiótica, já não queremos dizer, como para a semiologia, que há linguagens sem língua, mas que a língua só existe em reação a uma *matéria não-lingüística* que ela transforma. É por isso que os enunciados e narrações não são um dado das imagens aparentes, mas uma consequência que resulta dessa reação. A narração está fundada na própria imagem, mas não é dada (DELEUZE, 1990: 42 e 43).

Pareceu-nos que o sistema das imagens (objetos) e dos signos inteligíveis e pré-lingüísticos, condição fundante do cinema, comporia seu plano de imanência, onde se poriam em curso processos de diferenciação (as duas faces da imagem-movimento) e especificação (em imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação). É no plano de imanência que estão os movimentos e processos de pensamento (imagens pré-lingüísticas) e pontos de vista sobre tais movimentos e processos (signos pré-significantes): “é o significável primeiro, anterior a qualquer significação” (DELEUZE, 1990: 311). Por conseguinte, a relação entre esta matéria sígnica primordial e os enunciados que se inscrevem *a posteriori* no cinema (a narração, as questões de linguagem)¹⁸ guardam alguma consonância com a própria relação entre um plano de imanência como solo fundamental *impensável* da filosofia e os conceitos que sobre este plano são construídos. São as duas faces do plano de imanência, *Natureza e Pensamento, Physis e Noûs, imagem do pensamento e plano de matéria*: instâncias pré-

¹⁸ E o signo, na imagem-movimento, correrá sempre o risco de ser tomado como tributário aos signos lingüísticos, de ser confundido com as condicionantes de uma linguagem. Pois o signo se exprime “numa pura singularidade, em algo único. É o signo, é a própria função do signo. Mas, na medida em que os signos encontram sua matéria na imagem-movimento, formam os traços de expressão singulares de uma matéria em movimento, correm o risco de evocar mais uma vez uma generalidade que faria com que fossem confundidos com uma linguagem” (DELEUZE, 1990: 57).



subjetivas, não excludentes e complementares do plano de imanência, concomitantes na matéria sinalética a-significante e a-sintática que é o cinema para Deleuze.

Referências bibliográficas

- ALLIEZ, Eric. **Deleuze Filosofia Virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- ARÊAS, James Bastos. **Bergson: a Metafísica do Tempo**. In DOCTORS, Márcio. **Tempo dos Tempos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. **Conversações – 1972-1990**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Que É a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- FERRAZ, M.C.F. **Percepção, Imagem e Memória na Modernidade**. In **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v.27, n.1, p. 59-78. jan./jun. 2004.
- GUIMARÃES, César. **Imagens da Memória (entre o Legível e o Visível)**. Belo Horizonte, Curso de Pós-Graduação de Estudos Literários/Editora da UFMG, 1997.
- HARDT, Michael. **Deleuze – um Aprendizado em Filosofia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- LALANDE, André. **Vocabulário Técnico em filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O cinema e a nova psicologia**. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Editora Graal/Embrafilme, 1983.
- METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica** – col. Estudos 46. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ZOURABICHVILI, François. **Una Filosofía del Acontecimiento**. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.