



Semioses do movimento e do tempo no cinema¹

Alexandre Rocha da Silva²
André Corrêa da Silva de Araújo³
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFRGS

RESUMO

Este artigo parte da ideia comum a Deleuze e a Peirce de que não há pensamento sem signos. Em seus estudos sobre o cinema, Deleuze, propõe uma ampla categorização das imagens para evidenciar o que de específico no pensamento surgiu com a invenção do cinema. Para o autor, um novo pensamento se tornou possível porque o cinema criou signos que lhe são específicos. Uma tarefa, portanto, da semiótica do cinema seria compreender a constituição desses signos, suas modalidades de designação e também os novos códigos que engendraram. Neste artigo, enfocamos tais questões para compreender o estatuto semiótico da imagem-movimento e da imagem-tempo pensadas apenas à luz das relações que o signo mantém com seu objeto. Para tanto, são descritas duas semioses - a do movimento e a do tempo – capazes de, para além da lógica, evidenciar a dimensão propriamente política que subjaz à semiótica deleuzeana.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; semiose; imagem-tempo; imagem-movimento.

Este artigo pretende, de maneira especulativa, propor uma perspectiva semiótica capaz de refletir sobre as imagens cinematográficas que, de acordo com nossa abordagem, realizam um novo tipo de pensamento. Para isso, retomamos dois livros de Gilles Deleuze dedicados ao estudo cinematográfico: *A Imagem-Movimento* (1985) e *A Imagem-Tempo* (1990). Deleuze, nesses livros, se aproxima das noções concebidas por Charles Sanders Peirce a respeito do signo, dizendo que cada imagem do cinema é um signo capaz de se proliferar no processo da semiose.

Nesses livros, Deleuze também problematiza a relação das imagens cinematográficas de dois modos: enquanto o cinema clássico se preocupava com as questões de representação (clássica) de uma dada realidade exterior ao filme, o cinema moderno rompia com esse modelo, trazendo nas suas formas novos processos de significação que tinham como foco o próprio funcionamento do signo cinematográfico.

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

²Professor e pesquisador do Programa de Pós Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS, email: arsrocha@gmail.com

³Bolsista de iniciação científica do CNPq e graduando do Curso de Jornalismo da UFRGS, email: andreसारaujo@gmail.com



Assim, ao romper com o modelo representativo clássico, a imagem assume no cinema moderno seu caráter propriamente sógnico.

Para desenvolver tais ideias, apresentamos as discussões deleuzeanas sobre a imagem-movimento e a imagem-tempo, sem avançar nos tipos de imagem a que cada uma dessas perspectivas dá lugar; retomamos a reflexão peirceana sobre as relações entre os objetos dinâmico e imediato, à luz de sua crítica à representação clássica e, por fim, apontamos para uma semiótica crítica do cinema.

O cinema como pensamento

Deleuze concebe o cinema como uma forma de pensamento. Uma forma de pensamento que se torna possível com os filmes e que é expressa por imagens. O ponto de vista de Deleuze é de que no cinema, a cada imagem e a cada relação entre elas, surgem novas ideias cuja existência o cinema tornou possível. A primeira tarefa de uma semiótica, nos propósitos deste artigo, seria, então, “criar conceitos que, evidentemente, não estão 'dados' no filme, e que, no entanto, só convêm ao cinema” (DELEUZE, 1996 p.75-76). É no cinema que existe toda uma nova forma de pensar, mas essa forma deve ser necessariamente articulada também pela semiótica, essa responsável por criar agenciamentos que dêem conta das relações de significação articuladoras de imagens e conceitos.

Pode-se, assim, entrever que a relação entre cinema e semiótica atualiza o problema já apontado por Hjelmslev (1961) da relação entre imagem e conceito agora em termos deleuzeanos: “no próprio conceito existe uma relação com a imagem e na imagem uma relação com o conceito; por exemplo, o cinema sempre quis construir uma imagem do pensamento, dos mecanismos do pensamento. E ele não é nada abstrato para isso, ao contrário.” (DELEUZE, 1996 p.83). As imagens cinematográficas encarnam uma forma de pensar, novos meios de se olhar para o mundo, alterando a percepção de tempo, espaço, movimento e relação. Por isso Deleuze diz que o cinema não é abstrato ao construir uma nova imagem do pensamento: o cinema, com efeito, propõe concretamente uma nova forma de pensamento engendrada por suas imagens.

Isso implica a tarefa semiótica da tradução das ideias cinematográficas em conceitos, ou a criação (filosófica) de conceitos que dêem conta dessas ideias. Tal tradução aqui é concebida como semiose, em termos peirceanos. Do ponto de uma história cronológica, Deleuze reconhece no cinema dois períodos, o clássico e o moderno, que criam dois tipos de imagens respectivamente: a *imagem-movimento* e a



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

Convém explicitar as relações que Deleuze estabeleceu entre ideia e signo, o que o aproxima de Peirce e o afasta da semiologia estruturalista ao tratar de cinema. O autor afirma que:

Com efeito, o que se poderia chamar de Ideias são essas instâncias que se efetuam ora nas imagens, ora nas funções, ora nos conceitos. O que efetua a Idéia é o signo. No cinema, as imagens são os signos. Os signos são as imagens consideradas do ponto de vista de sua composição e sua gênese. É a noção de signo que sempre me interessou. O cinema faz nascer signos que lhe são próprios e cuja classificação lhe pertence, mas, uma vez criados, eles voltam a irromper em outro lugar, e o mundo se põe a 'fazer cinema'. (DELEUZE, 1996 p.83).

Enquanto a semiologia buscava no cinema articulações próprias da linguística, Deleuze se aproximava do conceito de signo de Peirce e suas articulações a respeito das relações que o signo cinematográfico estabelece consigo mesmo, com seus objetos e com seus possíveis interpretantes. Para Deleuze (e também para Peirce), os signos do cinema produzem realidades (DELEUZE, 1996, p.76), não apenas como uma “ciência descritiva da realidade” (DELEUZE, 1995, p.44), mas, sobretudo, como modos de vivência concretos.

As semioses do movimento e do tempo

No primeiro tomo de seus livros sobre cinema - *A Imagem-Movimento* (1990) - Deleuze retoma as teorias de Bergson sobre movimento para estabelecer uma relação com o cinema clássico norte-americano, que, de acordo com Deleuze, é um cinema que subordina o tempo ao movimento.

A *imagem-movimento* é o que podemos chamar de um cinema realista; ou melhor, naturalista. A sua principal característica é ter a pretensão de representar o mundo e suas relações como elas se dão naturalmente⁴. Sua imagem é orgânica, pois opera numa representação ou cópia dos modos de uma dada natureza das coisas (semioticamente falando: das coisas naturalizadas mitologicamente). É o cinema do

⁴ A semiologia barthesiana denunciou esta naturalidade, concebendo-a ora como ideológica ora como mitológica (BARTHES, 1993)



hábito, por assim dizer: encena situações e faz a narrativa e seus personagens reagirem a elas do modo como estamos habituados. Deleuze marca como característica da *imagem-movimento* a primazia do esquema sensório-motor: afecção-percepção-ação.

Esse esquema sensório-motor não é mais que uma representação dos modos como esta “realidade naturalizada” (Barthes, 1993) opera. Somos afetados pelas coisas, percebemos de que modo podemos agir e, enfim, agimos. É uma relação profunda de representação que pressupõe uma certa “exterioridade” dos elementos fílmicos à própria narrativa. A *imagem-movimento* trata seus personagens e suas situações como se existissem independentemente da filmagem. Isso quer dizer que é preciso um esforço da narrativa em tornar as situações o mais próximas ao nosso modo de vida, para que possamos assumir a existência dessa história como real, naturalizada em termos barthesianos. Por isso, o tipo de atuação mais naturalista, o ocultamento dos modos de produção do filme, uma montagem “invisível”. O cinema do movimento não se preocupa em fazer mais do que imitar os nossos modos de vivência já naturalizados.

Esse objetivo claramente se insere no contexto de produção em que surgiu: dos grandes estúdios hollywoodianos, em que o cinema não é mais do que um produto voltado à reconhecimento ideologicamente construída. O cinema do movimento se constrói no hábito, pois necessita de uma adesão geral, ele precisa que o público se reconheça nele para prosseguir. Não é mais que um cinema do reconhecimento: um reconhecimento da realidade como objetiva e externa, e um reconhecimento do público que se vê na tela em situações que escapam apenas cosmeticamente de seu cotidiano.

Contudo, Deleuze também reconhece a existência de um outro tipo de cinema, surgido na Itália do pós-guerra, que é chamado por ele de cinema moderno, ou cinema do tempo. A *Imagem-Tempo* (DELEUZE, 1995) surge quando esse esquema sensório-motor, característica central da *imagem-movimento*, começa a falhar. Quando as situações se colocam de tal forma que os personagens não têm mais condições de agir perante o que os afeta. Seja por restrições físicas, como no caso de *Janela Indiscreta* de Hitchcock, seja porque as situações se tornam por demais belas ou horríveis que a nossa percepção simplesmente falha diante delas. Isso implica uma quebra com o paradigma narrativo do cinema: as imagens não contam mais histórias propriamente ditas, pois o encadeamento lógico da linearidade narrativa se dissipa quando o tempo se descola do movimento. Como diz Deleuze, o desmoronamento do esquema sensório-motor pressupõe “movimentos não orientados, desconexos, surgirão outras formas, devires mais que histórias” (1996, p. 78). Quando se rompe o esquema sensório-motor,



deixamos de ser actantes para nos tornarmos videntes. Cria-se a necessidade da contemplação.

É justamente dessa necessidade de contemplação, ou do ato de contemplar, que se dá o nascimento do tempo. O tempo não é algo orgânico, próprio da natureza (DELEUZE, 1995). Ele existe apenas como a conjugação de diferentes instantes que, na natureza, ocorrem separadamente. É de nossa imaginação que surge o tempo: quando estabelecemos que um instante é passado, o seguinte é futuro, e sua conjugação é o presente. Portanto, o tempo não é algo que exista na natureza: é próprio do espírito.

É esse caráter próprio do tempo que caracteriza o que Deleuze chamou de *imagem-tempo*. Esse cinema é um cinema que é desligado do mundo naturalizado pelo senso comum, ou seja, do mundo habitado. Não representa uma dada realidade exterior naturalizada, pois ele é da ordem do espírito, e o espírito não representa, mas expressa. Essa contemplação, ou vidência para Deleuze, que faz surgir o tempo é voltada imanentemente para dentro. Ele é o cinema que vai criar novos modos de fazer cinema (o cinema como produção sígnica qualitativa), já que não está mais subjugado à crença de um mundo como tal e às lógicas de representação.

A relação principal do cinema do tempo, assim como a do movimento, se dá justamente no hábito, mas de maneira contrária. Enquanto o movimento é uma afirmação do hábito, o tempo se constitui no momento de ruptura do hábito que configura a afirmação de novas crenças. O hábito é aqui entendido como o modo de existência mais estabelecido para agir na natureza (PEIRCE, 1995, p. 289). Quando não se está mais nos domínios da história naturalizada, quando o esquema sensório-motor for rompido, não há mais necessidade de se submeter a um modelo de conduta já estabelecido. É este modelo que não existe mais no cinema do tempo. Não há mais uma ordem das coisas com a qual é preciso relacionar-se: é quando esta ordem se extingue que se começa o processo de criação. Romper o modelo é uma atitude ousada, porém a única possível em termos de criação. É preciso se inventar já que não temos mais um guia para seguir. E essa criação se dá, obviamente, em termos estéticos dentro do cinema, mas também em termos políticos: a negação dos valores do hábito pressupõe uma invenção de novos modos de viver.

A *imagem-tempo* é aquela que não copia, que se recusa a seguir um guia. Por isso mesmo ela parece perder aquilo a que as teorias clássicas da representação denominam mundo. Quando na *imagem-movimento* existia apenas um esforço por parte da imagem de se afirmar como existente extra-diegeticamente; no cinema do tempo essa



imagem é aquela que só se cria quando aparece; e quando some já não existe mais. Elas se atualizam como novidades constantes, não como reflexos de uma exterioridade. É a fuga do tempo linearizado do movimento para entrar no tempo puro, que vai se criando a cada fotograma, livre para receber as ligações do acaso e da indiscernibilidade, e criar.

Ocorre, assim, uma fuga planejada do sistema de semelhanças e um mergulho no que Deleuze chama das *Potências do Falso*, uma inversão radical do processo verídico do mundo. É uma fuga dos personagens (e do próprio cinema) de tudo que é estabelecido como verdadeiro e falso, dando novas perspectivas para que o pensamento se afirme em sua liberdade. É a constituição de novas realidades que escapa dos modos de apreensão semióticos habituais, que foge da representação orgânica e vai se consolidar no que é chamado por Deleuze de espaço cristalino.

O cristal de tempo é a figura semiótica máxima do cinema do tempo, pois é nele que se atualiza o tempo puro, o tempo bergsoniano da contemplação, em que as coisas não ocorrem de forma linear, como nesse tempo do hábito, mas simultaneamente: o tempo como ele é potencialmente, em primeiridade. Aparece também no cristal aquilo que é a expressão mais clara do que se pode chamar de *imagem-tempo*, as potências do falso, a que poderíamos também chamar na esteira de Eco (1991) de as *potências do signo*: “O que se vê no cristal é o falso, ou melhor, a potência do falso. A potência do falso é o tempo em pessoa, não porque os conteúdos do tempo sejam variáveis, mas porque a forma do tempo como devir põe em questão todo o modelo formal de verdade: é um cinema da indecidibilidade.” (DELEUZE 1996, p.85). São justamente essas potências do falso que são capazes de questionar o modelo formal de verdade e colocar o cinema num ponto de inflexão: não mais representação, mas criação. As potências do falso serão as formas estéticas que tirarão semioticamente o mundo (e o cinema) do hábito⁵.

Até aqui expomos de que forma Deleuze formalizou a sua abordagem a respeito das imagens como signos cinematográficos e de que forma compreende o cinema (regime de signos) como pensamento. A seguir, procuraremos descrever a crítica peirceana à representação clássica a partir das relações que estabelece entre os objetos dinâmico e imediato e demonstrar a especificidade de duas semioses: a do movimento e a do tempo.

⁵ Em Peirce o hábito é um estado do qual se parte; aqui o termo é utilizado de forma mais ampla: designa a crença (semioticamente criticável) em uma dada objetividade do mundo cristalizada por força dos hábitos interpretativos.



A crítica da representação clássica e o problema da determinação do signo

O signo é provocado por algo a que Peirce denomina de objeto, que é, em termos gerais, a própria realidade - “logicamente aproximável, idealmente pensável, concretamente inatingível” (SANTAELLA, 1995 p. 18). O signo, para poder representar este objeto, necessita de que haja entre eles uma dada correspondência. Tal correspondência, dentro do signo, assume a forma daquilo a que Peirce chama de objeto imediato, ou seja, aquela instância do objeto que está presente no signo. Para diferenciá-los, Peirce decidiu chamar a “realidade” de objeto dinâmico. Temos, portanto, dois objetos, o dinâmico e o imediato: “o Objeto Imediato, que é o Objeto tal como o próprio Signo o representa, e cujo Ser depende assim de sua representação no Signo, e o Objeto Dinâmico, que é a Realidade que, de alguma forma, realiza a atribuição do Signo à sua Representação” (PEIRCE apud SANTAELLA , 1995, p. 39).

O objeto dinâmico é, portanto, aquele a que o signo se refere ou representa como objeto imediato. É, portanto, simultaneamente exterior ao signo e seu expresso, a sua causa e o seu efeito final. O signo é determinado pelo objeto dinâmico, mas também o cria sem que retire dele seu poder de determinação, através do objeto imediato, que é signo (SANTAELLA, 1995, p.40). Existe um movimento duplo da semiose, que é uma ação insistente do objeto dinâmico sobre os signos para que estes cresçam, e que é também a ação do próprio signo que faz o objeto se desenvolver.

O objeto imediato é, então, o modo como o objeto dinâmico aparece dentro do signo, através de uma sugestão que alude a um determinado aspecto desse objeto (SANTAELLA 1995, p. 36). Difere do objeto dinâmico no sentido de que é apenas uma face de toda essa multiplicidade inacessível própria da realidade tal como Peirce a compreende. O objeto imediato é aquilo do objeto dinâmico que o signo nos permite conhecer. Como aponta Santaella, “o objeto dinâmico é inevitavelmente mediado pelo objeto imediato, que já é sempre de natureza sógnica” (SANTAELLA 1995, p. 37).

O signo representa o objeto, porque, de algum modo, é o próprio objeto que determina essa representação; porém, aquilo que está representado no signo não corresponde ao todo do objeto, mas apenas a uma parte ou aspecto dele (SANTAELLA, 1995, p.37). Essa parte, presente no signo e por isso mesmo de natureza sógnica, é o objeto imediato. Ou seja, aquilo a que temos acesso do objeto dinâmico é propriamente signo. Esse duplo movimento do objeto é o que nos interessa aqui: a sua capacidade de determinar o signo, pois ele é o que está sendo representado; e, ao mesmo tempo, ser o



próprio signo que o desenvolve. Determinação lógica, portanto, porém não real (SANTAELLA, 1995, p. 18). O objeto deve ser colocado como anterior ao signo logicamente, pois é ele que se está buscando, mas é sempre segundo em relação ao signo, pois apenas o que é acessível dele já é signo. É sempre através do signo que a nossa relação com o objeto dinâmico se desenvolve, pois até mesmo a nossa compreensão dele é também signo interpretante. O signo, então, sempre vai servir como mediador entre a nossa impossibilidade de apreensão da realidade tal como ela se apresenta e a capacidade que o signo tem de representar. É sob este aspecto que os signos do cinema identificados por Deleuze abrem uma nova condição de pensamento. O que compreendemos da realidade, portanto, depende do signo que, ao tornar cognoscível um fragmento do objeto realiza a função do pensamento tanto na perspectiva deleuzeana quanto na peirceana.

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

É nessa relação que reside a questão da determinação do signo pelo objeto: é uma determinação sempre lógica, pois o objeto dinâmico é aquilo que provoca o signo a representá-lo, porém não é real ou ontológica, pois esse objeto dinâmico só aparece mediado pelo signo, através do objeto imediato. Por isso, a grande peculiaridade do signo de representar ao mesmo tempo em que cria o objeto. O objeto dinâmico determina logicamente o signo, mas o signo, em sua operacionalidade, estabelece os limites daquilo que se sabe a respeito deste mesmo objeto. O objeto nos força a caminhar na sua direção, mas sempre é inapreensível por si só. O máximo que podemos fazer é forçar o crescimento do signo. Ao compreender que uma nova forma de pensamento surge com o cinema, Deleuze também percebe, à luz de Peirce, que é um novo tipo de signo que surge. A descrição deste novo tipo de signo – empreendida pelo filósofo francês em *A Imagem-Movimento* (1985) e *A ImagemTempo* (1990) - seria, para nós, o desafio de uma semiótica do cinema.



Para que possamos avançar na compreensão das semioses engendradas pelas imagem-movimento e imagem-tempo, ainda convém referir os diferentes tipos de objetos dinâmicos, também reconhecidos pelo autor como matéria: abstrativo, concreto e coletivo (SANTAELLA, 1995, p 60-62).

Os objetos dinâmicos abstrativos configuram um possível como referência última e inatingível. Peirce não chama o objeto de real, pois pode ser fictício. “Se o objeto tem a natureza de um possível, o ser da possibilidade é o ser de algo ainda não existente, de modo que esse objeto só pode ter o caráter do indefinível. (SANTAELLA 1995, p. 61). Conviria exemplificar este primeiro tipo de objeto dinâmico como uma qualidade ideal possível. Seria possível circunscrever a ideia de beleza? Certamente que não, porque ela é inatingível, mas pode-se, com facilidade, comunicar essa possibilidade através da ação representativa do signo. O objeto dessa comunicação é um possível. Os Possíveis habitam o cotidiano e determinam muitas das ações de que se tem notícia (SILVA, 2007). Em relação ao cinema, poderíamos pensar o objeto dinâmico abstrativo como o efeito último das potências do falso. Mais do que isso: como sua efetiva teleologia política.

Quando ocorre como necessidade, o objeto dinâmico é denominado Coletivo. Isto porque tem um caráter geral, de lei, expresso pelo código. O código, aqui, é o próprio objeto do signo. Para os nossos propósitos, o cinema como objeto dinâmico coletivo apareceria não como um determinado filme, mas como um código a partir do qual filmes se tornam possíveis. Cineastas como Pier Paolo Pasolini e Glauber Rocha, por exemplo, exploraram tanto em seus artigos quanto em seus filmes a necessidade de se definir o cinema para além de suas realizações concretas. O cinema como uma língua falada pelos filmes cujas leis e códigos estariam ainda por ser descritos. Novo desafio para uma semiótica do cinema?

Outra forma com que se apresenta o objeto dinâmico é como ocorrência. Peirce o denominou Concreto. A principal diferença em relação aos demais é que pode ser precisamente delimitado, sendo, portanto, parte fundamental das designações. Entretanto, Santaella ressalta que isto não significa que “o acesso a esse objeto possa ser direto e não mediado, uma vez que, nem mesmo no caso do objeto como ocorrência e do signo como concreto, fica dispensada a mediação do objeto imediato do signo, impondo-se entre o signo e seu objeto dinâmico” (SANTAELLA, 1995, p. 62). Assim, um filme específico concebido como objeto concreto é condição material para que se



pense tanto o cinema como código quanto as potências do falso como devir fílmico-cinematográfico.

Além da relação do signo com seu objeto, devemos considerar que a ação do signo procura fixar crenças e hábitos interpretativos, mas essa fixação nada tem a ver com a verdade, mas com o desejo de alcançar um estado de crença inatacável pela dúvida.

Peirce defende que, ao se operar com a dúvida, tem-se como objeto apenas o que não se sabe: ela é a privação de um hábito e “a condição de atividade errática que de alguma forma precisa ser superada por um hábito” (PEIRCE, 1995, p. 289) para que se possa fazer algo além de “embaraçar a si mesmo” (PEIRCE, 1995, p. 288). A crença, desenvolvida a partir da dúvida, é afirmativa: “constitui um hábito da mente que, essencialmente, dura por algum tempo e [...] tal como outros hábitos, é (até que se depare com alguma surpresa que principia sua dissolução) auto-satisfatório” (PEIRCE, 1995, p. 289). A crença, para Peirce, caracteriza-se então por ser algo de que já estamos cientes (PEIRCE, 1984, p. 56). Esse hábito a que Peirce se refere é um novo modo de ser do mundo, que só se desenvolve a partir de um conjunto complexo de dispositivos que consideram, a partir do princípio da continuidade, o aumento constante da razoabilidade do mundo, entendendo esta razoabilidade como, simultaneamente, um princípio estético que define aquilo que ninguém pode negar e a totalidade de nossa concepção do objeto.

Não é o jogo de versões, portanto, que interessa, mas os agenciamentos ocorridos entre novos conjuntos sígnicos, que tenham por objetivo desenvolver o objeto de forma a estabelecer um novo hábito e um novo modo de viver, que não o que já está fixado. Este é o próprio processo da semiose, que fixa crenças por procedimentos de atualização e que é, a cada momento, recomeçado não como quem volta no tempo, mas como quem o redescobre tendo em vista o futuro. É o objetivo da semiose fazer os signos crescerem com o propósito de se fixarem crenças estabelecendo hábitos. Em relação aos propósitos deste artigo, o desafio aqui está em pensar tanto as rupturas do hábito vigente operadas pelo cinema como os modos como este tem fixado novos hábitos a partir das semioses que lhe são específicas. A problemática, portanto, da *imagem-movimento* e da *imagem-tempo* pode ser melhor esclarecida se considerarmos os processos de formação das crenças e a transformação dos hábitos (SILVA, 2007).

A fixação das crenças é um procedimento inseparável do princípio do falibilismo, outro fator importante para a semiose. Peirce define falibilismo como o reconhecimento



de que ainda não se tem conhecimento satisfatório, ainda que de modo geral determinada noção seja a dominante. Assumindo o princípio de que objeto é muito mais do que jamais poderemos apreender, abre-se a perspectiva de criação de novos hábitos, condizentes com as condições potenciais dos signos, no caso, dos signos cinematográficos (SILVA, 2007).

Ressalte-se que o falibilismo não é um atributo do indivíduo ou de uma instituição particular. Ao contrário, é um princípio que garante o pertencimento das semioses a um plano de imanência que nega qualquer essencialidade à Verdade e afirma todas as potências do falso (dos signos) como uma tendência: tendência a uma finalidade ideal sempre passível de reformulação a cada vez que novos fatos produzirem novos hábitos (SILVA, 2007).

Semiótica Crítica do cinema

O *objeto dinâmico*, como vimos, é um conceito central para a compreensão do processo da semiose como proposto por Charles Sanders Peirce. Esse objeto, parte da concepção do signo, é o que dá lastro às relações de referência como um dado aspecto de realidade do mundo. Porém, tal definição assim classicamente compreendida é reducionista, como exposto em parágrafos anteriores, e deixa de lado os aspectos inventivos e não-referenciais afirmados por Peirce que o objeto tem para com o signo e vice-versa. Podemos entender o objeto dinâmico em suas duas instâncias constitutivas: a primeira, como um vetor que determina o aspecto representativo do signo e a segunda como o resultado da própria ação do signo. O duplo estatuto de tais relações expressa respectivamente na semiose as duas definições que Deleuze propôs para o cinema: a *imagem-movimento* e a *imagem-tempo*.

O objeto dinâmico compreendido como uma espécie de realidade exterior que determina logicamente o signo, como aquilo ao qual o signo vai se referir, se aproxima sob determinados aspectos do processo engendrado pela *imagem-movimento* como proposta por Deleuze. Enfatizamos o ‘sob determinados aspectos’ porque em Deleuze não está em questão a determinação lógica, mas as imposições políticas que fazem com que determinados hábitos passem a funcionar como se não fossem apenas hábitos, mas expressões objetivas da naturalidade do mundo (fetiche da determinação lógica). Trata-se, portanto, aqui, de uma outra definição de representação que não a de Peirce, de uma definição assentada no princípio da exterioridade do mundo em relação ao signo. Desse aspecto tanto Deleuze quanto Peirce são severos críticos. Para os propósitos deste



artigo, reconhecemos que na *imagem-movimento* com seus esquemas sensório-motores prepondera a imposição nada razoável⁶ de um dado hábito naturalizado sobre a ação sígnica - que gera semioses bem particulares, como aquelas engendradas pelo dito cinema clássico - e na *imagem-tempo* opera uma ação desconstrucionista⁷ desses mesmos hábitos, apontando para a fixação de novas crenças mais condizentes com o estado de razoabilidade da ciência⁸ e do pensamento do pós-guerra, ainda que igualmente falíveis.

Assim, na perspectiva da *imagem-movimento*, por hábito naturalizado parece estar-se partindo de uma dada “realidade” e se produzindo signos por reconhecimento condizentes com o esquema sensório-motor. Essa dinâmica tem uma relação profunda com a prática da representação clássica, onde os signos funcionam como um método de reafirmar essa realidade exterior naturalizada (nos termos barthesianos). Em tais semioses, os signos sempre irão realizar o mesmo processo de significação, pois obedecem a um regime que lhes é anterior.

Mas Peirce afirma que o objeto dinâmico é anterior ao signo apenas em termos lógicos, nunca reais. Isso quer dizer que a existência do objeto dinâmico se dá pela mediação sígnica. O cinema do movimento procura esconder essa dinâmica, e relega ao objeto uma importância de referência transcendente. Aspecto, este, fortemente contestado tanto por Deleuze quanto por Peirce.

Ora, se o signo é primeiro em relação ao objeto, é a partir dele, associado à determinação do objeto, que a realidade irá se constituir. Entender o objeto como segundo em relação ao signo é o que faz a semiose do cinema do tempo. Ao desconstruir o sistema de representação clássico, engendrando semioses que não condizem com o hábito orgânico da vida naturalizada, coloca em xeque justamente essa tendência do entendimento do objeto como transcendência e exterioridade.

Assim como em Peirce, em Deleuze não existem dois mundos distintos (o mundo do cinema-tempo e o mundo do cinema-movimento), apenas formas distintas (e políticas) de se criar o mundo. O mundo não nos é acessível em si mesmo, ele só aparece através dos signos. Se os signos de que nos utilizamos são meras diferenças cosméticas dos signos que já existem como códigos, não estamos contribuindo para o aumento da razoabilidade desse mesmo mundo. Eis a política da *imagem-movimento*. É

⁶A razoabilidade aqui deve ser considerada em termos peirceanos.

⁷Nos termos de Derrida (2001)

⁸Em termos peirceanos



isso que Deleuze denuncia como representação. É por isso que Deleuze chama a *imagem-movimento* de cinema do reconhecimento, pois parte de um suposto reencontro da imagem com a realidade reconhecida.

Já na *imagem-tempo*, o fundamento da semióse recai sobre a potencialidade que o signo tem de inventar mundos ao reinventar-se como potência do falso. É neste sentido que o cinema aparece como uma nova modalidade de pensamento e a semiótica como a ciência responsável pela compreensão dos modos como este pensamento se exprime em signos. Deleuze não fez outra coisa que descrever esta novidade no e para o pensamento inventado pela máquina cinematográfica.

Assim, a potência sígnica do falso ao produzir objetos dinâmicos abstrativos estabelece um “efeito de funcionamento do simulacro enquanto maquinaria, máquina dionisíaca”, uma vez que “o falso pretendente não pode ser dito falso em relação a um modelo suposto de verdade” (DELEUZE, 1998, p. 268). O modelo, a ideia e mesmo a verdade não vêm a priori; ao contrário, são o efeito da ação do signo na semióse.

Na *imagem-tempo* “o cinema é produtor de realidade” (DELEUZE, 1996, p.76). Os signos criados pelos cineastas se inscrevem como enunciados políticos. A *imagem-tempo* é uma imagem que carrega em si toda a potencialidade estético-política de se produzir pensamento. Daí vem os grandes projetos cinematográficos dos cineastas brasileiros do Cinema Novo e do Cinema Marginal, por exemplo. Não se trata de apenas tentar representar o Brasil ou o Terceiro Mundo, mas sim de *descobri-los inventando*. Como diria Deleuze sobre Glauber: o desafio não é o de representar um povo que falta, mas o de inventá-lo (1990).

O que até aqui se tentou demonstrar – e que difere fundamentalmente dos procedimentos semióticos tradicionais que partem da teoria peirceana – é que à ação sígnica subjaz uma vontade política da qual dependem as duas semióses aqui descritas: a do cinema da reconhecimento, expresso como *imagem-movimento*, e a do cinema da criação, articulado pela *imagem-tempo*. No primeiro, o signo parece determinado pela objetividade do mundo; no segundo, o signo recupera seu papel de produtor de objetos cada vez mais dinâmicos.

O desafio de uma semiótica crítica parece-nos exigir o enfrentamento dessas problemáticas relações.

Referências bibliográficas

BARTHES, R. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.



- DELEUZE, G. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense- Universitária, 1987.
- DELEUZE, G. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, G. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DERRIDA, J. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- ECO, U. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1961.
- PEIRCE, C. S. **Semiótica e filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1984.
- PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- SANTAELLA, L. **A teoria geral dos signos: semiose e autogeração**. São Paulo: Ática, 1995.
- SILVA, A. R.; **Semiótica e audiovisualidades: ensaio sobre a natureza do fenômeno audiovisual**. Revista Fronteiras, Vol. IX N° 3, 2007