



**Peirce na trilha deleuzeana:
a semiótica como intercessora da filosofia do cinema^{1,2}**

Alexandre Rocha da Silva
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Ufrgs)

RESUMO

Peirce na trilha deleuzeana é resultado parcial de duas pesquisas: uma sobre a imagem documental e outra sobre as teorias dos cineastas brasileiros que têm em comum o objetivo de retomar a influência peirciana sobre o pensamento cinematográfico de Deleuze, em geral associado ao bergsonismo. Tal retomada permite uma revisão crítica dos tipos de imagem propostos por Deleuze em *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo* à luz da semiótica, além do desenvolvimento de novos tipos de imagens derivadas da experiência cinematográfica contemporânea e que introduzem novas e específicas problemáticas a desafiar os estudos do audiovisual. Ao desconstruir a hegemonia bergsoniana, este artigo procura revelar os modos como, a exemplo de uma “língua menor”, os pensamentos de Peirce e de Deleuze se agenciam para dar lugar a uma nova imagem de pensamento cuja matéria de expressão são as imagens cinematográficas.

Palavras-chave: Imagem-movimento; Imagem-tempo; Semiótica; Peirce; Deleuze.

A influência da obra de Charles Sanders Peirce sobre a filosofia de Gilles Deleuze é controversa e pouco explorada. Muito se escreveu a respeito de como as teses de Henry Bergson sobre o movimento e sobre o tempo contribuíram para a produção dos dois tratados filosóficos a respeito do cinema escritos por Deleuze nos anos 1980: *Imagem-Movimento* (2004) e *Imagem-Tempo* (2007). O próprio Deleuze não cansou de evidenciar a importância do pensamento bergsoniano sobre sua obra tanto nas entrevistas que concedeu quanto nos livros referidos. A respeito de Peirce, ao contrário, seus comentários são parcimoniosos. Reconhecia a importância do filósofo norte-americano ao identificar em sua semiótica um excelente instrumento para superar as práticas descritivas da semiologia desenvolvida na França à época (referimo-nos aqui especialmente aos desdobramentos do estruturalismo e da lingüística saussureana expressos na obra de Roland Barthes e de Christian Metz). Mas, ao mesmo tempo, denunciava uma espécie de queda em um novo tipo de descritivismo quando Peirce formalizava suas categorias faneroscópicas e seus desdobramentos na semiose. Para o

¹ Trabalho apresentado ao GP Semiótica da Comunicação, do IX Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Texto elaborado em parceria com o doutorando Rafael Wagner dos Santos Costa, cuja pesquisa *Imagem-documento* é orientada por mim no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, no âmbito do Grupo de Pesquisa Audiovisualidades (GPAV)



filósofo francês, faltava a Peirce e a suas categorias uma espécie de zeroidade, condição *sine qua non* da imanência, da multiplicidade e da criação.

Não obstante tais críticas, é possível reconhecer com razoável clareza o modo como o pensamento peirceano se faz presente na constituição daquilo a que Deleuze denomina uma filosofia advinda do cinema. Para Deleuze, uma filosofia nunca é sobre algo, sequer tem primazia sobre os demais saberes. Ela opera com intercessores, ou seja, com uma espécie de pensamento do fora que violentamente a impele a criar conceitos (estes, sim, rigorosamente filosóficos). Foi isto o que aconteceu com o cinema. Deleuze percebeu ali – entre imagens e signos – a matéria de um novo tipo de pensamento em devir. Estudar o cinema era, para ele, portanto, um modo de produção de novos problemas relativos ao pensamento que só se explicitariam se fôssemos capazes de reconhecer o que no cinema é irreduzível a quaisquer outras experiências.

Tal foi, portanto, a razão por que Deleuze buscou no estudo das imagens e dos signos a matéria de sua investigação cinematográfica. A separação entre imagem e signo – impensável na filosofia peirceana – parece-nos advinda da tradição do pensamento estruturalista francês que, na leitura bergsoniana de Deleuze, conferia à imagem um estatuto não identitário e avesso à representação, ou seja, a imagem em Bergson é algo que existe como duração e que entra em relação com outras imagens sem que, necessariamente, um centro e uma inteligibilidade se formem. Nesta perspectiva, nosso corpo, nossa consciência, nossa individualidade são apenas uma entre tantas imagens no mundo, mas que assumem função de centro apenas em ocasiões muito particulares em que se é instado a agir no presente. O meu corpo – ou a minha consciência – assim, emergem como centro diante de uma necessidade específica de agir no presente; no entanto, o estatuto desta centralidade é sempre instável e relacional. Tal concepção é central em toda a obra deleuzeana.

Ao signo, nesta perspectiva bergson-deleuzeana, resta a função de representação (não como Peirce a reconhece, mas como a tradição a desenvolve a partir da separação entre mundo objetivo e mundo representado). Arbitrário, permanece confinado às práticas logocêntricas do estruturalismo que tanto Deleuze problematiza. Cabe ressaltar aqui que em nenhum momento Deleuze critica tal cadeia de oposições entre imagem e signo, deixando, portanto, pressupostas suas crenças teóricas. Nem mesmo o encontro com o pensamento de Peirce levou o filósofo francês a revisar formalmente a teoria, ainda que sua prática de escrita - expressa nos dois livros sobre cinema - apresente fortes razões para cremos que subrepticamente adotou o *modus operandi* peirceano.



É sobre tal prática da escrita deleuzeana engendrada à sombra de Peirce que este artigo trata para tentar demonstrar de que modo o encontro entre as duas teorias pode vir a trazer novos desenvolvimentos para ambas as perspectivas. O que se segue neste artigo é um trabalho bastante inicial e exploratório que tem por objetivo evidenciar similitudes e contrastes entre a lógica peirceana e os tipos de imagem genuinamente cinematográficas exploradas por Deleuze em seus dois tomos sobre o cinema.

1 A tríade nos signos

Segundo Peirce, a semiótica compreende três domínios: a gramática especulativa, a lógica crítica e a metodêutica. A gramática especulativa tem a função de investigar as condições gerais de representação, ou seja, as condições para que algo possa funcionar como signo. Volta-se para a compreensão de uma espécie de “fisiologia dos signos de todos os tipos (CP 2.83) seus modos de denotar, suas capacidades aplicativas, seus modos de conotar ou significar, e os tipos de interpretações que eles podem produzir. A Lógica crítica, ou lógica propriamente dita, em seu sentido mais estrito, foi produzida como uma teoria capaz de articular abdução, dedução e indução, ou seja, propunha-se a colocar em um *continuum* as três diferentes formas de raciocínio. Já a metodêutica investiga a pertinência dos métodos que devem ser abordados na pesquisa, na exploração e na aplicação da verdade, procurando garantir aos métodos o poder de autocorreção.

Para os propósitos desta reflexão, fixaremos nossa atenção na gramática especulativa, que tem como objetivo investigar as condições de existência dos signos. Na definição peirceana, o signo ou *representâmen* é um primeiro que está em genuína relação com um segundo, o *objeto*, com o intuito de determinar um terceiro, o *interpretante*. Assim, a imagem cinematográfica, quando analisada pela sua qualidade e tomada como ponto de partida para qualquer reflexão, se constitui como signo. Vale dizer também que a afirmação anterior é uma forma genuína de explicitação desta relação, visto que o signo, considerado em si mesmo, pode ser classificado em *qualissigno* (qualidade que é o signo), *sinsigno* (coisa ou evento realmente existente que envolve um ou mais qualissignos) e *legissigno* (lei que é um signo), que correspondem, respectivamente, às categorias faneroscópicas de primeiridade, secundidade e terceiridade.

Já quando a imagem cinematográfica é apreendida como uma representação de algo pode-se considerá-la como objeto, guardados os devidos cuidados que essa



generalização pode implicar. No entanto, o presente estudo não possui a intenção de discutir a questão de representação no cinema. Assim, quando acreditamos que a realidade exibida está representando algo ou alguma coisa, podemos considerar esta imagem como objeto.

Peirce distingue Objeto Imediato e Objeto Dinâmico. O Objeto Imediato é o objeto tal como está representado no signo, que depende do modo como o signo o representa, ou seja, o objeto que é interno ao signo. O Objeto Dinâmico é o objeto que, pela própria natureza das coisas, o signo não consegue expressar inteiramente, podendo apenas indicá-lo, cabendo ao intérprete descobri-lo por experiência colateral³.

As relações entre os objetos imediato e dinâmico são importantes para que se estabeleçam, em termos peirceanos, as distinções deleuzeanas entre imagem-movimento e imagem-tempo. Queremos aqui propor, para além dos autores citados, que o que estatui a imagem-movimento é análogo àquilo a que Peirce definiu como determinação lógica do Objeto Imediato pelo Objeto Dinâmico. Para Peirce, a primeira premissa é a de que o Objeto Imediato é logicamente determinado pelo Objeto Dinâmico. Para Deleuze a Imagem-Movimento expressa organicamente o movimento do mundo. Assim, a crença cinematográfica expressa na tradição desde Bazin até Bresson de que o mundo seria manifesto pelo cinema, que o representaria sob determinado aspecto, aparece como figura exemplar da imagem-movimento.

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

Expostas as considerações iniciais necessárias para o entendimento do funcionamento da semiótica de Peirce, analisaremos a relação dos componentes do signo com as imagens cinematográficas, esclarecendo desde já que, diferentemente de Deleuze e próximos a Peirce, tomamos imagem como uma espécie de signo

³ Semelhante ao conceito de repertório. É a noção de um conhecimento prévio do objeto do signo, necessário para que o signo faça a mediação entre o objeto e o interpretante.



cinematográfico. Com efeito, embora Deleuze permaneça preso em suas teorizações ao conceito bergsoniano de imagem (já referido anteriormente neste artigo), ao analisar as imagens cinematográficas ele o faz ora as remetendo ao seu virtual não identitário (à duração bergsoniana) ora à sua função-signo, seja como imagem afecção, imagem, ação, imagem relação, em *A imagem movimento* (2004), seja como imagem-sonho, imagem-lembrança ou imagem-cristal, em *A imagem tempo* (2007). Nesta segunda perspectiva, evidencia-se Peirce como intercessor fundamental.

2 A tríade na imagem-movimento

Para Deleuze, os signos no cinema são expressões de pensamento. Quando um cineasta se depara com determinada questão, ele propõe uma nova imagem ou nova relação entre os seus signos correspondentes, suscitando, assim, uma obra de pensamento.

Nas duas obras de Deleuze sobre cinema - *A imagem-movimento* (2004) e *A imagem-tempo* (2007) - ecoam fortes influências das teorias de Bergson, indispensáveis para a compreensão e o desenvolvimento dos conceitos sobre os tipos de imagens que Deleuze propõe. Essa influência se traduz, especialmente, pela questão do movimento no primeiro tomo e do tempo no segundo. Em *A imagem-movimento*, Deleuze, inspirado por Bergson, conclui que o cinema não nos dá uma imagem acrescida de movimento, mas nos oferece imediatamente uma imagem-movimento.

Assim, seguindo a concepção de Deleuze, o movimento do cinema se dá nos intervalos dos fotogramas. A imagem-movimento é, então, predominantemente caracterizada pela montagem, sendo esta a composição e o agenciamento das imagens-movimento. Porém, tal premissa tende a ser constantemente questionada, uma vez que desde a utilização do plano-sequência nas filmagens, a montagem perderia sua hegemonia na narratologia fílmica, sendo a movimentação da câmera a ganhar este status, como já preconizava Deleuze:

[...] Se se questionar como se constitui a imagem-movimento, ou como o movimento se libertou das personagens e das coisas, constata-se que foi sob duas formas diferentes, e nos dois casos de maneira imperceptível. Por um lado, pela mobilidade, certamente da câmara, tornando-se móvel o próprio plano; mas por outro lado, também foi pela montagem, isto é, pelo *racord* de planos com que cada um ou a maior parte podiam perfeitamente manter-se fixas (DELEUZE, 2004, p. 42).

A montagem e a movimentação da câmera no cinema suscitariam a construção do conceito de *imagem-movimento*, na qual Deleuze atribui como pertencente,



especialmente, ao cinema clássico. Neste cinema, aparecem como figuras do movimento alguns tipos de imagem que passaremos a analisar: a imagem-afecção, a imagem-ação e a imagem-relação.

2.1 A imagem-afecção

Deleuze utiliza o termo “qualidade” para caracterizar a imagem-afecção. Na semiótica peirceana, a qualidade está relacionada à primeiridade. Assim, em Deleuze a figura por excelência da afecção é aquilo a que denomina rostidade. Rostidade e primeiro plano indicam na imagem aquilo que ela está apta a ser, antes mesmo de o ser.

A imagem-afecção funciona como um signo icônico, expressando possibilidades. Tais possibilidades podem ser encontradas no primeiro plano de um rosto. Ao nos depararmos com esse rosto não temos acesso ao que está fora de quadro. Estamos ausentes da ação que está sendo mostrada; temos acesso somente ao que está sendo exibido. Daí reside o fato de um afecto constituir a possibilidade imanente de um signo.

Peirce não esconde que a primeiridade é difícil de definir, porque é mais sentida do que concebida: diz respeito ao novo na experiência, o fresco, o fugaz e conseqüentemente o eterno. [...] Não é uma sensação, um sentimento, uma ideia, mas a qualidade de uma sensação, um sentimento ou de uma ideia possíveis. A primeiridade é, pois, a categoria do Possível: dá consistência própria ao possível, exprime o possível, sem o actualizar, contribuindo ao mesmo tempo para um modo completo. Ora a imagem-afecção não é outra coisa: é a qualidade ou a potência, a potencialidade considerada em si mesma, enquanto que expressa (DELEUZE, 2004, p. 138).

Em busca de uma melhor compreensão desta imagem de primeiridade, Deleuze ilustra como exemplos algumas produções do expressionismo alemão: *Tabu* (Murnau, 1931) e *Nosferatu* (Murnau, 1922); além de *Persona* (1966) e *Sonatas de Outono* (1970), ambos do diretor sueco Ingmar Bergman. A “rostilidade” presente nesses filmes se acentua e atinge seu ápice em *A Paixão de Joana d’Arc* (1928), tornando a obra de Carl Dreyer o filme-síntese da imagem-afecção.

Em suma, a imagem-afecção estaria no domínio da “primeiridade” peirceana. Somos apenas afetados pela imagem, sem conseguirmos nos apoderar dela. Nossa mente é afetada por essa qualidade icônica de “rostilidade”, do close, do primeiro plano, que pode ser percebida tanto em filmes do cinema clássico quanto do cinema moderno.

Há, porém, outro tipo de imagem-movimento que viria a seguir da imagem-afecção: a imagem-pulsão. Esta imagem, pouco desenvolvida e, até certo ponto, marginalizada por Deleuze, é formada por pulsões que se encontram entre a



primeiridade da imagem-afecção e a secundidade da imagem-acção (que veremos mais adiante). *O que faz que a imagem-pulsão seja tão difícil a atingir, e até a definir ou a identificar, é que ela está de certa maneira entalada entre a imagem-afecção e a imagem-acção* (DELEUZE, 2004, p. 185).

Mesmo com essa dificuldade de definição explicada por Deleuze, o autor consegue mencionar alguns exemplos de filmes que são basicamente constituídos de imagens-pulsão: as produções de cunho naturalista e as obras de Luis Buñuel e Erich Von Stroheim.

2.2 A imagem-ação

Segundo Deleuze, quando as qualidades e as potências são apreendidas, enquanto atualizadas em estados de coisa, em meios geográficos e historicamente determináveis, estaríamos entrando no espaço da imagem-ação. A imagem-ação compreenderia o domínio de um cinema caracterizado pela “secundidade” peirceana.

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

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

Nas imagens-ação estariam circunscritos os documentários e o Western clássicos. As produções compreendidas neste domínio (imagem-ação) apresentam como aspectos principais: a organicidade, o realismo e o estruturalismo. Com efeito, o realismo orgânico e estrutural apresentado nas imagens-ação compõe a secundidade de Peirce, em que emanam situações que indiciam estímulo e resposta, ação e reação, onde as personagens agem e reagem diante de determinada situação.



Ainda na imagem-ação, segundo a sua estrutura de ação, há duas formas de expressão: a grande e a pequena forma. Segundo Deleuze, a ação seria um duelo de duas forças: ação e situação, intermediadas pelas personagens. Na grande forma, a ação é constituída a partir da instauração de uma situação que suscita uma ação, refletindo uma nova situação (S-A-S').

Na pequena forma da imagem-ação temos o inverso da grande forma, agora uma ação é o ponto de partida para que uma situação se instaure, a fim de que outra vez uma ação se estabeleça. Essa estrutura pode ser definida pela fórmula A-S-A'; ou seja, a ação da personagem provoca uma situação que, por sua vez, exige uma nova ação.

A imagem-ação é caracterizada pelo predomínio do plano médio, peculiar aos filmes de faroeste, em que a relação de situação e ação, comentada anteriormente, se evidencia. As primeiras produções de Hitchcock podem também ser consideradas sínteses da imagem-ação, onde há o elo entre ação e situação. Está presente também nos documentários clássicos, em que se observa uma forte tendência da grande forma, e nos estilos de documentários posteriores, como no cinema-verdade, em que se evidencia a pequena forma.

2.3 A imagem-relação (imagem mental)

Pode-se dizer que a imagem mental, também denominada por Deleuze imagem-relação, surge a partir da imagem-ação. Contudo, neste domínio, as personagens não somente agem e reagem perante determinada ação ou situação. Aqui, entra em cena outro elemento: o fora de campo⁴.

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

Assim como a imagem-afecção está para a primeiridade e a imagem-ação para a secundidade, a imagem-relação está para a terceiridade. Nos filmes que abrangem este domínio, a imagem mental se traduz no resultado de alguma relação efetivamente existente, entre o que está fora e o que está dentro do quadro fílmico.

4 Pessoa, objetos e situação que não estão visíveis na cena apresentada



Essa relação triádica se dá entre a situação fílmica, as personagens e o espectador, que participa da ação mostrada no filme. Podemos observar essa relação de forma bastante lúcida nos filmes de Hitchcock, especialmente nas produções realizadas a partir da década de 1940, em que somos (como espectadores) levados a entrar no contexto fílmico.

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

Pode-se concluir que Hitchcock introduz a imagem mental no cinema. Quer dizer, o autor britânico faz da relação existente o objeto de uma imagem. Deleuze afirma que é com Hitchcock que surge as *figuras* de pensamento. Com efeito, a imagem mental estabelece signos particulares que não podem ser confundidos com os signos da imagem-ação. Peirce esclarece que a terceiridade caracteriza um pensamento mais avançado que suscita um novo signo. Daí o alinhamento da imagem-relação a esta categoria faneroscópica.

Portanto, a imagem mental, concebida a partir da ruptura da imagem-ação, constitui a relação simbólica dos signos cinematográficos. A relação se faz o resultado, a lei, o símbolo imagético que consegue gerar efeitos na mente do intérprete.

2.4 A imagem-percepção

Propositalmente, a abordagem da imagem-percepção foi deixada para o final deste texto. É na imagem-percepção que reside, talvez, a mais interessante ressalva de Deleuze em relação à Peirce, no que tange às imagens-movimento.

É possível afirmar que a percepção está na gênese do processo cinematográfico e que a teoria da percepção em Peirce é desenvolvida entre o objeto dinâmico e o imediato. Contudo, Deleuze tenciona situá-la como uma espécie de zeroidade. Na imagem-percepção há uma relação que antecede um primeiro. É como se ela estivesse fora de todo um processo de apreensão, antes até mesmo de um afecto, como o que é possível verificar na “câmera olho”, de Dziga Vertov. Seria como se antes de observar, estivéssemos sendo observados.



O diretor Samuel Beckett ao realizar *Film* (1963), considerado um filme síntese da imagem-percepção, consegue nos transmitir, através de longos planos conjuntos, o sentido da zeroidade:

Se a imagem-ação é, por um lado, a dupla face da imagem-percepção, isto é, seu retardamento, a imagem-afecção, por outro, é o interlúdio entre as duas outras imagens. Desse modo, é possível afirmar que a percepção está na gênese do processo cinematográfico, e a imagem-percepção dobra-se em reflexão, como em um espelho retardado, apresentando sua face desacelera (a imagem-ação); se dobra sobre si mesma, buscando um em-si da imagem-movimento (a imagem-afecção) (VASCONCELLOS, 2006, p. 90).

É com esta experiência de Beckett que Deleuze retorna a Bergson e reconecta o cinema com sua duração: a zeroidade. A zeroidade, portanto, constitui-se na obra deleuzeana como a condição de imanência a partir da qual Peirce poderia ser revisitado criticamente.

3 A tríade na imagem-tempo

Uma contribuição muito importante de Bergson para pensarmos o cinema de Deleuze está na noção de *tempo* e de *duração*. Para Bergson, o tempo deixa de ser apenas sucessão e passa a se apresentar também como coexistência. O cinema da diferença, proposto por Deleuze, compreende uma nova relação com o tempo, uma nova percepção da temporalidade. Essa nova percepção implica novas imagens – as imagens de fabulação - e, assim, um novo conjunto de signos para pensar o cinema.

As imagens de fabulação que emergem do cinema moderno apresentam novas configurações de signos, que não mais advém de situações sensório-motoras, mas de situações óticas e sonoras puras (*opsignos* e *synsignos*). É o cinema da *imagem-tempo* com suas imagens-sonho, imagens-lembrança e imagens-cristal.

3.1 A imagem-sonho

Pela definição de Bergson, as lembranças em estado de circuitos estariam mais ou menos elípticas, onde níveis de passados se entrecruzariam de forma quase simultânea, até que se apresentassem estímulos do mundo que reconduzisse essas lembranças às suas atualizações. Deleuze nos propõe que olhemos esses circuitos de sonhos e lembranças como possíveis linhas de fuga para uma espacialização do tempo. A atualização dessas lembranças seria fruto, forçosamente, de encontros de corpos, de interseções de afetos, já que é neste encontro afetivo em que se faz a vida que se dariam os circuitos de imagens, das chamadas *imagens-sonho*.



A teoria bergsoniana do sonho mostra que a pessoa que dorme não está fechada às sensações do mundo exterior e interior. Todavia, elas as põem em relação, não mais com imagens-lembranças particulares, mas com lençóis de passado fluidos e maleáveis que se contentam com um ajuste bem frouxo e flutuante. [...] Já não é o vínculo sensório-motor da imagem-ação no reconhecimento habitual, mas também não são os variáveis circuitos percepção-lembrança que vêm suprir isso no reconhecimento atento; seria, antes, a ligação fraca e desagregadora de uma sensação ótica (ou sonora) a uma visão panorâmica, de uma imagem sensorial qualquer a uma imagem-sonho total (DELEUZE, 2007, p. 73).

As *imagens-lembrança* (que veremos a seguir) apontam assim para o sonho, mais especificamente para as imagens-sonho. Imagens que funcionam como uma espécie de lençol que se forma para além da superfície das imagens conscientes. Os sonhos, apreendidos como imagens, apresentar-se-iam como lençóis, não mais como circuitos. Estaria efetuado assim um deslocamento da percepção para a lembrança, e da lembrança para o sonho.

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

Contudo, em qualquer pólo escolhido, a imagem-sonho se traduz na afirmação de que cada imagem atualiza a sua precedente e se atualiza na seguinte, com o intuito de, quem sabe, retornar à situação inicial. Assim, essa atualização não se dá mais por *flash-back*, como nas imagens-lembrança, mas numa própria imagem que segue a narrativa diegética do filme, instaurando uma sensação do domínio de primeiridade.

Além de compreender o domínio da primeiridade, a *imagem-sonho* aspira uma apreensão icônica, sem a intermediação entre virtual e atual realizada pela inclusão de *flash-back* das *imagens-lembrança*. As lembranças constituem, assim, uma qualidade instantânea que nos afeta e deixa agir sobre nós, sem correlações ou determinações. É o passado se atualizando na ação presente, como em *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959).



3.2 A imagem-lembrança

Para Bergson há duas formas de reconhecimento: o automático ou habitual e o atento. Na primeira espécie, há um prolongamento das formas perceptivas, uma espécie de alongamento da ação à percepção. Estaríamos ainda, de alguma maneira, presos ao aparelho sensório-motor e à determinação lógica do Objeto Dinâmico sobre o Imediato, logo, buscando meios pelos quais a vida deve sustentar-se. No reconhecimento atento, saímos desta “imediaticidade” perceptiva, e não mais estamos tão alinhados ao esquema sensório-motor, não mais prolongamos nossa percepção, mas sobrevalorizamos as potencialidades de o signo gerar mundos mais do que de o representar. Há, dessa forma, a presença da lembrança, de uma espécie de lembrança pura que nos remete para além do aparelho sensório-motor, portanto, para além da representação.

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

Sem dúvida, o *flash-back* é o recurso mais utilizado para a atualização das lembranças nas narrativas fílmicas, constituindo-se como um circuito fechado que vai do presente ao passado, trazendo novamente este passado ao presente. Com efeito, percebemos fortes aspectos que nos levam a relacionar a *imagem-lembrança* à categoria de secundidade, definida por Peirce. Tal sensação de correlação entre um presente e um passado, reavivado pela intromissão de lembranças (ativadas pelo uso de *flash-back*), atinge de forma contundente nossa percepção do signo. Portanto, a secundidade pode ser percebida na relação existente entre presente e passado, que é intermediada pela ação do *flash-back* narrativo.

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



Em seu livro *A imagem-tempo* (2007), Deleuze ilustra como filme-síntese da imagem-lembrança *A malvada* (*All about Eve*, 1950), de Joseph L. Mankiewicz, onde o *flash-back* é o fio condutor de toda a sua narrativa. Assim como no filme de Mankiewicz, bem como em outras produções onde ocorre a prevalência da *imagem-lembrança*, temos acesso a um *sinsigno dicente*, através do uso de *flash-back*, que possibilita a percepção indicial da relação entre presente e passado, mas sempre sobredeterminadas pelas condições de os signos gerarem mundos.

3.3 A imagem cristal

Mesmo com a *imagem-sonho* e a *imagem-lembrança*, a pureza do tempo somente seria experimentada em toda a sua plenitude naquela imagem a que Deleuze denomina cristal. Na imagem-cristal percebemos com exatidão e rigor as relações entre o atual e o virtual, fundamento essencial do pensamento do cinema.

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

É no interior da *imagem-cristal* que podemos perceber de forma expressiva a indiscernibilidade existente entre o virtual e o atual. Por um lado, a *imagem-cristal* em sua face especular revela espelhos, labirintos de espelhos capazes de revelar a face oculta da arte cinematográfica: sua relação com o dinheiro. Por outro, a *imagem-cristal* nos coloca diante da mais pura imagem do tempo. De uma imagem que não mais se estabelece a partir de uma ligação indireta com a temporalidade, mas de uma imagem direta do tempo, imersa no tempo.

[...] A imagem cristal como processo especular deixa-nos ver mais que um rosto no espelho, apesar de o espelho ser um dos seus elementos fundamentais. A imagem-cristal faz do processo de realização cinematográfico o desvelamento da tirania e da maldição a que o cinema pode ficar aprisionado pela mercantilização de seu processo de criação (VASCONCELLOS, 2006, p. 137).

Assim, na *imagem-cristal* estamos diante da mais pura imagem do tempo, imagem direta e imersa no tempo. O simbolismo das imagens especulares pode ser facilmente percebido em *Coração de cristal* (*Herz aus glas*, 1976), de Werner Herzog.



O *legissigno* do filme dentro do filme é compreendido na sua relação com o dinheiro, como em *O estado das coisas* (Der stand der dinge, 1982), de Wim Wenders. Enfim, a apreensão do domínio inerente à terceiridade permeia e define a transparência arbitrária e fluida da imagem-cristal.

Duas Considerações

Este artigo proposto aqui para o debate é resultado parcial de duas pesquisas⁵ sobre cinema que se cruzam no interesse que têm de investigar o cinematográfico a partir das obras de Peirce e de Deleuze. Como nos ensina Peirce, a investigação deve começar pela descrição das condições que os signos têm de representar objetos com vistas ao aumento da razoabilidade concreta de nossos saberes. Curiosamente, Deleuze em seu *A Imagem-Tempo* também reconhece que nos signos cinematográficos uma nova imagem de pensamento emerge e que por esta razão o estudo destes signos e de suas composições constitui um desafio para o campo da filosofia, ao que acrescentaríamos: um desafio para os estudos da semiótica do audiovisual.

As reflexões aqui expostas - ainda que expressem o estágio embrionário e muitas vezes errático em que tais pesquisas se encontram – permitem fazer pelo menos duas considerações a respeito das potencialidades deste encontro de Deleuze com Peirce.

Primeira reflexão: a influência de Peirce sobre Deleuze é parcial. Localizou-se especialmente em dois aspectos: no reconhecimento de que em Peirce os signos são concebidos a partir das imagens e não das determinações linguísticas (o que tem consequências fundamentais no pensamento deleuzeano do cinema), e no desenvolvimento dos parâmetros da gramática especulativa, responsável pela mais extraordinária classificação, segundo Deleuze, das imagens e dos signos (2007, p. 43) e que lhe permitiu pensar imagens propriamente cinematográficas a criar uma nova imagem do pensamento. Tal circunscrição é muito importante para esclarecer em que aspectos eles se aproximam e em quais eles se afastam. Afastam-se especialmente quando ocorre a triangulação com Bergson. Em carta escrita a William James (1909), Peirce nega peremptoriamente qualquer aproximação do seu pensamento com o de Bergson, afirmando:

⁵ As pesquisas referidas são *Teorias em dispersão dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual: arqueologia, semiótica e desconstrução*, de Alexandre Rocha da Silva, e *A imagem-documento*, de Rafael Wagner dos Santos Costa.



O que mais tenho procurado fazer, em filosofia, é analisar conceitos complexos com exatidão. (...) Não me é muito agradável ver-me classificado junto com Bergson, que parece esforçar-se por confundir todas as distinções (Peirce, 1993, p. 32)

Tal crítica foi formulada para negar a aproximação que James fazia entre o seu conceito de sinequismo e a filosofia da duração desenvolvida à época por Bergson. Como este não é objeto deste estudo, decidimos apenas pontuar tais diferenças que apresentam seus efeitos na obra de Deleuze, especialmente em relação a conceitos como o de virtualidade, de duração, de diferença e de zeroidade.

Segunda reflexão: ainda há muito para explorar neste encontro entre Peirce e Deleuze. Este artigo descreveu apenas preliminarmente algumas dessas potencialidades, como a classificação dos signos genuinamente cinematográficos e a necessidade de revisão mais rigorosa dos conceitos de cinema clássico e cinema moderno com que opera Deleuze para caracterizar respectivamente a imagem-movimento e a imagem-tempo.

Peirce na trilha deleuzeana parece ter provocado um bom encontro, um encontro de interesses qualitativos cujos resultados mais profícuos ainda estão por vir.

REFERÊNCIAS

- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1975.
- VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.