

3, 2, 1, 0. Deleuze com Peirce: Considerações sobre o signo e o cinema

3, 2, 1, 0. Deleuze with Peirce: Remarks on the sign and the cinema

Alessandro Carvalho Sales *

Resumo: O trabalho busca apresentar – em termos relativamente introdutórios e gerais – aspectos concernentes a três pontos principais: o problema do signo em Deleuze, a opção pela semiótica peirceana como importante aparato teórico para a confecção de seus livros sobre o cinema, e a relação que esse autor promove entre conceitos peirceanos e bergsonianos, a fim de estabelecer as bases de uma teoria da imagem cinematográfica.

Palavras-chave: Deleuze, Peirce, semiótica, cinema

Abstract: The paper aims to present – in relatively introductory and general terms – some aspects concerning three main points: the problem of the sign in Deleuze, the option for Peircean semiotics as important theoretical support when writing his books on cinema, and the relation that this author promotes among Peircean and Bergsonian concepts in order to establish the basis for a theory of the cinematographic image.

Key words: Deleuze, Peirce, semiotics, cinema

Referimo-nos amiúde ao lógico americano Peirce (1839-1914), porque ele estabeleceu sem dúvida a mais completa e a mais variada classificação geral das imagens e dos signos. Trata-se de uma classificação como a de Lineu em história natural, ou, melhor ainda, como uma tabela de Mendeleiev em química (Deleuze, 1983:7).

Introdução e objetivos

Foram vastos e variados os continentes de saber visitados, relacionados e reinventados por Deleuze, para quem o conhecimento isolado, estanque, fazia-se inconcebível: onde estão o movimento, os liames, o próprio devir? Nesta direção, ele escreveu dois livros motivados

* Mestre em Comunicação e Semiótica (PUC-SP); doutorando em Filosofia (UFSCar); bolsista Fapesp; e-mail: alessandro_sales@uol.com.br

pelo cinema, publicados na França em 1983 e 1985.¹ Tais obras mergulharam a teoria e a crítica cinematográficas em um novo campo de possíveis, terreno que vem sendo paulatinamente explorado e que já ressoa em numerosas produções.

Foi esta a ocasião em que Deleuze se propôs cobrir – espaço e tempo – um domínio particular da cultura. Ali, portanto, está circunscrito quase um século de cinema. História? A questão é controversa. Ele mesmo o diz:

Com efeito, é uma história do cinema, de certa maneira, mas uma ‘história natural’. Trata-se de classificar os tipos de imagem e os signos correspondentes, como se classificam os animais (1990:62).

Parece-nos que, se a abordagem deleuziana da experiência cinematográfica considera aspectos históricos, é claramente – a levarmos em conta algumas das propriedades específicas da tessitura filosófica deleuziana – porque algo dessa história está em consonância com seus propósitos maiores, neste caso, o de patentear as distinções entre certos tipos de imagens e entre os signos produzidos por estas diferentes qualidades de imagem.

A primeira grande distinção – cuja inflexão histórica mais visível diz respeito ao término da segunda guerra mundial – concerne à mutação maior que se evidencia no estatuto da própria imagem, na medida em que esta libera a apresentação do tempo, e de maneira que, para além de uma imagem-movimento prevaiente dentro do chamado cinema clássico, teremos uma imagem-tempo, esta mais característica do cinema dito moderno. Eis um comentário de Peter Pelbart acerca da ruptura em foco, responsável pela divisão do trabalho em dois tomos:

Trata-se, na verdade, de dois regimes da imagem, de dois tipos de narrativa, mas sobretudo de dois tipos de relação com o tempo: a representação indireta do tempo e a sua apresentação direta. O cinema teria passado, ao longo de sua história, de um regime a outro, de uma narrativa a outra, de imagens que representam indiretamente o tempo (cinema clássico) a imagens que o apresentam diretamente (cinema moderno) (Pelbart, 1998:8).

Esta primeira clivagem tipológica – que, mesmo no que toca ao aspecto histórico, também possui, conforme nós o veremos, uma relação precisa com o cerne do pensamento deleuzeano – envolve outras subdivisões, cada uma delas pondo em jogo um

¹ O primeiro livro é *Cinema 1 – A Imagem-Movimento* (a partir daqui, IM), publicado na França em 1983 e no Brasil em 1985. O outro chama-se *Cinema 2 – A Imagem-Tempo* (a partir daqui, IT), lançado em 1985 na França e em 1990, aqui.

conglomerado sgnico de traços particulares. Na realidade, Deleuze descobre esta multiplicidade imagética a partir especialmente de Bergson e de suas reflexões acerca da imagem, do movimento e da percepção, estampadas em *Matéria e Memória*. Após perscrutar o estatuto e as possibilidades proporcionadas pelos enunciados bergsonianos, o filósofo constata e caracteriza três tipos básicos concernentes ao complexo da imagem-movimento: a imagem-percepção, a imagem-afecção, a imagem-ação. A eles, acrescentar ainda a imagem-relação, totalizando quatro caminhos principais relativos aos possíveis regimes assumidos pela imagem-movimento. Além disto, aponta a existência de uma imagem-tempo, cujos componentes sgnicos haveriam também de conferir-lhe um certo grau de diversidade. Com efeito, Deleuze afirma: “Teríamos assim um grande número de variedades de imagens, cujo inventário seria preciso estabelecer” (1983:92). É um dos instantes em que se requer a presença fundamental de Charles Peirce.

Assim, se Bergson é quem fornece a Deleuze um pensamento que, retomado, lhe permitirá postular toda uma variação em relação às imagens cinematográficas, estas, examinadas em função dos signos componentes, deveriam contar, na investigação de sua complexidade, com o apoio e a consistência de alguma teoria semiótica, ocasião em que opta por Peirce.

Uma das direções tomadas por Deleuze para caracterizar e especificar esta variedade de imagens em relação à teoria peirceana será pensá-las em paralelo às categorias fenomenológicas do pensador norte-americano. Assim, os níveis de primeiridade, secundidade e terceiridade seriam respectivamente preponderantes – aliás, como indicam as terminologias escolhidas por Deleuze – na imagem-afecção, imagem-ação e imagem-relação. Para aquém da primeiridade, no entanto, Deleuze vai inovar e contribuir, ao propor uma zeridade,² que abrigaria um caos imagético e material, responsável pela possibilidade de existência das demais categorias e do rol de imagens correspondentes.

Chegamos, pois, ao recorte específico deste trabalho. Diante dessas colocações iniciais, tendo como pano de fundo maior as considerações de Deleuze quanto ao estatuto do signo e as obras vinculadas ao cinema, tecemos as seguintes questões:

Qual a relevância do aspecto signo para Deleuze? Se sua intenção maior nos livros de cinema, como vimos, será classificar imagens e signos, de que modo articular este propósito dentro das linhas principais do seu pensamento? Como e por que Deleuze vai

² “(...) haverá uma ‘zeroidade’ antes da primeiridade de Peirce” (1985: 45). Decidimos, para este trabalho, em conformidade  terminologia peirceana, retirar as aspas e adotar a nomenclatura zeridade.

contrapor sua tentativa de sistematização a uma vontade ordenadora manifestamente moderna?

Quais as razões pelas quais Deleuze opta por uma semiótica peirceana? Por que não se vale dos estudos semiológicos já de há tanto tempo desenvolvidos na França e que tiveram um desdobramento específico, com Christian Metz, na área do cinema? De que modo Deleuze vai ler Peirce?

Finalmente, no rol de aspectos que circunscreve o encontro entre Deleuze e Peirce, selecionamos os seguintes aspectos para questionamento neste trabalho: de que trata a chamada zeridade? Quais as relações entre as categorias fenomenológicas peirceanas e as imagens correspondentes propostas por Deleuze com base em Bergson? Como estas imagens se fazem presentes no cinema?

Deleuze e a questão do signo

A questão do signo é fulcral na obra deleuziana. Ele foi contemporâneo do debate estruturalista dos anos 50 e 60, e acompanhou de perto a discussão que se tramava em torno das temáticas da linguagem, do signo e de seus efeitos. Mesmo antes disto, Deleuze, como filósofo de formação, sempre esteve preocupado com a linguagem enquanto um dos mais intrigantes problemas da história da filosofia.

No entanto, enquanto os estruturalistas lançavam suas obras magistrais, especialmente nos anos 60 (em 66, por exemplo, o chamado ‘ano-luz do estruturalismo’, Foucault publicava *As Palavras e as Coisas*, Lacan, os seus *Escritos*, Barthes, *Crítica e Verdade*),³ Deleuze, em paralelo, distante dos holofotes, seguia publicando as monografias de filósofos e escritores, compondo e sedimentando sua obra.

Um livro desta fase, *Proust e os Signos*, traz toda uma reflexão acerca do universo dos signos e do sentido, tendo como pretexto a epopéia de *Em Busca do Tempo Perdido*. Deleuze estabelece uma tipologia dos signos presentes na *Recherche*, medita sobre as relações entre signo e verdade e entre signo e aprendizado, coloca problemas relativos à sua produção e proliferação, tudo atravessado pela relação entre signo e pensamento. Observemos a seguinte citação, na conclusão da primeira parte do trabalho:

³ Cf. Dosse (1993), *História do Estruturalismo I*, especialmente os capítulos 33 e 34.

O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas (Deleuze, 1976:96).

No momento em que Deleuze apresenta o signo como aquilo que move o pensamento, aquilo em função do qual o pensamento não consegue permanecer impune, ele está promovendo uma inversão em relação à imagem tradicional que se tem do que significa pensar. Tradicionalmente, pensar é buscar descobrir uma verdade oculta, desvelar esta verdade, recôndita desde que se postulou o distanciamento e a separação entre o mundo inteligível – lugar dos modelos, das Idéias – e o mundo sensível, nosso mundo – lugar das cópias e dos simulacros. Deleuze quer inverter esta concepção (*Reverter o Platonismo*)⁴ e diz que não há verdade original a ser restituída, esta que seria encontrada em função de nossa boa vontade, do amor natural que lhe teríamos (cf. 1976:16). Pelo contrário, a verdade é construção, invenção, decifração e criação de sentido, tudo resultado de uma violência exercida pelos signos, forçando o pensamento a exercer sua atividade.

Quando resolve estudar domínios como a literatura, a pintura, o próprio cinema, Deleuze se vale do pensamento que os artistas praticam nestes domínios. Para o filósofo, a arte e a ciência, por exemplo, forçam a filosofia a pensar. É legítimo para a filosofia criar conceitos a partir dos trabalhos desenvolvidos e gerados em áreas como a arte e a ciência. É o que nos diz Roberto Machado na seguinte citação, segundo a qual ratifica a singularidade do método filosófico de Deleuze:

Essa relação entre saberes sempre foi muito intensa na *démarche* de Deleuze e não é, de modo algum, lateral ou circunstancial, visto que (...) o objetivo principal de sua filosofia é tematizar o que seja pensar, e o pensamento não é exclusividade da filosofia e sim uma propriedade de qualquer tipo de saber. Só que, vendo na filosofia o domínio do conceito, Deleuze irá elaborar sua filosofia levando em consideração ou incorporando conceitos provenientes de outras filosofias que ele situa no espaço da diferença, mas também criando conceitos a partir do que foi pensado, com seus próprios elementos, em outros domínios (Machado, 1990: 165).⁵

⁴ *Reverter o Platonismo*, texto outrora publicado na *Revue de Métaphysique et de Morale*, foi republicado como um dos apêndices de *Lógica do Sentido*, com o título “Platão e o Simulacro”. É um texto importante para a compreensão do método filosófico de Deleuze. Cf. 1969: 259-271 (primeiro apêndice).

⁵ O livro de Roberto Machado, *Deleuze e a Filosofia* (1990), é pioneiro na investigação da obra deleuziana e se constitui relevante introdução ao seu pensamento. Sugerimos, também, com respeito a uma fundamentação das relações entre filosofia, arte e ciência, a leitura de *O Que É A Filosofia?*, obra escrita por Deleuze e Guattari (1991).

De fato, a grande questão que perpassa toda a obra deleuzeana é pensar o pensamento, propondo-lhe uma nova imagem. Deleuze recusa toda uma imagem hegemônica do pensamento, imagem da qual estamos profundamente impregnados, e que tem como resultado o mundo tal como colocado: séculos de subjetivação em função de uma racionalidade que, mesmo hoje, se quer ainda guiada por absolutos. Em contraponto, Deleuze apresenta um pensamento que abraça o devir, que valoriza o ato de criação, tudo em função de um critério máximo, irrevogável: uma ética que tem como parâmetros o movimento e a própria vida. Assim, o pensamento não teria por fim encarcerar a vida, para submetê-la a um conjunto pré-determinado de valores e crenças supostamente universais, o que, em instância mais profunda, reflete toda uma problemática de poder típica do homem moderno; para Deleuze, ele é justamente aquilo que não tem fim, multiplicidade que se envolve em puro devir, e que, nesta direção, não encarcera a vida, mas a promove.

Em relação a esta outra forma de pensar, Deleuze marca a clara relevância do signo, justamente porque o pensamento vai agir, movimentar-se em função da força deste de-fora que é o signo. Os signos vão alimentá-lo, provocá-lo, instigá-lo. São eles os motores primeiros de tudo, dos próprios acontecimentos, trazendo um conceito bastante caro a Deleuze.⁶ Podemos agora fazer o *link* de todo o exposto com as considerações de Deleuze em relação ao cinema.

Ora, o cinema, sabemos, é uma máquina poderosíssima, um grande emissor de signos. Se Deleuze vai pensar as imagens e os signos aí produzidos – e o faz exatamente porque esta mídia é, inequivocamente, uma das invenções que mais desafia o pensamento –, ele vai buscar sistematizar, a partir de agenciamentos com Bergson e Peirce, que tipos de imagens e de signos efetivamente se coadunam com um ponto de vista liberador da vida, pondo a lume uma zona de indiscernibilidade na qual não é mais possível distinguir uma ética de uma estética. A imagem-tempo e seus signos serão, por excelência, este lugar-resposta, relicário de possíveis no que possa dizer respeito ao cinema. (Deleuze, 1985: 198-209)

Assim, quando Deleuze leva a termo uma classificação das imagens e dos signos produzidos pelo cinema, ele o pratica agenciando os fatos cinematográficos em função das referências que toda a sua filosofia dispõe em termos dos diferentes e antagônicos campos

⁶ Sobre a questão do acontecimento em Deleuze, cf. as séries “Do Acontecimento” e “Porcelana e Vulcão”, em “Lógica do Sentido” (1969: 151-166).

dentro dos quais pode o pensamento ser situado.⁷ Não se trata, em absoluto, de mera classificação, da classificação *per se* e que também traduz algo típico do homem moderno, ele e sua fúria classificatória. Pelo inverso, o que vai interessar a Deleuze é caracterizar um determinado tipo de imagem, via signos produzidos, e de modo que possa emitir algum juízo de valor em relação a esta imagem, de acordo com um ponto de vista ético e estético – vitalista, portanto – em relação ao pensamento. Tudo numa roupagem caracteristicamente deleuziana: a intensidade da linguagem em fluxos e acontecimentos, imanência entre um simbólico e um possível real. Eis o comentário do professor Fernando Ramos:

Nesta crítica (...), sentimos a forte carga da normatividade presente na abordagem deleuziana, na realidade quase uma ontologia do que é, ou deve ser, a imagem cinematográfica. Em outras palavras, uma proposta normativa do que é o cinema, de onde vem e para onde vai, que privilegia em sua análise formas (narrativas ou não) que acentuam ou ilustram as diversas manifestações da imagem-tempo (Ramos, 1998:42).⁸

Ademais, ao longo deste inventário, a partir da força exercida pelos signos cinematográficos, Deleuze esperava conduzir seu pensamento, mais uma vez, em direção ao inusitado, ao ainda não-pensado, ou mesmo ao impensável: “Era ainda mais tentador verificar se o cinema não trazia uma matéria movente que exigiria uma nova compreensão das imagens e dos signos” (1990:63). Ler esses dois volumes, em suma, é deparar-se, constantemente, com a potência de um pensamento – espécie de trans-semiose – que conseguiu, instigado pelos signos, erigir conceitos e teorias que têm renovado as pesquisas na área de cinema.

Uma opção: Peirce

Ao inventariar imagens e signos produzidos pelas telas de cinema, Deleuze se mune do referencial teórico peirceano. No entanto, para entendermos melhor esta predileção por parte de Deleuze, deveremos enxergá-la como opção por uma teoria que não fecha significados e que, pelo contrário, põe a significação em função de um devir, configurado

⁷ São dois espaços, dois planos divergentes e opostos: o primeiro é o plano da representação, da repetição, da pura racionalidade, da transcendência; o outro, é o da diferença, da multiplicidade, da vitalidade, da imanência. Cf. a introdução do livro de Roberto Machado, *A Geografia do Pensamento* (1990: 1-22).

⁸ A imagem-tempo, que se confunde com o cinema moderno predominante desde o fim da segunda guerra, é o tema do segundo livro. Não é sem razão que esta dobra histórica caiba tão bem no percurso historicizado escolhido por Deleuze. Com o segundo tomo, ele poderá desenvolver todo o elogio da imagem-tempo, na qual a relação ética e estética entre signos e pensamento é intensamente apresentada. Remetemos o leitor, mais uma vez, a IT (1985: 198-209).

pelo processo de semiose, e isto em contraponto a uma semiologia lingüística tradicionalmente estagnante e redutora. Rodowick nos diz:

Uma vez que a teoria peirceana é uma lógica e não uma lingüística, e tendo em vista que ela compreende a significação como um processo, Deleuze considera-a melhor para a compreensão da geração e do encadeamento dos signos em movimento. Onde a semiologia quer definir o signo cinematográfico por meio da imposição de um modelo lingüístico externo, Deleuze aplica a lógica de Peirce para deduzir uma teoria sgnica a partir do material que o próprio cinema tem historicamente produzido.⁹

Talvez fosse um contra-senso pensar o movimento, a imagem, justamente com base em seu congelamento, mas o fato é que era esta a direção que vinha sendo praticada já há algum tempo na França, especialmente nos trabalhos realizados e difundidos, desde os idos estruturalistas dos anos 60, pelo crítico e teórico Christian Metz. Este, depois de um breve período vinculado à fenomenologia, mergulha no referencial semiológico dominante dos anos 60 e consegue o reconhecimento da sua produção. No início dos anos 70, faz uma conjunção com o pensamento lacaniano, recolhendo o conceito de sutura proposto por Jacques-Alain Miller, para, depois, estabelecer um agenciamento com Benveniste e o conceito de enunciação. No entanto, atravessando todas estas fases, algo se sobressai: era o próprio movimento que se perdia, posto dentro de parênteses, enquadrado e paralisado nas análises postuladas por Metz.¹⁰

Deleuze criticava abertamente este caminho (cf. 1985: 37-43). Como não perder, não deixar escoar aquilo que o cinema, a imagem, apresenta de mais específico, isto é, a própria questão do movimento? Ora, toda a filosofia de Deleuze quer valorizar o movimento, o devir, e, portanto, na ocasião em que o filósofo decide entranhar-se nos mistérios da arte cinematográfica, ele precisava encontrar intercessores, aliados que o ajudassem na atualização da empreitada. Um deles foi Peirce.

Certamente porque, como comentamos, a teoria de Peirce também é muito afeita ao processo, ao movimento, na medida em que, para além da dualidade semiológica restritiva e verbalizante entre significante e significado, instaura um terceiro, o interpretante, responsável permanentemente por uma reavaliação do pensamento, levando-o sempre para

⁹ Rodowick, *A Short History of Cinema*, hipertexto. Eis o fragmento original: “Since Peirce’s theory is a logic and not a linguistics, and since it understands signification as a process, Deleuze finds it more applicable for understanding the generation and linking of signs in movement. Where semiology wants to define the cinematic sign by imposing a linguistic model from the outside, Deleuze applies Peirce’s logic to deduce a theory of signs from material the cinema has itself historically produced”.

¹⁰ Cf. Ramos (1998: 41) e Dosse (1993), *História do Estruturalismo II*, p. 108-109.

mais longe, fazendo-o deslizar ao longo de uma cadeia de possíveis até que alguma escolha seja realizada. Décio Pignatari confirma:

Peirce cria um terceiro vértice, chamado Interpretante, que é o signo de um signo, (...) um supersigno, cujo Objeto não é o mesmo do signo primeiro, pois que engloba não somente Objeto e Signo, como a ele próprio, num cotidiano jogo de espelhos (...) portanto, o significado é um processo significativo que se desenvolve por relações triádicas – e o Interpretante é o signo-resultado contínuo que resulta desse processo (1987: 43-44).

O pragmatismo peirceano também é visto positivamente por Deleuze. Se Peirce sempre valorizou a vinculação entre pensamento e ação, propondo inclusive uma aliança entre um certo grau de funcionalismo e a investigação de potências para que uma coisa pudesse ser definida (cf. Mora, 1980:IX), isto tudo, de algum modo, está também próximo das idéias de Deleuze, para quem a pergunta ‘funciona?’ é crucial, assim como a própria questão da ação.¹¹

Para além de tudo, como Deleuze mesmo nos colocou, o estudo proposto por Peirce é o mais exaustivo, o mais completo, no que toca a uma caracterização de diferentes instâncias sígnicas.

No entanto, já temos elementos mais que suficientes para supor que o Peirce de Deleuze é único. Repetindo Peirce, Deleuze o modifica, o diferencia, o reinventa, adicionando-lhe nova dobra, conferindo-lhe uma inflexão muito pessoal, e sempre de modo a valorizar o espaço ético do pensamento. Segundo Roberto Machado:

(...) Deleuze não pode ser considerado propriamente um historiador da filosofia. Para ele, repetir um texto não é buscar sua identidade, mas afirmar sua diferença. A leitura dos filósofos – e não apenas dos filósofos – que ele realiza, age, atua, interfere com o objetivo de produzir um duplo. Deslocamento, disfarce, dissimulação, recriação são sentidos correlatos de sua idéia do livro de filosofia como ‘ficção científica’, que aparece no prefácio de *Diferença e Repetição*. Sua leitura é claramente organizada a partir de um ponto de vista, de uma perspectiva que faz o texto estudado sofrer pequenas ou grandes torções a fim de ser integrado a suas próprias interrogações (1990: 16).

Deleuze com Peirce: idades, imagens e cinema

Sabemos da importância das categorias fenomenológicas peirceanas. Peirce testou exaustivamente sua hipótese maior de que todos os eventos, tudo aquilo que vem à

¹¹ Cf. Deleuze, *Conversações* (1990: 16): “(...) o único problema é: ‘isso funciona, e como é que funciona?’ Como isso funciona para você?” Ou, numa entrevista logo após a publicação de *O Anti-Édipo*: “Pensamos a mesma coisa de nosso livro. Trata-se de saber se ele funciona, e como, e para quem. Ele mesmo é uma máquina. Não se trata de o reler, será preciso fazer outra coisa”. Este trecho também está em *Conversações* (1990: 34).

consciência deverá caber em uma das três seguintes rubricas fenomenológicas: primeiridade, secundidade, terceiridade. São categorias que podem até assustar pelo nível de abrangência e generalidade, mas o fato é que, a partir especialmente delas, Peirce edifica toda a consistência de um pensamento, particularmente a de sua teoria semiótica. Além disto, numerosos trabalhos têm, insistentemente, ratificado a potência das categorias peirceanas que, segundo consta, continuam espessas e seguras.

Deleuze também se valeu dessas categorias nos seus estudos com o cinema. Vamos, inicialmente, comentá-las em uma breve revisão, para, em seguida, verificarmos a proposta de Deleuze relativa a uma categoria predecessora das demais, a zeridade.

A primeiridade peirceana está ligada à questão das potências, diríamos também do virtual de origem em Bergson, das singularidades pré-individuais e impessoais propostas por Deleuze a partir de Gilbert Simondon. Diz respeito a um movimento expressivo e indeterminado: pura intensidade, conjugação de afetos e perceptos. Não há consciência individuada, não há ego individuado, tudo inscrito em um tempo muito particular, infinitesimal. Na realidade, sequer há significação ou designação: só há puras qualidades. Por sinal, há um paradoxo bastante conhecido, proclamado pelos medievalistas do século XIV, e que afirma a indiferença entre as proposições “Deus é” e “Deus não é”. Poderíamos confrontá-lo com um dos exemplos peirceanos da primeiridade, aquele relativo à condição da cor vermelha (cf. Peirce, 1960b:89). De fato, as assertivas “isto é vermelho” e “isto não é vermelho” são ambas atravessadas pela qualidade, pela possibilidade do vermelho. Na primeiridade, não pode haver contradição, não há ainda a distinção lógica entre verdadeiro e falso: em relação às qualidades e às potências puras, nada se pode afirmar ou negar.

O segundo é o espaço do atual bergsoniano, do existente, do individuado, dos fatos, daquilo que diz respeito às ações, paixões e tensões. É o nível de uma resposta motivada por um primeiro, de uma reação: questão de oposição, relação com aquilo que gera efeitos sobre os sentidos. A secundidade categorizará assim todo par em estado de conflito, princípio das dualidades: ação-reação, estímulo-resposta, sujeito-objeto, dentro-fora, esforço-resistência, indivíduo-natureza. É o nível particular da re-ação, onde as qualidades e potências primeiras foram atualizados e individuados em estados de coisas, configurações espaço-temporais, pessoas ou coletividades. Aqui, fatores como o hábito, a

representação orgânica e a individuação psíquica se colocam, a partir de um tempo já cronológico.

O terceiro é a lei, a generalização, processo, o conhecimento, a racionalização. Portanto, a terceiridade categoriza aquilo que nos faz propriamente humanos, uma vez que ela recolhe duas vitalidades que nos são primordiais: a linguagem e o pensamento. O tempo é completamente espacializado e a tradicional flecha passado-presente-futuro perpassa, inexorável, o seio dos acontecimentos. De outro modo, o terceiro é aquilo que factualiza a própria cultura.

Do primeiro ao terceiro, notamos, há uma via expressa de formalização, de normalização, de organização, de codificação, de abstração, de estratificação, de visibilidade. Pelo inverso, do terceiro ao primeiro, estamos nos aproximando dos fluxos, das partículas, das difusões, das vibrações, das névoas, das brumas, da dança molecular do invisível... Arriscaríamos dizer que, se há “verdades” no mundo, elas estarão muito mais do lado de um primeiro: teríamos pois de tentar enxergá-lo, torná-lo visível. Valorizar o primeiro seria, como propôs Deleuze, reverter o platonismo...¹²

No entanto, no item de *A Imagem-Movimento* que dedica à gênese e constituição de toda a multiplicidade imagética, Deleuze vai pôr em jogo o que qualificará como uma zeridade. Ela é que vai presidir a gênese das imagens em geral. Deste ponto em diante, abordaremos a questão da zeridade, bem como buscaremos inferir como é que o filósofo francês constrói a relação entre as categorias peirceanas e a variedade de imagens apresentadas.

Bergson, ao estudar o movimento e torná-lo inseparável da imagem, estabeleceu as bases primeiras para a elaboração de Deleuze. Este, ao pesquisar o primeiro sistema de imagens bergsoniano,¹³ vai relacioná-lo a um novo conceito, com base na obra de Peirce. A zeridade fará referência àquilo que vem antes da primeiridade, e dirá respeito ao puro caos,

¹² Investigar o que ocultam as formas, o visível, o empírico, foi um dos principais pontos do programa estruturalista francês, apresentada em obras como as de Lévi-Strauss, Lacan e Foucault. Cf. Dosse (1993), *História do Estruturalismo*, volumes I e II. A primeiridade peirceana teria sido um motivo bastante inspirador, não fosse a proeminência da semiologia linguística. Quanto a Deleuze, seus livros estão fartamente atravessados pela proposta de Césanne (“tornar visível o invisível”). Cf. especialmente o capítulo “Percepto, Afecto e Conceito” em *O Que É A Filosofia?* (1991: 211-255).

¹³ O primeiro sistema de imagens bergsoniano está relacionado, como veremos, ao puro caos. Em “O pensamento de Deleuze” ou “A Grande Aventura do Espírito”, tese de doutorado de Cláudio Ulpiano, este nos apresenta a importância desta teoria para a consecução do trabalho de Deleuze com o cinema (1998: 31-38). O desenvolvimento proposto por Deleuze (capítulo 4 de IM) parte fundamentalmente do primeiro capítulo de *Matéria e Memória*. A seguir, tentamos apreender os principais movimentos da construção de Deleuze, sempre fazendo a relação com Peirce.

labirinto todo confuso e enredado em que as imagens agem e reagem incessantemente umas sobre as outras, espécie de grau zero das imagens. “O modelo seria antes um estado de coisas que não pararia de mudar, uma matéria fluente onde nenhum ponto de ancoragem ou centro de referência seriam imputáveis”. (Deleuze, 1983: 78)

Será este o domínio da variação universal, marulho cósmico, ondulação absoluta, no qual a imagem é o próprio movimento, espécie de estado gasoso, matéria fluente sem pontos de referência, onde “não há nem eixos, nem centro, nem direita nem esquerda, nem alto nem baixo” (Deleuze, 1983:79) e onde sequer um átomo poderia adquirir forma. Trata-se de um conjunto infinito de todas as imagens, onde alcançamos um em-si da imagem que se confunde com a matéria, e que independe de uma consciência de fato para constituí-la: “não algo que estaria escondido atrás da imagem, mas, ao contrário, a identidade absoluta da imagem e do movimento”. (Deleuze, 1983: 79)

De outro modo, temos a crise da relação, não em função da ausência de determinações, mas pela impossibilidade de uma relação entre duas determinações, motivada pela velocidade infinita com a qual se esboçam e se apagam as determinações: no não-tempo, uma não aparece sem que a outra tenha já desaparecido. É a natureza do caos.¹⁴

Neste universo acentrado onde imagem é movimento, a matéria se confunde com a luz, de modo que a percepção é pura e irrestrita. Um ponto de vista da tradicional fenomenologia francesa aí não chega e fica invertido: não há luz que vai do sujeito à coisa (a questão da consciência), mas, ao contrário, é a luminosidade incessante da coisa que se expande em todas as direções: “Em suma, não é a consciência que é luz, é o conjunto das imagens ou a luz que é consciência, imanente à matéria” (Deleuze, 1983: 82).

Compreendemos toda a força do primeiro sistema de imagens bergsoniano, desta zeridade peirceana: é uma espécie de turbilhão cósmico, sopa fractal, fonte primordial, cosmogênese. Para que haja uma primeiridade, algo precisa ocorrer: o surgimento do intervalo, hiato que passa a separar ação e reação, demandando agora uma forma própria de tempo, e que bastará para formar um tipo especial de imagem, a matéria viva, primeiros vultos de sólidos, de corpos.

¹⁴ Cf. Deleuze e Guattari, *O Que É a Filosofia?* (1991: 59): “O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se apagam: não é um movimento de uma a outra mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre as duas determinações, já que uma não aparece sem que a outra tenha já desaparecido, e que uma aparece como evanescente quando a outra desaparece como esboço”. Cf. também Ulpiano, 1998: 37.

Devendo tal privilégio unicamente ao fenômeno do hiato ou do intervalo entre um movimento acolhido e um movimento executado, as imagens vivas serão ‘centros de indeterminação’ que se formam no universo acentrado das imagens-movimento. (Deleuze, 1983: 84)

O vivo é uma imagem esquartejada por conta da separação entre percepção e resposta, ação e reação: desponta o sistema sensório-motor.

Observamos então o procedimento de Deleuze: promove uma conjunção entre o mundo imagético bergsoniano e a fenomenologia peirceana. Esta confluência lhe permitiu propor uma zerdade, pura matéria difusa, vazio do tempo e do espaço, mistura caótica que a tudo antecede. O aparecimento do intervalo é que vai acarretar a formação de uma primeiridade, passo inicial para a vida; numa instância ulterior, o surgimento de cada passo evolutivo nada mais é do que intervalo entre ação e reação. Não há como não invocarmos um cotejo com as linhas evolutivas da biologia. Deleuze o faz a certa altura:

(...) os biólogos falam de uma ‘sopa pré-biótica’, que tornou possível o vivente, na qual as matérias ditas dextróginas e levóginas desempenhavam um papel essencial – aí, no universo acentrado, surgiriam esboços de eixos e de centros, uma direita e uma esquerda, um alto e um baixo. Seria preciso conceber microintervalos até na sopa pré-biótica (...) E, finalmente, como dirá Bergson, a mesma evolução que organiza a matéria em sólidos organizará a imagem em percepção cada vez mais elaborada, a qual tem por objetos os sólidos (1983: 85).

O despontar do intervalo, a primeiridade: os desenhos primordiais de coordenadas, qualidades e potências consideradas em si, sem referência a mais nada. A primeiridade é fundamentalmente o intervalo, embora o intervalo contenha também algo para aquém e para além dela: um primeiro não chega a preenchê-lo, mas se instala de modo difuso ao longo de seu centro de indeterminação. Nas faces do intervalo, em suas fronteiras, as pontas do sistema sensório-motor: percepção e ação. Quando nasce o primeiro, ele é já uma ponte entre um zero e um segundo. No que refere ao cinema, façamos a reflexão a partir da correlação com a questão complexa do intervalo. Segundo Pelbart:

Entre todas as imagens que agem e reagem em todas as suas faces, surgem por vezes intervalos, hiatos: determinadas imagens têm reações retardadas e, ao invés de prolongar a excitação recebida, selecionam-na ou a organizam num movimento novo. São as imagens vivas, o ser vivo, centro de indeterminação no seio de um universo acentrado, obstáculo à propagação indefinida da luz, écran negro em que esta se reflete e revela. A percepção pertencente a um ser vivo é então, por definição, subtrativa, no sentido em que retém daquilo que o rodeia o que lhe interessa para a ação (1998: 5).

Este intervalo, lacuna misteriosa em que cabe a vida, resultará, em certo instante, no próprio advento da subjetividade, instância que se coloca entre a percepção de uma ação e

a resposta, a re-ação a esta ação. Há que perceber para que se possa agir.¹⁵ Em outras palavras, a partir de uma percepção, uma ação: é o tema do movimento, do sistema sensório-motor. Numa ponta do hiato, a percepção, na outra, a ação, e, pelo meio, incerto e difuso, tentando organizar respostas, o sujeito. Continua Pelbart:

A subjetividade como seleção, subtração, apreensão parcial, ação retardada, indeterminação, imprevisibilidade, curvamento do universo ao seu redor, contrariamente ao átomo, que ‘percebe infinitamente mais que nós mesmos, e, no limite, percebe o universo inteiro’.¹⁶

Com o intervalo cada vez menor, estabelecido entre movimentos cada vez mais rápidos, as subpartículas tendem a perceber sempre mais e, no limite, percebem tudo, atingindo uma pura percepção. Em um nível menos fundamental, mais macro, o sujeito, esquarterado entre uma percepção parcial – pois irá apreender tão somente o que for de sua necessidade ou interesse – e a reação retardada de que for capaz.

A afecção é o que ocupa o intervalo, aquilo que o ocupa sem o preencher nem cumular. Ela surge no centro de indeterminação, isto é, no sujeito, entre uma percepção perturbadora sob certos aspectos e uma ação hesitante (Deleuze, 1983: 87).

De outro modo: a zeridade numa face, percepção subjetiva daquilo que interessa (no limite, teríamos a pura percepção); na outra, a secundidade, a ação, execução da resposta que foi organizada pelo sujeito a partir do estímulo percebido; pelo meio, aquilo que fica, resíduo que não se converte em objeto de percepção nem em ação do sujeito mas que indica, ao contrário, a sobreposição entre sujeito e objeto e permanece como pura qualidade, afecção, primeiridade.

O curioso é que o cinema, às vezes, parece tender a esse sistema acentrado, em que as imagens variam todas entre si (sem variarem também todas em função de uma, condição de uma subjetividade), e onde uma espécie de alucinação devolve o sujeito à vibração da matéria pura. “O que é mais subjetivo que um delírio, um sonho, uma alucinação? Mas o que há também de mais próximo de uma materialidade feita de onda luminosa e de interação molecular?” A escola francesa, o expressionismo alemão, mas também já Vertov em certo sentido, teriam elevado o movimento das partes até o conjunto, até a variação universal, molecular, indo ‘do relativo ao absoluto, da sucessão ao simultaneísmo’.¹⁷

Assim, a imagem mais próxima deste sistema acentrado, mais próxima de uma percepção pura, será uma imagem-percepção; na outra face, teríamos uma imagem-ação, e, pelo meio, embora sem preencher o intervalo, teríamos a imagem-afecção. Eis o primeiro

¹⁵ Aqui, podemos pensar toda uma relação com a fórmula de Berkeley, segundo a qual “ser é ser percebido” (fórmula retomada por Beckett e por Buster Keaton em Film). Cf. Deleuze, 1983: 89.

¹⁶ Pelbart, 1998:5. Pelbart cita Deleuze (itálico), trecho que está em IM (1983: 85-86).

¹⁷ Pelbart, 1998:5. Pelbart cita Deleuze (itálico), trecho que está em IM (1983:102).

complexo da imagem-movimento, imagem sensório-motora, pois que estabelecida na relação entre a percepção e a ação. Nós próprios nada mais somos que um grande agenciamento entre estes níveis.

Podemos agora estabelecer algumas breves disposições acerca dos três tipos de imagem. A imagem-percepção, aquela que idealmente poderia mergulhar numa zeridade, se coloca como a imagem-matriz, potência de percepção pura, percepção das percepções. Ela está voltada, certamente, para a subjetividade dos centros perceptivos, colocando em pauta especialmente os dramas do visível e do invisível (como enxergar cada vez mais e melhor, para além das aparências? Como atingir a pura percepção de um átomo? Teríamos de ver todos os filmes de Dziga Vertov...). Na imagem-ação, ação e reação se apresentam de modo contínuo, sutura pragmática levada a efeito pelo jogo ininterrupto entre os discursos e entre os acontecimentos (como os *westerns* americanos, John Ford, por exemplo). A imagem-afecção é a expressão, imagem que absorve as ações que vêm de fora, que não as responde, retendo-as segundo afetos íntimos (rostos filmados por David Griffith e Sergei Eisenstein).¹⁸ Ficam então colocados os caracteres essenciais de cada uma das imagens enumeradas: percepção subjetiva, jogo entre acontecimentos reativos, a expressão afetiva.

Há, também, uma correspondência entre essa variedade e alguns planos cinematográficos: o plano de conjunto corresponderia principalmente a uma imagem-percepção, o plano médio estaria correlacionado a uma imagem-ação, e o primeiro plano (os closes em rostos, expressões variadas, por exemplo), captaria uma imagem-afecção (cf. Deleuze, 1983:94).

O que há, no entanto, para além destes três tipos básicos? Ora, a imagem-percepção (o grau zero, percepção das percepções) pode se estender nos outros tipos, se for o caso: a percepção da ação, a percepção da afecção e a percepção da relação. De que trata a relação? Retomemos a questão do intervalo. Deleuze se pergunta na *Recapitulação das Imagens e dos Signos*, (cf. 1985:37-57) se pode haver na imagem-movimento outros tipos de imagens além da imagem-percepção, a imagem-matriz. Ele responde:

Ela [a questão] é resolvida pelos diversos aspectos do intervalo: a imagem-percepção recebia o movimento em uma face, mas a imagem-afecção é o que ocupa o intervalo (primeiridade), a imagem-ação, o que executa o movimento na outra face (secundidade), e a imagem-relação, o que reconstitui o conjunto do movimento com todos os aspectos do intervalo (terceiridade funcionando como fechamento da dedução). Assim, a

¹⁸ Os exemplos que foram apresentados são apenas uma ínfima amostragem do enorme rol analisado por Deleuze.

imagem-movimento dá lugar a um conjunto sensório-motor, que funda a narração na imagem (1985:45).

A imagem-relação se vincula à terceiridade peirceana. Esta é a instância da lei, da continuação, do processo, do sentido propriamente dito, da significação. É verdade que uma ação põe em relação dois termos, mas se trata de uma situação espaço-temporal, ainda fora de uma ordem lógica. Este terceiro é o elemento mediador entre os dois primeiros que vai autorizar combinatórias geradoras de mundos, linguagens, culturas.

Deleuze vai situar a imagem-relação de maneira a ligá-la ao pensamento, às interpretações, ao mental, ao raciocínio, ao lógico: “É uma imagem que toma por objeto relações, atos simbólicos, sentimentos intelectuais” (Deleuze, 1983:244). Não é à toa que o grande cineasta das imagens-relação foi Alfred Hitchcock.

Caminhos e conclusões

Neste ponto, estabeleceremos algumas observações que reputamos como importantes. Não nos detivemos nelas em vista do recorte específico que delimitamos como escopo para este trabalho.

Abordamos no item anterior apenas um aspecto da relação entre Deleuze e Peirce, circunscrita ao nível da proposta deleuziana de uma zeridade, correspondente a uma imagem-percepção ideal, e que, com o surgimento do chamado intervalo, se desdobrará nos outros tipos imagéticos, em consonância com as demais categorias fenomenológicas peirceanas. Há, contudo, outros níveis imagéticos, intermediários aos que foram apresentados.

Deleuze detecta ainda uma imagem-pulsão, entre a afecção e a ação, entre primeiridade e secundidade, e uma imagem-reflexão, intermediária da ação e da relação, segundo e terceiro. Existe toda uma conjugação entre estas 6 categorias imagéticas e os signos que emitem, tudo detalhado no primeiro livro. Em geral, Deleuze se vale dos mesmos termos que Peirce usou para designar as diferentes espécies de signo, embora, via procedimento que é tipicamente seu, às vezes modifique o sentido da terminologia empregada. A relação entre signos e imagens pode ser depreendida do seguinte comentário:

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, 1985: 47).

Sutilmente, Deleuze coloca a relevância de Peirce para a empreitada, com base em sua semiótica para além da lingüística. Fica claro também que esses signos se combinam e se recombinaam assustadoramente, de modo que, se chegamos a classificar as imagens, é porque temos de levar em conta, na sua avaliação, o nível de preponderância de alguns caracteres.

Ao lado do cinema, Deleuze também trava relações com Peirce em dois espaços de *Mil Platôs*: em *A Geologia da Moral (Quem a Terra Pensa que É?)* e em *Sobre Alguns Regimes de Signos*. Os conceitos do filósofo norte-americano são mais uma vez reapropriados pelo francês, na medida em que este dá curso à sua visão dos temas abordados.

Os aspectos que buscamos investigar no item anterior estão colocados essencialmente no plano do primeiro livro, aquele que explora o estatuto da imagem-movimento, tomando-a em acordo com sua vinculação ao surgimento do sistema sensório-motor, de modo a constituir, numa extremidade do intervalo, a imagem-percepção, na outra, a imagem-ação, e, pelo meio, a imagem-afecção. Este, na realidade, é o regime do chamado cinema clássico, marcado, por exemplo, pelos trabalhos do cinema soviético, do expressionismo alemão, da *avant-gard* francesa, do cinema mudo norte-americano. No entanto, determinados cineastas, particularmente ao fim da segunda guerra, começaram a propor certos tipos de imagens que já não mais se ajustavam ao sistema sensório-motor. Pelo contrário, eles rompiam o vínculo sensório-motor e encontraram outro tipo de relação com o intervalo de movimento, gerando imagens e signos de uma nova ordem, constitutivos de uma matéria óptica cristalina e transparente que vai expor, em última instância, o estatuto de um puro tempo. Os autores do neo-realismo italiano, da *nouvelle vague* francesa, entre outros, criaram e aperfeiçoaram uma imagem-tempo, o cinema moderno, objeto do trabalho de Deleuze em seu segundo livro. A imagem-tempo, embora não irreduzível à imagem-movimento, manterá com esta múltiplas relações.

É no segundo tomo que Deleuze vai deixar mais evidente a relação entre signos imagéticos e pensamento, tema de que falamos no primeiro item deste trabalho. No entanto, retomando o que o próprio Deleuze já recebe de Nietzsche, “nunca é no início que alguma coisa nova, uma arte nova, pode revelar sua essência, mas, o que era desde o início, ela só

pode revelá-lo num desvio de sua evolução” (1985: 57). O cinema – máquina poderosa que é – nunca deixou de provocar o pensamento, embora só recentemente um filósofo tenha lhe dedicado um estudo mais efetivo. O cinema clássico, base para o cinema moderno, fez com que Deleuze relese Bergson e Peirce, pondo em foco toda a trama da imagem-movimento. Por este primeiro tomo, conduzidos pelo fio da narrativa deleuziana, não desfilam apenas os conceitos de Bergson e de Peirce, mas também os trabalhos impetuosos e corajosos dos grandes pioneiros do cinema, como David Griffith, Fritz Lang, Murnau, Eisenstein, Pudovkin, Vertov, Abel Gance, Chaplin, Buster Keaton, John Ford, Hitchcock, entre muitos outros.

O denso e complexo livro de Deleuze, feito cinema, provocou este trabalho. Procuramos, ainda que cientes de algumas limitações, cobrir especialmente o aspecto que localizamos como o mais frágil e delicado da imagem-movimento, qual seja, a conjunção Bergson-Peirce em torno da questão do intervalo, base para toda a arquitetura do primeiro tomo. Quem sabe este sumário, que se quis minimamente didático, possa ter seu espaço. Contudo, é certo que não há nada como assistir ao próprio filme...

Referências bibliográficas

- DELEUZE, G. *Cinema 1 – A Imagem-Movimento*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985. 266p.
- DELEUZE, G. *Cinema 2 – A Imagem-Tempo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990. 339p.
- DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992. 232p.
- DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998. 342p.
- DELEUZE, G. *Proust e os Signos*. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1987. 183p.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O Que é a Filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 1992. 279p.
- DOSSE, F. *História do Estruturalismo*. São Paulo: Ensaio e Editora da Unicamp, 1993. 2v.
- MACHADO, R. *Deleuze e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990. 242p.
- MORA, A. Peirce: Vida e Obra. In: *Peirce/Frege* (Col. Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1980. pp. V-XII.
- PEIRCE, C. Conferências sobre Pragmatismo. In: *Peirce/Frege* (Col. Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1980. pp. 5-60.

PEIRCE, C. Fenomenologia. In: *Peirce/Frege* (Col. Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1980. pp. 85-97.

PELBART, P. *O Tempo Não-Reconciliado*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 1998. 192p.

PIGNATARI, D. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1987. 165p.

RAMOS, F. Panorama da Teoria do Cinema Hoje. In: *Cinemas. Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*. v. 14. Rio de Janeiro: Editorial Cinemas, 1998. pp. 33-56.

RODOWICK, D. N. *A Short History of Cinema*. Hipertexto. Disponível em: < <http://www.kcl.ac.uk/humanities/cch/filmstudies/Rodowick/Publications/TimeMachine/ShortHistory.html> > Acesso em: 23 jul