

# A semiótica de Peirce em *imagem-tempo*

Rafael Wagner dos Santos Costa<sup>1</sup>

## Resumo

A apropriação dos conceitos semióticos efetuada por Deleuze no desenvolvimento de suas *imagens-tempo* é o ponto central deste artigo. Assim, com o intuito de estudar essa relação, o presente trabalho deve abordar, inicialmente, a classificação dos signos de Peirce e um breve esboço de sua fenomenologia. Desta forma, deverão ser estudados, à luz do cinema, os três domínios que compreendem a semiótica peirceana: lógica crítica, gramática especulativa e metodêutica, com maior ênfase aos dois primeiros. Mais adiante, o trabalho propõe-se a arrolar a classificação dos signos com a taxionomia criada por Deleuze, ordenada em seu livro “A imagem-tempo” (Cinema II). Com isso, deve-se investigar, notadamente, a indicialidade presente nas *imagens-lembrança*, bem como a relação entre as *imagens-sonhos* e *imagens-cristais* com as categorias de primeiridade e terceiridade, respectivamente. Com efeito, o texto enseja adentrar o campo da análise cinematográfica, tendo como principal motriz a utilização dos conceitos de Peirce e Deleuze; procurando, assim, refletir de que forma a semiótica atua no pensamento de Deleuze sobre o cinema.

**Palavras-chave:** Imagem-tempo. Fenomenologia. Semiose. Signos cinematográficos.

## 1 A Lógica peirceana e a classificação dos signos

Antes de adentrarmos a classificação dos signos proposta por Charles Sanders Peirce é necessário, primeiramente, uma breve inserção na fenomenologia e na visão pragmática do mundo concebida pelo autor norte-americano. Assim, para Peirce, a lógica seria outro nome usado para a Semiótica, a teoria geral dos signos.

Segundo Peirce, a semiótica compreende três domínios: a lógica crítica, a gramática especulativa e a metodêutica. Esta última estuda os métodos que devem ser abordados na pesquisa, na exploração e na aplicação da verdade. A gramática especulativa estuda todos os tipos de signos, seus modos de denotar, suas capacidades aplicativas, seus modos de conotar ou significar, e os tipos de interpretações que eles podem produzir. Este domínio se subdivide também em três níveis, sendo a sua segunda tricotomia, a qual classifica a relação do signo com o seu objeto, a mais importante delas.

Na lógica crítica de Peirce, todo e qualquer fenômeno pode ser enquadrado em três categorias (faneroscopia): *primeiridade* (espécie de primeira impressão que recebemos das coisas, algo livre, espontâneo); *secundidade* (categoria do relacionamento direto de um fenômeno de *primeiridade* com outro, algo determinado, correlativo); e *terceiridade* (categoria de interconexão de dois fenômenos em direção a

<sup>1</sup> Doutorando em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS. Mestre em Comunicação pela Universidade de Marília – UNIMAR. Graduado em Comunicação Social, com habilitação em Relações Públicas pela Universidade da Amazônia - UNAMA. Membro do Grupo de Pesquisa de Audiovisualidades (GPAV). Professor do Instituto Macapaense de Ensino Superior. Home Page: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4717640A6> Email: [rwcosta@ig.com.br](mailto:rwcosta@ig.com.br)

uma síntese, o meio, o desenvolvimento). São essas as categorias fenomenológicas, sendo que a terceira corresponde exatamente à noção de signo. Peirce afirma que a manifestação mais simples de *terceiridade* está na noção de signo.

A *terceiridade* não é apenas a consciência de algo, mas também a sua força ou capacidade sancionadora. [...] Sendo cognitiva, torna possível a mediação entre primeiridades e secundidades. Em tudo, sempre haverá algo considerado como começo (primeiro) e algo que pode ser considerado como fim (segundo), mas para conhecer a totalidade precisamos conhecer a relação entre começo e fim – o processo (*terceiridade*) (PIGNATARI, 2004, p. 45).

Essa classificação triádica das coisas do mundo, que percorrerá por toda a obra de Peirce, alicerça a base de sua Semiótica. Aqui, a análise dos signos procura compreender a arte cinematográfica.

O signo peirceano é constituído pela tríade: *representamen* (o próprio signo para quem o percebe), *objeto* (o que é referido pelo signo) e *interpretante* (o efeito do signo no intérprete). À esse processo de apreensão de um signo é dado o nome de semiose.

Um signo, ou *representamen*, é algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo melhor desenvolvido. Ao signo, assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Coloca-se no lugar desse objeto, não sob todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que tenho, por vezes, denominado o fundamento do *representamen* (PEIRCE, 1975, p. 94).

O que caracteriza todo signo é a repetição. É justamente essa característica que faz com que seja essencial para o signo que ele contribua à determinação de um outro signo, diferente do primeiro. Um signo deve ser capaz de determinar um signo diferente. Quando um signo é determinado por outro signo, Peirce o chama de *interpretante* deste último.

Segundo Peirce, o *interpretante* é determinado pelo signo, que o transforma em seguida em signo. O *interpretante* é um mediador, servindo de intermediário entre o signo antecedente e o objeto que tem em comum com este último. Portanto, um signo é algo determinado por alguma outra coisa que ele representa, produzindo um efeito em uma mente, sendo esse efeito chamado de *interpretante*. Logo, todo signo deve gerar outro novo signo em um processo infinito de semiose.

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 os signos cinematográficos, não havendo, neste caso, distinção entre signo e imagem, uma vez que o signo é imagético e uma imagem mental por si só já se faz signo.

Na definição peirceana, o signo (*representâmen*) é um primeiro que está em genuína relação com um segundo (*objeto*), com o intuito de determinar que um terceiro (*interpretante*), assuma a mesma relação triádica com o *Objeto*, que o signo mantém em relação ao mesmo objeto. 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 de primeiridade, secundidade e terceiridade.

Já quando a imagem cinematográfica é apreendida como uma representação 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, posto que, seria necessário outro trabalho para isso. Assim, quando acreditamos que a realidade exibida está representando algo ou alguma coisa, podemos considerar esta imagem como objeto.

Peirce distingue um Objeto Imediato e um 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 só indicá-lo, cabendo ao intérprete descobri-lo por experiência colateral<sup>2</sup>. O Objeto Dinâmico, portanto, tem autonomia, enquanto que o Imediato só existe dentro do signo. Nesse sentido, assim como pode ser dada certa prerrogativa à análise da relação semiótica entre o objeto imediato e o signo nas imagens-movimento, propõe-se privilegiar a relação entre o objeto dinâmico e o signo nas imagens-tempo.

Todavia, no interior (dessa vez) do objeto, há outra relação triádica que envolve as demais categoriais peirceanas. Em relação ao seu objeto o signo pode ser um ícone, um índice ou um símbolo; sendo esta a principal tricotomia desenvolvida por Peirce.

Ícone é signo que tem alguma semelhança com o objeto representado [...] Índice é um signo que se refere ao objeto denotado em virtude de ser diretamente afetado por esse objeto [...] Símbolo é um signo que se refere ao objeto denotado em virtude de uma associação de idéias produzida por uma convenção. O signo é marcado pela arbitrariedade (COELHO NETTO, 2003, p. 58)

O signo cria algo na mente do intérprete, uma imagem mental resultante da relação triádica do signo; quando a imagem cinematográfica assume esse lugar de relação estamos no domínio do interpretante. O Interpretante, que é o “significado” do signo, ou seja, a “interpretação de um signo”, também se divide em três categorias: Interpretante Imediato, Interpretante Dinâmico e Interpretante Final.

Por Interpretante Imediato entende-se o interpretante tal como se revela na correta compreensão do próprio signo. Interpretante Dinâmico é o efeito concreto determinado pelo signo. Já o Interpretante Final consiste no modo pelo qual o signo tende a representar-se, ao fim de um processo, em relação ao seu objeto. Sobre este último, Peirce afirma que seria aquela interpretação final ou última a que se chegaria quando o Objeto Imediato se identificasse e fundisse inteiramente com o Objeto Dinâmico. Em relação ao Interpretante, o signo divide-se em: *rema*, *dicissigno* e *argumento*.

## 2 Os signos em *Imagem-tempo*

---

<sup>2</sup> 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.

Segundo Gilles Deleuze, os signos do cinema são expressões do pensamento dos grandes cineastas, tanto do cinema clássico, quanto do cinema moderno. Quando um diretor se depara com determinado problema, 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” e “A imagem-tempo”) 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 livro. 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:

[...] A supor que o movimento de um ponto a outro forme um todo indiviso, esse movimento ainda assim leva um tempo determinado, e basta que se isole dessa duração um instante indivisível para que o móvel ocupe nesse momento preciso uma certa posição, que se destaca assim de todas as outras (BERGSON, 2006, p. 222).

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 que juntamente com a movimentação de câmera, compreendem as composições e os agenciamentos por excelência das imagens-movimento.

[...] 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 de sobremaneira a construção do conceito de *imagens-movimento*, proposta por Deleuze, na qual o autor atribui como pertencente, especialmente, ao cinema clássico. Todavia, através da caracterização dessas *imagens-movimento* (*imagem-percepção, imagem-afecção, imagem-pulsão, imagem-ação, imagem-reflexão e imagem-relação*) fornecida pelo autor, não dificilmente podemos relacioná-las como predominante em um grupo de filmes mais contemporâneos, visto que, assim como na classificação de signos de Peirce, todo filme pode conter mais de um tipo imagem, importando aquele que houver maior predominância.

Será antes a questão do tempo nos signos cinematográficos do que a problemática cronológica, que determinará, ou sugerirá a qual tipo de imagem determinada obra pode se enquadrar, diante a dificuldade de se realizar uma distinção semelhante em relação ao movimento, uma vez que a noção de movimento está contida tanto nas *imagens-movimento* quanto nas *imagens-tempo*. Com efeito, uma contribuição muito importante de Bergson para pensarmos o cinema de Deleuze se traduz na concepção de *tempo* e *duração* desenvolvida por este primeiro, em que o passado torna-

se contemporâneo do presente que ele (passado) foi. Assim, o tempo deixa de ser uma sucessão e passa a se apresentar como uma coexistência.

O passado e o presente não são dois momentos sucessivos no tempo, mas dois elementos que coexistem, o presente que não pára de passar, o passado que não pára de ser, mas pelo qual todos os presentes passam. O passado como condição de passagem dos presentes. Mas é porque cada presente já também passado, remete a si enquanto passado; cada presente se subdivide como que num presente e num passado ao mesmo tempo (PELBART, 2007, p. 37).

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 e, portanto, um novo conjunto de signos para pensar o cinema. As imagens que emergem do cinema moderno apresentam novas configurações de signos, que não mais advêm de situações sensório-motoras, mas de situações óticas e sonoras puras (*opsignos* e *sonsignos*). É o cinema da *imagem-tempo*, que se divide em: *imagens-lembrança*, *imagens-sonho* e *imagens-cristal*.

## 2.1 A imagem-lembrança

Deleuze, leitor de Bergson, nos fala de duas formas de reconhecimento: o primeiro seria o automático ou habitual, e o outro seria o reconhecimento 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, logo, buscando meios pelos quais a vida deve sustentar-se. No reconhecimento atento, saímos desta “imediatez” perceptiva, e não mais estamos tão alinhados ao esquema sensório-motor, não mais prolongamos nossa percepção. 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”, 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.

## 2.2 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 reconduzissem 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* 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 de 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.

Os conceitos desenvolvidos por Bergson, que alicerçam toda uma estrutura para a classificação dos signos feitas por Deleuze, podem ser observados nos dois livros, com um desenvolvimento mais apurado em “Imagem-tempo”. No que se refere à relação entre passado e presente, a imagem-sonho comporta e melhor corporifica a afirmação de que o presente coexiste com o passado, ao apresentar imagens que retomam acontecimentos anteriores à enunciação presente.

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).

### 2.3 A imagem cristal

Mesmo com a grandeza da *imagem-lembrança* e sua superação provocada pela *imagem-sonho*, a pureza do tempo somente seria experimentada em toda a sua plenitude naquela imagem que Deleuze chama de cristal, onde percebemos com mais exatidão e rigor as relações entre o atual e o virtual, fundamento essencial ao pensamento do cinema de Deleuze.

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 percebemos de forma mais expressiva a indiscernibilidade existente entre o virtual e o atual, que se relacionam e, como resultado de sua mediação, suscitam novos signos. Com efeito, as *imagens-cristais* provocam a compreensão de terceiridade, nos termos peirceanos. E esses novos signos permitem uma tradução simbólica, análoga ao próprio termo “cristal”.

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 da imagem-cristal.

## Referências Bibliográficas

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Tradução Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

COELHO NETTO, José Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Tradução Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

\_\_\_\_\_. **A imagem-tempo**. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e filosofia**. Tradução Octanny Silveira da Mota e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1975.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. 6. ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2004.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.