



Intercessores do conceito de afeto na teoria deleuziana do cinema¹

Rodrigo Souza Silva²
Universidade Federal de Juiz de Fora

RESUMO

Comunicação como um encontro entre corpos que se afetam. Comunicar é comunicar afetos. Afeto, corpo, imagens, percepção, signo em Deleuze: o afeto em Spinoza; corpo e incorporais nos estoicos; atual, virtual, imagens e percepção em Bergson; categorias peirceanas dos signos. Pragmatismo. Efeitos dos signos nas mentes interpretadoras. O que pode uma imagem do cinema? Como afetam as imagens do cinema?

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Comunicação; Estética.

INTRODUÇÃO

A palavra comunicação, em português, vem do latim *communis*, de onde originou o termo *comum*. *Communis* significa *pertencente a todos* ou *a muitos*. O sufixo latino *ica* indica estar *em relação*, e o sufixo *ção* indica *ação de*.³

Falar em comunicação, portanto, significa em abordar algo que se estabelece pela *relação* entre dois ou mais corpos. Contudo, há de se pensar que quando dois corpos comunicam, o que é produzido por essa ligação é fruto de uma convivência entre esses corpos, ou seja, é algo que não pertence a nenhum deles, mas se estabelece por esse contato. Vejamos uma notícia, por exemplo. Ela é criada a partir de um acontecimento, ou seja, um encontro entre corpos (seja um acidente, uma decisão política, um show); mas ela própria é fruto de uma relação entre quem a escreve e esse acontecimento. Uma notícia é, portanto, um terceiro: é fruto de um encontro entre o jornalista e um evento, mas não pertence nem somente a um e nem a outro.

Podemos exemplificar ainda, citando Nietzsche e o *choque entre duas espadas*. A faísca que sai desse choque, para ele, possui uma composição que não é exclusiva nem de uma espada e nem de outra, mas de ambos os corpos que se afetam, sujeito e objeto. Do mesmo modo, cada choque produz uma faísca diferente, o que caracteriza que choques entre duas espadas podem produzir resultados distintos.

¹ Trabalho apresentado no IJ04 – Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 28 a 30 de junho de 2012

² Graduando do curso de Comunicação Social da UFJF. Contato: rodsouzas@gmail.com

³ CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1999. p. 195.



A comunicação, desse modo, conforma uma superfície de contato, ou seja, uma superfície em comum que agrega elementos sensíveis dos corpos que a compõe. Por elementos sensíveis não se diferenciam, para citar Bergson, “matéria e memória”: tanto o espírito como os objetos do mundo exterior têm potencialidades de afetar e de ser afetado e, por isso mesmo, de comunicar. “Quando um corpo ‘encontra’ outro corpo, uma ideia, outra ideia, tanto acontece que as duas relações se compõem para formar um todo mais potente.” (DELEUZE, 2002, p.25).

A comunicação, no âmbito dessa superfície, trata sujeito e objeto como entidades que agem uns sobre os outros, por meio de afecções e afetos. As afecções são os “estado[s] de um corpo sofrendo a ação de um outro corpo” (DELEUZE, 1978) e, os afetos, as transições entre um e outro estados.

É certo que o afeto supõe uma imagem ou ideia (afecção) da qual deriva como da sua causa. Contudo, não se reduz a ela; possui uma outra natureza, sendo puramente transitivo e não indicativo ou representativo, sendo experimentado numa duração vivida que abarca a diferença entre dois estados. “[...] Quando eu falo de uma força de existir maior ou menor que antes, não entendo que o espírito compara o estado presente do corpo com o passado, mas que a ideia que constitui a forma do afeto afirma do corpo algo que envolve mais ou menos realidade que antes (III, def. geral)”. (DELEUZE, 2002, p.25)

O afeto é a duração que conecta os estados do corpo e, portanto, transitivo, uma vez que os fazem permanecer em uma mutabilidade constante e interdependente, em um plano de puro movimento. Contudo, para acessar essa transitividade que lhe é própria, é necessário um estado de *suspensão*. Estar suspenso, contudo, não implica em sair dessa superfície de forças. É, antes, uma interrupção temporária desse movimento constante, de modo a evidenciar as forças, as linhas, que compõe esse espaço onde a comunicação acontece, isto é, evidenciar o que suspende essa suspensão. Esse plano, assim, que parecia apenas abrigar respostas únicas se revela enquanto lugar da diferença. O afeto, suspenso, se revela na sua forma mais elementar. Assim, o espaço comunicacional se revela à medida que são analisados os afetos que nele se manifestam.

Cabe à pesquisa no campo da comunicação analisar a potência de afeto desses encontros. O poder de ser afetado, diz Deleuze, “não significa passividade, mas afetividade, sensibilidade, sensação”. As forças que se afetam estão em constante dinâmica, ativando e re-ativando qualidades, potências de força em eterno devir. A comunicação coloca as partículas dos corpos em vizinhança num percurso estético onde as durações se conectam, afetando e se deixando afetar. Quando dois corpos



comunicam, articulam uma duração comum. De acordo com Eduardo Duarte (2003), “... na comunicação, entre mim e o outro, ambos são arrastados para uma zona na qual perdem algo de si. Porque algo de mim passa a compor o outro, e eu passo a ser composto por algo do outro...” (DUARTE; 2003, p.47). Aí um novo lugar é instituído, um lugar que conforma ambos os sujeitos comunicantes, que não estava em nenhuma das partes. Ele se construiu pela “desterritorialização das partes que reterritorializaram um terceiro cogito emergente. A comunicação então é uma virtualidade que se atualiza na relação” (DUARTE, 2003, p.48).

Além disso, cabe à pesquisa em comunicação *suspender* os clichês que permeiam a nossa percepção, esta muitas vezes influenciada pela mídia. Contudo, Deleuze percebeu, no cinema, também uma forma de pensamento capaz de realizar essa *suspensão*. O cinema moderno cria afetos que impedem a percepção de se prolongar em ação, os automatismos. O afeto, isto é, “a variação contínua da força de existir na medida em que essa variação é determinada pelas ideias que se tem” (DELEUZE, 1978, p.16), seria, portanto, aquilo que, estabelecendo uma relação entre sujeito e objeto não mais automática, força um tipo de pensamento e, portanto, desvenda percepções. O cinema moderno e a pesquisa em comunicação, assim, revelam as relações de poder que se impregnam no cotidiano.

Portanto, ao entendermos que a comunicação não se atém apenas à transmissão de mensagens precisas, como em um telejornal, ou mesmo na narrativa de um filme, entendemos que ela coloca em relação um curso de afetos que se precipitam sobre os corpos que se comunicam. Comunicar, pois, é comunicar afetos.

Assim, o que se pretende neste trabalho é localizar, através de alguns autores que fazem intercessão com o afeto em Deleuze, o conceito de afeto no plano conceitual da teoria deleuziana do cinema.

AFETO, PERCEPÇÃO, SIGNO

Porque se os homens vivessem dirigidos pela Razão, cada um possuiria o direito que lhe pertence, sem nenhum prejuízo para outrem. Mas como os homens são sujeitos às paixões, que superam muito sua potência ou a virtude humana, são eles arrastados em diversos sentidos, e são contrários uns aos outros, quando necessitarem de um socorro mútuo (SPINOZA, 1997, pp. 161-162)

Com essa definição, Spinoza inverte o pensamento racionalista e reduz a razão a somente uma formação de noções comuns. Os homens, segundo o filósofo não são



sujeitos pensantes, mas estão sujeitos aos afetos (sentimentos, paixões)⁴. Desmonta-se, assim, a crença no homem como centro do real, atomizado, para tornar o humano como produto de encontros.

A noção espinosista de afeto remete aos estoicos, filósofos da Grécia antiga, para os quais somente os corpos existem. Corpo seria tudo aquilo que a prática da sensibilidade poderia experimentar, sendo formados por um conjunto de propriedades. Porém, um corpo não pode passar para o outro uma propriedade que lhe pertence; eles se interpenetram, mas não perdem suas propriedades. A relação entre os corpos produziria efeitos, atributos, que são os incorporais: eles não existem, subsistem.

Os Estoicos, por sua vez, distinguiam duas espécies de coisas: 1) Os corpos, com suas tensões, suas qualidades físicas, suas relações, suas ações e paixões e os “estados de coisas correspondentes”. Estes estados de coisas, ações e paixões, são determinados pelas misturas entre corpos. [...] Não há causas e efeitos entre os corpos, todos os corpos são causas, causas uns com relação aos outros, uns para os outros.[...] Os corpos são causas de certos efeitos que não são corpos, mas, incorporais. Não são qualidades físicas, mas atributos lógicos ou dialéticos. Não são coisas ou estado de coisas, mas acontecimentos. Não se pode dizer que existam, mas, antes, que subsistem ou insistem, tendo este mínimo de ser que convém ao que não é uma coisa, entidade não existente. (DELEUZE, 1994, p.5)

O mundo dos atributos, dos incorporais seria o mundo da lógica, dos *acontecimentos*, enquanto o mundo dos corpos seria o mundo da física. O *acontecimento*, enquanto atributo lógico do corpo, não diz e não explica sobre sua natureza. Um corpo, apesar de estar sempre envolvido em um acontecimento, em uma relação, esta não modifica sua natureza. A lógica dos estoicos, portanto, é uma lógica das superfícies. As ideias, a consciência, que para Platão estariam separadas do mundo sensível, para os estoicos seriam apenas efeitos dos corpos. Pensar em efeitos é pensar em intensidades, pensar o pensamento como produto dos campos afetivos. A razão estoica, assim, seria como acontecimento dos afetos, das intensidades. A partir dos encontros que se formariam as leis, as noções comuns, as ideias, as representações. Elas não estariam, como acreditava Platão, para além da superfície. Seria a partir das

⁴ “No livro principal de Spinoza, que se chama “Ética” e está escrito em latim, encontramos duas palavras: “affectio” e “affectus”. Alguns tradutores, muito estranhamente, traduzem-nas da mesma maneira. É uma catástrofe. Eles traduzem os dois termos, affectio e affectus, por “afecção”. Eu digo que é uma catástrofe porque, quando um filósofo emprega duas palavras é que, por princípio, ele tem uma razão, e além disso o francês fornece-nos facilmente as duas palavras que correspondem rigorosamente a affectio e a affectus, que são “affectio” [afecção] para affectio e “affect” [afeto] para affectus. Alguns tradutores traduzem affectio por afecção e affectus por sentimento, é melhor do que traduzi-los pela mesma palavra, mas eu não vejo necessidade de recorrer à palavra “sentimento” já que o francês dispõe da palavra “affect” [afeto]. Assim, quando eu emprego a palavra “afeto” ela remete ao affectus de Spinoza, e quando eu disser a palavra “afecção”, ela remete a affectio.” (DELEUZE, 1978)

afecções que experimentamos que seríamos levados a agir e pensar deste ou daquele modo.

Aqui é necessário fazer uma distinção entre afecções e afetos. A afecção “é o estado de um corpo considerado como sofrendo a ação de um outro corpo”, é uma mistura de corpos. Também se referem às *ideias-afectio*, que indicam a natureza do corpo que nos afeta sobre o nosso corpo, conhecem a coisa pelos seus efeitos, pelas marcas⁵. Cada uma dessas ideias que se sucedem possuem, cada qual, uma potência de nos afetar, uma potência de agir. O corpo, contudo, já possui um certo grau de intensidade antes de ser afetado, o que significa dizer que as afecções podem implicar a passagem a um “grau de realidade ou de perfeição” (DELEUZE, 1978) maior ou menor do que aquele em que se encontrava. Essa transição de um estado (do corpo afetado) a outro, é denominada afeto (*affectus*), “[...] a variação contínua da força de existir de alguém, na medida em que essa variação é determinada pelas ideias que ele tem” (DELEUZE, 1978), a variação entre os estados do corpo.

Para esclarecer melhor esses conceitos, vamos tomar como exemplo o cinema, meio que busca analisar. Um filme é criado por um grupo de artistas que trabalham, cada um com suas ferramentas, para criar um objeto que transmite signos. Esses artistas trabalham com som, luz, objetos cenográficos, conduzidos todos por uma concepção estética, isto é, uma mensagem, que um desses artistas, o diretor, quer transmitir. O artista, seja ele pintor, diretor de cinema, músico, poeta, como diz Deleuze, trabalha com perceptos e com afetos e não com percepções e afecções. O que ele quer dizer com isso? Ao conduzir um filme, o diretor de cinema não o faz de modo a transmitir suas próprias interpretações de uma determinada história, mas comunica signos que consigam repetir o que ele sentiu ao entrar em contato com a narrativa, ao ter a ideia do filme. Assim, transmitir afetos é uma tarefa que implica entrar em um estado pré-subjetivo, é como devir em um estado-outro que não o humano, para que consiga fabricar afetos capazes de conduzir uma mudança de estados do corpo de quem vê o filme e, assim, serem capazes de transmitir a mensagem desejada. São afecções que vão além daqueles que são afetados por elas.

No cinema, isso pode ser trabalhado com a iluminação, a trilha sonora, a direção

⁵ “O sol faz a cera fundir-se e faz a argila endurecer”. Isso não é nada. São ideias de *affectio*. Eu vejo a cera que escorre, e bem ao seu lado vejo a argila que endurece; é uma afecção da cera e uma afecção da argila, e eu tenho uma ideia dessas afecções, eu percebo efeitos. [...] São ideias de mistura separadas das causas da mistura.” (DELEUZE, 1978)

de arte, e também com os enquadramentos. Uma mesma cena pode ser iluminada com uma luz dura ou uma luz difusa, com tonalidades mais azuladas ou mais avermelhadas, com lentes que tenham maior ou menor distância focal. Quanto ao som, pode ser uma trilha minimalista, clássica, com sons graves, ou até mesmo ausente. Os objetos de cena podem ser exuberantes, deteriorados, coloridos, em tons pastéis. Assim, fica claro que existem inúmeras modos de se realizar uma mesma cena; cabe, ao diretor, escolher entre essas diversas opções as que melhor se encaixam de modo a transmitir os afetos que deseja.

Há um grande romancista americano [...] Ele não é muito conhecido na França, e gosto muito dele. É Thomas Wolfe. Ele descreve o seguinte: “Alguém sai de manhã, sente o ar fresco, o cheiro de alguma coisa, de pão torrado, etc, um passarinho passa voando... Há um complexo de sensações. O que acontece quando morre aquele que sentiu tudo isso? Ou quando ele faz outra coisa? O que acontece?”[...] A arte dá uma resposta para isso: dar uma duração ou uma eternidade a este complexo de sensações que não é mais visto como sentido por alguém ou que será sentido por um personagem de um romance, ou seja, um personagem fictício. É isto que vai gerar a ficção. (DELEUZE, 1988)

Espinosa emprega o termo “autômatos espirituais” para designar que são as ideias que se afirmam em nós, não somos nós que *temos* ideias. Assim, nossa “força de existir” seria baseada na variação contínua da sucessão dessas ideias. As ideias seriam representativas, e, o afeto, um modo de pensamento não representativo.

O afeto não se reduz a uma comparação intelectual das idéias, o afeto é constituído pela transição vivida ou pela passagem vivida de um grau de perfeição a outro, na medida em que essa passagem é determinada pelas idéias; porém em si mesmo ele não consiste em uma idéia, ele constitui o afeto. (DELEUZE, 1978)

Deleuze exemplifica isso com o “amor” ou a “angústia”. Há, certamente, uma ideia da coisa amada, da coisa esperada, mas o amor enquanto tal não representa nada. Outro exemplo é o “querer”: queremos implica em querer alguma coisa, mas o fato isolado de querer não se coloca como ideia. Conceitos, perceptos e afetos são modos diferentes de se ter uma ideia; mas por modos diferentes não se entende que estão separados, pelo contrário, estão conectados uns aos outros. A ideia, para Deleuze, é algo que tira o pensamento de sua imobilidade, é um modo de forçar o pensamento a pensar algo novo. Filósofos e artistas, assim, “torcem” o pensamento com conceitos, perceptos e afetos, que, ao mesmo tempo, fazem ver, sentir e estar em modos de pensamento até então não pensados por uma mente.



Colocar a consciência, o pensamento, como efeitos de encontros entre corpos que afetam é, desse modo, uma maneira de retirar o corpo do caráter de mediação para colocá-lo como parte do processo perceptivo. Assim, os corpos existem em acontecimentos, ou seja, encontros entre um ou mais corpos que, como já esboçado, nada tem a dizer sobre a natureza desses corpos. São os incorporais, como diriam os estoicos. São os efeitos. O corpo afetivo, assim, seria uma conjunção entre o corpo e o acontecimento.

O acontecimento tem lugar *entre* os corpos, no meio, entre as formas inteligíveis e as coisas sensíveis, entre o sujeito e o objeto, mas também é a condição deles. É uma realidade intermediária, nem interior nem exterior, mas as duas coisas a um só tempo, em que sujeito e objeto se confundem estreitamente, mas que a partir do qual se distinguem, embora apenas virtualmente. Mas embora distintos, são inseparáveis: ela não se separa de sua atualização.

ACONTECIMENTO, TEMPO, PERCEPÇÃO

Contudo, é impossível dissociar esses *encontros* de uma temporalidade. Deleuze reabilita a distinção estoica de *chronos* e *aion* para pensar a temporalidade para-*doxa* do acontecimento. Chronos é entendido como o tempo cronológico, o presente vivo. O *aion* é o tempo do acontecimento, isto é, do encontro entre os corpos, é um “tempo morto”, um “entretempo”, onde nada acontece. (ZOURABICHVILI, 2004). Assim, o acontecimento pode também ser entendido como um *corte* no tempo cronológico, como um ato pelo qual ele afeta o estado de um corpo. A experiência que corresponde ao acontecimento é, assim, uma “disjunção associativa”: “Esse tempo morto não sucede ao que chega, coexiste com o instante ou o tempo do acidente, mas como a imensidão do tempo vazio em que o vemos ainda por vir e já chegado, na estranha indiferença de uma intuição intelectual.” (DELEUZE, 1992, p.149, apud ZOURABICHVILI, 2004). Sob o termo *Aion*, o acontecimento insere um tempo flutuante, um fora no tempo, uma temporalidade para-doxal. Contudo, esse fora não é transcendente, mas imanente. Não há como conceber o acontecimento fora do tempo, embora ele próprio não seja temporal. É necessário, então, estabelecer um conceito de multiplicidade, de modo que a “coisa” não tenha “mais unidade a não ser através de suas variações, e não em função de um gênero comum que subsumiria suas divisões” (ZOURABICHVILI, 2004). Chronos, portanto, *deriva* de Aion. Não há acontecimento fora de uma efetuação no



espaço e no tempo, ainda que o acontecimento não se reduza a isso.

A duração própria do corpo afetado se desenvolve na consciência, onde os estados do espírito do “autômato espiritual” mudam de acordo com os afetos que se sucedem. O tempo não pode ser dividido, uma vez que não se pode afirmar quando afeto devém outro, mas pode-se intuir.

Não são presentes vivos, mas infinitos: *Aion* ilimitado, devir que se divide ao infinito em passado e em futuro, sempre se esquivando do presente. De tal forma que o tempo deve ser apreendido duas vezes, de duas maneiras complementares, exclusivas uma da outra: inteiro como presente vivo nos corpos que agem e padecem, mas inteiro também como instância infinitamente divisível em passado-futuro, nos efeitos incorporais que resultam dos corpos, de suas ações e suas paixões. (DELEUZE, 1994, p.6)

Assim, a percepção, enquanto fruto de um *encontro*, ocorreria por uma interrupção temporária, por um corte no tempo cronológico. Contudo, é necessário aqui considerarmos o aspecto da percepção associada à memória. É na sua leitura de Bergson que Deleuze vai entender a memória como um passado existindo *virtualmente* no presente. “Perceber é lembrar” (BERGSON, 1999, p.69).

“Do passado, ao contrário, é preciso dizer que ele deixou de agir ou ser útil. Mas ele não deixou de ser. Inútil e inativo, impassível, ele É, no sentido pleno da palavra: ele se confunde com o ser em si. Não se trata de dizer que ele ‘era’, pois ele é o em-si do ser, e a forma sob a qual o ser se conserva em si (por oposição ao presente, que é a forma sob a qual o ser se consome e se põe fora de si). No limite, as determinações ordinárias se intercambiam: é do presente que é preciso dizer, a cada instante, que ele ‘era’ e, do passado, é preciso dizer que ele ‘é’, que ele é eternamente, o tempo todo.” (DELEUZE, 2004, p.42)

É com base na noção de *virtual* que Bergson pensa “a memória como coexistência virtual”. Para Deleuze, toda multiplicidade implica em elementos atuais e elementos virtuais. Uma percepção *atual*, assim, seria rodeada de virtualidades, lembranças. Para Bergson, a lembrança seria uma imagem virtual coexistente com a percepção atual do objeto. A imagem virtual não para de se tornar atual, ao mesmo tempo em que a atualidade não para de se tornar virtual. O presente passa e define o atual. Contudo, o virtual aparece “num tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo pensável”. O virtual é efêmero, mas é nele que o passado se conserva. Bergson recusa o possível como o oposto ao atual, já que está no campo do real e da matéria, enquanto o atual e o virtual estão no campo do espírito – e, conseqüentemente, da memória.

Bergson associa memória a duração, e aponta essa identidade de duas maneiras: a memória de tudo o que vivemos anteriormente que se conserva e se acumula no presente, ou seja o “passado”; e também uma memória enquanto conjunto de percepções imediatas, que se contraem, o “presente”. Assim, a memória, para Bergson, é “uma memória interior à própria mudança, memória que prolonga o antes no depois e os impede de serem puros instantâneos aparecendo e desaparecendo em um presente que renasceria incessantemente.” É o virtual que não para de se tornar atualidade e o atual que não para de se virtualizar.

O passado e o presente não designam dois movimentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem, um que é presente, e que não cessa de passar, outro que é passado, e que não cessa de ser, mas para os quais todos os presentes passam (...). Em outros termos, cada presente reenvia-se a si mesmo como passado (...). A ideia de uma contemporaneidade do presente e do passado tem uma última consequência. Não somente passado coexiste com o presente que ele foi, mas como ele se conserva em si (ao passo que o presente passa) – é o passado inteiro, integral, todo nosso passado que coexiste com cada presente (Deleuze, 1966, 54-55 apud Vasconcellos, 2006, p.23)

O tempo passa a ser um fluxo. Um fluxo da memória, com múltiplas coexistências virtuais, que apresentam a um determinado corpo nada mais que imagens. Caminharíamos, assim, do passado ao presente, da lembrança à percepção. As lembranças, *virtuais*, contudo, não se atualizam por si, precisariam de um estímulo *de-fora* para se atualizarem. Se a memória se associa a duração, a percepção se associa a intervalo.

Se, para Deleuze, “uma imagem nunca está só. O que conta é a relação entre imagens” (DELEUZE, 2010, p.71), há que se considerar então um sistema preliminar, no qual as imagens agem e reagem entre si, um sistema de variação universal das imagens. É o sistema das imagens descentradas, em que elas estão em eterno movimento; são imagens-movimento. A imagem ganha um estatuto ontológico. (VASCONCELLOS, 2006) Para Bergson, o mundo é um lugar em que matéria = imagem = movimento = luz. A luz não estaria na consciência, estaria nas coisas.

Contudo, considerar esse sistema é considerar um outro sistema, a partir do qual organiza-se uma maneira de reagir às imagens que interessarem. O corpo se estabelece, assim, como uma “imagem viva”, um “caleidoscópio” a partir do qual variam as outras imagens. Um centro de indeterminação (uma vez que executará uma ação ainda não determinada) definido pelo intervalo entre o movimento recebido e o

movimento executado, sendo inserido no processo perceptivo. O corpo seria uma imagem privilegiada executando três atos: “subtrai da imagem recebida o que interessa, divide o movimento recebido em uma infinidade de reações nascentes, elege uma ação ao integrar as reações nascentes numa ação nova.”

Minha percepção, em estado puro e isolado de minha memória, não vai de meu corpo aos outros corpos: ela está no conjunto dos corpos em primeiro lugar, depois aos poucos se limita, e adota meu corpo como centro. E é levada a isso justamente pela experiência da dupla faculdade que esse corpo possui de efetuar ações, e experimentar afecções, em uma palavra, pela experiência da capacidade sensório-motora de uma certa imagem privilegiada entre as demais. De um lado, com efeito, essa imagem ocupa sempre o centro de representação, de maneira que as outras imagens se dispõem em torno dela na própria ordem em que poderiam sofrer sua ação; de outro lado, percebo o interior dessa imagem, o íntimo, através de sensações que chamamos afetivas, em vez de conhecer apenas, como nas outras imagens, sua película superficial. Há portanto, no conjunto das imagens, uma imagem favorecida, percebida em sua profundidade e não apenas em sua superfície, sede de afecção ao mesmo tempo que fonte de ação, é essa imagem particular que adoto por centro de meu universo e por base física de minha personalidade. (BERGSON, 1999, p.63)

A percepção, assim é um sistema sensório-motor, pois sente e desencadeia ações. Entre a percepção e a ação, há um lapso de tempo, um intervalo, que é preenchido, mas não na sua totalidade, pela afecção, que “é o que misturamos, do interior de nosso corpo, à imagem dos corpos exteriores” (BERGSON, 1999, p.60).

PENSAMENTO, IMAGEM, SIGNO

Uma vez que Bergson trouxe a consciência e os corpos para um mesmo plano, passamos a pensar o pensamento não como algo natural, mas como fruto de um *acontecimento*. É a contingência de um encontro que nos força a pensar, a lembrar, a necessidade cria o pensamento, não a interioridade do sujeito. O pensamento, fruto de um encontro, é, portanto, uma consequência de afetos. Como explica Lisa Akerval (2008, p. 2) “um afeto não deve ser entendido como um ponto de partida de um esquema estímulo-resposta, mas sim como um encontro, cuja virtualidade insistente força a pensar⁶”.

Na filosofia platônica, o mundo das ideias é diferente do mundo real: pensar,

⁶ Traduzido livremente de “an affect is not to be understood as a starting point of a stimulus-response-chain, but rather as an encounter, which in its insistent virtuality forces to think”

desse modo, seria buscar algo oculto, para além do sensível. Deleuze inverte essa concepção e defende que o pensamento ocorre pelo choque entre os corpos, *entre* o choque dos corpos.

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 do seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas (DELEUZE, 1964, p.96 apud VASCONCELLOS, 2006, p. 4)

O signo, para Deleuze, não é pensado considerando-se a relação entre significado e significante, isto é, a representação, mas em relação aos *efeitos* que o ocorrem no processo da semiose. Esse é um dos motivos pelos quais Deleuze faz intercessão com o Peirce e seu pragmatismo. Peirce expandiu o signo para além do “signo linguístico”, proposto por Saussure, segundo o qual “o signo linguístico é uma entidade psíquica que relaciona o conceito (o significado) e a imagem acústica (o significante), e não uma coisa e um nome” (PIMENTA, 2006, p. 27). Na semiótica peirceana, o signo não se trata de uma relação diádica, entre um significado e um significante, mas triádica: um signo representa algo (seu objeto) para alguém (seu interpretante). Enquanto para Saussure o signo não tem substância material, sendo uma “entidade psíquica”, para Peirce qualquer coisa pode vir a ser signo se funcionar como tal para uma determinada mente interpretadora.

Para Deleuze, a força da semiótica de Peirce está relacionada com as ideias de signo e de imagem. Em Peirce, imagem e signo são correlativos. Deleuze escreve:

C.S.Peirce é o filósofo que foi mais longe numa classificação sistemática das imagens. Fundador da semiologia, a ela acrescenta necessariamente uma classificação dos signos, que é a mais rica e a mais numerosa até hoje estabelecida. Ainda não sabemos qual a relação que Peirce propõe entre o signo e a imagem. É certo que a imagem dá lugar a signos. A nosso ver, parece-nos que um signo é uma imagem particular que representa um tipo de imagem, tanto do ponto de vista de sua composição, quanto do ponto de vista de sua gênese ou de sua formação (ou até de sua extinção). Além disso, há vários signos, pelo menos dois, para cada tipo de imagem. Teremos de confrontar a classificação das imagens e dos signos que propomos com a classificação de Peirce (...) (DELEUZE, 1983, p.101-102)

Peirce define signo como um fenômeno triádico, é algo (1) que representa seu

objeto (2) para uma mente interpretante (3). Ele ocorre apenas a partir do contato de uma mente interpretadora com um *representamen*, isto é, o signo antes que este seja apreendido ou observado por uma mente qualquer, antes de ser percebido. Não há garantia que ele virá a ser apreendido por um intérprete e, ainda que tal fato ocorra, é impossível prever como dará sua interpretação, sua assimilação como signo.

O objeto é aquilo que o signo *intenta* representar. O objeto possui radical autonomia em relação ao que quer se pense sobre ele. O signo é determinado por esse objeto, e não o contrário. Uma vez que se concebe o objeto como algo autônomo ao intérprete do signo, entende-se também uma filiação realista escolástica da teoria de Peirce. O processo sígnico, portanto, não é produto exclusivo da mente humana. Peirce compreende o pensamento como algo exterior a mentes particulares.

O interpretante relaciona *representamen* e objeto para uma mente interpretadora. A completude de um processo sígnico depende da geração de um interpretante. O interpretante é, portanto, o primeiro passo para a formação de emoções, ações ou, em última instância, pensamentos. É o responsável pela formação de hábitos, padrões, leis, lógicas. Uma vez desencadeado um processo semiótico, o interpretante gerado acaba por se tornar um novo signo.

Conclui-se, portanto, que tudo pode ser apreendido como signo por uma mente interpretadora, e que os processos semióticos são ilimitados, uma vez que um interpretante sempre se torna signo para uma nova semiose, numa cadeia interminável.

Contudo, a análise peirceana do processo semiótico em três pólos não é aleatória. Peirce concebe também o universo e seus fenômenos de forma triádica, divididos em três categorias: primeiridade, secundidade e terceiridade. As categorias seriam dinâmicas, de modo que tudo o que há contém elementos das três categorias, mas uma sempre predomina.

A primeiridade seria a categoria das possibilidades, das qualidades, das potencialidades, do devir, do indeterminado. O *representamen* é o elemento da primeiridade. São, portanto, qualidades antes de serem corporificadas, atualizadas. Seria uma “azulidade” antes do “azul”. Bergson também escreve sobre as qualidades como um primeiro a serem percebidas.

Desde o primeiro lance de olhos dirigido ao mundo, antes mesmo de nele delimitarmos corpos, nele distinguimos qualidades. Uma cor sucede uma cor, um som a um som, uma resistência a uma resistência, etc. Cada uma dessas qualidades, tomada em separado, é um estado que parece persistir, imóvel, na espera de que outro o substitua. No entanto, cada uma dessas qualidades se resolve, na análise, num número enorme

de movimentos elementares. Quer se vejam nela vibrações, quer seja representada de um modo inteiramente diferente, um fato é certo, toda qualidade é mudança. (BERGSON, 2005, p.325)

A secundidade é a categoria das relações espaço-temporais, do existente, da atualidade, das ocorrências e coisas em si mesmas. É importante perceber que a secundidade traz em si a primeiridade. Ao experimentar a atualidade física de um objeto, também se experimenta a sensação por ele proporcionada. A secundidade é a existência particular de um fenômeno abstrato (da esfera da primeiridade), ela afirma a concretude existencial de um objeto, independente do que tenha sido pensado sobre ele.

A terceiridade, por sua vez, engloba a primeiridade e a secundidade. Ela seria a categoria das leis, dos hábitos, do pensamento, da lógica, dos padrões. É uma lógica, um pensamento universal, emulados pela cultura e pensamento humanos. Mesmo enquanto padrões, eles possuem uma concretude existencial e elementos indeterminados, de qualidade. A terceiridade manifesta-se através do interpretante, ou da ideia gerada na mente interpretadora a partir do processo de semiose.

Deleuze, na sua leitura de Peirce, adiciona uma nova categoria, que precede todas as já propostas pelo filósofo americano. É a categoria da zeroidade. A zeroidade é anterior à primeiridade, abriga um caos imagético e material, responsável pela possibilidade de existência das demais categorias e das imagens correspondentes. A zeroidade é a condição de possibilidade para toda semiose. É um labirinto todo confuso em que as imagens agem e reagem incessantemente umas sobre as outras, uma luminosidade incessante que se expande em todas as direções. Na zeroidade, as determinações são esboçadas e apagadas em uma velocidade infinita. “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, p.78)

Para que haja uma primeiridade, algo precisaria ocorrer: o intervalo, o hiato que passa a separar percepção e ação, a “imagem viva”, demandando agora uma forma própria de tempo. As imagens começam a ser refletidas por uma imagem viva. Contudo, um primeiro não chega a preencher o intervalo, 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.

Zeroidade numa face, percepção daquilo que interessa; na outra, a secundidade,



a ação, execução da resposta a partir do estímulo; pelo meio, o resíduo que não é nem objeto de percepção e nem ação do sujeito, mas algo *entre* sujeito e objeto, uma marca, a afecção, qualidade, primeiridade. Uma ação põe em conjunto dois termos, mas se trata de uma situação espaço-temporal, ainda fora de uma ordem lógica. O que une um primeiro a um segundo é um terceiro, elemento mediador entre os dois primeiros. É pensamento, linguagem, interpretação.

Em relação ao cinema, Deleuze aplica essa correlação entre signo e imagem. Não é possível, segundo o autor, dissociar cinema de signos e, por sua vez de imagens, imagens-tempo e imagens-movimento, mas como imagens. Sobre isso, Deleuze escreve:

No cinema, as imagens são signos. Os signos são as imagens consideradas do ponto de vista de sua composição e de sua gênese. É a noção de signo que sempre me interessou. O cinema faz nascer signos que lhe são próprios e cuja classificação lhe pertence, mas, uma vez criados, eles voltam a irromper em outro lugar, e o mundo se põe a “fazer cinema”. Se me servi de Peirce, foi porque há nele uma reflexão profunda sobre as imagens e os signos. Em contrapartida, se a semiótica de inspiração linguística me perturba, é porque ela suprime tanto a noção de imagem como a de signo. Ela reduz a imagem a um enunciado, o que me parece muito estranho, e por conseguinte descobre, forçosamente, operações languageiras subjacentes ao enunciado, sintagmas, paradigmas, o significante (DELEUZE, 2010, p. 87-88)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tentou-se, aqui, estabelecer um plano no qual seria possível verificar com quais outros conceitos, o conceito de afeto de Deleuze se relaciona, no que se refere a sua teoria do cinema. Evidente que outros filósofos e outros conceitos, como Nietzsche e sua “vontade de potência”, assim como Kant e o “tempo fora dos eixos” também fazem intercessão com Deleuze. Contudo, com o que já foi esboçado aqui pode-se prosseguir para algumas considerações finais.

Assim, vimos que, tanto para Peirce quanto para Deleuze, ao analisar um processo semiótico, busca-se compreender os possíveis *efeitos* ou consequências dos processos sígnicos sobre possíveis mentes interpretadoras. Esses efeitos, por sua vez, são indissociáveis dos hábitos de pensamento de uma mente interpretadora, hábitos de interpretação. Sobre a relação entre hábitos e pensamento, Peirce escreve:

Para desenvolver o sentido de um pensamento, é preciso simplesmente determinar quais hábitos ele produz, pois o sentido de uma coisa consiste simplesmente nos hábitos que ela implica. O caráter de um hábito depende da maneira que ele pode nos fazer agir não apenas em determinada circunstância provável, mas em qualquer circunstância



possível, por mais improvável que ela possa ser. Um hábito depende desses dois pontos: quando e como ele faz agir. Para o primeiro ponto: quando? Todo estimulante à ação deriva de uma percepção; para o segundo ponto: como? O objetivo de toda ação é chegar a um resultado sensível. Compreendemos assim o tangível e o prático como base de toda diferença de pensamento, por mais sutil que ela possa ser... (PEIRCE, 1998, p. 135)

Portanto, compreender os efeitos que os signos produzem implica, de certo modo, em adotar um ponto de vista ético e estético em relação o pensamento. Se para a ética de Spinoza a pergunta central é *o que pode um corpo?*, para Deleuze ela se traduz em *o que pode uma imagem do cinema?* E, para nós, *como a imagem do cinema comunica (afeta)?* Cabe à pesquisa trazer respostas para essa questão.

REFERÊNCIAS

- AKERVALL, Lisa. Cinema, Affect and Vision. In: **Rhizomes**, 2008. Disponível em: <http://www.rhizomes.net/issue16/akervall.html> Acessado em 01/05/2012
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
_____. **A Evolução Criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
_____. **Cinema 1: Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
_____. **Espinosa Filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.
_____. **Cinema II: A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
_____. **Conversações (1972-1990)**. São Paulo; Ed.34, 2010.
_____. **Spinoza**. Disponível em:
<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5> Acesso em 01/05/2012.
- _____. e PARNET, Claire. O Atual e o Virtual. In: **Diálogos**. Lisboa: Relógio d'Água, 2004.
- DUARTE, Eduardo. Por uma epistemologia da Comunicação. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (org.). **Epistemologia da Comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 2003. p.41-54
- PEIRCE. **The essential Peirce**. 2 vols. Indiana University Press, 1998.
- PIMENTA, Francisco José Paoliello. **Hipermídia e Ativismo Global**. Rio de Janeiro: Editora Sotese, 2006.
- SPINOZA. **Ética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda, 2006.
- ZOURABICHVILLI, François. **Le Vocabulaire de Deleuze**. Paris: Elipses, 2003. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/voca.prn.pdf>