

# A presença da semiótica de C. S. Peirce nas reflexões de Gilles Deleuze sobre os signos

*The presence of C. S. Peirce's semiotics in Gilles Deleuze's reflections on signs*

**Rogério da Costa**

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Brasil  
rogcosta@pucsp.br

**Resumo:** Este artigo investiga a presença da semiótica de C. S. Peirce na filosofia de Gilles Deleuze. O interesse pelas ideias de Peirce se deu a partir da parceria que Deleuze estabeleceu com Félix Guattari, e que se manifesta no uso dos conceitos de semiótica e diagrama em sua obra conjunta “Mil platôs”. Mais tarde, Deleuze faria um uso mais aprofundado da semiótica de Peirce em seus livros e cursos sobre cinema.

**Palavras-chave:** Deleuze. Imagem. Peirce. Semiótica. Signo.

**Abstract:** *This paper investigates the presence of C. S. Peirce's semiotics in Gilles Deleuze's philosophy. The interest in Peirce's ideas came from the partnership that Deleuze established with Felix Guattari, and is manifest in the use of the concepts of semiotics and diagram in his joint work “A Thousand Plateaus.” Later, Deleuze would make deeper use of Peirce's semiotics in his books and courses on Film.*

**Keywords:** *Deleuze. Image. Peirce. Semiotics. Sign.*

**Data de submissão:** 29/09/2019

**Data de aprovação:** 25/10/2019

**DOI:** 10.23925/2316-5278.2019v20i2p286-303

## 1 Introdução

Este artigo tem como objetivo principal refletir sobre os caminhos que levaram Deleuze a se aproximar da filosofia de C. S. Peirce e, em especial, de sua semiótica. Pode-se destacar o trabalho conjunto de Bowden, Bignall e Patton, que em obra recente intitulada *Deleuze and pragmatism*, levantam a hipótese de que teria sido a partir do contato com Jean Wahl e suas pesquisas sobre os filósofos pluralistas da Inglaterra e da América que Deleuze teria se interessado tanto por William James quanto por Peirce.<sup>1</sup> A influência de Jean Wahl sobre Deleuze, na verdade, será bem

---

1 “[...] it in fact reveals the profound influence on Deleuze of the work of his teacher at the Sorbonne, Jean Wahl, and of Wahl's studies of William James, the American pragmatists and Anglo-American philosophy more broadly. [...] it is almost certainly the case that

mais ampla do que essa associação específica com o pragmatismo anglo-saxão. Ela pode ser atestada em sua extensão não apenas pela citação do texto *Filosofias pluralistas em Diferença e repetição*, mas igualmente pelo conjunto de conceitos que Deleuze passa a explorar em sua obra e que derivam da própria filosofia de Jean Wahl, como por exemplo os conceitos de diferença e quantidade intensiva.<sup>2</sup> Entretanto, no que se refere ao envolvimento de Deleuze com o pensamento de Peirce, há que se concordar que a influência de Wahl foi praticamente nenhuma, pois a primeira referência ao filósofo norte-americano ocorre apenas em 1980, na obra *Mil platôs*, realizada conjuntamente com Félix Guattari. Anteriormente a essa época não há, simplesmente, nenhum vestígio da presença de Peirce nos trabalhos de Deleuze.

A hipótese que o presente artigo defende é outra: teria sido Félix Guattari quem estimulou o interesse de Deleuze pela semiótica de Peirce. Mas antes de esclarecer esse ponto, é importante retomar os primeiros trabalhos nos quais Deleuze já vinha refletindo sobre essa dimensão específica dos signos a fim de, posteriormente, compreender a mudança que deve significar seu encontro com o filósofo norte-americano.

## 2 O caminho dos signos

A reflexão sobre os signos esteve presente na obra de Deleuze desde seus primeiros trabalhos. Já em *Proust e os signos*, uma obra de 1964,<sup>3</sup> Deleuze ensaia uma classificação dos signos por meio da obra de Proust, buscando se afastar das interpretações que a entendiam como uma investigação sobre a memória. Deleuze entende que a obra proustiana, *Em busca do tempo perdido*, “[...] se apresenta como a exploração dos diferentes mundos de signos que se organizam em círculos e se cortam em alguns pontos” (DELEUZE, 2006, p. 13). A hipótese que ele defende é a de que os signos formariam ao mesmo tempo a unidade e a pluralidade da *Busca*. Seriam quatro os círculos de signos que se destacariam na obra de Proust, segundo Deleuze, sendo eles os signos da *mundanidade*, do *amor*, das impressões ou qualidades sensíveis, entendidas como signos *materiais* e, por último, os signos da *Arte*. Desse sistema de signos que constitui a *Busca*, Deleuze avança uma correlação entre o signo, o sentido e a Essência. Por um lado, os signos emanam de objetos, e o sentido está *implicado* no signo. Por outro lado, a interpretação *explica* o signo, desdobrando os sentidos possíveis que ele envolve. A essência, por sua vez, “[...] *complica* o signo e o sentido, ela os mantém complicados, põe um no outro”. (DELEUZE, 2006, p. 85).

Mais tarde, nos textos de *Lógica do sentido*, *Diferença e repetição* e *Espinosa e o problema da expressão*, Deleuze ampliaria sua investigação sobre os signos, um

---

Deleuze's interest in Peirce again arose initially as a consequence of the early influence of Wahl, who references the work of Peirce in *Pluralist Philosophies*” (BOWDEN *et al.*, 2015, p. 5).

2 Vide WAHL, 1957.

3 Nas últimas edições de *Proust e os signos*, nos anos de 1970, Deleuze introduz reformulações a partir de reflexões resultantes do trabalho conjunto com Guattari, iniciado em 1969.

pouco no prolongamento do que havia desenvolvido em sua obra sobre Proust, com conceitos do neoplatonismo (a tríade *implicatio*, *explicatio* e *complicatio*), mas também com elementos da lógica do antigo estoicismo.<sup>4</sup> Em *Espinosa e o problema da expressão*, ele retoma a tríade implicação, explicação e complicação para tratar do signo em oposição à ideia de expressão. Nesse caso, Deleuze distingue uma dimensão que seria própria aos *signos*, que pertenceriam ao conhecimento via imaginação, daquela da *expressão*, que seria referida ao conhecimento expressivo das ideias adequadas. O conhecimento por signos se organizaria num sistema de signos indicativos, imperativos e de revelação, todos eles se associando aos processos da imaginação. Já em *Diferença e repetição*, uma outra distinção entre os signos é proposta, com inspiração no pensamento dos estoicos:

São naturais os signos do presente, que remetem ao presente no que eles significam, os signos fundados na síntese passiva. São artificiais, ao contrário, os signos que remetem ao passado ou ao futuro como dimensões distintas do presente, dimensões das quais o presente, por sua vez, talvez venha a depender; tais signos implicam sínteses ativas, isto é, a passagem da imaginação espontânea às faculdades ativas da representação refletida, da memória e da inteligência. (DELEUZE, 2018, p. 83).

Vê-se como esse percurso filosófico de Deleuze, em seus primeiros anos de trabalho com a história da filosofia, é marcado por classificações dos signos. Mesmo com esse interesse demonstrado pela noção de signo e seus diversos desdobramentos, Deleuze não recorre ao pensamento de Peirce em nenhuma ocasião, apesar de ter realizado um estudo sobre Hume, no qual cita William James, e de considerar, em *Diferença e repetição*, a obra de Whitehead, *Process and reality*, como “um dos maiores livros da filosofia moderna”.

### 3 A presença de Peirce em *Mil platôs* e na *Lógica da sensação*

Teria sido apenas mais tarde, a partir de sua parceria com Félix Guattari, que Deleuze passa a se interessar pela semiótica e, mais especificamente, pelo pensamento de Peirce. Isso se deu a partir de meados dos anos de 1970, período da redação de *Mil platôs*. Quando Deleuze e Guattari publicam, em 1980, o texto de *Mil platôs*, encontra-se a seguinte questão no capítulo V, intitulado “Sobre alguns regimes de signos”: “O que é uma semiótica, isto é, um regime de signos ou uma formalização de expressão?” A essa questão eles respondem afirmando que “[...] os regimes de signos são agenciamentos de enunciação dos quais nenhuma categoria linguística consegue dar conta.” Aqui se revela a preocupação dos autores em contornar os limites impostos pelos teóricos da linguagem de sua época, dentre eles Saussure

4 “Uma das grandezas do estoicismo foi ter mostrado que todo signo é signo de um presente, do ponto de vista da síntese passiva, em que passado e futuro são precisamente apenas dimensões do próprio presente (a cicatriz é o signo, não de uma ferida passada, mas do ‘fato presente de ter havido uma ferida:’ digamos que ela é contemplação da ferida, ela contrai todos os instantes que dela me separam num presente vivo)” (DELEUZE, 2018, p. 83).

e Chomsky. Para Deleuze e Guattari, é preciso pensar para além das relações significante/significado, sujeito/objeto, enunciado/enunciação, é necessário chegar aos “pressupostos implícitos, não-explicitáveis, que mobilizam variáveis pragmáticas próprias à enunciação”. É exatamente nesse caminho que os autores fazem uso da semiótica de Peirce. Por meio de um artigo de Jakobson, publicado em 1965, “À la recherche de l’essence du langage”, em que o autor compara as teorias do signo de Saussure e Peirce, Deleuze e Guattari recuperam as discussões ali presentes sobre o conceito de diagrama e o redefinem segundo seus próprios critérios: “É nesse sentido que os *diagramas* devem ser distinguidos dos *índices*, que são signos territoriais, mas igualmente dos *ícones*, que são de reterritorialização, e dos *símbolos*, que são de desterritorialização relativa ou negativa”. Deleuze e Guattari acrescentam a seguinte nota de referência:

A distinção de índices, ícones e símbolos vem de Peirce [...]. Mas ele os distingue por relações entre significante e significado (contiguidade para o índice, similitude para o ícone, regra convencional para o símbolo); o que o leva a fazer do “diagrama” um caso especial de ícone (ícone de relação). Peirce é verdadeiramente o inventor da semiótica. Razão pela qual podemos lhe tomar de empréstimo alguns termos, mesmo modificando sua acepção. Por um lado, índices, ícones e símbolos nos parecem se distinguir por relações de territorialidade-desterritorialização, e não por relações significante-significado. Por outro lado, o diagrama nos parece desde então ter um papel distinto, irredutível ao ícone e ao símbolo. (DELEUZE, GUATTARI, 1980, p. 177).

Os autores sustentam, então, que os signos não são signos de alguma coisa, mas são signos de *processos* de desterritorialização e reterritorialização e marcam um certo limiar transposto nesse movimento. A semiótica ou regime de signos será caracterizada por regimes pré-significantes, significantes, contra-significantes e pós-significantes, compreendendo assim uma extensão dos signos mais ampla do que aquela dos linguistas, restritos às categorias subsumidas ao par significante/significado.

É importante notar que as noções de semiótica e diagrama, tal como utilizadas em *Mil platôs*, já haviam sido empregadas pela primeira vez por Félix Guattari, em seu livro *O inconsciente maquínico*, de 1979. Guattari fazia uso desses conceitos para demonstrar como o desejo cria universos complexos heterogêneos para se comunicar com o campo social. Ele cita Peirce algumas vezes em sua obra, atribuindo-lhe o papel de fundador da semiótica, “[...] uma disciplina que propõe o estudo dos sistemas de signos segundo um método que não depende da linguística” (GUATTARI, 1979, p. 19). Pode-se dizer que esse livro de Guattari é uma grande obra sobre semiótica e desejo no capitalismo contemporâneo. Ele estrutura, com seus conceitos de máquina abstrata, diagrama, ritornelo, rosticidade, agenciamento, molar e molecular, por exemplo, as linhas essenciais de *Mil platôs*. E ele recupera Peirce dentro de uma disputa com a linguística e a psicanálise, que desfrutavam então de grande presença no mundo intelectual, para fazer com seus conceitos uma espécie de máquina de resistência e criação. Deve-se entender que, naquele

momento, tanto Guattari quanto Deleuze buscavam em Peirce um aliado em seu projeto de renovar a filosofia, e isso se deu na medida em que Peirce construiu uma teoria semiótica de forma independente dos teóricos da linguagem.

Após a edição de *Mil platôs*, Deleuze passa a investigar a obra pictórica do artista Francis Bacon, publicando, em 1981, o livro *Francis Bacon: a lógica da sensação*. Uma das linhas fundamentais de raciocínio nesse texto é a preocupação de Deleuze em mostrar como a arte pode ultrapassar o dispositivo de representação, marcado pela narrativa, ilustração e figuração que, até um determinado momento, predominavam nas leituras críticas da história da arte. Reencontra-se, então, o conceito de diagrama, que aqui é definido como um dispositivo presente no ato de preparação da pintura, que orienta o artista de tal forma que ele possa romper com os elementos da representação. “O diagrama é o conjunto operatório das linhas e zonas, dos traços e manchas assignificantes e não representativos” (DELEUZE, 1981, p. 104). Mais uma vez, Deleuze recorre a Peirce em seus argumentos:

Em sua grande teoria semiológica, Peirce define primeiro os ícones pela similitude e os símbolos por uma regra convencional. Mas ele reconhece que os símbolos convencionais comportam ícones (em virtude dos fenômenos de isomorfismo), e que os ícones puros ultrapassam bastante a similitude qualitativa, e comportam “diagramas”. (DELEUZE, 1981, p. 117).

Percebe-se então que, desde a elaboração de *Mil platôs*, até o momento da publicação da *Lógica da sensação*, Deleuze segue se aproximando do pensamento de Peirce, interessado sobretudo numa estrutura semiótica que possa lhe fornecer os elementos de um pensamento assignificante e não-representativo. Foram então as investigações conduzidas por Guattari e por comentadores como Jakobson e Deledalle que o estimularam a buscar uma leitura mais profunda de Peirce. Assim, logo após a publicação do trabalho sobre Francis Bacon, Deleuze passa a ministrar uma série de cursos sobre cinema, que ocupam um longo período entre o final de 1981 e meados de 1985, e neles retoma de forma explícita sua reflexão sobre Peirce, mas agora citando o filósofo americano não apenas com base na coletânea de Deledalle, mas também a partir dos *Collected Papers*. Essa leitura acabou por produzir resultados significativos para a redação dos livros *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*.

#### 4 Os livros de Deleuze sobre cinema e sua reflexão sobre Peirce

Nas entrevistas que Deleuze concedeu logo após a publicação de seus livros sobre o cinema, há uma preocupação constante em demarcar que os signos que caracterizam as imagens cinematográficas não são signos linguísticos, mesmo quando eles são sonoros ou vocais. São conhecidas as correspondências do cinema com a linguagem, sobretudo a partir de ensaios de semiologia como os de Christian Metz ou Júlia Kristeva.<sup>5</sup> Daí a importância que Deleuze atribui à lógica de Peirce, a

---

5 Alguns estudiosos recentes do pensamento do filósofo norte-americano analisam o cinema a partir da semiótica. Lucia Santaella, por exemplo, considera as linguagens visuais como um sinssigno-indicial-dicente. Contudo, assim como Christian Metz,

de ter “[...] elaborado uma classificação dos signos extremamente rica, relativamente independente do modelo linguístico” (DELEUZE, 1990b, p. 68). Ele entende que a semiótica de inspiração linguística reduz a imagem a um enunciado, colocando entre parênteses o movimento, suprimindo a noção de imagem e de signo, sempre buscando sintagmas, paradigmas e significantes por detrás dos enunciados. Nada disso interessa aos estudos de Deleuze sobre o cinema. Já no prólogo de *A imagem-movimento*, lançado em 1983, ele afirma:

Este estudo não é uma história do cinema. É uma taxionomia, uma tentativa de classificação das imagens e dos signos [...]. 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. O cinema impõe novos pontos de vista sobre este problema. (DELEUZE, 1985, p. 5).

Entretanto, Deleuze em nenhum momento pretendeu realizar uma análise do cinema orientada exclusivamente pela semiótica de Peirce, tampouco fazer um estudo da filosofia do pensador norte-americano, aos moldes do que fez com outros filósofos.<sup>6</sup> Como não cansou de afirmar, desde *Mil platôs*, o pensador francês viu em Peirce um aliado para refletir sobre os signos de um modo independente dos pressupostos da linguística:

Por isso devemos definir, não a semiologia, mas a “semiótica”, como o sistema das imagens e dos signos independentemente da linguagem em geral. Quando lembramos que a linguística é apenas uma parte da semiótica, já não queremos dizer, como para a semiologia, que há linguagens sem língua, mas que a língua só existe em reação a uma *matéria não-linguística* que ela transforma. É por isso que os enunciados e narrações não são um dado das imagens aparentes, mas uma consequência que resulta dessa reação. A narração está fundada na própria imagem, mas não é dada. (DELEUZE, 1990, p. 43).

Seu conceito de signo, contudo, difere daquele de Peirce, como veremos mais adiante, bem como sua filosofia. Cabe lembrar que ele inicia seu trabalho

---

Santaella acaba por referir o cinema ao plano narrativo e descritivo: “[...] cinema, vídeo e TV têm também caráter discursivo, verbal, na medida em que são necessariamente narrativos ou descritivos. [...] subjacente ao que costuma ser chamado de audiovisual, há uma camada de discursividade que sustenta o argumento daquilo que aparece em forma de som e imagem” (SANTAELLA, 2001, p. 386).

6 Dymek (2015) cobra do autor de *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo* não ter compreendido a semiótica de Peirce em todos os seus desdobramentos. Já Sykes (2009) busca apontar em algumas análises de Deleuze a possibilidade de relação com conceitos peircianos que não teriam sido percebidos pelo autor francês. Ambos parecem não alcançar, portanto, a *motivação* de Deleuze em seu encontro com Peirce.

sobre a arte cinematográfica inspirado, sobretudo, no primeiro capítulo de *Matéria e memória*, de Henri Bergson, de onde vai extrair seus primeiros conceitos de imagem. O estudo que Deleuze propõe sobre Peirce será, então, um estudo comparativo, que deve colocar em paralelo a classificação das imagens e signos que ele próprio está desenvolvendo e aquela proposta por Peirce. Dois aspectos devem chamar mais a atenção nessa comparação: do ponto de vista da fenomenologia das imagens, Deleuze entende ser necessária uma instância que preceda a primeiridade de Peirce, bem como se questiona se não seria possível ir além da terceiridade; do ponto de vista dos signos, haverá todo um rearranjo da classificação peirciana, com algumas redefinições e a introdução de novos signos. Deleuze esclarece que tais modificações se devem, exclusivamente, ao fato de que o campo de problemas que o cinema coloca exige uma abordagem distinta.

## 5 A fenomenologia das imagens

Foi a partir do primeiro capítulo de *Matéria e memória* que Deleuze cunhou o conceito de imagem-movimento, para designar aquilo que Bergson entende ser o universo material, e que é explicado da seguinte maneira no livro *A imagem-movimento*:

Chamemos Imagem o conjunto daquilo que aparece. Não se pode nem mesmo dizer que uma imagem aja sobre uma outra ou reaja a uma outra. Não há móvel que se distinga do movimento executado, nada do que é movido se distingue do movimento recebido. Todas as coisas, isto é, todas as imagens, se confundem com suas ações e reações: é a variação universal. Toda imagem não passa de um “caminho sobre o qual passam em todos os sentidos as modificações que se propagam na imensidão do universo”. Cada imagem age sobre outras e reage a outras em “todas as suas faces” e “através de todas as suas partes elementares” [...]. É um estado demasiado quente da matéria para que nele distingamos corpos sólidos. É um mundo de variação universal, ondulação universal, marulho universal: não há nem eixos, nem centro, nem direita nem esquerda, nem alto nem baixo [...] (DELEUZE, 1985, p. 79).

Deleuze se refere a esse universo infinito de todas as imagens como *plano de imanência*, onde a imagem existe em si e é identificada de forma absoluta com a matéria e o movimento. “É a identidade da imagem e do movimento que nos faz concluir imediatamente pela identidade da imagem-movimento e da matéria”. Mais ainda, Deleuze afirma que o plano de imanência é inteiramente Luz, e “o conjunto dos movimentos, das ações e reações, é luz que se difunde, que se propaga sem resistência e sem perda. A identidade da imagem e do movimento funda-se na identidade da matéria e da luz” (DELEUZE, 1985, p. 81). É a partir desse plano de imanência, ou do universo como imagem-movimento, que Deleuze aborda a Faneroscopia de Peirce e suas três categorias de imagem.<sup>7</sup> Nesse ponto, o filósofo

7 Como observa Ibri, “a Faneroscopia, ou Fenomenologia, se desenhará como uma ciência que se propõe efetuar um inventário das características do *faneron* ou fenômeno, dividindo-as em três grandes classes ou categorias” (IBRI, 2015, p. 22).

francês identifica o *faneron* ou fenômeno à imagem-movimento, mas se depara com uma dificuldade na passagem do *faneron* às categorias. Seria preciso, diz Deleuze, um *grau zero* que explicasse como e por que a imagem-movimento dá lugar à primeiridade, à secundidade e à terceiridade. Esse grau zero, ou *zeroidade* com também refere Deleuze, deve se produzir a partir de uma *diferença* advinda do próprio plano das imagens-movimento, diferença essa que será entendida a partir de Bergson como a emergência, no universo acentrado das imagens luminosas, de pontos quaisquer que passam a funcionar como *centros de indeterminação* ou, de outro modo, que se inserem como um *intervalo* entre a ação e a reação das imagens entre si. Bergson se refere a esse intervalo como um tipo de imagem muito particular: a matéria viva, que recebe ações apenas em certas partes, e que só reage por meio de outras partes. Tal será a definição do *sistema sensorio-motor*, e que estará presente, mesmo de forma muito primitiva, em qualquer ser vivo. Pode-se dizer que, enquanto a maior parte das imagens apenas se propagam umas nas outras, a imagem viva *reflete e refrata* a luz, funcionando assim como um centro que produz uma indeterminação na regularidade de reflexões do universo. “Será precisamente denominada percepção a imagem refletida por uma imagem viva. [...] E é este o primeiro avatar da imagem-movimento: quando a reportamos a um centro de indeterminação, ela se torna *imagem-percepção*” (DELEUZE, 1985, p. 86, *grifo do autor*). A partir da imagem-percepção referida ao intervalo de movimento, deduzem-se as outras imagens, que traduzem os diversos aspectos desse mesmo intervalo. Deleuze assim explica:

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 (segundidade), e a imagem-relação, o que constitui o conjunto do movimento com todos os aspectos do intervalo (terceiridade funcionando como fechamento da dedução). (DELEUZE, 1990, p.45).

Convém lembrar, nesse ponto, que a pergunta que Deleuze se coloca sobre o engendramento das imagens, a demanda por um grau zero anterior às categorias, foi de algum modo encaminhada pelo filósofo norte-americano, justamente, em sua cosmologia. Mesmo que de uma forma diferente daquela que Deleuze encontrou, Peirce também entende que é necessário dar conta das categorias a partir de uma dimensão anterior. É o que lemos nas análises de Ibri: “Desenha-se, assim, algo que antecede as próprias categorias; algo que deverá renunciar a primeiridade como *primeira*” (IBRI, 2015, p. 109, *grifo do autor*), e aponta para a seguinte reflexão de Peirce:

O nada da negação é o nada da morte, que se torna segundo, ou posterior, a todas as coisas. Mas este puro zero é o nada de não ter nascido. Não há nenhuma coisa individual, nenhuma compulsão, externa ou interna, nenhuma lei. É o nada germinal, no qual todo o universo está envolvido ou renunciado. Como tal, ele é possibilidade absolutamente indefinida e ilimitada, possibilidade sem fronteiras. [...] Assim, o zero de possibilidade

vazia, pela lógica evolucionária, lançou-se à unidade de alguma qualidade. (PEIRCE, apud IBRI, 2015, p. 110 e 113).

Este seria, segundo Ibri, um dos pontos cruciais da cosmologia de Peirce, “[...] onde a imbricação entre *continuum*, potencialidade, possibilidade, qualidade, sentimento, unidade e consciência, deve ser suficientemente nítida para que dela se engendre a gênese da idealidade e o surgimento lógico das categorias” (IBRI, 2015, p. 114).

Ocorre que o mesmo conceito de imagem-movimento já permite a Deleuze conceber o plano da matéria como atravessado, simultaneamente, por uma dimensão semiótica:

A imagem-movimento é a própria matéria, como mostrou Bergson. É uma matéria não linguisticamente 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, 1990, p. 47).

Tal posição reflete bem as pesquisas anteriores de Deleuze com Guattari, traduzindo o esforço em pensar uma dimensão de signos assignificantes. Desde *O anti-Édipo*, passando pelo texto sobre Kafka, e culminando em *Mil platôs*, onde pela primeira vez fazem uso da noção de semiótica, os autores buscam por uma instância sgnica da ordem do não-representativo, que possa lhes fornecer elementos para pensar o que nomeiam como “traços de expressão”: “Voltamos sempre a essa definição: o *phylum maquínico* é a materialidade, natural ou artificial, e os dois ao mesmo tempo, a matéria em movimento, em fluxo, em variação, como portadora de singularidades e traços de expressão” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 509, *grifo do autor*). Essa mesma busca por uma semiótica pura, assignificante e não-linguística, estará presente no livro de Deleuze sobre Francis Bacon, com o uso da noção de diagrama, assim como nos estudos sobre o cinema.

## 6 Das imagens aos signos

Em *A imagem-movimento*, Deleuze afirma que Peirce “[...] é o filósofo que foi mais longe numa classificação sistemática das imagens. Fundador da semiologia, a ela acrescentava necessariamente uma classificação dos signos, que é a mais rica e a mais numerosa até hoje estabelecida” (DELEUZE, 1985, p. 92). Mas o que faz da imagem cinematográfica, no universo dos signos, um caso especial, seria um motivo simples: ela está em movimento. E não exatamente porque ela retrate coisas em movimento (por isso também), mas sobretudo porque ela em si mesma é movimento. Porque ela é luminosidade pura, um elemento luminoso que refaz, ao seu modo, o próprio plano luminoso do universo. Ela constituiria, então, um conjunto único de signos, uma matéria sinalética. Dessa forma, em seus livros sobre o cinema, Deleuze investiga,

primeiramente, a natureza das imagens, sob o ponto de vista fenomenológico e ontológico. Com isso ele encontra vários tipos de imagens, todas deduzidas da imagem-percepção, ela mesma uma imagem-movimento. Será a partir dessa multiplicidade de imagens que Deleuze buscará uma correspondência no universo de signos da imagem cinematográfica, dando para *signo* a seguinte definição:

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 grande classificação de Peirce – por que não coincidem, nem mesmo ao nível das imagens distintas? Mas, antes dessa análise que só mais tarde poderemos fazer, seremos levados constantemente a empregar termos que Peirce criou para designar este ou aquele signo, ora mantendo seu sentido, ora modificando-o ou até alterando-o completamente (por razões que serão precisadas a cada vez). (DELEUZE, 1985, p. 93).

Deleuze concebe o signo, então, como “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”. Pode-se perceber, de imediato, que não há nessa definição a presença de um terceiro, como ocorre em Peirce, que permitiria referir a primeira imagem à segunda. O que se tem é a ideia de um *ponto de vista* a partir do qual o signo, como imagem particular, remete a um tipo de imagem. Dessa forma, Deleuze compreende as imagens cinematográficas como signos que funcionam como imagens particulares que representam tipos de imagens sensíveis (*faneron*). De fato, ao longo de *A imagem-movimento*, o filósofo acaba por circunscrever seis primeiros tipos de imagens sensíveis aparentes: imagem-percepção, imagem-afecção, imagem-pulsão, imagem-ação, imagem-reflexão e imagem-relação (ou imagem-mental). Tais tipos de imagens podem ser, segundo Deleuze, reconhecidas no cinema da seguinte maneira: 1) imagem-percepção: refere-se ao plano geral e apresenta uma imagem que mostra a *percepção da percepção*, ou seja, apresenta o “olho do cinema”, quando a câmera “vê” o que uma personagem vê, ou também o modo como se vê, incluindo assim os efeitos de uma câmera acelerada ou uma câmera lenta; 2) imagem-afecção: refere-se ao primeiro plano, que enquadra um rosto ou algo rostificado, e que expressa uma pura qualidade ou potência; 3) imagem-ação: refere-se ao plano-médio, no qual as imagens são construídas a partir dos pares ação-reação, situação-oposição em um meio real atualizado; 4) imagem-relação: refere o movimento ao todo que ele exprime, seja a partir de relações naturais ou abstratas. Como já indicado, a imagem-percepção corresponderia à “zeroidade na dedução que se opera em função da imagem-movimento”. A imagem-afecção seria o equivalente da primeiridade, assim como a imagem-ação corresponderia à secundidade e a imagem-relação à terciridade.<sup>8</sup>

---

8 A imagem-pulsão (que corresponde aos fetiches e sintomas de um mundo originário) e a imagem-reflexão (que se compõe quando a ação e a situação entram em relações

Além disso, ele entende que todas as imagens terão, como um de seus aspectos, uma composição dupla, que lhes é comunicada pela imagem-percepção, “pois a percepção se prolonga por si mesma nas outras imagens”. Assim, haverá sempre, para cada tipo de imagem, um elemento que as refere à dimensão na qual todas as imagens agem e reagem umas sobre as outras, assim como haverá um outro elemento que as refere ao intervalo, que faz todas as imagens variarem em relação a uma só. Disso resultam, pelo menos, dois signos de composição para cada tipo de imagem. Um outro aspecto da imagem estaria ligado ao processo de dedução, que constitui a gênese das imagens, e que corresponde ao seu elemento genético. Encontra-se, então, além dos dois signos de composição, ainda um signo de gênese para cada tipo de imagem. Com isso se chegaria a pelo menos três signos por tipo de imagem. Essa tentativa de classificação ocupou todo o texto de *A Imagem-movimento* e resultou no seguinte quadro:<sup>9</sup>

Imagem-movimento							
Ponto de Vista \ Tipo de Imagem	Imagem-percepção Zeroidade	Imagem-afecção Primeiridade	Imagem-pulsão (Interm.)	Imagem-ação Segundidade	Imagem-reflexão (Interm.)	Imagem-relação Terceiridade	
Composição -A	Dicissigno	Ícone qualidade	Fetiches do bem	Synsigno	Figuras de atração	Marca	
Composição -B	Reuma	Ícone potência	Fetiches do mal	Índice	Figuras de inversão	Desmarca	
Gênese	Engrama	Qualissigno	Sintomas	Vestígio	Discursivo	Símbolo	

**Tabela 1 – Classificação Imagem-movimento**

Cabe destacar, nessa classificação, os signos que remetem à imagem-percepção ou *zeroidade*. Deleuze entende que o próprio modo de percepção é passível de nos oferecer signos distintos. Com efeito, se há signos de uma percepção de primeiridade (ícones como qualidade pura ou potência), ou uma percepção de segundidade (qualidades ou potências atualizadas), e, finalmente, de terceiridade (hábito que faz passar de uma imagem a outra), deve haver signos da *percepção* dessas percepções, revelados, precisamente, pelo “olho cinematográfico”. É o que ele conclui ao nomear *dicissigno* como a percepção no quadro de uma outra percepção, sendo ela uma percepção sólida, geométrica e física. Já o signo nomeado *reuma* seria a percepção daquilo que atravessa o quadro ou flui, correspondendo a um estatuto líquido da percepção. Por fim, haveria um estatuto gasoso da percepção, cujo signo, nomeado *engrama*, corresponderia a dinamismos da imagem como vibração,

---

indiretas) fariam um pouco o papel dos tipos degenerados em Peirce, segundo Deleuze, sendo que aqui são entendidas como imagens intermediárias, ou seja, se colocam entre a primeiridade e a segundidade (imagem-pulsão) e entre a segundidade e a terceiridade (imagem-reflexão).

9 As colunas referentes à imagem-movimento encontram-se detalhadas no glossário que Deleuze mesmo publicou ao final do livro *A imagem-movimento*.

aceleração, câmera lenta etc. Estaríamos aqui diante da dimensão dos *perceptos*, tal como serão definidos por Deleuze e Guattari em *O que é a filosofia?*, e que remetem aos blocos de sensações, compostos de perceptos e afetos puros, povoando uma instância assignificante e não-representativa. Deleuze chega mesmo a indicar um paralelo entre os estudos realizados por Mikel Dufrenne, sobre a fenomenologia da experiência estética, onde este fazia uma espécie de analítica dos *a-priori* perceptivos e afetivos, e a noção de primeiridade em Peirce, entendendo que os dois autores coincidem em vários aspectos (DELEUZE, 1985, p. 128). Na verdade, o que deve corresponder à primeiridade de Peirce será, com Deleuze, a dimensão do puro afeto como qualidade, correlato da imagem-afecção. A imagem-percepção, da qual se deduzem todas as outras, deve abrigar os perceptos puros, e que poderiam, inclusive, ter um paralelo com a noção de *percepto* do próprio Peirce.

## 7 Para além da terceiridade: os signos do tempo

Até o momento, observou-se que Deleuze extravasa a teoria das imagens de Peirce ao invocar a necessidade de uma *zeroidade*, anterior à primeiridade, como meio de se poder deduzir as imagens a partir de uma instância comum, no caso uma imagem-percepção. Mas ele também entende que não se pode encerrar a classificação das imagens na terceiridade, pois haveria ainda todo um conjunto de *imagens-tempo* que a ultrapassam. A terceiridade corresponderia à imagem-mental ou imagem-relação, que toma por objetos as relações, atos simbólicos, sentimentos intelectuais, e da qual os melhores exemplos se encontrariam no cinema de Hitchcock. Ocorre que ao apresentar essa imagem-relação, apenas no último capítulo de *A imagem-movimento*, Deleuze afirma que ela não poderia significar a consumação do cinema, mas sua mutação. Através do próprio desenvolvimento do cinema, e tendo Hitchcock como um ponto de passagem, “[...] era preciso que a imagem mental não se contentasse em tecer um conjunto de relações, mas que formasse uma nova substância. Era preciso que ela se tornasse realmente pensamento e pensante” (DELEUZE, 1985, p. 263). Deleuze associa o surgimento dessa nova imagem pensante à crise do cinema de ação, que seria, no estudo das imagens, correspondente a uma crise da imagem-movimento. Tal crise deve resultar na emergência, no cinema, daquilo que ele veio a nomear como *imagem-tempo direta*. A imagem-relação, portanto, no entendimento de Deleuze, não fecha o conjunto de imagens, como queria Peirce. Ela seria, na verdade, uma passagem para outras imagens, e que colocam em crise a imagem-movimento:

Então, um último problema se coloca: por que pensa Peirce que tudo acaba com a terceiridade, com a imagem-relação, e que não há nada além disso? Sem dúvida, isso é certo do ponto de vista da imagem-movimento: essa se vê enquadrada pelas relações que a referem ao todo que ela exprime, de modo que uma lógica das relações parece encerrar as transformações da imagem-movimento, determinando as mudanças correspondentes do todo [...]. Mas vimos signos que, corroendo a imagem-ação, exerciam também seu efeito numa direção e noutra da corrente, sobre a percepção, sobre a relação, e tornavam a pôr em questão o conjunto da imagem-movimento: são eles os opsígnos e os

sonsignos [...]. Não podíamos mais considerar a terceiridade de Peirce como o limite do sistema das imagens e dos signos, pois o opsigno (ou sonsigno) relançava tudo, de dentro. (DELEUZE, 1990, p. 47).

O cerne dessa ultrapassagem estaria, então, na dimensão de uma imagem-tempo direta, por diferença das imagens-tempo indiretas precedentes, onde o tempo é entendido a partir de uma subordinação ao movimento. É o caso da imagem-ação (segundidade) e da imagem-relação (terceiridade), ambas dependentes de uma leitura linear do tempo, subordinadas a um *antes* e um *depois*, um passado que já foi e um futuro que ainda será.

Aqui é necessário esclarecer alguns pressupostos da filosofia de Deleuze que estão presentes na leitura que faz do cinema e, sobretudo, dos conceitos que podem ser construídos a partir da arte cinematográfica. Desde a publicação de *Diferença e repetição*, texto que possui como linha condutora a crítica nietzschiana à imagem clássica do pensamento, Deleuze busca questionar as noções de reconhecimento e de sistema sensório-motor. A imagem-clássica do pensamento estaria então associada aos processos de reconhecimento, onde conhecer se reduz a reconhecer um objeto e representá-lo ao pensamento. Com isso, o pensamento se limita ao processo de abstração derivado da sensibilidade, portanto do sistema sensório-motor, que reúne percepção-afecção-ação. Por outro lado, pensar deve remeter, seguindo Nietzsche, àquilo que força a pensar, não sendo o pensamento uma atividade natural. Pensar se associa ao impensado do pensamento, a tudo que rompe com os hábitos e clichês, revelando as forças insondáveis do tempo e da vida. São esses pressupostos que, desde então, orientam as motivações da filosofia deleuziana, e são eles que também estão presentes nas reflexões que fez sobre o cinema. Quando ele parte de uma imagem-movimento para encontrar a imagem-percepção, seguida da imagem-afecção e da imagem-ação, isso remete apenas ao fundamento do sistema sensório-motor, que encontra na imagem-relação ou imagem-mental seu acabamento como processo de reconhecimento. Além disso, a imagem-movimento produz apenas uma imagem indireta do tempo. Será sempre a partir do movimento realizado que se deduz, de forma indireta, o tempo transcorrido. É o que Deleuze aponta quando escreve:

Mas, na medida em que os signos encontram sua matéria na imagem-movimento, formam os traços de expressão singulares de uma matéria em movimento, correm o risco de evocar mais uma vez uma generalidade que faria com que fossem confundidos com uma linguagem. A representação do tempo só é extraída deles por associação e generalização, ou como conceito. É esta a ambigüidade do esquema sensório-motor, agente de abstração. Apenas quando o signo se abre diretamente sobre o tempo, quando o tempo fornece a própria matéria sinalética, é que o tipo, que se tornou temporal, se confunde com o traço de singularidade separado de suas associações motoras. (DELEUZE, 1990, p. 57).

O caminho que ele segue deverá passar, então, pelos movimentos *aberrantes* da imagem, que rompem com as expectativas sensório-motoras que fundam a

imagem clássica do tempo como subordinado ao movimento regular. Deleuze recorre aqui à *Crítica da razão pura*, como contendo a primeira grande reversão kantiana: “é o movimento que se subordina ao tempo”, e faz referência à famosa proposição de Hamlet, “o tempo está fora dos eixos”:

É aí que se dá a reversão: o movimento já não é somente aberrante, mas a aberração vale agora por si mesma e designa o tempo como sua causa direta. “O tempo sai dos eixos”: ele sai dos eixos que lhe fixavam as condutas no mundo, mas também os movimentos de mundo. Não é mais o tempo que depende do movimento, é o movimento aberrante que depende do tempo. A relação *situação sensório-motora/ imagem indireta do tempo* é substituída por uma relação não-localizável *situação ótica e sonora pura/ imagem-tempo direta*. Os opsignos e sonsignos são apresentações diretas do tempo. (DELEUZE, 1990, p. 55, *grifo do autor*).

Essa busca pela apresentação direta do tempo é recorrente na obra deleuziana. Já em *Proust e os signos*, Deleuze explica que, na obra de Proust, “há signos que nos obrigam a pensar no tempo perdido, isto é, na passagem do tempo, na anulação do que passou e na alteração dos seres” (DELEUZE, 2003, p. 16). Também na *Lógica da sensação* encontra-se uma busca pela apresentação direta do tempo por meio da pintura: “É assim que a música deve tornar sonoras as forças não sonoras e a pintura, visíveis as forças invisíveis. É por vezes a mesma coisa: o Tempo, que é insonoro e invisível; como pintar ou fazer ouvir o tempo?” (DELEUZE, 1981, p. 39). Finalmente, ao longo de seus livros sobre o cinema, as reflexões sobre uma imagem-tempo direta sempre resultam numa mesma pergunta: “mas haveria uma imagem direta do tempo?”; “qual é a relação do signo e do tempo?”; “existem signos do tempo, signos especiais?” Vê-se que, por detrás do esforço de uma classificação de imagens e signos no cinema, o que parece orientar o projeto deleuziano é uma profunda reflexão sobre Kant e o problema do tempo, e que teve início em sua obra *Diferença e repetição*. A própria divisão em dois livros indica o peso desse projeto, já que o primeiro livro, *A Imagem-movimento*, volta-se aos aspectos do sensório-motor e da reconhecimento, enquanto o segundo, *A imagem-tempo*, explora as rupturas do movimento e o acesso a uma imagem direta do tempo. A classificação dos signos e das imagens-tempo que resultaram desse segundo livro sobre o cinema seria a seguinte:<sup>10</sup>

---

10 Note-se que as colunas referentes à imagem-tempo foram construídas com base nas informações ao longo do texto *imagem-tempo*, servindo assim como mera indicação.

Imagem-tempo				
Signos	Mnemo-signo Oniro-signo	Opsigno Sonsigno	Signo cristalino (Hyalo-signo): 1 - Atual/ virtual 2 - Límpido/ opaco 3 - Germe/ meio	Crono-signo Lekto-signo Noo-signo
Tipo de Imagem	Imagem- lembrança Imagem-sonho	Imagem ótica/ sonora pura	Imagem-cristal ou bifacial	Imagem tempo direta

**Tabela 2 – Classificação Imagem-tempo**

## 8 Considerações finais: a leitura de Deleuze sobre os signos em Peirce

Seria apenas no segundo capítulo de *A imagem-tempo* que Deleuze procuraria esclarecer como ele próprio entende a natureza do signo em Peirce. O filósofo francês reproduz, inicialmente, a definição de signo para Peirce:

O signo aparece em Peirce como combinando três tipos de imagens, mas não de qualquer maneira: o signo é uma imagem que vale por outra imagem (seu objeto), com referência a uma terceira imagem que constitui “o interpretante” dele, sendo este, por sua vez, um signo, ao infinito. Daí Peirce, combinando os três modos de imagem e os três aspectos do signo, tira nove elementos de signos, e dez signos correspondentes (porque nem todas as combinações de elementos são logicamente possíveis) (DELEUZE, 1990, p. 44).

Não custa lembrar que, até esse momento, Deleuze sempre fez referência à semiótica de Peirce como uma instância que lhe permitia pensar os signos fora dos limites da linguagem e da linguística. Foi assim, como se pôde ver, em *Mil platôs* e na *Lógica da sensação*, e também será esse seu interesse nos livros sobre cinema. Ou seja, Deleuze se interessa pela semiótica como campo de possibilidade de um pensamento assignificante, não-representativo, constituído por signos que são traços de expressão de uma matéria não linguisticamente formada. Nesse sentido, quando ele afirma, em *A imagem-tempo*, que “a força de Peirce, quando inventou a semiótica, esteve em conceber os signos partindo das imagens e de suas combinações, e não em função de determinações já linguísticas”, indica claramente aquilo que o aproximou do filósofo norte-americano. Mas ter *partido* de elementos sgnicos não-linguísticos não significa, ao final, que Peirce não tenha retornado aos pressupostos da linguística.

Essa parece ter sido a impressão final de Deleuze, pois quando reflete sobre o papel do “interpretante”, está inclinado a entender que o signo é uma terceiridade constitutiva de um conhecimento, que constitui uma relação cognitiva. Mas nesse caso, o que se pode chamar de conhecimento? Deleuze segue aqui as afirmações

que estão em CP 8.332, onde Peirce aponta que o conhecimento é uma operação que torna as relações eficientes. O signo, portanto, seria uma terceiridade que torna as relações eficientes. Deleuze lembra que foi Hume quem postulou a existência de dois tipos de relações: concretas (também chamadas de naturais) e abstratas. As relações concretas agem, elas fazem o espírito passar de uma imagem a uma outra, mas elas não são eficientes. Elas são ativas a se desenvolver, são ativantes. Assim, passamos, naturalmente, do retrato de alguém que conhecemos à lembrança desse alguém. Já as relações abstratas são ineficientes. Comparo duas ideias arbitrariamente unidas na imaginação. O que é tornar as relações eficientes? É torná-las operatórias. Segue-se então, segundo Deleuze, que uma definição nominal do signo em Peirce seria: o signo é uma imagem de terceiridade definida pelo fato de que torna as relações eficientes, que consiste em tornar as relações operatórias. Porém, ao se perguntar sobre a função do signo em relação à imagem, Deleuze, fazendo uma leitura de CP 8.332, conclui o seguinte:

Se perguntarmos qual é a função do signo em relação à imagem, parece ser uma função cognitiva: não que o signo faça conhecer seu objeto; ele pressupõe, ao contrário, o conhecimento do objeto em outro signo, mas lhe acrescenta novos conhecimentos em função do interpretante. São como dois processos ao infinito. Ou, o que dá no mesmo, dir-se-á que o signo tem por função “tornar eficientes as relações”: não que as relações e as leis não tenham atualidade enquanto imagens, mas não têm ainda a eficiência que as faz agir “quando é preciso”, e que só o conhecimento lhes dá. Mas, por isso, é possível que Peirce se revele tão linguista quanto os semiólogos. Pois, se os elementos do signo ainda não implicam privilégio algum da linguagem, isso já não acontece com o signo, e os signos linguísticos talvez sejam os únicos a constituir um conhecimento puro, quer dizer, a absorver todo o conteúdo da imagem enquanto consciência ou aparição. Eles não deixam subsistir matéria irreduzível ao enunciado, e reintroduzem assim uma subordinação da semiótica à língua. Peirce não teria, pois, mantido por muito tempo sua posição inicial, teria desistido de constituir a semiótica como “ciência descritiva da realidade” (Lógica). (DELEUZE, 1990, p. 44).

Como afirma James Williams, em seu artigo “Barthes, Deleuze, and Peirce: pragmatism in pursuit of the sign”, para Deleuze, “Peirce does not go far enough in tracking the reality of the sign because he imposes the triadic categories of the sign and their hierarchical structure rather than deducing it” (BOWDEN *et al.*, 2015, p. 53). Daí a afirmação de Deleuze: “Entendemos, pois, o termo ‘signo’ num sentido bem diferente de Peirce: é uma imagem particular que remete a um tipo de imagem, seja do ponto de vista de sua composição bipolar, seja do ponto de vista de sua gênese” (1990, p. 46). Mais profundamente, haveria outros aspectos que separam Deleuze e Peirce na compreensão do signo. O primeiro deles, ainda dentro do universo cinematográfico, se refere ao fato de que a ruptura do sistema sensorio-motor, que decorre da emergência dos movimentos aberrantes,

acaba por *inverter* a relação entre imagem e signo. Do mesmo modo que Deleuze encontra, nas pinturas de Bacon, a ruptura das formas dos corpos como fruto de uma deformação proveniente de variações alotrópicas na imagem pictórica, e que acabam por nos fazer “ver” o tempo, assim também serão os movimentos aberrantes no cinema, que corroem de dentro a imagem-movimento e que permitirão a aparição da imagem-tempo direta. Agora, no lugar de representar uma imagem, o signo deve *apresentar* diretamente a nova imagem-tempo:

Ao contrário, o vínculo sensório-motor fora rompido, e o intervalo de movimento fazia aparecer como tal *outra imagem que não a imagem-movimento*. O signo e a imagem invertiam, portanto, sua relação, pois o signo já não supunha a imagem-movimento como matéria que ele representava sob suas formas especificadas, mas se punha a apresentar a outra imagem da qual ele próprio ia especificar a matéria e constituir as formas, de signo em signo. Era a segunda dimensão da semiótica pura, não linguística. Ia surgir toda uma série de novos signos, constitutivos de uma matéria transparente, ou de uma imagem-tempo irreduzível à imagem-movimento, mas não sem relação determinável com ela. (DELEUZE, 1990, p. 48, *grifo do autor*).

Um segundo aspecto da diferença entre Deleuze e Peirce decorre do primeiro. Trata-se de uma reflexão que acompanha os estudos de Deleuze desde seu trabalho sobre os signos em Proust: o signo é o que *força* a pensar. Essa ideia de uma violência ao pensamento, causada pelo signo, e que deriva de Nietzsche, deve atravessar toda a obra deleuziana. O pensamento é uma força, uma potência, que é incitada, provocada, coagida e forçada pela ação dos signos. É assim que a interpretação nunca é natural, não decorre de uma boa vontade do pensador, mas requer um *esforço* exercido pelo pensamento no encontro com os signos. Esforço em alcançar o sentido de uma palavra, esforço na busca de uma lembrança, esforço para encontrar a verdade por detrás das mentiras do ser amado. “Pensar é sempre interpretar, isto é, explicar, desenvolver, decifrar, traduzir um signo. Só procuramos a verdade no tempo, coagidos e forçados” (DELEUZE, 2003, p. 91). Eis o que poderia resumir os trabalhos de Deleuze sobre o cinema, a busca por signos que forcem a pensar, sejam os signos da *zeroidade* na imagem-percepção, sejam os signos do afeto na imagem-afecção ou os signos do tempo na imagem-tempo direta. Após essas últimas considerações sobre a definição de signo em Peirce, não se encontrará mais nenhuma menção ao filósofo norte-americano na obra futura de Deleuze. Será possível, contudo, reconhecer na distância de sua última obra, *O que é a filosofia?*, traços de seu encontro com o pensamento peirciano, onde se encontra um último capítulo intitulado: “*percepto, afeto e conceito*”.

## Referências

BERGSON, Henri. *Matière et mémoire*. Paris: PUF, 1985.

BOWDEN, Sean; BIGNALL, Simone; PATTON, Paul. *Deleuze and pragmatism*. Nova York: Routledge, 2015.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

\_\_\_\_\_. *A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. *Pourparlers*. Paris: Minuit, 1990b.

\_\_\_\_\_. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Paris: De la Différence, 1981.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980

\_\_\_\_\_. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991.

DELEDALLE, Gérard. *Charles S. Peirce: Écrits sur le signe*. Paris: Seuil, 1978.

DYMEK, Anne. *Cinéma et sémiotique: Deleuze en question*. Lormont: Le Bord de L'eau, 2015.

GUATTARI, Félix. *L'inconscient machinique: essais de schizo-analyse*. Paris: Recherches, 1979.

IBRI, Ivo A. *Kósmos noetós: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce*. São Paulo: Paulus, 2015.

JAKOBSON, Roman. À la recherche de l'essence du langage. In *Diogene*, n. 51, Gallimard, p. 22-38, 1965.

PEIRCE, Charles S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. v. 1-8. Editado por HARTSHORNE, C. WEISS, P. & BURKS, A. W. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1958. [Citado como CP seguido pelo número do volume e número da página].

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SYKES, Geoffrei. The images of film and the categories of signs: Peirce and Deleuze on media. In *Semiotica: journal of the international association for semiotic studies*, n. 176, p. 65-81, 2009.

WAHL, Jean. *Traité de Metaphysique*. Paris: Payot, 1957.