

REFLEXÕES E REFRAÇÕES SOBRE A MEDIAÇÃO E A RE(A)PRESENTAÇÃO DA DANÇA NO CINEMA DOCUMENTAL CONTEMPORÂNEO

Cristiane Wosniak¹

Introdução

No presente artigo, investigo e proponho uma reflexão acerca de um provável diálogo entre os filósofos Charles Sanders Peirce (1839-1914) e Gilles Deleuze (1925-1995), tendo como assunto dessa conversa, a dança, ou antes, a imagem do corpo dançante mediada pela tela do cinema.

O objetivo da investigação recai sobre a elucidação dos modos como Deleuze se apropria dos signos de Peirce e os atualiza na construção de sua ontologia e partilha da imagem cinematográfica, ao pensar e propor um cinema da diferença. Ao distinguir situações sensório-motoras – características da imagem-movimento – de situações óticas (opsignos) e sonoras (sonsignos) puras, o filósofo francês transcende a própria classificação semiótica peirceana, criando, por refração, uma nova categoria de signos oriundos de sua formulação da imagem-tempo.

No percurso desta reflexão, a signagem² da dança provoca uma espécie de (des)tensionamento entre os conceitos de signo, imagem e (re)apresentação, para Peirce e Deleuze, encontrando pontos e zonas de contato entre ambos. Pretendo abordar, não apenas as rupturas, mas as próprias dobraduras ou refrações das imagens dançantes enquanto potências oníricas ou onirossígnicas que (per)duram e deslizam por entre situações óticas e sonoras puras no documentário poético contemporâneo.

Tomo como *corpus* de análise, uma cena específica do documentário *Pina* (2011), de Wim Wenders,³ como ilustração da lógica da imagem-tempo deleuzeana, propondo o argumento de que as imagens dos corpos dançantes na tela wenderiana, não são meras cópias referentes das ‘coisas’, mas as próprias ‘coisas’, que se entretecem no espaço-

¹ Universidade Federal do Paraná, Brasil.

² *Signagem* é o neologismo criado por Décio Pignatari (2004) para evitar usar o termo linguagem ao se referir a fenômenos não verbais, como por exemplo, a fotografia, a televisão, o teatro, e, neste caso, a dança, ou especificamente, o cinema ou documentário contemporâneo (sistema áudio-háptico visual).

³ *Wim Wenders*, nascido em Düsseldorf (1945), é um dos cineastas representantes do ‘novo cinema alemão’. Alcançou projeção internacional na década de 1980, com filmes como: *Tokyo Ga* (1985); *O Estado das Coisas* (1982); *Paris, Texas* (1984) e *Asas do Desejo* (1987). No final dos anos 1990, passa a se interessar pelo gênero documentário. Em 2011 dirige o documentário poético *Pina*, baseado na biografia, legado e obra de Pina Bausch, sua conterrânea, coreógrafa e criadora do *Tanztheater Wuppertal*, e que faleceu durante as filmagens. Para maiores informações sobre sua estética cinematográfica, consultar a obra *A Lógica das Imagens* (1987).

tempo, fazendo conversar/dançar, na mesma malha sígnica, de ordem reversível e especular, a imagem atual e a virtual.

Na fluência arbitrária destas imagens atuais e virtuais, por meio de *glissements*⁴ conceituais, surge, na transparência dos ‘lençóis do tempo’, a mais pura imagem do tempo: a imagem-cristal.

Deleuze situa a imagem-cristal como a potência expressiva da imagem-tempo do cinema moderno. O tempo é, em si, (re)dobrado e desliza entre os lençóis temporais. Este tipo de imagem explora e subverte o próprio tempo, visa torná-lo visível, e, nesta exploração, o que surge em primeiro foco é o caráter duplicado/especular/refratado do presente, que segundo Henri Bergson⁵ em sua obra *Matéria e Memória*, escrita em 1896 e Deleuze em *Imagem-Tempo: cinema 2* (2007) é sempre passado, ao mesmo tempo em que é presente, sendo a memória – o mnemosigno que atua no presente. É a imagem-cristal que potencializa a existência metafórica e efetiva de uma imagem atual e uma imagem virtual em simbiose coalescente.

O trecho analisado, a obra coreográfica *Kontakthof*(1978),⁶ de Pina Bausch⁷ é exemplarmente tratada no documentário de Wenders como uma ‘ode onírica’, implicando na passagem implícita de uma suposta realidade ou momento presente da

⁴ *Glissement*[trad.:deslizamento]. Espécie de intervalo/interstício entre uma e outra situação. Chave de acesso ao ‘espaço qualquer, pleno de vazio’ em potência reversível do tempo.

⁵ *Henri Bergson* (1859-1941). Foi um filósofo e diplomata francês. É conhecido principalmente por suas obras: *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*; *Matéria e memória*; *A evolução criadora* e *As duas fontes da moral e da religião*. Seu pensamento e sua obra são de grande atualidade e tem sido estudada em diferentes disciplinas - cinema, literatura, neuropsicologia, bioética, entre outras. Em 1927, recebe o Prêmio Nobel de Literatura.

⁶ *Kontakthof* foi criada em 1978 e é uma das peças lendárias de Pina Bausch. Seu cenário é cinza fosco e a representação é a de um salão de baile, com a sua linha de marcha de cadeiras, o seu fluxo de apresentação de cada um dos intérpretes à frente do palco, para o público. Entre homens e mulheres, as coisas nunca foram simples [mote recorrente de Bausch]. Divididos entre dois grupos, homens e mulheres dão início, após a (a) *apresentação* da ‘linha de coro’ a uma espécie de seduções estranhas, contatos agressivos entre si, o que provoca mal-estar e desconforto. *Kontakthof* é atemporal. Sua temática é universal. Bausch inicialmente criou a obra para o *Tanztheater Wuppertal*, sua companhia, em 1978. A obra foi retomada em 2000, com bailarinos com mais de 65 anos de idade e em 2008 com adolescentes (entre 14 e 18 anos de idade). O documentário *Pina Bausch: tanzträume* (2010), criado por Anne Linsel e Rainer Hoffman, aborda este processo de criação (revisitação de *Kontakthof*) para um grupo de adolescentes, como um projeto criativo de Bausch. Wenders se apropria desta ideia/projeto de Bausch e amplia este conceito, com a inserção, também, dos sexagenários, em seu filme documental. O legado bauschiano, assim, se (a)temporaliza.

⁷ *Pina Bausch* trabalha a partir do conceito de *tanztheater*. Segundo Vogel (2000), Servos (1984) e Schmidt (1992), neste processo, a fusão entre os elementos da dança e do teatro, são fundamentais. Seus textos dancísticos são sincréticos, dialógicos e intertextuais. Seu mote criativo é a relação tensiva entre homens e mulheres. A incapacidade de efetivar possíveis conexões comunicacionais. Nesta busca pelas oposições, efeitos contrários e dupla perspectiva, nasce o corolário-chave desta criadora vanguardista alemã: a fragmentação e a repetição do gesto como geradoras da ‘collage’ cênica proposta em todas as suas obras.

companhia *Tanztheater Wuppertal* a (re)apresentar sequências da obra dançante num teatro ou locação/encenada.⁸

A locação, vista como um espaço qualquer, é ora preenchida por espectadores (ver figuras 06, 07, 18, 22 e 24) a observarem os dançarinos/intérpretes e ora, ‘pleno de cadeiras vazias’. Seleciono este recorte, devido à coincidência da expressão ‘pátio de contato’ – que se constitui na tradução literal de *Kontakthof* – e as zonas/espacos de contato que pretendo enfatizar entre o pensamento de Deleuze e(m) Peirce. Os cortes entre as imagens do público ou da ausência dele no teatro, onde os atores-dançarinos estão performando, acontecem de forma abrupta e ilógica. Em meio ao desfile e (a)apresentação de gestos icônicos do elenco atual da companhia, ao som de músicas famosas da década de 1930, mesclam-se e fundem-se de forma coalescente, momentos compostos por imagens-sonho (onirossignos), quando o mesmo número de bailarinos, trajando figurinos semelhantes ao atual elenco de Wuppertal (ver figuras 03, 06, 08, 12, 13, 14, 18, 22, 23 e 24) e executando movimentos idênticos, (re)surgem, na tela, sob a forma inesperada, de um grupo de adolescentes (ver figuras 01, 02, 11, 15, 19 e 20). E em uma sequência ilógica, a partir de um ato cinematográfico [não sendo possível este ato performático no espaço-tempo real/físico de representação teatral], coloca-se em cena, num fluxo abrupto, um grupo de homens e mulheres sexagenários (ver figuras 04, 05, 09, 10, 16, 17 e 21). Estes estranhos e surpreendentes conjuntos heterogêneos, (a)temporalizam, na tela, o ato dançante. Suas condições/idades/individualidades não são necessariamente tematizadas. Wenders – numa alusão à imagem-tempo – faz com que os sujeitos dançarinos e(m) suas ações dançantes transcendam o esquema sensorio-motor para eclodir cinematograficamente em situações óticas e sonoras puras.

⁸ *Encenação-locação* – os quadros ou *frames* em *Pina* (2011) se sucedem explorando ambientes não relacionados e sem uma sequência lógica espaço-temporal: podem tanto ser narrados/capturados em um palco/teatro vazio ou pleno o que consiste na base cotidiana desses intérpretes de si mesmos no documentário, como podem deslocar-se para locações surrealistas e imprevisíveis, tais como colinas, fábricas, paisagens urbanas, rurais, etc., tal como requerem os pressupostos do *tanztheater* de *Wuppertal* em suas inúmeras colagens e hibridações estéticas. Estes deslocamentos espaciais na composição dos gestos dançantes ou imagens-sonho, na cena de *Kontakthof* do documentário em questão, pode estar associado ao que Fernão Ramos (2008) alude como encenação/locação em oposição à encenação construída. Wenders parece se apropriar do primeiro conceito enquanto ecos de sua própria asserção: sua indexação discursiva propõe em *Kontakthof*, o conforto da base destes artistas da dança – o Teatro – onde os sujeitos dançantes dão sustentação ao enunciado do sujeito-da-câmera. Wim Wenders, neste caso, como diretor/guia do sujeito-da-câmera, solicita, explicitamente, que os personagens (adultos, adolescentes e sexagenários) ‘encenem’ ou (a)presentem cenicamente seu depoimento. Em outras palavras: que desenvolvam imagens-sonho, sem um encadeamento espaço-temporalmente lógico. Com que objetivo? Provavelmente com a finalidade prática de figurar para a câmera um ato previamente explicitado.



Figura 01
(Frame de *Pina*/2011 de Wim Wenders)

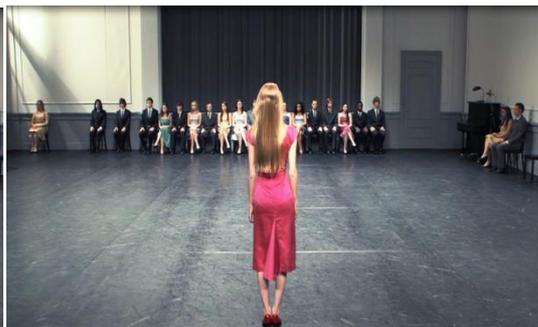


Figura 02
(Frame de *Pina*/2011 de Wim Wenders)



Figura 03
(Frame de *Pina*/2011 de Wim Wenders)



Figura 04
(Frame de *Pina*/2011 de Wim Wenders)



Figura 05
(Frame de *Pina*/2011 de Wim Wenders)



Figura 06
(Frame de *Pina*/2011 de Wim Wenders)



Figura 07
(Frame de *Pina*/2011 de Wim Wenders)



Figura 08
(Frame de *Pina*/2011 de Wim Wenders)



Figura 09
(Frame de *Pina*/2011 de Wim Wenders)



Figura 10
(Frame de *Pina*/2011 de Wim Wenders)

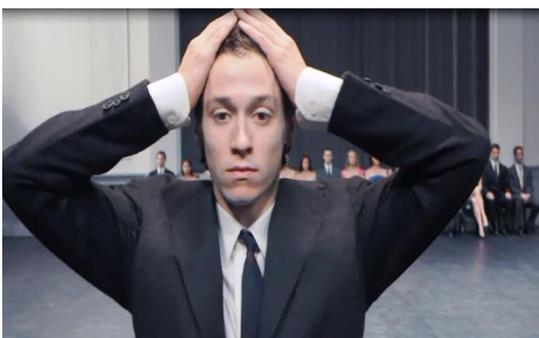


Figura 11
(Frame de *Pina*/2011 de Wim Wenders)



Figura 12
(Frame de *Pina*/2011 de Wim Wenders)



Figura 13
(Frame de *Pina*/2011 de Wim Wenders)

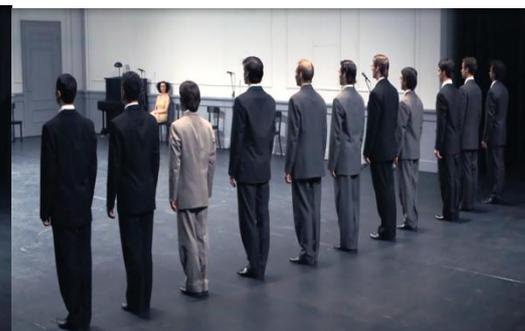


Figura 14
(Frame de *Pina*/2011 de Wim Wenders)



Figura 15
(Frame de *Pina*/2011 de Wim Wenders)



Figura 16
(Frame de *Pina*/2011 de Wim Wenders)



Figura 17
(Frame de *Pina*/2011 de Wim Wenders)



Figura 18
(Frame de *Pina*/2011 de Wim Wenders)



Figura 19
(Frame de *Pina*/2011 de Wim Wenders)



Figura 20
(Frame de *Pina*/2011 de Wim Wenders)



Figura 21
(Frame de *Pina*/2011 de Wim Wenders)



Figura 22
(Frame de *Pina*/2011 de Wim Wenders)



Figura 23
(Frame de *Pina*/2011 de Wim Wenders)



Figura 24
(Frame de *Pina*/2011 de Wim Wenders)

Nas palavras de Deleuze “o ato cinematográfico [no caso do tema dança] consiste em que o próprio dançarino entre em dança como se entra no sonho” (Deleuze, 2007: 79) ou em outras palavras: “a dança ao se fazer, traça [no tempo e no espaço] um mundo onírico” (op. cit.: 78).

Wenders, ao optar pela montagem-*cut*⁹, nesta cena, implica os intérpretes (de si mesmos) na passagem do narrativo ao espetacular. E nesta passagem, os planos, os cortes, os enquadramentos e, acima de tudo, a montagem, atuam e funcionam como agenciadores destes corpos (co)moventes que têm, literalmente, arrancados de seus estados corporais, suas qualidades intensivas e reativas, para dar vazão à pura potencialidade cristalina como forma de acontecimento. A dança, como explica Helena Katz (2005) torna-se, neste momento, o pensamento do corpo.

Em *Kontakthof*, sob a perspectiva de Wenders, não é possível observar e fruir uma ordem de acontecimentos dançantes logicamente encadeados: em cada corte na cena, o conjunto de intérpretes adultos, adolescentes e sexagenários são isolados, como um bloco (inter)dependente onde a subtração de conexões e traços de narrativa, acaba por constituir um campo espacial e temporal próprio. Pura potência qualitativa. Verifica-se a possível existência de um duplo movimento – imagem bifacial – a um só tempo atual e virtual, como um reflexo especular, a propor o trânsito e a coalescência entre estas duas possibilidades não antagônicas, mas possíveis, visto que se trata aqui, da ruptura de conexão direta a uma imagem ‘real’.

Kontakthof, cuja tradução consiste em ‘Pátio de Contatos’, parece propor uma zona de contato entre a teoria cinematográfica deleuzeana e a semiótica triádica peirceana. O paradoxo, entretanto, que estabelece uma fricção/fagulha e propõe esta ‘ignição reflexiva’ se dá pelo fato de que o ícone peirceano é apresentado e proposto por Deleuze, na composição genética da imagem-afecção, uma das possibilidades [tipologia] da imagem-movimento. Logo, como poderia o aspecto da primeiridade icônica impregnar e resistir no espaço da própria imagem-tempo, ater-se à ela e (re)viver na imagem-sonho, como potência onirossígnica?

Deleuze, em sua partilha ontológica das imagens, explicita que na passagem/ruptura do esquema sensorio-motor da imagem-movimento, para a

⁹ Montagem-*Cut* – chama-se corte seco à passagem de um plano a outro por uma simples colagem, sem que o *raccord* [efeito que garante a continuidade cinematográfica entre os planos] seja marcado, por um efeito de ritmo ou truques estruturais. A passagem de um segmento fílmico a outro é marcada por corte abrupto, propositalmente a fim de evitar encadeamentos lógicos e efeitos de transparência na narrativa. A ênfase, neste caso, recai sobre as imagens óticas e sonoras puras em seus efeitos e leituras abertos.

implicação em situações óticas e sonoras puras, ocorre a necessidade de transcender e atualizar a semiótica peirceana – restrita e finita, segundo o filósofo francês, em sua terceiridade – o que o leva a criar uma nova categoria sígnica, ancorada em termos como opsígnos, sonsígnos, mnemosígnos, tactissígnos, hialosígnos, lektossígnos, cronossígnos e no ossígnos.

Estaria a dança apta a propor a redenção e reversão e/ou refração da subordinação icônica à imagem-movimento (afecção), (co)relacionando o ícone também à imagem-sonho, em sua potência qualitativa e em seu devir infinito?

É neste panorama conceitual que a referida obra documental será cotejada; como objeto de análise reflexiva a partir das proposições de Deleuze, referentes ao conceito de imagem-tempo, em seus desdobramentos óticos e sonoros puros, à estética da imagem-sonho e às noções de temporalidade atual e virtual.

Em Peirce, proponho-me a resgatar a noção de imagem e representação, além de sua concepção filosófica na proposição de uma semiótica triádica, com a finalidade de alicerçar as bases do *corpus* selecionado para a análise.

A partir dessas teorias e conceitos, pretendo investir na elucidação dos seguintes problemas que norteiam a investigação: de que modo e com que meios os corpos em movimento se re (a)presentam na cena de *Kontakthof* e falam/dançam acerca de registros memoriais, afetividades, gestos icônicos, atualidades e virtualidades do universo de Pina Bausch e do *TanztheaterWuppertal*? Como o trecho *Konthakthofse* pronuncia e se constrói enquanto imagem-tempo com traçados oníricos em *Pina*? O documentário poético/performativo apresenta ou (re)presenta/encena a realidade?

Peirce e Deleuze: a imagem como organização em (de) pensamento

Deleuze, a partir do pensamento de intercessores, dentre os quais Bergson e, em parte, Peirce, tece considerações filosóficas e ontológicas acerca do cinema, como matéria de um novo tipo de pensamento. De forma rizomática¹⁰, como o conceito instaurado em parceria com Félix Guattari, o filósofo francês não propõe uma história

¹⁰ Deleuze e Guattari desenvolvem na obra *Mil Platôs – volume 1*, uma terminologia para designar um tipo de filosofia, pensamento que não se desenvolve evolutivamente seguindo uma linha arborescente (rígida, hierárquica, inflexível), mas seguindo uma lógica dos múltiplos singulares, ou em suas palavras: “um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança. A árvore impõe o verbo ‘ser’, mas o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e...e...e.’ Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser.” (Deleuze; Guattari, 1995: 37).

do cinema em seus dois volumes de livros dedicados a esta linguagem. Ao contrário, apresenta uma espécie de ensaio sobre a classificação das imagens por meio dos signos. Mas, o conceito de signo, seria o mesmo para Peirce e Deleuze? Esta concepção seria um ponto de contato ou atrito entre os filósofos?

Cabe salientar, que Deleuze insere sua imagem-tempo num domínio do qual Peirce, possivelmente estivera ciente, mas a partir do qual não se dedicara à elaboração de uma teoria dos signos específica. “Deleuze dedica-se a definir uma semiótica para signos do tempo [...] uma série de signos, nenhum deles da alçada peirceana, mas contidos em suas possibilidades.” (Cardoso Jr., 2006: 210). E como ambos os filósofos pensam a imagem e a representação? Para elucidar esta questão, estabeleço, de forma sintética, alguns pressupostos semióticos que irão sustentar o argumento dessa investigação e clarificar o embasamento imagético deleuzeano a partir das tricotomias sgnicas em Peirce.

A complexa Teoria Geral dos Signos desenvolvida por Charles Sanders Peirce propõe uma intensa sistematização científica por ele desenvolvida ao longo de quarenta anos de trabalho. É como um lógico-matemático e como filósofo, que Peirce concebe a Semiótica, como um estudo da linguagem.

Segundo o poeta e semioticista, Décio Pignatari (1979: 11), “para entender a sua Semiótica, é preciso entender a sua visão pragmática do mundo (foi ele quem cunhou a palavra *pragmatismo*), ou aquilo que ele chamava de *faneroscopia* (fenomenologia)”.¹¹

A Semiótica, considerada a teoria de estudo dos signos é antes “o estudo das relações existentes entre sistemas de signos” (op. cit.: 15) nos quais aprofunda a verificação da sintaxe, classificando suas unidades mínimas em categorias distintas. No estabelecimento de um processo relacional, Peirce introduz um terceiro elemento “a que deu o nome de *interpretante*, um supersigno que está sempre se refazendo ao refazer a relação entre o signo e o objeto” (op. cit.: 27). A partir da inclusão de um terceiro elemento, rompe-se a lei de relação diádica entre signo/objeto, significante/significado,

¹¹ A Fenomenologia, uma quase-ciência, se propõe a investigar os modos como apreendemos algo, um fenômeno qualquer que apareça à nossa mente. A pesquisa fenomenológica acontece, servindo-se do método do ‘agrupamento’ ou do ‘enquadramento’. É assim que nascem as classificações (tricotomias) da complexa arquitetura filosófica, elaborada por Charles Sanders Peirce. “Toda e qualquer coisa se enquadra em três categorias: *Primeiro, Segundo e Terceiro*.” (Pignatari, 1979: 11). Para Peirce, a fenomenologia fornece as fundações para as três ciências normativas: Estética, Ética e Lógica. A Lógica é o outro nome da Semiótica. Esta por sua vez, enquadra-se em três outras categorias: a gramática especulativa, a lógica crítica e a metodêutica ou retórica especulativa. É na gramática especulativa, ou seja, no estudo dos signos e das formas de pensamento que se encontra o elo de conexão mais intensivo com a classificação dos signos e das imagens segundo Deleuze.

pois é com este terceiro que se dará início à atividade cognitiva, ou seja, é na relação com o interpretante que se elabora o conhecimento. Este rompimento diádico, parece indicar um dos pontos de contato intelectual entre Peirce e Deleuze, numa crítica à limitação imposta à semiologia de origem francesa, em muito atrelada à questão linguística. É no encadeamento relacional de três termos que, para Peirce, surge o Signo:

Signo ou Representamen é um Primeiro que está em tal genuína relação com um Segundo, chamado seu Objeto, de forma a ser capaz de determinar que um Terceiro, chamado seu Interpretante, assuma a mesma relação triádica (com o Objeto) que ele, signo, mantém em relação ao mesmo objeto (CP, 2.274).¹²

Peirce toma como ponto de partida para seus estudos, os fenômenos. Como uma estrutura científica fenomenológica, ele cria as categorias do pensamento e da natureza.¹³ Estas categorias, em número de três, permeiam toda a arquitetura de sua obra e se referem aos modos de operação do pensamento como signo, que se processa na mente humana.

A Primeiridade ou *Firstness* – está ligada às ideias de acaso, imprevisibilidade, potência criadora, indeterminação, frescor, originalidade, espontaneidade, qualidade/qualis, presentidade, imediatidade, mônada. E segundo Pignatari (1979: 22-23) ao traduzir Peirce (CP, 8.328), “modo ou modalidade de ser daquilo que é tal como é positivamente e sem qualquer referência a outra coisa.” Na relação com a primeira tricotomia, o signo em seu fundamento ou relação com o meio, apresenta-se como mera qualidade ou *quali-signo*; em relação ao seu objeto, como existente concreto ou *ícone* e na relação com seu interpretante, como lei geral ou *rema*;

A Secundidade ou *Secondness* – está ligada às ideias de dualidade, ação-reação, conflito, aqui e agora, esforço e resistência, díade. E segundo Pignatari (op. cit.: 22-23)

¹² Segundo Pignatari, as citações da obra de Peirce seguem uma padronização (CP) que fazem referência à edição *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Harvard University Press, 1931-1958, 8 v. Os seis primeiros volumes (1931-35) foram organizados por Charles Hartshorne e Paul Weiss; os dois últimos (1958), por Arthur V. Burks. No código, a primeira cifra reporta-se ao volume, a segunda ao parágrafo. O critério continua válido para a nova edição, em quatro volumes duplos.

¹³ Peirce publicou, em 1867, *Uma Nova Lista de Categorias*, na qual apresenta a classificação dos signos em três categorias inicialmente denominadas *Qualidade, Relação e Representação*. Embora durante anos o filósofo tenha tentado refutar suas próprias categorias, acabou por perceber a força e aplicabilidade que possuíam e dezoito anos mais tarde, em 1885, escreveu um outro artigo, até hoje ainda parcialmente inédito, chamado: *Um, Dois, Três. Categorias Fundamentais do Pensamento e da Natureza*. Em 1902, as categorias são admitidas como o cerne de sua doutrina lógica. [...] As categorias foram denominadas *firstness, secondness* e *thirdness*. As categorias universais ou elementos do pensamento descobertas por Peirce, pela análise lógica do fenômeno mental, estendem-se, a partir desse raciocínio, para toda a natureza.

ao traduzir Peirce (CP, 1.356-359), “modo de ser daquilo que é tal como é, com respeito a um segundo, mas sem levar em consideração qualquer terceiro.” Na relação com a primeira tricotomia, o signo em seu fundamento ou relação com o meio, apresenta-se como reação ou *sin-signo*; em relação ao seu objeto, como referência ou *índice* e na relação com seu interpretante, um *dicente*;

A Terceiridade ou *Thirdness* – está ligada às ideias de generalidade, de lei, legitimidade, ato de continuidade, crescimento, representação, mediação ou tríade. E segundo Pignatari (op. cit.: 22-23) ao traduzir Peirce (CP, 8.328), “modo de ser daquilo que é tal como é ao estabelecer uma relação entre um segundo e um terceiro.” Na relação com a primeira tricotomia, o signo em seu fundamento, apresenta-se como possibilidade ou *legi-signo*; em relação ao seu objeto apresenta-se como um fato ou *símbolo* e em relação com o interpretante, apresenta-se como razão, ou *argumento*.

A partir dessas três categorias fenomenológicas, pode-se afirmar, que a terceiridade também pode ser denominada de mediação. Esta ideia é defendida por Santaella em sua obra *Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica* (2012) ao afirmar: “Peirce diz que a manifestação mais simples de terceiridade, que também significa continuidade [...] está na noção de signo. Ou seja, o signo é um primeiro que põe um segundo, seu objeto, numa relação com um terceiro, seu interpretante. O signo é, portanto, mediação.” (Santaella, 2012: 80). Mas, seria a mediação levada em consideração no conceito de signo em Deleuze?

Numa leitura atenta de *Imagem-tempo*, encontra-se uma pista na elucidação desta questão: “signos são os traços de expressão que compõem as imagens, e não cessam de recriá-las, carregados ou carreados pela matéria em movimento” (Deleuze, 2007: 47). Nesta concepção, os signos são elementos constitutivos, mas, não representativos, da imagem. Para Deleuze, segundo o filósofo Jacques Rancière (2013), uma imagem “não é o que vemos, nem uma cópia das coisas, formada por nossa mente” (Rancière, 2013: 115). Haveria aqui um leve atrito com a imagem considerada em Peirce?

Deleuze inscreve sua reflexão no prolongamento da revolução filosófica representada, para ele, pelo pensamento de Bergson. Ora, qual era o princípio dessa revolução? É abolir a oposição entre o mundo físico do movimento e o mundo psicológico da imagem. As imagens não são as cópias das coisas. São as próprias coisas, o ‘conjunto do que aparece’, isto é, o conjunto do que é [...]. As imagens, portanto, são propriamente as coisas do mundo. Uma consequência deve, logicamente, decorrer disso: o cinema não é o nome de uma arte. É o nome do mundo. (op. cit.: 115).

Em *Imagem-Tempo*, portanto, encontra-se uma tese radical. Afirma Deleuze, que, não são nem o olhar, nem a imaginação, nem a arte que constituem as imagens. As imagens não precisariam ser constituídas. Uma imagem existe em si mesmo, como potência, como qualidade. Uma imagem não é uma representação mental. Uma imagem é matéria-luz em movimento.

Por sua vez, na postulação semiótica peirceana, verificamos que o conceito mais restrito de imagem como signo que representa algo por semelhança na aparência, corresponde ao primeiro tipo de signo icônico ou hipoícone,¹⁴ justamente aquele que Peirce chamou de imagem. Inicialmente a imagem configura-se para quem a visualiza, como um signo icônico [qualidade, potencialidade, a imagem em si – ponto de contato com a imagem deleuzeana], embora possa ser indicial e simbólica, conforme o tipo e o contexto no qual é apresentada.

E na questão da imagem da dança na tela cinematográfica? Quais seriam as implicações acerca do corpo dançante quando interfaceado pelo cinema? Nesta instância comunicacional, o ícone transitaria pelo indicial? Cabe lembrar que:

Um ícone é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui, quer um tal Objeto exista ou não. É certo que, a menos que realmente exista um tal Objeto, o Ícone não atua como Signo. Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente ou uma lei, é um ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um signo seu. (CP, 2.247).

Ao se considerar o movimento dançante como signo – ícone cinético – a dança como objeto em si desaparece, substituída pela imagem da dança, formando, portanto, outro signo – a imagem dinâmica do movimento.

A signagem da dança, no documentário poético contemporâneo *Pina*, como forma de (re)apresentação, corporifica-se em uma materialidade singular, dispositivo, suporte, canal ou *medium* de matriz icônica, que encontra no *sin-signo* indicial, dicente, um dos focos possíveis para sua inteligibilidade. Mas, não o único. Sendo o movimento, um ícone, a imagem em movimento do movimento é um ícone do ícone, signo do signo. Embora o caráter de (re)apresentação – pois trata-se de imagem dinâmica – esteja

¹⁴ Peirce denomina de *hipoícone* o signo icônico degenerado, que representa seu objeto principalmente através da similaridade, não importando qual seja seu modo de ser. Segundo Pignatari (1979: 29) os *hipoícones* podem ser classificados em três tipos: *Imagens* – participam de qualidades simples, ou primeiras primeiridades; *Diagramas* – representam algo por relações diádicas, análogas em algumas de suas partes; *Metáforas* – representam um paralelismo com alguma *outra* coisa.”Pignatari salienta que estas tricotomias do ícone também obedecem à gradação das categorias, sendo a *imagem* mais próxima do ícone propriamente dito, e a *metáfora*, mais afastada dele – mais próxima, portanto do símbolo.

fundamentado numa relação de similaridade formal e, portanto, icônica, esta similaridade está embutida na referencialidade, característica primordial do índice. Lembrando que, “um índice envolve a existência de seu objeto” (CP, 2.315). E ainda: “índice: um signo ou representação que se refere a seu Objeto não tanto em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que este objeto acontece ter, mas sim por estar numa conexão dinâmica (espacial, inclusive) com o Objeto” (CP, 2.305). Como representação dinâmica e visual, o movimento é apresentado numa superfície ou canal definido pela tela cinematográfica, sujeito a cortes, planos, enquadramentos e montagem, de acordo com sua visualização no espaço bidimensional. A imagem na tela, em si, caracteriza-se como índice genuíno, pois a conexão entre o texto documental áudio-hapticovisual e o objeto-corpo em movimento filmado é física, dinâmica e existencial.

Mas, num nível reflexivo sobre a imagem cinematográfica, pergunto-me: quais seriam as relações entre o conceito de *mimesis* e *diegesis* e o que estaria sendo ‘conversado’ entre Peirce e Deleuze sobre estes importantes aspectos?

A noção de *mimesis*, que comumente é associada à ordem da ‘imitação’, das aparências/semelhanças, das essências, das ações, tem sido objeto de estudo e análise de muitos teóricos, desde os filósofos da Grécia Antiga.

De acordo com a autora, Denise Azevedo Duarte Guimarães (2012), na concepção de vários pensadores em diferentes áreas do conhecimento “o imaginário liga-se ao conceito de representação, articulando sua causalidade figurativa e a sua face simbólica.” (Guimarães, 2012: 195). Enquanto para Platão, argumenta Guimarães, a verdade da arte reside em sua relação direta – *mimesis*¹⁵ – com o real/referente, para Aristóteles, ao contrário, a verdade de uma obra reside em sua verossimilhança que não é, necessariamente, o mundo real, palpável, ou uma verdade absoluta, sendo apenas semelhante parecido com o verdadeiro/referente, ou seja: “é a verdade possível, que é construída dentro de uma imitação, por uma necessidade interna da representação.” (op. cit.: 195-196).

¹⁵ Segundo Denise Azevedo Duarte Guimarães (2012), *amimesis* platônica é diferente da aristotélica. Platão partiria do pressuposto de que na arte, o mundo das ideias é imitado pela natureza e depois pelo poeta/artista, tornando-se, portanto, cópia da cópia. Aristóteles, por sua vez, tomaria a natureza como ‘ignição’ para um tipo de *mimesis* ligado à ordem da representação – ou seja: sua concepção faz da arte um processo infinito de criação em potencial. Nesta abordagem aristotélica, o imitador/artista deixa de ser um simples (re)produtor e sua obra não é mais uma simples cópia da aparência das ‘coisas’, mas convoca as forças da imaginação em seu processo criativo.

Na imagem cinematográfica, percebe-se que a imagem-movimento configura uma ‘realidade’ ancorada mais na essência e na *diegesis*,¹⁶ ou verossimilhança, do que no virtual ou potencial. Já na imagem-tempo, configura-se uma espécie de transmutação da *mímesis*, onde ‘imitar não é necessariamente copiar’.

A arte cinematográfica, assim como a dança – o gesto icônico cinético – pode complementar a natureza sem, necessariamente confundir-se com ela. Neste sentido, *amímesis* aparece, ao menos, neste objeto de investigação, como transcendência para uma capacidade de gerar, de (re)criar a realidade, absorvendo a essência das coisas, mas, ao mesmo tempo, revigorando-as.

A partir da filosofia peirceana, Deleuze faz um questionamento crítico sobre a ontologia da imagem: “por que pensa Peirce que tudo acaba em terceiridade, com a imagem-relação, e que não há nada, além disso?” (Deleuze, 2007: 48). Com a imagem-tempo, Deleuze propõe uma superação da terceiridade peirceana, mas não da semiose, visto que esta última é infinita:

O intervalo do movimento não era mais aquilo em relação a que a imagem-movimento se especificava em imagem-percepção, numa extremidade do intervalo, em imagem-ação na outra extremidade, e em imagem-afecção entre as duas, de modo a constituir um conjunto sensório-motor. 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 [...]. 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. (op. cit.: 47-48).

A partir deste pensamento/argumento, Deleuze já não consideraria mais a terceiridade de Peirce como um agente limitador do sistema das imagens e dos signos, pois a sua concepção de *opsignos* e *sonsignos* puros, (re)lançava/atualizava uma nova hipótese: por meio da montagem – que no entendimento de Deleuze constitui o todo e nos dá uma imagem do tempo – teríamos acesso a imagens sonoras e óticas puras, isentas de qualquer referente fora delas mesmas.

O argumento a ser explicitado, a seguir, é o de que, os corpos dançantes e (co)moventes – em *Konhakhthof (Pina)* – (re)estruturando-se a partir da imagem-tempo

¹⁶ Também foram Platão e Aristóteles que diferenciaram *mímesis* de *diegesis*. A *diegesis* não é a (re)apresentação do real através da arte e sim, a ‘encenação’. Na cena, os atores ou os dançarinos descrevem eventos e atuam ou dançam. É na *diegesis* que o autor leva o espectador ou leitor diretamente a expressar livremente sua criatividade, fantasias, sonhos, em contraste com a *mímesis*.

deleuzeana e, em específico, por meio da imagem-sonho [subdivisão estrutural da imagem-tempo], também se atualizam e se transformam, nesse percurso sógnico, em pura imagem-cristal, numa refração de imagens óticas e sonoras puras, porém levemente impregnadas, em algumas instâncias, do afecto icônico da imagem-afecção.

Enquanto significado, um signo poderá conter várias concepções a depender do contexto, do repertório¹⁷ dos sujeitos envolvidos no processo de leitura, na recepção/fruição e na construção de sentido por meio da relação entre os signos ou a somatória das experiências do presente e do passado.

A partir dessas reflexões, acredito que a imagem cinematográfica é apreendida e fruída como uma (re)apresentação de algo e, portanto, considerada como um objeto. Um signo cinematográfico. As imagens seriam os signos cinematográficos, não havendo diferenciação entre signo e imagem, visto que “o signo é imagético e uma imagem mental por si só já se faz signo” (Costa, 2013: 2).

Cabe lembrar que Peirce (1974), distingue dois tipos de objeto: 1) Objeto Imediato – “é o objeto dentro do signo”, o objeto “como o signo mesmo o representa e cujo ser depende, portanto da representação dele no signo” (CP, 4.536) e 2) e o Objeto Dinâmico ou Mediato ou Real – “é o objeto fora do signo”; é a realidade que, de uma certa maneira, realiza a atribuição do signo à sua representação” (CP, 4.536). Segundo o semioticista Winnfried Nöth, “é imediato e dinâmico porque só pode ser indicado no processo da semiose [...] deixando para o intérprete descobri-lo por experiência colateral” (Nöth, 2003: 68).

Para Peirce, o processo de semiose continuaria até que se chegasse a uma última interpretação (se fosse possível tal resultado) e que consistiria na fusão do objeto imediato e dinâmico do signo, ou em outras palavras, a identificação plena entre o que pensamos ser um objeto e sua condição real, de existente. E neste sentido, as relações entre objeto imediato e dinâmico são importantes para que se estabeleçam não apenas zonas de contato, mas também pontos de fricção ou atrito entre os termos peirceanos e as diferenças marcantes apontadas por Deleuze em suas imagem-movimento e imagem-tempo. Destaca-se o seguinte argumento:

¹⁷ Para que haja efetivamente a comunicação, como nos afirma Pignatari (2002: 65) deve-se pressupor a existência de um repertório e de um código comum a transmissor e receptor. “Todo signo novo, externo ao código, é ininteligível.” Entendendo-se por repertório, uma espécie de vocabulário, ou segundo Coelho Netto (2003: 123) “o estoque de signos conhecidos e utilizados por um indivíduo”. Podemos afirmar que uma mensagem será ou não significativa, produzindo alterações de comportamento, conforme o repertório desta mensagem pertencer ou não ao repertório do receptor/espectador/leitor.

O que estatui a imagem-movimento é análogo àquilo que Peirce definiu como determinação lógica do Objeto Imediato pelo Objeto Dinâmico. Para Peirce, a primeira premissa é a de que o Objeto Imediato é logicamente determinado pelo Objeto Dinâmico. Para Deleuze a Imagem-movimento expressa organicamente o movimento do mundo. [...] Como figura da imagem-tempo, o processo se dá não a partir da determinação lógica do Objeto Dinâmico sobre o Imediato, mas da primazia material do signo como condição de inteligibilidade. O signo em Peirce é primeiro em relação ao objeto dinâmico, que é segundo. Tal perspectiva é a condição lógica, em Deleuze, de um de seus conceitos mais fecundos e que funda a Imagem-Tempo: o da fabulação. (Silva; Costa, 2010: 174).

É pela ação do signo – semiose – que a fabulação torna-se possível. Admito, aqui, que a fabulação, é a interrupção do esquema sensório-motor, do encadeamento de (re)apresentação contínua. Trata-se de imprimir a memória e o sonho no tempo presente, fazendo com que o presente narrado possa reunir o passado e o futuro na forma como se re(a)apresenta ao espectador/leitor.

Gilles Deleuze: cinema como acontecimento ou como (re)apresentação?

O que parece atrair Deleuze, após a leitura de *Matéria e Memória* (1896) de Bergson, é a possibilidade visionária na transposição de temporalidades múltiplas e a questão do ser e da matéria serem instáveis e dinâmicos, o que se pode aplicar às durações e justaposições espaço-temporais da linguagem cinematográfica.

Segundo o teórico de cinema, Robert Stam (2003), o que interessa a Deleuze “não são as imagens de algo, que constituiriam uma *diegesis*, mas as imagens captadas no fluxo de tempo heraclítico, o cinema como acontecimento e não como representação.” (Stam, 2003: 284). Deleuze teoriza a transição (estilística, narratológica e filosófica) entre o cinema clássico, representado pela imagem-movimento ao cinema moderno, que, em sua visão, inaugura a imagem-tempo e o cinema da diferença; o cinema como forma de pensamento.

De forma sintética, apresento alguns pontos essenciais na concepção deleuzeana das suas duas tipologias de imagem cinematográficas, que serão imprescindíveis na análise do *corpus* da investigação:

Imagem-movimento

Conclui Deleuze, que o cinema clássico não nos dá uma imagem acrescida de movimento, mas se configura como imagem-movimento, ou seja, o movimento ocorre

(ilusoriamente) nos intervalos dos fotogramas. Como agenciamento primordial deste conceito, verifica-se a ênfase na montagem e nos movimentos da câmera. Nesta tipologia cinematográfica, surgem, em analogia e com embasamento na semiótica peirceana [gramática especulativa], três tipos de imagens: 1) Imagem-afecção – caracterizada pela qualidade ou potência expressiva (relacionando-se à noção peirceana de primeridade/*firstness* ou com o caráter monádico do ícone). A imagem-afecção funciona como uma espécie de signo icônico onde o afecto [aquilo que a imagem está apta a ser, sua inteligibilidade qualitativa, sem o acesso ao fora de campo contextual] constitui-se como possibilidade imanente e de frescor inusitado de um signo em sua primeiridade. Deleuze toma como exemplificação, cenas fílmicas em *close* às quais se refere como ‘rostidade’; 2) Imagem-ação – caracterizada pela atualização em estados ou forças de ação e reação. Neste tipo de imagem o meio ambiente (geográfica e historicamente já determináveis) é um facilitador da atualização do afecto/primeiridade. A esta imagem, relaciona-se a noção de secundidade/*secondness* cujo caráter diádico aponta para o índice peirceano. Trata-se da categoria do real, do existente, exemplificado por Deleuze com cenas de filmes em plano médio; 3) Imagem-relação/mental – as personagens não somente agem e/ou reagem, mas entraria em ação o fator contextual. As ações simbólicas acionam sentimentos intelectualizados, estabelecendo relações em camadas diversas a depender do nível repertorial do espectador/leitor/fruidor. Relaciona-se à noção peirceana de terceiridade/*thirdness*, cujo caráter triádico e relacional – entre o que está dentro e o que está fora do quadro fílmico, se constitui no aspecto de legibilidade simbólica. Em Imagem-movimento ainda podemos apurar a existência, segundo Deleuze, de uma espécie de Imagem-percepção, questionando em Peirce a inexistência, em sua gramática especulativa, de um suposto grau zero ou ‘zeroidade de percepção’ (prévio ainda ao ícone da primeiridade ou da imagem-afecção, ou antes, mesmo da afecção icônica tomar corpo em sua qualidade potencial);

Imagem-tempo

Segundo os pesquisadores Alexandre Rocha da Silva e Rafael Wagner dos Santos Costa (2010), foi em Bergson que Deleuze foi buscar a noção de tempo e duração para embasar sua caracterização do cinema da diferença ou da imagem-tempo. Bergson defende a ideia de que o tempo deixa de ser apenas sucessão (crítica que pode ser feita

ao cinema clássico da imagem-movimento) para se apresentar como (co)existência. Surgem, em devir pleno, novas abordagens e percepções de uma temporalidade caracterizada, segundo Deleuze, a partir da inauguração do cinema moderno, como uma organização ou forma de pensamento. O esquema sensorio-motor e as noções e reações de causa e efeito são rompidas para dar lugar a situações óticas (opsignos) e sonoras (sonsignos) puras. Novas categorias imagéticas e sígnicas precisam ser instauradas, numa superação à representação triádica do signo em Peirce. Nasce assim, as seguintes imagens-tempo: 1) Imagem-sonho (onirossignos): apresentam potenciais ou qualidades do presente (caráter atual) sem correlações ou determinações fixas. O passado se atualiza constantemente, como numa face especular na ação presentificada, sem necessariamente, a intermediação entre o lembrado (virtual) e o atual. “Pela definição de Bergson, as lembranças em estado de circuitos estariam mais ou menos elípticas, onde níveis de passados se entrecruzariam de forma quase simultânea até que se apresentassem estímulos do mundo que reconduzisse essas lembranças às suas atualizações” (Silva; Costa, 2010: 181). Estes circuitos de sonhos permitem tecer possíveis linhas de fuga para uma espacialização do tempo, devido às suas anamorfozes. Entra em jogo o ‘devir’ que pode prosseguir ao infinito. Neste tipo de imagem os objetos e os meios adquirem (in)consistência de um (a)realidade material autônoma, sem compromisso com o ‘real’. No campo técnico, as imagens são impregnadas, na montagem, com a sobriedade da montagem-*cut*, por exemplo, dos cortes abruptos e ilógicos entre um quadro e outro [ênfasis este recurso porque é o que será explorado na análise]; 2) Imagem-lembrança (mnemossignos) – nesta perspectiva cada imagem atualiza a precedente e é atualizada pela seguinte para “quem sabe, retornar à situação inicial” (op. cit.: 182). No campo técnico sobressai-se o *flash-back* como fio condutor da narrativa; 3) Imagem-cristal – neste tipo de imagem, que ‘coroa’ a imagem-tempo, percebe-se o virtual e o atual como possibilidades reversíveis em sua face especular. Os cortes irracionais são abundantes, pois a manifestação direta da imagem tempo encontra-se totalmente imersa no tempo. Somente no tempo.

A partir da exposição dessas considerações acerca da partilha da imagem, em Deleuze, adentro na análise, propriamente dita, do *corpus* da investigação, com o objetivo de evidenciar alguns aparatos teóricos conceituais, referentes à imagem-tempo.

Kontakthof em Pina de Wim Wenders: pátio de contatos dos corpos (co)móventes

Uma jovem de cabelos louros e soltos caminha à frente da cena/locação encenada, ao som de uma música suave e ritmada, dos anos 1930, dirigindo-se ao sujeito-da-câmera e, por consequência, ao espectador. Usa um vestido rosa, curto e sem mangas e sapatos da mesma cor. À frente do palco, permanece imóvel como numa (apresentação) ou desfile. Mostra-se, ou antes, deixa-se mostrar, inerte, mantendo os braços caídos ao lado do corpo franzino (ver figura 01). O teatro apresenta cadeiras vazias. Atrás da moça de rosa, encontram-se sentados, um grupo de jovens, com roupas de festa/gala. As moças usam vestidos coloridos e têm as pernas cruzadas. Os rapazes usam ternos sóbrios e gravatas e suas mãos estão apoiadas sobre os joelhos. No mesmo plano, a jovem vira-se de costas para o sujeito-da-câmera e nesta atitude, (a)presenta-se, agora, para o grupo de jovens sentados (ver figura 02). Ao virar-se novamente para frente, ocorre um corte abrupto e num ato cinematográfico, a imagem que vemos em primeiro plano (*close*) é a de uma mulher madura, loura, trajando o mesmo tipo de vestido, anteriormente descrito. Ela leva as mãos à cabeça e olha fixamente à frente (ver figura 03). Ao abaixar lentamente as mãos ocorre novamente um corte abrupto e no novo plano, apresenta-se uma senhora sexagenária, identicamente vestida às suas antecessoras na tela. Esta última leva as mãos à cintura e continua a olhar fixamente em frente (ver figura 04). Em seguida, a câmera, num movimento de recuo, mostra todo o seu corpo num plano geral e o que se observa, no fundo do palco, é o mesmo arranjo de pessoas, sentadas em posição idêntica ao grupo inicial, na abertura da cena. O inusitado, entretanto, é que o grupo observado é composto, agora, por sexagenários de ambos os sexos (ver figura 05). A câmera recuando ainda mais amplia o campo fílmico e num falso-*raccord*,¹⁸ permite antever pessoas (público/espectadores) na plateia desta locação/encenação. Nova perspectiva se constitui: o grupo que surge, após este efeito de

¹⁸ Falso-*raccord* é uma articulação mal estruturada, mal realizada entre os planos, não possibilitando ao espectador/leitor a noção de continuidade. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2003), trata-se, do ponto de vista estético de uma mudança de plano que nega, propositalmente, a lógica a transparência que atua na articulação de sentido. Nega-se o *continuum* do espaço-tempo. Este recurso parece estar presente nas cenas analisadas em *Pina* (2011), sob a perspectiva dos acontecimentos coreográficos – que corta, interrompe e imbrica, basicamente três gerações de intérpretes na (re)apresentação dos personagens em desfile cinético. Cortes e montagem em sequenciamento (i) lógico espaço-temporal, propõem instantes de atualização e resgate memorial. O conjunto das partes (três gerações do elenco) se fundamentam na virtualidade ou potencialidades do fora de campo. Há o predomínio do todo (ideia) sobre as partes (i)logicamente conectadas. Tudo o que resta é o apego às sensações óticas e sonoras puras. A imagem cristal se manifesta como movimento e puro-devir.

montagem, é um grupo de bailarinos maduros, que, aos poucos percebemos tratar-se da companhia de Pina Bausch – o *Tanztheater Wuppertal* atualizado (ver figura 06).

Após as considerações evidenciadas anteriormente, acerca da imagem-tempo e seus elementos gerativos, percebemos, nesta breve descrição da cena inicial de *Kontakthof*, os elementos estilísticos do que pretendia Deleuze com sua formulação/classificação de um cinema calcado na diferença, no pensamento, no puro devir, ou seja: a imanência de situações óticas e sonoras puras. Na reflexão a seguir, portanto, procuro evidenciar o pensamento deleuzeano.

Nesta (a)apresentação, constato uma espécie de encenação ou discurso em que o acontecimento preexiste à narrativa. As etapas, as formações, os cortes abruptos [montagem-*cut*], ilógicos e os falsos-*raccords*, não são acionados para comunicar uma situação presente, passada ou futura. Os corpos dançantes, em sua signagem icônica encenam diegeticamente, um ato de narração presentificada “que abre a imagem e a narrativa a um presente vivo (a qualidade do tempo), narração que introduz o tempo e a duração no acontecimento.” (Parente, 2005: 276).

Sobre o que tratam essas imagens? Qual seria sua narrativa diegética? Os dançarinos (re)presentam ou se (a)presentam? A resposta a esta pergunta gera uma tensão e uma refração rizomática, próprias do pensamento deleuzeano, (des)hierarquizado e (des)centrado. No cinema da diferença, a imagem-sonho que aqui se (a)presenta potencializada pela sua atualidade/virtualidade, traça uma série de anamorfoses, que por sua vez, estabelecem, neste breve trecho acima descrito, uma espécie de circuito, típico da imagem-sonho ou dos onirossignos. E como percebemos estas imagens?

Nas palavras de Rancière em *A Fábula Cinematográfica* (2013), as propriedades perceptivas das imagens são apenas potencialidades. Neste sentido, pergunto-me: a imagem-afecção icônica da primeiridade, não se aproximaria dos onirossignos, mesmo que por breves instantes, potencializada pelos cortes presentes na cena em que se evidenciam a ‘rostidade’ (ver figuras 03, 04,11), em meio aos ícones cinéticos?

A percepção que está no estado de virtualidade ‘nas coisas’ deve ser extraída delas. Deve ser arrancada das relações de causa e efeito, segundo as quais as coisas se relacionam umas com as outras. Por cima da ordem dos estados de corpo e das relações de causa e efeito, de ação e reação, que marcam seu ordenamento, o artista [cineasta] institui um plano de imanência, onde os acontecimentos, que são efeitos incorporais, separam-se dos corpos e compõem-se num espaço próprio. Acima do tempo cronológico, das causas que agem nos corpos, ele institui um outro tempo, ao qual Deleuze deu o nome grego *deaiôn*: o tempo dos acontecimentos puros. O que

faz a arte em geral [específico aqui a Dança], e a montagem cinematográfica em particular, é arrancar dos estados dos corpos suas qualidades intensivas, suas potencialidades como acontecimentos. (Rancière, 2013: 116).

Logo, a narração e os quadros que se sucedem, de forma (i)lógica, agenciados pela montagem-*cut*, acabam por celebrar o surgimento de uma (in)corporalidade dançante em seu *stricto sensu* icônico, porém, vinculados não mais à ordem da (re)apresentação de algo, por traços de semelhança ou indexicalidade e, sim, na possibilidade da proposição de espaços quaisquer. As anomalias e ‘falsidades de movimento contínuo’, quadro a quadro, são potencializados pela noção de um ‘*aion*’; um tempo crônico e não cronológico.

É bastante ilustrativa a sequência inicial de *Kontakthof*, onde, provavelmente, não se pretende traçar uma narrativa cronológica, por meio da qual, haveria a explicação formal do porquê das filas, das formações dançantes e das encenações, fazerem uso alternado de três elencos com faixas etárias distintas. Poder-se-ia questionar: seriam três gerações de bailarinos de Pina Bausch? Seriam três projetos distintos da coreógrafa a remontar e preservar do esquecimento sua obra coreográfica? Esta leitura extracampo e contextual ou paratextual, não tem relevância neste momento reflexivo. Não é a passagem lógica espaço-temporal e causal entre as três gerações que está no cerne do discurso da (des)narrativa. São as imagens, em suas potencialidades atuais/virtuais que se tornam o próprio discurso. Estas imagens, sim, tomam corpo, por meio dos ícones cinéticos. Nesse discurso, é a imagem dançante quem ‘fala’ de forma refratária e espetacular.

Segundo Roberto Machado (2010), a mutação que dá origem à imagem-tempo se produz quando os movimentos (des)centrados e, neste sentido, rizomáticos, ganham independência. Afirma o autor: se o movimento normal subordina o tempo [representação indireta do tempo em imagem-movimento], “o movimento aberrante testemunha uma anterioridade do tempo, que ele nos apresenta diretamente, do fundo da desproporção das escalas, da dissipação dos centros, do falso-*raccord*, das próprias imagens.” (Machado, 2010: 283).

Dessas possibilidades de anterioridade/posterioridade, atualidade/virtualidade, passa-se do narrativo ao espetacular. As cenas descritas, portanto, funcionariam como

espécies de sonhos ou pseudo-sonhos com metamorfoses infinitas em seus interstícios. Sem compromisso com o real, mas como puras e celebrantes potencialidades do falso.¹⁹

Apresento outra sequência analítica em *Kontakthof*, para efeitos complementares de ilustração teórica e reflexiva: um homem sexagenário, com cabelos brancos, vestido com terno cinza e gravata, vem à frente do palco e se deixa aí permanecer (ver figura 09). Uma nova melodia, da década de 1930, tem início. Ele vira-se de costas para o sujeito-da-câmera e ao fazer este movimento, ocorre um corte ilógico na cena e na próxima imagem, percebe-se outro intérprete, também sexagenário, com cabelos ralos, apresentando-se ao grupo de idosos sentados ao fundo do quadro fílmico (ver figura 10). Ao desvirar-se, novamente, o falso-*raccord* promove o encontro de nosso olhar com o rosto de um homem adulto, cabelos pretos, com terno e gravata. Ele olha fixamente à frente e então leva as mãos à cabeça (ver figura 11). Num movimento de recuo da câmera, muda-se o ângulo da filmagem e permite-se antever a ampla locação, em plano geral, que mostra a companhia de Pina Bausch, distribuída ao longo das cadeiras, dispostas em fila, ao fundo do palco. As mulheres com pernas cruzadas; os homens com as mãos sobre os joelhos. Um dos intérpretes masculinos da companhia, mostra suas mãos (ver figura 12). Ele caminha à frente. Os homens se levantam e juntam-se a ele numa formação em fila, composta por onze dançarinos (ver figura 13). Observamos o movimento da câmera em *travelling* – da lateral esquerda para a direita – a focalizar esta fila, que se vira de costas (ver figura 14), em uníssono e onde os intérpretes masculinos se (a)presentam às intérpretes femininas, ainda sentadas, ao fundo do palco. A seguir, num ato cinematográfico, a mesma fila, ao se desvirar para o sujeito-da-câmera, não é, entretanto, a mesma fila. O grupamento é, agora, composto por rapazes adolescentes, trajando terno e gravata (ver figura 15), idênticos ao grupo anterior. Ao levarem os seus braços à cabeça, o ato é interrompido em seu fluxo, mais uma vez, por um corte abrupto e, a seguir, percebemos novamente, um grupo de onze homens sexagenários executando este mesmo gesto duplicado especularmente (ver figura 16).

¹⁹ A potência do falso é uma noção que Deleuze recupera na filosofia de Nietzsche, que propunha uma teoria da vontade da potência. Substituir a forma do verdadeiro (subordinado/convencional/imposto) pelo falso. Pretende-se eliminar as noções de mundo verdadeiro/aparência em prol de uma potência criadora, uma força vital. Nietzsche via na arte, o pensamento de criação, ou seja, a não-vontade de verdade. Logo: a arte, não-tendocompromisso com o real, potencializa o possível, o imaginário. Esta relação é traçada por Deleuze, no estabelecimento da potência do falso/possibilidade outra de existência na imagem-tempo. Coloca-se em foco o cinema da diferença.

Antes de concluir o estudo ou a conversa dialógica e dançante entre Peirce e Deleuze, refiro-me, nesta breve análise da segunda cena de *Kontakthof*, ao pensamento semiótico peirceano e o aplico à dança, tematizada na imagem-tempo cristalina, em suas situações óticas (opsignos) e sonoras (sonsignos) puras e, ao mesmo tempo, à imagem onírica (onirossigno).

A dança, sob o escrutínio da semiótica peirceana, em seu processo de criação, pode ser classificada na primeiridade, como *quali-signo*, *ícone*, ou *rema*, focalizando respectivamente o signo-movimento em si mesmo, em relação com seu objeto e em relação com seu interpretante. O movimento corporal, na categoria de *ícone cinético*, termo sugerido por Décio Pignatari (1927-2012), em suas orientações – quando tive oportunidade de ser sua orientanda de Mestrado no Programa de Pós Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (2002-2004) – surge como uma qualidade de sentimento busca configurar o movimento, mas, sem ainda a intenção de formatar algo de maneira interpretativa.

No processo de manifestação sígnica, Peirce diferencia níveis de iconicidade que se iniciam no ícone puro, mera manifestação mental, fora do indivíduo; o *percepto*; passa pelo ícone atual, onde estimula o pensamento, a intuição, o *percipuum* e chega ao ícone propriamente dito, que se refere a algo convencional, uma lei, uma verdade, possibilitando uma interpretação, o juízo ou *juízo perceptivo*.

Consideram-se os processos perceptivos como embasamento para a compreensão e análise das sintaxes sígnicas em qualquer forma de linguagem, incluindo o cinema, visto que é por meio dos sentidos que se apresentam os fenômenos em qualquer nível²⁰.

Entendendo-se a dança como um fenômeno, na visão peirceana, em que fenômeno “é o conjunto total de tudo o que, de alguma maneira ou em qualquer sentido, está presente à mente” (CP, 1.284), admite-se a dança como uma forma de inteligência em si mesma, em que, a partir dos processos perceptivos, elabora sua signagem.

²⁰ É altamente ilustrativa a relação estabelecida por Helena Katz em sua tese de doutoramento e posteriormente em sua publicação: *Um, Dois, Três. A Dança é o Pensamento do Corpo*, (2005: 89-90), a respeito da questão perceptiva e a dança: “a dança alcança o corpo como um juízo perceptivo. Momento inaugural que, ao mesmo tempo, finaliza o processo neuronal que o estabeleceu. Enquanto o cérebro realiza as traduções de *percepto* em *percipuum* e em juízo perceptivo, o corpo opera em similaridade. Percebo o mundo lá fora. A percepção me atinge na forma de *percepto* (*percepto* vem de fora). Este *percepto* será traduzido pelo meu equipamento perceptivo como *percipuum*. (*Percipuum* é o *percepto* dentro). Prosseguindo por uma trilha de traduções dentro do cérebro, este *percipuum*, mais adiante sai na forma de um juízo de percepção. (Juízo de percepção é o *percipuum* transformado, pronto para ser devolvido ao fora onde proliferam os *perceptos*). [...] *Percipuum*: *percepto* eletroquímico, atividade neuronal. O *percipuum* se exteriorizará como juízo de percepção. Juízo de percepção: conquista capacitadora de acordos entre os habitantes e os universos. Acordos processuais e provisórios, como tudo da semiose característica dos seres vivos”.

O movimento dançante em *Kontakthof*, por meio do ato cinematográfico, imbricado na lógica da imagem-tempo, e ancorado em opsignos/ícones cinéticos e sonsignos, começa a ser elaborado com interferência do acaso, uma vez que este, como princípio, é primeiridade nos fatos e, como propriedade, é um fato geral, que não implica necessidade de lógica ou lei. É, portanto, mera possibilidade de configuração a partir da criação espontânea, logo, um signo icônico, ou seja, o fundamento ou propriedade interna ao signo que sustenta sua relação com o objeto está em uma mera qualidade. A proeminência dos caracteres qualitativos do movimento e extensivamente dos jogos dançantes são visíveis durante sua execução. O movimento se propaga no espaço, percorrendo trajetórias num determinado tempo, cujas formas nunca se fixam num objeto espacial. Considerando-se a imagem da dança na tela como um sistema aberto, cujos signos serão os movimentos e gestos – ícones cinéticos – supõe-se que o sentido/significado a ser apreendido a partir da execução da dança interfaceada, está (in)corporada na (i)materialidade dos opsignos e sonsignos puros, não sendo necessários outros recursos para a sua percepção ou fruição. Em outras palavras: a dança – predominantemente cinética – só tem sentido se dançada. Na imagem cinematográfica, a dança é não só apenas dançada, mas também, mediada.

O espaço qualquer, pleno de potência qualitativa e de construção e concretização do sentido na dança são atravessados por informações atuais/virtuais e mantém diálogo e conexões permanentes com o *medium* cinema, pois a imagem do corpo dançante (opsigno) é apenas um dos componentes deste sistema híbrido, ao lado da matriz sonora (sonsigno). E de que forma pode-se associar o sistema aberto, cristalino e puro pensamento devir, dos opsignos e sonsignos e das imagens-sonho (onirossignos) presentes em *Kontakthof*, imersos nos lençóis temporais da imagem-tempo deleuzeana, com o ícone peirceano?

Encontro em Peirce, mais uma vez, as pistas que podem esclarecer esta questão:

Cada Ícone participa de algum **caráter mais ou menos aberto** [grifo nosso] de seu objeto. Eles, um e todos, participam do caráter mais aberto de todas as mentiras e decepções: sua abertura. No entanto, eles têm muito mais a ver com o caráter da verdade do que têm os Índices e os Símbolos. Um Ícone não está inequivocamente para esta ou aquela coisa existente como um índice está. Seu objeto pode ser uma pura ficção quanto à sua existência. Muito menos é seu objeto necessariamente uma coisa de uma espécie habitualmente encontrável. Mas há uma segurança que o Ícone fornece no mais alto grau. Ou seja, aquela que se mostra diante do olhar da mente – a forma do Ícone que é também seu objeto – deve ser logicamente possível. (CP, 4.531).

O *ícone*, enquanto *mônada*, assim como o movimento corporal, enquanto dança, são frutos de um potencial da mente, do pensamento, para produzir configurações originais, abertas, espontâneas, qualitativas e potentes, que não são copiadas de algo prévio, mas brotam como frutos incontrolláveis de associações. Associações estas, que não têm compromisso com o real, bastando ser uma mera possibilidade/*qualis* estética. Os ícones cinéticos, nas cenas analisadas, são organizados de forma paratática,²¹ não têm compromisso com o real, não necessitando, portanto, provar nada. Encarnam a própria potência do falso. O movimento, a dança e o cinema (re)apresentam-se em puro devir. As imagens dos corpos dançantes na tela wenderiana, portanto, não são meras cópias referentes das ‘coisas’, mas, a celebração móvel das próprias ‘coisas’, que se entretecem no espaço-tempo, fazendo conversar/dançar, na mesma malha sígnica de ordem reversível e especular, a imagem atual e a virtual.

No processo de concepção deleuzeana das imagens-sonho (onirossignos) a manifestação sígnica, peirceana poderia diferenciar níveis de iconicidade que se iniciam, sempre, no ícone puro e perpassam não mais o vínculo sensório-motor no reconhecimento habitual e mimético das ‘coisas’.

No nível da iconicidade pura ou onirismo, também não são as imagens-lembranças que vêm suprir o (re)conhecimento das ‘coisas’ e sim, a ligação ou elo fraco e (des)agregador de uma sensação ótica acoplada a uma sensação sonora pura.

Assim, ao propor a categorização de imagens-sonho para as imagens analisadas nas pequenas cenas de *Kontakthof*, tenho como intento, renovar a ideia da imagem virtual se atualizando por meio da imagem atual, mas, no seguinte aspecto: a imagem virtual que se atualiza, não se atualiza diretamente, mas o faz em outra imagem, que desempenha o papel de imagem virtual, atualizando-se numa terceira, e assim sucessivamente [como no processo de semiose peirceana], ao infinito. “O sonho não é uma metáfora, mas uma série de anamorfoses que traçam um circuito [...] um devir que pode, em direito, prosseguir ao infinito” (Deleuze, 2007: 73). Nesse ‘sentido’, já não há mais ‘sentido’ em se referir à adequação mimética e analógica entre signo e referente: entre o gesto e seu significado literal, mas, sim, ao sentimento do tempo puro (cronossigno), à capacidade intuitiva, qualitativa, da duração vivida emaranhada nos

²¹ Segundo Décio Pignatari (1995: 161-62) a hipotaxe e a **parataxe** são dicotomias da sintaxe (das regras de organização frásica). Enquanto a hipotaxe é a organização por subordinação e hierarquia, visto que o verbo “ser” está sempre implícito – *tal coisa é tal coisa*, a **parataxe** está envolvida com a coordenação (organização sem “chefia”) e em consequência disto, com a anarquia. Afirma Pignatari, que “todas as artes – para não dizer todo o universo não-verbal – são anárquicas e paratáticas.”

deslizamentos refratários – *glissements* – móveis da duração descrita em *Matéria e Memória*, de Bergson (1896).

Considerações finais

Neste artigo, propus uma reflexão acerca do ícone cinético, ou seja, da signagem do corpo em movimento dançante no documentário poético contemporâneo *Pina* (2011), de Wim Wenders, alicerçada pelos pressupostos da Teoria Geral dos Signos de Charles Sanders Peirce e pela filosofia do cinema da diferença de Gilles Deleuze. O objetivo da investigação, que tomou como *corpus* analítico o trecho da obra coreográfica *Kontakthof* (1978) de Pina Bausch – transformada, por meio de um ato cinematográfico do sujeito-da-câmera, numa celebração à imagem-tempo – foi demonstrar, de que modos e com que meios, Deleuze se apropria dos signos peirceanos e os atualiza na construção de sua ontologia e partilha da imagem e como pensa o tempo e a diferença no cinema e, sobretudo, como pensa a dança na(da) imagem-tempo.

Apesar de Deleuze distinguir situações sensório-motoras, típicas da imagem-movimento de situações óticas (opsignos) e sonoras (sonsignos) puras, características da imagem-tempo e, neste percurso ontológico, transcender a própria classificação semiótica peirceana, ao criar uma nova categoria de signos oriundos da imagem-tempo, não considero os dois tipos de imagens como opostos radicais em parâmetro de colisão e cisão de uma era cinematográfica.

Deleuze não trata, evidentemente, de uma divisão ou ruptura histórica e contextual do cinema clássico *versus* o cinema moderno, mas, antes, de duas perspectivas genéticas ou gerativas da imagem. “a imagem-movimento analisa as formas da arte cinematográfica como acontecimentos da matéria-imagem [...]. A imagem-tempo analisa essas formas como formas do pensamento-imagem” (Rancière, 2013: 118). Se, na concepção da imagem-movimento, segundo Raymond Bellour (2005: 235), paira “o cinema concebido como um mundo unitário, construído com ‘cortes racionais’ entre os planos segundo tipos de montagem clássica [transparente] que induzem uma imagem indireta do tempo”, por sua vez, na proposição do cinema da diferença como uns pensamentos do cinema calcado em situações óticas e sonoras puras estabelecem uma pequena via de acesso entre a imagem-afecção em sua potencialidade e o opsigno da imagem-tempo, avizinados, perceptivamente, por aquilo que Peirce concebe como ícone puro.

Sobre o ícone puro, Santaella comenta: “o ícone puro é algo mental, meramente possível, imaginante, indiscernível, sentimento da forma ou forma de sentimento, ainda não relativo a nenhum objeto, **sem poder de representação** [grifo nosso] e, conseqüentemente, anterior à geração de qualquer interpretante.” (Santaella, 2012: 122).

É nesta vertente do ‘imaginante’ que percebo e leio o ícone cinético peirceano a contaminar, a partir do conceito deleuzeano de imagem-afecção, os próprios opsignos e os sonsignos. Mesmo que dotada de ‘anticorpos’, devido à partilha ontológica deleuzeana, a imagem-cristal, a partir da análise de meu *corpus* específico, mantém latente, em sua borda contaminada, lampejos luminosos do afecto icônico.

No coroamento da imagem-cristal, como fundamento da imagem-tempo, reafirmo a ruptura com o tempo estritamente cronológico e sequencial. A imagem-tempo, fundada nas situações sensoriais motoras da imagem-movimento, perde a razão de ser quando é fundado o paradigma da imagem-tempo, inaugurado a partir da explicitação do tempo crônico em oposição do tempo cronológico.

A imagem-tempo – e aqui suponho em minha análise do documentário poético contemporâneo, a predominância da imagem-sonho – explora e subverte o próprio tempo, visa torná-lo (in)visível, e, nesta exploração, o que surge em foco premente, na cena de *Kontakthof*, é o caráter duplicado/especular e refratário do presente, que segundo Bergson e Deleuze, é sempre passado, ao mesmo tempo em que é presente, sendo a memória – o mnemosigno que atua no presente. É a imagem-cristal – com aderência latente e contaminante da qualidade icônica – que potencializa a existência metafórica e efetiva de uma imagem atual e uma imagem virtual em simbiose coalescente. Situo, pois, a imagem cristal, como a potência expressiva da imagem-tempo na referida cena do documentário poético analisado. Nessa provável coalescência das imagens, surge como espaço vazio, como espaço qualquer, pleno de possibilidades, o interstício imaginante.

Kontakthof, como campo poético intersticial, conflituoso e pleno do entre-lugar associa a diferença, propõe ou exige o cinema da diferença irreduzível, imaginante e aberto, mas, se abandona, às vezes, em escalonamentos [lençóis de tempo] próprios da semelhança, do traço, do desvio, que conjura o cinema do possível, nem de fora e nem de dentro; cinema do entre, do intervalo opaco, ou seja: “quando o todo torna-se a potência do de-fora, que passa no interstício, ele é a apresentação direta do tempo, ou a continuidade que se concilia com a sequência de pontos racionais segundo relações de tempo não cronológicas.” (Machado, 2010: 296).

O tempo em si, em *Kontakthof*, é (re)dobrado e os corpos em movimento, não são mais meras cópias referentes das ‘coisas’, mas a celebração *per se* das próprias ‘coisas’, que se entretecem no espaço-tempo.

Nessa instância onírica, os corpos dos intérpretes bauchianos/wenderianos, adolescentes, adultos e sexagenários, deslizam, dançando, entre os lençóis de um palco (a)temporal. E em uma plateia imaginária e imaginante, encontram-se, lado a lado, Peirce e Deleuze a aplaudir, entusiasmados, a celebração da dança em seu puro devir.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas-SP: Papyrus, 2003.

BELLOUR, Raymond. Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica – volume 1*. São Paulo: Editora SENAC SP, 2005: 233-252.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CARDOSO JR. Hélio Rebello. Deleuze, empirismo e pragmatismo: linhas de força do encontro com a teoria peirceana dos signos. In: *Revista Síntese*. Belo Horizonte, v. 33, n. 106, 2006. Disponível em: <<http://www.fage.edu.br/periodicos/index.php/Sintese/article/viewFile/.../440/pdf>> Acesso em: 24 ago, 2013.

COELHO NETTO, J. Teixeira. *Semiótica, informação, comunicação*. 6^a. ed. São Paulo: Perspectiva. Coleção Debates.

COSTA, Rafael Wagner dos Santos. *A semiótica de Peirce em imagem-tempo*. Disponível em: <[http://jandre.wikispaces.com/file/view/RG9P+\(6\).pdf](http://jandre.wikispaces.com/file/view/RG9P+(6).pdf)> Acesso em: 21 nov, 2013.

DELEUZE, Gilles. e GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. v. 1. Tradução: Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento – cinema 1*. Trad. Souza Dias. Lisboa: ÉditionsMinit, 1983.

_____. *A imagem-tempo – cinema 2*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. *História em quadrinhos & cinema: adaptações de Alan Moore e Frank Miller*. Curitiba: UTP, 2012.

KATZ, Helena. *Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: Helena Katz/FID, 2005.

MACHADO, Roberto. Deleuze e o cinema. In: _____. *Deleuze, a arte e a filosofia*. 2^a. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010: 245-296.

NÖTH, Winnfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. 3ª ed. São Paulo: Annablume, 2003.

PARENTE, André. Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica – volume 1*. São Paulo: Editora SENAC SP, 2005: 253-280.

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. 8 volumes. Cambridge, Massachussets: The Belknap Press of Harvard University, 1978.

_____. *Escritos Coligidos*. Sel. e trad. Armando Mora d'Oliveira e Sérgio Pomerangblum. 1ª ed. Col. Os Pensadores, vol. XXXVI. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura: icônico e verbal, Oriente e Ocidente*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

_____. *Letras, artes, mídia*. São Paulo: Editora Globo, 1995.

_____. *Informação, linguagem, comunicação*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *Contracomunicação*. 3ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PINA: *TANZTRÄUME*. Direção de Anne Linsel e Rainer Hoffmann. Alemanha – Produtora: TAG/TRAUM/WDR – DeutscherFilmförderfonds, 2010. 1 filme (108 min.): son.; color.; suporte DVD.

PINA. Direção de Wim Wenders. Alemanha-França-Reino Unido, 2011. 1 filme (106 min.): son.; color.; suporte DVD.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica – volume 1*. São Paulo: Editora SENAC SP, 2005.

_____. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac-SP, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Trad. Christian Pierre Kasper. Campinas-SP: Papyrus, 2013. (Coleção Campo Imagético).

SANTAELLA, Lúcia. *Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica*. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

SERVOS, Norbert. *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or the art of training a goldfish*. Colônia: Rolf Garske, 1984.

SCHMIDT, Jochen. *Tanztheater in Deutschland*. Frankfurt: Propyläen, 1992.

SILVA, Alexandre Rocha da; COSTA, Rafael Wagner dos Santos. Peirce na trilha deleuzeana: a semiótica como intercessora da filosofia do cinema. In: *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*. São Paulo, v. 33, n.1, p. 169-187, jan-jun, 2010.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. 5ª. Ed. Trad. Fernando Mascarello. Campinas-SP: Papyrus, 2003. (Coleção Campo Imagético).

VOGEL, Walter. *Pina*. Munique: Quadriga, 2000.

WENDERS, Wim. *A lógica das imagens*. Tradução de Maria Alexandra A. Lopes. Lisboa: Edições 70, 1987.

Todos os *frames* (ilustrações do artigo) foram capturados e formatados pela autora do artigo, a partir do documentário *Pina* (2011) de Wim Wenders.