



Imagem-afeção no filme
“O regresso”
Affection-image in the
film “The revenant”



Maria Ogécia Drigo¹

¹ Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Tem pós-doutorado pela ECA-USP. Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (Uniso). E-mail: maria.drigo@yahoo.com.br

Resumo: A geração de significados de imagens cinematográficas é o contexto deste artigo, que tem como objetivos contribuir para a compreensão do conceito de imagem-afeção – uma modalidade de imagem-movimento – e sugerir estratégias de análise fílmica. Para tanto, apresentamos reflexões sobre imagem-movimento e imagem-afeção, na perspectiva de Deleuze, na confluência com as categorias fenomenológicas propostas por Peirce, tratamos de análise fílmica e, por fim, realizamos análises de planos-sequência do filme *The revenant* (*O regresso*, 2015), de Alejandro G. Iñárritu. Este artigo é relevante por contribuir para redimensionar a análise fílmica tendo como base parte da taxonomia para as imagens cinematográficas proposta por Deleuze.

Palavras-chave: Deleuze; Peirce; imagem cinematográfica; imagem-movimento; imagem-afeção.

Abstract: The generation of meanings in cinematographic images is the context of this paper that has the objective of contributing to the understanding of the concept of affection-image – one modality of movement-image – and to suggest strategies of film analysis. Therefore, we present reflections about the movement image and affection image, based on Deleuze’s perspective, in confluence with the phenomenological categories proposed by Peirce, we write about the film analysis and we analyze long-takes of the movie “The Revenant” (2015), de Alejandro G. Iñárritu. This paper is relevant due to its contribution to resize the film analysis having its foundations on part of the taxonomy of cinematographic images proposed by Deleuze.

Keywords: Deleuze; Peirce; cinematographic image; movement-image; affection-image.

Introdução

Este artigo tem como contexto as teorias de Deleuze sobre imagens cinematográficas, que constam principalmente na obra “*A imagem-movimento cinema I*” e que envolvem a taxonomia dos signos e a fenomenologia propostas por Peirce. Assim, com o objetivo de contribuir para a compreensão da taxonomia de imagens cinematográficas elaboradas por Deleuze, notadamente sobre imagem-movimento e imagem-afeção, bem como sugerir estratégias para análise fílmica, apresentamos aspectos gerais de teorias e procedimentos de análise fílmica, tratamos do conceito de imagem-movimento com ênfase na imagem-afeção e, valendo-nos deste conceito, analisamos dois planos sequência do filme *The revenant* (*O regresso*, 2015), de Alejandro G. Iñárritu. A importância do artigo está na possibilidade de mostrar como o pensamento pode fluir com as imagens cinematográficas e como a imagem-afeção pode ser efetiva neste movimento.

O filme apresenta parte da trajetória de Hugh Glass, um personagem lendário associado às guerras de expansão territorial dos Estados Unidos, ainda no século XIX e é baseado na obra *The revenant* (2002), de Michael Punke. *O regresso* (2015) foi selecionado para análise por ser um filme marcado por embates e enfrentamentos amenizados pelo intercalar de sequências em que os aspectos qualitativos vinculados às cores, formas, sons, movimento – preponderam. Seguem, inicialmente, algumas reflexões sobre análise fílmica e a metodologia que utilizamos neste artigo.

Análise fílmica

Buscamos, em Aumont e Marie (2013), diretrizes para a seleção de sequências do filme para serem analisadas. O filme, segundo esses autores é uma obra autônoma, que engendra um texto, daí a análise textual, constrói significados com as estruturas narrativas, o que implica a possibilidade de análise narratológica, fornece dados visuais e sonoros, o que requer uma análise icônica e gera efeitos no espectador, o que demanda também a análise psicanalítica.

A análise textual fundamentada em Umberto Eco, Roland Barthes e Christian Metz, principalmente, conforme Aumont e Marie (2013), legitimou o uso do fragmento, uma espécie de amostra, de antecipação, a partir da qual se pode analisar o todo. O fragmento deve estar delimitado de modo claro e constituir um excerto coerente e consistente, bem como ser representativo do filme. A análise da narrativa envolve o tema do filme, enquanto a análise do conteúdo envolve os formatos e é processual e, por fim, a estrutural da narrativa baseia-se nas teorias de Propp, Barthes e Greimas.

Os mesmos autores tratam também da análise psicanalítica, esclarecendo que outras ciências contribuíram para que novas estratégias de análise fossem desenvolvidas, em particular, com a releitura de Althusser da teoria marxista da ideologia, de onde veio o problema de que as abordagens semiótico-linguísticas não consideravam as subjetividades. Daí a inserção do modelo psicanalítico. A partir de 1980, nos estudos literários e artísticos, a psicanálise foi o centro, o objeto, o pretexto de debates. Considerava-se que o texto, como qualquer produção intelectual, estava enformado pelo desejo do sujeito que o produz, ou seja, retém as marcas do criador e assim atinge o sujeito que o recebe.

Aumont e Marie (2013) esclarecem que a análise do filme deve assentar-se em concepções teóricas do cinema e tem como objetivos tanto verificar, inventar e demonstrar teorias, explicitar aspectos estilísticos e poéticos como revelar ideologias. Tal tarefa implica que o analista deva rever o filme e refletir sobre ele, o que caracteriza uma experiência distinta de entretenimento. Conforme os mesmos autores, a análise pode ser feita com a aplicação de três modalidades de instrumentos: 1) Descritivos, que contribuem para a apreensão e memorização do filme; 2) Citacionais, que reforçam os objetivos anteriores; e 3) Documentais, que são as informações provenientes de fontes exteriores. Os instrumentos descritivos, de três tipos, estão detalhados no diagrama (Figura 1).

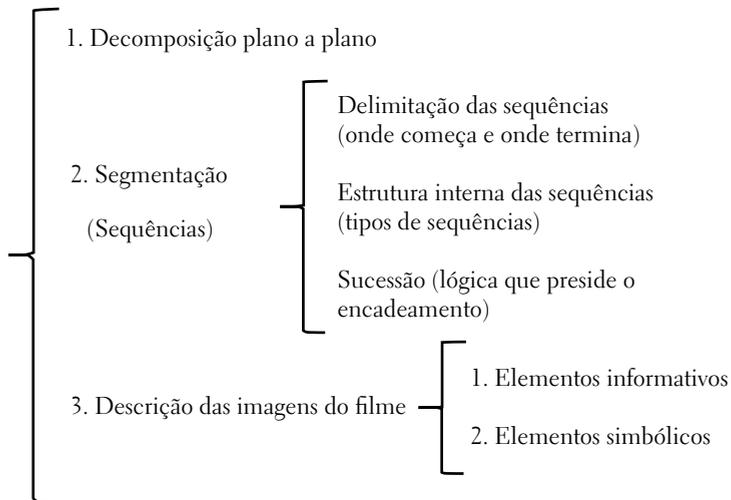


Figura 1: Diagrama para as etapas do instrumento descritivo.

Fonte: Diagrama elaborado pela autora a partir de Aumont e Marie (2013).

A partir disso, em uma segmentação, ou em uma seleção de sequências, seguindo Aumont e Marie (2013), propomos verificar a modalidade de imagem-movimento que tende a preponderar, em vez de descrever as imagens, explicitando elementos informativos e simbólicos. Antes de apresentar a classificação das imagens cinematográficas proposta por Deleuze, vejamos alguns estudos que as contemplam.

Sobre os estudos envolvendo a classificação de imagens cinematográficas

A hipótese que norteou nossa pesquisa e que rerepresentamos neste artigo é a de que as categorias fenomenológicas peirceanas sustentam a classificação das imagens cinematográficas elaborada por Deleuze. Uma taxionomia para as imagens cinematográficas, por si só, no caso, não seria tão importante para Deleuze, como não foi para Peirce em relação aos signos em geral. Relevante seria, sobretudo, para os dois filósofos, traçar o movimento do pensamento, que se dá via signos/imagens.

A estratégia de tomar uma modalidade de imagem para análise é também adotada por Silva, Leite e da Luz (2014), que trazem à tona o conceito de imagem-pulsão, uma das modalidades de imagem-ação. Para tratar do conceito de pulsão, valem-se de Sigmund Freud e, para refletir sobre as pulsões, compondo as relações socioculturais, fundamentam-se em Herbert Marcuse. Em nota, consta-se que os conceitos de imagem-afeção, imagem-ação e imagem-relação “são, respectivamente, equivalentes aos elementos da tríade peirceana ‘primeiridade’, ‘secundidade’ e ‘terceiridade’, e foram utilizados por Deleuze para a composição da taxionomia dos signos cinematográficos realizada em “A imagem-movimento Cinema 2” (SILVA; LEITES; DA LUZ, 2014, p. 642). Silva e Araújo (2011) valem-se da semiótica peirceana, com foco na relação signo/objeto, apresentam reflexões sobre imagem-movimento e imagem-tempo. Em Drigo (2020), há também uma análise do filme “Beleza americana”, valendo-se de uma modalidade de imagem-ação.

Cientes de que as classificações geram controvérsias, sobretudo no que diz respeito ao modo como Deleuze coloca o seu pensamento em consonância com o de Peirce, reforçamos aqui o nosso propósito de explicitar que as categorias fenomenológicas – primeiridade, secundidade e terceiridade – constroem um tecido fértil para o pensamento deleuzeano fluir, sobretudo no âmbito deste artigo, para a imagem-afeção. Vejamos, em seguida, o conceito de imagem-movimento e suas três modalidades.

Sobre a imagem-movimento e a imagem-afeção/primeiridade

As ideias deleuzeanas fluem com teorias de Bergson e com conceitos peirceanos, notadamente com as categorias fenomenológicas. Depois que Bergson apresentou

suas teorias na obra “Matéria e memória”, não era possível opor o “movimento como realidade física no mundo exterior à imagem como realidade psíquica na consciência” (DELEUZE, 2009, p. 11), ou seja, tais teorias demonstraram a identidade entre imagem e movimento e, mais especificamente, entre imagem-movimento e matéria.

O movimento, de um lado “é aquilo que se passa entre objetos ou partes, por outro é aquilo que exprime a duração ou o todo” (DELEUZE, 2009, p. 27). Os objetos ou partes de um conjunto são denominados cortes móveis e o “movimento estabelece-se entre esses cortes e relaciona os objetos ou partes com a duração de um tudo que muda, exprime portanto a mudança do todo relativamente aos objetos e ele próprio é um corte móvel da duração” (DELEUZE, 2009, p. 27). Explica ainda que o plano é a imagem-movimento, ou seja, o plano é um corte móvel de uma duração, pois reporta o movimento a um todo que muda. Assim, cabe à imagem-movimento “extrair de veículos ou dos corpos móveis o movimento que é sua substância comum, ou extrair dos movimentos a mobilidade que é sua essência” (DELEUZE, 2009, p. 44).

O filósofo francês propõe três modalidades de imagem-movimento: imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afeção, e explica que elas estão vinculadas às concepções de que a percepção e a linguagem distinguem corpos, qualidades e ações. O corpo “substitui o movimento pela ideia de um sujeito que o executaria ou de um objeto que o sofreria, de um veículo que o transportaria” (DELEUZE, 2009, p. 98); a qualidade, por sua vez, “substitui o movimento pela ideia de um estado que persiste enquanto não lhe suceder outro” (DELEUZE, 2009, p. 98) e, por fim, as ações substituem “o movimento pela ideia de um lugar provisório para onde ele se dirige ou de um resultado que ele obtém” (DELEUZE, 2009, p. 98). As imagens, na sua materialidade, segundo o mesmo filósofo, não podem ser vistas como corpos, mas sim como qualidades ou como ações.

A imagem-movimento constitui-se com a imagem-percepção, que corresponde ao primeiro aspecto material da subjetividade, a subtração. A imagem-ação, o segundo aspecto material da subjetividade, refere-se à ação virtual das coisas sobre nós e nossa ação possível sobre as coisas. Mas, há ainda o terceiro aspecto material da subjetividade, a imagem-afeção.

Há forçosamente uma parte de movimentos exteriores que “absorvemos”, que refratamos, e que não se transformam nem em objetos de percepção nem em atos do sujeito; em vez disso eles vão marcar a coincidência do sujeito e do objeto numa qualidade pura. É esse o último avatar da imagem-movimento: a imagem-afeção. Seria um erro considerá-lo como uma falha do sistema percepção-ação. Pelo contrário, é um terceiro dado absolutamente necessário. (DELEUZE, 2009, p. 106-107)

Após a exposição dos três tipos de imagem-movimento, Deleuze procura os signos que lhes correspondem seguindo a taxionomia dos signos, notadamente as dez classes de signos que consta na semiótica ou lógica peirceana. Ele também associa cada um dos três tipos de imagem-movimento às categorias fenomenológicas instituídas por Peirce. A fenomenologia “apura e estuda os tipos de elementos presentes no fenômeno” (PEIRCE, 1931, p. 36). Ela não é uma ciência da realidade, é uma quase-ciência, que busca as especificidades do fenômeno que permanecem restritos à sua aparência. Peirce enfatiza que é necessário construir olhos mentais, que precisamos olhar para o fenômeno e verificar “quais são as características que nele nunca estão ausentes, seja este fenômeno algo que a experiência externa força sobre nossa atenção, ou seja, o mais selvagem dos sonhos, ou a mais abstrata e geral das conclusões da ciência” (PEIRCE, 1934, p. 16). São três as categorias primeiridade, segundidade e terceiridade, para as quais tecemos outros comentários no transcórre do texto.

Convém esclarecer que a divisão apresentada no diagrama (Figura 2) é resultado de estudos envolvendo as classificações de Deleuze, para as imagens cinematográficas, e as de Peirce, para signos em geral.

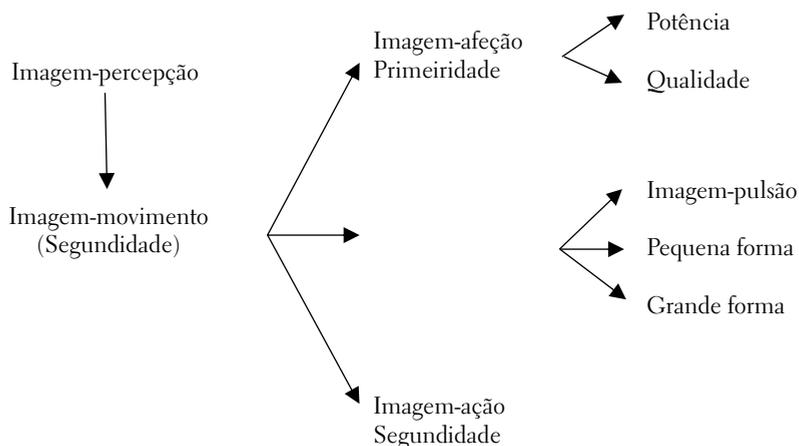


Figura 2: Diagrama para as modalidades de imagem-movimento.

Fonte: Drigo (2020).

Em Drigo (2016), em certa medida, não é considerada pertinente a subdivisão em três modalidades, incluindo a imagem-percepção. Deleuze (2013) explica que quando propôs esta classificação, incluindo a imagem-percepção, estava na verdade referindo-se à percepção da percepção. Mas o que o filósofo chama de percepção da percepção seria então uma das modalidades de imagem-movimento. A imagem-percepção estaria

vinculada à percepção e não à ação da imagem enquanto signo, na perspectiva da semiótica peirceana. Vale ressaltar que essa alteração na classificação de Deleuze deve-se ao fato de que ele não se valeu da percepção como elaborada por Peirce, tanto que tanto que ao tentar resolver o problema com o qual se defrontou, sugeriu uma nova categoria, a zeroidade, o que não pareceu pertinente conforme esclarecemos em Drigo (2020). Sendo assim, propomos que a imagem-movimento, da seara da segundidade, divide-se em imagem-afeção, imagem-ação e imagem-relação e são correlatas à primeiridade, segundidade e terceiridade, respectivamente.

Tratamos, a seguir, da imagem-afeção. A definição de afeto dada por Deleuze, fundamentada em Bergson, corresponde, na concepção peirceana, do ponto de vista lógico, à mônada, ou seja, a um modo de relação entre coisas que é característica da primeiridade. Isto porque, para Deleuze (2009, p. 153), o afeto é indivisível, “mas as combinações singulares que forma com outros afetos formam, por sua vez, uma qualidade indivisível que só se dividirá mudando de natureza. O afeto é independente de todo espaço-tempo determinado”. Ainda, conforme Deleuze (2009, p. 153), “o afeto é impessoal e distingue-se de todo estado de coisas individuado: o que não o impede de ser singular e de poder entrar em combinações ou conjunções singulares com outros afetos”.

A imagem-afeção, no âmbito das imagens cinematográficas se atualiza no primeiro plano, que é o rosto. Para Serguei Eisenstein, como explica Deleuze (2009, p. 137), o primeiro plano “não era apenas um tipo de imagem entre outras, mas antes dava uma leitura afetiva de todo o filme. Isto é verdade na imagem-afeção: é ao mesmo tempo um tipo de imagem e uma componente de todas as imagens”. Explica ainda o mesmo autor, que o primeiro plano não seria uma parte do todo, também não é um objeto de um conjunto em que ele está inserido, mas que ele adquire o caráter de entidade ao ser abstraído de suas coordenadas espaciotemporais, ou seja, é algo que passa a ser potência ou qualidade. Esta ideia vai ao encontro de uma modalidade de ícone na classificação peirceana e é desta forma definida por Deleuze (2009, p. 151):

O afeto é a entidade, isto é, o Poder ou a Qualidade. É um exprimido: o afeto não existe independentemente de qualquer coisa que o exprime, embora se distinga completamente dela. Aquilo que o exprime é um rosto ou um equivalente de rosto (um objeto rostizado), ou até uma proposição, como veremos adiante. Chama-se “Ícone” ao conjunto do exprimido e sua expressão, do afeto e do rosto. Há portanto ícones de traço e ícones de contorno, ou antes, todos os ícones têm estes dois polos: é o signo de composição bipolar da imagem-afeção.

Em outro momento, Deleuze retoma a noção de ícone.

E a chuva também não é o conceito de chuva, nem o estado de um tempo e de um lugar chuvosos. É um conjunto de singularidades que apresenta a chuva tal como ela é em si, puro poder ou qualidade que conjuga sem abstração todas as chuvas possíveis e compõe o espaço qualquer correspondente. É a chuva como afeto, e nada se opõe mais a uma ideia abstrata ou geral, embora não esteja atualizada num estado de coisas individual. (DELEUZE, 2009, p. 171)

A imagem-afeção está na seara da primeiridade. Em relação à primeiridade, embora Deleuze considere os exemplos, dados por Peirce ‘bastante estranhos’, o filósofo tece comentários sobre a primeiridade, que vão ao encontro das explicações de Peirce.

Peirce não esconde que a primeiridade é difícil de definir, por ser mais sentida do que concebida: ela concerne o novo na experiência, o fresco, o fugaz e porém eterno. [...] são qualidades ou poderes considerados por si mesmos, sem referência a nenhuma outra coisa, independentemente de toda a questão sobre sua atualização. É aquilo que é tal como é por si mesmo e em si mesmo. (DELEUZE, 2009, p. 152)

Deleuze vincula a primeiridade à consciência, que também corresponde à consciência de qualidade ou da primeiridade, tal como Peirce propõe.

Se quisermos, é uma consciência imediata e instantânea, tal como está implicada por toda a consciência real que, essa, nunca é imediata nem instantânea. Não é uma sensação, um sentimento, uma ideia, mas a qualidade de uma sensação, de um sentimento ou de uma ideia possíveis. A primeiridade é portanto a categoria do possível sem o atualizar mas fazendo dele mesmo assim um modo completo. (DELEUZE, 2009, p. 152)

Contudo, as potências e as qualidades podem se atualizar, se encarnar em estado de coisas. Assim, quando o afeto se torna sensação, sentimento, emoção ou até pulsão, estamos no domínio da imagem-ação. Na perspectiva peirceana, assim como na deleuzeana, a imagem-afeção é pura potência, qualidade ainda não atualizada. Vejamos como o filósofo francês explica a segundidade.

A segundidade estava aí onde houvesse dois por si mesmo: aquilo que é tal como é por relação com um segundo. Tudo o que só existe opondo-se, por e num duelo, pertence pois à segundidade: esforço-resistência, ação-reação, excitação-resposta, situação-comportamento, indivíduo-meio... É a

categoria do real, do atual, do existente, do individuado. E a primeira figura da segundidade é já aquela em as qualidades-poderes se tornam “forças”, isto é, se atualizam em estados de coisas particulares, em espaços-tempos determinados, em meios geográficos e históricos, em agentes coletivos ou pessoas individuais. É aí que nasce e se desenvolve a imagem-ação. (DELEUZE, 2009, p. 151)

Conclui, então, que “a imagem-afeção é exatamente isso: a qualidade ou a potência é a potencialidade considerada por si mesma enquanto exprimida” (DELEUZE, 2009, p. 152). Vejamos como se dá a constituição da imagem-afeção nos planos-sequência selecionados do filme “O regresso”.

Imagem-afeção em “O regresso”

Vamos tomar como exemplo duas sequências de imagens do filme “*The revenant*”, que estreou no Brasil, em fevereiro de 2016, com o título “O regresso”. No filme, com duração de 156 minutos, predominam planos-sequência, com cenas sem cortes. Seguem recortes de um desses planos-sequência, nas Figuras numeradas de 3 a 6.



Figura 3: Hugh Glass em ação.

Fonte: O regresso (Alejandro González Iñárritu, 2015).

Nesta sequência, Hugh Glass, o protagonista do filme, apresenta-se em ação diante de um animal sem vida, que tem o ventre aberto e esvaziado de suas entranhas pelo personagem (Figura 3). Quando o seu rosto invade a tela, o espectador pode notar o brutal esforço desprendido nestes momentos (Figura 4).



Figura 4: A força bruta expressa pelo rosto.

Fonte: O regresso (Alejandro González Iñárritu, 2015).

E quando o rosto toma a cena percebe-se um jogo de cores, formas e sons que incita o espectador à contemplação. O esforço, então presente nos planos anteriores, dilui-se com o calor do corpo do animal e com as linhas e marcas do rosto que se misturam com flocos de neve, farrapos, tiras, manchas de vermelho, que se mesclam com o vermelho e o branco (Figura 5).



Figura 5: Um envoltório vermelho e branco.

Fonte: O regresso (Alejandro González Iñárritu, 2015).

Na sequência, a imagem que culmina com um rosto (Figura 5), pode ser classificada como imagem-afeção. Deleuze (2009, p. 137-138) esclarece que para Bergson a afeção é “uma tendência motriz sobre um nervo sensível”, ou seja, “uma série de micromovimentos sobre uma placa nervosa imobilizada”.

Quando uma parte do corpo teve de sacrificar o essencial da sua motricidade para se tornar o suporte de órgãos de recepção, estes já terão principalmente tendências para o movimento ou micro-movimentos capazes, para um mesmo órgão ou de um órgão para outro, de entrar em séries intensivas. O móvel perdeu seu movimento de extensão e o movimento tornou-se movimento de expressão. [...] Mas não é isto a mesma coisa que um Rosto em pessoa? (DELEUZE, 2009, p. 137-138)

Assim sendo, o rosto é uma “placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial da sua mobilidade global e que recolhe ou exprime ao ar livre todos os tipos de pequenos movimentos locais que o resto do corpo mantém habitualmente escondidos” (DELEUZE, 2009, p. 138). Algo adquire o caráter de rosto quando apresenta dois polos: uma superfície refletora e micromovimentos intensivos. No cinema, o primeiro plano não se reduz ao rosto ou não se submete a ele, ou seja, “não há primeiro plano de rosto, o rosto é em si mesmo primeiro plano, o primeiro plano é por si mesmo rosto, e ambos são o afeto, a imagem-afeção” (DELEUZE, 2009, p. 138).

Retomando a sequência de recortes, a imagem final dá lugar a uma explosão de aspectos qualitativos (Figura 6).



Figura 6: Superfície branca e manchas negras.

Fonte: O regresso (Alejandro González Iñárritu, 2015).

O que explode na tela é uma mistura de cores, formas e texturas acompanhada de sons. Formas irregulares e negras sobre uma região lisa, manchas vermelhas sobre uma superfície branca e rugosa, amontoado de dobras viscosas avermelhadas e ramificações escuras, duras. Ambiguidade. Silêncio. Pausa. Um jogo de aspectos qualitativos dança morosamente pela tela, coloca o espectador em estado de contemplação e o incita a fazer conjeturas. Não mais ação bruta. Imagem-afeção, seara da primeiridade, do nível de consciência da qualidade. Os efeitos provocados no intérprete, o espectador se diante da tela, são as qualidades de sentimento atreladas às cores vermelha, branca e preta, às texturas lisas, rugosas e viscosas, às formas irregulares e arredondadas, aos sons do silêncio, do vazio, enfim, à combinação de todos esses aspectos.

O rosto (Figura 5) constitui-se com traços agrupados compondo um pensamento fixo, eterno, mas sem devir. Trata-se de um rosto refletor, que para Deleuze (2009, p. 141), exprime uma “qualidade pura, isto é, uma ‘qualquer coisa’ comum a vários objetos de natureza diferente”. O outro rosto (Figura 6) constitui-se com traços que escapam do seu contorno e que adquirem autonomia diante de outros, que exprime, segundo Deleuze (2009, p. 141), “uma potência pura, isto é, se define por uma série que nos faz passar de uma qualidade para outra”.

Esta imagem também configura o dispositivo: “sistema muro branco/buraco negro” (DELEUZE, 2012, p. 36). Esta máquina abstrata funciona em outra coisa que não um rosto (humano), no caso. A grande quantidade de manchas negras – olhos – que deslizam sobre o muro branco (superfície coberta com neve) aumenta a superfície em que o olho do espectador desliza, ou seja, esses olhos potencializam a força de captura da imagem. Olhos negros que levam o espectador a constatar que seus olhos não servem para nada... esse dispositivo permite que ganhemos velocidade, sem sair do lugar. Tal imagem constitui um rosto, mas como aquele visto de frente, “visto por um sujeito que, ele mesmo, não vê propriamente, mas, antes, é tragado pelos buracos negros” (DELEUZE, 2012, p. 57). Esclarece ainda o mesmo autor que se trata de um close Griffith sobre um objeto rostificado que assume um valor temporal antecipatório que, no caso da imagem, anuncia a continuidade da vida.

De certo modo, em alguns momentos, os aspectos qualitativos mencionados passam a ser pistas, vestígios, marcas do real. O vermelho remete ao sangue; o branco, à neve e o contorno irregular coberto com manchas negras, ao corpo de um cavalo. No entanto, não são essas pistas que guiam o pensamento do espectador. São as qualidades de sentimento vinculadas aos aspectos qualitativos – vermelhidão, brancura, à forma do dispositivo muro branco/círculos negros que predominam e põem o espectador em contemplação, sem tempo e sem pensamento.

Por outro lado, todos os aspectos compartilhados culturalmente e vinculados aos aspectos mencionados contribuem para reforçar os efeitos da imagem. A ambiguidade que reina na imagem vem com esses embates. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 944), o vermelho é o símbolo fundamental do princípio da vida e em sendo o vermelho-escuro, ele “é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida”. Entre outros significados, segundo os mesmos autores, o vermelho escuro quando aparece espalhado significa a morte. O vermelho traz o embate entre vida e morte, portanto. As entranhas fora do seu lugar, amontoadas e viscosas, estabelecem um contraponto com os entrelaçados escuros e firmes, um remete ao interior do corpo, ao corpo, ao calor; o outro, à mente como uma rede neural. Corpo e mente separados, em embate. O branco e o negro das manchas trazem novo embate. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2008), o negro é símbolo da selvageria e do instinto assassino e o branco, a cor da passagem, morte e renascimento. Por fim, conforme os mesmos autores, o cavalo é símbolo de vida, de continuidade, ele religa opostos, a morte e a vida, a paixão e a ação, o dia e a noite. Aqui, como aparece sem vida, o seu potencial de ligação se fragiliza, o que reforça a ambiguidade já dada.

Nas cenas, há o som do vento, entre outros, o que remete o espectador à instabilidade, à inconstância, bem como à possibilidade de vida, de renascimento, uma vez que, conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 935), “o vento é também sinônimo de sopro e, por conseguinte, do espírito, do influxo espiritual de origem celeste”.

Imagem que causa instabilidade e apreensão em conflito com o sentido de acolhimento e calor, que se estabelece com a ideia de um corpo protegido por um ventre animal, pois o ventre é “símbolo da mãe, análogo à caverna, mas refletindo particularmente uma necessidade de ternura e proteção”. O ventre mostra-se como um refúgio. Há ainda o efeito do nevoeiro cobrindo ou permeando a imagem, o que contribui para instaurar uma ambiência de instabilidade, de caos, uma vez que o nevoeiro é, para Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 634), “símbolo de indeterminado, de uma fase da evolução: quando as formas não se distinguem ainda, ou quando as formas antigas que estão desaparecendo ainda não foram substituídas por novas formas precisas”.

Estes aspectos simbólicos, compartilhados culturalmente, impregnam a imagem e a experiência colateral do sujeito que, independentemente de o processo interpretativo vir à tona, contribuem para instaurar essa ambiência de instabilidade, indeterminação e da vida em iminência, o que paralisa o espectador, contribui para que ele permaneça em contemplação.

A imagem-afeção (Figura 6), na taxionomia empreendida por Peirce, pode ser classificada como sinsigno icônico remático uma vez que a sua natureza súnica é posta pelos aspectos existenciais que abarcam os qualitativos, em alguma medida; o icônico vem pelo poder de sugerir o objeto do signo e o efeito remático, por instaurar no espectador o nível de consciência da qualidade, de quem está em estado de contemplação. Embora haja um vínculo com a segundidade, ela é esmaecida pela presença de aspectos qualitativos. A imagem, algo que se rostificou (Figura 6), exhibe um jogo entre a predominância da segundidade e primeiridade, jogo entre os efeitos de constatação e contemplação que se faz morosamente. Tal sequência de imagens constrói uma duração e um tempo efetivo, em consequência da alternância de níveis de segundidade com a primeiridade. A imagem se demora na tela e impregna o espectador de qualidades de sentimento, com maior intensidade. Para que elas persistam e assim o espectador possa conduzir seu pensamento com as imagens, novas sequências repetem a experiência relatada, de modo similar.

Em outro conjunto de planos-sequência, a água toma a cena. A água em movimento, em toda sua fúria que arrebatava quem nela adentra, que explode nas rochas, que flui com velocidade e força e que, lentamente, se esmorece e se desenha nas rochas como uma linha de luz. Alguns recortes dessa sequência seguem nas Figuras numeradas de 7 a 10. Os aspectos qualitativos predominantes nestes recortes, nas Figuras numeradas de 7 a 10, são dois: o movimento – configurado pelo movimento da água – e os que vêm com o tom azulado.



Figura 7: A água esculpindo a rocha.

Fonte: O regresso (Alejandro González Iñárritu, 2015).



Figura 8: A água tragando o corpo.

Fonte: O regresso (Alejandro González Iñárritu, 2015).



Figura 9: Rosto/Paisagem 1

Fonte: O regresso (Alejandro González Iñárritu, 2015).



Figura 10: Rosto/Paisagem 2.

Fonte: O regresso (Alejandro González Iñárritu, 2015).

Na sequência de imagens encontramos um rosto esculpido pela água, com fendas por ela desenhadas (Figura 5); o movimento que torna a água branca – como flocos de neve – muro branco, paisagem – que busca um ponto negro, rosto em reconfiguração (Figura 6); paisagem que conduz o espectador morosamente para o buraco negro, do repouso para o movimento, outro rosto esculpido pela água (Figura 9). O movimento, por sua vez, estanca quando o ponto negro invade a tela, no centro, pesado, estático (Figura 10). O espectador flui com o movimento da água. Há assim variações do nível de consciência do espectador, da segundidade, que se instaura com o movimento da água, para a primeiridade, que vem com a paisagem, com o muro branco que predomina nas coisas rostificadas.

Os aspectos simbólicos vinculados à água, por sua vez, podem contribuir para intensificar os efeitos remáticos. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 15):

As águas, massa indiferenciada, representando a infinidade dos possíveis, contêm todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas ameaças de reabsorção. Mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se de novo num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração, condicionando uma nova fase progressiva de reintegração e regenerescência.

Assim, o ponto negro que emerge na superfície, o ponto central das ondas concêntricas que se desenham na superfície (Figura. 10), sinaliza para uma nova fase na vida do personagem, fase em que a vida pulsa com mais potência. Vence a vida. Os tons esbranquiçados da água em movimento, em cascatas, entram em embate com os rochedos. Um, princípio ativo; o outro, símbolo da imobilidade, do imutável. Por outro lado, segundo Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 782), no “Antigo Testamento, o rochedo é símbolo de força de Jeová”.

Em relação à cor, vale enfatizar que o tom azulado que impregna as imagens contribui para colocar o espectador em estado de contemplação, pois é no azul que “o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga de cor” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 107) e quando aplicada a um objeto, segundo Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 107), ela “suaviza as formas, abrindo-as e desfazendo-as. [...] Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário”.

Trata-se de um plano-sequência que pode prevalecer como imagem-afeção. Na perspectiva peirceana, como os elementos qualitativos impregnam essas imagens, elas então prevalecem como sinsignos icônicos remáticos ou sinsignos indiciais remáticos. O tecido qualitativo instaurado pelas imagens-afeção contribui para firmar o pensamento, a cognição, o que pode ser fundamentado em “A lei da mente”, artigo publicado em 1892 – que consta em Peirce (1998) – no qual o lógico empreendeu uma análise de fenômenos mentais. Em Drigo (2012), a partir do artigo mencionado, explicamos que na geração de interpretantes, quando qualidades de sentimento preponderam, ou seja, quando um tecido qualitativo se constitui na mente, outras inúmeras qualidades de sentimento – muito próximas – tendem a se atualizar e, assim, as ideias gerais tornam-se potencialmente presentes na semiose, pois são tais sentimentos de qualidade que as traduzem. Ou seja, esse tecido qualitativo é propício à cognição.

Considerações finais

A relevância do primeiro plano para o pensamento com imagens cinematográficas, a partir de Eisenstein, conforme enfatiza Deleuze, está no fato de que para o cineasta russo, tal modalidade de imagem propicia uma leitura afetiva do filme como um todo. Esta afirmação nos leva a reafirmar a importância da utilização das categorias fenomenológicas – a primeiridade – para a compreensão do potencial da imagem-afeção, ou do potencial das imagens em que os aspectos qualitativos preponderam sobre os indiciais, ou sobre os que reportam o espectador ao real, ou ainda, sobre os compartilhados culturalmente. Elas contribuem para que, no processo de geração de efeitos do filme, a seara da segundidade se amenize e a primeiridade predomine. Esse movimento torna-se evidente no filme em que a ação bruta está presente, no entanto, tal força se esvai diante das imagens que levam o espectador à contemplação.

Considerando-se que as imagens cinematográficas compõem-se das três modalidades: imagem-afeção, imagem-ação e imagem-relação, uma das estratégias de análise constitui-se, numa primeira tentativa de esboço de tais estratégias, tentar elucidar como se dá esse agenciamento. Qual delas prepondera? Com isso vem a resposta também para a preponderância de um determinado nível de consciência e, conseqüentemente, de certos efeitos, ou possíveis interpretantes para a imagem cinematográfica.

Para análise do filme “O regresso”, valendo-nos da proposta de Aumont e Marie mencionada e da taxonomia deleuzeana vista à luz das categorias fenomenológicas peirceanas, pudemos selecionar uma série de sequências em

que prevalecem as imagens-afeção, uma vez que são elas, com sua robustez e expansividade que via qualidades de sentimento, as quais, por sua vez, emergem com os aspectos qualitativos postos em movimento, conduzem a geração de interpretantes para o filme.

Referências

AUMONT, J.; MARIE, M. *A análise do filme*. Lisboa: Texto e grafia, 2013.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2008.

DELEUZE, G. *A imagem-movimento Cinema I*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. São Paulo: Editora 34, 2012.

DRIGO, M. O. “A lei da mente’ de Charles Sanders Peirce e a relação com novos espaços, novas modalidades visuais e espaços de vivência”. *Semeiosis*, São Paulo, 2012. Disponível em: www.semeiosis.com.br/wp-content/uploads/2012/06/DRIGO-Maria-Ogécia.-A-Lei-da-Mente-de-Charles-Sanders-Peirce.pdf. Acesso em: 10 dez. 2018.

DRIGO, M. O. “Imagem cinematográfica e pensamento: a imagem-percepção na confluência de teorias de Deleuze e Peirce”. *E-Compós*, Brasília, DF, v. 19, n. 2, 2016.

DRIGO, M. O. “Imagens cinematográficas e imaginação: imagem-ação/grande forma no filme Beleza Americana”. *E-Compós*, Brasília, DF, v. 23, 2020.

PEIRCE, C. S. *Antologia filosófica*. Tradução de António Machuco Rosa. Lisboa: Casa da Moeda, 1998.

PEIRCE, C. S. *The collected papers of Charles Sanders Peirce*. v. 1. Cambridge: Harvard University Press, 1931.

PEIRCE, C, S. *The collected papers of Charles Sanders Peirce*. v. 5. Cambridge: Harvard University Press, 1934.

SILVA, A. R.; ARAÚJO, A. C. S. “Semioses do movimento e do tempo no Cinema I”. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 34., 2011, Recife. *Anais* [...]. Recife, 2011. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-1357-1.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2018.

SILVA, A. R.; LEITES, B. B. P.; LUZ, G. G. “O estatuto da imagem-pulsão em Cronicamente Inviável e Amarelo Manga”. *Fractal*, Rio de Janeiro, v. 26, n. spe, p. 629-644, 2014.



Referências audiovisuais

THE REVENANT (*O regresso*). Alejandro G. Iñárritu, Estados Unidos, 2015.

submetido em: 20 nov. 2020 | aprovado em 30 abr. 2021