

O CINEMA AVANT LA LETTRE: AS IMAGENS PRÓ-CINEMATográficas

Milton Chamarelli Filho

Universidade Federal do Acre – Brasil

RESUMO

Neste artigo discutimos como os conceitos do filósofo francês Gilles Deleuze de imagem-afecção, imagem-ação e imagem relação estão presentes já na fotografia. Parte-se da comparação das descrições das imagens feitas por Deleuze com as categorias peirceana, a fim de mostrar estas categorias formam um substrato que está não somente nas imagens do cinema, mas em outros meios de produção artística.

PALAVRAS-CHAVE: Imagens. Gilles Delleuze. Categorias peirceanas

Todo registro ou signo da realidade tem uma vida emprestada, quer dizer, representa algo que está fora do registro e continua a existir apesar do registro.

(SANTAELLA, L.; NÖTH, W. *A imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo, Iluminuras, 1998. p.137.)

Considerações iniciais

Em vários momentos, nas Ciências Humanas ou na Filosofia, particularmente naqueles estudos que se debruçam sobre a forma de mediação que se estabelece entre o ser e a realidade, e, na medida em que esta é um constructo que é devolvido ao próprio ser que a formula como forma de realidade, cresce em importância os estudos da Semiótica formulada pelo filósofo, lógico e matemático Charles Sanders Peirce.

Em uma obra singular, em sua maior parte ainda inédita, desponha a fecunda formulação das *categorias do pensamento e da natureza* (SANTAELLA, 1983) elaborada por Peirce. Talvez seja conveniente supor que o desenvolvimento das categorias não se reduza à própria semiótica, conforme a aceção que lhe atribuiu Peirce, ou seja, como

sinônimo de *lógica*, podendo estender-se, também, a outras partes de sua vasta obra (PEIRCE, 93 e 227. Cf. SANTAELLA, 1992, p.65, 132 e 137).

A formulação das categorias remete a um grau de abstração elevado do pensamento peirceano, de forma que ela parece cobrir não apenas a observação da realidade fenomenológica ou a produção de signos culturais, sob o prisma da investigação, como também nos permite um lançar de olhos sobre produções teóricas e filosóficas que se aproximam, em sua forma de elaboração, à ordenação triádica das categorias (*primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*) instituída por Peirce, e que este, de certa forma, herdou de Kant (PEIRCE, 369).

Deteremo-nos, aqui, a averiguar três aspectos, três conceitos das obras do filósofo Gilles Deleuze, contidos em: *Cinema I: Imagem-movimento* e *Cinema 2: Image-Tempo* (DELEUZE, 1985), que reconhecidamente se aproximam das categorias peirceanas, ou delas haure a maior parte dos seus princípios. São os conceitos: *imagem-afecção*, *imagem-ação* e *imagem-relação*.¹

Sob o aspecto da comparação, talvez não exista nenhuma contribuição específica que possamos trazer senão ratificar as posições já endossadas pelo próprio Deleuze. A nossa questão não vai de encontro à postulação dos conceitos deleuzeanos, mas procura retomá-los a partir de um parâmetro de não exclusividade dos conceitos na forma que ele são explicitados pelo autor e na medida em que eles são cotejados com as *categorias*. Ou seja, segundo o nosso ponto de vista, os conceitos *imagem-afecção*, *imagem-ação* e *imagem-relação*, propostos pelo filósofo francês, não seriam exclusivos da produção cinematográfica, mas preexistiriam já na fotografia, sob a forma de signos (pré-cinematográficos) em potencial.

1 Não é nossa intenção, neste trabalho, discutir as noções de imagem-pulsão e imagem-reflexão, colocadas por Deleuze. Deixamos, para outra ocasião, o cotejamento entre elas e a forma que podem assumir na semiótica peirceana.

O presente trabalho não tem, assim, a pretensão de ser uma revisão tardia à obra de Deleuze, mas ser uma contribuição ao entendimento semiótico da fotografia, considerando-se o fato de que os desenvolvimentos sobre o cinema, na obra deste autor, são, na medida em que ele toma a semiótica peirceana como um dos seus referenciais teóricos, colaborações para se refletir sobre os processos de expressão em signos que fazem parte do mesmo *paradigma*.

A questão acima colocada nada apresentaria de relevante se a considerássemos sob o ponto de vista do próprio desenvolvimento da imagem. O cinema, como imagem produzida dentro do *paradigma fotográfico* (DELEUZE, 1985, p. 157-186), herda da fotografia, assim como os outros tipos de imagens que fazem parte desse paradigma, a forma de produção sígnica ancorada na captação física do referente.

Se bem entendemos o pensamento de Lúcia Santaella, a quem coube a formulação da noção de paradigma, aplicada a uma classificação das imagens, baseando-se em T. Kuhn (1962), haurir as características de outra mídia não significa, no entanto, ter como parâmetro todas as características do próprio meio primogênito, mas fazer convergir formas similares de produção de imagens, em função dos princípios materiais disponíveis, a rigor, em uma determinada época. Referimo-nos aqui às aproximações que podem ser estabelecidas entre cinema e fotografia, em função do fato de que ambos são produzidos através do mesmo princípio: captação físico-química do referente, através da utilização de um suporte sensível e de próteses que mediatizam a relação sujeito-agente e objeto (SANTAELLA, L., NÖTH, W. 1998. p.164-165).

A maneira como pretendemos mostrar que a imagem fotográfica já seria a potencialidade da imagem-movimento é extraindo das conceituações, que Deleuze traça para cada tipo de imagem; mostrando que estas conceituações não são redutíveis à “forma” da sua classifi-

cação, mas apontam também para um aspecto da realidade fenomenológica que, ao, mesmo tempo em que é aprendido pela classificação triádica aplicada ao cinema, excede essa mídia, permitindo ver assim na fotografia peculiaridades que esse meio já insuflava.

Em função do objetivo delineado acima, podemos dizer que esse trabalho se justifica na tentativa de observar o quanto o signo fotográfico possui de cinematográfico e o quanto o signo cinematográfico torna-se expressão das potencialidades já existentes na fotografia. Ou, ainda, conforme nos coloca o próprio Deleuze: “E como impedir que o movimento já não seja, pelo menos virtual, e que a imagem já seja movimento pelo menos possível?” (DELEUZE, 1985. p. 76).

A imagem-afecção

Deleuze identifica a imagem-afecção com a imagem em primeiro plano, a imagem de um rosto,² podendo este ser expresso ou através do que ele denomina *rosto reflexivo*, aquele que, segundo o autor “exprime uma Qualidade pura” ou de *rosto intensivo* ou “aquele que exprime uma Potência pura (DELEUZE, 1985. p. 114-131). Antes, porém, de nos determos nessa divisão, é importante mencionarmos um aspecto que consideramos fundamental na classificação da imagem-afecção: a questão da *admiração* que está ligada à questão do movimento.

A descrição da imagem que distingue a imagem-afecção corresponde a uma correlação entre admiração e movimento, ou seja: “a admiração indica mínimo de movimento para um máximo de unidade refletora e refletida sobre o rosto”,³ compreendendo a uma imagem

2 Ver Deleuze, 1985. p. 115: “A imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto.”

3 Essa afirmação remete-nos a uma possibilidade que parece não ser restrita ao pensamento deleuzeano, pois se trata de uma possibilidade que corresponde a certa “inversão de proporcionalidade” entre os termos cotejados na fotografia, ou seja, poder de evocação da imagem/ perenidade do objeto. Observe-se como esta questão é abordada por F.

tomada em primeiro plano, suprimida movimento e das coordenadas espaço-temporais que a caracterizariam.

Tomada em primeiro plano, essa imagem-afeto, abole as circunstâncias que a individualizam, e, como tal, passaria a ser não mais a imagem que particulariza um tipo de situação, mas aquela que nos remete a uma generalização. E é através dessa generalização, de uma comunhão, entre o signo e o seu receptor, que se busca, por vezes, o elemento patético, no sentido mesmo de “*pathos*” da tragédia grega, que comove, “que desperta nos outros os sentimentos ou afetos de que estamos possuídos.”

Esse aspecto não passou despercebido a Deleuze, quando ele menciona que: “Eisenstein criticava Griffith ou Douchenko pelo uso dos seus primeiros planos deixarem ser conotados pelas coordenadas espaço-temporais, sem atingirem o elemento patético” (DELEUZE, 1985. p. 125).

É lembrado também o fato de que sobre o rosto isolado, que é a própria expressão da afecção, “nada se pode acrescentar”. É o que coloca Balázs, citado por Deleuze: “A expressão de um rosto isolado

Colombo: “A força do poder evocativo da fotografia aumenta na proporção inversa e em relação à transitoriedade do objeto representado: se a tradição clássica da imagem havia encontrado o seu ápice na figuração eterna de um objeto inalienável do tempo, o ícone fotográfico deve o seu fascínio à possibilidade de conservar o transitório, e remontar por conseguinte a instintos ainda mais antigos.” Cf. COLOMBO, 1991, p. 47. A mesma “inversão de proporcionalidade” também pode ser observada no seguinte trecho de R. Barthes: “Poderíamos imaginar uma espécie de lei: quanto mais o trauma é directo, mais a conotação é difícil; ou ainda: o efeito “mitológico” de uma fotografia é inversamente proporcional ao seu efeito traumático.” BARTHES, 1984, p. 25. Em verdade, tanto F. Colombo quanto R. Barthes, seguem a tradição lógica, ao colocarem em relação dois conceitos (aqui representados pelos termos cotejados), quais sejam, os de *denotação* e de *conotação*, também chamados *extensão* e *compreensão*, respectivamente. Quanto à discussão dos conceitos e quanto ao uso da expressão “proporcionalidade inversa”, cf. PEIRCE, 1990. p.127-148.

é um todo inteligível por si mesmo, nele não temos nada a acrescentar através do pensamento nem no que se refere ao espaço-tempo” (BALÁZS apud DELEUZE, 1985, p. 124).

No momento em que nada há para se acrescentar, irrompe o silêncio. A linguagem verbal é suprimida, porque ela não se faz necessária. Há apenas o “espanto” ou a “admiração”, conservadas nestas duas acepções, na palavra inglesa *wonder*, segundo Deleuze. E é por esse aspecto, por esse duplo sentimento, que o cinema se aproxima da fotografia, sob o aspecto da afecção. Exemplos dessa descrição podem ser encontrados nas imagens produzidas pelo fotógrafo paulista Arthur Omar, em *A Antropologia da Face Gloriosa*. A série, composta de 161 retratos tirados de rostos, durante os carnavais de 73 a 84, é descrita pelo autor como “êxtase espontâneo, momentâneo e em estado puro”.

Essas observações não seriam pertinentes se elas não tivessem como base o fato de se que está lidando com uma dimensão da imagem em que ela, por si mesma, parece não depender de nenhuma outra circunstância ou aspecto que venha a caracterizá-la. Somente podendo ser concebida por uma forma singular de aparição e uma instantaneidade própria daqueles signos que possuem uma existência tenra, transitória e efêmera; em síntese, elementos que convergem para os fenômenos que distinguem a primeira categoria peirceana.

As noções de *rostos*, *primeiro-plano* e *afecção* concorrem para aquilo que Peirce chama *primeiridade*, que, para o filósofo norte-americano é:

uma instância daquele tipo de consciência que não envolve qualquer análise, comparação ou processo análogo nem consiste, no todo ou em parte, em qualquer ato pelo qual uma consciência é distinguida da outra (PEIRCE, 1990, p. 139).

É conveniente supormos, portanto, que Deleuze ao identificar a

imagem-afecção à categoria fenomenológica da primeiridade, procura mostrar que a expressão de rosto tomado em primeiro-plano representa a própria expressão de uma “Qualidade” ou de uma “Potência”; o que é conforme a categoria da primeiridade, que seria uma pura qualidade de sentimento, algo não materializado, “a pura qualidade desprendida de qualquer objetualidade”, como nos diz Lúcia Santaella (SANTAELLA, 1998. p. 43).

Desse modo, os aspectos que a imagem-afecção apresenta não seriam exclusivos do cinema, porque as categorias fenomenológicas não se restringem a um único meio de produção de imagens, apesar do fato de que a forma da produção das imagens desenvolvida por este meio dependa de fatores materiais que podem predominar sobre o tipo de imagem por ele produzido, fazendo com que essa possa, nos termos da semiótica peirceana, ser mais icônica, mais indicial ou mais simbólica.

De forma que a primeiridade, na qualidade de uma imagem-afeto não seria uma propriedade imanente da imagem cinematográfica, mas uma dimensão da categoria que nela é dominante e que a transcende.

A imagem-ação

Deleuze coloca que a imagem-ação corresponde à atualização das qualidades e potências através do meio.⁴

A definição e o que ela se segue no esclarecimento do filósofo francês sobre a imagem-ação diz respeito ao Realismo no cinema. Definição que redundava na fórmula descrita por ele como S - A - S', ou seja, segundo o próprio autor: “da situação à situação transformada por intermédio da ação”.

4 A definição precisa de imagem-ação é “reação do centro ao conjunto”. Cf. DELEUZE, 1985, p.265.

A ênfase aqui é deslocada de uma relação da imagem para uma relação entre imagens, subordinadas a um princípio organizador, o que o filósofo francês chama “Englobante”. Seu estudo passa de uma lógica do imanente para uma lógica do movimento.

Não é mais possível, aqui, referir-se a expressões “traços de rosticidade” ou de “contornos rostificantes” (conceitos que Deleuze utiliza para caracterizar “rosto intensivo” e “rosto reflexivo”, respectivamente), ainda que estes conceitos guardem noções de uma depuração sígnica que parece ser conduzida para uma forma de ordenação, talvez também estabelecida pela lógica das categorias ou por uma espécie de “reordenação interna dos substratos lógicos”,⁵ como se pode observar nas diferenciações entre “rosto reflexivo” e “rosto intensivo” (DELEUZE, 1985. p.114-131).

Talvez possamos afirmar que, em um primeiro momento, o estatuto da imagem, para o filósofo francês se defina como uma “qualidade de sentimento”, sob a forma de afeto (misto de admiração e espanto), percebida e atualizada, no momento em que ela é a expressão de um rosto ou daquilo que é tomado em primeiro plano. Em um segundo momento, o estatuto da imagem assume a própria dimensão da singularidade, imagem que, segundo Deleuze, corresponde à atualização da qualidade⁶ e da potência através do meio.

Fazer da imagem um signo singular seria atribuir-lhe as características de uma fotografia, na medida em que esta nada mais é do que o resultado da sensibilização dos sais de prata à ação da luz, da retração desse momento fugaz, “decisivo”, como lhe denominou Cartier-Bresson. Nos termos da semiótica peirceana, um *sinsigno* (signo

5 A expressão é utilizada por L. SANTAELLA em: “Por uma classificação da linguagem visual”, In: *Face revista de semiótica e comunicação*. São Paulo: EDUC, 1989. p. 43-67.

6 Nota de COELHO NETTO: “Observa Peirce que um sinsigno só pode existir através de qualidade, razão pela qual ele envolve um ou vários qualissignos.” COELHO NETTO, 1990. P.61.

a que ocorrem uma única vez). O próprio Deleuze utiliza o termo *synsigno*, quando afirma que ele é: “o conjunto de qualidades-potências enquanto atualizadas num meio, num estado de coisas, num espaço-tempo determinados”.⁷

Através, portanto, da sua dimensão de singularidade, que corresponde ao seu próprio processo de produção de imagem, é que o cinema, mantém com a fotografia a sua dimensão de secundidade. O traço de indicialidade, na fotografia, é não só o mais característico da fotografia propriamente, como nota Peirce, mas explorado também naquele tipo de imagem que aspira captar o ato em toda a sua fugacidade, como naquelas produzidas por Jacques-Henri Lartigue. Um ato-tomado que tão simplesmente *é*, mas que será sempre o ato em seu momento, único, singular.

A imagem-relação⁸

O conceito de imagem-relação, formulado por Deleuze, corresponde à distinção entre “relação natural” e “relação abstrata”, herdada da tradição filosófica (DELEUZE, 1985. p. 243).

A distinção corresponde à seguinte classificação: imagens que podem ser unidas “segundo um hábito, que faz passar de umas para as outras” (DELEUZE, 1990. p. 47), na relação natural (daí advém o conceito de *marca*), ou imagens que podem ser “arrancadas às suas relações naturais” (DELEUZE, 1990. p. 266), nas relações abstratas, advindo daí o conceito de *des-marca*. Ambas as definições convergem para a categoria da terceiridade e, por consequência, ao símbolo. Fa-

7 A respeito da grafia do termo *synsigno*, lê-se na nota de tradução na obra de Deleuze (1985): “A distinção introduzida por Deleuze é também realçada pelo recurso ao prefixo grego *syn* da preposição *sun*: “com”, elemento designativo da idéia de reunião no espaço e no tempo” (p. 180).

8 A menção de Deleuze à imagem-relação encontra-se no capítulo em que o autor trata da crise da imagem-ação. Cf. DELEUZE, 1985. p. 242.

remos uma pequena digressão e voltaremos a esse aspecto, ao final do texto.

Deleuze, interpretando Peirce, não diz exatamente como a sua subcategorização está relacionada, sob o aspecto da retomada e o do signo que se afirma, aos tipos de imagem que descreve. É provável que possamos também afirmar que as relações que têm como base o símbolo avancem também no sentido de uma diferenciação dos elementos que são reordenados em cada tipo de imagem proposta por Deleuze.

Se, para a imagem-afecção, Deleuze formulou as divisões rosto intensivo *vs.* rosto reflexivo, e se para a imagem-ação, formulou a distinção entre sinsigno e binômio, a formulação de uma nova dicotomia (marca e des-marca) parece convergir para a especificação de uma imagem-movimento. Esta formulação fundamenta-se na própria concepção que Deleuze tem da semiótica peirceana:

Peirce insiste no seguinte: se a primeiridade é “um” por si mesma, a secundidade dois, e a terceiridade três, é inevitável que no dois o primeiro “retome” a seu modo a primeiridade, enquanto o segundo afirma a secundidade. E, no três, haverá um representante da primeiridade, um da secundidade, enquanto o terceiro afirma a terceiridade. Há, portanto, não só 1, 2 e 3, mas 1, 2 em 2 e 1, 2, 3 em 3 (DELEUZE, 1985. p. 243).

Paralela à questão da retomada e do avanço das propriedades fenomenológicas de cada tipo de imagem está a questão de que, mesmo que Deleuze tenha elaborado a sua descrição de imagens, tomando por princípio a imagem cinematográfica, ele, ao mesmo tempo, expõe a sub-ordenação das suas “imagens” como se fossem formas de ordenação e “encapsulamento” das categorias,⁹ encontradas em Peirce.

9 Convém lembrar que Deleuze estabelece seis tipos de imagens, sendo a imagem-percepção uma forma de imagem que opera dedutivamente sobre as outras imagens. Deleuze coloca também que Peirce não deduziu as categorias, e que para este não há elementos intermediários, mas signos degenerados. Se podemos entender o encapsulamento de categorias não restrito somente à forma de funcionamento de cada signo, ou seja, uma

Assim, parece-nos que na elaboração das noções de rosto reflexivo temos a expressão de qualidade como signo “primeiro” e o rosto intensivo remete-nos à secundidade, pelo aspecto serial ou gradativo que assume as distinções feitas por Deleuze. O conceito de sinsigno parece retomar o aspecto da unicidade enquanto o conceito de *binômio* avança para a noção de ação.

As noções de *marca e de des-marca*, por sua vez, remetem à noção de *continuidade*, como característica de um signo de terceiridade, na medida em que a primeira decorre de “uma associação natural entre imagens”, e a segunda que designa “uma imagem arrancada às suas relações naturais”, ou seja, um símbolo, convencional.

Poderíamos dizer que a imagem, enquanto a expressão de uma qualidade (imagem-afecção), e a imagem, enquanto atualização de qualidades-potências (imagem-ação) passam a coexistir com o movimento (movimento que nos induz a pensar na relação de continuidade através da própria relação sîgnica entre *signo, objeto e interpretante*; semiose). – relação de terceiridade. Convém à relação de terceiridade, segundo a semiótica peirceana, o fato de um signo remeter ao seu objeto em função de uma lei ou convenção. A dimensão de terceiridade pode ser encontrada, por exemplo, tanto nos imagens produzidas por Muybridge, ao antever o cinema na fotografia, na medida em que o fotógrafo francês faz com que seus fotogramas ganhem vida e movi-

relação “in-signos” mas também como uma relação entre-signos, dentro de semiótica peirceana, na forma dos processos de produção material que os desencadeia, veremos, por exemplo, que não só não podemos isolar cada aspecto que as categorias assumem na relação *signo, objeto e interpretante*, como também não podemos isolar cada aspecto que as categorias assumem entre os processos de produção. O que significa, portanto, que estas categorias não seriam exclusivas da forma de como a imagem se apresenta no cinema, mas pertenceriam a outros meios de produção de imagem também. Não poderíamos dizer também que há uma afecção, ou que as relações entre uma imagem e um objeto se dão por uma relação convencional, na pintura, por exemplo, conforme nos mostra Gombrich?

mento, como também na medida em que a fotografia não é senão imagem que interpreta a realidade a partir das convenções introduzidas no dispositivo fotográfico pelas leis da ótica e da química e da física.

Considerações finais

Assim como Deleuze classificou a imagem do cinema em três ou em seis possíveis tipos de imagens, propomos que o signo fotográfico possa recobrir, então, três tipos de imagens, correspondentes e respectivas à ordenação deleuzeana e peirceana. Assim teríamos: uma *foto (pró)cinematográfica de afecção*, uma *foto (pró)cinematográfica de ação* e uma *foto (pro)cinematográficas de relação*.

Sublinhamos apenas um aspecto da semiótica de Peirce que diz respeito ao fato de as categorias (*primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*) serem onipresentes no signo. Se, por um lado, as categorias são onipresentes no signo, por outro lado, elas perpassam diferenciadamente as relações que o signo mantém com os seus elementos constituintes (i.e., *representâmen*, *objeto* e *interpretante*), ou seja, a maneira de como o próprio signo se deixe realçar: ou pelo aspecto fenomenológico nele visado, ou por sua relação com o objeto mantida, ou pela relação com o interpretante estabelecida, havendo assim uma espécie de predominância de uma das categorias sobre as demais em função dessas relações.

Mesmo sendo este um fato notório na semiótica peirceana, ou seja, a de que a ordenação das categorias segue uma forma de ordenação lógica, o que observamos, cada vez mais, é que a forma de ordenação das categorias fenomenológicas parece nortear os trabalhos de muitos autores. Não foi por caso que P. Dubois (DUBOIS, 1998. p. 23-56), ordenou a história da fotografia, ou procurou caracterizar a sua forma de produção sígnica em *três* momentos, para ficarmos apenas em um exemplo.

É por esse viés, portanto, que foi conduzido este trabalho, ou seja, com a intenção de pontuar que em um signo, entenda-se o *signo fotográfico*, perpassa não apenas a categoria fenomenológica que nele predomina, a *secundidade*, mas que nesse mesmo signo, também, perpassam as duas demais categorias (a *primeiridade* e a *terceiridade*): não menos importantes que aquela, mas essenciais para a sua constituição enquanto signo.

THE CINEMA AVANT LA LETTRE: THE IMAGES PRO-CINEMATIC

ABSTRACT

This paper discusses how the concepts of the French philosopher Gilles Deleuze affection-image, action-image and image relationship are found in the photograph. It starts with the comparison of descriptions of images made by Deleuze with Peirce's categories in order to show these categories form a substrate that is not only the images of the film, but other means of artistic production.

KEYWORDS: Images. Gilles Delleuze. Peirce' categories

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 1984.
- COELHO NETTO, J. **Semiótica, informação e comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- COLOMBO, F. **Os arquivos imperfeitos**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- DELEUZE, G. **Cinema: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, G. **Cinema II: imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1998.
- MARTINET, A. **Elementos de linguística geral**. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- ROSSET, C. **Lógica do pior**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.
- SANTAELLA, L. **Por uma classificação da linguagem visual**. *Face*. São

Paulo. 1989. p. 43-67.

SANTAELLA, L. **A Assinatura das coisas: Peirce e a literatura.** Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SANTAELLA, L. **A imagem pré-fotográfica-pós.** In: *Imagens*, n. 3, Campinas: Ed. da Unicamp, 1994, p. 34-40.

SANTAELLA, L. **A percepção: uma teoria semiótica.** São Paulo: Experimento, 1998a, 120p.

SANTAELLA, L, NÖTH, W. **Imagem: cognição, semiótica, mídia.** São Paulo: Iluminuras, 1998. p. 157-186.

SAUSSURE, F. de. **Curso de linguística geral.** São Paulo: Cultrix, 1991.