

O diagrama na perspectiva de teorias de Peirce e Deleuze

The diagram from the perspective of Peircean and Deleuzean theories

Maria Ogécia Drigo

Docente e atual coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (Uniso), Sorocaba/SP. Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Pós-doutora pela Escola de Comunicações e Artes da USP (2013). Sorocaba, Brasil. E-mail: maria.ogecia@gmail.com

Resumo:

Este artigo tem como objetivo explicitar o conceito de diagrama na perspectiva deleuzeana e peirceana, oriundas da pintura e da lógica, respectivamente, bem como inventariar as possíveis implicações de tal conceito para a relação comunicação/cognição. Para tanto, apresentamos as teorias sobre diagrama desenvolvidas pelo filósofo e pelo lógico e tratamos do potencial cognitivo do infográfico e do mapa conceitual, enquanto diagrama, para além das interpretações inerentes à psicologia ou à linguagem verbo-visual. O artigo é relevante porque trata de aspectos da interface imagem/cognição e sugere caminhos para uma teoria da imagem valendo-se de teorias de Peirce e de Deleuze.

Palavras-chave:

Deleuze/Peirce; Diagrama; Cognição; Infográfico; Mapa Conceitual.

Abstract:

This paper aims to explain the concept of diagram in the Deleuzean and Peircean perspectives, deriving from painting and from logic, respectively, as well as to inventory the possible implications of such concept for the communication/cognition relationship. Therefore, we present the theories about the diagram developed by the philosopher and the logician and we deal with the cognitive potential of the infographic and the conceptual map, as a diagram, beyond the interpretations inherent to the psychology or to the verb-visual language. The paper is relevant because it manages the aspects of the image/cognition interface and suggests paths for an image theory making use the theories of Deleuze and Peirce.

Keywords:

Deleuze/Peirce; Diagram; Cognition; Infographic; Conceptual Map.

1 Introdução

A relação entre imagem e cognição é um objeto de estudo que, no nosso caminhar enquanto pesquisadora, insiste e persiste, sempre nos instigando. A última

pesquisa que desenvolvemos, no período 2015-2017, sob o título *Deleuze e Peirce: imagem-movimento e imagem-tempo nas relações entre pensamento e imagem*, teve como contexto as relações entre o pensamento e as imagens cinematográficas desenvolvidas por Gilles Deleuze, que constam nas obras *Cinema 1: a imagem-movimento* e *Cinema 2: a imagem-tempo*. Nelas, Deleuze elabora uma taxonomia para imagens cinematográficas colocando as suas ideias em fluxo com as peirceanas, notadamente as que envolvem a fenomenologia e a semiótica ou lógica. De modo particular, ao tratarmos do conceito de imagem-ação, em suas três divisões (imagem-pulsão, grande forma e pequena forma), constatamos que o conceito de diagrama, elaborado por Peirce, está relacionado à imagem-ação nas suas duas últimas modalidades. Com isso, o nosso interesse pelo conceito se intensificou.

Em Deleuze (2007), encontramos a elaboração do conceito de diagrama via pintura. A importância deste conceito é destacada por Vellodi (2014) ao esclarecer que se trata de um conceito fundamental para as filosofias de Peirce e Deleuze, pois ambas concebem a realidade como construída em pensamento e como pensamento e que têm o diagrama como o agente dessa construção. Ainda que Deleuze não compartilhe da estrutura filosófica representativa de Peirce, segundo Vellodi (2014), ele coloca o conceito de diagrama no fluxo das suas ideias. O modo como Deleuze as desenvolve ainda é pouco explorado; o que, em certa medida, buscamos compreender na pesquisa¹ da qual apresentamos alguns resultados.

Assim, neste artigo, com o objetivo de explorar o conceito de diagrama apresentado por Deleuze – construído a partir de reflexões sobre o processo de criação na pintura – e refletir sobre alcances e limites do diagrama para a cognição, apresentamos um estado da arte com pesquisas que tratam de diagrama; explicitamos conceitos de diagrama, seguindo Peirce e Deleuze e, por fim, conjeturamos sobre o potencial cognitivo de duas modalidades de diagrama, o infográfico e o mapa conceitual. Com isso, espera-se contribuir para a elaboração de uma possível teoria da imagem. Iniciemos, então, com pesquisas que tratam de diagrama.

¹ Pesquisa em desenvolvimento, no período 2019-2021, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, intitulada *A relação comunicação/cognição em foco: o diagrama na perspectiva de teorias de Deleuze e de Peirce*.

2 Um estado da questão para pesquisas envolvendo diagrama

Na busca no catálogo de dissertações e teses da CAPES com a palavra diagrama, em agosto de 2018, encontramos 3290 resultados, do período de 1987 a 2016, sendo que 5,5% dessas pesquisas estão alocadas na área de Ciências Sociais Aplicadas e 20% deste percentual estão inseridos na Comunicação. Entre tais pesquisas, selecionamos as que também se fundamentam em teorias peirceanas.

Moraes (2012), em tese intitulada *A linguagem gráfica de quem não vê: imagens, diagramas e metáforas*, após minuciosa revisão de abordagens sobre imagens, enfatiza que não encontrou nenhuma teoria que fosse autônoma, mas apenas aplicação de conceitos de outras áreas ao estudo de fotos, desenhos, gravuras e similares. Isso reforça a afirmação de Santaella e Nöth (2008, p. 13), de que “uma ciência da imagem, uma imagologia ou iconologia ainda está por existir”. Na mesma perspectiva, conforme o autor, Mitchell (1995, p. 9) esclarece que embora “haja milhares de palavras sobre as imagens, nós ainda não temos uma teoria satisfatória sobre elas. O que nós temos é um grupo heterogêneo de disciplinas [...] convergindo para o problema da representação pictórica e da cultura visual”. Com essa tese, portanto, compartilhamos principalmente a ideia de que uma teoria da imagem está por vir e, como enfatiza o autor, seria necessário que os estudos sobre imagem alcançassem o que Peirce denomina de nível nomológico, ou seja, princípios gerais e abstratos necessários a qualquer ciência.

Ribeiro (2014), em *Midiagramas: uma abordagem diagramática dos objetos da comunicação*, propõe contribuir para que a reflexão epistemológica em pesquisas da comunicação não se reduza a poucos nomes. Anuncia que, conforme Sodré (2012), no campo comunicacional acumulam-se fracassos de prognósticos sociológicos, psicológicos ou fundamentados em outras disciplinas acerca de eventos midiáticos; que há inconsistência teórica e indisciplina metodológica, bem como uma expansão desse campo com a ideia de que a comunicação seria mesmo transdisciplinar. Independentemente dos resultados que a autora alcançou no seu intento, depois de leitura atenta e cuidadosa, não conseguimos delineá-la. Em relação ao diagrama, constatamos que se enfatizou a sua importância para a apresentação de conhecimentos filosóficos, pois destacou que, para Russel, os diagramas poderiam ser usados para a

tradução de ideias filosóficas, que normalmente eram apresentadas somente com o uso de palavras; exibiu também um diagrama sobre os modos de conhecer em Platão, proposto por Marilena Chiauú; outro denominado Trajeto de uma verdade, elaborado por Alan Badiou e também uma espécie de “mostração” do Teorema de Pitágoras; e, por fim, mencionou a definição de diagrama em Peirce, seguida de breve explicação sobre o pensamento diagramático. Os diagramas, conclui Ribeiro (2014, p. 60), “materializam esteticamente especulações lógicas complexas, capazes de engendrar um sem fim de elaborados processos cognitivos”.

Sobre midiagramas, considerando-se o conceito de mídia e a tradução do termo “grama”, dado pela autora, somos levados a concluir que os objetos de comunicação poderiam ser vistos como registros de coisas que devem tornar-se presentes. Embora as explicações não tratem da presentidade do objeto, parece-me que é um aspecto importante para ser estudado, pois o relato de uma pesquisa (e a pesquisa, portanto) deveria trazer à tona o objeto, torná-lo visível, presente.

Borges (2010), em *Mensagens cifradas: a construção de linguagens diagramáticas*, apresenta um estudo rigoroso das 66 classes de signos propostas por Peirce e, sendo assim, entre outros resultados vinculados às linguagens diagramáticas, a autora trata dos diagramas e do raciocínio diagramático. Além dos estudos de Peirce, a autora menciona a interpretação de Stjernfelt (2009) sobre cinco modalidades de diagramas, que alcançam a ideia de que estes funcionam como máquinas de raciocínio. Nesse sentido, encontramos conceitos que podem ser comparados aos propostos por Deleuze.

Franco e Borges (2017), em artigo intitulado *O conceito de diagrama em Peirce: uma leitura semiótica para além da gramática especulativa*, apresentam reflexões sobre os diagramas e os três tipos de raciocínio, caminhando, assim, da gramática especulativa para a metodêutica e passando pela lógica crítica, as três divisões da semiótica ou lógica peirceana. As reflexões das autoras contribuem para estreitar os laços entre comunicação e cognição via diagramas. Jorge (2009) também enfatiza a importância do diagrama para a percepção e para a cognição, ao esboçar uma topografia da mente e esclarecer que a passagem de um diagrama a outro sustenta a possibilidade de alcançar algo geral, da natureza de uma ideia.

Caminhando para a arte, Torrezan (2017), em tese intitulada *Entre Gilles Deleuze e Michel Foucault: o diagrama como ferramenta para pensar o jogo de forças na exposição de arte*, considera que o diagrama diferencia-se de estrutura, pois suas “alianças tecem uma rede flexível e transversal [...], definem uma prática, um procedimento ou uma estratégia, distintos de toda combinatória, e formam um sistema físico instável, em perpétuo desequilíbrio, em vez de um círculo fechado de troca” (DELEUZE, 1988, p. 45 *apud* TORREZAN, 2017, p. 31). A tese mostra-se profícua para acessarmos a outras interpretações do conceito de diagrama, proposto por Deleuze. Nesse sentido, também é interessante o artigo de Santos (2013), que apresenta reflexões sobre conceitos de Deleuze e Foucault envolvendo as obras do pintor Gérard Fromanger, também analisadas em Deleuze (2007).

Por fim, Castelli (2016), em dissertação intitulada *Comunicação na Educação: o potencial do diagrama para formatos de conteúdo em processos formais de ensino*, tem como objetivo contribuir para a compreensão de mapa conceitual enquanto diagrama, na perspectiva peirceana, vindo daí a argumentação do uso do diagrama, enquanto um novo formato para apresentação de conteúdo de disciplinas escolares. O autor esclarece que, de um lado, os resultados são relevantes para a Comunicação à medida que apresentam um formato para conteúdo escolar, que leva em conta a visualidade e também propicia conexões com outros produtos midiáticos. De outro, a contribuição para a Educação está na possibilidade de construção de um novo olhar para as disciplinas escolares e para o processo de ensino/aprendizagem, que privilegia o signo ou o modo distinto de sugerir, apresentar ou representar ideias, conceitos e no qual o aprendiz é um tradutor de signos. Esta pesquisa enfatiza o potencial cognitivo do mapa conceitual enquanto uma modalidade de diagrama.

Ao valer-se da palavra infografia, em busca realizada em agosto de 2018, encontramos 79 pesquisas, sendo que cerca de 38% delas estão alocados na área de Comunicação e datam de 1987 a 2018. De modo geral, tais pesquisas envolvem aplicação de classificações de infográficos, que constam na literatura específica, as quais enfatizam o jogo verbo-visual ou o entendimento de como as pessoas efetuam a ‘leitura’ de infográficos.

Entre as pesquisas, mais recentes, destacamos Lima (2015), que trata da linguagem infográfica interativa utilizada na construção de infonotícias, valendo-se de

análises de infográficos do *site* do jornal Folha de S. Paulo. Em outra pesquisa, Correia (2017) constatou que jovens de uma comunidade da rede social do Facebook demonstraram maior interesse por questões socioambientais quando estas são apresentadas via infográficos. Freitas (2018) identifica as estratégias e recursos narrativos mobilizados nos infográficos, criados a partir de bases de dados para retratar a realidade na TV.

Há livros sobre infografia com definições, classificações e análises, amplamente citados nas pesquisas da área da comunicação, como Peltzer (1991), Colle (2004), Ribas (2004) e Valero Sancho (2001). As classificações elaboradas por esses autores, de modo geral, partem da composição dos infográficos impressos ou interativos. Constatamos, nesse primeiro momento, que aspectos relativos à cognição, na perspectiva peirceana, não foram contemplados. Entre artigos recentes, Machado (s/d, p. 5), ressalta que a infografia requer do usuário muito mais que a competência para leitura sequencial; ou seja, ela requer “raciocínio lógico que também está na base das operações estéticas realizadas pelos diferentes ramos profissionais que a executam [...] – de modo a colocar a notícia num ambiente ecológico agenciador das possibilidades enunciativas dos acontecimentos em pauta”. Neste aspecto, seria interessante explorar como tal “ambiente ecológico” contribuiria para a cognição.

Quanto aos mapas conceituais, em busca realizada em agosto de 2018 no catálogo de dissertações e teses da CAPES, tendo como guia o termo mapa conceitual, encontramos resultados em todas as grandes áreas de conhecimento, sendo que a maior quantidade concentra-se na Educação. Como exemplo, Bendito (2017) fez uma investigação envolvendo dissertações e teses de Programas de Pós-Graduação em Ensino e Educação, que contemplam o Ensino de Ciências, norteadas pela seguinte pergunta: o que tem sido produzido sobre o uso de mapas conceituais com foco no ensino de Ciências Naturais, nos Programas de Pós-Graduação voltados para o Ensino e Educação? Entre os resultados, o autor enfatiza que os mapas conceituais, no ensino de ciências, via de regra são utilizados no processo avaliativo no Ensino Fundamental II, principalmente nas práticas realizadas em sala de aula, produzidas coletivamente.

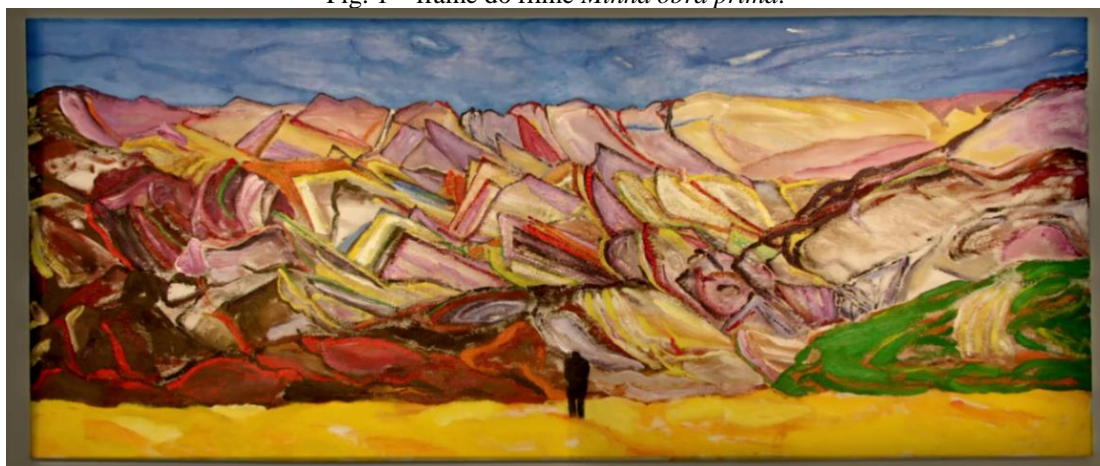
Embora sejam assuntos investigados, pode-se contribuir ainda para compreensão dos mesmos, a partir de um novo olhar, aquele construído na confluência

de conceitos de Deleuze e de Peirce. Em certa medida, buscamos, com este artigo, desenvolver ideias nesta confluência.

3 O diagrama na perspectiva de Deleuze

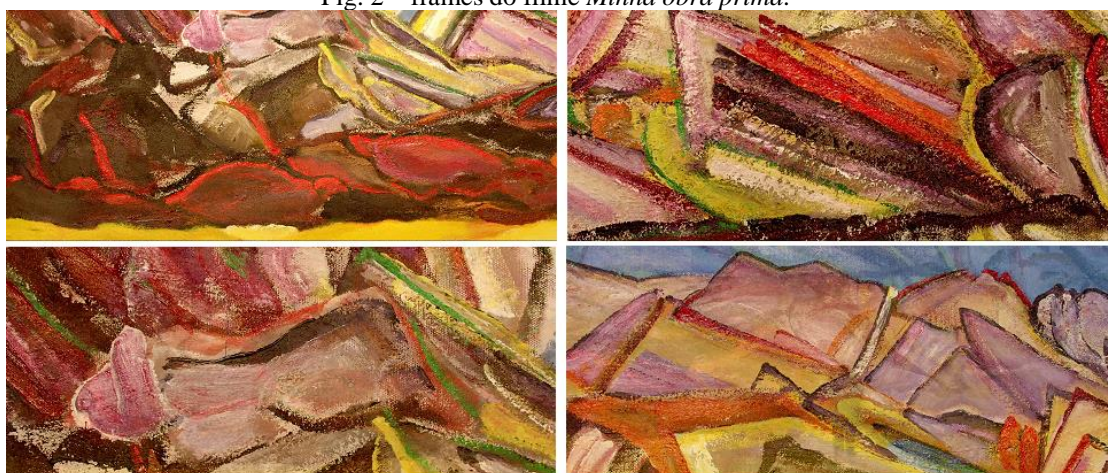
Iniciamos as reflexões sobre o diagrama, com a apresentação de recortes de cenas do filme *Minha obra prima*, do diretor Andrés Duprat. O filme, no início, convida o espectador a contemplar – via tela – uma obra de arte, uma suposta obra prima do pintor, protagonista do filme (Fig. 1 e Fig. 2).

Fig. 1 – frame do filme *Minha obra prima*.



Fonte: *Minha obra prima* (2019).

Fig. 2 – frames do filme *Minha obra prima*.



Fonte: Elaborado pela pesquisadora com imagens do filme *Minha obra prima* (2019).

Nas cenas finais, o pintor aparece diante de uma cadeia de montanhas, a que se faz presente – talvez no sentido tratado por Deleuze – na obra exibida no início do filme (Fig. 3 e Fig. 4).

Fig. 3 – frame do filme *Minha obra prima*.



Fonte: *Minha obra prima* (2019).

Fig. 4 – frame do filme *Minha obra prima*.



Fonte: *Minha obra prima* (2019).

Guardemos essas primeiras impressões para serem avaliadas posteriormente, após entrarmos no fluxo das ideias de Deleuze sobre diagrama. Na busca pelo conceito de diagrama e de uma possível contribuição da pintura à filosofia, Deleuze (2007), em diálogo com ideias de Turner, Cézanne, Van Gogh, Paul Klee, Bacon e outros, trata dos momentos distintos do ato de pintar. Ele inicia as suas reflexões com a da noção de catástrofe. Na pintura, a catástrofe foi representada em quadros de avalanches, tempestades, que mostravam coisas desabando, em queda; enfim, em quadros que

apresentavam momentos em que o desequilíbrio tornava-se visível via desequilíbrios locais. No entanto, o filósofo pretende explorar a catástrofe, para além da representada.

Nas palavras de Deleuze (2007, p. 23-24, tradução nossa):

Vou falar sobre outra catástrofe quando me pergunto sobre a importância de uma categoria como essa na pintura. Ou seja, de uma catástrofe representada no quadro – seja a catástrofe local, seja a catástrofe como um todo – uma catástrofe muito mais secreta, uma catástrofe que afeta o próprio ato de pintar.

Tal catástrofe segundo o filósofo, é tão importante a ponto de o ato de pintar não ser definido sem ela. Para explicá-la, inicialmente, vale-se de palavras de Cézanne e Paul Klee. Para o primeiro, a catástrofe no ato de pintar permite que a cor venha à tona, no espaço e no tempo, mas como algo em si mesma, sem espaço e tempo. Para Cézanne, segundo Deleuze (2007, p. 28, tradução nossa): “No ato de pintar há o momento do caos, depois o momento da catástrofe, e sai algo do caos-catástrofe: a cor”. E, para o segundo, o caos é necessário para que a cosmogênese possa ascender. Nesse sentido, os pintores pintam o começo do mundo, que é o mundo antes dele mesmo; ou seja, o nascimento do mundo.

Conforme Deleuze (2007), a catástrofe pertence ao ato de pintar, mas pertence também à pintura quando ainda está para se fazer no quadro, é algo anterior, pré-pictórico. A partir de textos dos pintores mencionados, esclarece que há dois momentos no que se pode chamar de catástrofe: o primeiro, do caos ou abismo, em que vêm as “bases” ou “estrutura”; o segundo, o momento em que a catástrofe leva as bases e as estruturas. De modo resumido, segundo Deleuze (2007, p. 33, tradução nossa):

Há um primeiro momento decomposto em dois aspectos. Primeiro aspecto: o "caos-abismo", não vejo nada. Segundo aspecto do primeiro momento: algo sai do "caos-abismo", são os grandes planos, a estrutura, a geologia. Segundo momento: a catástrofe varre as bases e os grandes planos. A catástrofe leva, isto é, começa do zero, começa com a reconquista. No entanto, se o primeiro momento não ocorresse, isso certamente não funcionaria.

Adverte ainda que o pintor passa, nesses momentos, por dois perigos: os *clichês* e a possibilidade da pintura permanecer na catástrofe. O primeiro perigo são os *clichês*. No momento pré-pictórico é necessário libertar-se dos *clichês* – verdadeiros fantasmas –; assim o pintor deve lançar-se no clima tempestuoso, da catástrofe, para que eles

fujam. Não é fácil livrar-se de tudo o que está no pensamento, no coração. Outro perigo é deixar que a catástrofe tome todo o quadro. Por isso, é preciso limpá-lo, fugir de uma caricatura e aproximar-se de um diagrama, que em seu interior traz as possibilidades de fatos de todos os tipos.

Deleuze (2007) menciona que para Bacon o diagrama faz a catástrofe na pintura apagando todos os *clichês*. Em Cézanne e Klee o diagrama existe, tanto que dele vem à tona a cor, o ritmo. “Eu diria que chamamos de diagrama, depois de Bacon, a essa dupla noção em torno da qual nos voltamos desde o começo: o germe-catástrofe ou o germe do caos” (DELEUZE, 2007, p. 44, tradução nossa).

Até este momento, Deleuze destaca que fez um pequeno avanço ao anunciar que o que parecia complexo, as ideias de caos, catástrofe e germe, agora pode ser traduzido por uma noção propriamente pictórica, a de diagrama. Isto, segundo o filósofo, abre horizontes lógicos, pois a lógica do diagrama poderia mesmo ser a lógica da pintura. Sobre as especificidades desta lógica, alerta que, em primeiro lugar, o diagrama não pode se estender por todo o quadro, bem como uma pintura na qual não existe diagrama, não é nada. Em segundo lugar, cada pintor tem seu diagrama. Vale destacar a análise de Deleuze do diagrama de Van Gogh. Ele enfatiza que se sente muito confortável em falar de diagrama nas pinturas de Van Gogh, “porque ele é um dos pintores em que melhor se vê o diagrama. O que não significa que haja uma receita. Mas tudo acontece como se a relação com a catástrofe fosse tão exacerbada que o diagrama parece quase puro” (DELEUZE, 2007, p. 45, tradução nossa). O diagrama está “nesse mundo infinito de pequenos sombreados, de pequenas cruces que em alguns casos fazem o céu pulsar, em outros casos vão deformar a terra, em outros arrastam completamente uma árvore” (DELEUZE, 2007, p. 45, tradução nossa). Trata-se, portanto, de “uma possibilidade de imagens infinitas, uma possibilidade infinita de imagens. Não é uma ideia geral. Está datado, tem um nome próprio: o diagrama de fulano, de mengano, de sultana. Finalmente, é isso que o estilo de um pintor faz”. (DELEUZE, 2007, p. 46, tradução nossa).

Vamos adentrar os três momentos da pintura para, assim, clarificar a definição de diagrama.

4 Os três momentos da pintura: do clichê ao fato pictórico

Deleuze (2007, p. 51) ressalta “que um diagrama é uma possibilidade de fato”. Então, coloca que viria a dúvida de porquê tratar de pintura. Esclarece que existe uma lógica da pintura que deseja explicitar sem recorrer às teorias lógicas, como as do lógico norte-americano Charles Sanders Peirce, que elaborou uma teoria complexa, a dos diagramas. Ele quer “tentar ver se a pintura pode proporcionar os elementos – alguns elementos, em todo caso – para uma teoria do diagrama” (DELEUZE, 2007, p. 51, tradução nossa).

Para o filósofo, os três momentos da pintura são: pré-pictórico, diagrama e presença. O diagrama, em certa medida, remove os *clichês* e permite o advento da pintura, do fato pictórico, da presença, que não pode ser traduzida por representação. “Por exemplo, o pintor de retratos não representa o rei, não representa a rainha, não representa a pequena princesa. Ele faz surgir uma presença. É então uma palavra pertinente. É uma outra maneira de dizer que há um fato pictórico”. (DELEUZE, 2007, p. 52). Enquanto o momento pré-pictórico pertence ao quadro e dele emerge o diagrama, o fato pictórico – presença – sai do diagrama.

No entanto, tal movimento – o pré-pictórico (reino do caos, catástrofe, germe)/diagrama/fato pictórico – requer dados. E o que são dados? Explica que o pré-pictórico é o mundo dos dados e, então, se pergunta: o que está dado sobre a tela antes da pintura começar? Antes de responder a questão, Deleuze (2017) faz uma crítica à ideia de página em branco – o escritor diante da página em branco – da literatura. Ela está de fato tão cheia que nela não cabe mais nada e quando se passa para a escrita, há uma seleção, “uma eliminação fantástica, uma depuração fantástica” (DELEUZE, 2007, p. 54). Retomando a pintura, enfatiza que o mesmo se dá com a tela em branco. Ela não é uma superfície em branco e os pintores sabem muito bem disso. Antes de começar, ela já está cheia e o que é pior, está cheia de *clichês* – tanto os que vêm de fora como aqueles que vêm dele mesmo, do interior do pintor –, essas coisas invisíveis que precisam ser removidas. Com isso, Deleuze (2007, p. 60, tradução nossa) retoma os três momentos da pintura.

O momento pré-pictórico: clichês. A necessidade de um diagrama que remova, que limpe o clichê para que algo venha à tona, sendo o diagrama apenas uma possibilidade de fato. O clichê é o dado, o que está dado. Dado

na mente, dado na rua, dado na percepção, dado em todos os lugares. Vem então a intervenção do diagrama para remover o clichê e fazer com que a pintura apareça.

Sendo assim, o filósofo ressalta que cabe à pintura pintar coisas invisíveis. O pintor, portanto, não reproduz coisas visíveis, mas capta o invisível, capta forças. E pintar forças não é pintar formas. O ato de pintar, o fato pictórico, ocorre quando a forma é colocada em relação com forças. Agora, as forças não são visíveis. Pintar forças é, na verdade, alcançar o fato” (DELEUZE, 2007, p. 69, tradução nossa).

Para reafirmar tais ideias, o filósofo menciona Paul Klee: “Não se trata de reproduzir o que é visível, mas de torná-lo visível. Entendido: tornar visível o invisível, algo invisível”. Isto implica que o ato de tornar visível, enquanto figuração ou dado pictórico, precisa ser destruído. E tal tarefa é empreendida pela catástrofe que designa, portanto, o lugar das forças. Mas isto também não pode ser visto como o ato de decompor-recompor, tão presente na pintura. No Renascimento, operou-se uma recomposição da profundidade; no Impressionismo, da cor e, no Cubismo, uma recomposição do movimento. “A deformação como um conceito pictórico é a deformação da forma, que é a forma sobre o efeito de uma força. Força, por outro lado, não tem forma. É, portanto, a deformação das formas que deve se tornar visível para a força que não tem forma” (DELEUZE, 2007, p. 69). Disto podemos enfatizar, ainda segundo o filósofo, que o ato de pintar resume-se a capturar uma força.

No entanto, o ato de pintar não prescinde de uma intenção. O pintor tem intenção de pintar e, para tanto, trava uma luta contra o clichê, passando pela catástrofe. Neste movimento, nesta catástrofe, neste caos-germe, está o lugar das forças, o diagrama. Deleuze (2007, p. 84) conclui que o ato de pintar envolve três tempos: “a forma intencional é o primeiro tempo da pintura. O segundo tempo [...] é estabelecer o caos, o caos germinativo ou o diagrama que definirá a possibilidade do fato pictórico. E o terceiro tempo é o mesmo fato pictórico”.

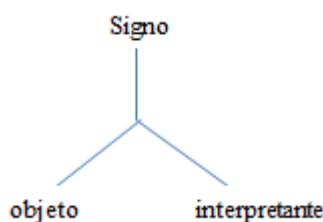
Para Deleuze (2007), o diagrama é operatório e com ele vem a presença, tal como o que constatamos com as imagens dadas no início destas reflexões. Vejamos como tal presentidade pode ocorrer num infográfico e num mapa conceitual, duas outras modalidades de diagrama, importantes para a comunicação e para a educação.

5 A presença do fato e do conceito

No âmbito deste artigo, no que se refere ao âmbito da semiótica ou lógica ou mais especificamente, à gramática especulativa, uma das suas divisões, vamos nos limitar a apresentar uma definição de signo e os signos icônicos e suas divisões, tal como propõe Peirce. Iniciemos com a definição de signo. “Um signo representa algo à ideia que ele produz ou modifica. Ou é um veículo que transporta para a mente algo de fora. Isso que ela representa é chamado de seu objeto; o que ela transmite, o seu significado; e a ideia de que ele dá origem, o seu interpretante” (PEIRCE; HARTSHORNE; WEISS, 1. 339).

A compreensão da definição de signo envolve, portanto, o movimento da relação triádica: signo, o objeto e o interpretante, tal como nos mostra o diagrama (Fig. 5). Ele exhibe a tripla conexão do signo (que representa o objeto), com a coisa significada (o objeto) e a cognição produzida na mente (interpretante).

Fig. 5- A definição de signo em diagrama



Fonte: Drigo (2007, p. 63)

Seguimos, então, para as primeiras tricotomias para classificação dos signos. Nas palavras de Peirce:

Signos são divisíveis segundo três tricotomias: primeira, de acordo como o signo em si, como uma mera qualidade, ou como um existente real, ou uma lei geral; em segunda, de acordo como a relação do signo com seu objeto, que consiste no signo tendo um caráter em si, ou alguma relação existencial com o objeto, ou na sua relação com um interpretante; terceira, de acordo como seu Interpretante representá-lo como um signo de possibilidade, ou como um signo de fato, ou como um signo de razão (IDEM, 2.243).

Para a tricotomia: ícone, índice ou símbolo. “Um ícone é um signo que se refere ao objeto que ele denota meramente em virtude de suas próprias características, que

ele possui, independentemente de tal objeto realmente existir ou não” (ID., 2.247). E ainda sobre o ícone: “o único modo de comunicar uma ideia diretamente é através dos significados de um ícone; e todo método indireto de comunicação de uma ideia deve depender na sua criação do uso de um ícone” (ID., 2.278).

Sobre o índice, Peirce explica que ele é um “signo que se refere ao objeto que ele denota em virtude de ser realmente afetado por esse objeto” (ID., 2.248). O símbolo é um “signo que se refere ao objeto que ele denota em virtude de uma lei, geralmente uma associação de ideias gerais, que opera para fazer com que o símbolo seja interpretado como referindo-se a esse objeto” (ID., 2.249).

Pode haver uma mera relação de razão entre o signo e a coisa significada; nesse caso, o signo é um ícone. Ou pode haver uma ligação física direta; nesse caso, o signo é um índice. Ou pode haver uma relação que consiste no fato de que a mente associa o signo com o seu objecto; nesse caso, o signo é um nome [ou símbolo] (ID., 1.372).

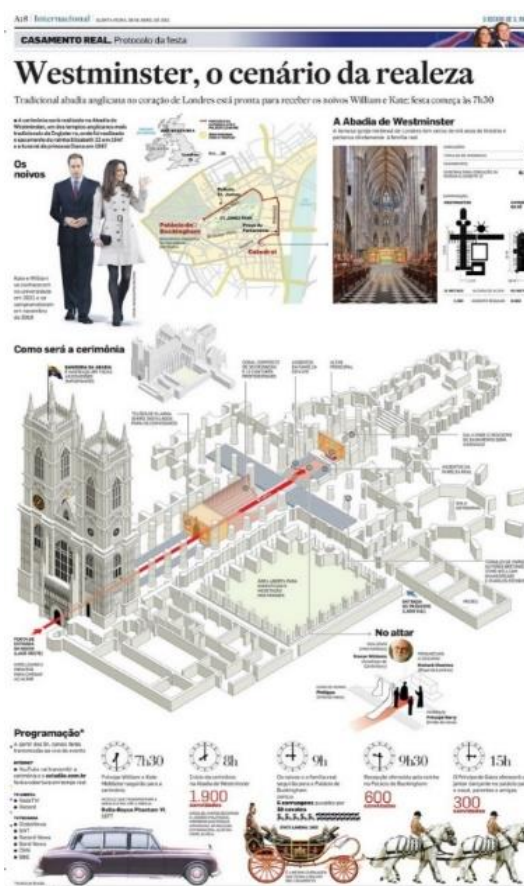
Importa-nos de modo especial neste artigo, a divisão, em três modalidades, do signo icônico ou hipoícone: imagem, diagrama e metáfora. Conforme esclarece Peirce (ID., 2.227), a imagem sugere o objeto valendo-se de simples qualidades, como cor, forma, textura ou arranjo desses elementos; ou seja, há semelhança com o objeto, mas pela aparência; o diagrama apresenta o objeto por meio de relações diádicas entre suas partes construídas valendo-se de relações análogas entre as partes do objeto; por fim, a metáfora constrói um paralelismo entre os significados, entre o objeto e o que o representa.

Vejamos duas modalidades de diagrama: infográfico e mapa conceitual. O infográfico conjuga a linguagem verbal e a visual, pois na sua composição há palavras, fotografias, desenhos e outras modalidades de representações visuais. É amplamente utilizado em informes e catálogos empresariais, na ciência, na física, na engenharia, na estatística, na publicidade, no design de produtos, na educação presencial e *on-line*, na tecnologia da informação, nas empresas de comunicação e entretenimento, nos manuais de instruções, na divulgação científica e no jornalismo. No contexto atual, o desenvolvimento da informática e dos softwares gráficos abriram novas possibilidades à produção dessa modalidade de signo. As classificações de infográficos – que constam em obras anteriormente mencionadas –, não colocam em evidência o fluxo

do pensamento do intérprete. Vejamos como o pensamento do intérprete pode percorrer o infográfico Westminster, o cenário da realeza (Fig. 6).

Descrevendo-o, de modo breve, podemos destacar que há uma fotografia dos noivos – Príncipe William e Kate Middleton – e outra do interior da abadia. A planta da abadia e o mapa da região em que está Westminster, inserem o leitor/intérprete no local em que a cerimônia será realizada. Todo o percurso dos noivos é construído linearmente, na parte inferior da página, exibindo o horário e o meio de locomoção, por representações visuais – reprodução de fotografia e desenho. Há também explicações e imagens sobre a disposição das pessoas no altar, durante a cerimônia e informações sobre a transmissão do casamento real, por TVs aberta e fechada e pela internet.

Fig. 6 - Infográfico Westminster, o cenário da realeza



Fonte: Reprodução de infografia que consta no jornal O Estado de S. Paulo, p. 17, de 28 de abril de 2011².

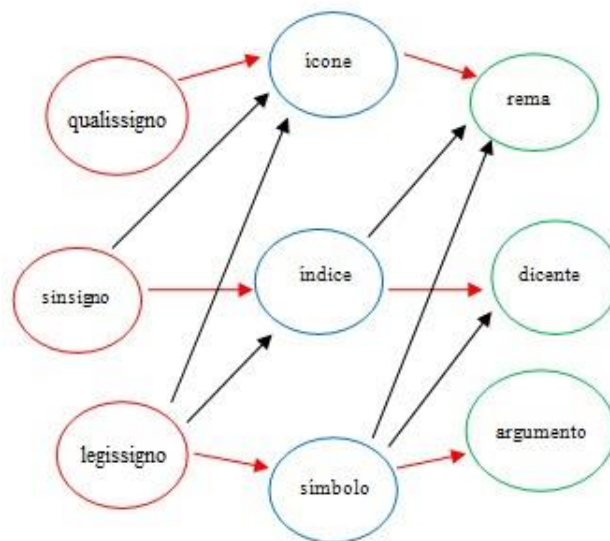
² Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20110428-42926-nac-17-int-a18-not>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

Trata-se de um signo que apresenta o seu objeto (o casamento real), mas não com uma imagem, ou um texto, e sim com um conjunto constituído por representações visuais (fotografias, desenhos, mapas, plantas e esquemas) e palavras, que mostram como ao casamento real será realizado. Independentemente do intérprete iniciar a “leitura” dirigindo a sua atenção para as fotografias ou para os mapas ou para os meios de comunicação que transmitirão a cerimônia em tempo real, o intérprete pode abarcar todos os dados relativos à cerimônia ou restringir sua leitura a um ou outro dado. Há a possibilidade de escolha do ponto de partida, sem prejuízo do alcance de todos os dados, isto porque as representações visuais, pelo seu poder de conexão a existentes, chama a atenção do intérprete. São inúmeros esses pontos, que assim forçam o intérprete a “reiniciar” a leitura. Tal modo de apresentação pode acelerar o processo de compreensão, no caso, do evento como um todo, do casamento real.

Com um texto ou com o uso somente da linguagem verbal, inicialmente, com a leitura, o intérprete pode construir o mesmo movimento posto na infografia, articulando os dados. Contudo, o infográfico pode acelerar o processo de compreensão, pois não demanda tal tarefa. A cognição ou a semiose sobre o casamento real pode perdurar, pois a apresentação dos dados demarca pontos importantes num arranjo espacial, que chama a atenção do intérprete e que pode levá-lo a fazer conjeturas, suposições.

Os elementos da linguagem visual – cor, forma, textura ou arranjos desses aspectos qualitativos da apresentação dos dados, distinto da grafia ou do formato de um texto – contribuem para que sentimentos de qualidade se instaurem; ou seja, eles propiciam a construção de um tecido qualitativo – na mente do intérprete – propício à cognição, que pode despertar o interesse pela intelegibilidade. Trata-se de um modo de apresentação que contribui para a atualização do fato. É o casamento real que se faz presente. Vejamos outro diagrama, um mapa conceitual (Fig. 7).

Fig. 7 – As três principais tricotomias e as dez classes de signo da taxonomia peirceana



Fonte: Drigo; Souza (2013, p. 64).

Trata-se de um diagrama que apresenta as três tricotomias relativas ao signo, que permitem identificar as dez classes de signos propostas por Peirce. O primeiro dos componentes a que o signo se refere está ligado ao fundamento; ou seja, às propriedades que habilitam um signo a funcionar como tal. São seus fundamentos: uma qualidade, o caráter de ser existente e lei ou normas e regras compartilhadas numa cultura. Daí as denominações: qualissigno, sinsigno e legissigno, respectivamente. Na segunda tríade, a que se refere à relação do signo com o objeto dinâmico (o objeto que o signo intenta representar), o signo se classifica como ícone, índice ou símbolo. A terceira tríade contempla a relação entre signo e interpretante, daí rema, dicente e argumento. O rema é o efeito que ocorre em contemplação; o dicente, na constatação; e o argumento, na reflexão.

Se o diagrama (Fig. 7) – denominado mapa conceitual – não leva à criação de algo novo, original, por parte do intérprete, no sentido restrito do termo, uma vez que os conceitos vêm da gramática especulativa, então pode suscitar questionamentos relativos à teoria, por um caminho que ele descobre, mas que está em potencial no diagrama. O diagrama então exibido é denominado Mapa Conceitual por tornar visíveis relações entre conceitos, definições, classificações relativas a determinado assunto; no caso, parte da gramática especulativa, um dos ramos da semiótica ou lógica.

Peirce explica que podemos aprender com a divisão do signo em ícone, índice e símbolo; que “classificar um signo é representar o tipo de objeto com o que o raciocínio está preocupado [...]. Deve-se primeiramente preocupar-se com formas, que são os principais objetos de percepção racional” (PEIRCE; HARTSHORNE; WEISS, 4.531). “Assim, os ícones são especialmente necessários para o raciocínio. O diagrama é principalmente um ícone e um ícone de relações inteligíveis” (IDEM, IBIDEM) ou, ainda, “é um ícone de formas de relações que constituem o objeto” (ID., IBID.).

Os diagramas não “se parecem com seus objetos na aparência, mas apenas nas relações entre suas partes” (ID., 2.282). O diagrama torna as relações de semelhança, nos diversos níveis, evidentes à visão, presentidade esta que faz dele um índice, mas que contribui para que com uma contínua experimentação mental venha à tona o “*insight* racional”.

O diagrama é, portanto, uma modalidade de representação sucinta, suscetível de maior desenvolvimento, pois os elos entre as suas partes exibem relações possíveis entre as partes do objeto (que ele apresenta por meio de relações). Em termos lógicos, ele coloca a mente do intérprete ao sabor de associações e, como num enigma, pode incitar a busca por respostas e promover, portanto, descobertas.

Conforme Peirce, “o homem pode ter adquirido sua faculdade de adivinhar os caminhos da natureza, que certamente não foi por meio de uma lógica do autocontrole ou crítica” (ID., 5.173). Esta faculdade é chamada de abdução. “Assemelha-se ao instinto também por sua pequena responsabilidade para com o erro; no entanto, se der errado mais do que certo, a frequência relativa com que dá certo é no todo a coisa mais maravilhosa em nossa constituição” (ID., IBID.). Peirce enfatiza a importância da abdução ao comparar os três tipos de raciocínio.

Abdução é o processo de formação de uma hipótese explicativa. É a única operação lógica que introduz alguma ideia nova; a indução não faz nada, mas determina uma estimativa e a dedução apenas evolui as consequências necessárias de uma hipótese pura. A dedução prova que algo deve ser; a indução mostra que, na verdade, algo está operative e a adução apenas sugere que algo pode ser (ID., 5.171).

O diagrama, com a presentidade do objeto, por meio das relações internas que estabelece entre suas partes, contribui para que o raciocínio abduativo encontre uma

seara profícua. Vejamos o papel do diagrama na cognição, entendida aqui signos em ação ou semiose, contribuindo para o aumento da inteligibilidade do intérprete.

6 Semiose e consciência na mente humana

Como tratamos em Drigo (2007), conforme Peirce, os interpretantes – efeitos dos signos – operam modificações na consciência; ou seja, se há semiose – ação dos signos – há algum nível de consciência atualizado. São três os níveis de consciência.

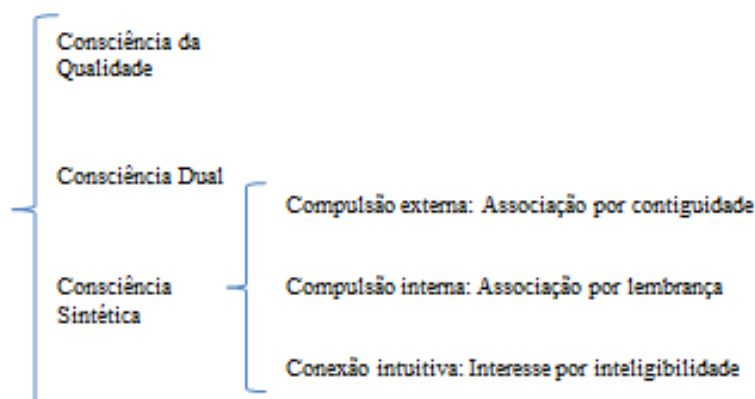
Parece, então, que as verdadeiras categorias de consciência são: em primeiro lugar, sentimento, a consciência que pode ser incluída com um instante de tempo, a consciência passiva de qualidade, sem reconhecimento ou análise; segundo, a consciência de uma interrupção no campo de consciência, sentido de resistência, de um fato externo, de outra coisa; terceiro, a consciência sintética, trazendo o tempo junto, sentido de aprendizagem, pensamento (PEIRCE; HARTSHORNE; WEISS, 1.377).

De acordo com o relato de Peirce (ID., 1.387), quando da sua investigação na Psicologia em busca de comprovar as categorias fenomenológicas, consideradas como conceitos simples e aplicáveis a quaisquer objetos, substituem-se as três faculdades dessa ciência (sentimento, vontade e cognição) por uma nova tríade: sentimento ou consciência imediata ou simples, sentimento de polaridade ou consciência dual e consciência sintética. Nas palavras de Peirce:

Se aceitarmos estas [como] os modos elementares fundamentais da consciência, eles oferecem uma explicação psicológica das três concepções lógicas de qualidade, relação e síntese ou mediação. A concepção de qualidade, que é absolutamente simples em si e ainda vista nas suas relações é tida como repleta de variedade, faz emergir sentimento ou torna a consciência singular proeminente. A concepção de relação vem da consciência dual ou sentido de ação e reação. A concepção da mediação emerge da consciência plural ou sentido de aprendizagem. (ID., 1.378).

Considerando as três categorias fenomenológicas, Peirce propõe três tipos de consciência sintética, a que inclui o sentido de conexão real; sentido de similaridade ou semelhança e o sentido de aprendizagem. Nessa classificação, há ênfase na compulsão. Observemos o diagrama (Fig. 8).

Fig. 8 – Diagrama para os três níveis de consciência



Fonte: Elaborado pela autora a partir das ideias de Peirce.

Peirce (ID., 1383) se vale da ideia de compulsão para explicitar os três tipos de consciência sintética e menciona que o nível maior de síntese não se dá com atração de *feeling* ou representações dele nem por força de necessidade, mas por interesse de inteligibilidade.

Segundo as hipóteses de Peirce (ID., 1.388 a 1.391), considerando-se as modalidades de pesquisa possíveis no final do século XIX, a compulsão por similaridade se dá quando parte de uma ideia é considerada idêntica à parte ou à outra ideia, o que corresponde ao sentimento peculiar da excitação de uma ou mais células nervosas; já a compulsão de pensar que dois elementos da experiência particularmente distintos se vinculam se dá por força da forma de descargas elétricas, enquanto a conexão por força da intuição se dá pela propriedade mais característica do sistema nervoso, o poder de tomar hábitos.

O diagrama põe a consciência sintética em movimento. A presentidade das relações para a visão provoca a compulsão interna – pela semelhança ao objeto – que incita a externa – elabora associações por *feeling* – e, assim, pode levar ao interesse pela inteligibilidade. Sendo assim, o infográfico, enquanto um diagrama na perspectiva da semiótica peirceana, é propício à cognição, à instauração do terceiro nível da consciência sintética, despertando o interesse pela inteligibilidade.

7 Considerações Finais

Valendo-se de obras e ideias sobre o ato de pintar de Cézanne, Van Gogh, Paul Klee e Bacon, principalmente, Deleuze esclarece que a pintura exhibe “as coisas invisíveis” que o pintor precisa capturar; ela não reproduz o visível, mas o invisível, aquilo que ocorre quando a forma é posta em relação com uma força, um diagrama.

Na pintura, o diagrama é, portanto, a instância que desfaz a semelhança para dar lugar à presença, o fato pictórico. O diagrama opera com os dados visuais caoticamente e desse movimento ou tensão da possibilidade do fato, o diagrama em ação, surge o fato pictórico.

Quando os dados são expostos numa composição, como na infografia, as relações entre as partes de um objeto – um fato, no caso –, tornam-se visíveis. O fato torna-se presente, portanto. E no Mapa Conceitual o conceito se faz presente, lembrando que a presentidade do conceito implica no conhecimento de códigos por parte do intérprete.

Pode-se, com isso, conjecturar sobre a possibilidade de que a presentidade pode ser o aspecto norteador para uma teoria da imagem. Com a presentidade via diagrama, podemos pensar em níveis de presentidade, que correspondem também a modos distintos do pensamento se desenvolver, modos distintos de semiose.

REFERÊNCIAS

BENDITO, Dennefe Vicencia. **Mapas Conceituais no Ensino de Ciências**: um estudo centrado em dissertações e teses. Dissertação (Mestrado em Ensino de Ciências e Matemática). Universidade Estadual da Paraíba, João Pessoa, 2017.

BORGES, Priscila Monteiro. **Mensagens cifradas: a construção de linguagens diagramáticas**. Tese (Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

CASTELLI, Henri Marcos Esgalha. **Comunicação na Educação**: o potencial do diagrama para formatos de conteúdo em processos formais de ensino. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura). Universidade de Sorocaba, Sorocaba, 2016.

COLLE, Raymond. Infografia: Tipologias. **Revista Latina de Comunicación Social**, nº 58, 2004, La Laguna, Tenerife.

CORREIA, Carlos Jorge da Silva. **Infográficos e a mobilização de jovens acerca de questões socioambientais**: reflexões desde uma comunidade de aprendizagem na rede social Facebook. Dissertação (Mestrado Profissional do Programa de Mestrado em Ensino de Ciências e Matemática Instituição de Ensino). Universidade Federal de Alagoas, Maceió 2017.

DELEUZE, Gilles. **Pintura**: el concepto de diagrama. Buenos Aires: Cactus, 2007.

DRIGO, Maria Ogécia. **Comunicação e cognição**: semiose na mente humana. Porto Alegre: Sulina, 2007.

DRIGO, Maria Ogécia; SOUZA, Luciana Coutinho P. de. **Aulas de semiótica peirceana**. São Paulo: Annablume, 2013.

FRANCO, Juliana R; BORGES, Priscila M. O conceito de diagrama em Peirce: uma leitura semiótica para além da gramática especulativa. **Revista Eletrônica de Filosofia**, vol. 14, n.º 1, jan-jul 2017, p. 45-54. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/cognitio/article/view/32645>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

FREITAS, Fabiana Rossi da Rocha. **A visualização guiada por dados na TV**: o infográfico como efeito de realidade e elemento de articulação da narrativa telejornalística. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

JORGE, Ana Maria Guimarães. **Heurística da introvisão**: prolegômenos ao conceito de diagrama na obra de Charles Sanders Peirce. Mestrado (Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica De São Paulo, São Paulo, 2009.

LIMA, Patrícia Medeiros de. **Novos paradigmas produtivos da notícia**: usos da infografia interativa na prática webjornalística. Dissertação (Mestrado do Programa em Comunicação E Culturas Midiáticas). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

MACHADO, Irene. **Infojornalismo e a semiose da enunciação**. (s/d). Disponível em: < www.bocc.ubi.pt >. Acesso em: 10 jul. 2018.

MITCHELL, William J. T. **Teoria de la imagen**. Madrid: Akal Ediciones, 2009.

MORAES, Marcelo Santos de. **A linguagem gráfica de quem não vê**: imagens, diagramas e metáfora. Tese (Doutorado do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

PEIRCE, C.S.; HARTSHORNE, C.; WEISS, P. **The collected papers of Charles Sanders Peirce**. Cambridge, Harvard University Press. CD-ROM. 1994 [1959].

PELTZER, Gonzalo. **Jornalismo Iconográfico**. Lisboa: Planeta, 1991.

RIBAS, Beatriz. **Infografia multimídia: um modelo narrativo para o webjornalismo**. 2004. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/jol/pdf/2004_ribas_infografia_multimidia.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2018.

RIBEIRO, Maria Angélica Souza. **Midiagramas: uma abordagem diagramática dos objetos da comunicação**. Tese (Doutorado do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

SANTAELLA, Lúcia. **A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2008.

_____. **Matrizes da Linguagem e Pensamento**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried M. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SANTOS, Marta Souza. A pintura de Gérard Fromanger e o pensamento sem imagem: algumas aproximações entre Gilles Deleuze e Michel Foucault. In: **IX EHA – Encontro de História da Arte**, 2013, anais, Campinas. Campinas: Unicamp, 2013. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2013/Marta%20Souza%20Santos.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

SEBEOK, Thomas. **Signos: introducción a la semiótica**. Barcelona: Ed. Paidós, 1996.

STJERNFELT, Frederik. **Diagrammatology: an investigation on the borderlines of phenomenology, ontology, and semiotics**. Holanda: Springer, 2007.

TORREZAN, Gustavo Henrique. **Entre Gilles Deleuze e Michel Foucault: o diagrama como ferramenta para pensar o jogo de forças na exposição de artes**. Tese (Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais). Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes, Campinas, 2017.

VALERO SANCHO, J. L. **La Infografia: técnicas, análisis y usos periodísticos**. Barcelona: Belaterra, 2001.

VELLODI, Kamini. Diagrammatic thought: two forms of constructivism in C.S. Peirce and Gilles Deleuze. **Parrhesia**, nº 19, 2014, p. 79-95. Disponível em: <https://www.parrhesiajournal.org/parrhesia19/parrhesia19_vellodi.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2018.

Recebido em: 15/08/2020

Aceito em: 19/10/2020