

# Deleuze e o cinema como arquivo

## *Deleuze and cinema as archive*

**Palavras-chave:** Deleuze, cinema, Foucault, arquivo

**Keywords:** *Deleuze, cinema, Foucault, archive*

### **Fernando Sepe Gimbo**

Professor de Filosofia pela  
UFCA, Juazeiro do Norte,  
Brasil

Mestre em Filosofia pela  
UFSCar

sepefernando@gmail.com

**RESUMO:** Trata-se de uma exposição da relação entre estética e política na obra de Gilles Deleuze a partir de seus estudos sobre o cinema. Para tanto o artigo é dividido em três partes: 1) propor um viés de leitura do díptico sobre o cinema que coloque em primeiro plano o caráter histórico-crítico do estudo deleuziano. Nesse sentido, uma relação com a obra de Michel Foucault é sugerida. 2) explicitar o exato ponto de descontinuidade entre o cinema clássico e moderno. Aqui, o problema do tempo e da forma são analisados. 3) Mostrar como tal reflexão sobre o cinema se coaduna com a crítica deleuziana à sociedade de controle, assim como abre uma perspectiva para pensar a resistência política através da criação estética na relação entre o impossível e o intolerável.

**ABSTRACT:** *This paper investigate the relationship between aesthetics and politics in the work of Gilles Deleuze. For this, the exposure is given in three parts: 1) propose a reading of the books on cinema that put in the foreground the historical-critical character of deleuzian study. In this sense, a relationship with the work of Michel Foucault is suggested. 2) explain the exact point of discontinuity proposed by Deleuze between classic and modern cinema. Here, the problem of time and form are analyzed. 3) show how this reflection on the film is consistent with Deleuze's critique of the society of control and opens a perspective to think political resistance through aesthetic creation in the relationship between the impossible and intolerable.*

ISSN 2359-5140 (Online)  
ISSN 2359-5159 (Impresso)

*Ipseitas*, São Carlos, 2016,  
vol. 2, n. 2, p. 18-44

*O arquivo não é descritível em sua totalidade; e é incontornável em sua atualidade. – M. Foucault*

Artigo recebido 08/07/2016  
Artigo aceito 06/10/2016

*E foi assim que a arte do séc. XIX, o cinema, fez existir o séc. XX que, por ele mesmo, pouco existiu. – Jean-Luc Godard*

### **1. O arquivo**

O díptico de Deleuze dedicado ao cinema pode ser lido, obviamente, em diversas direções. É possível, por exemplo, sublinhar como a partir dele Deleuze busca

formular uma ontologia das imagens puras em uma rigorosa e criativa reflexão que constitui uma dobra entre o pensamento de Bergson – sobretudo o primeiro capítulo de *Matéria e memória* – e o material cinematográfico<sup>1</sup>. É possível também mostrar como Deleuze insere-se em uma polêmica dentro das teorias sobre cinema dominantes de sua época. Seus livros, ao colocarem em primeiro plano o aspecto sensório-motor da imagem, trazem à tona o problema da irreducibilidade do cinema a uma teoria estritamente semântico-linguística<sup>2</sup>, como por exemplo a proposta por Christian Metz<sup>3</sup> em seu belo estudo de 1968, estudo esse ainda muito influenciado pela guinada estruturalista que marcara diversos campos do pensamento francês na década de 60.

Somando-se a essas leituras, contudo, talvez seja importante sublinhar um aspecto histórico-crítico muitas vezes deixado de lado do estudo deleuziano. Pois, em relação à obra filosófica de Deleuze como um todo, eis um ponto que não pode deixar de chamar atenção a um leitor mais atento, já que a historicidade própria a um campo do pensamento nunca antes fora tão importante a Deleuze.

Quando partimos dessa constatação, duas questões centrais se armam: por que Deleuze trama seus livros a partir da ruptura histórica entre imagem-ação e imagem-tempo, ruptura essa que organiza a própria divisão do estudo em um díptico? Qual a consequência teórica deste intenso trabalho cinéfilo de organizar um desenvolvimento histórico - não progressista - das imagens cinematográficas?

Minha hipótese é de que através da ruptura entre imagem-ação e imagem-tempo, através desse corte entre o cinema clássico e moderno, Deleuze

---

<sup>1</sup> Nesse sentido ver, por exemplo, o excelente livro de Paola Marrati - *Gilles Deleuze: Cinéma et philosophie*, Press Universitaires de France, Paris, 2003.

<sup>2</sup> Sobre essa disputa dentro da teoria do cinema sigo o clássico de Jean Miltry – *La sémiologie em question*, Les éditions du CERF, Paris, 1987; ou ainda J. Dudley Andrew. *The Major Films Theories*, Oxford University Press, London, 1976

<sup>3</sup> C. Metz - *Essais sur la signification au cinema*, Klincksieck, Paris, 1968.

pode nos fornecer um *diagnóstico do presente*, isto é, uma avaliação crítica daquilo que somos e podemos ser hoje. Como se Deleuze estabelecesse duas séries disjuntivas para que a singularidade própria ao *atual*, aquilo que nos é constitutivo - o arquivo de nossa época - pudesse aparecer em sua singularidade constituinte. O díptico sobre o cinema gravitará, então, em torno da *questão da ação*. Há uma crise prática que o cinema expressa: o *vínculo entre homem e mundo se rompeu* (DELEUZE, 2011, p.209).

Tal perspectiva de leitura sugere um aspecto ético-político subjacente aos seus estudos sobre cinema e que se conectam diretamente com temas trabalhados anteriormente, sobretudo as investigações sobre o capitalismo feitas junto de Guattari e o escrito posterior sobre a *sociedade de controle*. Um pouco como nas melhores tradições críticas que o século XX conheceu, Deleuze sabe que uma reflexão sobre a arte - sobre nossas formas de narrativa e de sensibilidade - é sempre indissociável de uma reflexão sobre nosso ser político e as estruturas sociais dentro das quais a obra é produzida.

Assumir tal viés de leitura aponta também para uma relação entre o estudo deleuziano e a obra de Michel Foucault que acredito ser importante sublinhar. Foucault que soube como poucos em sua geração estudar os arquivos, organizá-los, estabelecer continuidades e rupturas, tendo em vista o problema do presente em sua singularidade. *Uma arqueologia do cinema?* Talvez não apenas isso, mas também algo parecido a isso. Afinal, como Deleuze mostrara de forma original em seu livro dedicado ao amigo em 86, Foucault concebia o arquivo como “*audiovisual*”. Ora, se esse é o caso, por que então não interrogar o cinema como um saber próprio e característico de

nossa época, daquilo que pensamos e fazemos de nós mesmos hoje?

“Há disjunção entre falar e ver, entre o visível e o enunciável: “o que nós vemos não se encontra jamais no que dizemos”, e inversamente também. A conjunção é impossível em um duplo aspecto: o enunciado tem seu próprio objeto correlativo, e não é uma proposição que designaria um estado de coisas, ou um objeto visível, como quer a lógica; mas o visível não é por outro lado um sentido mudo, um significado de potência que se atualizaria na linguagem, como gostaria a fenomenologia. O arquivo, o audiovisual é disjuntivo. (...) Foucault está singularmente próximo do cinema (...)” (DELEUZE, 2004, p.71):

Saber compreendido como acordo tenso entre a positividade da linguagem e o jogo do visível e invisível: “*il y a da linguagem*” e “*il y a da luminosidade*”, captura e disjunção entre enunciado e visibilidade. Para o Foucault de Deleuze são exatamente tais tentativas de acordo entre o que é dito e o que é visto que constitui o saber dentro de determinada sociedade, o *jogo de verdade* através do qual nossa relação com o mundo, com os outros e conosco mesmo se encena. Daí a ressonância com o estudo sobre Foucault quando os livros sobre o cinema desdobram toda uma longa reflexão entre o *ver e o falar*, até a sua plena disjunção/autonomização já no cinema moderno. O cinema aparece, então, como um campo privilegiado para tal análise - como uma *formação discursiva* rigorosa - em que a materialidade própria de seus enunciados e imagens constituiriam uma grande massa de signos óticos e sonoros. Em uma palavra, seus filmes constituiriam uma ampla região daquilo que Foucault denominava o *arquivo de uma época*.

Não é difícil perceber, seguindo a própria leitura deleuziana de Foucault, os ecos arqueológicos na estruturação de seu díptico sobre o cinema (DELEUZE 2007, p.11-30): adentrar no arquivo audiovisual, aproximar filmes, distanciá-los, descrever suas repetições, glosas, diferenças, regularidades, variações; estabelecer períodos, constituir séries,

relacionar estilos, marcar continuidades e descontinuidades na história da imagem cinematográfica, expor a diferença constitutiva do presente. Todo esse rigoroso e obsessivo trabalho histórico-crítico característico do *“novel archiviste”* Deleuze também o fará. Mas, assim como em Foucault, não se trata jamais de um trabalho de historiador, isto é, de *“constituir a história do cinema”* (DELEUZE, 2003, p.251). O que está em jogo é a constituição das imagens e do filme, suas condições de organização (montagem), sua tensa relação com o campo sonoro, suas condições de sentido (forma-roteiro), a gênese de outras estruturas temporais que possibilitam a narrativa. A partir da historicidade própria ao objeto em questão, Deleuze realiza um questionamento estritamente filosófico sobre o *pensamento enquanto cinema*.

Nesse sentido, tudo se passa como se o cinema fosse um setor privilegiado da história do pensamento. Daí que Deleuze possa relacionar a *“revolução filosófica operada dos gregos a Kant”* em que *“o tempo deixa de ser a medida do movimento normal”* e passa a *“se manifestar por si mesmo”*, com as transformações intrínsecas ao cinema, *“como se ele (cinema) fizesse a mesma experiência [de pensamento], a mesma inversão, em condições mais rápidas”* (DELEUZE, 2002, p.329). Questionar o pensamento a partir de sua expressão cinematográfica, eis o que me parece uma das principais ideias do díptico de Deleuze<sup>4</sup>. Interrogar a história do pensamento a partir de uma região positiva

ISSN 2359-5140 (Online)  
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos, 2016,  
vol. 2, n. 2, p. 18-44

---

<sup>4</sup> Questão que ao percorrer todo o estudo sobre o cinema acaba por desaguar na questão fundamental de seu último livro: *“Para muitos, a filosofia é algo que não “se faz”, mas preexiste, pronta, num céu pré-fabricado. No entanto, a própria teoria filosófica é uma prática, tanto quanto seu objeto. É uma prática dos conceitos, e é preciso julgá-la em função das outras práticas com as quais interfere. (...) Tanto assim que sempre há uma hora, meio-dia ou meia-noite, em que não se deve mais perguntar “o que é o cinema?”, mas “o que é a filosofia?”. O próprio cinema é uma nova prática das imagens e dos signos, cuja teoria a filosofia deve fazer como prática conceitual.* (DELEUZE, 2011, p.311-12)

do saber, eis sua ressonância com a arqueologia de Foucault.

Sublinhe-se, por fim, o movimento que permite isso que chamei de um *diagnóstico do presente*: é que ao se colocar em contato com essa região do arquivo através do qual falamos e construímos nossa própria identidade, este atual campo de signos óticos e sonoros através do qual uma cultura se limita e se objetiva, expressa seus desejos e aspirações, encena suas utopias e distopias, Deleuze acaba por encontrar esta “*orla do tempo que cerca nosso presente, que o domina e que o indica em sua alteridade; aquilo que fora de nós, nos delimita*” (FOUCAULT, 2013, p.160).

O corte entre imagem-ação e imagem-tempo marcará a especificidade do tempo presente. Presente que, para Deleuze, é marcado pela impotência da ação, por uma profunda descrença política e pelo esgotamento dos possíveis no campo ético-estético. É toda uma reflexão sobre a abertura do possível em torno de um acontecimento que a descontinuidade entre cinema clássico e moderno permite a Deleuze. Daí o conhecido *leitmotiv* deleuziano da criação como resistência, este profundo nó entre o estético e o ético que atravessa sua obra como um todo e que o estudo sobre o cinema tão bem expõe.<sup>5</sup>

Para bem entendermos tal viés estético-político aqui sugerido – o que constitui o objetivo último do que se segue - é preciso que, primeiramente, nos concentremos neste corte dentro da história das imagens que Deleuze estabelece.

## 2.1 Realismo e cinema

O primeiro livro dedicado ao cinema – *L'íimage-mouvement* – é um rigoroso estudo da imagem cinematográfica a partir da filosofia de

---

<sup>5</sup> Tema amplamente desenvolvido por Deleuze não apenas em seus livros sobre o cinema, mas também em sua conhecida conferência “*O que é o ato de criação?*” em que, não por acaso, Deleuze parte do problema do cinema para chegar a conclusão da criação como resistência.

Bergson. Para o argumento que iremos desenvolver, todavia, não cabe uma apresentação extensiva de toda ampla classificação conceitual que Deleuze propõe, tão pouco de sua inovadora leitura semiótica dos signos a partir de Peirce. Pelo contrário, simplesmente nos concentraremos em demarcar de forma precisa e pontual o lugar de descontinuidade entre a imagem-movimento e a imagem-tempo e como ela permite o estabelecimento de uma diferença entre cinema clássico e moderno.

Para Deleuze, no cinema clássico encontramos uma imagem que se caracteriza pela *representação do tempo* a partir do movimento. Tal imagem subordina o tempo à sua representação através do desenvolvimento da *ação*. Por isso, o cinema clássico trabalha com uma imagem estruturada por esquemas sensório-motores em que o tempo se apresenta apenas obliquamente através do encadeamento de imagens, como um fio empírico a relacioná-las. De certa forma, a imagem-ação é um recorte pragmático da imagem-mundo: a câmera seleciona e destaca interessadamente as imagens a partir de esquemas de orientação comuns à percepção cotidiana, orientação que permite dar ao conjunto das imagens uma montagem coesa em torno de um argumento central, de um roteiro estruturado pela sequência *“situação-ação-situação”*. Tal caracterização da imagem típica ao cinema clássico traz clara inspiração da teoria bergsoniana da inteligência em que a percepção consciente e as funções cognitivas realizam uma seleção interessada nos dados capazes de sustentar a vida do indivíduo, antevendo e preparando-o para a ação dentro do mundo. Trata-se, nesse sentido, de um cinema em que a imagem se encontra atrelada a um sentido exigido pela *prática*.

A montagem do filme clássico será marcada pela ideia de um todo coeso, de uma história com desenvolvimento bem definido, compasso que se define através da ação do sujeito-protagonista.

Deleuze caracteriza tal cinema por sua totalidade orgânica a partir da forma S-A-S'<sup>6</sup>. Por (S) compreende-se uma situação dada que fundamenta e exige uma ação (A) capaz de alterar, ou resolver, a situação inicial instaurando uma nova configuração (S'). Em outras palavras, a grande forma do cinema clássico seria marcada, em geral, pelo desenvolvimento da ação entre dois polos que organizam a estrutura do filme e funcionam como núcleos fundamentais de sentido da obra:

A situação e o personagem, ou a ação, são como dois termos ao mesmo tempo correlatos e antagonistas. A ação é nela mesma um duelo de forças, uma série de duelos: duelo com o lugar, com os outros, consigo mesmo. Enfim, a nova situação resultante da ação forma um binômio com a situação inicial. Tal é o conjunto da imagem-ação, ou ao menos sua primeira forma. (...) Esta representação orgânica e espiralada tem por fórmula S-A-S' (da situação à situação transformada por intermédio da ação.) (DELEUZE, 1993, p.197)

Daí a importância do duelo, da luta, do romance bem ou mal sucedido, da correlação protagonista-antagonista, da organização teleológica da história e do predomínio de um sujeito agente no desenvolvimento do roteiro. O cinema clássico é um *cinema de ação* em que o jogo de forças e potências entre personagens se atualizam e se efetuam em um espaço-tempo bem determinado, isto é, em um meio histórico, geográfico e social onde o comportamento e os afetos dos personagens são encenados dentro de situações pré-estabelecidas, desenvolvendo-se através de tentativas para alterá-las. Poderíamos mesmo dizer, como sugere Machado (1980), que se trata do *realismo* em cinema, pois situar personagens no espaço e no tempo, narrando uma ação a partir de indivíduos em conflito e constituindo uma obra mediada pela ideia de totalidade são traços

---

<sup>6</sup> Deleuze também analisa uma variação dessa forma que ele chama de "*pequena forma*": A-S-A' (da ação à situação para uma nova ação). Ainda que hajam diferenças importantes entre elas, para a compreensão da ruptura com o cinema moderno tomar a grande forma como exemplo me parece uma simplificação que se justifica ao expor o essencial da questão.



daquilo que poderíamos chamar de *forma própria a todo realismo*<sup>7</sup>.

Estamos na época de ouro do Western de John Ford – *No tempo das diligências* (1939), *Como era verde o meu vale* (1941), *Caravana de bravos* (1950); do cinema burlesco de Chaplin – *Tempos modernos* (1936), *O grande ditador* (1940), *Luzes da cidade* (1952) e das comédias de Buster Keaton – *The Gold Ghost* (1934), *Battling Butler* (1926), *Grand Slam Opera* (1936). Estamos, sobretudo, no período do grande cinema de Sergei Eisenstein – *O Encouraçado Potemkin* (1925) e D. W. Griffith – *O nascimento de uma nação* (1915)<sup>8</sup>.

## 2.2 A crise do cinema de ação

A *imagem-movimento* termina, contudo, em um impasse. Seu último capítulo é dedicado à descrição da crise em que o cinema clássico chega. Limites de uma imagem majoritariamente construída através da representação do tempo pelo movimento. Deleuze insiste que lentamente o cinema vai se tornando puro pensamento, colocando em xeque sua tendência pragmática à ação, ou melhor, a prolongar a percepção em direção a uma ação instituída de sentido:

A alma do cinema exige cada vez mais pensamento, mesmo se o pensamento começa por desfazer o sistema de ações, percepções e afecções que tinham alimentado o cinema até então. Não acreditamos mais que uma situação global possa dar lugar a uma ação capaz de modificá-la. Também não acreditamos mais que uma ação possa forçar uma situação a se revelar mesmo parcialmente. Desmoronam as ilusões mais “sãs”. Em toda parte, o que fica logo comprometido são os encadeamentos situação-ação, ação-reação, excitação-resposta, em suma, os liames sensório-motores que constituíam a imagem-ação. (DELEUZE, 1983, 278-79)

---

<sup>7</sup> É interessante notar como tal forma parece provir, sobretudo, de esquemas próprios à literatura. Sobre isso ver, por exemplo, Lukács (1965,1996). Sobre a crise do romance realista GATTI (2015) apresenta uma boa discussão a partir da obra de Kafka e Beckett.

<sup>8</sup> Isso apenas para citar alguns dos filmes que compõe a extensivíssima lista analisada por Deleuze. Lista que, reconhecemos, é composta e analisada de forma muito mais diversificada do que esta nossa resumida apresentação. A nosso favor, conta que tal apresentação será o suficiente para o desenvolvimento do argumento pretendido.

Um pouco como nas descontinuidades arqueológicas de Foucault, o estudo deleuziano não se demora em explicar de forma causal a ruptura do cinema moderno com o clássico. Isso porque não se trata de encadeá-la segundo um modelo de causa e efeito, mas sim de ler tal ruptura como signo de um acontecimento mais profundo que conhece uma rede heterogênea de causas dificilmente reduzidas a um esquema linear. Daí que Deleuze contente-se em apenas apontar como a crise da imagem-ação conhece diversas razões, muitas delas exteriores a uma história intrínseca da imagem. Para tanto, enumera uma série de causas que permitiram que toda uma outra forma de sensibilidade começasse a se engendrar no interior da vida social do pós segunda guerra mundial:

A crise que fez tremer a imagem-ação dependeu de muitas razões que apenas agiram plenamente depois da guerra. Algumas foram sociais, econômicas, políticas e outras, ainda, mais interiores à arte, à literatura e ao cinema em particular. Citemos brevemente: a guerra e seus prolongamentos, a erosão do “sonho americano” em todos os seus aspectos, a nova consciência das minorias, o acúmulo e a inflação das imagens no mundo exterior e na cabeça das pessoas, a influência sobre o cinema de novos modos de narrativa que a literatura criara, a crise de Hollywood e seus antigos gêneros... (DELEUZE, 1983, p.278)

É certo que até hoje sejam produzidos filmes aos moldes do cinema de ação, inclusive os grandes sucessos comerciais. Porém, não é mais por aí que passa a alma, ou coração do cinema como arte, como expressão do pensamento. A nova configuração do mundo, o fim das grandes utopias políticas, o saturamento imagético que conhecemos em nossas sociedades de consumo e espetáculo, tudo isso exige outro esforço criativo. Em uma palavra: *um novo cinema*. (DELEUZE, 1983, p.278) Essa ruptura entre clássico e moderno é descrita pormenorizadamente a partir de 5 pontos principais:

(1) a grande forma S-A-S' (assim como sua variação: A-S-A') deixa de funcionar plenamente. Já não há uma situação globalizante capaz de se apresentar como horizonte de desenvolvimento da ação; o cinema se torna dispersivo, lacunar, a linearidade do roteiro se esvai.

(2) o esquema sensório-motor que orienta a ação é rompido. Com isso o tempo do filme torna-se sincopado, com progressão saltitante e esquivo. A linha contínua que ligava os acontecimentos torna-se descontínua, seus encadeamentos abrem-se para a lógica do acaso;

(3) A essas mudanças segue uma alteração profunda na forma de ser dos personagens. O cinema passa da ação para a contemplação, o sujeito torna-se errante e impotente frente a situações que escapam à suas forças de ação e esquemas de previsão. O espaço do filme, costurado entre mundo e sujeito, torna-se opaco, morto, um espaço qualquer, ou ainda, um espaço vazio.

(4) A nova imagem realiza uma crítica tenaz à violência muda da banalidade cotidiana, ou daquilo que Deleuze denomina "*clichês físicos e psíquicos*." A apreensão de uma ordem natural do mundo, o comportar-se segundo regras naturalizadas, os rituais típicos ao convívio social são alvos de uma forte negação, movimento que efetiva uma tomada de consciência dos aspectos obsessivos de nossa organização social, de sua falta de fundamentos, de seus clichês kafkanianos.

(5) Por fim, há uma nova posição de resistência política que surge deste novo cinema, posição que Deleuze denomina "*a denúncia do complô*". O complô de um poder anônimo, de uma sociedade que se organiza cada vez mais sob o signo da vigilância e do controle, em que a arte se transforma em produto e espetáculo, em que o pensamento se submete à informação, em que os departamentos de criação das grandes agências de marketing tornam-se os "verdadeiros criadores" de nossa época. Um dispositivo estéril que visa desataviar e controlar a

potência intensiva e extemporânea do pensamento enquanto fenômeno concreto e vital.

Essa grande crise e a conseqüente ruptura com a imagem-ação constituem para Deleuze as condições de possibilidade para o surgimento de um novo tipo de imagem: “a *imagem-tempo*”. Ela será caracterizada pela invenção de signos sonoros e óticos puros e por uma liberação do tempo do paradigma da representação. Disso se seguirá toda uma pluralização de novas formas para o cinema.

### 2.3 Tempo e imagem

No início de *A imagem-tempo* (DELEUZE, 2011), o cinema de Yasujiro Ozu aparece como exemplo paradigmático de uma imagem em que o tempo não se encontra mais subordinado ao movimento. Trata-se, pelo contrário, da *apresentação do tempo em estado puro*. Ao menos segundo Deleuze, o cinema de Ozu desvela o tempo como pura forma transcendental do devir, pois aquilo em quê e pelo quê tudo muda, não pode mudar, sempre permanece-retorna, nunca se esvai. Esse seria o resultado do uso das naturezas mortas, dos *pillow shots*, e das inovações de Ozu no encadeamento das cenas, por exemplo, nas célebres seqüências do vaso em *Pai e filha* (1949), ou ainda da bicicleta em *História de ervas flutuantes* (1934). O vaso, a bicicleta, as naturezas mortas, têm uma duração e tal duração é a apresentação da forma que permanece na sucessão de momentos do devir. O paradoxo - típico à cultura japonesa - é mostrar como uma bicicleta ficando absolutamente imóvel apoiada em um muro desliga-se da representação espacial do tempo, tornando-se capaz de apresentar a espessura da temporalidade, seu peso, sua densidade, ao reencadear as imagens antecedentes e subseqüentes segundo outro esquema que não aquele da percepção cotidiana, da passagem cronológica passado-presente-futuro: “*Ser-tempo (Uji) define-se pela passagem diferencial. Passa-se do hoje para o amanhã, de hoje para ontem,*

*de ontem para hoje, de hoje para hoje, de amanhã para amanhã* (DOGEN, 2003, p.51, tradução modificada).

Imagem que, ao abdicar do movimento e dos esquemas sensório-motores, alarga o campo da percepção para além do sentido da ação, escapando dos limites pragmáticos da consciência tornando possível a *apresentação* do objeto como pura duração. Em Ozu a natureza natural, assim como a coisa coisifica, a cada momento. A imagem-tempo fulgura como uma experiência estética que nos abre outra experiência do tempo. A imagem, nesse caso, se dá como signo ótico puro, pois seu liame com as exigências da representação encontra-se parcialmente elidido.

É essa mudança no registro da relação imagética com o tempo que Deleuze destaca também no cinema moderno posterior à segunda guerra mundial, primeiramente com o neorealismo italiano e, posteriormente, com a *nouvelle vague* francesa, o cinema novo alemão e o cinema do terceiro mundo: *“aquilo que desaparece, ou ao menos se desqualifica, é o esquema sensório-motor tal como constituía a imagem-ação do antigo cinema. E, a favor deste relaxamento do aspecto sensório-motor, é o Tempo – um pouco de “tempo em estado puro” – quem surge à superfície da tela”* (DELEUZE, 2003, p.330). Mas, como compreender tal inovação? Como compreender esta nova forma de apresentação do tempo que se dá para além de sua re-apresentação pelo movimento?

Deleuze sempre insiste que a imagem cinematográfica nunca está plenamente presente, ela não se confunde inteiramente com aquilo que ela representa em um momento específico, ou melhor, ela não deve se confundir e se identificar plenamente com a representação. Isso porque a imagem é, na verdade, *“o sistema de relações entre estes elementos, isto é, um conjunto de relações de tempo do qual o presente variável apenas resulta”* (DELEUZE, 2003, p.330). Daí porque no cinema moderno o movimento, as relações

entre imagens e o encadeamento das cenas serão cada vez mais construídos, pensados e alegorizados. As imagens não mais se encadeiam de forma racional e linear, como em uma sequência naturalizada por clichês da percepção cotidiana. Isso significa dizer que a ação perde sua capacidade de funcionar tal como um fio capaz de cingir todo evento possível, funcionando enquanto eixo de gravitação para a montagem da totalidade narrativa do filme. O cinema moderno aprende a desconfiar das categorias de ação e totalidade, conseqüentemente da própria forma narrativa realista. Forma correlata de um esquema sensório-motor que, como vimos, estava no coração da ideia deleuziana de imagem-ação.

Na construção de novos nexos entre imagens - buscada pelo cinema moderno - há reencadeamentos constantes (Resnais, Fassbinder), cortes irracionais (Godard, Straub-Huillet), “*false raccords*” (Ozu, Orson Welles), desencontros e assimetrias (Glauber Rocha, Antonioni). O que se torna próprio à imagem não é simplesmente o representado, mas sim e sobretudo seu aspecto construtivo e relacional, capaz de “*tornar visível relações de tempo que não se deixam ver nos objetos representados, e não se reduzem ao presente*” (DELEUZE, 2003, p.33). Em certo sentido, o cinema também realiza a máxima de Klee - “*a arte [moderna] torna visível o invisível*” (KLEE, 2001, p.53).

O filme é construído, então, a partir de uma heterogênese temporal, é toda uma *heterocronotopia* que surge entre os novos agenciamentos das imagens. Por isso, o motivo do filme se dá para além do sentido unificante do tempo cronológico da narrativa realista o que, conseqüentemente, apenas pode resultar de um árduo trabalho de pensamento que se expressa através de inventivos processos cinematográficos capazes de dotar o filme de uma consistência que dispensa a consagrada forma do cinema clássico. Em uma palavra, toda uma outra estrutura temporal é construída em um grande filme,

*“transbordando evidentemente a sucessão puramente empírica do tempo, passado-presente-futuro”* (DELEUZE, 2003, p.331).

Mas isso traz um preço: a falência da totalidade narrativa e da grande forma realista que orientava o cinema clássico. O cinema moderno responde a crise do alicerce temporal do gênero narrativo - a “trama dos fatos”, isto é, a “articulação rigorosa das cenas rumo a um desfecho” (GATTI, 2015, p.120) – através da invenção de outras apresentações dos nexos temporais. Como consequência, teremos o rompimento com a forma orgânica do cinema clássico, distanciando-se da ação como fio condutor do desenvolvimento e implodindo a organicidade doadora de sentido total da obra, o que lança o cinema em direção a uma narrativa fragmentada, marcada tanto pela inação e errância dos personagens, quanto pela ausência de resolução de conflitos e transformações das situações. Nele, por mais que o personagem se mova, corra e atue, a situação sempre acaba por lhe escapar. Há uma limitação no poder de efetuar mudanças, ou de se auto determinar, que se torna signo de uma subjetividade esvaziada. As heroínas de Antonioni – *Deserto vermelho* (1964) - ou Rossellini – *Europa 51* (1952) - são exemplos notáveis disso.

O tempo cronológico encalha e, conseqüentemente, as condições para o embate entre indivíduos e entre indivíduos e mundo mudam. A narrativa passa do registro orgânico para um registro alegórico. Os esquemas sensório-motores desabam, dando lugar a situações estranhas, passivas, sem sentido e absurdas. Os movimentos da imagem tornam-se aberrantes, enquanto a processualidade temporal que engendra a forma do tempo perde seu sentido unívoco. Isso faz com que roteiro se desenvolva fractalmente e a montagem

seja construída a partir de continuidades descontínuas, sofrendo, como dizia Andrei Tarkovski, a “*pressão do tempo*” (TARKOVSKI, 1981). Um tempo que poderíamos chamar de *Aïon* – na terminologia deleuziana - que teima em resistir e escapar à linearidade cronológica simples:

Se o movimento normal subordina o tempo, do qual ele nos dá uma representação indireta, o *movimento aberrante* testemunha uma anterioridade do tempo, que ele nos apresenta diretamente, do fundo da desproporção das escalas, da dissipação dos centros, do falso *raccord* das próprias imagens” (DELEUZE, 2011, p.46).

É toda uma outra forma de sensibilidade que estará, doravante, em jogo. Tudo se passa, enfim, como se a imagem cinematográfica moderna realizasse as conhecidas palavras de Hamlet: “*the time is out of joint.*”

### 3. O fato moderno

Nessa fissura entre o clássico e o moderno uma questão se impõe: o que tal crise e invenção próprios ao cinema como forma artística tem a nos dizer sobre o nosso próprio tempo? Para respondermos tal questão, olhemos de perto para as diferenças sublinhadas por Deleuze entre as expectativas revolucionárias do cinema clássico e a impotência em que se depara o cinema no pós-segunda guerra mundial.

Como vimos, a imagem-movimento fora descrita como imagem-ação, recorte da imagem-mundo capaz de nos orientar na resolução de conflitos; impulso perceptivo ligado às exigências da vida e ao pragmatismo da inteligência. Tendo isso em vista, Deleuze pode dizer que as análises das imagens do cinema clássico nos mostram como nele vínculo entre homem e mundo ainda é concreto: “O pensamento-ação do cinema clássico designa a relação do homem e do mundo, do homem e da natureza, a unidade sensório-motora” (DELEUZE, 2011, p.195).



Arte de massa, industrial e técnica característica do séc. XX, o cinema visa, como dirá Eisenstein, "produzir um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente o sistema nervoso central." (EISENSTEIN, apud DELEUZE, 2011, p.189) Trata-se de um cinema, em seus melhores momentos, revolucionário em que a imagem eclodiria sobre o sistema nervoso da audiência impelindo-os ao pensamento e à ação. Há aqui, claramente, uma relação entre a teoria do cinema e o imaginário das vanguardas heroicas, no belo entrecruzamento entre a ideia da reforma da sociedade a partir da arte e a reorientação da práxis vital a partir de uma estética do choque<sup>9</sup>. A imagem luminosa aparece como portadora de uma violência estética capaz de arrancar o cérebro de sua passividade característica.

O problema é que, para Deleuze, tal crença irrestrita na capacidade da arte em transformar o mundo se estilhaça no pós segunda guerra mundial. Daí seu severo juízo:

(...) todas as esperanças postas no cinema, arte das massas e novo pensamento, parecem agora declarações de museu. Pois todos sabem que, se uma arte impusesse necessariamente o choque ou a vibração, o mundo teria mudado há muito tempo, e há muito tempo os homens pensariam. Por isso esta pretensão do cinema, pelo menos dos seus grandes pioneiros, nos faz hoje sorrir. O que se tornam o suspense de Hitchcock, o choque de Eisenstein, o sublime de Gance, quando são retomados por autores medíocres? Quando a violência não é da imagem e de suas vibrações, mas a do representado, cai-se num mero inchaço do representado, não há mais excitação cerebral ou nascimento do pensamento. É antes deficiência generalizada no diretor e nos espectadores (DELEUZE, 2011, p.190/198).

O cinema vai morrendo de sua própria mediocridade, afogado pela quantidade absurda de filmes ruins produzidos em escala industrial, pela

---

<sup>9</sup> Sobre a questão de uma estética do choque, ver: BÜRGER (2008), BENJAMIN (1986, 1989).

repetição das antigas fórmulas, pela proliferação de clichês que não cessam de colonizar nosso desejo, não param de capturar as engrenagens produtivas do inconsciente. Deleuze flertando com a ideia de indústria cultural? Talvez. Mas, mais do que isso, é sobretudo a própria efetividade *do pensamento enquanto arte* que é posto em xeque, sua capacidade de transfiguração da vida cotidiana e política encontra-se sob suspeita.

Afinal, também na história do cinema nos deparamos com este momento crítico por excelência em que o pensamento deve pensar contra si mesmo, uma vez que a arte das massas não é apenas arte revolucionária, mas também propaganda mercantil e manipulação de Estado, um fascismo que liga diretamente Hollywood a Hitler. Como diz Serge Daney, citado por Deleuze: *“as grandes encenações políticas, as propagandas de Estado que se tornam quadros vivos, as primeiras manipulações humanas de massa e o que daí decorreu: os campos de concentração”* (DANEY, 1996, p.172). O problema não é apenas a mediocridade quantitativa da indústria de entretenimento, mas antes Leni Riefenstahl que não era medíocre e produz um filme como *O triunfo da vontade* (1935). Adorno se perguntaria sobre o cinismo em falar de música em uma era pós-Auschwitz. De certa forma, Deleuze recoloca a questão: o que resta ao cinema diante das atrocidades da segunda guerra, do fim das utopias, da descrença na história? Mais do que isso, o que fazer se o cinema é absorvido pelo ritmo monótono da indústria de massa? Enfim, como esquecer o mau uso do cinema, sua face totalitária, quando a utopia se torna a noite escura de um pesadelo?

A ligação pensamento-cinema revela que o pensamento não pode ser facilmente despertado por um choque estético. Há uma impotência no coração do pensar e é a partir daí que temos de (re)começar. Retomando as reflexões de Artaud sobre o cinema, Deleuze reconhece que o pensamento pensa sempre

sendo afetado por algo, por algum encontro que o force a pensar. Mas ele inverte o motivo vanguardista do choque, para uma confrontação com a impotência própria ao pensar que a falência na aposta revolucionária da arte nos traz. Pois, se o pensamento começasse naturalmente, a muito tempo todos nós pensaríamos, a muito ser e pensamento – vida e arte - já estariam imbricados. O que se diz no cerne do pensamento, todavia, não é o seu poder, mas o seu impoder. Como o pensamento pode (re)começar hoje (DELEUZE, 2011 p.190)?

O cinema moderno, então, não poderá mais ter como garantido o vínculo entre homem e mundo que guiava o cinema clássico. Ao contrário, o cinema moderno convulsionará diante da ausência de tal vínculo, com o fato bruto do desamparo e do esgotamento das narrativas reconfortantes; seu movimento tornar-se-á aberrante no abismo aberto entre homem e mundo, nessa hiância povoada por muitos tempos irreconciliáveis e pelo brotar doloroso do não-sentido. Como diz Deleuze em seu diagnóstico decisivo sobre o nosso tempo: “o fato moderno é que já não acreditamos neste mundo. Não somos nós que fazemos cinema, é o mundo que nos aparece como um filme ruim” (DELEUZE, 2011, p.207). O novo cinema torna-se possível através de um duro confronto do pensamento com uma vida social mutilada.

No cinema clássico, o embate entre subjetividade e mundo tinha como condição uma estruturação temporal dada pela forma realista o que, de certa forma, pressupunha e antecipava a reconciliação entre homem e mundo. Esse é mote, por exemplo, da análise deleuziana do clássico de Eisenstein – O encouraçado Potemkin (DELEUZE, 2011, p.180-89). Cindida ou fragmentada, mas sobretudo desacreditada pelo próprio processo histórico, tal forma já não dá conta do tempo da vida cotidiana. É por essas fraturas da forma realista que o pensamento e a criação invadem o cinema, arrastando-o em um devir outro.

Daí sua indiferença cada vez maior para com a unidade formal da obra; daí sua exposição brutal dos clichês e das imagens reificadas que disseminam incessantemente o mesmo; daí a opacidade de suas personagens e a errância de suas ações que expressam a impossibilidade de uma reconciliação extorquida com a falsa totalidade social. Um cinema que faz ver, não agir: “*um cinema de vidente, não mais de ação*” (DELEUZE, 2011, p.11).

#### **4. Ver e falar**

O advento do cinema moderno é então, podemos dizer, indissociável de um diagnóstico de época que retorna incessantemente dentro da obra deleuziana: *o advento de uma sociedade de controle e o decorrente fechamento do campo da ação possível*. Seguindo de perto o já citado estudo de Daney, Deleuze insiste como o mundo se torna não mais que um conjunto estereotipado de imagens – “*um filme ruim*” - em que pouco importa o que acontece no mundo, mas sim o que acontece nas imagens através das imagens. Mundo-tela, território povoado por um desfile de clichês que saturam incessantemente o cérebro (DELEUZE, 1990, p.240-47). Tal diagnóstico do presente traz para o primeiro plano a despossessão e precarização contemporâneas: disseminação interior e exterior de esquemas sensorio-motores que antecipam nossas percepções, condicionam nossas ações, categorizam nosso pensamento, codificam nossa fala, agenciam nossos afetos, como se perdêssemos o devir em nome de um porvir sempre capaz de antecipar todos os possíveis. Estamos como que constantemente anestesiados pela urgência incessante de uma ação ineficaz (LAPOUJADE, 2015, p.260-271). Tema longamente desenvolvido por Deleuze, com Guattari, através do problema da dupla articulação entre ver e falar (1980, p.95-139).

Falar como transmissão de palavras de ordem: agenciamento molar da informação. Ver como recorte que adequa a imagem à fala: esquema de visibilidade do clichê. O agir como prática já determinada pelo cruzamento das duas ordens: "forma de conteúdo e expressão". Para a teoria política dos regimes de signo expostas em *Mil Platôs*, somos constituídos por agenciamentos que pré-determinam o que pode ser dito e visto, conformando nossas ações a esses imperativos da administração social.

Como em Foucault, há em Deleuze e Guattari uma força crítica que se diz no combate da evidência e do clichê, da ordem das coisas cotidianamente naturalizada. Há uma relação necessária entre política e estética porque a política já é, desde sempre, uma questão de percepção e enunciação. Daí o interesse de Deleuze pela experiência estética limite capaz de forçar nossas faculdades perceptivas, fazendo-as remontar para além do dado empírico até as suas condições reais de experiência. A estética tem um papel fundamental a desempenhar na política precisamente quando ela é capaz de suspender a evidência e os fundamentos de uma falsa e abstrata totalidade social. É o uso transcendental que Deleuze sempre advoga: atingir o insuportável da experiência, o indizível do dizível, a invisibilidade que condiciona todo visível (LAPOUJADE, 2015, p.280).

Nesse sentido, o que sempre está em jogo na crítica deleuziana às sociedades de controle é insistir que não aceitaríamos os limites de nossas escolhas ético-políticas se antes não tivéssemos aceitado internamente suas razões, interiorizando seus imperativos e formas de sensibilidade. Desde então, os possíveis se confundem com a ordem incessantemente posta em circulação pelos meios de comunicação de massa e pela generalização da produção incessante como único modelo prático de relação com o mundo. Em uma palavra, nossa vida enquanto possibilidade de modos-de-viver encontra-se plenamente administrada pela axiomática contemporânea do capital.

A conclusão deleuziana é, portanto, de que no presente a vida não se conduz imanentemente, mas sim é conduzida em suas possibilidades por uma máquina social de controle. Se "escolhemos" nossos modos de vida, não escolhemos os termos da escolha, o que esvazia o sentido do conceito de "possível". Deleuze sintetiza tal diagnóstico em seu texto sobre as peças para televisão de Beckett: "não há mais possível" (Deleuze, 1992, p.57). O nosso tempo é o tempo do esgotamento vital.

## 5. A potência do esgotamento

Tal afirmação nos leva para o limiar entre dois enunciados aparentemente opostos que coexistem no pensamento deleuziano: por um lado, o esgotamento dos possíveis; por outro lado, a urgência de criação do possível. É na fina tensão entre estas duas posições que a reflexão ético-política de Deleuze se desenvolve<sup>10</sup>.

Sobre essa questão, como explica Zourabichvili (2000, p.335), é que a retomada de Bergson se fez necessária para Deleuze. Tradicionalmente, o possível diz respeito àquilo que pode ser dentro de um campo de possíveis previamente estabelecido. No caso do possível político, o imperativo da não resignação e da mudança do mundo se impõe como uma práxis conscientemente orientada dentro de um mundo que não esgotou todas as suas possibilidades. Aposta-se, então, em uma alternativa possível.

O que Deleuze faz, em um de seus momentos mais bergsonianos, é inverter tal modelo: "quanto ao possível, você não o tem previamente, você não o tem antes de tê-lo criado" (DELEUZE, 1966 p.14). Na perspectiva realista, agimos sobre o real a partir de uma projeto de transformação. Mas, ao fazermos isso, a ação dita realista - ironicamente - não é realista o bastante: age-se sobre a realidade, mas não se deixa o real agir.

Deleuze insiste que o possível não chega pela ação, mas sim pelo acontecimento (ZOURABICHVILI, 2000, p.335-336). Maio de 68, por exemplo, é a irrupção do real, não do sonho. Daí que o acontecimento político e defina não como a realização de um projeto, mas como a instauração não prevista de outro campo de possíveis:

Um fenômeno histórico, como a Revolução de 1789, a Comuna, a Revolução de 1971, há sempre uma parte do acontecimento irreduzível aos determinismos sociais, às séries causais. Os historiadores não gostam desse aspecto: eles restauram causalidades a posteriori. Mas o próprio acontecimento está separado ou em ruptura com as causalidades: é uma bifurcação, um desvio em relação às leis, um estado instável que abre um novo campo de possíveis. (DELEUZE e GUATTARI, 1984, p.5)

Maneira de sublinhar como é preciso que algo venha do fora, alguma coisa que quebre o encadeamento naturalizado pela ordem molar da axiomática de poder. Um acontecimento é aquilo que sobrevém ao campo social deslocando problemas, liberando outras potencialidades. O que significa que um acontecimento nunca realiza nada, ele exige um novo agenciamento: uma lógica da suplementação e não da fidelidade. Trata-se de estar à altura do que acontece a partir da atualização de novos possíveis.

No campo da estética, o acontecimento político tem sua simetria na *visão do intolerável*. O que significa fazer da obra um acontecimento capaz de reabrir o campo de possibilidades da percepção e da composição ético-política. É o que Deleuze exemplifica a partir da heroína de Europa 51 atravessada pela intuição imediata das forças da vida que são mutiladas na fábrica (DELEUZE, 2011, p.32). O neorrealismo é mais realista que o realismo porque a sua objetividade nos devolve o intolerável real e não a aparência enquanto realidade. É justamente tal impossibilidade de ação o que acaba por "*liberar grandes forças de desintegração*" (DELEUZE, 2011, p.30).

O cinema resiste à organização da miséria e da opressão precisamente quando rompe com esquemas sensorio-motores que nos permitem reconhecer, amortecer e suportar tais coisas. “Temos esquemas para nos esquivarmos quando é desagradável demais, para nos inspirarmos resignação quando é horrível, nos fazer assimilar quando é belo demais. Ora, é isso um clichê.” (DELEUZE, 2011, p.31)

Aqui, Deleuze ainda está na trilha de Bergson e de sua teoria da percepção interessada: percebemos aquilo que queremos perceber, segundo exigências psicológicas, crenças ideológicas, molduras culturais prévias. Todavia, se nossos esquemas travam ou quebram, ainda que por um breve momento, então outra imagem torna-se possível, ou melhor, torna o possível outra vez possível. O difícil confronto com o clichê é o ponto de partida da arte moderna, eis um letimotiv deleuziano que aparece de seus estudos sobre Francis Bacon até suas análises de literatura, televisão e cinema: “Novecentas e noventa e oito vezes em mil fracassa-se e nada surge” (DELEUZE, 1992, p.78). Mas, como que de repente, uma única imagem se destaca e invade a tela, “em seu excesso de horror e beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser “justificada”, como bem ou como mal.” (DELEUZE, 2011, p.31)

Muito mais do que a simples retomada da retórica do sublime, Deleuze parece querer dizer que tudo se passa quando o esgotamento do possível dá lugar à visão do insuportável, do intolerável, daquilo que petrifica e emudece. Algo forte demais é experienciado através da imagem, o que faz da visão um meio de conhecimento que prepara e possibilita uma outra forma de ação. “É toda uma pedagogia” - toda uma educação estética - que atravessa o cinema moderno, fazendo do espectador um “vidente”:



"Não se sabe até onde uma verdadeira imagem pode conduzir", eias a importância de se tornar visionário ou vidente" (DELEUZE, 2011, p.261-62). O que nos tira de nosso niilismo passivo é a experiência do impossível como algo intolerável, esse suplemento à imagem que o excesso de sua verdade convoca.

Daí Deleuze dizer que: "Tudo se passa como se o cinema político moderno não se constituísse mais sobre uma possibilidade de evolução e de revolução, como o cinema clássico, mas sobre a impossibilidade, à maneira de Kafka: o intolerável" (DELEUZE, 2011 p.261-62). É na articulação e na passagem entre impossível e intolerável que reside a chave do problema. A passividade própria ao cinema moderno, logo se percebe, é uma passividade mais ativa que a atividade.

Já não se acredita tanto na possibilidade de agir sobre as situações, ou de reagir às situações e, no entanto, não se está de modo algum passivo, capta-se ou revela-se algo intolerável, insuportável, mesmo na vida mais cotidiana. (...)Nenhuma reação possível, será que isso quer dizer que tudo vai ser neutro? Não, de modo algum. Haverá situações óticas e sonoras puras que engendrarão modos de compreensão e de resistência de um tipo inteiramente novo. (DELEUZE, 2011, p.34)

ISSN 2359-5140 (Online)  
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos, 2016,  
vol. 2, n. 2, p. 18-46

A vidência nada tem, portanto, de resignação ou ressentimento. Ela é a antecâmara da criação e por isso é parte indissociável da experiência de resistência gestada dentro das melhores experiências estéticas. É apenas assimilando o esgotamento do possível que o *possível* se torna novamente possível. Eis me parece ser a tese principal: negar as possibilidades pré-dadas, empíricas, em vista da reabertura de novas possibilidades não antevistas.

Criação e destruição, destruição e invenção, nesse caso caminham juntas. Tanto a insistência caduca na "alegria" quanto a obsessão contra "a negação" apenas engendram falsos problemas, posições abstratas, sobre as quais Deleuze não tem culpa alguma.

## Referências bibliográficas

- BAZIN, A. Qu'est-ce que le cinema, Les éditions du CERF, Paris, 20135.
- BENJAMIN, Walter, Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo (obras escolhidas III). São Paulo, Brasiliense, 1989.
- \_\_\_\_\_, Magia e Técnica, Arte e Política (obras escolhidas). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 2ª ed., 1986.
- BOURRIAUD, Nicolas. "A arte moderna e a invenção de si", São Paulo, Martins Fontes, 2011.
- BÜRGER, Peter. "Teoria da Vanguarda", São Paulo, 2008.
- DANEY, S. La rampe, Cahiers du Cinema Livres, Paris, 1996
- DELEUZE, G. A imagem-tempo, ed. Brasiliense, São Paulo, 2011
- \_\_\_\_\_, L'image-mouvement, les éditions de minuit, Paris, 1983
- \_\_\_\_\_, Deux régimes de fous, les éditions de Minuit, Paris, 2003
- \_\_\_\_\_, Diferença e repetição, Rio de Janeiro, edições Graal, 1988.
- \_\_\_\_\_, L'épuisé, Paris, les éditions de Minuit, 1994.
- \_\_\_\_\_, Foucault, les editions de minuit, Paris, 2004
- DELEUZE, G. e GUATARRI, F. O que é filosofia, ed.34, São Paulo, 1993
- \_\_\_\_\_, Mille Plateaux, les éditions de minuit, Paris, 1980
- DOGEN, K., Shobogenzo, Suny Press, New York, 2002
- DUDLEY ANDREW, J. The Major Films Theories, Oxford University Press, London, 1976
- FOUCAULT, M. Arqueologia do saber, Forense universitária, Rio de Janeiro, 2010
- \_\_\_\_\_, Nascimento da biopolítica, ed. Martins Fonte, São Paulo, 2008.

ISSN 2359-5140 (Online)  
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos, 2016,  
vol. 2, n. 2, p. 18-44

GATTI, L. "Sou feito de palavras": A(s) voz(es) narrativa(s) em o Inominável de Samule Beckett, in Viso cadernos de estética aplicada, N.17, São Paulo, 2015.

LAPOUJADE, D. Deleuze e os movimentos aberrantes, N-1 editora, São Paulo, 2015

LUKÁCS, G. Trata-se do realismo, in. MACHADO, Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo. São Paulo, Editora Unesp, 1996.

\_\_\_\_\_, Narrar ou descrever? In. Ensaio sobre literatura, Rio de Janeiro, edt. Civilização Brasileira, 1965.

MARRATI, P. La nouveauté de l 'a vie, in Rue Descartes no 59, p.32-41.

\_\_\_\_\_, Gilles Deleuze: Cinéma et philosophie, Press Universitaires de France, Paris, 2003.

METZ, C. Essais sur la significacion au cinema,

MILTRY, J. La sémiologie en question, Les éditions du CERF, Paris, 1987

ZOURABICHVILI, Z. Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo na política) in. Gilles Deleuze: uma vida filosófica, edt.34, São Paulo, 2000.

ISSN 2359-5140 (Online)  
ISSN 2359-5159 (Impresso)

**Ipseitas**, São Carlos, 2016,  
vol. 2, n. 2, p. 18-44