

IMAG (EM) INÁRIO

imagens e
imaginário na
Comunicação

Denize Araujo
Ana Taís M. P. Barros
Malena Contrera
Rose de Melo Rocha
(Editoras)


iMAGINALIS
EDITORA

PÁGINA
42

compóós

IMAG(EM)INÁRIO

Denize Araujo
Ana Taís M. P. Barros
Malena Contrera
Rose de Melo Rocha
(Editoras)

Este ebook está disponível para download nos links:
pagina42.com.br/downloads
compos.org.br/publicacoes.php
imaginalis.pro.br/producoes

EDITORA  **IMAGINALIS**

 **compoós**

IMAG(EM)INÁRIO
Imagens e imaginário na Comunicação

Eds

Denize Araujo, Ana Taís M. P. Barros, Malena Contrera e Rose de Melo Rocha.

Capa

Francisco dos Santos

Diagramação

Página 42

Editorial Council / Consejo Editorial

Ana Maria Lisboa de Mello (PUCRS)

Artur Simões Rozestraten (FAU/USP, Brasil)

Blanca Solares (Universidad Nacional Autónoma de México)

Corin Braga (Universitatea Babeş-Bolyai, Romênia)

Cremilda Medina (PPGCOM/USP, Brasil)

Ionel Buse (Universitatea din Craiova, Romênia)

Maria Cecília Sanchez Teixeira (FE/USP)

ISBN: 978-85-9458-037-5

508 p. 2018

Área CNPq: Comunicação: 6.09.00.00-8

EDITORA  **IMAGINALIS**

 **42** **compoós**

Editora Imaginalis / Página 42 — May 2018

www.imaginalis.pro.br - www.compos.org.br

www.pagina42.com.br - www.estronho.com.br

SUMÁRIO

PARTE I: IMAG(EM)INÁRIO

- 22 Ana Taís Martins Portanova Barros e Malena Contrera
Estudos do Imaginário: a iniciação como método
- 37 David William Foster
Blocking the view: the problematics of accessing the sea in Sergio Larrain's photography
- 51 Denize Correa Araujo e Rose de Melo Rocha
Imagens em diálogo: conceitos polifônicos/plurais/de audiovisibilidade
- 67 Fernando Andacht
El irresistible ascenso de un Cocinero Mesocrático: revisitando el imaginario social a través del reality show gastronómico & glocal *MasterChef Uruguay*
- 91 Jean Jacques Wunenburger
Jeux sur écrans, apotheose ou simulacre du spectacle?
- 108 Josep M. Català Domènech
La dimensión escondida

PARTE II: IMAGEM

- 133 Analaura Corradi, Luiza Azevedo e Sabrina Tuma
Ritual [HUNI KUÏ] KATXA NAWA – Festa da Fertilidade: a práxis cultural do empoderamento feminino indígena
- 159 André Luis La Salvia
A questão da criação de imagens no cinema para Gilles Deleuze
- 179 Claudomilson Fernandes Braga e Simone Antoniacci Tuzzo
O Papel da Mídia Impressa na construção da Imagem Social do Professor
- 195 Eduarda Kuhnert
As imagens mudas: o interdito no trabalho de Rosana Paulino
- 207 Eduardo Duarte e Pedro Severien
A insustentável leveza do deixar de ser
- 226 Eunice Simões Lins e Zulenilton Sobreira Leal
Imagens simbólicas, jornalismo e transposição das águas do “Velho Chico”
- 245 Marcelo Carvalho
Imagens, clichês: um estudo comparativo acerca da ‘imagem’ em Henri Bergson e em Guy Debord (a propósito do filme *La société du spectacle*, de Debord)
- 266 Maria Ogécia Drigo
Por uma nova imaginação: questões advindas do pensamento flusseriano
- 287 Mariarosaria Fabris
Retratos revelados, passado resgatado
- 333 Raquel do Monte e Mariana Nepomuceno
***Retratos de Identificação* e a imagem ausente: cartografias do luto e da morte no cinema**

PARTE III: IMAGINÁRIO

- 350 Eduardo Portanova Barros
“Vivre le temps”: uma política do homem no imaginário utópico de Edgar Morin.
- 364 Heloisa Juncklaus Preis Moraes e Luiza Liene Bressan
A terra prometida: do núcleo mitêmico à estesia
- 384 Isadora Araújo Santos e Josimey Costa da Silva
Uma incursão ao grotesco: estéticas da desconstrução em Fellini e Almodóvar
- 402 Ketlen Stueber e Valdir Jose Morigi
Imaginários urbanos da literatura contemporânea: enquadramentos sobre Porto Alegre
- 418 Lorena Rúbia Pereira Caminhas e Thales Vilela Lelo
Imaginário interdito? Acerca das tentativas recentes de cerceamento de obras de arte no Brasil
- 436 Maiara Mascarenhas de Lacerda Silva e Vera Borges de Sá
Tempo e devir na obra de Marina Abramovic: o caso de *The Artist is presente* (Matthew Akers, 2010)
- 455 Maria Auxiliadora Fontana Baseio e Maria Zilda da Cunha
Imaginário dos trópicos: Macunaíma em pauta
- 470 Míriam Cristina Carlos Silva
A Festa da Menina Morta: uma poética do incômodo
- 488 Tânia Siqueira Montoro e Bárbara de Pina Cabral
Imagens e imaginários afetivos no cinema brasileiro do século XXI: uma análise de *Aquarius* e *Como nossos pais*.

PREFÁCIO

Imag(em)inário: imagens e imaginário na Comunicação

O e-book *Imag(em)inário: imagens e imaginário na Comunicação* é uma iniciativa do GT Imagem e Imaginários Midiáticos com o objetivo de reunir textos que contemplam as áreas temáticas em questão – imagem e imaginário- para contribuir na divulgação do estado da arte destas pesquisas no campo da Comunicação, dando continuidade ao e-book *Teorias da Imagem e do Imaginário*, lançado em 2014. Coeditado por Denize Araujo, Ana Tais Martins Portanova Barros, Malena Contrera e Rose de Melo Rocha, o e-book, com 21 textos de pesquisadores brasileiros e 4 textos de pesquisadores estrangeiros convidados, está nos sites da Editora Página 42, da Editora Imaginalis, e da Compós.

Na Parte I, **Imag(em)inário**, os textos, em coautoria, de Ana Tais Martins Portanova Barros com Malena Contrera e de Denize Correa Araujo com Rose de Melo Rocha, oferecem uma plêiade de teorias que permeiam os estudos do imaginário, no primeiro caso, e os estudos da imagem, no segundo caso. São textos que convidam o leitor a uma incursão no universo dos temas sugeridos pelo e-book. Os olhares estrangeiros, em espanhol, inglês e francês, se manifestam nos capítulos dos pesquisadores da Espanha, de Montevidéu, dos Estados Unidos e da França.

Em sua proposta sobre fotografia, o pesquisador americano David William Foster enfatiza o conceito barthiano de *punctum* em relação à obra do fotógrafo chileno Sergio Larrain e sua visão não turística de Valparaíso. Fernando Andacht, pesquisador uruguaio, analisa o *Master Chef Uruguai 2017*, endossando preceitos semióticos de Peirce

e filosóficos de Castoriadis em relação ao conceito de imaginário e de imaginário social, respectivamente. Jean Jacques Wunenberg, pesquisador francês, questiona, a partir da tipologia de Roger Caillois, o papel da mídia televisiva de entretenimento. Josep Maria Català Domènech, pesquisador espanhol, sugere que os experimentos visuais contemporâneos mais relevantes nos fazem refletir sobre relações entre espaço, movimento e pensamento.

Na Parte II, **Imagem**, o texto de Analaura Corradi, Luiza Azevedo e Sabrina Tuma reflete sobre a situação emancipatória da mulher indígena, a partir de quatro imagens do vídeo da Festa da Fertilidade da etnia Kaxinawá do Acre, em abordagem crítica e dialética sobre a práxis cultural identitária. André Luis La Salvia aborda o tema da percepção entre imagens, através dos conceitos de Deleuze, Bergson e Peirce em relação à montagem cinematográfica. O texto de Claudomilson Fernandes Braga e Simone Antoniaci Tuzzo trata da relação entre imagem e identidade na construção da imagem social do professor pela mídia. Eduarda Kuhnert analisa a série “Bastidores” sobre os limites entre real e ficção, com base em Foucault e Rancière e o sistema representacional. O texto de Eduardo Duarte e Pedro Severien se debruça sobre a questão da percepção que se processa na forma como o pensamento trabalha em contigüidade ao ver uma imagem. Eunice Simões Lins e Zulenilton Sobreira Leal analisam imagens simbólicas para compreender o diálogo entre o mito, a razão e a imaginação na narrativa jornalística. Marcelo Carvalho busca convergências entre os conceitos de imagem em Bergson e Debord, apesar dos mesmos divergirem em alguns sentidos. Maria Ogécia Drigo, em seu capítulo sobre a relação entre imagem e imaginação, discute o conceito da imagem técnica e sua inerente nova imaginação na perspectiva de Flusser. Mariarosaria Fabris procura estabelecer pontos de contato entre imagens de artes visuais das ditaduras da Argentina, Chile, Uruguai e Brasil. Seu texto dialoga com o de Raquel do Monte e Mariana Nepomuceno, que procura novas interpretações sobre a imagem da protagonista no documentário *Retratos de Identificação* (2014), revisitando a história da ditadura brasileira.

Na Parte II, **Imaginário**, o capítulo de Eduardo Portanova Barros, com base em Edgar Morin, reflete sobre a incorporação da antropolítica no debate do imaginário ocidental monista. Heloisa Juncklauss Preis Morais e Luiza Liene Bressan analisam uma narrativa mítica sobre imigração em busca da terra prometida, um espaço imaginado a ser conquistado. O texto de Isadora Araújo Santos e Josimey Costa de Silva se concentra nas expressões estéticas da filmografia de Fellini e Almodóvar que desconstróem estereótipos do imaginário. Kelen Stueber e Valdir José Morigi analisam narrativas literárias sobre Porto Alegre, enfatizando que as mesmas são extremamente divergentes em seus pontos de vista sobre a capital gaúcha. O capítulo de Lorena Rúbia Pereira Caminhas e Thales Vilela Lelo trata da questão do imaginário, analisando galerias que foram alvo de conservadores que queriam interditar suas exibições públicas. O texto de Maiara Mascarenhas de Lacerda Silva e Vera Borges de Sá tem como objeto a obra da artista sérvia Marina Abramovic, com o intuito de analisar, com base em Deleuze e Guattari, a estrutura rizomática que desestabiliza fronteiras. Com enfoque intermediático, o capítulo de Maria Auxiliadora Fontana Baseio e Maria Zilda da Cunha analisa as interações do imaginário em *Macunaíma*, de Mario de Andrade e no filme homônimo de Joaquim Pedro de Andrade. O capítulo de Miriam Cristina Carlos Silva versa sobre uma poética do incômodo no filme brasileiro *A Festa da Menina Morta*, com embasamento em Flusser, Morin e outros. O texto de Tânia Siqueira Montoro e Barbara de Pina Cabral enfatiza a construção de imaginários afetivos em dois filmes brasileiros, *Aquarius* e *Como nossos pais*.

Há diversos diálogos que permeiam os textos, especialmente na adoção de conceitos sobre imagem e imaginário. Autores como Edgar Morin, Gilbert Durand, Gaston Bachelard, Michel Maffesoli, Vilém Flusser e Gilles Deleuze são citados e discutidos em vários capítulos. Certos temas como identidade, memória, desconstrução e afetividade são recorrentes, tendo como referenciais bibliográficos conceitos de Susan Sontag, Henri Bergson, Fredric Jameson, Jacques Derrida e Mario Perniola. O papel da mídia, da arte e do jornalismo são debatidos no

âmbito das diversas formas culturais em audiovisuais, filmes, fotografias, obras literárias e instalações. A semiótica é abordada, assim como preceitos filosóficos, com abordagens peircianas e nietzchianas. Roland Barthes, Cornelius Castoriadis, Michel Foucault, Arlindo Machado e Jacques Rancière são também evocados no universo polissêmico que permeia os capítulos dos pesquisadores. O e-book apresenta uma intermedialidade em sua inclusão de textos sobre cinema, artes visuais, fotografia, literatura, audiovisual e jornalismo.

Fizemos um levantamento de programas que trabalham com os temas-chave deste e-book e concluímos que há linhas de pesquisa e pesquisadores que desenvolvem estudos em imagem e imaginários em vários PPGs. O e-book contempla pesquisadores de universidades e faculdades, como ESPM, IFRGS UEMG, UERJ, UFABC, UFAL, UFG, UFRGS, UFPB, UFPE, UFRN, UNAMA, UnB, UNIBAVE, UNICAMP, UNIP, UNISA, UNISO, UNISUL, USP, UTP. O CIAC-Portugal também está representado, assim como a ASU – Arizona State University, a Universidad de la Republica-Montevideo, a UAB – Universidad Autônoma de Barcelona, a Université Jean Moulin-Lyon 3, a Università degli Studi di Napoli e a Università di Roma – Tor Vergata.

Agradecemos o apoio da Compós, do Conselho Editorial, dos pesquisadores, dos editores, e dos diagramadores.

Coeditoras

Denize Araujo

Ana Tais Portanova Barros

Malena Contrera

Rose de Melo Rocha

A QUESTÃO DA CRIAÇÃO DE IMAGENS NO CINEMA PARA GILLES DELEUZE

André Luis La Salvia

Resumo

O capítulo abordará a noção de imagem e da percepção da imagem nos livros sobre o cinema para Gilles Deleuze. Deleuze diz que “uma imagem nunca está só, o que conta são as relações entre imagens”. Para desenvolver sua análise, Deleuze fará uma associação com dois outros filósofos: Henri Bergson e Charles Sanders Peirce. Deleuze criará uma visão sobre o estatuto das imagens e os processos de relações entre elas no cinema através da montagem.

Palavras-chave

Imagem, cinema, Deleuze, signos, estilo.

Introdução

A filosofia se interessa muito por pensar as imagens e a imaginação. Há muitas definições se percorrermos seu pensadores ao longo da história. Um ponto de vista, muito presente, faz da imagem uma representação das coisas – desde a antiguidade temos uma definição da imagem como representações enviadas pelas coisas para nossos sentidos. Sendo a imaginação definida como uma faculdade, uma capacidade ou atividade mental de formar imagens. Esta atividade poderia ser representativa e criativa, pode tanto guardar resíduos dos objetos outrora percebidos pelos sentidos, bem como possuir uma capacidade ativa de produzir suas próprias imagens.

Colocado este cenário, quando lemos as obras de Henri Bergson (1859-1941), vemos nascer uma outra forma de conceber a imagem e a imaginação. E o que faz de suas ideias interessantes para nós é que ele as concebeu sob o impacto da invenção do cinema – essa fábrica de criar imagens.

Uma primeira contribuição de Bergson para pensar o cinema é a reversão da aposta na consciência humana como iluminada, oriunda na filosofia desde Platão. Talvez não seja exagero considerar a alegoria da caverna de Platão (capítulo VII da *República*) como uma metáfora para a relação entre cinema e filosofia, pois há a descrição da projeção de sombras na parede e os espectadores acorrentados tirando suas conclusões sobre o que viam. Um deles sai do escuro da caverna e sobe em direção à saída e à luz. Com a claridade da luz solar, contempla toda a realidade, sua consciência então percebe que o mundo real é muito mais colorido do que as sombras da caverna, as quais passam a ser consideradas meras reproduções. Platão traça assim uma relação entre o inteligível e o sensível, no qual o conhecimento pode se elevar do material sensível para o abstrato inteligível, através da luminosidade. Nossa percepção deve distinguir as ideias claras das sombras escuras. A inteligência, portanto, é iluminação.

Bergson aposta no escuro. Reverte Platão por acreditar que tudo o que percebemos são imagens quando diz “eis-me na presença de imagens, imagens percebidas quando abro meus sentidos” (BERGSON, 1999, p. 11). Para distinguir essas imagens é necessário luz. Todas as imagens estão na claridade e agem e reagem umas sobre as outras em “todas as suas faces” e “através de todas as suas partes elementares”. (BERGSON, 1999, p. 11). Bergson chama este estado inicial de “variação universal de imagens”. Nele, é preciso introduzir um fator especial, um intervalo de movimento nessa variação total de movimentos. Como afirma Deleuze em seus comentários, é necessário pensar no intervalo “para definir um tipo de imagem entre os outros, mas um tipo muito particular: imagens ou matérias vivas” (DELEUZE, 1985, p.83).

É o nosso cérebro. O cérebro é uma imagem especial entre tantas. Especial porque ele consegue estabelecer um hiato, um vazio, um momento decisivo que escolhe quais imagens recebe e às quais responde. Nossa consciência passa, assim, a ser um hiato escuro, (“as imagens

ou matérias vivas fornecem o écran negro” (DELEUZE, 1985, p.84)) entre imagens percebidas e imagens devolvidas da variação universal. Nesse sentido, a percepção percebe menos, já que escolhe, entre todas as imagens da variação universal, aquelas com as quais quer interagir.

Bergson reverte o platonismo ao conceber a percepção humana como uma tela escura: a luz não está mais do lado da consciência; esta agora é um écran negro que subtrai, da totalidade de imagens, aquelas que elege para sentir e reagir. Assim ensina Deleuze, “Há aí uma ruptura com toda a tradição filosófica, que situava a luz antes do lado do espírito, e fazia da consciência um feixe luminoso que tirava as coisas da sua obscuridade nativa” (DELEUZE, 1985, p.81).

Montagem: processo intelectual

Gilles Deleuze foi um intenso leitor de Bergson para construir sua obra *Cinema*. Essa obra é dividida em dois volumes chamados *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo*. No prólogo do volume *Imagem-movimento*, Deleuze sustenta que os grandes autores do cinema são pensadores e que pensam com imagens-movimento e imagens-tempo. Partindo dessa noção de imagens introduzida por Bergson, explica que é a montagem que agencia imagens para colocá-las em relação, constituindo um fluxo. Existem diferentes formas de montar as quais são as assinaturas dos cineastas, seus estilos.

Deleuze nos lembra que Henri Bergson estabeleceu uma estranha relação com o cinema, pois ao mesmo tempo que equiparou o funcionamento do aparelho perceptivo humano com a câmera cinematográfica, condenou o cinema como um mecanismo moderno que novamente recolocava a ilusão da reprodução do movimento com instantes fixos. Ao comparar as duas estruturas, Bergson dizia que tanto a percepção humana como a operação técnica da câmera reproduziam o movimento através de um movimento artificial/técnico entre instantes fixos e com isso perdia a duração, a qual para ele se constituía o movimento real. Os instantes fixos se referiam aos fotogramas.

Bergson ocupa um lugar privilegiado na obra *Cinema*, aparecendo em quatro comentários ao longo dos dois volumes. Para Deleuze, suas ideias sobre a percepção do movimento e do tempo são essenciais para se entender a invenção da montagem no cinema como responsável por nos dar a duração, exatamente aquilo que Bergson acreditava não acontecer. Desse modo, ao longo da obra, Deleuze funda uma concepção sensório-motora da montagem a partir dos pressupostos Bergsonianos de que tudo são imagens e que nossa consciência, enquanto intervalo, organiza nossas relações como elas.

Para Bergson, o cinema nos oferece um movimento artificial, pois reconstrói o movimento real através da ilusão criada pela passagem de um instante fixo a outro. Aqui o filósofo francês se refere aos fotogramas: o aparelho cinematográfico que capta 24 fotos fixas e as coloca em movimento em 1 segundo, resultando em um movimento que parece normal à retina humana. Este, porém, não é um movimento real já que o verdadeiro não pode ser confundido com o espaço percorrido. O movimento reconstituído a partir de instantes fixos é artificial, enquanto o real é translação no espaço e também uma mudança qualitativa em um todo. O fotograma, entretanto, não nos dá essa mudança.

Bergson afirma que:

O procedimento, portanto, consistiu em extrair de todos os movimentos próprios a todas as figuras um movimento impessoal, abstrato e simples, o movimento em geral, por assim dizer, em pô-lo no aparelho e em reconstituir a individualidade de cada movimento particular pela composição desse movimento anônimo com as atitudes pessoais. Tal é o artifício do cinematógrafo. E tal também o de nosso conhecimento. Em vez de nos prendermos ao devir interior das coisas, postamo-nos fora delas para recompor artificialmente seu devir. Tomamos vistas quase instantâneas da realidade que passa e, como elas são características dessa realidade, basta-nos enfileira-las ao longo de um devir abstrato, uniforme, invisível, situado no fundo do aparelho do conhecimento, para imitar o que há de característico nesse devir ele próprio. Percepção,

intelecção, linguagem geralmente procedem assim. Quer se trate de pensar o devir, quer de exprimi-lo, quer mesmo de perceber-lo, não fazemos realmente nada além de acionar uma espécie de cinematógrafo interior. Resumiríamos então tudo o que precede dizendo que o mecanismo de nosso conhecimento usual é de natureza cinematográfica (BERGSON, 2015, p. 213).

Este trecho é decisivo para a comparação da percepção humana com o aparelho cinematográfico. Quando assistimos às imagens dos irmãos Lumière e de outros pioneiros do cinema, podemos notar o plano fixo para o qual a ação é realizada. Esse cinema ainda não possuía a montagem e é com relação a ele que se estabelece a analogia de Bergson: o conhecimento humano escolhe instantes estáveis (os fotogramas) para reconstruir o instável movimento real. Deleuze ensina que, no cinema primitivo, de fato havia uma mera reprodução técnica do movimento. Quando, porém, o cinema inventou a montagem, passou-se a ter esse todo como expressão de uma mudança qualitativa que surgiria das relações entre as imagens.

Com o objetivo de explicar a invenção da montagem e a composição de uma mudança qualitativa, Deleuze, porém, volta à descrição da percepção humana das imagens em Bergson e propõe uma distinção de três tipos principais de imagens para o cinema e a sua conexão como sendo sensório-motora.

Na passagem abaixo, podemos observar como Bergson deduz a percepção consciente como uma imagem privilegiada estabelecendo-se como intervalo, recebendo a ação de outras imagens e reagindo:

“Minha percepção, em estado puro e isolado de minha memória, não vai de meu corpo aos outros corpos: ela está no conjunto dos corpos em primeiro lugar, depois aos poucos se limita, e adota meu corpo como centro. E é levada a isso justamente pela experiência da dupla faculdade que esse corpo possui de efetuar ações, e experimentar afecções, em uma palavra, pela experiência da capacidade sensório-motora de uma certa imagem privilegiada entre as demais. De um lado, com efeito,

essa imagem ocupa sempre o centro de representação, de maneira que as outras imagens se dispõem em torno dela na própria ordem em que poderiam sofrer sua ação; de outro lado, percebo o interior dessa imagem, o íntimo, através de sensações que chamamos afetivas, em vez de conhecer apenas, como nas outras imagens, sua película superficial. Há portanto, no conjunto das imagens, uma imagem favorecida, percebida em sua profundidade e não apenas em sua superfície, sede de afecção ao mesmo tempo que fonte de ação, é essa imagem particular que adoto por centro de meu universo e por base física de minha personalidade” (BERGSON, 1999, p.63).

A percepção está constituída de tal maneira que, entre as ações que sofre e as reações que executa, há um lapso de tempo, um intervalo, um *écran* negro. Por isso, tornam-se imagens privilegiadas que subtraem das ordinárias (aquelas que variam em todas as suas partes e sob todas as suas faces) aquilo que lhes interessa.

O corpo do sujeito se estabelece como imagem privilegiada efetuando três atos: subtrai da imagem recebida o que interessa; divide o movimento recebido em uma infinidade de reações nascentes; elege uma ação ao integrar tais reações numa ação nova. O sujeito é um centro de indeterminação, pois executará uma ação nova ainda não determinada, fixado temporalmente pelo desvio entre o movimento recebido e o executado. Por isso, o sujeito é definido como uma “imagem vivente” e é no corpo que ocorre o intervalo entre o movimento recebido e o movimento executado, é um sistema sensório-motor, pois sente e desencadeia ações.

A seguir, apresentamos o esquema sensório-motor, concebido por Bergson e que será utilizado por Deleuze para entender a montagem cinematográfica:

VARIAÇÃO UNIVERSAL	PERCEPÇÃO	AFECCÃO	AÇÃO
As imagens agem e reagem em todos os lados e em todas as direções.	O cérebro – um hiato na variação universal – organiza ações e reações.	Sentir as imagens.	Reagir às imagens percebidas

Deleuze estabelece uma relação entre a dedução da percepção humana, conforme o quadro acima, com a montagem para construir o conceito de imagem-movimento. Neste, as relações entre as imagens seguem o modelo do esquema sensório-motor da percepção humana. Não que a montagem a copie, pois a câmera executa movimentos “sobre-humanos”, mas no sentido de que há um esforço de prolongar as imagens segundo um sistema que pareça normal ao espectador.

O esquema sensório-motor é um processo de normalização do prolongamento de imagens. As referidas ações são definidas como três operações racionais de um processo intelectual: a especificação, a diferenciação e a integração. Na primeira, diante de uma situação real, procede-se a um enquadramento que especifica o que a personagem vê (imagem-percepção), o que sente (imagem-afecção) ou o que faz (imagem-ação); na diferenciação, a decupagem escolhe e ordena os tipos de relações entre os objetos e as ações; por fim, através da montagem, a integração dá um sentido que as relações entre os objetos e as ações não têm por si só, constituindo um todo.

Por isso, a montagem proporciona um todo, como mudança qualitativa, conforme afirma Deleuze:

Se fosse preciso definir o todo, nós o definiríamos pela Relação. É que a relação não é uma propriedade dos objetos, ela é sempre exterior a seus termos. Do mesmo modo, é inseparável do aberto e apresenta uma existência espiritual ou mental. As relações não pertencem aos objetos mas ao todo, desde que não o confundamos com um conjunto fechado de objetos. Através do movimento no espaço, os objetos de um grupo mudam suas respectivas posições. Mas, através das relações, o todo se transforma ou muda de qualidade. Da própria duração, ou do tempo, podemos afirmar que é o todo das relações (DELEUZE, 1985, p. 19).

Esta passagem ilustra por que o filósofo considerava o cinema um processo intelectual: a montagem cinematográfica coloca em relação imagens, e tal relação é a expressão de pensamentos, pois realiza três ações: 1) enquadramento de conjuntos ou sistemas fechados, determinados pelos

objetos discerníveis, ou pelas partes distintas, enquadramentos que compreendem tudo o que se encontra nas imagens, cenários, personagens e acessórios; 2) os cortes como movimento de translação, que se estabelecem entre esses objetos e modificam suas posições respectivas; 3) a constituição de uma duração ou um todo, realidade espiritual formada pela relação entre os conjuntos o qual não para de mudar conforme o filme passa.

A montagem cria, entre as partes, um movimento automático, assim considerado pois a própria imagem move a si mesma através do corte e do encadeamento. E esse corte produz um choque no pensamento do espectador, comunica uma vibração ao seu córtex. Explica Deleuze que “é como se o cinema nos dissesse: comigo, com a imagem-movimento vocês não podem escapar do choque que desperta o pensador em vocês” (DELEUZE, 1990, p. 190).

O movimento automático faz a passagem de uma imagem à outra não ser mera reprodução da realidade, mas tornar-se uma operação intelectual complexa, já que constitui um todo que só pode ser pensado. A montagem é um processo intelectual porque não é uma soma de imagens, mas um produto, uma unidade superior.

Esse processo também ocorrerá, sob outras bases, para o regime da imagem-tempo. Assim como a percepção humana do movimento para Bergson está para a construção do conceito de imagem-movimento, teremos a percepção humana do tempo para elaborar a noção de imagem-tempo. Nesse caso, há a quebra dos vínculos sensório-motores que serão substituídos por vínculos temporais, estabelecidos pelas complexas relações entre o momento atual e os lençóis de passado da memória.

Semiótica: matéria inteligível

Além de Bergson, Deleuze também estabelece uma estranha relação com Charles Sanders Peirce. É estranha porque o filósofo ensina que Peirce foi mais longe na classificação sistemática das imagens, mas que ainda não sabia qual a relação que ele definiu entre signos e imagens, ou seja, ele vai usar, a seu modo, as ideias de Peirce.

E parece que ele o faz de três maneiras: na concepção de signo como não linguisticamente formado, na classificação dos signos imagéticos e na distinção dos tipos de imagens. A primeira será utilizada por Deleuze para defender a perspectiva de que o signo esta em relação com o próprio objeto. A segunda, a classificação os signos, foi empregada por ele para designar “este ou aquele signo, ora mantendo o seu sentido, ora modificando-o ou até alterando-o completamente (por razões que serão precisadas a cada vez)” (DELEUZE, 1985, p.84). Por fim, os três tipos de imagens foram usados para, combinados com o esquema sensório-motor da montagem de Bergson, construir a noção de montagem.

Deleuze afirma que sua obra faz uma taxonomia dos signos cinematográficos e, para definir o conceito de signo, estabelece a aliança com Peirce como um caminho para não considerar o cinema como uma linguagem. Deleuze se contrapõe aos teóricos que acreditam que uma imagem do cinema é uma analogia do enunciado, pois não compreende uma imagem como uma representação do objeto, mas sim que “a imagem-movimento é o objeto, é a própria coisa apreendida no movimento como função contínua” (DELEUZE, 1985, p. 40). Desse modo, Deleuze tomará a imagem e seus encadeamento na montagem como um processo mental, afinal, Deleuze aliou-se a Bergson para quem tudo são imagens e agora, com a aliança com Peirce, acrescenta que as imagens, ao enquadrar signos, entram em relação com outros através da montagem:

“A imagem-movimento é a própria matéria, como mostrou Bergson. É uma matéria não lingüisticamente formada, embora o seja semioticamente e constitua a primeira dimensão da semiótica. Com efeito, as diferentes espécies de imagens necessariamente se deduzem da imagem-movimento, as seis espécies, são os elementos que fazem dessa matéria uma matéria sinalética. E os próprios signos são os traços de expressão que compõem essas imagens, as combinam e não param de recriá-las, levadas ou carregadas pela matéria em movimento” (DELEUZE, 1990, p. 47).

O cinema seria pré-linguístico, pois é constituído de imagens que comportam signos como uma matéria inteligível não linguisticamente formada a qual define uma psicomecânica: são movimentos e processos de pensamento e pontos de vista tomados sobre esses movimentos e processos. Uma imagem não representa um objeto, um cenário ou um personagem, ela é a própria matéria. Entretanto, ela nunca está só, está sempre em relação com outras imagens, então, precisa portar signos que vão estabelecer relações, combinações, com aqueles das imagens seguintes no fluxo do filme.

Deleuze afirma que “entendemos, pois, o termo signo num sentido bem diferente de Peirce: é uma imagem que remete a um tipo de imagem, seja do ponto de vista de sua composição bipolar, seja do ponto de vista de sua gênese.” (DELEUZE, 1990, p. 46). No caso da obra *Cinema*, Deleuze visa classificar os tipos de signos expressos pelas imagens e como eles tornam eficientes as relações entre elas. Os signos têm a função de forçar o pensamento a pensar as conexões que eles travam entre si no prolongamento das imagens. É nesse sentido que o signo é que faz de uma imagem uma matéria inteligível que vai entrar em relação com outros signos no movimento do filme, promovendo uma relação de composição ou de criação (duas imagens que se remetem uma à outra ou uma imagem por causa da outra)³¹. A inspiração Peirciana de Deleuze parece ser o fato de que um signo nunca está só, o que conta são as relações nas quais ele entra.

Deleuze propõe assim um tipo especial de semiótica como um sistema das imagens e dos signos independentes da linguagem em geral. Afirmando que os signos serão pré-linguísticos, o que significa que são como a “linguagem gestual, do vestuário ou mesmo a musical” (DELEUZE, 1990, p. 38). que independem das constantes de uma linguagem gramatical.

Deleuze, embora use em um sentido diferente de Peirce, descreve essas relações entre signos como possuindo três instâncias:

³¹ A presente pesquisa desenvolve um canal do youtube que está catalogando os signos cinematográficos descritos nos livros *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo*. O canal esta abrigado no endereço: <https://www.youtube.com/channel/UCAo35zMGkeeqyl7X08kBscQ>.

a primeiridade, a segundidade e a terceiridade. Na citação a seguir encontra-se a descrição das duas primeiras:

A segundidade, era onde havia dois por si mesmos. O que é, tal como é, em relação a um segundo. Tudo o que só existe opondo-se, por ex. num duelo, pertence portanto a segundidade: esforço-resistência, ação-reação, excitação-resposta, situação-comportamento, indivíduo-meio... É a categoria do Real, do atual, do existente, do individuado. E a primeira figura da segundidade já é aquela em que as qualidades-potências tornam-se “forças”, isto é, atualizam-se em estados de coisas particulares, espaços-tempos determinados, meios geográficos e históricos, agentes coletivos ou pessoas individuais. É aí que nasce e se desenvolve a imagem-ação. Mas, por mais íntimas que sejam as misturas concretas, a primeiridade é uma categoria inteiramente diferente, que remete a um outro tipo de imagem, com outros signos. Peirce não esconde que a primeiridade seja difícil de definir, pois é mais sentida do que concebida — ela diz respeito ao novo na experiência, o fresco, o fugaz e no entanto o eterno. Como veremos, Peirce fornece exemplos muito estranhos, mas que acabam chegando no seguinte: são qualidades ou potências consideradas por si mesmas, sem referência ao que quer que seja de diferente, independentemente de qualquer questão sobre sua atualização (DELEUZE, 1985, p. 126).

Abaixo verifica-se um esquema para Peirce:

PRIMEIRIDADE	SEGUNDIDADE	TERCEIRIDADE
Qualidades ou potências consideradas por si mesmas.	Era onde havia dois por si mesmos. O que é, tal como é, em relação a um segundo. Tudo o que só existe opondo-se, por e. num duelo, pertence portanto a segundidade: esforço-resistência, ação-reação, excitação-resposta, situação-comportamento, indivíduo-meio.	Peirce, acrescentava uma terceira espécie de imagem: o “mental”, ou a terceiridade. O conjunto da terceiridade era um termo que remetia a um segundo termo por intermédio de um outro ou de outros termos. Esta terceira instância aparecia na significação, na lei ou na relação.

No esquema anterior, destacamos a terceiridade assimilada por Deleuze como sendo a imagem relação, porque ele sugere uma aproximação da primeiridade com a afecção e a segundidade com a ação. Na afecção nos damos conta de qualidades ou potências que sentimos, enquanto na segundidade ocorrem as ações desencadeadas a partir daquilo que foi sentido. A terceiridade é a descrição da própria relação entre esses elementos em uma mesma imagem. Deleuze ajusta o esquema de Peirce e propõe que a percepção seja uma “zeroidade”.

Sendo assim, ao aliar a leitura de Bergson a de Peirce, Deleuze explicita os tipos de imagens e seus signos correspondentes. De Bergson, extraiu o processo sensório-motor da percepção-afecção-ação e de Peirce, as relações sinaléticas afecção-ação-relação para formar os quatro tipo de imagens apresentadas no volume *Imagem-movimento*:

IMAGEM-PERCEPÇÃO	IMAGEM-AFECCÃO	IMAGEM-AÇÃO	IMAGEM-RELAÇÃO
<p>Percepção objetiva: descrição de percepção das coisas (cenários, personagens e objetos);</p> <p>Percepção subjetiva: percepção de objetos, cenários e personagens a partir do olhar de uma personagem.</p>	<p>“A imagem-afecção é o primeiro plano e o primeiro plano é o rosto” (1985, p. 124);</p> <p>Se nos referimos aos termos de Peirce, designar-se-á como segue os dois signos da imagem-afecção: ícone, para a expressão, através de um rosto, de uma qualidade-potência, qualissigno (ou potissigno) para a sua apresentação num espaço qualquer.(1985 p129).</p>	<p>Personagem numa situação e agindo. As qualidades e potências estão atualizadas em espaços determinados (geográficos, históricos e sociais); os afetos e pulsões estão encarnados em comportamentos das personagens.</p> <p>É o realismo em dois movimentos principais:</p> <p>* situação – ação – situação transformada</p> <p>* ação – situação – ação transformada.</p>	<p>São imagens que traçam relações mentais entre objetos, cenários e personagens. Para Deleuze, estas imagens representam ao mesmo tempo o ápice do regime da Imagem-movimento como em Hitchcock e também o começo da Imagem-tempo, com os optsignos e sonsignos do neo-realismo italiano.</p>

Na semiótica cinematográfica de Deleuze, os signos valem por si mesmos em sua relação com outros no fluxo do filme que passa. Em outro momento de sua obra (neste caso escrita com Felix Guattari), o filósofo esclarece que os “signos trabalham as próprias coisas, ao mesmo tempo em que as coisas se estendem ou se desenrolam através dos signos”. (DELEUZE/GUATTARI, 1995, p 28.). Por isso eles seriam uma matéria inteligível, porque estabelecem relações mentais com outros signos. Nesse sentido, extraímos uma passagem do prefácio da edição americana de *Imagem-movimento* na qual Deleuze argumenta que: “o cinema nos parece um composição de imagens e de signos, isto é, uma matéria inteligível pré-verbal (semiótica pura), ao passo que a semiologia de inspiração linguística abole a imagem e tende a prescindir do signo” (DELEUZE, 2016, p 286).

Estilística

Os dois momentos preliminares são necessários para se entender a noção de estilo como expressão de pensamentos, justificando a frase inicial de Deleuze, qual seja, os grandes cineastas são grandes pensadores. O enquadramento (e suas características) e o plano (e seus movimentos) determinam a imagem cinematográfica como uma imagem sinalética, fazendo dela um sinal, um signo que, como tal, expressa algo. E a montagem, por sua vez, prolonga esses sinais relacionando as imagens e dando um sentido total que elas não têm por si só. Os enquadramentos, os planos, os signos e a montagem são as manifestações de uma “consciência” cinematográfica, possibilitadas pelo aparelho câmera. Diz Deleuze que “a única consciência cinematográfica – não somos nós, o espectador, nem o herói – é a câmera que é ora humana, ora inumana ou sobre-humana”.(DELEUZE, 1985, p.32).

Desse modo, como expressão de processos intelectuais que lida com matérias inteligíveis, a montagem servirá a Deleuze como um procedimento analítico para abordar os diferentes autores ao longo da obra *Cinema*.

O filósofo francês afirma que:

“Este tipo de análise é desejável para todo autor, é o programa de pesquisa necessário para toda a análise de autor, o que se poderia chamar de ‘estilística’; o movimento que se instaura entre as partes de um conjunto num quadro, ou de um conjunto a outro num reenquadramento; o movimento que exprime um todo num filme ou numa obra; a correspondência entre os dois, a maneira segundo a qual eles se respondem mutuamente, passam de um ao outro. Pois trata-se do mesmo movimento, ora compondo ora decompondo, são os dois aspectos do mesmo movimento. E esse movimento é o plano, o intermediário concreto entre um todo que apresenta mudanças e um conjunto que tem partes, e que não para de converter um no outro segundo suas duas faces” (DELEUZE, 1985, p. 34).

Podemos notar na citação, os três aspectos funcionais da montagem, observados acima na composição do conceito de estilo. Há diferentes “estilos” de montar, ou seja, há diversas formas de enquadrar, criar movimentos entre os planos e conceber o todo do filme. Por isso, Deleuze ressalta que “podemos considerar certos grandes movimentos como a assinatura própria de um autor”, ou seja, as singulares formas de criar imagens e relacioná-las, dentro dos regimes da imagem-movimento e da imagem-tempo. A estilística seria o modo de analisar as montagens como processos intelectuais dos cineastas e é isso que ele promove ao longo de toda a obra. E esta análise se dá em três vertentes: o primeiro, ‘o movimento que se instaura em um quadro’, seria a análise dos signos em um enquadramento; o segundo, ‘o movimento que se exprime um todo num filme’ seria a análise da concepção da obra inteira, no sentido de dizer qual o sentido do filme tomado como um todo; por fim, ‘a correspondência entre os dois’ seriam as análises que traçam a relação entre os quadros e a construção do todo. Em todos os capítulos podemos encontrar exemplos das três tipos de análise. Abaixo podemos destacar algumas delas:

	IMAGEM- PERCEPÇÃO	IMAGEM-AFECÇÃO	IMAGEM-AÇÃO
Signos no enquadramento.	“Em Varietes, de Dupont era a cena de music-hall onde o trapezista que se balança vê a multidão e o teto, um no outro, como uma chuva de faíscas e um turbilhão de manchas flutuantes” (p. 102).	“São célebres os primeiros planos de Griffith onde tudo é organizado para o contorno puro e doce de um rosto feminino: uma jovem pensa em seu marido em Enoch Arden” (p.116).	Numa situação de Sindicato de Ladrões em que a mulher tem um comportamento ambivalente, e em que o homem se sente tímido e culpado, este apanha a luva que ela deixou cair, guarda-a, brinca com ela e finalmente enfia nela sua mão. p199.
Sentido do todo.	“O que Vertov materialista realiza através do cinema é o programa materialista do primeiro capítulo de Matéria e Memória: o em-si da imagem. O cine-olho, o olho não-humano de Vertov, não é o olho de uma mosca ou de uma águia, o olho de um outro animal. Também não é, ao modo de Epstein, o olho do espírito que seria dotado de uma perspectiva temporal e apreenderia o todo espiritual. É, ao contrário, o olho da matéria, o olho na matéria, que não se submete ao tempo, que “venceu” o tempo, que acede ao “negativo do tempo”, e não conhece outro todo senão o universo material e sua extensão ” (p. 107).	Também em Rohmer é toda uma história de modos de existência, de escolhas, de falsas escolhas e de consciência de escolha que preside a série dos Contos Morais (especialmente Minha Noite com Ela e, mais recentemente, Le Beau Mariage apresentam uma jovem que escolhe se casar e que grita isto justamente porque escolheu do mesmo modo que poderia ter escolhido, numa outra época, não se casar, com a mesma consciência pascaliana ou a mesma reivindicação do eterno, do infinito). p149.	Nanouk, o Esquimó começa mostrando o meio, quando o esquimó aporta com a família. Imenso synsigno do céu opaco e das costas de gelo, onde Nanouk conquista a sua sobrevivência num meio tão hostil: duelo com o gelo para construir o iglu, e sobretudo o célebre duelo com a foca. Temos aí uma grandiosa estrutura SAS3, ou melhor, SAS, pois a grandeza das ações de Nanouk consiste mais em sobreviver num meio inabalável do que em modificar a situação. p181.

	IMAGEM- PERCEPÇÃO	IMAGEM-AFECÇÃO	IMAGEM-AÇÃO
Relação enquadramento todo.	<p>“São dois sistemas que se opõem, as percepções, afecções e ações dos homens da terra e as percepções, afecções e ações dos homens da água. É o que fica nítido em Águas Tempestuosas, de Grémillon, onde o capitão, em terra, é reconduzido a centros fixos, imagens da esposa ou da amante, imagens da villa frente ao mar, pontos de subjetivação egoístas, enquanto o mar lhe apresenta uma objetividade como variação universal, solidariedade de todas as partes, justiça para além dos homens, onde o ponto fixo dos reboques, sempre posto em questão, não vale mais senão entre dois movimentos.” p104 .</p>	<p>A sombra exerce então toda a sua função antecipadora e apresenta no estado mais puro o afeto de Ameaça, como a sombra de Tartufo, a de Nosferatu, o Vampiro, ou a do sacerdote sobre os amantes adormecidos em Tabu. p.143.</p>	<p>É aí que a forma AS encontra o pleno desenvolvimento de sua fórmula: uma diferença muito pequena na ação, ou entre duas ações, que vai fazer valer uma distância infinita entre duas situações, e que só existe para fazer valer esta distância. Tomemos dois exemplos célebres na série dos Carlitos: visto de costas, Carlitos abandonado por sua mulher parece sacudido por soluções, enquanto vemos, assim que ele se volta, que sacode um shaker e prepara para si um coquetel. Do mesmo modo, na guerra, Carlitos marca um ponto cada vez que atirou; ocorre, entretanto, que uma vez uma bala inimiga lhe responde, e ele apaga a marca. O importante, o processo burlesco, consiste no seguinte: a ação é filmada pelo ângulo de sua menor diferença em relação a uma outra ação p211.</p>

Com essa tabela, podemos observar as diferenças no processo de análise do estilo. Deleuze lança mão dessas variações por toda a obra, porém é possível perceber suas diferenças.

No caso do signo no enquadramento, a análise detalha precisamente o que é enquadrado, nos exemplos acima temos a percepção do teto do teatro e do público a partir da perspectiva de um trapezista que vai e vem, esta cena está no filme *Vaietés* de Dupont, de 1925. No segundo exemplo, em *Enoch Arden* de D.W.Griffith, de 1911, temos o enquadramento do rosto da jovem que pensa no marido enquanto é assediada por um pretendente já que seu marido não retornara para casa porque havia se perdido em uma ilha após o naufrágio de seu navio. Por fim, o detalhe da ação de um personagem manejando uma luva em *Sindicato de ladrões* de Elia Kazan, 1954.

No caso da análise do do todo, é possível notar o sentido que Deleuze extrai da percepção da obra como um todo. Dentro dessa perspectiva, podemos notar como ele afirma que o sentido dos filmes de Dziga Vertov é alcançar a percepção total da realidade. No segundo exemplo, o sentido de alguns filmes de Eric Rohmer é o estatuto e as implicações das escolhas humanas. E no terceiro exemplo, o caso do documentário *Nanook* (1922), de Robert Flaherty, sobre as ações do esquimó para sobreviver em ambiente tão hostil.

Há ainda as análises onde Deleuze traça relações entre os enquadramentos e o todo. Nesses casos, podemos observar como o plano possibilita a passagem do que é enquadrado para a composição do sentido do todo. Como no primeiro exemplo, no qual a extração do sentido do todo do filme (que é a luta entre a terra e o mar) é explicado pela descrição dos enquadramentos. No segundo caso, o procedimento se repete, para extrair o sentido do todo (a escuridão ameaçadora) descreve enquadramentos que constroem esse sentido. Por fim, no caso de Charles Chaplin, para descrever o sentido da comédia (uma diferença muito pequena na ação, ou entre duas ações, que vai fazer valer uma distância infinita entre duas situações), descreve enquadramentos de Carlitos fazendo um *drink* ou praticando tiro.

Deleuze se referiu à criação cinematográfica na célebre conferência sobre o cinema chamada de *O ato de criação*: “ O que vocês inventam não são conceitos — isso não é de sua alçada —, mas blocos de movimento/duração. Se fabricamos um bloco de movimento/duração, é possível que façamos cinema”. (DELEUZE, 2016, p333). Blocos de movimento/duração, significa que os cineastas inventam planos e relações entre planos que fazem uma imagem do movimento e do tempo. O suporte são as imagens enquadradas e os signos que elas comportam. Cada cineasta cria seus próprios signos para operar seus blocos de movimento/duração. Portanto, a análise desejável para todo autor é aquela que está sensível aos signos como operadores dos movimentos e tempos de um fluxo cinematográfico. É nesse sentido que acreditamos que a noção de estilo de um cineasta é construída nessa obra como uma categoria de análise de filmes considerados como utilizando-se da montagem de imagens para expressar uma matéria inteligível e um processo intelectual.

Assim, a noção de estilo é uma convergência entre cinema e pensamento. E mais, na frase destacada, Deleuze afirma que a estilística como ele a elabora é desejável como estudo para todos os autores. Autorizando e extrapolando o seu uso como um método de pesquisa de filmes. Um método que leva em consideração a criação de signos cinematográficos nas imagens e a sua composição através da montagem.

A história do cinema pode ser retomada continuamente como um arcabouço de virtualidades possíveis. Todos os grandes cineastas, com suas imagens, ainda podem nos afetar na suas singulares criações. Nesse sentido, ler os livros de Deleuze sobre o cinema pode ser um passeio por diferentes cineastas com suas invenções de tipos de imagens, signos e concepções de montagem. Mas essa noção também no serviria nos dias de hoje, nessa civilização do clichê, isto é, quando as singulares invenções dos grandes cineastas são retomadas pela reprodução incessante do cinema comercial, quando o sexo e a violência do retratado são mais interessantes que as possíveis conexões mentais que a montagem pode provocar no espectador.

Se acrescentarmos a esse diagnóstico da década de 1980, os trinta anos de evolução tecnológica e o desenvolvimento do *mass media* que separam a publicação de *Imagem-tempo* e os dias de hoje, teremos uma overdose de clichês. E com ela um ocultamento dos grandes inventores do cinema através da pasteurização das suas criações. Assim, a noção de estilo elaborada por Deleuze pode funcionar como uma ferramenta com vista a despertar a sensibilidade para a complexa construção de sentido feita por meio dos enquadramentos, agenciamentos de signos, movimentos e tempos arquitetados pela montagem. E essa concepção não deveria servir apenas para os cineastas e filmes estudados pelo filósofo, ela poderia ser continuamente utilizada para analisar novas produções a fim de distinguir o surgimento de novos signos e mecanismos de montagem da proliferação dos clichês.

Referências

- BAZIN, André. *O Cinema: ensaios*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1991.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1999.
- _____. *Evolução Criadora*. São Paulo, Folha de São Paulo, 2015.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo, cinema2*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1990, tr. Br. De Eloisa de Araujo Ribeiro.
- _____. *Abecedário*. Realização Pierre-André Boutang, produzido pelas editions Montparnasse, Paris. No Brasil, foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação.
- _____. *A Imagem-movimento, cinema 1*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985 tr. Br. De Stella Senra..
- _____. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)*. Editora 34, 2016.
- _____. *Conversações, 1972-1990*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.
- _____. *O Ato de Criação*. Caderno MAIS!, Folha de São Paulo, 27/06/1999
- _____ e GUATARRI, Félix. *O Que é a filosofia?* Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992, tr. Br. Bento Prado Junior e Alberto Alonso Muñoz.
- _____. *Mil Platôs (5 volumes)*. Editora 34, 1995.
- ORLANDI, Luiz B.L., *Deleuze trata da filosofia em tempo de cinema*. Jornal diário Folha de São Paulo, Caderno Letras, sábado, 11 de agosto de 1990.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Neto, São Paulo, Perspectiva, 2005.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, SP : Papyrus, 2000.
- PELBART, Peter Pal. *O tempo não-reconciliado : imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo : FAPESP : Perspectiva, 1998.
- RODOWICK, D. N. *Gilles Deleuze's Time Machine*. Duke University Press, Durham e Londres, 1997.
- VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. Scritta, são Paulo, 1993.
- ZOURABICHVILLI, François. *Lê Vocabulaire de Deleuze*. Paris: Elipses, 2003.