

A imagem-movimento deleuzeana e seus desdobramentos

Francisco Fabrício da Cunha Alves¹

Resumo. O relacionamento entre imagem retratada pelo cinema, saber e ensino-aprendizagem mostra-se, assim como o principal foco de abordagem desta pesquisa. As duas obras de Gilles Deleuze sobre cinema, *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo*, serviram de base teórica para construção argumentativa. Desse modo, busca-se determinar a utilização da imagem cinematográfica nas classes escolares, bem como as problematizações de caráter metodológico, teórico e epistemológico, defrontados pelos docentes de Filosofia do Ensino Médio, quando fazem uso destes recursos audiovisuais.

Palavras-chave: Filosofia. Cinema. Tempo. Imagem. Movimento.

RÉSUMÉ. La relation entre l'image représentée par le cinéma, la connaissance et l'enseignement-apprentissage est montrée, ainsi, comme l'axe principal de cette recherche. Les deux œuvres de Gilles Deleuze sur le cinéma, *Image-mouvement* et *Image-temps*, ont servi de base théorique à une construction argumentative. De cette façon, nous cherchons à déterminer l'utilisation de l'image cinématographique dans les classes scolaires, du même que les problématisations méthodologiques, théoriques et épistémologiques auxquelles sont confrontés les professeurs de Philosophie du lycée lorsqu'ils utilisent ces ressources audiovisuelles.

Mots-clés: Philosophie. Cinéma. Temps. Image. Mouvement.

Introdução

A imagem-movimento não é um falso movimento, ela é o movimento do falso, o movimento do falso que produz uma nova verdade, na medida em que não há o aperfeiçoamento de uma velha ilusão, mas uma correção dessa ilusão, que nos coloca em uma nova realidade. Na *Lógica do sentido*, quando Deleuze comenta sobre Platão e o simulacro, destaca que

¹ Professor de Filosofia no Ensino Médio na rede Estadual de ensino do Estado do Ceará. Mestre em Filosofia pela Universidade Federal do Ceará. Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Ceará. Licenciado em Filosofia pela Universidade Estadual do Ceará.

Se dizemos do simulacro que é uma cópia de cópia, um ícone infinitamente degradado, uma semelhança infinitamente afrouxada, passamos à margem do essencial: a diferença de natureza entre simulacro e cópia, o aspecto pelo qual formam as duas metades de uma divisão. A cópia é uma imagem dotada de semelhança, e o simulacro uma imagem sem semelhança (DELEUZE, 1974, p. 263).

Quando pensamos a filosofia como um discurso que vai além de uma explicação tradicional do mundo – compreendida aqui como uma mera *repetição* do que outros pensaram, quando na visão de Deleuze, em *Diferença e Repetição*, deveríamos partir da tese de que a *repetição* nunca pode ser do mesmo, já que o próprio ato de *repetir* introduz uma *diferença*, estamos diante de um processo que estabelece uma nova forma de pensar.

Filosofia, Conceito e Imagem

Deleuze analisa as condições práticas do cinema, ou seja, os pré-requisitos da existência da sétima arte, dos quais elenca cinco. A primeira condição é a fotografia. É necessário que haja fotograma, para que haja cinema. Aquele fotograma que é o instantâneo, um fotograma que registra um instante qualquer, que capta um momento único. A segunda condição é que esse fotograma não precisa ser posado, ou melhor, não precisa ser preparada, forçando uma espécie de clímax ou de momento maior, pois deve ser espontânea. Isso porque é necessário que o cinema, essa nova metafísica, vire a perspectiva do discurso científico ao avesso, assim como o fizeram a ciência moderna e a revolução científica com seu tempo. Assim como ambas, o cinema constitui uma revolução espontânea na forma de captar e analisar as coisas, pois como arte oriunda da revolução industrial estará associada à espontaneidade de um instante qualquer. É necessário que o fotograma também capte espontaneamente esse instante qualquer.

A terceira condição é o fato de que é necessário que os instantes sejam colocados de maneira equidistante. É preciso que cada fotograma, cada frame, seja

colocado na mesma distância do outro, para não “quebrar”, ou desconfigurar, o instante qualquer captado e representado. Isso porque a continuidade não pode ser gerada privilegiando temas distantes, em detrimento de outros. A quarta condição é a transferência dos equidistantes a um suporte, a uma fita, a uma tira, formando a película. Tudo isso é propiciado pela quinta condição, que é o mecanismo de arrasto de imagens, que produz o contínuo a partir da velocidade de arrasto dessa tira de fotogramas.

Eis o falso movimento do cinema, tão criticado por Bergson (DELEUZE, 1985, p. 12), porque estaríamos deduzindo a imagem-movimento dos fotogramas, quando na verdade ela seria uma ilusão produzida a partir de posições estáticas. O importante do cinema não é o fotograma, o que importa no cinema é o que se passa *entre*. É o intervalo entre os fotogramas que constitui a matéria do cinema. Por isso, a imagem-movimento é o movimento do falso, ocorrido no cinema como resultado real de meios artificiais.

Essa constituição do cinema na continuidade incessante de movimento ainda pode deduzir posições paradas, afinal, posso congelar a imagem, posso criar um plano mais estático paralisando e privilegiando o movimento em cena. Posso criar um longo plano que nada acontece. No entanto, não são essas posições estáticas que apresentam a realidade primeira do cinema, mas o intervalo no contínuo ocorrido *entre* os fotogramas. Capta-se o movimento em si gerado através de seus intervalos. Esse entremeio, esse meio do caminho é o que Bergson denomina imagem. Por “imagem” entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a “coisa” e a “representação” (BERGSON, 1999, p. 2).

Tal compreensão é considerada na definição de cinema em Deleuze (1985, p. 16): “sistema que produz o movimento em função do instante qualquer”. É um sistema que pode ser mecânico, digital, eletrônico, que produz o movimento, a partir dos instantes quaisquer. É necessário que haja os fotogramas, que haja o instantâneo. Não basta que seja, por exemplo, um jogo de sombras, ou formas que se metamorfoseariam diferentes, porque isso seria gerar o movimento a partir de instantes privilegiados, seria voltar à dialética antiga das formas. O cinema não funciona a partir disso, mas de instantes quaisquer.

Para Deleuze (1985, p. 17), os instantes notáveis são singularizações dos instantes quaisquer. São selecionados pelo cineasta, pelo estilo, são provocados deliberadamente a partir dos instantes quaisquer. Os instantes quaisquer é que vão atingir, dentro de sua própria dinâmica, os instantes notáveis e gerar, enfim, os inúmeros ritmos do cinema contemporâneo, do cinema moderno e do cinema clássico.

O cinema inaugura uma temporalidade viva, que não é mais o tempo mítico, nem o tempo vazio, homogêneo e abstrato da modernidade, mas é um tempo que tem uma duração qualitativa, onde as coisas não estão dadas. Aqui há um todo em aberto, que é o próprio filme. Isso abre alas para um pensamento inovador, que inaugura um novo tempo para as artes, ciências e para própria filosofia. Deleuze vai esquematizar o cinema, ou o conceito de imagem-movimento, em três níveis: o primeiro é o nível dos conjuntos, os sistemas mais ou menos fechados, com maior ou menor abertura com o todo, onde ficam os objetos, os corpos, as partes, enfim, o espaço. Esse é o nível do quadro, do enquadramento. O segundo nível que é o corte móvel da duração, ou seja, o movimento, não se confunde com os corpos que se movem, porque o movimento é a mudança de estado, ele é intensivo.

No movimento vamos ter as disposições e as transformações que acontecem dentro do quadro, o que nos leva ao segundo nível: o plano. Esse movimento que acontece no quadro, ou mesmo nos reenquadramentos e desenquadramentos. O que nos remete ao terceiro nível, o do todo, da duração, do aberto; que é justamente o nível que reúne os inúmeros cortes móveis, os inúmeros movimentos de plano, pois reúne em si todos os planos dentro de uma consciência impessoal, não apenas *humana* mas *cinematográfica*: “a única consciência cinematográfica, não somos nós, o espectador, nem o herói, é a câmara, ora humana, ora inumana ou sobre-humana” (DELEUZE, 1985, p. 35). Ela tem um nível próprio que recompõe os níveis anteriores e, pelo menos, no cinema clássico, esse terceiro nível é dado pela montagem.

Então temos: os conjuntos no espaço, os movimentos que articulam o todo e os conjuntos e a duração ou o tempo qualitativo: quadro, plano e montagem. Movido por esses níveis, a partir do capítulo 3 de *Imagem-movimento*, Deleuze vai abordar as quatro escolas de cinema do período clássico, antes da Segunda Guerra mundial. São quatro

diferentes estilos ou grandes conjuntos de estilos, marcados por práticas de montagens diferentes. Então, a montagem irá caracterizar cada uma dessas quatro escolas.

A primeira, que é fundante, é a escola americana da montagem orgânica. A segunda escola é a escola soviética, constituída dos cineastas pós-revolução de 1917, que tem como precursor Lev Kulechov² e Sergei Eisenstein, com sua montagem dialética. No entanto, essa segunda não se opõe a anterior, na verdade ela visa aprofundá-la e superá-la. A terceira escola é a francesa, anterior a Segunda Guerra mundial, com Jean Renoir³ e sua montagem mecânica. Por fim, a quarta é caracterizada pelo expressionismo alemão, com uma montagem inorgânica marcada por um desvirtuamento dos pressupostos americanos, pois não busca aperfeiçoá-la ou superá-la, mas propor outro caminho (cf. DELEUZE, 1985, p. 75-80).

Deleuze retoma a discussão de Bergson sobre a sétima arte, apresentada em *A Evolução criadora*, na qual o cinema é um aparato industrial, uma arte industrial reproduzindo uma ilusão mecanicista do movimento. O cinema nada mais seria do que a culminância da ilusão moderna do movimento, que é mecânico, não sendo capaz de trazer *o novo*. Toda filosofia bergsoniana é voltada ao tempo, mas não a um tempo eternidade, ou cíclico. O tempo aqui se abre necessariamente para a novidade. Por isso Bergson está muito bem integrado a esse momento filosófico e científico da virada do século XX, que não marcava apenas o advento de um novo século, mas sim do novo nesse século. O novo passou a ser uma questão fundamental nas artes, nas ciências e na própria filosofia. O conceito bergsoniano não é generoso com o cinema, que não passa de uma ilusão mecanicista, na medida em que os fotogramas são acelerados e então eu reconstituo o momento a partir de instantes fixos.

Deleuze consegue certo direito a essa crítica. Nas condições primitivas do

² Cineasta, russo, Lev Kulechov foi, em 1920, o fundador no interior da escola de cinema de Moscou, do primeiro curso de direção cinematográfica. (AUMONT; MARIE, 2003, p. 175).

³ Nascido em Paris, em 15 de setembro de 1894, Jean Renoir ficou conhecido por seus filmes mudos que uniam humor e crítica social. Sempre sensível aos problemas de seu tempo, ele se tornou referência obrigatória para os cinéfilos de todo o mundo. Segundo as aparências, as atividades de Renoir o definiam como um artista do estilo realista e participante da ação social. (GOMES, 2015, p. 420)

cinema, o mesmo ainda estava muito preso ao mecanicismo, com a câmera fixa, o plano era espacial e se confundia com o quadro (DELEUZE, 1990, p. 42). Não havia um plano móvel, o plano era estático, coincidia com o quadro. O tempo que era transmitido nos filmes era igual ao tempo da filmagem, ou seja, o tempo era homogêneo, não havia um trabalho de aceleração ou de desaceleração, ou várias temporalidades dentro do cinema.

No entanto, Bergson não conseguiu prefigurar nesses primeiros aparelhos cinematográficos uma tendência, uma potência gigantesca, que havia dentro do cinema. Ele não foi capaz de ver o devir que o cinema ainda teria de passar. De acordo com Deleuze, no argumento de Bergson

Não há dualidade entre a imagem e o movimento, como se a imagem estivesse na consciência e o movimento nas coisas. O que há? Somente imagens-movimento. É em si mesma que a imagem é movimento e em si mesmo que o movimento é imagem. A verdadeira unidade da experiência é a imagem movimento (DELEUZE, 1990, p. 4).

Para nosso autor, muitas invenções, muitas artes, quando surgem, ainda não tem um lugar, elas ainda não têm um público, uma crítica, o que as impõe uma inexistência no mundo em que surgem. No primeiro momento, tais inovações têm que se camuflar e se incluir no que existe. Uma vez disfarçadas, pois ainda não prontas, tais artes vão se libertando dessas condições e afirmando sua novidade. Bergson não viu isso, sequer enquanto tendência; por sua vez, Deleuze apontou dois caminhos de consolidação do cinema enquanto arte nova. Um primeiro caminho é a mobilização do ponto de vista, ou seja, a mobilidade da câmera. E um segundo caminho é a montagem. Para o filósofo francês, a afirmação do cinema se dá através desses dois procedimentos: montagem e mobilidade da câmera. Nesse sentido, Georges Didi-Huberman, na esteira do pensamento de Walter Benjamin, resume da seguinte maneira o gesto de construção da legibilidade das imagens:

Não se “resolvem” os “problemas das imagens” pela escritura ou pela montagem. Escritura e montagem permitem, antes, oferecer às imagens uma legibilidade, o que supõe uma atitude duplamente dialética (na condição, certamente, de compreender com Benjamin que dialetizar não é sintetizar, nem regular, nem “resolver”): não cessar de arregalar nossos olhos de crianças diante da imagem (aceitar a provação, o não

saber, o perigo da imagem, a falha da linguagem) e não cessar de construir, como adultos, a “conhecibilidade” da imagem (o que supõe o saber, o ponto de vista, o ato de escritura, a reflexão ética). Ler é ligar essas duas coisas (...), como na vida de nossas faces nossos olhos não cessam de se abrir e de se fechar (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 70).

CINEMA, FILOSOFIA E PENSAMENTO

Organizei o conteúdo em três sinonímias sobre o funcionamento da imagem-movimento. A primeira sinonímia é que diz, não há imagens que se tornam movimentos, nem movimentos que se tornam imagens. A imagem já é movimento. Movimento é um dado imediato da imagem. Nesse sentido, Bergson afirma que o todo é constituído pelo conjunto infinito de imagens, ou seja, todas as imagens estão se relacionando com todas as outras. Tudo está em tudo. Todas as imagens agem, por todas as suas partes, em todas as suas faces, com todas as demais imagens. É um movimento infinito, de tudo com tudo, e ao mesmo tempo em que todos interagem com todos, todos conduzem os esforços uma das outras. Essa é a primeira sinonímia, a da interação universal.

A segunda sinonímia é a da variação universal, ou seja, não só todas as imagens estão em relação com todas as outras imagens, elas agem e reagem, não somente por ações de contato, não somente transmitindo através dos seus contornos, umas nas outras, como se fossem bolas de bilhar, como se as imagens fossem exteriores uma das outras e, portanto, como se existissem em relação de justaposição, uma do lado da outra. Elas vibram juntas, logo temos aqui uma vibração universal. A partir desses vínculos internos, as imagens não se relacionam somente por justaposição, mas também por interpenetração, mantendo sua singularidade, compondo um turbilhão de vibrações distintas.

O plano de imanência⁴, não só envolve tudo está com tudo, como também, tudo vibra com tudo. A segunda sinonímia é imagem=movimento=matéria. Deleuze

⁴ O conceito de plano de imanência é o objeto do segundo capítulo do livro *O que é a filosofia?* Plano de imanência é o horizonte de acontecimentos puramente conceituais, um horizonte “que torna o acontecimento como conceito independente de um estado de coisas visível em que ele se efetuará” (DELEUZE e GUATTARI 1992, p. 52).

discorda, assim, da metafísica de Aristóteles.⁵ A matéria não é inerte, não é amorfa, esperando a chegada das formas, não é um ser passivo. A matéria está ativa, é viva, é fluente. Imagem=matéria. Se o plano da imanência é a matéria fluxo, cada corte desse todo vai dar um ponto de vista sobre o resto, visando determinar um corte móvel. Deleuze (1985, p. 87) afirma que o plano de imanência das imagens-movimento não é mecanicismo, é maquinismo. Maquínico e não mecânico. O cinema não agencia mecanicamente as imagens, agencia maquinicamente, porque o todo muda, o todo é aberto.

No momento em que o mundo se torna imagem, por uma série de fatores (históricos, políticos, técnicos, sociais), o cinema também permite remontar a gênese desse universo e coloca uma nova filosofia. Muito mais que as outras artes, em que força a própria filosofia a se repensar. Deleuze é alguém que encampa essa tarefa, que responde ao chamado do cinema, que é coagido a pensar com o cinema a imagem- movimento em si.

Então chegamos a terceira e última das sinonímias e, ao mesmo tempo, a mais importante. A primeira é imagem=movimento. A segunda imagem=movimento=matéria. E agora vamos para a terceira imagem=movimento=matéria=luz. A imagem é também uma espécie de matéria luminosa, um movimento da própria luz. A luz, simplesmente, como algo gerado, como ondulatória ou como partícula, mas também a luz como princípio genético, como princípio criador. Se a primeira sinonímia é da interação universal e a segunda é da variação universal, a terceira é da propagação universal. A metafísica da luz, onde a luz é primeva dentro do cinema. A luz que se difunde universalmente em todas

⁵ Em Aristóteles, contrário a Platão que defende o dualismo psicofísico, temos o conceito de Hilemorfismo, a questão da matéria (do grego *hyle*) e da forma (do grego *morphe*). Parte do princípio de que só é possível conhecer a realidade a partir das finalidades do ser. A matéria seria o princípio indeterminado do ser, ou seja, a sua essência, que é indeterminada, mas que é determinada pela forma. A forma seria o princípio determinado em si e determinante em relação a matéria. A matéria permanece, o substrato que permanece. Enquanto que a mudança que é percebida nas coisas é, justamente, a forma como se apresenta. Em sua *Metafísica*, Aristóteles diz: “Uma vez que a alma dos animais (pois isso é a essência do animado) é a essência segundo a definição, é a forma e o que era para ser para um corpo de tal e tal qualidade (isto ao menos é certo: cada parte se for definida acertadamente, não seria definida sem a função, a qual se dará sem sensação)” (ARISTÓTELES, 2002, p. 304).

as direções, onidirecional.

Bergson (1999) tem uma frase muito enigmática: antes que venha o ser humano, antes que venha o olho, antes que venham os anteparos e as telas para que possam revelar a luz, a fotografia já era dada, já está tirada em cada coisa, em todos os pontos do universo já tem uma fotografia dentro das coisas. Mas ela é translúcida, porque ela não se revelou:

Para Bergson, é o contrário. *As coisas* é que são luminosas por elas próprias, sem nada que as ilumine: toda a consciência é alguma coisa, ela confunde-se com a coisa, isto é, com a imagem de luz. Mas, de direito, trata-se de uma consciência, difusa por todo o lado e que não se revela; trata-se exactamente de uma fotografia já tomada e tirada a todas as coisas e para todos pontos, mas “translúcida” (DELEUZE, 1985, p. 89).

Ela, na verdade, atravessa sem resistência todas as coisas. Nisso há uma subversão do bergsonismo em relação à tradição filosófica. Na tradição filosófica você tem um mundo escuro, a matéria escura que viria à luz da consciência, a luz da razão, que iluminaria as coisas do mundo. Nessa concepção, a matéria, as coisas, não precisa de nenhuma luz, não há necessidade de iluminá-la. O universo não espera o ser humano, não espera o sujeito. A luz é imanente às coisas. Todas as coisas são dotadas de luz. A matéria é luminosa e já irradia pra todos os lados, sem que nada precise iluminá-las.

O cinema origina-se da claridade enquanto tal, pois é a luz antes de chegar à tela – a luz é condição essencial do cinema. A luz é a consciência, e a consciência é o que mais existe, pois está em todos os lugares. Nesse sentido, o espírito está presente em todas as coisas, enquanto luz. O cinema é isso, o cinema é pampsiquista⁶ e imanentista. É Dionísio antes de ser Apolo. O sem fundo que determina as profundidades, os disformes é que determinam as formas, a subjetividade é que determina a formação dos sujeitos, os

⁶ De forma literal, o termo pampsiquismo é a crença de que tudo na Natureza seja dotado de algum nível de propriedade mental. Assim, tudo o que é físico também possui um aspecto mental interior, fenomenal, privado e acessível apenas ao sujeito da experiência. No *Dicionário de Filosofia*, de Abbagnano, o termo é definido como “consiste em reduzir matéria a alma, ou seja, a propriedades ou atributos psíquicos (sendo, pois, espiritualismo). Com isso, a matéria não é negada (como faz o *imaterialismo* [v.]), mas seus atributos fundamentais (p. ex. extensão, movimento, etc.) são reduzidos à ação de forças ou atributos espirituais” (ABBAGNANO, 2007, p. 741).

vastos sistemas acentrados é que vão permitir os centramentos (cf. DELEUZE, 1985, p. 91-92).

A imagem-movimento por si, que é o plano da imanência é que vai ser a condição de suas demais imagens. A ideia da filosofia é pensar para além do humano. Uma perspectiva nietzschiana de ir além do homem. O cinema cumpre essa tarefa. Já o cinema clássico, com suas características próprias, cumpre essa tarefa de explorar, de maneira diferente, uma tendência dionisíaca na qual a percepção humana é ultrapassada, no sentido de uma percepção transumana, que é imanente a próprias coisas⁷

A imagem-movimento, quando referida ao intervalo, se decompõe em três tipos de imagens: imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção. Na medida em que o sistema da imagem-movimento é referido a um intervalo, ocorre uma especialização das faces da imagem. De um lado a imagem se torna sensorial, se torna receptiva, formando a imagem-percepção e desenhando nas coisas a latitude de ação possível. A outra face da imagem, vai se especializar como a imagem-ação, o lado motor, o lado ativo ou reativo da imagem. É aquele que curva o mundo, que forma um horizonte de mundo no qual eu tenho a potência de um corpo de agir esse mundo. E entre as duas faces, o que ocupa o intervalo é a imagem-afecção que, segundo Bergson, (2010) é uma tendência motriz sobre uma placa imóvel, absorve a luz e converte em afetos: perceber, agir e afetar.

⁷ Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, interpõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens. Não mais decifra as cenas de imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria. Para o idólatra – o homem que vive magicamente – a realidade reflete imagens (FLUSSER, 2002, p. 9).

Conclusão

As imagens se combinam. Cada procedimento de cinema admite diversos tipos de imagens como norte, não classificando as imagens por gêneros. Pode ocorrer a imagem-afecção, a imagem-ação e a imagem-percepção em qualquer filme. As duas tendências: imagem-movimento por si (imanência), dionisíaca, objetiva e a imagem-movimento referida ao intervalo, apolínea, subjetiva. A Imagem-percepção é uma das faces da imagem-movimento quando é referida a um intervalo, quando a imagem-movimento se torna uma imagem especial, porque é referida a um intervalo, a especialização das faces da imagem, a face sensorial, receptiva, compõe a imagem-percepção. Para Deleuze, a imagem-afecção vincula rosto e primeiro plano – plano de rosto ou *close*. O primeiro plano se define pelo espaço, o recorte do espaço.

Em *Imagem-tempo*, segunda obra do autor sobre cinema, profere considerações acerca do cinema moderno e sua relação com o pensamento filosófico, citando referências cinematográficas do pós-guerra. As inferências se dão em torno da transição do cinema clássico para o cinema moderno.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. Tradução: Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Tradução: Giovanni Reale. São Paulo: Loyola, 2002.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas – SP: Papirus, 2003.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento: cinema 1**. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo: cinema 2**. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São

Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?**. Tradução: Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo perdido**. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Tradução do autor. São Paulo: Relume Dumará, 2002.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Outra face de Jean Renoir**. In: **O cinema no século**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.