

# ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

## A RUPTURA NA IMAGEM-MOVIMENTO: RELEITURA DO SENSÓRIO-MOTOR EM CINEMA 1.

The ruptures in the movement-image: reinterpretation of the sensory-motor in  
**Cinema 1**

Eduardo Brandão Pinto<sup>1</sup>

<http://orcid.org/0000-0003-1965-2618>

### Resumo:

A noção de ruptura do esquema sensório-motor, delineada por Henri Bergson em **Matéria e memória** (1896), organiza os dois volumes de Gilles Deleuze dedicados ao cinema: em **Cinema 1 – A imagem-movimento** (1983), o cinema operaria segundo um sistema de prolongamentos sensório-motores, enquanto em **Cinema 2 – A imagem-tempo** (1985) o cinema encenaria sua ruptura, com o surgimento das situações óticas e sonoras puras. Este artigo debruça-se sobre o primeiro volume, a fim de apontar como Deleuze reconhece inúmeros pontos de torção já no interior da imagem-movimento, que desarticulam o funcionamento sensório-motor, abrindo o pensamento do cinema para além da forma das recognições. Para isso, precisaremos descrever certas dessemelhanças entre os pressupostos que orientam os pensamentos de Bergson e Deleuze – um pensamento do corpo e um pensamento da imagem.

**Palavras-chave:** *Cinema e filosofia; Imagem-movimento; Deleuze, Bergson*

### Abstract:

The notion of rupture of the sensory-motor schema, outlined by Henri Bergson in **Matter and Memory** (1896), organizes Gilles Deleuze's two volumes dedicated to cinema: in **Cinema 1 – The movement-image** (1983), cinema would operate according to a sensory-motor extensions system, while in **Cinema 2 – The time-image** (1985) cinema would stage its rupture, with the emergence of pure optical and sound situations. This article focuses on the first volume, in order to point out how Deleuze recognizes numerous points of torsion already within the movement-image, which disarticulated the sensory-motor functioning, and opens cinema thinking beyond the form of recognitions. For this, we will need to describe certain dissimilarities between the assumptions that guide the thoughts of Bergson and Deleuze – a thought of the body and a thought of the image.

---

<sup>1</sup> Doutorando no PPGCOM-UFRJ. Endereço de e-mail: [eduardobrandao Pinto@gmail.com](mailto:eduardobrandao Pinto@gmail.com).

**Keywords:** *Cinema and philosophy, Movement-image, Deleuze, Bergson*

## 1. A IMAGEM-MOVIMENTO E A POSIÇÃO DA RUPTURA

Em **Cinema 1 – A imagem-movimento**, de 1983, Gilles Deleuze descreve o regime de imagens pelo qual operariam os cinemas anteriores às vanguardas modernas dos anos 1950 e 1960. A partir de uma leitura inventiva das obras de Henri Bergson, em especial **Matéria e memória**, de 1896, o autor elabora seu estudo do cinema, não a partir de características estilísticas ou formais, mas pelo que seria um modo de fazer existir o pensamento pelo cinema, como um autômato pensante. O movimento, categoria redefinida por Bergson, surgiria como o centro de fundação das imagens, por meio da montagem, da decupagem, dos movimentos de câmera, das transformações do quadro. O esquema sensório-motor, também colhido em Bergson, organiza o modo de estruturação da cadeia de movimentos – nas formas de percepção, afecção e ação – por meio de uma linha de conexão entre presente e passado. Quando rompido o esquema sensório-motor, abre-se caminho para a constituição de um outro modo de existência do pensamento, que articula, de maneira problematizada, a memória e a percepção, encaminhando um segundo regime de imagens, que seria descrito em **Cinema 2 – A imagem-tempo**, de 1985.

Contudo, este ensaio procurará indicar como, nas descrições e no fluxo de pensamento traçados por Deleuze, ainda em **Cinema 1**, o esquema sensório-motor, tal como conceitualizado por Bergson, aparece tanto em sua funcionalidade normal como após seu processo de ruptura. A imagem-movimento – nos exemplos que predominam ao longo do livro, como nas experimentações dos soviéticos, nas invenções dos impressionistas franceses e dos expressionistas alemães – não cessou de romper os circuitos automatizados de passagens entre estímulo e resposta, convocando sempre novas imagens para a produção de associações abertas e pensamentos inventivos. No corpo-a-corpo com os filmes, Deleuze vincula as imagens-movimento à permanente abertura de linhas de criação que escapam ao pensamento representativo, às conformações com a ordem da reconhecimento ou dos sistemas de prolongamento entre ação e reação, pois o cinema fazia do movimento o eixo de instalação de um processo de diferenciação interna.

Mas, para notar as nuances desse primeiro regime de imagens, será preciso afirmar que, ao contrário do que alguns comentadores de Deleuze postulam, a imagem-movimento não se confunde com o cinema “clássico” narrativo, encontrando neste último, antes, sua fase terminal, em que a ruptura é capturada pela instalação de sistemas de continuidade, que se querem gramaticalmente organizados. Por esse sentido, **Cinema 1** traça uma trajetória aproximadamente invertida à de **Matéria e memória**: se Bergson primeiro demonstrava o percurso dos modos de operação do corpo-espírito que constituíam um sistema sensório-motor para, em seguida, rompê-lo, Deleuze, por sua vez, notaria como o cinema se desenvolve por meio de associações que operam aos saltos, na quebra da ordem sensório-motora, para ser acomodado, nos últimos estágios da imagem-ação, aos modelos reativos.

No pensamento vitalista de Bergson, a ruptura do esquema sensório-motor aparece como uma suspensão temporária e estratégica da atualização da ação, com que se criam condições favoráveis ao redimensionamento da percepção e o aumento do potencial de ação do vivente. Deleuze encontrará, em inúmeros pontos de virada internos à imagem-movimento, zonas de passagem homólogas à quebra sensório-motora, em Bergson. Como sabemos, no conjunto dos dois livros, **Cinema 1 e 2**, a letra do texto deleuziano procura organizar os volumes de modo a reservar apenas para o segundo a ruptura, completada após o surgimento das situações óticas e sonoras puras, com as dobras do tempo, nas imagens-cristais de Orson Welles, Federico Fellini, Alain Resnais. Porém, seria adequado lembrarmos que no primeiro curso sobre cinema – ao todo seriam quatro, cujos conteúdos fornecem a base dos livros – de 1981-1982, o professor Deleuze sugeria percorrer, em seu programa, o vínculo entre o cinema do pré-Guerra e o pensamento de Bergson, sem restringi-lo ao funcionamento do sensório-motor – pois o cinema moderno seria, segundo esse projeto inicial, abordado a partir da associação com outro referencial filosófico, convocando o pensamento de Immanuel Kant (DELEUZE, 10/11/1981, 01/06/1982).

Ao propormo-nos a descrever os pontos de ruptura operando já no interior da imagem-movimento, não pretendemos, contudo, questionar a distinção, postulada por Deleuze, entre os dois regimes de imagem – como reivindicado por autores como Jacques Rancière (2001) e Marie-Claire Ropars-Willeumeier (1995, p.

33). Ao contrário, partimos da suspeita de que imagem-movimento e imagem-tempo ressoam diferenças que apontam para distintos eixos teóricos, e não simplesmente descrevem duas categorias de um mesmo sistema classificatório. Enquanto a imagem-movimento mobiliza o vitalismo bergsoniano, a imagem-tempo precisará de uma requalificação da ruptura, como se veria notadamente nos três capítulos finais de **Cinema 2**, quando passa a adquirir a espessura de uma “perda do mundo”, mas que não será tratada neste artigo.

Para a construção do nosso argumento, recuperaremos a conceitualização do esquema sensório-motor e sua ruptura em **Matéria e memória**, de Bergson. Na sequência, apontaremos para uma distinção fundamental entre os pressupostos (ou uma metafísica) que norteiam o pensamento bergsoniano e o deleuziano, a partir do deslocamento da unidade de referência do pensamento – do vivente (corpo-espírito) para a imagem – desdobrando as especificidades que essa alteração acarreta para a aplicação dos conceitos de “esquema sensório-motor” e de “ruptura” em **Cinema 1**. Assim, poderemos elaborar como a imagem-movimento, mesmo sem invocar as imagens-lembrança descritas por Bergson, operará na fratura dos sistemas de associação automática entre estímulo e resposta – como nas passagens entre as “percepções molares” e “moleculares” no impressionismo francês, nos intervalos da montagem de Dziga Viértov<sup>2</sup>, nas chamadas duas “faces” do plano e do movimento, na transição das formas da imagem-ação. Ao final, elaboraremos muito brevemente as questões que o reconhecimento da ruptura que opera já na imagem-movimento dirige para a compreensão da imagem-tempo, o que será objeto de um segundo artigo.

---

<sup>2</sup> Grafamos “Viértov”, em vez de “Vertóv”, acompanhando as novas grafias de nomes russos que tem sido propostas por traduções recentes, como é adotado, por exemplo, em: VIÉRTOV, 2022.

## 2. ESQUEMA-SENSÓRIO MOTOR E SUA RUPTURA NO VITALISMO DE BERGSON

Em **Matéria e memória**, o esquema sensório-motor coloca em circuito as duas pontas de um mesmo movimento, que se desenrola da percepção até a ação. Assim, percepção e ação designam momentos distintos de uma cadeia contínua, pela qual o corpo realiza trocas com o meio, através de um circuito de estímulos e respostas. Iniciemos por esse que é o primeiro passo da cadeia sensório-motora, a percepção.

Bergson se esforça por conceitualizá-la de maneira alternativa às definições estabelecidas pela tradição ontológica, segundo a qual a percepção consistiria na projeção da matéria a constituir-se no interior da consciência. Procurando descolar-se tanto das definições idealistas quanto das materialistas, o autor convocará a percepção, não mais como representação, mas como a função vital que opera, por meio de uma filtragem qualificada, a seleção dos estímulos que circundam o copo, a fim de encaminhar o desdobramento de uma ação que intervém na situação percebida. Por esse motivo, o movimento do corpo é iniciado na percepção e consumado na forma de reação.

Assim, a percepção aparecerá como uma ação nascente e virtual que evolui, no delongar de um processo de atualização dotado de duração interna, à forma determinada e atual da ação. O intervalo de tempo pelo qual ocorre a passagem entre os estados puramente virtuais e atual coincide com a hesitação do organismo diante da determinação da ação a ser realizada. O ato reflexo, nas formas primitivas de vida, incorpora a mais perfeita simultaneidade entre a percepção de um estímulo exterior e a emissão de uma resposta corporal. Porém, o aparecimento do cérebro, em organismos complexos, passa a estabelecer um momento de suspensão temporária da atualização da ação: o sistema nervoso central instala um ponto de parada entre a recepção do estímulo e a emissão da resposta, um alargamento do tempo de hesitação, com vistas à ampliação do poder de reação do corpo, por meio de um desmonte do vínculo imediato entre estímulo e resposta.

A expansão da percepção, dirá Bergson, brotando na forma de um *delay* analítico-seletivo entre ação e reação, “aparece no momento preciso em que um

estímulo recebido pela matéria não se prolonga em reação necessária” (2010, p. 28), de maneira a recolher a ação recebida, contendo, nesse recolhimento, não já a determinação da ação a ser executada, mas sua forma nascente, a comportar uma infinidade de ações virtuais. A existência do cérebro, portanto, introduz uma transformação no processo do qual surge a ação: não mais aparecendo imediatamente enquanto ação atual, já definida em seus contornos e direções, mas como ação ainda puramente virtual, *in status nascendi*, condicionada à indeterminação que prevê, no curso de sua atualização, a interferência positiva do vivente por meio da escolha voluntária de sua resposta.

O pensamento vitalista de Bergson, então, orienta-se pela reelaboração de categorias que dizem respeito à apreensão do mundo sensível, pensando-as enquanto funções úteis à dinâmica do organismo, com participação decisiva na execução dos movimentos pelos quais o corpo responde aos estímulos do meio. Empenhado em desviar-se das concepções idealistas e das premências reflexivas ou contemplativas que confeririam a substância de uma teoria do sujeito ou do ser, Bergson promove um pensamento calcado no **corpo**, impulsionado pela vida biológica e interessado na elevação de sua potência de movimento; mas, ao mesmo tempo, procurando deslocar-se das linhagens materialistas, o autor convocará o **espírito**, resistindo às reduções do corpo humano vivo à condição de executor de reações determinadas por princípios de sobrevivência ou competição.

Assim, pela união de corpo e espírito, Bergson estatui como a unidade de referência do pensamento a concepção de um **vivente**, cujo movimento traça o circuito percepção-ação. Distinto do ser e sua premência reflexiva, ou do sujeito e sua distinção face ao objeto, o **vivente** está em coalescência com a matéria que o circunda, posto que o corpo é uma imagem tal qual as outras, porém uma imagem privilegiada, já que responsável pela recepção de outras imagens e pela intervenção nelas por meio da ação.

Nesse sentido, a categoria de espírito surgirá de maneira a completar o par e formar a outra faceta do vivente, a liberá-lo de um pretense naturalismo que restringiria as ações à reprodução orgânica da vida orientada por um instinto ou pela imediaticidade do suprimento das necessidades básicas. O espírito aparece como o dispositivo de uma transcendência, não religiosa, mas temporal: é o que abre ao vivente um caminho de fuga frente à restrição do corpo ao sistema fechado

do presente, colocando em cena as memórias que intervirão na percepção das imagens, de modo a redimensionar o processo de atualização da ação.

A “sobrevivência das imagens passadas”, que se mantiveram habitando o corpo e o cérebro, entra em cena para transcender o limite material do organismo, como corpo finito inscrito em um espaço-tempo. A memória surgirá na forma de imagens da lembrança com as quais as imagens da percepção poderão acoplar-se, criando associações que, ou otimizam a velocidade e a eficácia da resposta, ou alargam seu horizonte de possibilidades de ação. Tais imagens advindas da lembrança – expressando a parte que cabe ao espírito na composição do vivente – liberam o corpo do cárcere do “apenas presente”, o que seria uma impossibilidade fática, para fazer do tempo o cúmplice da ação<sup>3</sup>.

Nesse sentido, a categoria de espírito surgirá de maneira a completar o par e formar a outra faceta do vivente, a liberá-lo de um pretense naturalismo que restringiria as ações à reprodução orgânica da vida orientada por um instinto ou pela imediatividade do suprimento das necessidades básicas. O espírito aparece como o dispositivo de uma transcendência, não religiosa, mas temporal: é o que abre ao vivente um caminho de fuga frente à restrição do corpo ao sistema fechado do presente, colocando em cena as memórias que intervirão na percepção das imagens, de modo a redimensionar o processo de atualização da ação.

A “sobrevivência das imagens passadas”, que se mantiveram habitando o corpo e o cérebro, entra em cena para transcender o limite material do organismo, como corpo finito inscrito em um espaço-tempo. A memória surgirá na forma de imagens da lembrança com as quais as imagens da percepção poderão acoplar-se, criando associações que, ou otimizam a velocidade e a eficácia da resposta, ou alargam seu horizonte de possibilidades de ação. Tais imagens advindas da lembrança – expressando a parte que cabe ao espírito na composição do vivente – liberam o corpo do cárcere do “apenas presente”, o que seria uma impossibilidade fática, para fazer do tempo o cúmplice da ação.

---

<sup>3</sup> “[O] futuro das imagens deve estar contido em seu presente e a elas nada acrescentar de novo. No entanto há uma que prevalece sobre as demais na medida em que a conheço não apenas de fora, mediante percepções, mas também de dentro, mediante afecções: é meu corpo (...) [que] acrescenta verdadeiramente algo de novo ao universo e à sua história.” (BERGSON, 2010, pp. 11 e 12).

Gostaríamos, portanto, de frisar essa observação acerca da teoria bergsoniana do esquema sensório-motor, que será fundamental para compreender, mais à frente, certas nuances da teoria deleuziana do cinema: o chamado à memória advém da condição do vivente que, enquanto corpo, é materialmente limitado à percepção das imagens que o circundam (percepção de direito), e, enquanto espírito, dispõe desse recurso – a lembrança – para otimizar as respostas aos estímulos ou inventar novos caminhos de reação (percepção de fato). A memória é o dispositivo que compensa a finitude espaço-temporal do corpo, para que, dela munido, o vivente possa oferecer à percepção das imagens presentes algum socorro, seja com vistas a realizar a resposta mais funcional no menor intervalo de tempo, seja a aproveitar o tempo de hesitação como oportunidade para a invenção de respostas ainda não conhecidas.

Aqui, reside o cerne da trama teórica que nos interessa delinear, pois haveria, segundo Bergson, dois modos fundamentais com que o corpo executa essa convocação ao passado, sendo o primeiro o que funciona sob o regime sensório-motor e o segundo o que opera por sua ruptura; cada um descreve uma maneira pela qual se forma o elo entre o passado e o presente, ou entre a memória das imagens que sobreviveram no espírito e a percepção das imagens que circundam o corpo. No primeiro desses modos, o fluxo sensório-motor trabalha pela vinculação entre uma ação recebida e uma reação que, por ter já sido testada outras vezes, é reconhecida como eficaz. A lembrança, então, aparece na forma de hábito, um sistema de aprendizagem com que, no correr da vida, o vivente consolida e amplia um repertório de repostas aos problemas com que é repetidamente confrontado, adaptando-as de acordo com as especificidades das situações. Com isso, a cada vez que a percepção (ação nascente e virtual) se converte em ação atualizada, esse conjunto de reações possíveis é ampliado, permitindo otimizar-se, no futuro, o alcance das novas repostas e encurtar, assim, o tempo de hesitação. Descreve-se um circuito cumulativo na forma de uma cadeia de movimentos, como uma corrente interminável do tipo percepção-ação-percepção-ação, cuja progressão será também o curso do aperfeiçoamento do organismo na sua relação com o meio.

Já a segunda forma de operação do elo entre presente e passado (ou corpo e espírito) inicia-se quando o repertório de imagens constituído pelas aprendizagens do hábito aparece como insuficiente para produzir a resposta do corpo ao estímulo.



Quando confrontado a situações frente a que as reações já conhecidas parecem pouco eficazes, o vivente ativará, então, um segundo regime de funcionamento da memória e da percepção, a consistir justamente na quebra do fluxo sensório-motor. As ligações cristalizadas entre ações recebidas e reações expressas sofrem um desligamento estratégico, a permitir que o passado seja convocado sob outro mecanismo de relação com o presente: não mais como um pacote de estímulo-resposta fechado, mas como fragmentos soltos que poderão ser montados por infinitas orientações. Agora, as **lembranças puras** – isto é, desamarradas de vínculos pré-estabelecidos com o presente – aparecerão como novas fontes de imagens virtuais com que a percepção das imagens presentes poderá acoplar-se a fim de reconhecer pequenas diferenciações e nuances nas imagens do mundo e, nesse gesto, fazer nascer uma ação mais articulada aos seus interesses. O vivente pode, assim, recorrer a um arco variado e inorganizado de memórias, cuja funcionalidade, diante do estímulo, não está prevista no momento de sua convocação e que, logo, para ser utilizado pelo corpo na forma de resposta ao mundo, necessitará de uma intervenção inventiva.

O chamado a essas **lembranças-imagem** exige, portanto, a dilatação do intervalo de hesitação, forçando o vivente a suspender temporariamente sua resposta ao estímulo. Trata-se de inserir uma complicação na duração interna do movimento que corre da percepção até sua atualização na forma de ação executada. A desaceleração da passagem do estímulo à resposta é o que faz esticarem-se as membranas da percepção, de modo a torná-la permeável às agitações discretas das imagens (“reconhecimento atento”), para que se criem composições improváveis entre o estímulo presente e as recordações convocadas.

Dessa descrição elementar dos modos de apresentação do passado, na teoria de **Matéria e memória**, gostaríamos de extrair dois encaminhamentos. O primeiro consiste em reconhecer que a ruptura do esquema sensório-motor aparece, antes de mais nada, como uma maneira de potencializar a reação aos estímulos; e, para isso, o vivente, vinculado a um corpo que existe enquanto matéria em espaço e tempo finitos, utilizará aquilo de que dispõe ao seu alcance como mecanismo para transcender o presente – a memória. Assim, tanto no esquema sensório-motor, quanto em sua ruptura, o espírito é o que complementa o corpo –

isto é, as imagens da memória cruzam-se com as imagens da percepção presente – mas operando essa união de duas maneiras distintas.

Em segundo, devemos notar que a noção de ruptura aparece enquanto suspensão temporária do processo de atualização da ação, sempre orientada pela potencialização do corpo como um produtor de movimento. A ruptura surge de um “acidente que perturba o equilíbrio mantido pelo cérebro entre a excitação exterior e a reação motora”, porém, a fim de que se “afrouxe por um instante a tensão dos fios que vão da periferia à periferia passando pelo centro”, confiante de que “logo, as imagens obscurecidas aparecerão em plena luz” (2010, p. 92). Dessa maneira, tal afrouxamento dos laços que amarram o esquema sensório-motor não possui outro fim que não seja propiciar às imagens advindas da percepção presente uma nova e mais diferenciada fonte de imagens com as quais elas poderão se combinar – não mais as imagens já pré-definidas do hábito, mas a multiplicidade aberta de imagens provenientes das lembranças puras – para o que será necessário desativar, durante um intervalo de tempo, a conversão da percepção em ação.

Se a ruptura, por um lado, exerce uma força negativa, de lacunização, sobre os prolongamentos sensório-motores, por outro, com ela inicia-se o trabalho de recondução dos modos de percepção das imagens, direcionando-a a seus detalhes e nuances. O princípio de utilidade ao funcionamento geral do organismo permanece como norte fundamental da cadeia percepção-ação, porém alterando o sentido da pressão exercida sobre o intervalo de tempo que dura a hesitação: se o esquema sensório-motor pressiona pelo encurtamento do intervalo de tempo e pela otimização imediata da resposta, sua ruptura operará, inversamente, pela dilatação do intervalo de hesitação, criando as condições para a eclosão de uma percepção desautomatizada, capaz de experimentar múltiplas e inusitadas combinações entre as imagens do presente e as imagens da lembrança. A ruptura do esquema sensório-motor, portanto, jamais destitui a percepção presente do papel de seletor das imagens em função dos interesses vitais, mas altera a natureza de seu *modus operandi*, agora, passando a agir junto das lembranças-imagem, para que saltemos em direção a elas e, uma vez fortalecidos pela composição de um repertório dinâmico, ampliemos nosso arco de ações possíveis. Como Paola Marrati bem nota, há uma orientação sensório-motora da percepção que permanece como um fundo obrigatório, mesmo no advir dos eventos de ruptura, a fazê-la manter-se sempre

sobre o trilho dos interesses vitais<sup>4</sup>, mas altera a natureza de seu *modus operandi*, agora, passando a agir junto das lembranças-imagem, para que saltemos em direção a elas e, uma vez fortalecidos pela composição de um repertório dinâmico, ampliemos nosso arco de ações possíveis. Como Paola Marrati bem nota, há uma orientação sensório-motora da percepção que permanece como um fundo obrigatório, mesmo no advir dos eventos de ruptura, a fazê-la manter-se sempre sobre o trilho dos interesses vitais<sup>5</sup>.

Vemos que o vitalismo que dirige a filosofia de Bergson encaminha uma pronta funcionalização da ruptura, uma vez que não haverá, na conexão entre vivente e meio, lacuna que não seja recoberta por uma nova funcionalidade, ainda que de modo desviante. Na ruptura do esquema sensório-motor, a produção da reação é apenas momentaneamente desligada, para encaminhar o organismo em direção uma outra dinâmica de atenção à vida, em que instrumentaliza a função hesitante do cérebro face ao estímulo, a fim de ganhar tempo e para, ao longo do intervalo que dura a hesitação, desenvolver uma resposta criativa sobre a imagem. O movimento – em que o corpo intervém na matéria, realiza trocas com o meio, transforma o estado das coisas em favor da expansão da vida – mantém-se como fim do processo de conexão entre presente e passado, sendo apenas pontualmente suspenso para que a relação sensível e atenta do corpo com as imagens crie novos caminhos para sua atualização, mais “sutis” e inesperados<sup>6</sup>. Em **Matéria e memória**, salvo no caso das patologias médicas discriminadas pelo autor, jamais haverá uma crise no sistema de trocas entre vivente e meio. Se há uma função “negativa” da ruptura, ela será interina e funcional, conforme arremataria Bergson:

---

<sup>4</sup> Uma consciência que, desligada da ação, mantivesse sob o olhar a totalidade de seu passado, não teria nenhuma razão para se fixar sobre uma parte desse passado em vez de outra.” (BERGSON, 2010, p. 196).

<sup>5</sup> “A percepção é sempre sensório-motora e pragmática, sempre orientada pelas, e em direção às, necessidades e interesses da vida” (MARRATI, 2003, p. 48, tradução nossa, o que vale para todas as demais citações cuja fonte não esteja em português).

<sup>6</sup> Divergimos, assim, de Pierre Montebello (2008, p. 55) que vincula o movimento ao fluxo sensório-motor. Esse equívoco talvez seja devido à tentativa de releitura de Bergson a partir das teorias do cinema de Deleuze, sem considerar, como apontaremos à frente, as distinções de fundo entre os dois autores.

os fenômenos de inibição não são mais que uma preparação aos movimentos efetivos da atenção voluntária. (...) a atenção implica uma volta para trás do espírito que renuncia a perseguir o resultado útil da percepção presente: haverá inicialmente uma inibição do movimento, uma ação de detenção. Mas nessa atitude geral virão em seguida introduzir-se movimentos mais sutis (...) que tem por função tornar a passar sobre os contornos do objeto percebido. Com esses movimentos começa o trabalho positivo, e não mais simplesmente negativo, da atenção. (BERGSON, 2010, p. 114).

Mediante o que foi dito, vê-se que o intervalo de hesitação entre estímulo e resposta, como descrito por Bergson, passa por uma dupla camada de abertura: primeiro, pela existência do cérebro que dissocia percepção e ação, e segundo, propriamente pela ruptura do esquema sensório-motor, que alarga essa duração a ponto de que, nela, como diria Deleuze, o ser salte em direção ao passado (2012, p. 48). A descrição bergsoniana da ruptura, portanto, indica uma segunda torção em um giro que o pensamento, em seus funcionamentos cerebrais ordinários e sensório-motores, já cursavam.

### 3. A RUPTURA NA IMAGEM-MOVIMENTO: DOIS COMENTÁRIOS A CINEMA 1.

#### 3.1. Primeiro comentário: do corpo-espírito de Bergson à imagem de Deleuze

Como sabemos, a quebra do esquema sensório-motor seria, na proposta assumida por Deleuze, o conceito que motiva e organiza a passagem entre o primeiro e o segundo livro, ou entre as categorias de imagem-movimento e imagem-tempo. Em **Cinema 2**, o autor encontrará nas dobras do tempo enoveladas no interior das desconstruções narrativas das vanguardas modernas – intensamente trabalhadas pelas linhas temporais que estouram em Allain Robbe-Grillet e Alain Resnais, pelo passado insolúvel nos filmes de Orson Welles, nas imagens impregnadas de uma nostalgia inesperada em Federico Fellini e Luchino Visconti – uma versão convincente de operação do tempo homóloga à que encontramos em Bergson. Isso nos faria crer que, então, a ruptura do esquema sensório-motor somente poderia de

fato ser atingida no segundo regime de imagens, quando os lençóis de passado e os cristais de tempo da memória aparecem como a fonte interminável de novas imagens, a serem criativamente acopladas às imagens do presente, das quais já nem sequer poderíamos mais diferenciá-las.

Contudo, gostaríamos de defender que essa suposição se trataria, não precisamente de um equívoco, mas de uma hipótese de leitura que, embora encontre justificativas claras no próprio texto deleuziano, acaba por desconsiderar a distinção entre certas metafísicas que fundamentam a obra de Bergson e o projeto de Deleuze sobre cinema, a alterar obrigatoriamente o modo como se tramam, em cada um deles, presente e passado: de um pensamento do vivente, como composição corpo-espírito (Bergson), para um pensamento da imagem (Deleuze).

Ao tomar o corpo como unidade de referência, Bergson ressoava a maneira espinosana de inferir uma filosofia da potência, cuja síntese seria expressa – não pelo problema “o que devo fazer?”, da moral clássica – mas pelo “o que pode um corpo?”, a delegar, ao corpo e à sua capacidade de disparar movimentos, o papel de força motriz do pensamento. Em Espinosa, o corpo desponta como algo opaco, capaz de absorver afetos e ser impelido a mover-se, para, então, produzir afecção nas ligações entre diferentes corpos. Jean-Michel Parmat aponta que Bergson descrevia um passo intermediário entre Espinosa e Deleuze, ao propor – como já dissemos atrás – que o corpo não é senão mais uma imagem em meio às outras, porém uma imagem privilegiada (PARMAT, 2012, p. 92). Com isso, o pensamento bergsoniano, mantinha o corpo como unidade de referência, mas estendia uma linha de continuidade entre o-que-constitui-o-humano e o-que-constitui-a-matéria-inumana, tornando-os ontologicamente iguais enquanto imagens.

Mas Deleuze, continua Parmat (2012, pp. 91-95), daria um passo além, retirando definitivamente o corpo humano do protagonismo do pensamento, para deixar restar a imagem. É certo que, em diversos momentos de sua obra, o corpo seria convocado como categoria central – como nos textos célebres, sobretudo em coautoria com Guattari, que davam vida a conceitos como “rostidade” (1980c), “devir” (1980a) e “corpo sem órgãos” (1980b). Entretanto, Deleuze já não concede ao corpo o posto de imagem privilegiada, mas o mobiliza como um dos autômatos que impulsionam o pensamento; ou seja, o corpo será apenas mais um exemplo das coisas que operam prescindindo de uma causa original, como Deus ou consciência

individual, capaz de aparecer como suporte de manifestação e, ao mesmo tempo, origem do pensamento.

Justamente por isso, o autor poderá reivindicar um **pensamento do cinema**, uma vez que não somente categorias como sujeito e ser perderam a centralidade – fosse como objeto da reflexão, fosse como a própria causa reflexiva – mas também o vivente enquanto junção de corpo e espírito. A manutenção do corpo como unidade de referência representava a última barreira com que se mantinha na figura do humano o privilégio da atividade e do pensamento, devendo ser transposto em direção à imagem, com a qual ele poderá cumpliciar-se ao reocupar o lugar de autômato pensante.

Com Deleuze, então, o ato de pensar passa por um novo processo de inumanização, destituindo a exclusividade, como causa produtora, de categorias centradas na forma e na estatura do homem, o que inclui a categoria de vivente e as bases da teoria bergsoniana da relação entre percepção e memória. Não é trivial, inclusive, estabelecer uma simetria com Espinosa/Bergson, e dizer que Deleuze, como elabora Parmat, passou do problema anterior – “o que pode o corpo?” – à primazia daquele que afirma o pensamento como ponto de partida de uma radical igualdade ontológica entre todas as coisas – “o que pode uma imagem?”

A fórmula emblemática que testemunha essa passagem do dever moral à potência ética se exprime em Espinosa na questão famosa ‘Que pode um corpo?’ (...) Graças ao cinema, Deleuze transpõe essa concepção ética analisando as diferentes potências não dos corpos, mas das imagens. (...) Se o corpo é um tipo particular de imagem, podemos passar bem facilmente da questão ‘que pode um corpo?’ à questão ‘que pode uma imagem?’ Essa segunda questão é, então, a generalização ou a ‘integração’ da primeira. (PARMAT, 2012, p. 92)..

O deslocamento do corpo para a imagem favorece uma filosofia que busca, antes de mais nada, ver nascer o pensamento como uma lógica do mundo, imanente às coisas materiais e imateriais, isto é, um autômato que já não precisa dos homens – de seus espíritos e de seus corpos – como centro de propulsão, de medida e de constatação.

Essa alteração da unidade de referência entre Bergson e Deleuze acarretará a necessidade de atualização do problema da ruptura do esquema sensório-motor – o que Deleuze não fará assumida e explicitamente, mas que, conforme apontaremos, atravessará suas criações conceituais e o fluxo de pensamento em **Cinema 1**. Devemos, então, colher, aqui, as consequências da transformação dessa filosofia da potência que saltou do corpo para a imagem.

Como vimos, a ruptura do esquema sensório-motor, na teoria bergsoniana, implicava o acionamento da memória e das lembranças-imagem para, com elas, compor associações criativas junto das imagens da percepção presente. Porém, o cinema terá um outro mecanismo ao seu alcance para operar à maneira dessa mesma quebra: o movimento, que tomado de empréstimo de sua redefinição empreendida por Bergson, será incorporado no cinema pelos cortes, pelos movimentos de câmera, pelas alterações no conjunto do quadro. O movimento, na montagem cinematográfica, será a fonte inesgotável de imagens que deságuam, sem que tragam consigo a marca de um tempo ou espaço originais, para se acoplarem umas às outras, criando uma multiplicidade inesperada de combinações. Para romper com as associações em bloco entre estímulo e resposta, o cinema não necessitará, portanto, criar camadas e bifurcações de passado no interior de uma diegese, como nos lençóis de tempo de Robbe-Grillet, Resnais e Welles.

Com (mas, contraditoriamente, contra) o que propõe Deleuze, deve-se notar que ao longo de **A imagem-movimento**, o cinema criou inumeráveis modos de convocação às imagens que se desprendem da ordem temporal para, então, tecer um emaranhado de percepções, criando os mais diferenciados experimentos associativos. Desvinculado de um corpo *percipiente*, o filme poderá fazer jorrarem as imagens de todos os vãos, que não provêm de lugar algum do passado ou do presente e que, quando chamadas a participarem do jogo perceptivo, suscitarão acoplamentos imprevisíveis – do que nenhum exemplo será melhor do que as explorações fílmicas de Dziga Viértov. A imagem-movimento prescindirá da convocação da memória para que amplie o potencial de ação, pois – distintamente do vivente, cuja existência é calcada na inscrição espaço-temporal do corpo – ela dispõe de outro mecanismo para transcender a forma de uma percepção pura: um mecanismo liberto da unidade do corpo humano e de sua condição ontológica, que

consiste no movimento e a perícia da montagem em colar imagens que surgem de um sem-fundo, indiferentes a qualquer ordem, linha ou dobra do tempo.

Em seu “Um homem com uma câmera” (1929), Viértov colocaria em cena, como aponta Deleuze (1983, p. 118), uma concepção de imagem homóloga àquela da definição bergsoniana: as imagens brotam das próprias coisas, à revelia da presença ou não de uma consciência que as crie ou apreenda, como se o olho estivesse em todo lugar, ou melhor, como se as imagens prescindissem do olho para existir. O movimento, incorporado pelo corte, aparece como uma máquina de criação de imagens, de modo que toda matéria surge como matéria-imagem pregada aos corpos e aos objetos, mas também ao imaterial, fazendo-se imagens-velocidades, formas puras nas imagens-silhuetas em contraluz, rastros de luz. A montagem, com saltos súbitos no espaço-tempo através dos intervalos da matéria – de um cavalo que corre para o congelamento do *frame*, de um detalhe em um vidro para o giro da bobina, das rodas de um trem sobre o trilho para uma mulher que acorda em seu quarto – faz do corte o dispositivo para ver nascer toda ordem de associações inesperadas, atravessadas pela lacunaridade do pensamento, em que, como aponta Montebello (2008, p. 41), Deleuze encontra o transpassamento da organicidade que persistia, por exemplo, na dialética de Eisenstein. Em Viértov, os cortes assumem o risco de trafegar na beira do *nonsense*, mas apostando que as aproximações criarão percepções nuançadas acerca de cada imagem e das relações entre elas, inconciliáveis com o modo de operar da reconhecimento ou das conexões automáticas.

Nos filmes de um cineasta contemporâneo a Viértov, Joris Ivens, nem sequer é preciso saltar no sem-fundo do espaço-tempo para escavar a fonte inesgotável de imagens, pois o movimento permite que, de uma mesma coisa ou de um espaço qualquer, extraia-se material para toda uma cena ou todo um filme. Como elabora Béla Balázs, citado por Deleuze, sobre “A ponte” (1928), “essa construção metálica se dissolve em imagens materiais, enquadradas de mil maneiras diferentes. O fato de que essa ponte possa ser vista de múltiplas maneiras torna-a, por assim dizer, irreal.” (BALÁZS *apud* DELEUZE, 2018a, p. 175). A ponte não tem história, não tem cérebro nem sistema nervoso, mas, emergindo enquanto imagem, ela será a combinação e o atrito entre seus inumeráveis ângulos, quadros, durações. Assim como a chuva, no mais conhecido dos filmes de Ivens (“Chuva”,



1929), aparece como o desdobramento de uma infinidade de imagens virtuais que se atualizam a cada corte, encaminhando experimentos associativos, por meio de uma montagem que encadeia uma série de multiplicações da chuva por ela mesma, sendo que cada imagem é uma relação afetiva que ela estabelece com o entorno.

Se a imagem-movimento descreve o salto em direção a outras imagens, cujas origens não são de saída definidas, ela traça o mesmo gesto que Deleuze, ao escrever sobre Bergson nos anos 1960, reconhecia operando na relação entre percepção e memória, ocorrida na quebra do esquema sensório-motor.

Colocamo-nos inicialmente no passado, diz Bergson, no passado em geral: o que ele assim descreve é o salto na ontologia” [pois é] “somente em seguida, uma vez dado o salto, que a lembrança vai ganhar pouco a pouco uma existência psicológica: ‘de virtual ela passa ao estado atual’. (DELEUZE, 2012, p. 48).

O que se altera entre o sistema bergsoniano fundado na unidade corpo-espírito e o pensamento deleuziano da imagem é, então, aquilo que move o salto e para o qual ele é dirigido – no primeiro, a memória, no segundo, o movimento. Em ambos, o salto é o transbordamento com que as imagens do presente são associadas a outras vindas de fora.

Esse salto transcendente é o que impede que a imagem cinematográfica seja uma imagem do presente, de modo que jamais haveria no cinema uma **percepção pura**, essa que se esgotaria na atualidade do que se vê em quadro; ou talvez haveria, mas nos “filmes ruins”, como na elaboração de Jean-Luc Godard, citada por Deleuze<sup>7</sup>. Porém, não é o passado que invade a percepção para sujá-la com a poeira das imagens que vêm de fora: é o próprio movimento que não cessa de embaralhar imagens, que desarranja qualquer associação automática ou vínculo originário entre estímulo e resposta. Por isso, se o corpo, na teoria bergsoniana, precisou de uma mudança no regime de operação da memória para quebrar o esquema sensório-motor, o cinema fará do movimento seu dispositivo de ruptura, impulsionando a expansão desenfreada do potencial de ação por meio de associações entre imagens

---

<sup>7</sup> “O cinema é isso, não há presente, a não ser nos filmes ruins” (GODARD *apud* DELEUZE, 2018b, p. 63).

que rompem com a ordem das recognições ou dos prolongamentos diretos entre ação e reação.

Quando Deleuze escreve que a imagem-movimento opera por prolongamento, portanto, seria preciso compreender que isso não supõe uma operação homóloga ao “pensamento representativo”, caracterizado pelo autor em **Diferença e repetição**, que a montagem cinematográfica não cessou de romper. Antes, o prolongamento promovido pela imagem-movimento consiste na perspectiva de atravessamento dos interstícios, isto é, de que, passado o intervalo no qual a atualização foi suspensa em favor das virtualidades que expandem o alcance perceptivo, espera-se a retomada da atualização, que jamais desaparece do horizonte do porvir. Assim, a montagem na imagem-movimento é prolongamento – não necessariamente de relações causais ou cuja continuidade é garantida por algum automatismo da ordem da recognição – mas por unir imagens que, friccionadas, configuram um fluxo imprevisível de associações, capazes de operar ligações pelas pontas, pelas margens, pelas vias mais inventivas, que somente um pensamento “não representativo” pode empreender.

### 3.2. Segundo comentário: os pontos de quebra da imagem-movimento

Há um equívoco bastante frequente entre os comentadores de Deleuze que desfavorece o reconhecimento da imagem-movimento enquanto regime que opera, em seu interior, a ruptura do esquema sensório-motor: a associação prioritária entre esse primeiro regime de imagens e o cinema clássico narrativo, ora tratando-os quase como sinônimos, ora enxergando em um a versão melhor acabada do outro<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Para citar alguns autores: Parmat (2012) trata-os como sinônimos, alternando entre um e outro para evitar repetição; Zabunyan chega a fazer o mesmo (“a imagem-movimento, que ele [Deleuze] definiu como a imagem do cinema clássico”, 2008, p. 14), e restringe ativamente a imagem-movimento às cadeias de causa e efeito da imagem-ação: “A imagem-ação define-se pelo que Deleuze chama, a partir de Bergson, um ‘sistema sensório-motor’, isto é, um sistema de ação e reação, que define, segundo Deleuze, um cinema clássico, sensório-motor ou de imagem-movimento” (2008, p. 7); Marrati (2003) derivará do “organicismo americano” e da imagem-ação as distintas experimentações com a imagem-movimento (2003, pp. 61-69), abarcando-as todas sob a alcunha de “clássicas” (2003, p. 61), de modo a salientar, por exemplo, a dívida de Eisenstein com Griffith (2003, p. 68). É também em nome dessa identidade entre imagem-movimento e cinema

Para desfazer esse mal-entendido, basta atentarmos para a estrutura do livro **Cinema 1**, em que somente os capítulos finais recorrerão sistematicamente aos exemplos do “grande” cinema norte-americano. Isso nos sugere de que será em sua fase terminal que a imagem-movimento tenderá a confundir-se com a “gramática” de um cinema narrativo, fundado na continuidade entre ação e reação. O cânone hollywoodiano, de cineastas como Alfred Hitchcock e John Ford, não representará o modelo de funcionamento das imagens-movimento, pois expressa, antes, o seu ponto esgotamento, no qual as rupturas acabam por ser finalmente desinvestidas, em favor de uma cadeia de relações de causa e efeito.

A imagem-movimento, se colhermos as análises distribuídas por Deleuze ao longo do livro, encontrará suas manifestações mais pulsantes nas experimentações Viértov e Ivens, que citamos atrás, ou mesmo de Michael Snow e Stan Brakhage (DELEUZE, 2018a, p. 138), nas montagens políticas de Seguei Eisenstein, na “liquidez” dos impressionistas franceses (DELEUZE, 2018a, pp. 119, 128-132), no cinema experimental de Ferdinand Léger e Marcel Duchamp, no naturalismo religioso de Luís Buñuel (DELEUZE, 2018a, pp. 193-207), nos jogos de luz do expressionismo alemão, na repetição de gestos de Charles Chaplin e Buster Keaton, na encenação hiper-teatralizada de Carl Dreyer (DELEUZE, 2018a, pp. 168-171), na exploração do primeiro plano em Ingmar Bergman (DELEUZE, 2018a, pp. 158-160), em obras legitimamente modernas, como “Film” (1965) de Samuel Beckett, e “O processo de Joana D’Arc” (1962), de Robert Bresson (DELEUZE, 2018a, pp. 171-174), nas elaborações teóricas de Pier Paolo Pasolini (DELEUZE, 2018a, pp. 122-124); e mesmo quando recorre a um cineasta como D. W. Griffith, interessará a Deleuze menos a codificação contínua da narrativa do que um efeito de incontrolável que se levanta nas cenas de forte choque emocional (2018b, p. 233).

Se quisermos localizar – entre os comentários de Deleuze acerca dos diversos experimentos cinematográficos, ao longo dos dois volumes – os pontos de passagem que corresponderiam à ruptura do esquema sensório-motor

---

clássico que Montebello, mesmo depois de descrever com detalhamento as passagens entre as percepções molar e molecular ou entre os movimentos relativo e absoluto (de que vamos tratar à frente), recoloca-a na chave no esquema sensório-motor (2008, pp. 54-55).

bergsoniano, poderemos encontrá-los, não no surgimento das situações óticas e sonoras puras da imagem-tempo, mas já nos nós de conversão da apreensão, rastreados por Deleuze, no interior dos tipos de imagem conceitualizados em A **imagem-movimento**, do que recuperaremos alguns dos exemplos centrais.

O primeiro será a passagem da “percepção molar” à “percepção molecular”, que Deleuze atribuirá à escola francesa de Jean Vigo e Jean Gremillón (2018a, pp. 126-132). Ali, o cinema trama a oposição entre dois mecanismos perceptivos: de um lado, o dos sólidos ou da terra, onde as ligações são estabilizadas pelo deslocamento no espaço e os referenciais estão fixos; e, de outro lado, o dos líquidos ou do mar, em que já não temos mais um movimento entre dois pontos, mas um ponto entre dois movimentos<sup>9</sup>, restando que toda unidade de referência é flutuante. Nas palavras de Deleuze:

O que a escola francesa descobria na água era a promessa ou a indicação de um outro estado da percepção: uma percepção mais que humana, uma percepção não mais talhada nos sólidos, que não tinha mais o sólido por objeto, por condição, por meio. Uma percepção mais fina e mais ampla, uma percepção molecular, própria de um cine-olho.” (DELEUZE, 2018a, p. 131).

Essa nova percepção era mobilizada de maneira articulada e pontual, não como um novo regime de imagens e subjetividades em ascensão, mas como “o limite ou ponto de fuga das imagens-movimento” (DELEUZE, 2018a, p. 132), criando zonas de fratura dosadas e dimensionadas em favor da potencialização do ato perceptivo<sup>10</sup>.

Adiante, a percepção passaria por ainda um novo ponto de transformação, ao que Deleuze chamará seu “estado gasoso”, com o cinema experimental de Michael Snow, Jordan Belsen e Henry Jacobs. Não à toa, seus filmes precisariam expandir o aparato puramente cinematográfico – observação que o autor não explicita, mas que fica sugerida – como se o alcance da imagem, tal como o

---

<sup>9</sup> E, na terra, o movimento se faz de um ponto a outro, está sempre entre dois pontos, enquanto, na água, é o ponto que está entre dois movimentos.” (DELEUZE, 2018a, p. 130).

<sup>10</sup> Para uma exposição mais detalhada, ainda que resumida, da “percepção líquida” ou “molecular” do impressionismo em *Cinema 1*, ver: MONTEBELLO, 2008, pp. 42-48.

comportamento do gás, naturalmente se espalhasse por todo o espaço, indo além da tela. As associações livres aparecem, não somente entre distintos planos cinematográficos, mas entre micromovimentos que concorrem simultaneamente, dando imagem às “forças moleculares ou atômicas” (DELEUZE, 2018a, p. 138), em que todo movimento assume a forma de uma vibração (Phenomena, Belson e Jacobs, 1965). Isto é, não se trata apenas de produzir acoplamentos entre planos cinematográficos mediados por cortes, mas de desfazer a equivalência plano = imagem, para povoar um mesmo quadro – dotado de uma duração que coincide com o movimento puro da câmera (“A região central”, Snow, 1971) – por uma “universal interação de imagens que variam umas relativamente às outras em todas as suas faces e através de todas as suas partes”. (DELEUZE, 2018a, pp. 138).

Uma segunda passagem, razoavelmente mais complexa, a incorporar a transição entre o fluxo sensorio-motor e aquele que surge na sua ruptura, pode ser encontrada no que Deleuze chamaria as “duas faces do plano cinematográfico” e as duas potências do movimento, ambas internas ao primeiro regime de imagens<sup>11</sup>. Esse segundo ponto de torção merece ser retomado com mais detalhes, pois ele permite ver a homologia entre o problema da duração na imagem-movimento e o tempo de hesitação que, em Bergson, abre-se no processo de atualização da ação junto à quebra do sensorio-motor.

No cinema, **campo** e **extracampo** definem duas instâncias da visibilidade: no **campo**, o visível é atual, pois os corpos, objetos, luzes e formas que vemos em quadro estão determinados pela imagem; no **extracampo**, o visível é virtual, podendo ser suposto e imaginado a partir do que é visto no campo, mas sempre portando um grau, maior ou menor, de indeterminação. A relação entre o campo e o extracampo é movida pelo tempo fílmico, que, a cada corte ou movimento de câmera, estabelece um novo recorte do espaço, redistribuindo as partes do mundo que estão vinculadas ao estado de atualidade/determinação do campo e aquelas sujeitas à virtualidade/indeterminação do extracampo. O tempo, levando a mover-se o todo do quadro, é o que imprimirá a passagem do virtual e indeterminado ao estágio atual e determinado. Portanto, a duração aparece como o processo de

---

<sup>11</sup> Para uma exposição dessas duas formas de movimento, ver: MARRATI, 2003, pp. 30-37.

atualização, tal como o sistema de produção do movimento do corpo que, como vimos em Bergson, conduz da ação virtual (percepção) à ação atual.

Porém, haverá, na imagem-movimento, duas formas como o processo de atualização se apresenta (DELEUZE, 2018a, pp. 37-47). No primeiro (“aspecto relativo do campo”), o tempo é o que redistribui os pedaços do espaço que cabem ao campo e que cabem ao extracampo, mas sempre dentro de um todo que já está formado, de maneira que a montagem gere, como diz Noel Burch, o “devir-campo do fora de campo” (DELEUZE, 2018a, p. 37). Nesse caso, o movimento ocorre como uma redefinição da partilha pela qual uma parte do mundo é imediatamente visível e determinada (campo) relegando todo o resto ao imaginável e indeterminado (extracampo), porém sem que nenhuma transformação aconteça no mundo. Aqui, então, a duração que move as transformações do quadro é endógena, oriunda de um clamor do próprio conjunto a atualizar-se em uma outra porção de mundo. Assim, após o movimento (corte ou deslocamento de câmera), o resultado da soma entre campo e extracampo continua o mesmo, pois o tempo fez variar somente, e de maneira compensatória, os valores de cada um desses dois termos.

Disso, são casos exemplares recursos como os *raccords* de movimento ou a montagem em campo/contracampo, que modulam o visível segundo a prioridade do que deve estar determinado e do que pode estar indeterminado, criando uma variação a cada segundo, de acordo com exigências da cena e as predileções do diretor/montador. O virtual, aqui, é dosado em função do tempo ótimo para o aparecimento do atual; a duração do processo de atualização (“devir-campo do fora de campo”) tende a ser encurtada, e, quando isso não ocorre, deverá, ao menos, existir a garantia de que a extensão desse intervalo de tempo não provocará nenhuma alteração significativa no universo de possibilidades da ação a ser executada – o que quer dizer uma operação que corre sob o regime sensório-motor.

Na segunda forma do movimento e da duração (“aspecto absoluto do campo”), como nota Paulo Marrati (2003, pp. 34-35), o tempo e as transformações que ele suscita no conjunto advém, não mais como uma necessidade de alteração na divisão do todo entre campo e extracampo, mas de uma transformação que se processa no todo e que provocará o refazimento do quadro. Neste caso, o deslocamento de câmera ou o corte são demandados por uma transformação que se passou no mundo, “integrando-se em um Todo que lhes transmite uma duração”

(MARRATI, 2003, p. 34). Quando ocorre o movimento absoluto, todo o horizonte de novos movimentos possíveis é levado também a mover-se, pois a passagem do tempo envolve a transformação na qualidade do virtual.

Não mais o *raccord* que gere a boa visibilidade da cena, mas o plano como corte móvel, um corte-acontecimento, que nos indica que, dali em diante, as leis do jogo se alteraram. Deleuze relembra o célebre plano de “Frenesi” (Hitchcock, 1973) (2018a, p. 40), em que o *travelling* abandona o casal que adentra o quarto, desce as escadas, sai do prédio, para enquadrar, do outro lado da rua, a janela através da qual podemos testemunhar o assassinato, quando não foi somente a câmera e o quadro que se deslocaram, mas foi o mundo que se moveu junto com eles. Assim, o autor dirá, acerca da imagem-movimento, que “o plano tem uma face voltada para o conjunto, do qual traduz as modificações entre as partes, e outra voltada para o todo, do qual exprime a mudança ou, pelo menos, uma mudança.” (2018a, p. 40).

A duração passa, nessa segunda face do plano, a ser atravessada pela interrupção temporária das cadeias de ação e reação, uma vez que a transformação do mundo redimensiona o universo de reações possíveis. Poderíamos acrescentar outro exemplo: em “Um homem com uma câmera”, a charrete, seu cavalo, suas rodas, seus passageiros, o homem e o aparato que a filma de outra charrete, formam um sistema, composto por seguidos quadros que se somam em *raccords* produzindo esse conjunto fechado (primeira face do plano), mas para que, logo em seguida, o congelamento repentino da imagem faça o mundo todo parar como em uma freada (segunda face do plano).

O movimento passou por duas qualidades distintas: um **relativo**, em que se altera a distribuição do todo entre as instâncias do campo e do extracampo, e um **absoluto**, quando o todo sofre uma mutação qualitativa (2018a, p. 37). Em cada uma dessas duas qualidades, o movimento encontrará dois, também distintos, modos de propulsão, que Deleuze caracterizará como duas potências que incidem sobre a imagem-movimento (2018a, p. 86). O movimento “relativo” é gerido pela **potência “orgânica”**, que pressiona as partes em favor de conexões que estruturam um todo estável. O arranjo orgânico das ligações que unem os planos forma uma cena identificável, passível de ser preenchida por funções narrativas, e que, neste aspecto, pode ser conformada à ordem da representação, por meio de uma decupagem que divide o espaço entre variados quadros e os justapõe no

tempo de modo a criar dele uma projeção abstrata. Já no movimento absoluto, a transformação do todo, será propulsionada pela **potência “vital”**, pré-orgânica, que apropria as mudanças de rumo e as transformações no todo para criar diferenciações em seus modos de operação.

Isso será exemplificado por Deleuze pelo manuseio da luz nos filmes do expressionismo alemão, que arrancam do escuro-morte uma vitalidade inesperada, quando o impulso vital faz de seu percurso “uma linha perpetuamente quebrada, onde cada mudança de direção marca a um só tempo a força de um obstáculo e a potência de uma nova impulsão.” (DELEUZE, 2018a, p. 86). Em Murnau, luz e sombra, em vez de formarem uma composição orgânica entre dois termos simetricamente antagônicos e complementares, atritam-se como duas potências vitais inconciliáveis. Conforme elabora Montebello, cada alternância entre uma e outra provoca uma transformação qualitativa do todo, como se transitássemos entre dois regimes distintos de pensamento. “De um lado, ‘uma obscura vida pantanosa’, ‘a vida não orgânica das coisas’ [isto é, a sombra]. E então uma potente vida inorgânica que escapa do orgânico” (MONTEBELLO, 2008, pp. 50-51). E de outro lado, a luz como “potência demoníaca e sublime que ‘queima a natureza” (MONTEBELLO, 2008, p. 51) e advém para revelar uma dimensão divina impregnada nas próprias coisas que não cessa de transpassar os limites das leis naturais. O manejo da luz e da sombra estabelece um confronto, não apenas entre dois elementos plásticos, mas duas potências distintas da imagem cinematográfica, cada uma convocando uma ordem de virtualidade e atualidade. O movimento torna-se o que Deleuze nomeia, então, “absoluto”, por advir do atravessamento temporal de uma fratura no todo, por sobre a qual o pensamento é forçado a operar, e não mais apenas pela redivisão do mundo entre atual e virtual (“devir campo do fora de campo”). Mais uma vez vemos que, sem a necessidade de alçar as imagens puras da memória (Bergson), a imagem-movimento lança-nos face às conexões imprevistas entre imagens (luz, sombra) implicadas em sistemas lógicos e circuitos valorativos distintos, a forçarem o surgimento de um pensamento que opera no salto por potências vitais que formam, entre si, um mundo descontínuo.

Em suma, as distinções entre o movimento “relativo” e o “absoluto”, que podem ser lidos como vinculados às suas duas potências desencadeadoras (a “orgânica” e a “vital”), tramam a passagem, no interior da imagem-movimento,



entre um sistema organizado pelos prolongamentos sensório-motores e aquilo que opera em sua ruptura. O que se modifica na espessura da duração entre um e outro é a entrada em cena da hesitação, como uma instância produtora do alargamento das possibilidades de ação: no primeiro, o processo de atualização do visível (“devir-campo do fora campo”) é eficaz e descomplicado, uma vez que o mundo representado é invariável no tempo; enquanto no segundo, a atualização precisará atravessar uma ponte que desliza junto do deslocamento tectônico que redesenha a geografia que a suporta. Será a quebra do sensório-motor que explicará o surgimento, em Fritz Lang, dos “falsos *raccords* luminosos que exprimem mudanças intensivas no todo” (DELEUZE, 2018a, p. 87); o corte precisa carregar consigo um intervalo de dúvida, em que as imagens virtuais, oriundas de tudo aquilo que não se atualiza enquanto campo, mas parece ameaçar a tomar o quadro – incluindo o *raccord* verdadeiro, que faria do campo uma mera atualização do extracampo – são chamadas a compor a percepção e o percurso pelo qual se consuma o movimento.

Mas ocorrerá que esses pontos de ruptura internos à imagem-movimento ir-se-ão abrandando até o limite de seu desaparecimento, na imagem-ação, quando “as qualidades e potências são apreendidas já atualizadas em estado de coisas em meios geográfica e historicamente determináveis”. (DELEUZE, 2018a, p. 193). A imagem-ação, por essa definição, surge do aumento da pressão pela anulação do intervalo de hesitação, otimizando o sistema reativo segundo o funcionamento sensório-motor, de modo que a reação tende a sua atualização imediata, como no reconhecimento dos “pacotes fechados” de estímulo e resposta.

Mas – retornando ainda um passo antes nas tipologias de imagens de Deleuze – era na imagem-pulsão que o aparecimento da ação já atualizada perturbava o processo pelo qual advinha o movimento; a imagem-pulsão firmava o vínculo entre a ação a ser executada e a suposta origem que a previa como um desdobramento obrigatório – o que o naturalismo da literatura, de um autor como Émile Zola, faria de maneira exemplar ao invocar o instinto natural como fator originário e determinante da ação. O que se transforma – ou se “degenera”, como colocará Deleuze – da afecção à pulsão é o aparecimento de uma tendência à eliminação do virtual, quando os objetos não causam apenas afeto ao corpo, mas despertam uma obsessão que se manifesta na forma de ações previamente determinadas a serem fatalmente repetidas (DELEUZE, 2018a, pp. 205-207). Ali,

o tempo já não coincide com a duração da hesitação, mas aparece “unicamente como destino da pulsão e devir de seu objeto” (DELEUZE, 2018a, p. 199), isto é, a realização de uma ligação incontornável entre o que é previsto pelas leis do conhecimento (científico, religioso, lógico) e os resultados colhidos.

O cinema de Luís Buñuel, dirá Deleuze (2018a, p. 196), eleva a previsibilidade da ação à forma de uma crueldade estética: a ação parece-nos determinada desde sempre (pelo impulso sexual, pelo instinto de sobrevivência, pela necessidade da fé, por sua obviedade pragmática), anulando a interferência da virtualidade, mas a fim de fazer a hesitação surgir sob um ato de força da criação narrativa, como um despropósito – do que um exemplo explícito seriam os burgueses de “O anjo exterminador” (1962), impedidos de deixarem o salão da festa por uma inexplicável epidemia de procrastinação motora. A menor distância entre causa e efeito é interceptada, não mais por um processo de atualização atravessado pelo virtual, mas por uma complicação artificiosa ou um “desvio” na racionalidade utilitária (perversidade, psicose, religiosidade, sadomasoquismo), vindos de um cinema que já não pode resistir, senão pelo humor de uma situação absurda ou pela inferência de patologias, ao sensorio-motor que desponta como autoridade lógica de organização do fluxo fílmico.

Ao descrever a passagem entre a “grande” e a “pequena forma da imagem-ação”, Deleuze encontrará, não a ruptura do fluxo automatizado entre estímulo e resposta, mas justamente o aperfeiçoamento e a renovação, por vias mais sofisticadas, das conexões mecânicas entre ação e reação. De um lado, o documentário de Robert Flaherty deduzia o caráter do personagem e os sentidos das ações, partindo de uma descrição prévia do meio e do contexto, em que Nanook (“Nanook, o esquimó”, 1922), antes que um indivíduo, é um esquimó submetido à escassez, orientado pela sobrevivência, assim como veremos os comportamentos dos habitantes do povoado de “Moana” (1926) surgirem como resoluções dos empecilhos já identificados pela caracterização de um todo no qual eles se inscrevem. Já nos filmes de John Grierson, inversamente, as imagens da pesca (“Drifters”, 1929) revelam ações que, uma vez acumuladas, compõem progressivamente o caráter dos personagens e do local, em uma estratégia não mais de dedução, mas de indução (DELEUZE, 2018a, p. 250). Em ambos, trata-se de reconhecer relações fechadas entre estímulo e resposta, embora alcancem, no

segundo caso, formas que se diferenciam e variam em escala individual, não mais generalistas.

Podemos dizer que o livro de Deleuze, no seu curso lógico que parte das imagens-percepção às imagens-ação, traça um movimento em direção aproximadamente invertida à de Bergson: parte-se de experiências cinematográficas em que as formas de reconhecimento são transformadas por pontos de torção que forçam os modos de subjetividade a passarem além da ordem da recognição e do sensório-motor, e desenvolve-as até a predominância do cinema “clássico” narrativo, que aparelha a imagem-ação para fazer caber o filme em prolongamentos do tipo ação-e-reação.

Se nos acostumamos a pensar o “clássico” como a base de estabilidade da linguagem a partir do que surgiriam as experimentações, as desconstruções, os pontos de ruptura, seria preciso lembrar que o inverso também é verdadeiro, pois todo classicismo tem sua pré-história, frente à qual ele pode ser lido como uma contra-revolução. Relendo a obra do crítico Serge Daney – cuja influência sobre o olhar cinematográfico de Deleuze é sabida – Jacques Rancière diz que o “clássico é, ele também, aquilo que vem depois. Ele vem depois do tempo dos roteiristas de maestria, do tempo das histórias” (2001, p. 145). A grande forma dos clássicos somente pode aparecer quando alguma mudança no mundo torna inepto aquilo que antes vibrava como uma promessa de transformação pela estética; o clássico, então, cria uma estufa a amortecer a queda das potências estéticas que operavam como ruptura.

Sob a preponderância da imagem-ação, o esquema sensório-motor parecer, finalmente, conquistado a confiança do cinema, que já não mais procura por alterações radicais no regime perceptivo, mas pela otimização de um modelo aparentemente eficaz. Quando se chega a este ponto, a imagem-ação poderá, então, ser codificada por sistemas narrativos, em Howard Hawks, Ford, Hitchcock, nos últimos Lang e Ernst Lubitsch. Se em “Janela indiscreta” (1954) e “Vertigo” (1958), Hitchcock cria protagonistas a princípio impedidos de prolongar a percepção em ação, será justamente para afirmar que o prolongamento vai, a qualquer custo, sobrepor-se às ameaças de rachadura – ou seja, que, mesmo confinados à sala de um apartamento e à imagem aparentemente contemplativa e despretensiosa da

janela de uma vizinhança trivial, veremos surgir a narrativa “policial” erigida na perfeita coesão entre sistemas de causa e efeito.

A crise da imagem-ação será não apenas anúncio de que a ruptura do esquema sensório-motor está por vir, mas, antes de mais nada, aparece como o desafio lançado a tudo o que pressionava a favor de sua fratura, como se dissesse que, a partir de agora, quem quiser rompê-lo terá de criar um novo caminho, pois o movimento, que operava como essa máquina incessante de produção de imagens que se colavam livremente, foi finalmente domado. Com o cinema “clássico” a imagem-movimento encontra, não o seu apogeu ou modelo, mas sua forma sedada, em que foi neutralizado o princípio ativo de sua selvageria para fazer o pensamento caber em um fluxo de recognições<sup>12</sup>.

Aos cineastas da crise da imagem-movimento, restou produzir falhas nesse aparelho de captura, sem que, no entanto, pudessem desativá-lo. Com isso, talvez alertassem que o cinema precisaria mudar suas condições elementares de pensamento, se quisesse resistir operando como um autômato pensante, pois não bastaria mais um alargamento das formas de reconhecimento e percepção, ou simplesmente o encontro de novas fontes de imagens para reinstalar cadeias de associações inventivas; antes, seria preciso transformar radicalmente o regime de sua inscrição no mundo. Quando a ruptura parecia sufocada em favor dos prolongamentos de ação-e-reação, seria preciso que os cineastas modernos ouvissem seus gritos chamando por uma completa requalificação do que venha a ser a ruptura com o aparelho sensório-motor, o que, então, somente seria posto em cena na imagem-tempo.

---

<sup>12</sup> Ao tomarem a imagem-ação hollywoodiana como o modelo ou o apogeu da imagem-movimento, alguns autores entenderiam esse primeiro regime de imagens como predestinado àquilo que Deleuze, em *Cinema 2*, chamaria de “inchaço do representado” e “morte [do cinema] por inanição”. Levado por essa associação equivocada, Montebello afirmará que “a imagem-movimento era desde seu nascimento ligada à organização de guerra, ao fascismo ordinário” (2008, p. 80).

## 4. DUAS RUPTURAS DO SENSÓRIO-MOTOR?

Para elaborar nossa leitura de Cinema 1 e encontrar os pontos de ruptura do esquema sensório-motor que operavam no interior da imagem-movimento, foi preciso centrar atenção mais no modo como se delineiam os conceitos ao longo do livro, sobretudo no corpo-a-corpo de Deleuze com os filmes, do que no projeto que o próprio autor declarava seguir. Crer que a imagem-movimento estrutura-se pelo prolongamento dos sistemas de ação e reação, pelas passagens automatizadas entre estímulo e resposta e pela consistência dos circuitos de causa e efeito, seria supor que Deleuze dedicara dois anos de curso e um livro inteiros à descrição de um cinema fundado na representação, o que seria contraditório com uma obra que sempre mostrou inequívoco interesse pelas linhas de fuga, pelas formas de emergência do novo e de subversão aos enquadramentos da língua e da ordem representacional. Em Diferença e repetição, Deleuze já apontava que o sistema sensório-motor bergsoniano vinculava-se ao pensamento que opera por recognições e pela representação, o que ele ativamente combatia<sup>13</sup>. Assim, seu interesse pelo cinema não cessou, nas diversas manifestações da imagem-movimento, de assistir à quebra do fluxo de recognições e do liame sensório-motor, para produzir um pensamento da diferença e da instauração do desconhecido.

Isso nos estimularia a perguntar: admitida a hipótese de que a imagem-movimento não opera apenas segundo o esquema sensório-motor, mas encena repetidamente sua quebra, o que se passaria, então, na imagem-tempo, quando Deleuze descreveria a paralisia da ação mediante o desvio em direção à função de vidência? Talvez uma pista residisse no fato de que, em seu último curso dedicado ao cinema, “Cinéma / Pensée” (1984-1985), o nome e os conceitos de Bergson seriam pouco referidos, dando espaço a outras conexões com a filosofia. Valeria lembrar, ainda, que na primeira aula do primeiro curso sobre cinema, Deleuze (10/11/1981) anunciava que desenvolveria seu pensamento entorno de três eixos: os comentários e análises de filmes, a teoria bergsoniana de **Matéria e memória** e,

---

<sup>13</sup> “Pode-se distinguir, à maneira de Bergson, dois tipos de recognição, o da vaca em presença do capim e o do homem evocando suas lembranças, mas nem o segundo nem o primeiro podem ser um modelo para o que significa pensar.” (DELEUZE, 2020, p. 186).

por fim, um diálogo com a **Crítica da faculdade de juízo** de Kant. Segundo o que sugeria seu projeto inicial, portanto, o pensamento de Bergson ofereceria, em sua totalidade, o caminho de conceituação da imagem-movimento, e não somente no que diz respeito ao sistema sensório-motor, como também à sua ruptura e à intervenção criativa da memória na produção da ação. Os dois cursos dedicados à imagem-tempo, porém, traçariam filiações divergentes – o primeiro (1983/1984), insistia nas relações com Bergson, a partir das torções da memória em cineastas como Resnais e Robbe-Grillet, enquanto o segundo (1984/1985) apontava para a recuperação do projeto inicial, em que o pensamento de Kant passa a ser pontualmente mobilizado para a elaboração acerca do esgotamento do saber e a passagem a um regime de crença (DELEUZE, 06/11/1984).

O que se passa na imagem-tempo, então, não se trataria mais de uma ruptura do sensório-motor como descrita por Bergson, mas de um verdadeiro colapso da relação entre corpo e mundo, que levaria a uma interdição definitiva – e não mais interina – da atualização da ação: “a perpétua ruptura da ligação com o mundo” (DELEUZE, 2018b, p. 248), o que implicava a proposição de um novo estatuto para a **ruptura**:

Ora, essa ruptura sensório-motora encontra sua condição mais acima, e remonta a uma ruptura da ligação entre o homem e o mundo. A ruptura sensório-motora faz do homem um vidente que é surpreendido por algo intolerável no mundo, e confrontado com algo intolerável no pensamento. (DELEUZE, 2018b, p. 246).

Talvez seja preciso reconhecer que a ruptura na imagem-movimento nada nos diz acerca daquela que será caracterizada em Cinema 2, pois os dois livros não descrevem apenas duas categorias de uma mesma tábua taxonômica, mas apontam para duas distintas imagens do pensamento. Isso quer dizer, então, que Deleuze não descreveu uma, mas duas rupturas do esquema sensório-motor, motivo pelo qual este ensaio continua em um segundo artigo.

## REFERÊNCIAS:

BERGSON, H. **MATÉRIA E MEMÓRIA**. ENSAIO SOBRE A RELAÇÃO DO CORPO COM O ESPÍRITO. TRADUÇÃO DE PAULO NEVES. SÃO PAULO: MARTINS FONTES, 2010.

DELEUZE, G. **CINÉMA / IMAGE-MOUVEMENT**. 1.1, UNIVERSITÉ PARIS 8, 10/11/1981. DISPONÍVEL EM [HTTP://WWW2.UNIV-PARIS8.FR/DELEUZE/ARTICLE.PHP?ID\\_ARTICLE=17](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=17), ACESSADO EM 13/07/2022.

DELEUZE, G. **CINÉMA / IMAGE-MOUVEMENT**. 21.1, UNIVERSITÉ PARIS 8, 01/06/1982. DISPONÍVEL EM [HTTP://WWW2.UNIV-PARIS8.FR/DELEUZE/ARTICLE.PHP?ID\\_ARTICLE=158](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=158), ACESSADO EM 13/07/2022.

DELEUZE, G. **CINÉMA / PENSÉE**. 68.3, UNIVERSITÉ PARIS 8, 06/11/1984. DISPONÍVEL EM [HTTP://WWW2.UNIV-PARIS8.FR/DELEUZE/ARTICLE.PHP?ID\\_ARTICLE=367](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=367), ACESSADO EM 20/02/2023.

DELEUZE, G. **BERGSONISMO**. TRADUÇÃO DE LUIZ ORLANDI. SÃO PAULO: ED. 34, 2012.

DELEUZE, G. **CINEMA 1 – A IMAGEM-MOVIMENTO**. TRAD. S. SENRA. SÃO PAULO: ED. 34, 2018A.

DELEUZE, G. **CINEMA 2 – A IMAGEM-TEMPO**. TRAD. E. A. RIBEIRO. SÃO PAULO: ED. 34, 2018B.

DELEUZE, G. **DIFERENÇA E REPETIÇÃO**. TRAD. R. MACHADO. RIO DE JANEIRO / SÃO PAULO: PAZ E TERRA, 2020.

DELEUZE, G. **POURPARLERS**. 1972-1990. PARIS: MINUIT, 1990.

DELEUZE, GILLES.; GUATTARI, FÉLIX. 1730 – DEVENIR-INTENSE, DEVENIR-ANIMAL, DEVENIR-IMPERCEPTIBLE. IN: DELEUZE, GILLES.; GUATTARI, FÉLIX. **MILLES PLATEAUX**. PARIS: MINUIT, 1980A.

DELEUZE, GILLES.; GUATTARI, FÉLIX. 28 DE NOVEMBRE DE 1947 – COMMENT SE FAIRE UN CORPS SANS ORGANE? IN: DELEUZE, GILLES.; GUATTARI, FÉLIX. **MILLES PLATEAUX**. PARIS: MINUIT, 1980B.

DELEUZE, GILLES.; GUATTARI, FÉLIX. ANÉE ZÉRO – VISAGÉITÉ. IN: DELEUZE, GILLES.; GUATTARI, FÉLIX. **MILLES PLATEAUX**. PARIS: MINUIT, 1980C.

MARRATI, PAOLA. **GILLES DELEUZE**. CINÉMA ET PHILOSOPHIE. PARIS: PUF, 2003.

MONTEBELLO, PIERRE. **DELEUZE, PHILOSOPHIE ET CINÉMA**. PARIS: VRIN, 2008.

PARMAT, JEAN-MICHEL. **DELEUZE ET LE CINÉMA**. L'ARMATURE PHILOSOPHIQUE DES LIVRES SUR LE CINÉMA. PARIS: KIMÉ, 2012.

RANCIÈRE, JACQUES. **CELUI QUI VIENT APRÈS**. LES ANTIMOMIE DE LA PENSÉE CRITIQUE. TRAFIC, PARIS, N. 37, PP. 142-150, PRIMAVERA/2001.

RANCIÈRE, JACQUES. D'UNE IMAGE À L'AUTRE? DELEUZE ET LES ÂGES DU CINÉMA. IN: RANCIÈRE, JACQUES. **LA FABLE CINÉMATOGRAPHIQUE**. PARIS: SEUIL, 2001.

ROPARS-WUILLEUMIER, MARIE-CLAIRE. **L'IDÉE D'IMAGE**. PARIS: PRESSES UNIVERSITAIRES DE VINCENNES, 1995.

VIÉRTOV, DZIGA. **CINE-OLHO**. MANIFESTOS, PROJETOS E OUTROS ESCRITOS. TRAD. L. F. LABAKI. SÃO PAULO: ED. 34, 2022.

ZABUNYAN, DORK. **GILLES DELEUZE**. VOIR, PARLER, PENSER AU RISQUE DU CINÉMA. PARIS: PRESSES SOURBONNE NOUVELLE, 2006.

ZABUNYAN, DORK. TRISTESSE DE L'IMAGE-TEMPS? PALESTRA NO INSTITUTE NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL, 09/01/2008. DISPONÍVEL EM <[HTTPS://WWW.ACADEMIA.EDU/7663400/DELEUZE\\_-\\_TRISTESSE\\_DE\\_LIMAGE-TEMPS\\_](https://www.academia.edu/7663400/DELEUZE_-_TRISTESSE_DE_LIMAGE-TEMPS_)>. ACESSADO EM: 19 JUL. 2022.

## **INFORMAÇÕES ADICIONAIS**

Eduardo Brandão Pinto é Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ, na linha de Tecnologias da Comunicação e Estética, com período sanduíche na Université Paris VIII. Mestre em Artes da Cena na UFRJ, com bolsa da CAPES. Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense. Professor e realizador audiovisual. E-mail: [eduardobrandao Pinto@gmail.com](mailto:eduardobrandao Pinto@gmail.com).

Artigo recebido em: 21/07/2022.

Alterações solicitadas entregues em: 08/03/2023.

Adequação às novas normas da revista (adotadas em março de 2023) entregues em: 11/06/2023.

Aceito em: 12/06/2023.