



## **GILLES DELEUZE: FILOSOFIA, CINEMA E PENSAMENTO**

## **GILLES DELEUZE: PHILOSOPHY, CINEMA AND THOUGHT**

Adhemar Santos de Oliveira<sup>1</sup>  
Alex Fabiano Correia Jardim<sup>2</sup>

### **Resumo**

Gilles Deleuze não se propôs a refletir sobre o cinema ou pensar sobre ele, pois, para o filósofo, a filosofia não é feita para refletir sobre qualquer coisa. Ao tratar a filosofia como capacidade de “refletir-sobre”, parece que lhe damos muito, mas na verdade lhe retiramos tudo. Nesse contexto, o presente artigo tem como objetivo promover o encontro entre filosofia e cinema, ou como Deleuze chama atenção, fazer filosofia com a não-filosofia. Por outro lado, trata-se de pensar o cinema, pois como todas as artes, o cinema pensa através dos filmes e dos grandes diretores. Para Deleuze os conceitos não são dados ao cinema, são conceitos do próprio cinema; O cinema é uma nova prática das imagens e dos signos que a filosofia deve fazer como prática conceitual e nenhuma determinação técnica e nem aplicada basta para construir os próprios conceitos do Cinema.

**Palavras-chave:** Cinema; Filosofia; Imagem; Pensamento.

---

<sup>1</sup> Mestrando do Mestrado Profissional em Filosofia pela Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES. Membro do Laboratório de Filosofia, Ciências Humanas e Outros Sistemas de Pensamento – UNIMONTES. Professoro da Faculdade de Filosofia do Seminário Maior Imaculado Coração de Maria de Montes Claros-MG e Professor de Filosofia do Ensino Médio da Educação Básico do Estado de Minas Gerais. **Autor para correspondência.** E-mail<[adhemar.filosofia@gmail.com](mailto:adhemar.filosofia@gmail.com)>.

<sup>2</sup> Professor do departamento de Filosofia e professor do programa de Mestrado Profissional de Filosofia da Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES. Coordenador do Laboratório de Filosofia, Ciências Humanas e Outros Sistemas de Pensamento. E-mail<[alex.jardim38@hotmail.com](mailto:alex.jardim38@hotmail.com)>.

### Abstract

Gilles Deleuze did not propose to reflect about the cinema or to think about it, because, for the philosopher, philosophy is not meant to reflect on anything. In treating philosophy as the ability to "reflect-on", it seems that we give it a lot, but in fact we take everything away from it. In this context, this article aims to promote the encounter between philosophy and cinema, or as Deleuze calls attention, to do philosophy with non-philosophy. On the other hand, it is a matter of thinking about cinema, because like all arts, cinema thinks through the movies and the great directors. For Deleuze concepts are not given to the cinema, they are concepts of the cinema itself; Cinema is a new practice of images and signs that philosophy should make as conceptual practice, and no technical or applied determination is enough to construct the very concepts of cinema.

**Keywords:** Cinema; Philosophy; Image; Thought.

### INTRODUÇÃO

*O cinema é um fenômeno idealista. A ideia que os homens fizeram dele já estava aramada em seu cérebro, como no céu platônico, e o que impressiona, acima de tudo, é a resistência tenaz da matéria à ideia, mais do que as sugestões da técnica à imaginação do pesquisador. (BAZIN, 2014, p. 35)*

Mas “o que é o cinema?” O que vem a ser esse novo meio de “arte” que começou como uma mera ilusão perceptiva feita pelos irmãos Lumières e que, tempos mais tarde, foi aperfeiçoada por grandes diretores, como Georges Méliès, Edwin S. Porter e D. W. Griffith, dando origem ao que hoje conhecemos como cinema? Foi com eles que o cinema passou de uma ilusão para uma “arte”, pois foram capazes de produzir movimentos estéticos assim como fizeram os grandes artistas do expressionismo, surrealismo e dadaísmo. No século XX do primeiro pós-guerra, o cinema patenteou teóricos responsáveis por conferir a essa nova arte a especificidade artística. Sendo assim, o cinema passou a ser conhecido como a “sétima arte”. Através de suas imagens-movimento, percebemos a condição humana como forma de representação, o que fez com que o cinema se equiparasse, em mérito, ao teatro e a literatura. Desse modo, a partir do conceito das “imagens-movimento”, passamos a “pensar no cinema” e não somente a “fazer cinema”.

Um dos grandes problemas encontrados na história da filosofia pelo filósofo francês Gilles Deleuze foi a questão do *pensamento* e as suas novas formas de expressão do pensar. Desse modo, quando a sua filosofia se encontra em relação a *não-filosofia*, o filósofo francês estabelece uma conexão a partir da questão central que vem percorrendo em todas as suas obras, desde seus textos monográficos sobre filósofos como Spinoza, Nietzsche, Bergson, entre outros, e na literatura de Proust e Kafka, na arte de Francis Bacon, no teatro de Beckett, no cinema e nas ciências, pois, Deleuze nos colocará diante de questões como: O que é o pensamento?; O que é pensar? E em que medida é possível dar ao pensamento novos meios de expressão tanto na filosofia, como nas ciências, nas artes e na literatura? Na obra *O que é a Filosofia?* escrita junto com Felix Guattari, Deleuze destaca:

Pensar (...) é um exercício perigoso (...) é sempre seguir a linha de fuga do voo da bruxa (...) não pensamos sem nos tornarmos outra coisa, algo que não pensa, um bicho, um vegetal uma molécula, uma partícula, que retornam sobre o pensamento e o relançam (DELEUZE E GUATTARI, 2000, p. 58 e 59).

Deleuze apresenta em suas obras um esforço de crítica a um tipo de pensamento imposto pela filosofia da *representação* e nos indica a construção de uma filosofia da *diferença*. Porém, tanto a crítica ao modo de pensamento da filosofia da representação e a construção de uma filosofia da diferença, o filósofo francês vai nos indicar para uma *nova imagem do pensamento*. Para traçar um caminho no pensamento deleuzeano, temos que partir da constituição do problema da imagem e da gênese da criação do conceito. Para Deleuze “a filosofia é arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos [...] criar conceitos sempre novos é o objetivo da filosofia” (DELEUZE E GUATTARI, 2000, p 10 e 13). A gênese apontada pelo filósofo vem a ser implicada como alguma coisa que violenta o pensamento, e que retire o pensamento de sua imobilidade, conseqüentemente, esta violência ocorre por ações de forças externas. Estas forças externas podem ser entendidas como signos sensíveis, para Deleuze os signos sensíveis forçam a procurar a verdade. “[...] os signos da arte nos forçam a pensar: eles mobilizam o pensamento puro como faculdade das essências. Eles desencadeiam no pensamento o que menos depende de sua boa vontade: o próprio ato de pensar” (DELEUZE, 2006, 92).

É partindo desse pensamento que estabelecemos a relação entre o cinema e o pensamento, pois tal arte vem apresentar o problema do pensamento através de suas imagens, apontando assim para uma *nova a imagem do pensamento*. Ademais, Deleuze, ao analisar a

arte cinematográfica criará vários conceitos para tal arte. Além disso, o filósofo pensa o cinema como um movimento automático que faz surgir em nós um autômato espiritual.

## 1 Cinema a gênese do pensamento

É interessante observar que, desde que o cinema passou a ocupar uma posição privilegiada entre as artes, passando assim a ser conhecido como a “sétima arte”, ele se baseou na combinação entre a imagem e o som, simulando então perspectivas desprendidas do tempo linear e do espaço contíguo, caracterizados pela composição das imagens e da montagem. O cinema passa, portanto, a conjugar importantes elementos de linguagem, tais como: a literatura nos seus roteiros, a pintura e a fotografia na imagem, a dramaturgia dos teatros nos cenários e diálogos, os sons e melodias da música na trilha sonora, desse modo, o cinema é a arte da atenção, pois organiza os caminhos pelos quais o espírito dá sentido ao real, por exemplo, por meio dos *closes* e dos *rotos* que vemos no filme *A paixão de Joana d’Arc*, de Carl Dreyer, quando percebemos todo o sofrimento e angústia dos personagens através das suas expressões faciais. O cinema é também a arte da memória e da imaginação: dando-nos a percepção do tempo, a noção de *flashback*, da representação dos sonhos e da própria montagem, como no filme *Europa 51*, de Roberto Rossellini, no qual o personagem se encontra diante da realidade do mundo depois da morte do seu filho. É ainda a arte das emoções: fase suprema da psicologia, que se traduz na própria narrativa do filme, correspondendo, assim, ao grau máximo da complexidade das emoções humanas, como no discurso do ator Paulo Autran no filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha.

Desse modo, o que o cinema nos oferece, através de suas imagens, são potências comuns, que nos forçam a pensar, e esse pensamento provocado pelas imagens cinematográficas gera, no espectador, o que Deleuze define como um “choque”, pois tal choque apontado pelo filósofo tira o espectador do seu estado de conforto na poltrona da sala de cinema, forçando-o a pensar. Mas, quanto ao vínculo mais forte provocado pelas imagens cinematográficas através das suas composições estéticas, Deleuze é descrente com a possibilidade do homem atingi-lo sozinho no plano de imanência.

(...) enquanto o pensamento permanecer no pressuposto de sua boa natureza e sua boa vontade, sob a forma de um senso comum, de uma *ratio*, de uma *cogitatio natura universalis*, ele nada pensa, prisioneiro da opinião, imobilizado numa possibilidade abstrata (DELEUZE, 2006, p. 209).

Deleuze invoca o pensamento heideggeriano<sup>3</sup>, ao afirmar que o homem sabe que tem a possibilidade de pensar, porém isso ainda não garante que sejamos capazes de atingir espontaneamente o pensamento; o fato de termos a possibilidade de pensar não nos coloca automaticamente no plano de imanência. O plano de imanência é a imagem do pensamento, pois a imagem dá o que significa pensar, fazendo assim o pensamento se orientar no pensamento. “o pensamento só pensa coagido e forçado em presença daquilo que ‘dá a pensar’, daquilo que existe para ser pensado” (DELEUZE, 2006, p. 210). Nesse sentido, “se uma arte impusesse necessariamente o choque ou vibração, o mundo teria mudado há muito tempo e há muito tempo os homens pensariam” (DELEUZE, 2007, p. 190). É nesta perspectiva que observamos que o cinema pensa através de suas séries de fotogramas, e, é através da taxionomia das imagens e signos que Deleuze promove o encontro entre filosofia e cinema, ou como ele coloca entre filosofia e não-filosofia, pois para ele,

O não-filosófico está talvez no coração da filosofia que a própria filosofia, e significa que a filosofia não pode contentar-se em ser compreendido somente de maneira filosófica ou conceitual, mas que ela se endereça também, em sua essência, aos não-filósofos” (DELEUZE E GUATTARI, 2000, p. 57).

Já no início da obra *Cinema I*, Deleuze começa dizendo “Este estudo não é uma história do cinema. É uma taxionomia, um ensaio de classificação de imagens e signos” (DELEUZE, 2004, p. 9). Ele então cria para o cinema dois conceitos de imagens: *imagem-movimento* e *imagem-tempo*. Para o filósofo, o que o cinema nos oferece são relações entre imagens distintas que nos mostram, por sua vez, a relação do movimento com o tempo. Porém, Deleuze nos contará uma história “natural” do cinema puramente taxionômica. Ademais, *Cinema I e II* tratam a história do cinema de uma forma “banal”, sem a preocupação de datar e nem informar, pois é através classificação das imagens que Deleuze fará a divisão entre o cinema clássico e o cinema moderno: o primeiro sendo definido como o cinema da *imagem-movimento* e o segundo o cinema da *imagem-tempo*.

Com a *imagem-movimento* e *imagem-tempo*, de acordo como o filósofo, as imagens levam o espectador ao seu limite, forçando-o assim a pensar, pois, as imagens cinematográficas partem da sensibilidade provocando o choque ou a violência no espectador. Partindo “do intensivo ao pensamento, é sempre por meio de uma intensidade que o pensamento nos advém.” (DELEUZE, 2006, p. 210) O espectador, portanto, passa a pensar

<sup>3</sup> O homem sabe pensar na medida em que tem a possibilidade de pensar, mas esse possível ainda não garante que sejamos capazes de pensar (DELEUZE, 2007, p.190).

sobre o todo como totalidade intelectual, ultrapassando a imaginação e fazendo com que a imagem se torne, então, pensamento.

## 2 O cinema clássico (imagem-movimento)

Ao analisar este problema das relações entre cinema e pensamento, destacaremos o cinema clássico e seus mestres da montagem. Deleuze estabelece três pontos de criação da montagem do cinema clássico, ele irá remeter ao cinema americano de Griffith como “a montagem orgânico-ativa empírica”, o cinema soviético de Eisenstein como “a montagem dialética”, o cinema francês impressionista de Gance como “a montagem quantitativa-psíquica”, o cinema alemão expressionista de Lang, Wiene e Murnau como “a montagem intensivo-espiritual”.

A taxionomia das imagens propostas por Deleuze no cinema clássico tem como objetivo definir a *imagem-movimento*, mostrando como tal imagem é uma “imagem indireta do tempo” a partir da composição, da conexão e do agenciamento das três montagens, ação, afetiva e perceptiva. Roberto Machado salienta que:

[...] um filme não é feito com um único tipo de imagem, a composição, o agenciamento, a conexão dos diversos tipos de imagem-movimento é essencial. Neste sentido, o cinema clássico, da imagem-movimento, define-se pela montagem, que dá uma imagem indireta do tempo ao encadear os diversos tipos de imagem em função da ação. Além disso, um filme apresenta sempre a predominância de um tipo de imagem. O que permite falar de montagem ativa, perceptiva ou afetiva e relacioná-las ao estilo de alguns cineastas: Griffith e a montagem ação, Dreyer e a afetiva, Dziga Vertov e a perceptiva (MACHADO, 2009, p. 258).

No cinema soviético, em especial os filmes do diretor Sergei Eisenstein, Deleuze nos mostra que os choques provocados pelas imagens cinematográficas de tais filmes – e com o auxílio da montagem dialética soviética através dos recursos estético desenvolvidos pelo cineasta Eisenstein – define que o movimento vai da imagem ao pensamento, do preceito ao conceito e, portanto, acontece o choque da comunicação do movimento nas imagens. Com isso o cinema soviético passa a ser conhecido como *cinema intelectual* e a montagem, como *montagem-pensamento*. O choque provocado pelas imagens cinematográficas, sendo visual ou sonoro, isto é, “vejo, ouço”, faz gerar, em todo o meu corpo, sensações totalmente fisiológicas; sensações que agem em um conjunto harmônico sobre o córtex, fazendo nascer o pensamento ou, como Deleuze definiu, “o penso cinematográfico”. Dessa forma, o filósofo

define o cinema soviético como “o cinema do soco, o cinema soviético deve rachar os crânios” (DELEUZE, 2007, p. 192). É nessa perspectiva que Deleuze afirma:

A imagem cinematográfica deve ter um efeito de choque sobre o pensamento e forçar o pensamento a pensar tanto em si mesmo quanto no todo. (...) Por isso Eisenstein lembra constantemente que “o cinema intelectual” tem por correlato “o pensamento sensorial” ou “a inteligência emocional” e se não for assim não vale nada (DELEUZE, 2007, p. 192).

O fato é que o cinema não é um mecanismo de produção de ilusão como destacava Bergson<sup>4</sup>, mas sim um órgão que aperfeiçoa uma nova realidade e uma nova forma de interpretação das imagens. Nesse sentido, o cinema não se esgota na sua definição técnica e é, nessa perspectiva que os cineastas se tornam os grandes pintores e músicos. Com seu ato de criação de planos de imagens e composições estéticas, podemos dizer também que eles sejam filósofos ou teóricos. A partir disso, não perguntamos mais “o que é o cinema? ”, mas sim “o que é a filosofia? ” *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo*, portanto, são conceitos que Deleuze criou para relacionar filosofia e cinema, pois a filosofia é criadora de conceitos e criará conceitos para o cinema. Esta relação de filosofia e cinema é uma relação da imagem com o conceito. Contudo, Deleuze propõem uma nova forma de imagem do pensamento. Ao analisar a concepção do que seja o cinema, partimos dos conceitos *imagem-movimento* e *imagem-tempo*.

Deleuze não se propôs a refletir sobre o cinema ou pensar sobre ele, pois, para Deleuze, “a filosofia não é feita para refletir sobre qualquer coisa. Ao tratar a filosofia como capacidade de “refletir-sobre”, parece que lhe damos muito, mas na verdade lhe retiramos tudo” (DELEUZE, 1999, p. 02). Nesse contexto, o filósofo deseja produzir o encontro entre a filosofia e o cinema, ou como ele afirma, fazer filosofia com a não-filosofia, não obstante, ainda de acordo com Deleuze, o papel da filosofia é o de criar conceitos:

A filosofia é uma disciplina tão criativa, tão inventiva quanto qualquer outra disciplina, e ela consiste em criar ou inventar conceitos. E os conceitos não existem prontos e acabados numa espécie de céu em que aguardariam que a filosofia os apanhasse. Os conceitos, é preciso fabricá-los. É claro que os conceitos não se fabricam assim, num piscar de olhos. Não nos dizemos, um belo dia: “Ei, vou inventar um conceito! ”, assim como um pintor não se diz: “Ei, vou pintar um quadro! ”, ou um cineasta: “Ei, vou fazer um filme!” (DELEUZE, 1999, p. 03)

<sup>4</sup> Evolução Criadora (1907), Capítulo IV O mecanismo cinematográfico do pensamento e a ilusão mecanicista. Relance sobre a história dos sistemas. O devir real e o falso evolucionismo. (BÉRGSON, 2005)

A produção estética do cinema clássico tem seus atributos de encadeamento de imagens construídas com “cortes racionais” – a montagem orgânica – através da *imagem-movimento*, utilizando-se dos recursos sensório-motores, e por meio também da intervenção da montagem clássica, em que os personagens se encontram em uma situação e passam de suas ações iniciais para uma situação transformada. Vale ressaltar que a imagem encontrada no cinema clássico não é uma imagem acrescida de movimento, pois ela é uma imagem indireta do tempo, o tempo, portanto, é subordinado a montagem, mas tem sua identidade absoluta entre a imagem e o movimento. Para Deleuze, o cinema da *imagem-movimento* é aquele no qual o todo da duração – a mudança e o tempo – é o objeto da montagem, pois elas constituiriam o movimento.

### 3 Cinema moderno (imagem-tempo)

Já o cinema moderno tem seus atributos de encadeamento nas imagens óticas e sonoras puras – *opsignos* e *sonsignos* – da *imagem-tempo*.

[...] o cinema moderno se edifica sobre rupturas, “cortes irracionais”, que supõem um novo intervalo, não determinável, entre os planos; as ações não são mais determinadas em função de um sistema estímulo-resposta, mas são submetidas a um fenômeno geral de imobilização e de vidência, que levam a um acesso direto ao tempo, a uma imagem direta do tempo (BELLOUR, 2005, p. 235).

Nesse contexto, os personagens do cinema moderno deixam de ser agentes para se tornarem espectadores de uma situação, ocorrendo, assim, uma espécie de paralisia motora, a qual os obriga a ver e ouvir o que está além de qualquer resposta ou ação. O surgimento da escola cinematográfica italiana denominada de *Neorealismo Italiano* faz com que a imagem se torne real na fórmula “imagem=real”; saímos assim da forma do cinema clássico da *imagem-movimento* e entramos definitivamente no que Deleuze definiu como cinema moderno. Estamos agora diante de imagens que estão para além do movimento, sendo assim, estamos diante do cinema da *imagem-tempo*. E, é a partir do *Neorealismo Italiano* que o cinema passa a articular a ideia de que é preciso abraçar a realidade, pois, é a partir da ideia de “imagem=real”, que o cinema moderno se reelabora através de cineastas como Rossellini, De Sica e Zavattini. “Os filmes de Rossellini, De Sica, (...) e os roteiros de Zavattini inauguram não só uma nova concepção de cinema, com também novas imagens e signos; passamos para o cinema moderno não só historicamente como também filosoficamente” (VASCONCELLOS, 2006, p. 114).



Em 1950 surge na França uma nova escola cinematográfica intitulada *Nouvelle Vague*, tal escola elevou a forma de produzir no cinema um novo nível de construção de imagens, os diretores como Jean-Luc Godard e Jacques Rivette desenvolveram uma nova recusa da perfeição aparente, pois tais diretores criaram um cinema de atitudes e posturas dando ênfase ao “corpo”. O cinema de Godard é desenvolvido pelas atitudes do corpo – visuais e sonoras. Isso faz com que os sons e as cores se transformem, ou seja, alterem-se, através das atitudes do corpo, portanto, a relação entre o corpo, a câmera e o cenário nos dá a construção do cinema godardiano. A respeito do corpo nos filmes de Godard, Deleuze afirma:

Os corpos que se abraçam e se batem, se enlaçam e se escapam animam grandes cenas como ainda em *Carmen*, onde os dois amantes tentam se agarrar nas portas ou nas janelas. Não apenas os corpos se chocam, mas a câmera se choca contra os corpos. Em *Passion* cada corpo tem não só o seu espaço, como também a sua luz (DELEUZE, 2007, p. 323).

E, no Brasil surge uma nova escola cinematográfica, o chamado *Cinema Novo* tem a inspiração no *Neorealismo Italiano*, pois seus filmes contêm narrativas neorrealistas de conteúdo crítico e social. Nessa escola os filmes são constituídos por sínteses, sua linguagem vai além da história, eles contêm o belo e o feio do mundo, o amor e o ódio, a vida e a morte. A interpretação de seus personagens implica uma dialética, isto é, eles nos levam para o passado e o futuro, porém o reconhecimento da interpretação trata de um conhecimento presente, desse modo, implica a reflexão e a consciência; além disso, também encontramos fortes influências estéticas da *Nouvelle Vague* no *Cinema Novo Brasileiro*. Destacamos no *Cinema Novo Brasileiro* o cineasta Glauber Rocha e seus filmes perturbadores e polêmicos. O cineasta projetava uma desconstrução do cinema, uma vez que ele via, nessa desconstrução, motivações para buscar novas orientações das escolhas estéticas, desse modo, encontramos, em seus filmes, preocupações em torno da luta econômica e do exercício de um nacionalismo cultural anticolonialista.

Em 1967, chegava aos cinemas brasileiros o filme *Terra em transe*. Tal filme inaugura uma linguagem descolonizada no cinema brasileiro, sua narrativa é de uma anterioridade, seu discurso é acronológico em decorrência do tipo de corte e montagem, proporcionando, assim, uma recordação. Dessa maneira, o espectador pode encontrar-se com essa anterioridade, através do pensamento mítico, do sonho, da religião. Sobre *Terra em transe*, Nelson Rodrigues, no *Correio da Manhã*, faz o seguinte juízo de valor:

“Durante as duas horas de projeção, não gostei de nada”, mas, “*Terra em transe* não morrerá para mim. Da madrugada de sexta para sábado e domingo, continuei agarrado ao filme. E senti por dentro, nas minhas entranhas o seu rumor. De repente no telefone com o Hélio Pellegrino, houve o berro simultâneo: “Genial!” (...). Não estávamos cegos, surdo e mudos para o óbvio. *Terra em transe* era o Brasil. Aqueles sujeitos retorcidos em danações hediondas somos nós. Queríamos ver uma mesa bem posta, com tudo nos seus lugares, pratos, talheres e uma impressão de Manchete. Pois Glauber Rocha nos dera um vômito triunfal. Os sertões, de Euclides, também foi o Brasil vomitado. E qualquer obra de arte, para ter sentido no Brasil precisa ser golfada hedionda” (RODRIGUES, 1967, p. 19).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema, portanto, como arte, tem a função de continuar o caminho que lhe é ditado pela realidade social, por outro lado ele também é o que nos diverte, isto é, o que nos entretém, distrai, sem se deter na profundidade metafísica das coisas e dos homens. Por isso Deleuze, vê o cinema não como o aparelho mais aperfeiçoado da mais velha ilusão, mas como um órgão que aperfeiçoa uma nova realidade e uma nova forma de interpretação das imagens. Desse modo, o filósofo afirma que os conceitos que são próprios do cinema não se esgotam na sua definição técnica. “O próprio cinema é uma nova prática das imagens e dos signos, cuja teoria a filosofia deve fazer como prática conceitual. Pois, nenhuma determinação técnica, nem aplicada (psicanálise, linguística), nem reflexiva, basta para constituir os próprios conceitos do cinema.” (DELEUZE, 2007, p. 332)

Podemos concluir, portanto, que a taxionomia das imagens construídas por Deleuze através da “*imagem-movimento e imagem-tempo*”, associada ao estudo que fizemos de seus elementos, após assistirmos aos filmes dos grandes diretores, puderam nos proporcionar uma rota de fuga dos controles interpretativos e dos clichês da proliferação audiovisual atual, pois, a cada momento que entramos em uma sala de cinema, estamos buscando uma atualização do pensamento.

## REFERÊNCIAS

BAZIN, André. **O que é o cinema?**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2014.

BELLOUR, Raymond. Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze. In: Fernão Pessoa Ramos (Org.) **Pós-estruturalismo e filosofia analítica**. Vol. 1. São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 233-252

BERGSON, H. **A Evolução Criadora**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005

DELEUZE, Gilles. **Cinema I: A imagem-movimento**. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Ed. Assírio & Avim, 2004.

\_\_\_\_\_. **Cinema II: A Imagem-Tempo**. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. Revisão Filosófica: Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2007.

\_\_\_\_\_. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2ª ed. Rio de Janeiro, Ed. Graal, 2006.

\_\_\_\_\_. **Conversações, 1972-1990**. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **O ato de criação: Palestra de 1987**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Folha de São Paulo.,1999.

\_\_\_\_\_. **Proust e os signos**. Trad. Antônio Piquet e Roberto Machado. 2ª ed. Rio de Janeiro, Ed. Forence Universitária, 2006.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. Tradução: Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. 2ª ed. São Paulo: Ed. Editora 34, 2000.

GERBER, Raquel. Filme e historicidade: A história do filme, a história no filme o intemporal no filme (o exemplo de Terra em Transe). Poesia, política, a tela e a terra em transe. **Cinemas: Revista de cinema e outras questões audiovisuais**. Rio de Janeiro: Ed. Cinemais, nº 38, 2005. p. 99-147.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

RODRIGUES, Nelson, Memórias de Nelson Rodrigues. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 16 de maio de 1967. 2º caderno, edição 22.732. p. 19.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Ed. Ciência Moderna, 2006.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1977.

**Artigo recebido em: 25 de agosto de 2017.**

**Artigo aceito em: 10 de outubro de 2017.**