

A Imagem-pulsão e a dupla articulação da repetição nas imagens de arquivo¹

Guilherme da LUZ²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

Resumo

Este trabalho visa a proposição de uma atualização no conceito de imagem-pulsão de Gilles Deleuze, principalmente, a partir de apontamentos feitos por Jacques Derrida, em *Mal de Arquivo* (2001), concernentes a relações estabelecidas entre pulsões repetitivas e imagens de arquivo. Deleuze (2009), ao definir a imagem-pulsão, estabeleceu três sistemas pulsionais de onde todas elas derivam: Pulsões estáticas, Pulsões entrópicas e Pulsões Repetitivas, sendo, este último, condicionado a duas formas da repetição: a *má repetição* que, como eterno retorno, é a repetição do mesmo e produz uma imagem autodestrutiva e a *boa repetição*, cuja atuação suscita inerentemente uma produção de diferença e atua na criação de uma potência vital. Trabalhamos, neste artigo, com a hipótese de que algumas imagens de arquivo suscitam a emergência de uma articulação simultânea das duas instâncias da repetição.

Palavras-chave: arquivo; imagem-pulsão; cinema; semiótica; repetição

Introdução

Ao longo deste trabalho tentaremos, primeiramente, compreender a imagem de arquivo como uma peculiaridade da imagem-pulsão, mais especificamente, da *Pulsão repetitiva*, proposta por Deleuze (2009) para, posteriormente, investigarmos em tal imagem a possibilidade de instauração de uma dupla articulação das formas *boa* e *má* repetição, em diálogo com proposições de Derrida (2001), em *Mal de arquivo*. Para contemplarmos tal percurso, entretanto, far-se-á necessária uma breve apresentação do conceito de imagem-pulsão segundo Deleuze.

A imagem-pulsão é formada a partir da atuação simultânea de dois planos: o mundo originário, como plano de imanência de todas as pulsões e o meio derivado, como

¹ Trabalho apresentado no GP Semiótica da comunicação do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Rio de Janeiro, 2015.

² Mestre em comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva. E-mail: guilh.gl@gmail.com

componente histórico-social. Deste modo, a efetuação da imagem-pulsão se dá por meio de uma pressão advinda do mundo originário em direção aos meios derivados. Isto acontece porque no mundo originário os comportamentos são convertidos em *pulsões* e nos meios derivados, as pulsões manifestam-se sob formas comportamentais. Além desta estrutura, há também os objetos pulsionais (sintomas e fetiches), que são responsáveis por ligar as pulsões do mundo originário aos comportamentos descritos nos meios históricos.

Semioticamente, a imagem-pulsão encontra-se alojada entre a primeiridade e a secundidade, como uma imagem presa entre um mundo de afetos degenerados e outro de ações embrionárias, ou seja, a imagem-pulsão existe no entremeio da imagem-afecção e da imagem-ação (DELEUZE, 2009). A imagem-ação se faz existir quando a qualidade é atualizada em um meio determinável, portanto, na materialidade. Além disso, compreendeu-se que ela se opõe à imagem-afecção por ser dotada de um *Realismo particular* (DELEUZE, 2009, p. 199). O afeto, por sua vez, aponta para uma compreensão potencial da imagem, “un polo abstrato de la experiencia” (DELEUZE, 2011, p. 384). A imagem-pulsão, neste caso, se colocará entre ambas, entre a primeiridade e a secundidade.

Segundo Deleuze (2009), tais signos são expressos dentro de sistemas bem definidos, regidos por complexas pulsões, meios de repetição e sistemas de pressão. Dentro dessa perspectiva, os três sistemas capazes de produzir todos os tipos de imagens-pulsão existentes são a *lei da máxima inclinação*, a *lei da pulsão repetitiva* e a *força estática*.

Para as pretensões deste trabalho, interessa-nos observar apenas o comportamento das pulsões repetitivas, pois são elas que nos oferecem maior possibilidade de diálogo com as proposições de Jacques Derrida, em *Mal de arquivo* (2001), principalmente, no que concerne ao conceito de *desejo de memória* suscitado pelas imagens de arquivo, conforme veremos adiante.

A *lei da pulsão repetitiva* é obtida por um sistema de repetição e pressão, onde a pressão que o mundo originário exerce sobre o meio derivado não leva a pulsão à degradação, mas à repetição infinita. Tal *lei* diz respeito ao tempo do *eterno retorno*, quando a repetição se manifesta produzindo uma pulsão que retorna ou desfigurada pelo recalque ou disfarçada pelas mascaras que lhe imprimem uma potência positiva (a fabulação). Deleuze propõe que o eterno retorno na imagem possa atuar como substituto da entropia na constituição das imagens-pulsão, pois a repetição é capaz de criar esse efeito de

coexistência na medida em que subverte uma ordem natural da imagem-movimento, a de realizar movimentos-síntese. A repetição re-presentifica, mas também pode diferir o repetido, como propõe Deleuze (2009): “É a repetição que pode salvar-nos e fazer-nos sair da outra repetição [...] Ao eterno retorno como reprodução de um sempre já feito, opõe-se o eterno retorno como ressurreição.” (DELEUZE, 2009, p. 201).

Esta assertiva demonstra o interesse do autor em encontrar na repetição um papel que vai além da degradação, e sim de uma força motriz de reconstituição, o que nos aproxima do arquivo. A capacidade da repetição em diferir-se faz com que ela se transforme em uma repetição aberta. A repetição como pulsão, se falha, pode servir como recalque, sintoma de uma pulsão mal resolvida. Deleuze acrescenta que não é o acontecimento falho que faz com que a pulsão seja falha, mas, sim, o inverso: é a repetição falha que faz falhar o acontecimento. A partir disto, propõe a existência de duas ordens da repetição: a repetição boa e a repetição má.

Para Deleuze, a boa é aquela repetição cuja propriedade é transformadora, regenerativa; portanto, é a pulsão que se difere ao repetir-se. A má é aquela que reforça o trauma, como em Freud (2006). É a pulsão que degrada, despedaça, desarticula, sempre em direção dos instintos destrutivos.

Tentaremos demonstrar, no decorrer deste artigo, como as imagens de arquivo são capazes de trabalhar, simultaneamente, com as duas ordens da repetição propostas por Deleuze.

1. O arquivo como imagem-pulsão

Neste espaço operaremos um pequeno deslocamento sobre o conceito de imagem-pulsão, tal como propôs Deleuze, para pensarmos em uma instância pulsional vista sob a ótica do arquivo. Este arquivo, no entanto, apresentar-se-á como uma peculiaridade do sistema das pulsões repetitivas. No capítulo dedicado as imagens-pulsão, em *Cinema I, A imagem-movimento* (2009), Deleuze não faz referência alguma as imagens de arquivo, tampouco problematiza a indissociabilidade entre tais imagens e a repetição. Não entraremos no mérito das questões que possam ter levado Deleuze a preterir o arquivo na constituição das imagens-pulsão - pois seriam meramente especulativas – mas acreditamos

haver em tais imagens indícios que nos permitem problematizá-las segundo as propriedades da imagem-pulsão.

No sistema das pulsões repetitivas, o mundo originário é o componente que contém a repetição, pois é nele que ela se estatui. Desta forma, o mundo originário repetitivo tem uma característica de clausura, pois sua função é fazer com que as pulsões se repitam em seu interior. Acreditamos que o arquivo é uma imagem que possui tal característica, devido a sua capacidade de *consignação*.

Para Derrida (2001), a constituição dos arquivos se dá por meio de duas instâncias, a *nomológica* e a *topológica*: na primeira, tem-se a atuação do lugar, do meio arquivável, da materialidade ou da técnica do arquivo. Na segunda, tem-se a autoridade, que diz respeito aos agenciamentos que o concernem. A expressão do arquivo se dará no entrecruzamento das duas instâncias, da topológica e da nomológica, do lugar e da lei, do suporte e da autoridade, do visível e do invisível.

Há, ainda segundo Derrida, um poder *arcântico* no arquivo que concentra as funções de *unificação*, *identificação* e *classificação*. Este poder é tido como a *consignação* do arquivo ou o lugar onde se reúnem todos os signos que o constituem, o que lhe confere uma qualidade de *agenciamento maquínico* (DELEUZE, 2009), permitindo, por exemplo, que se tome uma imagem cinematográfica como produtora de arquivo. A consignação é o elemento que reúne os signos em torno de um *corpus*, como um sistema sincrônico “onde todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal” (DERRIDA, 2001, p. 14).

Um exemplo pertinente à consignação é o das imagens de conflito originárias do período da ditadura militar brasileira.



Figura 01. O dia que durou 21 anos (2011).

O fragmento acima reúne elementos semióticos capazes de configurar um arquivo da ditadura militar brasileira. As vestimentas e os carros datam o período histórico, a fumaça e a dispersão dos homens na cena criam uma imagem de conflito. Há uma ordem tautológica que impede o arquivo de escapar da consignação, pois quando as leis da heterogeneidade e da legitimidade ameaçam a consignação de alguma forma, também estarão ameaçando a potência instituinte do arquivo. Ou seja, o arquivo deve ser legitimado tanto por uma lei que nele se inscreve, quando pelo direito que o autoriza. Ele não pode se reduzir à memória, tampouco o fragmento supracitado pode se pôr em condição de substituir o acontecimento, pois será sempre uma imagem parcial. No lugar de *ser* a memória, ele atua no esfacelamento da mesma, pois a consignação é o que assegura ao arquivo a possibilidade de repetição ou de reimpressão, mas é também o que proporciona o esquecimento de tudo que escapa à sua configuração. Segundo Derrida, entre as memórias ancestral e adquirida, somos sensíveis a uma analogia e não podemos representar uma sem a outra.

Estas propriedades colocam o arquivo em relação com os elementos constituintes das imagens-pulsão. A repetição pulsional pode ter a finalidade de recalque ou de salvação, e isso está diretamente relacionado ao mundo originário, pois é ele quem tem por propósito “arrancar” seus componentes dos meios históricos, ou seja, a pressão que o mundo originário da pulsão repetitiva exerce sobre os objetos pulsionais não se direciona contra os meios derivados, pois se volta contra ele mesmo. Deste modo, os mundos originários serão descritos por elementos sufocantes, signos de aprisionamento, de asfixia, lugares de onde as personagens não podem sair sem antes concluírem seu ciclo pulsional, ou lugares de onde jamais saem. Em nosso caso, imagens de guerra, de forças opressoras, de violência, do sufocamento da ditadura.

Para além dos mundos originários, a principal componente das pulsões repetitivas é, obviamente, a repetição. Em *Diferença e Repetição*, Deleuze (2006b) diz que há duas instâncias da repetição: aquela que aprisiona o repetido à reprodução do mesmo e aquela que o salva a partir do esgotamento de seu ciclo. Desta forma, a repetição salvadora é aquela cujo objetivo é o encerramento do ciclo orgânico. A repetição que aprisiona, por sua vez, trabalha na manutenção desse ciclo.

O ciclo orgânico é uma espécie de sucessão indefinida da vida e compreende todo o movimento da história. Tudo o que se passa nos meios reais está submetido a uma ordem circular de transformação material, ideia que, no cinema, diz respeito ao esquema sensório-motor chamado por Deleuze de *representação orgânica* (DELEUZE, 2009). Deste modo, o intuito da repetição é sempre libertar o objeto pulsional do ciclo orgânico e submetê-lo ao ciclo naturalista, contudo, nem sempre há sucesso em tal objetivo. Quando a repetição falha, a pulsão pode voltar-se contra o próprio mundo originário; entretanto, se a repetição for bem sucedida liberta as personagens presas a ele, devolvendo-as à história, aos meios derivados. O ciclo naturalista, então, parte do meio histórico e constrói a partir dele o mundo originário.

Há, nesta concepção, o entendimento de que é o *mundo originário* que impõe movimento aos meios, pois se a tendência natural da má repetição é a *degradação*, a da boa repetição será a instauração de uma *potência criadora*. Desta forma, há uma instância da pulsão repetitiva que diz respeito à *salvação*, à capacidade de o mundo originário abrir fendas no meio sócio-histórico em vez de fechá-las. Tratamos aqui de duas formas pulsionais distintas constituídas por relações sógnicas também distintas.

A pulsão expressa pela má repetição é aquela cuja propriedade é recalcar-se, é geralmente utilizada como sintoma de um mecanismo de opressão institucionalizado. Deleuze diz que as más repetições são indefinidas, fechadas, que falham e fazem falhar. A pulsão expressa pela boa repetição é aquela cuja propriedade é a criação de uma ressurreição, uma potência. Assim, a repetição salvadora será aquela cujo destino é esgotar o ciclo naturalista, devolvendo as personagens, antes presas ao mundo originário, ao meio histórico.

Para explicar a repetição, em *Diferença e Repetição*, Deleuze (2006b) apoia-se teoricamente em conceitos de um filósofo e matemático do século XVII chamado Leibniz. Um desses conceitos diz respeito à ideia de mundos possíveis. A apropriação deleuzeana dos mundos possíveis concerne a uma espécie de matéria excedente, ou aquilo que escapa à atualização dos possíveis e que, por consequência disso, não pode mais ser atualizado, permanecendo eternamente como possível. É esta, segundo Deleuze (2006), a condição que a repetição precisa cumprir para instalar-se efetivamente no regime das imagens-tempo, ou seja, o tempo só será atingido em sua forma pura a partir da repetição simultânea em vários

tempos possíveis. Isto quer dizer que, sempre que houver repetição em um mesmo mundo possível (mundo originário), teremos imagem-pulsão.

Os ciclos que se passam nos sistemas de pulsão repetitiva encontram-se sempre situados no interior dos mundos originários. São ciclos dissociados da história. Cláudio Ulpiano (1995) diz que tais ciclos são primitivos, e que, portanto, seriam permanentes. Assim, tem-se de um lado o ciclo primitivo, no mundo originário, fora da história, de outro, o ciclo da história, onde ocorrem as mudanças. Deste modo, o que define o comportamento pulsional, segundo Ulpiano, é uma espécie de pressão à repetição indefinida no interior dos mundos originários, pois a matéria submetida a este ciclo jamais consegue entrar no ciclo da história sem mudar sua natureza.

2. A dupla função da repetição e o arquivo

Acreditamos haver na imagem de arquivo utilizada pelo cinema um tipo peculiar de imagem-pulsão que se coloca como intercessora de uma memória social em choque. Por este motivo, problematizaremos as colocações de Deleuze recorrendo ao que propôs Jacques Derrida (2001), em *Mal de Arquivo*, sobre a atuação das pulsões nas imagens de arquivo. Neste livro, o autor procura distanciar o conceito de arquivo de um reducionismo representacional atrelado a seu conteúdo, pois, para ele, o arquivo deve ser definido por sua materialidade, sua técnica e seus agenciamentos políticos e estéticos, o que, acreditamos, o coloca em pleno acordo com a configuração das imagens-pulsão proposta por Deleuze.

Para Derrida, há, a partir do uso do arquivo, uma espécie de desejo de memória que é ao mesmo tempo instituinte e destruidor do arquivo. Por este motivo, o arquivo nunca é a memória, mas, ao contrário, ele é o lugar da falta original e estrutural da memória (DERRIDA, 2001). A partir disto, pode-se dizer que a pulsão de morte atua no apagamento radical daquilo que não se reduz à consignação, ou seja, ela constitui o arquivo e este tenta, todo tempo, pôr-se no lugar do acontecimento.



Figura 02. Deu pra ti, anos 70 (1981)

Figura 03. O dia que durou 21 anos (2012)



Figura 04. O que é isso, companheiro? (1997) **Figura 05. Tropicália (2012)**

Os frames acima foram extraídos de *Deu pra ti, anos 70* (1981), de Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, de *O dia que durou 21 anos* (2012), de Camilo Tavares, de *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto e de *Tropicália* (2012), de Marcelo Machado. A partir de tais imagens, torna-se possível a observação de um importante traço constitutivo dos arquivos: a repetição. Há uma espécie de memória imanente que conduz a consignação e que, de certa forma, pula de um filme a outro. Derrida atribui a isto uma pulsão que suscita um desejo de memória, e que é originalmente uma pulsão de vida, mas facilmente transforma-se em pulsão de destruição.

Nota-se que esta propriedade do arquivo retoma um aspecto mencionado no começo deste capítulo: o de entender os processos semióticos que constituem o cinema como produtores de imagens-fluxo, nunca como representações de uma realidade externa a eles. Isto se dá porque os signos do arquivo atuam na realidade ao mesmo tempo em que são atravessados por ela. Da mesma maneira, Derrida diz que as formas de inscrição do arquivo no aparelho psíquico são afetadas tanto pelas condições técnicas, quanto pelos aparatos tecnológicos de arquivamento.

Os frames supracitados foram escolhidos porque apresentam uma aparição recorrente em produções brasileiras que tematizam o período referente à ditadura militar do país. Desta forma, a ordem do arquivável submete-se a uma lei que lhe é exterior, mas também imprime nesse exterior outra lei que opera a construção coletiva de um desejo de memória.

Pode-se observar, nesta asserção, que há, simultaneamente, a atuação dos dois ciclos de repetição na ideia do desejo de memória. Um é o naturalista, como vimos, advindo de uma espécie de memória imanente que porta-se como mundo originário, lugar de onde saem todos os traumas, obsessões, imagens da opressão militar. Outro ciclo é o do real, o que data o arquivo e o remete a um processo de mudança histórica, o meio derivado.

Para as pretensões deste trabalho, nos interessa saber de que forma as configurações destes arquivos se relacionam com a conceituação deleuziana da imagem-pulsão. Em *Diferença e Repetição* (DELEUZE, 2006b), Deleuze estabelece um paradoxo fundamental para a ideia de repetição em Freud e que nos parece pertinente nesse momento. O autor se pergunta os motivos pelos quais a morte, como um tema que parece reunir toda a negatividade em si, pode atuar como princípio positivo a ponto de suscitar a repetição? Segundo ele, a resposta está nas *máscaras*. Esta hipótese é corroborada por Derrida quando diz que a pulsão de morte ou destrói o arquivo, ou o disfarça (DERRIDA, 2001, p. 23). Tanto em Deleuze quanto em Derrida, há uma severa crítica a uma instância da repetição motivada exclusivamente pelo *recalque*. Conforme expõe Deleuze:

Não repito porque recalco. Recalco porque repito, esqueço porque repito. Recalco porque, primeiramente, não posso viver certas coisas ou certas experiências a não ser ao modo da repetição. Sou determinado a recalcar aquilo que me impediria de vivê-las desse modo, isto é, a representação, a representação que mediatiza o vivido ao relacioná-lo com a forma de um objeto idêntico ou semelhante. (DELEUZE, 2006, p. 26).

Para Derrida, o recalque não repele, não foge, nem exclui uma força exterior, mas desenha dentro de si um espaço de repressão, a expressão de uma desconstrução histórica, um não-triunfo que confere ao devir certa legibilidade e produz a opacidade histórica. Logo, temos o arquivo como uma expressão da repetição, pois “a repetição é simbólica em sua essência” (DELEUZE, 2006, p. 27). Ou seja, a atuação da repetição no arquivo se dá “pelo disfarce e pela ordem do símbolo”, onde “a diferença é compreendida na repetição” (DELEUZE, 2001, p. 26).

A partir desta ideia, o arquivo, enquanto escritura, não pode ser visto como um lugar de estocagem e conservação de um passado que estaria visível para além dele próprio, pois sua estrutura técnica e material também determina seu conteúdo arquivado e sua relação com o futuro. Assim, o devir atua na medida em que o arquivo tanto registra quanto produz o acontecimento, conforme expõe Derrida: “O arquivo, se quisermos saber o que isto teria querido dizer, nós só saberemos em um tempo por vir” (DERRIDA, 2001, p. 51), como a terceiridade peirceana (PEIRCE, 1972). A experiência arquivística não determina o momento único do registro que aprioriza o fato, mas a própria instituição do acontecimento arquivável. A pulsão de arquivo, ou o *mal de arquivo*, é a expressão sintomática da imagem-arquivo, pois conforme visto anteriormente é uma imagem cuja atuação se dá ao mesmo tempo na conservação e no esquecimento, como uma expressão radical da simultaneidade entre a boa e a má repetição.

O desejo de memória, então, é motivado pela possibilidade de esquecimento do acontecimento, uma “finitude radical” (DERRIDA, 2001, p. 79) para além do recalque. Não haveria mal de arquivo sem a pulsão de destruição da memória arquivada e das condições espaço-temporais de conservação, sem os procedimentos internos do arquivo ou a inscrição, que põem o arquivo em reserva. Tais propriedades capitalizam e estocam uma infinidade de camadas de estratos arquivais sobrepostos.



Figura 06. O dia que durou 21 anos (2012)

Figura 07. Tropicália (2012)

Os fragmentos acima foram extraídos de *O dia que durou 21 anos* (2012) e *Tropicália* (2012), de Marcelo Machado. Os dois frames articulam elementos semióticos que ilustram certa recorrência destas imagens no interior do cinema brasileiro, mais especificamente, em filmes produzidos após a ditadura militar. Esta ordem de repetição cria uma imagem-sintoma que se coloca como produtora de um disfarce. A consignação dá conta de fazer-se entender enquanto arquivo da ditadura militar, pois transforma o arquivo

em legi-signo, mas exclui do processo uma infinidade de imagens possíveis, despotencializando sua virtualidade, ou seja, o paradoxo do arquivo do mal se situa no fato de que, através da consignação, o arquivo atende ao desejo de memória ao mesmo tempo em que se propõe a substituir o fato do qual ele é apenas uma parcialidade.

3. Considerações finais

Ao longo deste artigo pudemos verificar que, mesmo nunca tendo recorrido à terminologia deleuziana, Derrida, em *Mal de arquivo* (2001), estabeleceu numerosas e consistentes relações com o conceito de imagem-pulsão, criado por Deleuze.

Deste modo, procuramos, inicialmente, demonstrar a possibilidade de enxergarmos a imagem de arquivo como uma especificidade do sistema das pulsões repetitivas, presente no interior das imagens-pulsão. Verificamos que tais imagens possuem características que contemplam aos critérios estabelecidos por Deleuze à composição das imagens-pulsão, tais como os dois planos em relação de imanência, um tido como mundo originário, outro como meio derivado, um objeto pulsional que articula ambos os planos e um sistema de pressão que conduz tudo à repetição.

A consignação, como primeiro elemento constituinte do arquivo, também pode ser vista como um princípio organizador aplicável a qualquer imagem-pulsão, o que permite, por exemplo, que estas atuem como um *agenciamento maquínico* (DELEUZE, 2009).

Também percebemos que, de acordo com as proposições de Deleuze, a imagem-pulsão pode conduzir o sistema a repetir-se indefinidamente, partindo de uma repetição bruta – tida como eterno retorno do mesmo – ou pode proporcionar a abertura à uma vida potente, instaurada pela diferença – obtida através dos disfarces. Entretanto, ao articularmos tais questões com algumas proposições postas por Derrida, em *Mal de arquivo* (2001), verificamos que, nas imagens de arquivo, existe a possibilidade de haver a atuação simultânea das duas instâncias da repetição, pois da ideia de *Mal de arquivo*, suscitada pelo *desejo de memória* (DERRIDA, 2001), emerge uma dupla articulação que motiva tal atuação que, conforme vimos, é ao mesmo tempo instituinte e destruidora do arquivo.

4. Referências bibliográficas

DERRIDA, J. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DELEUZE, G. **A imagem-movimento**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009.

_____. **A imagem-tempo**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

_____. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006b.

_____. **Los signos del movimiento y el tiempo**. Buenos Aires: Cactus, 2011.

_____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2011b.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Estética: Literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

FREUD, S. **Além do princípio de prazer: psicologia de grupo e outros trabalhos**. São Paulo: Imago, 2006.

FREUD, S. **As pulsões e seus destinos**. São Paulo: Autêntica, 2013.

PEIRCE, C. **Semiótica e Filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1972.

ULPIANO, C. **A Filosofia e o cinema: para uma nova imagem do pensamento**. Rio de Janeiro: Centro de estudos Cláudio Ulpiano, 1995. [Suporte Eletrônico]. Disponível em: <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=114>.

_____. **O Sentimento, o Afeto e a Pulsão**. Rio de Janeiro: Centro de estudos Cláudio Ulpiano, 1995b. [Suporte Eletrônico]. Disponível em: <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=121>.

_____. **O Anjo Exterminador e o tempo negativo**. Rio de Janeiro: Centro de estudos Cláudio Ulpiano, 1995c. [Suporte Eletrônico]. Disponível em: <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=4584>.

_____. **Corpo Orgânico e Corpo Expressivo**. Rio de Janeiro: Centro de estudos Cláudio Ulpiano, 1995c. [Suporte Eletrônico]. Disponível em: <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=1248>.

5. Filmografia citada

BARRETO, B. **O que é isso, companheiro?**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1997. 110 min. or. son.

BRASIL, G. A; NADOTTI, N. **Deu pra ti, anos 70**. [Filme-vídeo]. Brasil, 1981. 108 min. Cor. son.

MACHADO, M. **Tropicália**. [Filme-vídeo]. Brasil, 2012. 97 min. Cor. son.

TAVARES, C. **O dia que durou 21 anos**. [Filme-vídeo]. Brasil, 2012. 77 min. Cor. son.